



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO
E MEIO AMBIENTE – PRODEMA**

RUTT KELES ALEXANDRE DA SILVA

**PRÁTICAS ARTESANAIS FORMADORAS DE PAISAGENS CULTURAIS: UM
OLHAR SOBRE A SUSTENTABILIDADE**



**Recife
2018**

RUTT KELES ALEXANDRE DA SILVA

**PRÁTICAS ARTESANAIS FOMADORAS DE PAISAGENS CULTURAIS: UM
OLHAR SOBRE A SUSTENTABILIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento e Meio Ambiente.

Orientador:

Prof. Dr. Gilberto Gonçalves Rodrigues.

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária: Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

S586p Silva, Rutt Keles Alexandre da.
Práticas artesanais formadoras de paisagens culturais : um olhar sobre a sustentabilidade / Rutt Keles Alexandre da Silva. – 2018.
155 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Gilberto Gonçalves Rodrigues.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente, Recife, 2018.
Inclui Referências, apêndices e anexos.

1. Meio ambiente. 2. Paisagens culturais. 3. Artesanato – Indústria. 4. Sustentabilidade. 5. Geossímbolos. I. Rodrigues, Gilberto Gonçalves (Orientador). II. Título.

363.7 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2018-097)

RUTT KELES ALEXANDRE DA SILVA

**PRÁTICAS ARTESANAIS FORMADORAS DE PAISAGENS CULTURAIS: UM
OLHAR SOBRE A SUSTENTABILIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento e Meio Ambiente.

Aprovada em: 15/03/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cláudio Jorge Moura de Castilho (Presidente da Banca)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Suely Cristina Albuquerque de Luna (Membra Titular)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof. Dr. Ricardo Augusto Pessoa Braga (Membro Titular)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Christine Rufino Dabat (Membra Titular)
Universidade Federal de Pernambuco

Com estima, dedico este trabalho aos amigos do
Laboratório de Estudos sobre Espaço Cultura e Política – LECgeo/UFPE.

AGRADECIMENTOS

Há gratidões que conseguimos atribuir nominalmente, outras que não conseguimos identificar mas existem, fazem parte das surpresas encontradas no caminho. Mas, há uma certeza, uma amizade inseparável, em cada uma das situações de nossas vidas, agradáveis ou não, temos a companhia de DEUS e a Ele agradeço primordialmente.

Sou do Agreste pernambucano com muito orgulho, da cidade onde por detrás de uma Serra nasce o sol que ilumina e revigora todos os seus filhos, por conta disto, nenhum passirense jamais perderá a lucidez. Naquele lugar habita a Família Margarida, em seu jardim fecundo nunca faltará amor e perseverança. Quero agradecer ao meu pai e minha mãe por terem priorizado meus estudos e exigido que eu trouxesse comigo para a Capital dignidade e coragem, como também às minhas queridas irmãs, das quais eu sou aprendiz, saibam que tudo faz sentido quando penso em vocês. Danilo, você é o irmão que eu sempre quis ter. Josué, mais que um namorado, és a geografia que nunca sairá de mim.

Aos familiares que encontraram minha porta trancada e as luzes acesas nas madrugadas de trabalho acadêmico, Tia Ana e Diogenes, não é possível mensurar a grandeza de seus pequenos gestos e as alegrias de nosso cotidiano, obrigada. Às tias Marias e Margaridas e ao seu acolhimento maternal da mesma maneira.

Agradeço aos amigos do Laboratório de Estudos sobre Espaço Cultura e Política, formado por pessoas sensíveis, colaborativas e dedicadas, cada uma delas. David, Betânia, Tiane e Halley, vocês estão neste trabalho. Marli, Priscila e Anne, os encantados zelam por nós. Pietro, Pedro, Herivelto, Ana e Rogério, quero aprender mais com vocês.

Ao meu querido Professor Caio Maciel, o grande Orientador que tive em minha trajetória acadêmica, agradeço por ter aprimorado meus potenciais como pesquisadora, por cada colaboração vespertina dentro do Departamento de Ciências Geográficas da UFPE e pela felicidade de poder chamá-lo de amigo. Guardo sua dedicatória como uma certeza: *“Rutt querida, não importa o nosso ‘lugar acadêmico’ e sim que estamos juntos”*, sendo assim, este trabalho é também seu, Caio.

Nos últimos dois anos Jadson foi o mais leal dos amigos, me ensinou, me alegrou, e cresceu comigo. Milena e Rebecca me receberam em suas casas fortalecendo laços de amorosidade, sempre seremos um time. Josanias, você precisa saber o quanto foi importante

tudo o que conversamos em 2015, obrigada por me trazer de volta. Natália Oliveira, agradeço por seus aconselhamentos tantas vezes poéticos, bem por isto realistas.

Minhas amigas Dijaína e Áurea, vocês me mostram que laços cordiais não se desatam com o tempo e a distância. Isabella Moraes, a pesquisadora generosa que colocou em minhas mãos uma preciosidade esgotada nas livrarias - O artífice, quase uma bíblia para quem pesquisa sobre práticas artesanais, muito obrigada. Afonso, sua personalidade amorosa e gentil me cativou, agradeço por estar em meu convívio. Da mesma maneira, à Professora Rosalva por ser uma flor no quinto andar deste departamento.

Agradeço à Professora Maristela Andrade por todas as recomendações precisas sobre a pesquisa, entregues por escrito e tantas vezes consultadas após a qualificação. Igualmente à professora Vanice Selva, também avaliadora, a qual manteve sua porta aberta para receber-me sempre que necessário, orientando os caminhos para se chegar aos “sítios artesanais”. Ao Professor Castilho por ter me apresentado o conceito de sítios simbólicos de pertencimento.

Agradeço ainda respeitosamente a cada membro da Banca de Defesa Final: Christine Dabat, Ricardo Braga, Suely Luna, Vânia Fialho, com muita satisfação, reconheço vossa importância. Sou especialmente grata à Diretoria de Pós-Graduação desta Universidade, na pessoa de Teresa Ludermir e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo subsídio concedido em prol da ciência. À Advogada Karla Menezes, imprescindível para que o momento da defesa acontecesse, serei sempre grata por cada uma de suas ações. Por fim, aos professores que integraram a “Comissão de Acompanhamento” para os trâmites conclusivos de minha titulação.

Agora recebam os produtores artesanais de Passira, Chã Grande, Gravatá e Bezerras os maiores agradecimentos por me receberem em suas casas, me concederem entrevistas e lições de vida, com muita boa vontade e atenção, sem deixar de lado o jeito interiorano de se comunicar. Ao Centro de Artesanato de Pernambuco, às Prefeituras, Sindicatos, Cooperativas, Associações, Museus, ao Programa de Artesanato Brasileiro, por toda a prestatividade no fornecimento de informações.

Ao que se percebe, o trabalho de uma pós-graduanda não é solitário, é solidário, pois, quando duas mãos se unem com empatia e honestidade uma corrente inquebrável se faz. Assim, agradeço a todos que deram as mãos na sala 506 do Centro de Filosofia e Ciências Humanas em setembro de 2017, durante meu exame de qualificação, como também em março de 2018, na defesa final para constatar que sim, venci/vencemos.

Uma vez artífice, o “Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente” (BÍBLIA, Gênesis, 2:7).

RESUMO

O recorte espacial deste trabalho contempla sítios artesanais localizados em quatro municípios circunvizinhos do estado de Pernambuco, são eles; Bezerros, Gravatá, Passira e Chã Grande. Nestas localidades interioranas o desenvolvimento de produtos artesanais soma na economia doméstica de muitas famílias. Na zona rural, alia-se às rotinas agrícolas, sendo uma alternativa de sustento, na área urbana, impulsiona o comércio e o turismo de modo significativo a ponto de tornar certos espaços referência no que tange a produção artesanal. Pensou-se, em razão disto, sobre como se estabelece a sustentabilidade das práticas artesanais nos sítios citados; e se tais práticas formadoras de paisagens culturais, contribuiriam para com o desenvolvimento local. Objetivou-se: analisar a paisagem cultural conformada nos citados sítios artesanais e sua relação com a sustentabilidade. Assim; através de pesquisa bibliográfica, séries de trabalhos de campo, bem como a participação em eventos temáticos, é que se pôde constatar quais as prerrogativas que condicionam o estabelecimento de paisagem culturais e identidades geográficas conectadas ao trabalho artesanal. Baseando-se na percepção dos sujeitos concernidos na investigação, pôde-se verificar a repercussão de iniciativas governamentais com vistas ao desenvolvimento, bem como a postura adotada pelas comunidades frente às experiências. Afora isto, o trabalho evidenciou a face sustentável do fazer artesanal ao descrever processos e elementos que condicionam a durabilidade de práticas tradicionais, como; os mestres artesãos, os geossímbolos, o acesso a matéria-prima ou políticas de incentivo. Com o recurso da cartografia temática foi possível caracterizar os sítios artesanais e traçar os principais fluxos comerciais do recorte comprovando o quão amplo é o raio de alcance da produção.

Palavras-Chave: Pernambuco. Produtos artesanais. Geossímbolos. Sítios Simbólicos de Pertencimento.

ABSTRACT

The spatial cutting of this work contemplates craftwork sites located in four surrounding municipalities of the state of Pernambuco: Bezerros, Gravatá, Passira and Chã Grande. In these inland locations, the development of craft products adds to the domestic economy of many families, in the rural area, is associated with the agricultural routines, being an alternative sustenance, in the urban area, promotes commerce and tourism in a significant way making certain reference spaces in relation to craftwork production. It was thought, because of this, as how sustainability of craftwork practices in the cited sites was established; and whether such cultural landscape-forming practices would contribute to local development. The objective was: to analyze the cultural landscape conformed in four craft sites in Pernambuco and its relationship with sustainability. Therefore; through bibliographic research, series of fieldworks, as well as participation in thematic events, it was possible to verify which prerogatives condition the establishment of cultural landscapes and geographic identities connected to craft work. Based on the perception of the subjects involved in the research, it was possible to verify the repercussion of governmental development initiatives, as well as the attitude adopted by the communities towards these experiences. Besides this, the work evidenced the sustainable face of craftwork products when describing processes and elements that condition the durability of traditional practices; such as master artisans, geosymbols, access to raw materials or incentive policies. Using thematic cartography, it was possible to characterize the craftwork sites and to trace the main commercial flows of the cutout, proving how wide the range of production is.

Keywords: Pernambuco. Craftwork products. Geosymbols. Symbolic Sites of Belonging.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa de localização de Bezerros, Chã Grande, Gravatá, Passira e marcos de seus sítios artesanais.....	24
Figura 2 - Mapa de caracterização dos sítios artesanais - Bezerros, Chã Grande, Gravatá e Passira.....	27
Figura 3 - Mapa de sítios artesanais, produtos artesanais e geossímbolos.....	30
Figura 4 - Transposição da xilogravura para o papel pelas mãos de J. Miguel.....	36
Figura 5 - Xilogravuras de membros da família Borges.....	37
Figura 6 - Os papangus de Lula Vassoureiro - sítio artesanal de Bezerros.....	39
Figura 7 - As tramas do bordado manual de Passira – PE.....	40
Figura 8 - Bonequinhas da sorte.....	41
Figura 9 - O salto intuitivo de Josuel Cotó.....	43
Figura 10 - Cachaçaria Sanhaçu.....	46
Figura 11 - Mosaico de figuras dos trabalhos de campo descritos no Quadro 3.....	52
Figura 12 - Fluxograma ilustrativo de fabricação de cachaça em alambique.....	73
Figura 13 - Memórias paisagísticas de Passira.....	80
Figura 14 - As paisagens da “Terra do Bordado Manual”.....	81
Figura 15 - O artesanato regional na paisagem artesã da “Suíça Pernambucana”.....	82
Figura 16 - Réplicas bezerrenses de veículos que cruzam a BR-232.....	84
Figura 17 - A paisagem artesã do sítio bezerrense.....	85
Figura 18 - Metonímias espaciais nacionais/regionais/locais.....	87
Figura 19 - Paisagem cultural chã-grandense.....	88
Figura 20 - Artesanatos típicos chã-grandenses, esculturas de espuma e barro.....	89
Figura 21 - Origem de materiais.....	93
Figura 22 - Artesãs/aos e agricultoras/res, movimentam a economia de Passira.....	94
Figura 23 - Venda da Cachaçaria Sanhaçu e preparação de rapadura no engenho.....	96
Figura 24 - Engarraçamento e tonéis de envelhecimento da Cachaça Sanhaçu.....	99
Figura 25 - Instrumentos e matrizes de xilogravura.....	101
Figura 26 - A oficina de um mestre.....	110
Figura 27 - Carrinho, lápis de cor e casinha de taipa.....	111
Figura 28 - Novidades de estilos nos bordados manuais.....	115
Figura 29 - Croquis do estilista Ronaldo Fraga.....	116

Figura 30 - Localidades de destino das xilogravuras de Silvio Borges.....	125
Figura 31 - Sítios artesanais e indicativos de destinos nacionais de materiais.....	133

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Identificação nominal de localidades, estabelecimentos e feiras temáticas indicadas no mapa iconográfico da Figura 2.....	28
Quadro 2 - Sítios, geossímbolos e mestres artesãos pesquisados.....	31
Quadro 3 - Dados básicos de pesquisas de campo.....	49
Quadro 4 - Divisão de categorias de acordo com a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro.....	69
Quadro 5 - Informações de conceitualização sobre os produtos artesanais/objetos de pesquisa.....	70
Quadro 6 - Dimensões da Sustentabilidade.....	90
Quadro 7 - Premiações da Cachaça Sanhaçu.....	130

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACAP	Associação Comunitária dos Artesãos de Passira.
AD Diper	Agência de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco.
AMAP	Associação das Mulheres Artesãs de Passira.
Art Gravata	Círculo dos Trabalhadores Cristãos de Gravata.
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.
CEP	Comitê de Ética em Pesquisa.
CJ	Comércio Justo.
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.
CONEP	Comissão Nacional de Ética em Pesquisa.
COOPMAV	Cooperativa das Mulheres Artesãs de Varjadas.
DO	Denominação de Origem.
EMPETUR	Empresa Pernambucana de Turismo.
FENAHALL	Feira de Artesanato do Chevrolet Hall.
FENEARTE	Feira Nacional de Negócios do Artesanato.
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco.
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.
IBD	Instituto Biodinâmico.
ICMS	Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços.
IG	Indicação Geográfica.
INPI	Instituto Nacional de Propriedade Industrial.
IP	Indicação de Procedência.
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
MAPA	Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento.
MDF	<i>Medium Density Fiberboard.</i>
PAB	Programa de Artesanato Brasileiro.
PNMT	Programa Nacional de Municipalização do Turismo.
PRODEMA	Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente.
PRONAF	Programa Nacional de Fortalecimento da Agricultura Familiar.
RPV – PE	Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco.
SCIELO	<i>Brazil Scientific Electronic Library Online.</i>
SEBRAE	Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SICAB	Sistema de Informação e Cadastro do Artesão Brasileiro.
SMPE	Secretaria da Micro e Pequena Empresa.
SPFW	São Paulo Fashion Week.
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco.
WFTO	<i>World Fair Trade Organization.</i>

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	SÍTIOS ARTESANAIS: ESPAÇOS DE SABERES E TRADIÇÕES COMPARTILHADAS.....	21
2.1	Caracterização dos sítios da produção artesanal de Pernambuco.....	21
2.2	Histórias que se cruzam no fazer artesanal.....	32
2.3	Procedimentos metodológicos: os sítios artesanais e a importância dos trabalhos de campo.....	47
3	CONCEITOS E DIÁLOGOS SOBRE O FAZER ARTESANAL.....	56
3.1	Um movimento sem fim: a prática artesanal no correr da história.....	56
3.1.1	Tramas do intercâmbio artesanal brasileiro.....	61
3.1.2	Base conceitual do artesanato brasileiro.....	68
3.1.3	Conceitualização do produto artesanal cachaça.....	71
3.2	As práticas artesanais formadoras de paisagens culturais.....	75
3.3	Sustentabilidade ambiental das práticas artesanais.....	90
3.3.1	Bordado manual e cachaça artesanal.....	92
3.3.2	Xilogravura.....	100
3.3.3	Máscara de papangu.....	104
3.3.4	Bonecas da sorte e carros de madeira.....	106
4	NO UNIVERSO ARTESANAL, OS SÍTIOS SIMBÓLICOS DE PERTENCIMENTO.....	113
4.1	O desenvolvimento e os sítios simbólicos de pertencimento.....	113
4.1.1	O bordado passirense nas passarelas de moda.....	115
4.1.2	Rota turística dos papangus e xilogravuras.....	121
4.1.3	Artesanato regional na “Suíça pernambucana”.....	125
4.1.4	A ascensão da Cachaça Sanhaçu.....	129
4.2	Fluxos artesanais dos sítios.....	131
4.3	Por uma indicação geográfica da produção: uma possível repercussão para sítios artesanais.....	136
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139

REFERÊNCIAS.....	141
APÊNDICE A - MAPA ICONOGRÁFICO DE SÍTIOS ARTESANAIS E GEOSSÍMBOLOS.....	151
APÊNDICE B - PONTOS TRADICIONAIS DE BORDADO.....	152
APÊNDICE C - BRINQUEDO MANÉ GOSTOSO.....	153
APÊNDICE D - BRINQUEDOS ARTESANAIS EDUCATIVOS DE GRAVATÁ.....	154
ANEXO A - COMPROVANTE DE SUBMISSÃO AO COMITÊ DE ÉTICA.....	155

1 INTRODUÇÃO

A magnitude da cultura material e imaterial pernambucana é sustentada por uma série de fatores associados às práticas tradicionais de produção, ao repasse de saberes entre gerações, valorização simbólica dos bens produzidos, entre outros aspectos que fazem com que o estado seja individualizado e notabilizado em razão das mais variadas formas de expressão. Estas, se consolidaram graças a uma cultura híbrida mergulhada em saberes de povos indígenas, colonizadores europeus e comunidades quilombolas que conviveram em seu território e ao longo dos séculos legitimaram suas tradições, entre outras coisas, através dos ritmos, festas, culinária, folclore e produtos artesanais.

Estes últimos, são um sintoma de seu lugar de origem, como explica Raul Lody (2013), associam-se diretamente ao ambiente vivido e à economia. A prática artesanal é para ele a resistência reveladora de identidades, entender seu funcionamento exige interpretação sobre escolhas de matéria-prima e técnicas de transformação condicionadas a questões ecológicas. Neste sentido, uma análise mais cuidadosa sobre produtos artesanais pode revelar o que torna um ambiente propício ao seu desenvolvimento, fazendo com que este prospere no tempo e no espaço.

Numa escala mais ampla de análise sobre o território pernambucano, destacam-se alguns componentes que no geral contribuíram para o estabelecimento de atividades artesanais. Primeiramente, é necessário ter em mente que fatores conectados ao ambiente natural não podem explicar sozinhos a grande expressividade da produção que há no estado, embora exista aspectos naturais influentes na intensificação de algumas produções. Analisando-se, por exemplo, as áreas sob os domínios do clima semiárido; suas características de baixa umidade e pouco volume pluviométrico tornam certos ambientes vulneráveis, limitando o desenvolvimento pleno da agricultura, sendo imprescindível haver diversificação de atividades complementares às rotinas no campo adotando-se muitas vezes como alternativa o artesanato.

Da mesma maneira, outras localidades justamente em razão de seus atributos geográficos, quer sejam; amenidades climáticas, altitude, pluviosidade e vegetação, podem favorecer o estabelecimento de produções artesanais de cunho alimentício ou outras, onde se exija matéria-prima específica. Assim, o que antes poderia convir apenas às necessidades do consumo interno, tornou-se um bem comercializável e estratégico para a reprodução social de

famílias, apresentando-se como uma ferramenta econômica eficaz a ponto de se estabelecer como prática cultural e financeira para muitas gerações¹.

O trabalho de produtores artesanais pode jogar um papel mais expressivo na economia regional do que mero coadjuvante enquanto fonte de produtos “pitorescos” ou “folclóricos”. Isto porque, muitos itens conseguem tornar-se elemento-chave em economias municipais, incentivam o comércio e o turismo configurando paisagens e organizando territórios. Assim, faz sentido refletir sobre a prosperidade de comunidades notabilizadas em Pernambuco em razão da produção artesanal, como a “Cidade dos Papangus” (Bezerros), ou a “Terra do Bordado Manual” (Passira), detentoras de reputações que existem além do marketing relacionado às especificidades locais.

Reputações como as relatadas acima parecem ser uma constante em muitos municípios pernambucanos que colaboram, cada um à sua maneira, para a conformação do que se pode chamar de “sítios artesanais”. A ideia de sítio, segundo Pierre Bourdieu (2013) remete à “lugar”, justo onde *“um agente ou uma coisa se situam, “têm lugar”, existem, enfim, como localização; ou, relativamente, relacionalmente, como posição, escalão no interior de uma ordem* (p.133). Este é o contexto por onde se enxergam os sítios artesanais: áreas caracterizadas pela expressividade contínua de produção artesanal, que abrigam predicados para perpetuar, por meio de produtores artesanais/mestres artesãos, associações, repasse de saberes, feiras temáticas e paisagens culturais que evidenciam ações dos agentes do sítio e sua relação com a prática artesanal.

Para mais, entenda-se que em razão do sistema de valores e as representações atuantes num sítio, há a influência de práticas, tanto econômicas, quanto sociais. De modo que, de numa espécie de matriz de ordem simbólica local, perpetuam-se comportamentos individuais e coletivos engendrando modelos de ação localizados: comportamentos e atividades econômicas (ZAOUAL, 2008). Neste sentido, ratifica-se que não apenas fatores ligados ao ambiente natural, como também elementos conectados à sua geografia cultural, estimulam comportamentos e influem sobre práticas econômicas.

Tendo em vista a abrangência de abordagens possíveis sobre as práticas artesanais, assim como a diversidade de comunidades propícias a uma investigação desta natureza em

¹ Faz-se um adendo em relação ao “tempo”, o qual embasa a ideia de presente, passado e futuro: na perspectiva do artesanato entenda-se sua característica transtemporal, o que não é sinônimo de “retorno ao passado” tampouco “inovação tecnológica”, ainda assim, tecnologia. Diga-se, em razão de sua sofisticação e diversidade o artesanato acompanha o tempo sem querer vencê-lo, sendo estratégia. É errôneo supor que a incorporação da prática a uma rotina seria “última opção”, quando na verdade é alternativa perene.

Pernambuco, para o desenvolvimento deste trabalho optou-se por concentrar as observações num território contínuo de menor amplitude, em prol de extrair exemplos mais específicos e regionais. Fez-se a opção pelos sítios artesanais de Passira, Gravatá e Bezerros, inseridos integralmente em ambiente semiárido, além de Chã Grande em área de transição da Zona da Mata para o Agreste. Tem-se aqui localidades alocadas em divisões administrativas/ambientais diferentes (Mesorregiões, Regiões de Desenvolvimento, Bacias Hidrográficas), no entanto, o elo que se pretende estabelecer entre as quatro localidades será através da produção artesanal, uma vez que, cada um destes sítios é particularmente importante e possui formas similares de sustentabilidade.

Os sítios artesanais citados alcançaram notoriedade através de feiras e festivais, pólos de comércio e outras iniciativas que demonstram a estreita relação existente entre os interagentes do sítio e a prática em questão. Sabe-se que o turismo cresce nessa região de entremeio, ao passo do seu reconhecimento como um lugar repleto de autenticidade. Por sua vez, os produtos artesanais agregam um valor através da cultura, da história, ou do marketing gerado pela localidade de sua confecção (diferenciação pela origem geográfica), contribuindo para a geração de renda em diferentes vertentes.

Pensou-se, portanto, sobre como se estabelece a sustentabilidade das práticas artesanais nos sítios citados; e se estas formadoras de paisagens culturais, contribuiriam para com o desenvolvimento local. Como objetivo, pretendeu-se: analisar a paisagem cultural conformada em quatro sítios artesanais do interior pernambucano e sua relação com a sustentabilidade, mais especificamente: identificar nas paisagens culturais destes sítios, geossímbolos que influenciam o desenvolvimento local; evidenciar os fatores que garantem sustentabilidade às práticas artesanais, e; caracterizar os fluxos de sua produção.

Sendo sítios artesanais distintos, os produtos ali encontrados são diversos, porém somente alguns são geossímbolos, deste modo, foi sobre eles que recaíram os maiores esforços da pesquisa. São eles; bordados manuais (passirenses), bonequinhas da sorte e brinquedos de madeira (gravataenses), máscaras de papangu e xilogravuras (bezerrenses), e a cachaça artesanal (chã-grandense). Ao que se nota, a investigação não contemplará apenas o artesanato em si, como também o produto artesanal cachaça, que foi integrado a pesquisa por sua importância dentro do contexto do sítio artesanal de Chã Grande.

Embora não seja possível indicar com precisão o período em que as atividades artesanais citadas acima foram introduzidas nas rotinas dos sítios em tela, é oportuno indicar um marco temporal que representa o período de ascensão destas atividades no cenário econômico

municipal/estadual. Para tanto, a década de (mil novecentos e) oitenta, representará o ponto de partida para investigação. Isto porque, este é o período onde algumas políticas públicas de incentivo ao artesanato passaram a atuar mais significativamente, estimulando algumas destas produções por meio de feiras, festivais, formação de cooperativas, centros de comércio, etc.

Visto isso, adiante, pretende-se evidenciar particularidades encontradas no recorte, dando enfoque às relações estabelecidas entre artesãos/produtores artesanais e sua expressão cultural, nuances que permeiam o processo criativo, dimensão simbólica de suas representações e sustentabilidade de suas práticas.

Para tanto, o Capítulo intitulado: **Sítios Artesanais: espaços de saberes e tradições compartilhadas**, tem como itinerário os ambientes dos sítios pesquisados apresentando uma fundamentação sobre o conceito-chave e a esquematização da dissertação num quadro que relaciona: sítios artesanais, seus respectivos geossímbolos e os mestres artesãos/produtores introduzidos na pesquisa. Traz ainda uma cartografia temática importante para o aprofundamento da análise aqui proposta. Por conseguinte, serão elucidados os procedimentos adotados pela pesquisa evidenciando as estratégias encontradas para a obtenção de dados.

O Capítulo: **Conceitos e diálogos sobre o fazer artesanal** trouxe para cada conceito-chave da pesquisa uma fundamentação teórica interdisciplinar, mas, não se ateve a isto. Achou-se pertinente apresentar resultados concernentes ao estudo da paisagem e sustentabilidade no âmbito dos sítios artesanais consecutivamente. Fez-se ainda um resgate histórico em torno das práticas artesanais, identificando acontecimentos em civilizações antigas que ajudaram a compreender o desprestígio atribuído às práticas artesanais desde o período de formação territorial brasileira. Assim como os fatores que estimularam a diversificação da cultura material do país.

O desenvolvimento e os sítios simbólicos de pertencimento, Capítulo final, evidencia algumas experiências pelas quais a produção artesanal do recorte passou e como manteve seus padrões de confecção mesmo em tempos de padronização, caracterizando-se como marco de resistência e alternativa em tempos de crise. Com o recurso da cartografia temática, foi possível traçar os principais fluxos comerciais do recorte, comprovando o quão amplo é o raio de alcance da atividade artesanal. Por fim, discute-se uma possível repercussão para sítios artesanais, refletindo sobre Indicações Geográficas de Produção.

2 SÍTIOS ARTESANAIS: ESPAÇOS DE SABERES E TRADIÇÕES COMPARTILHADAS

2.1 Caracterização dos sítios da produção artesanal de Pernambuco

A produção artesanal localizada majoritariamente em áreas distantes das metrópoles (ou onde ainda perdura um sentido de ruralidade) atrai investigações que contemplem o processo histórico que deu início a sua fabricação, assim como as motivações econômicas desta produção, favorecimentos e limitações encontradas no ambiente e características particulares que ajudam a reafirmar suas potencialidades e identidades. Sabe-se que no Brasil há um prolífico legado artístico e artesanal, mas é nos Estados da Região Nordeste onde esta herança cultural perdura (SILVA, 2007) e se amplia, com variações tipológicas e técnicas de um estado a outro, devido à variedade de matérias-primas e influências recebidas de diferentes povos durante o processo de formação territorial.

O interior² do estado de Pernambuco, assim como outras regiões que não dispõem de recursos naturais de fácil acesso (por condições inerentes ao ambiente natural, sua degradação, e/ou onde persistem padrões de histórica concentração fundiária), necessita de outros caminhos para se chegar ao desenvolvimento, não meramente econômico. Ao que se observa, populações mais pobres, em busca de atingir certo equilíbrio financeiro, elaboram diversas estratégias visando incrementar sua renda. Alguns consorciam outras atividades com a “vida no campo”, enquanto outros articulam suas rotinas urbanas à dinâmica de comércio e serviços diversos. Levando em consideração esta lógica, assim como outras variantes, algumas populações encontraram no desenvolvimento de produtos artesanais um importante complemento de receitas. Em muitos casos, estas ações contribuem para reduzir a pressão colocada sobre recursos naturais, assim como tornam-se instrumento de empoderamento em muitas localidades, graças às repercussões positivas alcançadas pelo turismo, promoção de feiras temáticas e comércio, por exemplo.

Neste sentido, faz-se necessário possibilitar condições aos grupos para alcançar um patamar mais elevado de bem-estar coletivo, assim como alternativas inteligentes de convivência com o ambiente, visando atenuar dificuldades resultantes de condicionamentos

²Considera-se “interior pernambucano”, as localidades fora dos limites da Região Metropolitana do Recife. Para saber mais sobre as Mesorregiões de Pernambuco e suas respectivas Regiões de Desenvolvimento, consultar Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (www.ibge.gov.br).

naturais, imposições sociais ou adequação aos novos perfis econômicos que se configuram nos diferentes locais.

Em Pernambuco, existem localidades onde a atividade artesanal obteve desdobramentos tão significativos que seu nome é praticamente indissociável da produção de referência: Caruaru “Capital da Arte Figurativa”, Bezerros “Cidade dos Papangus” e Passira “Terra do Bordado Manual”, são exemplos de cidades que possuem identidades geográficas marcadas pela produção cultural e financeira do artesanato. A intensidade destas atividades se instalou de tal forma na dinamização de economias locais que conseguiu elevar a condição e status de seus produtos. Se antes podiam ser interpretados como objetos unicamente funcionais, decorativos, folclóricos, pertencentes a um passado superado pela modernidade, hoje são de forma constante interpretados como componentes culturais e simbólicos representativos de suas localidades, aqui chamadas de sítios artesanais.

Neste sentido, o conceito de “sítio” defendido por Zaoual (2008) fundamentará a discussão: *“uma cosmovisão, um espaço de crenças partilhadas que define o real, em um dado momento, bem como as concepções e as práticas de seus atores. O conceito de sítio articula assim suas crenças, seus conhecimentos e seus comportamentos”* (p. 7). Para o autor, o que se entende por sítio tem seu alicerce em aspectos simbólicos, sendo assim, uma entidade imaterial antes de mais nada. Deste modo, está impregnado de

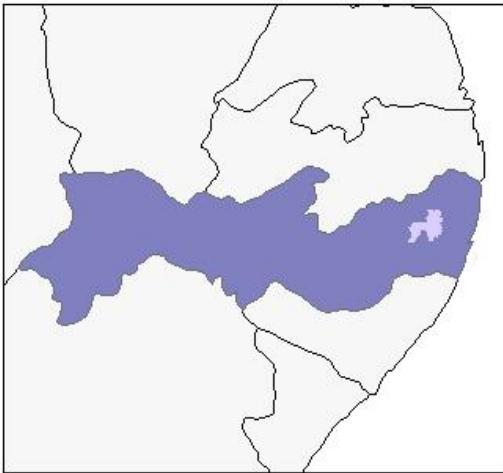
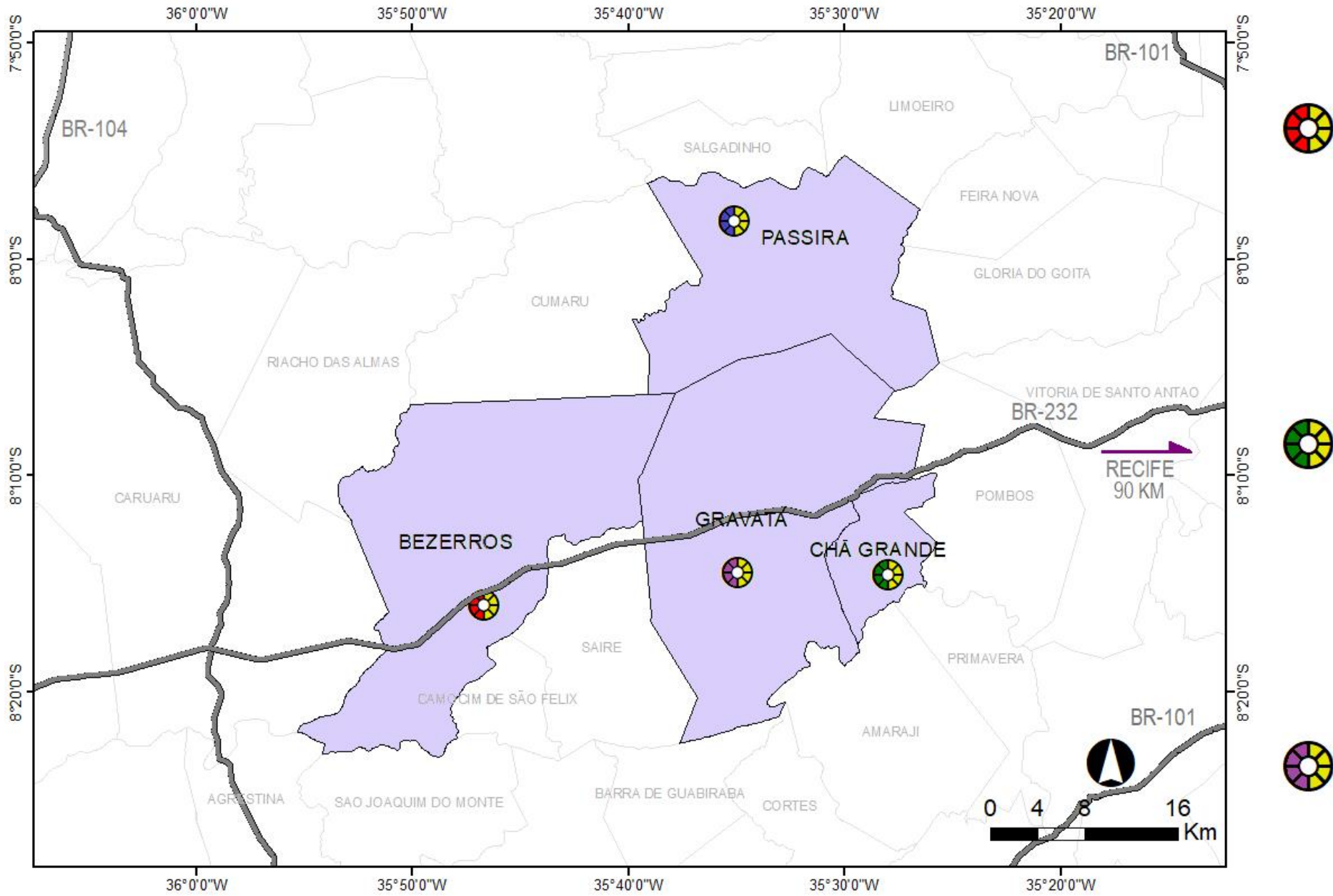
comportamentos individuais, coletivos e todas as manifestações materiais de uma região dada (paisagem, habitat, arquitetura, saber-fazer e técnicas, utensílios, modo de coordenação e de organização econômica etc.). Deste ponto de vista, é um “patrimônio coletivo” vivo que tira sua consistência do “espaço vivido” pelos atores (*Ibidem*).

Assim, compreende-se que somente após ser fortalecido pelas tradições, pelo “saber-fazer”, pelos traços culturais, é que o sítio se espacializa territorialmente, dinâmica esta que permite-nos apreender como práticas de sobrevivência dos lugares influenciam suas trajetórias econômicas. Como ratificam Dorigon e Renk (2012), ao que se percebe, *“as condições materiais de existência por si só não garantem o conjunto de valores de um sítio. É a relação dialética entre os valores, a cultura imaterial, e os artefatos culturais que se constrói um sítio”* (p. 6). Em outras palavras, além da materialidade arquitetônica e dos delineamentos territoriais, um sítio apresenta uma série de comportamentos culturais, técnicas e modos de fazer, que tornam sua existência possível como uma matriz de ordem simbólica, conforme mencionado anteriormente.

A partir dessas considerações, foram selecionados quatro sítios artesanais de referência em Pernambuco (Passira, Chã Grande, Bezerros e Gravatá), onde buscou-se identificar o fio condutor da prática artesanal. A partir da observação desses recortes, analisou-se os aspectos que garantem a sustentabilidade (cultural e financeira) às atividades artesanais. A escolha destes sítios se deu pelo fato de estarem articulados à um processo de dinamismo econômico promovido pela prática em questão.

Cada sítio artesanal aqui estudado recebeu o nome do município ao qual pertence (onde se manifesta), sendo assim, sua localização geográfica nos mapas será feita também num plano municipal. Não foi formulada uma representação com o delineamento territorial de cada sítio artesanal, uma vez que as paisagens, os centros culturais, os polos de confecção, as comunidades artesãs, tudo o que caracterizaria visualmente um sítio encontram-se distribuído ao longo de toda unidade municipal. Da mesma maneira, há uma série de fatores imateriais que dão legitimidade ao sítio, como esclarecido pelos autores supracitados. A forma aqui adotada para caracterizá-los se dará por meio de um conjunto de mapas, apresentados ainda neste Capítulo. O primeiro deles (Figura 1) situa os sítios artesanais da pesquisa, demarcando sua localização geográfica em quatro municípios, identificando-os através de marcos geossimbólicos, por meio de técnicas de georreferenciamento.

Figura 1 - Mapa de localização de Bezerros, Chã Grande, Gravatá, Passira e marcos de seus sítios artesanais.



Localização de Bezerros, Chã Grande, Gravatá, Passira e marcos de seus sítios artesanais

Legenda

- Nordeste
- Pernambuco
- Limites entre Municípios
- Trajetos das Rodovias Federais
- Marco do Sítio Artesanal de Bezerros - Centro do Artesanato de Pernambuco
- Marco do Sítio Artesanal de Chã Grande - Centro Cultural Maria Gomes de Vasconcelos
- Marco do Sítio Artesanal de Gravatá - Estação do Artesão de Gravatá
- Marco do Sítio Artesanal de Passira - Centro Cultural e Comercial do Bordado

Fonte: Pesquisa direta de Rutt Keles; Base Cartográfica do Datum Geodésico Horizontal - D.G.H., 2017. Designer Gráfico e Org.: Rutt Keles e Jadson Freire, 2017.

Estas localidades são representantes de uma economia pautada na agricultura, comércio e turismo, promovem ou participam ativamente de feiras e festividades que se conectam à temática artesanal, suas atividades, por mais simples que pareçam articulam-se com diferentes setores econômicos. Todavia, é necessário entender melhor o contexto territorial em que se inserem.

O município de Bezerros é circunvizinho de Caruaru, participante do *cluster* de confecções que envolve também Toritama e Santa Cruz do Capibaribe. Noutro extremo do recorte, Passira faz divisa com Vitória de Santo Antão, município que abriga um parque fabril, com cerca de trinta e cinco empresas do ramo alimentício, vestuário, construção civil, etc., consolidando-se como cidade estratégica para empreendimentos, em razão do fácil acesso à BR-232, PE-45 e PE-50. As duas cidades, Caruaru e Vitória, já foram contempladas pela interiorização da universidade pública, recebendo campus da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE.

Ou seja, as dinâmicas concernentes aos dois municípios limítrofes ao trecho destacado, encontram-se mais integradas ao desenvolvimento econômico estadual, sendo protagonistas nos atuais polos de desenvolvimento do estado. Ao passo em que o recorte apresentado, não recebe por consequência da proximidade, influência significativa a ponto de sofrer mudanças radicais na organização de seus espaços, ou saírem de seus perfis econômicos tradicionais. Mesmo que rodovias importantes margeiem ou cruzem cidades do recorte, facilitem o escoamento de mercadorias e mantenham um fluxo de veículos/pessoas contínuo. Ressalta-se que, Caruaru assim como a Capital do estado, é importante centro comercial para produtos artesanais das localidades pesquisadas, a distância relativa é de 85 km partindo de Chã Grande, 86 km - Gravatá, 105 km - Bezerros e 108 km de Passira, rumo ao Recife.

No que diz respeito à produção artesanal, em prol de evidenciar espacialmente a existência de elementos que ajudam a caracterizar os sítios artesanais em tela, apresenta-se a seguir a Figura 2, denominada: Caracterização dos Sítios Artesanais - Bezerros, Chã Grande, Gravatá e Passira. Consta a seguir demarcada, a localização aproximada de:

- Comunidades rurais reputadas pela produção artesanal;
- Associação/cooperativa de/com produtores artesanais;
- Centro cultural/comercial ou museu artesanal;
- Ateliê/escola/núcleo de produção artesanal;

Encontram-se pontuados também os quantitativos ou incidências de:

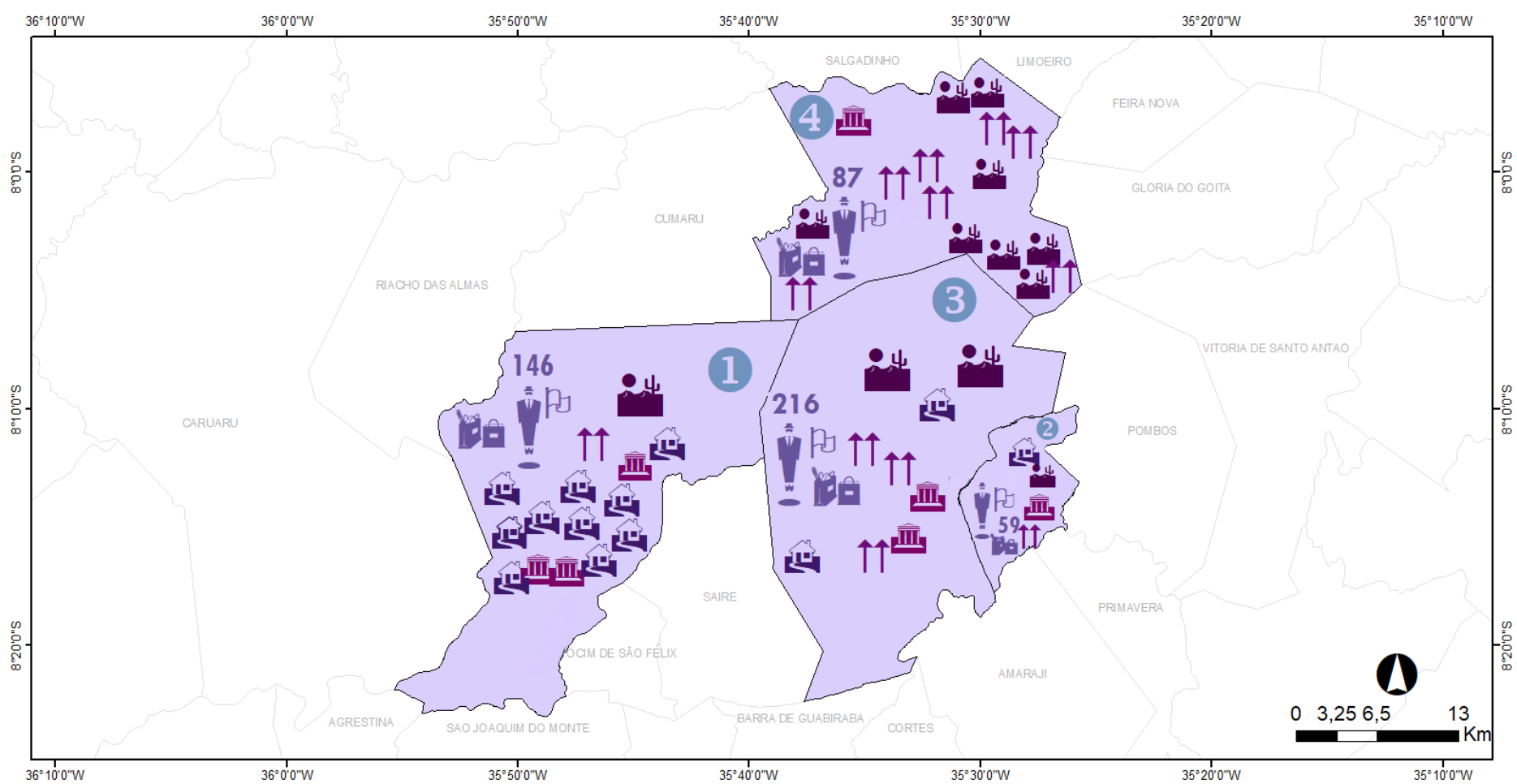
- Artesãos/ãs registrados no Sistema de Informação e Cadastro do Artesão Brasileiro-SICAB;
- Feira/festividade que contempla a temática artesanal;
- Localidades de origem e atuação de mestres/as artesãos/ãs³;
- Expositores ativos em centros ou feiras de artesanato.

Como estratégia de fundamental importância, para elaboração do mapa estiveram as visitas exploratórias ao recorte. Acrescido a isto, acompanhamento de feiras artesanais como a Feira do Bordado Manual em Passira e outras de atratividade mais significativa como a Feira de Artesanato do Chevrolet Hall – FENAHALL e a Feira Nacional de Negócios do Artesanato – FENEARTE. Tais feiras, foram fundamentais à constatação do que se produz em determinados locais, através da interação com pessoas diretamente ligadas ao universo artesanal genuinamente pernambucano. Acrescenta-se que a FENEARTE é a maior feira do seguimento promovida na América Latina e reúne produtos de diversas partes do mundo, naturalmente apresentando uma diversidade de tipologias e padrões estéticos, sendo Pernambuco o território que dispõe de representatividade mais ampla.

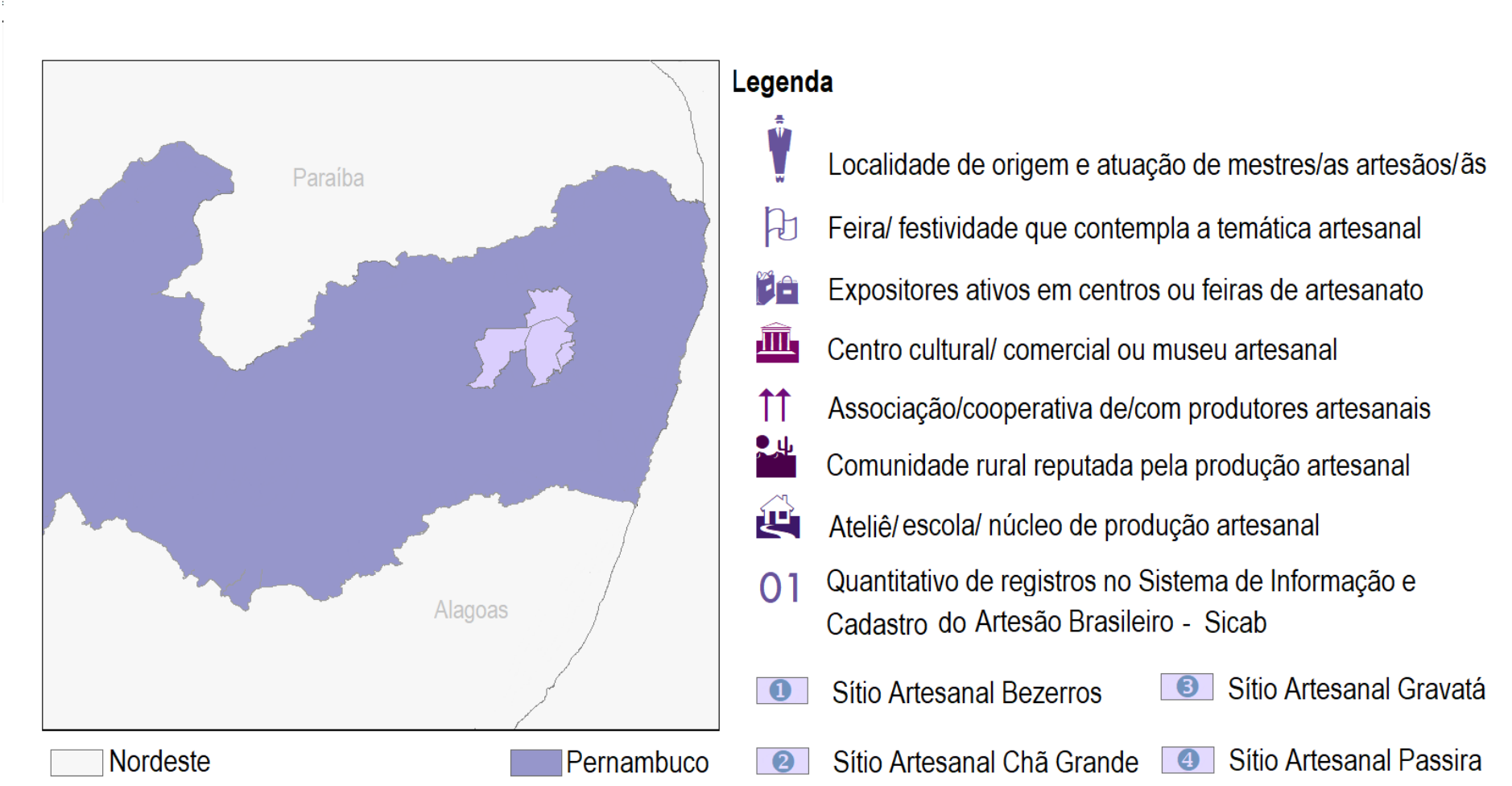
Foram utilizados também, dados oriundos de arquivos e entrevistas nas dependências dos Centros de Artesanato de Pernambuco, do Recife e Bezerros, Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – Sebrae, na sede recifense. E consulta realizada no banco de dados do Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro – SICAB. Esta consulta foi mediada por uma representante do Programa de Artesanato Brasileiro – PAB, na instância estadual, vinculada a Agência de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco - AD Diper. Esta foi uma etapa especialmente importante para saber o quantitativo de produtores artesanais que possuem a Carteira do Artesão. Em campo recorreu-se ainda às prefeituras municipais, sindicatos de trabalhadores rurais, associações e cooperativas, para assegurar que as localidades apresentavam especificidades suficientes para serem consideradas localidades de tradição artesã ou significativa produção artesanal.

³Os mestres artesãos são os artífices tradicionais que notabilizaram um ofício legitimado por sua comunidade de origem e/ou foram reconhecidos pela academia. Estes repassam seus conhecimentos fundamentais de geração em geração e imprimem em suas peças um estilo próprio (BRASIL, 2012).

Figura 2 - Mapa de caracterização dos sítios artesanais - Bezerros, Chã Grande, Gravatá e Passira.



Caracterização dos Sítios Artesanais - Bezerros, Chã Grande, Gravatá e Passira



Fonte: Pesquisa direta de Rutt Keles; Programa do Artesanato Brasileiro/PE; Sebrae (2013); Centro de Artesanato de Pernambuco; Base Cartográfica do Datum Geodésico Horizontal - D.G.H., 2017. Designer Gráfico e Org.: Rutt Keles e Jadson Freire, 2017.

Quadro 1 - Identificação nominal de localidades, estabelecimentos e feiras temáticas indicadas no mapa iconográfico da Figura 2.

SÍTIO ARTESANAL	ASSOCIAÇÃO/ COOPERATIVA DE/COM PRODUTORES ARTESANAIS	CENTRO CULTURAL/ COMERCIAL/ MUSEU ARTESANAL	COMUNIDADE RURAL REPUTADA PELA PRODUÇÃO ARTESANAL	ATELIÊ/ ESCOLA/ NÚCLEO DE PRODUÇÃO ARTESANAL
BEZERROS	Associação dos Artesãos de Bezerras	Centro de Artesanato de Pernambuco Museu da Xilogravura – Memorial J. Borges Estação da Cultura	Polo Cultural Serra Negra	Casa da Cultura Popular Lula Vassoureiro Núcleo de Produção Artesanal de Bezerras Ateliê de Silvio Borges Ateliê Xilogravuras Camisas e Cerâmicas Ateliê de Josi e Cláudio Ateliê Imaginário Nordeste Ateliê Arte da Xilogravura Casa de Cultura Serra Negra Ateliê de Murilo Albuquerque Das Neves Quadros
	Feira/Festividade temática que contempla o seguimento artesanal: Carnaval dos Papangus			
CHÃ GRANDE	Associação Terra Viva de Produtores Orgânicos	Centro Cultural Maria M. G. de Vasconcelos	Sítio Valado	Ateliê Vanda e Nino
	Feira/Festividade temática que contempla o seguimento artesanal: Feira de Artesanato de Chã Grande			
GRAVATÁ	Associação dos Artistas Plásticos e artesãos de Pernambuco/Artesãos Gravataenses Associação de Artesãos de Gravatá Círculo dos Trabalhadores Cristãos de Gravatá – Art Gravatá	Polo Moveleiro de Gravatá Estação do Artesão de Gravatá	Vila Mandacaru Sítio Esquerdo	Ateliê do Mestre Nezinho de Gravatá Ateliê Paz
	Feira/Festividade temática que contempla o seguimento artesanal: Feira da Mulher Artesã Empreendedora de Gravatá			
PASSIRA	Associação Comunitária dos Artesãos de Passira – ACAP Associação das Mulheres Artesãs de Passira- AMAP Cia de Cultura e Arte Cooperativa das Mulheres Artesãs de Varjadas– COOPMAV Associação das Mulheres de Candeais Associação de Mães de Ribeiro do Mel Associação de Mulheres de Camarada	Centro Comercial e Cultural do Bordado de Passira	Cadeais Pedra Tapada Olho D'água de Figueiras Varjada Poço do Pau Camarada Tamanduá Chã dos Negros	
	Feira/Festividade que contempla o seguimento artesanal: Feira do Bordado Manual			

Fonte: Pesquisa direta de Rutt Keles, 2017.

Por meio da apresentação do mapa e o consecutivo quadro, verifica-se que a popularização da atividade artesanal se reflete de diferentes modos. Por meio de feiras temáticas, cooperativas, associações, ateliês, escolas, ou até mesmo pela reputação de localidades vinculadas à produção artesanal, em razão da existência de comunidades tradicionais ou mestres artesãos. Em relação ao cadastro de artesãos de Pernambuco conforme explica Ana Nadiege Spinelli, Coordenadora Estadual do PAB, está ainda em construção. Ela afirma que são realizadas visitas frequentes ao interior, reunindo informações para que esta listagem seja aperfeiçoada. Em onze de dezembro do ano anterior (2017), havia 11.848 artesãos pernambucanos cadastrados no SICAB.

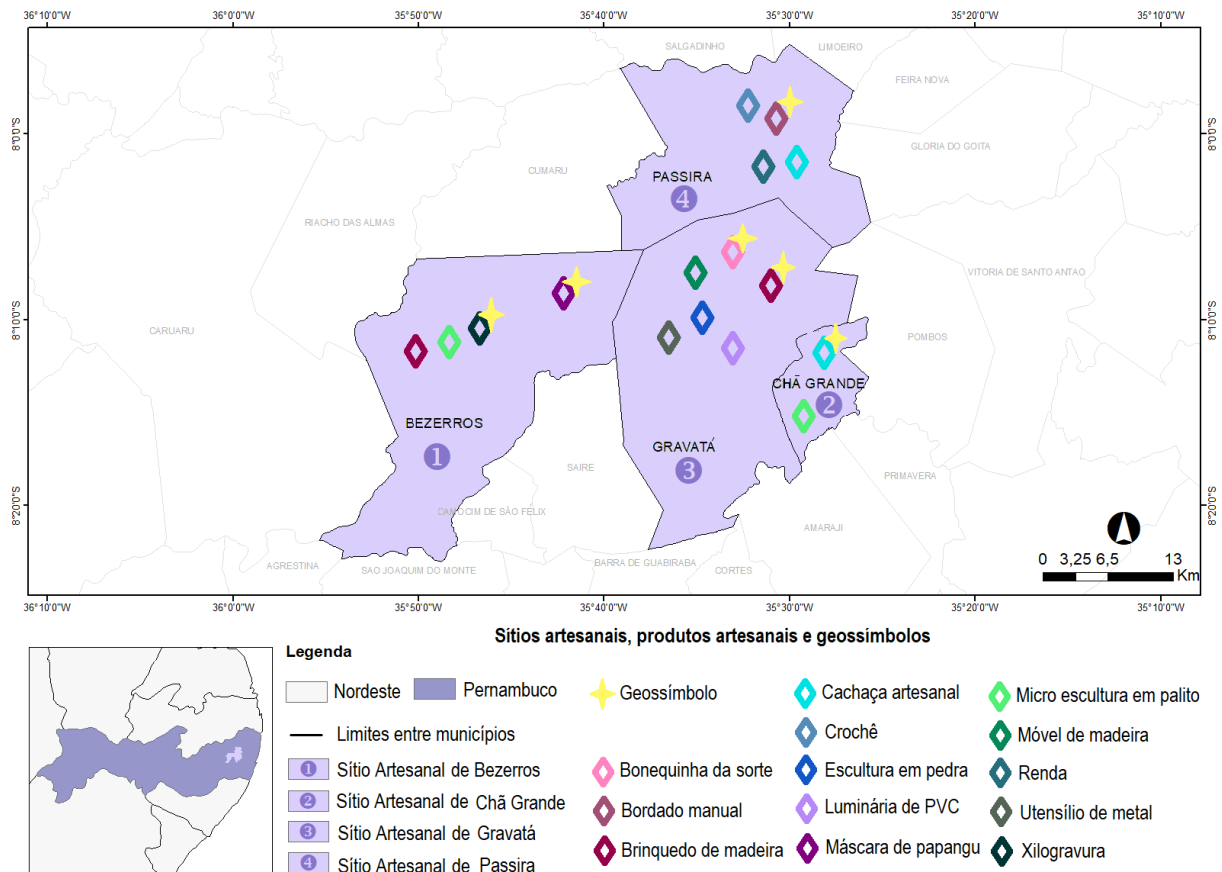
Dos artesãos cadastrados no SICAB na data informada acima, 146 pertenciam ao sítio artesanal de Bezerros, 59 ao de Chã Grande, 216 eram de Gravatá e 87 de Passira. Cada cadastrado possui uma carteira, a Carteira Nacional do Artesão e do Trabalhador Manual, emitida pela Secretaria da Micro e Pequena Empresa -SMPE e PAB, existente desde 2012. O PAB faz uma diferenciação entre duas categorias: artesão, aquele que faz uso de matéria-prima natural (cerâmica, madeira, etc.) e trabalhador manual quem desenvolve sua atividade com produtos industrializados (biscuit, pintura em tecido, etc.).

A carteira é gratuita e não possui anuidade. Sua retirada é feita mediante ação demonstrativa comprobatória da habilidade artesanal, na sede estadual do Programa. O cadastro no SICAB tem o propósito de fornecer informações úteis à implantação de políticas públicas para o setor. A carteira confere direitos, como: acesso a incentivos fiscais, isenção do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços - ICMS, facilidade de obter microcrédito, acesso à nota fiscal avulsa de emissão eletrônica, contribuição autônoma para previdência, participação em feiras nacionais e internacionais, oficinas e cursos.

Aliado a isto, existem outras políticas recentes de valorização do artesão, garantidas pela Lei Nº 13.180 de 22 de outubro de 2015, que preza por melhorias no setor. Ao Poder Executivo está autorizada a criação de Escolas Técnicas Federais do Artesanato, dedicadas exclusivamente ao desenvolvimento de programas de formação do artesão.

No que concerne aos sítios pesquisados, os artesãos quantificados pelo SICAB, como também os não registrados, possuem trajetórias marcadas pela produção artesanal e adotaram meios de expressão criadora de valor econômico e cultural, condicionando diversidade artesanal em suas localidades. A seguir apresenta-se a Figura 3 sobre a produção artesanal mais expressiva de cada localidade e seus geossímbolos.

Figura 3 - Mapa de sítios artesanais, produtos artesanais e geossímbolos.



Fonte: Pesquisa direta de Rutt Keles; Sebrae (2013); Base Cartográfica do Datum Geodésico Horizontal-D.G.H., 2017. Designer Gráfico e Org.: Rutt Keles e Jadson Freire, 2017.

A apresentação do mapa (Figura 3) intencionou demonstrar quão popular e disseminada é a prática artesanal nesta área, levando a acreditar que a manifestação de atividades artesanais não surgiu ou prosperou ali de modo fortuito. Pois, tais localidades apesar de apresentarem perfis econômicos distintos, índices populacionais e de desenvolvimento humano díspares, encontram nas práticas artesanais um ponto em comum. No mais, de alguma maneira, ajudam a organizar territórios e fortalecer identidades culturais e geográficas. No mapa, a legenda apresenta símbolos em amarelo indicando “geossímbolos”. Estes, podem ser entendidos como símbolos culturais representativos de um território, apresentando-se em forma de monumento, enquanto paisagem, como elemento natural, um ser vivo, ou até mesmo objetos, incluindo produtos artesanais, contanto que estes perfaçam uma representação.

Nos dizeres de Bonnemaïson (2012), geossímbolos são “*uma forma de linguagem, um instrumento de comunicação partilhado por todos e, em definitivo, o lugar onde se inscreve o conjunto da visão cultural*” (p.124), tudo isto sendo fortalecido por razões culturais, religiosas

ou políticas. Assim, para que um elemento territorial se diferencie dos demais e consiga ser associado automaticamente ao seu lugar de origem, uma longa trajetória cultural é percorrida, porém, uma vez assimilada, torna-se uma espécie de extensão territorial. Um exemplo contido no recorte pesquisado e que atinge uma dimensão geossimbólica internacional é a cachaça, conhecida ao redor do globo como uma bebida tipicamente brasileira, as xilogravuras, por sua vez, são reconhecidas nacionalmente, enquanto os bordados manuais alcançaram uma notoriedade estadual. Ou seja, o reconhecimento de um geossímbolo ocorre de acordo com a escala espacial onde se apresenta.

Feitos estes primeiros esclarecimentos a respeito dos sítios artesanais e predados que os caracterizam, apresentados nas Figuras 1, 2 e 3, pode-se partir para averiguação do Quadro 2 que traz uma esquematização que correlaciona: sítios artesanais concernidos na pesquisa; seus respectivos geossímbolos; e, mestre/produtor de referência contemplado neste estudo sobre paisagem cultural e sustentabilidade das práticas artesanais.

Quadro 2 - Sítios, geossímbolos e mestres artesãos pesquisados.

Sítio Artesanal	Geossímbolo	Mestre/Produtor Artesanal
Passira	Bordado Manual	Lúcia Firmino
Bezerros	Máscara de papangu	Lula Vassoureiro
	Xilogravura	Silvio Borges
Chã Grande	Cachaça artesanal	Otto Barreto*
Gravatá	Bonequinhas da sorte	Nilza Bezerra**
	Brinquedos de madeira	Josuel Cotó**

Fonte: Pesquisa direta de Rutt Keles, 2017.

*Produtor de cachaça de alambique (artesanal).

**Mestre/a artesão/a popular (reconhecimento não institucionalizado).

Reconhecida a área específica do estudo, serão apresentados ainda neste Capítulo os produtores que emprestaram suas histórias com a atividade artesanal à esta pesquisa, serão discutidas também questões relativas aos geossímbolos.

2.2 Histórias que se cruzam no fazer artesanal

A habilidade humana para produzir arte deriva das abstrações da mente trabalhando um som, um movimento, uma matéria, ou uma imagem de forma criativa. Ou seja, as melodias produzidas por meio da combinação harmoniosa de sons nos instrumentos musicais, os ritmos que acompanham os movimentos de dança, as esculturas no bojo das artes visuais ao reproduzir formas com relevos em três dimensões, são caminhos pelos quais o ser humano cria como um aspecto possível, a beleza, ao expressar a visão do mundo que o inspira. Assim, a arte conecta-se às manifestações de ordem estética, concebidas por artistas e sua sensibilidade, a qual compartilhada atrai interesse de espectadores, pela funcionalidade ou expressividade do que é elaborado, visto que a arte não é simplesmente decoração, tampouco entretenimento visual. A arte por si só está ligada ao conceito abrangente de inspiração e expressão.

Neste sentido, ao refletir sobre a funcionalidade dos objetos estéticos, é possível entender onde o artesanato se enquadra, diferenciando-se de demais expressões artísticas, por aspectos culturais. O que se denomina “arte”, necessariamente está ligado ao conceito de inspiração e expressão, sendo sua definição tão abrangente que engloba o próprio artesanato. Por sua vez, o artesanato pode ser concebido como objeto utilitário, onde artesãos através de técnicas específicas produzem artigos com finalidades funcionais, seja de ornamento, utensílio, instrumento, souvenir, religiosidade, profanidade, brincadeira ou vestimenta. Para Figueiredo e Marquesan (2014) o artesanato é uma manifestação racional da beleza com valores estéticos, objetos tradicionais, funcionais e práticos que favorecem a experiência material.

Como diz Richard Sennett (2013), um artesão pode traçar uma trajetória anônima com realizações coletivas e contínuas. Suas peças trariam uma assinatura também coletiva, popular. Mas o modo como se “escreve” esta assinatura não é algo tão objetivo de se explicar, porém há uma linha de raciocínio possível de ser seguida. Primeiramente, considera-se o componente “transmissão de saber”, como algo profundamente ligado a toda produção artesanal que se populariza. Esta transmissão costumeiramente é iniciada no âmbito familiar, nas atividades domésticas práticas onde há cooperação entre os membros da família. Geralmente os mais novos começam a executar atividades mais simples e com o passar do tempo, a prática os faz aperfeiçoar aquele saber compartilhado.

Neste ciclo de repasse, os saberes podem ser acessados por outros indivíduos não necessariamente membros da família, mas daquela comunidade, que podem em conjunto

reverter tal aprendizado numa atividade econômica e lucrativa que prospera no tempo e se fortalece no espaço por razões simbólicas.

O que tornaria determinado artesanato atrativo, além de sua história e tradição numa localidade (fatores que condicionaram seu surgimento e sua permanência) é o reconhecimento de que sua existência está condicionada a um “saber fazer” diferenciado e próprio de um lugar que preza por um padrão de qualidade possibilitado pela perícia artesanal. Esta, por ter sido mantida no passar das gerações foi transmitindo aos objetos, as memórias de um povo em sua ecologia e as marcas de uma região, as mesmas que elaboram a tal assinatura mencionada acima. Esta assinatura notabiliza estes artigos e os diferencia de outros de uma mesma tipologia.

Quando surge um artífice, que cria um novo traço e inicia outro ciclo de transmissão de saber, tem-se um mestre artesão. Aquele que é dotado de valor simbólico, capacitado por “saberes” e “fazeres” não institucionalizados. Olhares e subjetividades legitimam sua figura como elemento fundamental para perpetuação de uma prática, uma espécie de patrimônio cultural imaterial modelador de história, pelas técnicas e conhecimentos generosamente repassados (NASCIMENTO, 2012). Neste sentido, a figura do mestre artesão toma corpo muito por razões subjetivas, o que ele constrói é significado por sua comunidade. Muitos mestres pernambucanos agregaram à sua “marca estética” traços de uma culturalidade e seu ambiente natural, trazendo através de seus ofícios notoriedade para seus lugares, formando discípulos e construindo um legado.

Mas, assim como a atividade artesanal por vezes é negligenciada pela sociedade, suas matrizes encontradas nos mestres artesãos também sofrem com o não reconhecimento de sua importância cultural e preservação, um retorno ao passado pode ajudar a compreender tal assertiva:

Em 1972 a preocupação com a preservação e a valorização do patrimônio cultural se tornou causa mundial. Vários países firmaram, na 17ª Sessão da Conferência Geral da UNESCO, a Convenção sobre a proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Em 1989, na 25ª Reunião da Conferência Geral da também na UNESCO, foi definida a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, a qual fundamentou as ações de preservação de bens culturais dessa natureza em todo o mundo. Em 2003 foi promulgada a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, levando países como o Brasil a atuar de maneira sistematizada para a proteção e preservação das práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. [...] Recomendou-se aos países membros desta organização que indivíduos ou grupos fossem declarados oficialmente tesouros humanos vivos e, passassem a receber ajuda financeira do Estado para que pudessem transmitir seus conhecimentos às novas gerações (NASCIMENTO, 2012, p. 83 - 84).

Deste impulso inicial, surgem políticas de valorização cultural, dentre as quais, com repercussão em Pernambuco tem-se a Lei Nº 12.196, de 2 de maio de 2002 que institui o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco - RPV-PE, enquadrando mestres artesãos pernambucanos como Lula Vassoureiro (fazedor de máscaras de papangu) e J. Borges (xilografista) de Bezerros. Segundo Marcelo (2009), a Lei “*objetiva tanto preservar as ditas manifestações populares e tradicionais da cultura pernambucana, quanto permitir que os artistas repassem seus conhecimentos às novas gerações de alunos e aprendizes*” (p.18), é concedida também pensão vitalícia (*ibidem*).

Os mestres artesãos reconhecidos pelo governo, em Pernambuco, e os “apenas” notabilizados em suas comunidades, são muitos. Entre os inventivos notáveis estão: Mestre Vitalino, precursor da arte figurativa em barro e Mestre Galdino (ceramista) seu conterrâneo caruaruense; Mestre Odete a rendeira nascida em Poção; Dona Rosa dos trabalhos em tecido de origem francesa - *frivolités*; Marcos de Sertânia o mestre das esculturas alongadas, representante da nova geração.

Porém, J. Borges e Lula Vassoureiro talvez sejam os pernambucanos contemporâneos que conseguiram chegar mais longe em termos de reconhecimento no estado. José Francisco Borges, é o maior nome da literatura de cordel e da xilografia no Brasil. Nascido em Bezerros no Agreste de Pernambuco, o “mestre patrimônio” completará 82 anos, sua primeira publicação foi em 1964 com “*O Encontro de Dois Vaqueiros no Sertão de Petrolina*”, ilustrado por do Mestre Dila de Caruaru. Devido aos custos de encomendar ilustrações futuras, surgiu a necessidade de aprender melhor a técnica da xilografia. Mas o seu trabalho tomou proporções grandiosas, quando nas décadas seguintes começou a produzir intensivamente. Em pouco tempo colecionadores, artistas e intelectuais como o escritor Ariano Suassuna já reconheciam o diferencial do artesão (FUNDARPE, s/d). Isto porque:

A temática de J. Borges é baseada no universo social e no imaginário popular do nordestino, considerada sua marca. Suas obras, que já foram expostas em países da Europa e das Américas, ilustraram livros publicados no Brasil e no exterior, além de capas de discos de diversos artistas locais. Recebeu títulos importantes como o de Honra ao Mérito Cultural do Ministério da Cultura brasileiro em 1999, e reconhecimento internacional do prêmio UNESCO em 2000. Aos 74 anos, o mestre continua trabalhando em sua oficina, apenas sob encomenda, e lamenta o fim dos tão conhecidos “cordelistas de feira”. Como todo mestre, teve a preocupação de transmitir seu saber para alguns de seus filhos e parentes, e em 2006 lhe foi concedido o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco (FUNDARPE, s/d).

O imaginário popular nordestino citado acima é tema frequente de ilustrações xilográficas, popularizadas em Pernambuco por artesãos do sítio de Bezerros. A técnica milenar

de origem chinesa é ofício de inúmeras pessoas, entre descendentes diretos de J. Borges e outros indivíduos que disseminam sua arte mundo à fora. Ali existe uma verdadeira escola xilográfica com mestres e discípulos inseridos num contexto de tradição que referencia a localidade e conforma um sítio artesanal.

As xilogravuras em Pernambuco se fortaleceram durante o Movimento Armorial⁴, o ícone maior deste movimento, Ariano Suassuna, incluiu a xilogravura no seio daquela corrente, caracterizando os cenários típicos da cultura popular nordestina:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço principal a ligação com o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste, a Literatura de Cordel, a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionado (SUASSUNA, 1975, p. 6).

As encomendas de matrizes xilográficas fizeram do sobrenome “Borges” uma referência cultural, no auge do Movimento Armorial volta-se a atenção para o que era considerado “cultura popular”. Ariano Suassuna, então procurou construir laços com J. Borges entre outros artistas tradicionais, definindo a arte armorial com elementos das chamadas culturas populares pela referência estético-conceitual (MARCELO, 2009).

Aqueles peculiares desenhos não são produzidos diretamente no papel, estes são entalhados na madeira, de modo espelhado. Isto porque, a matriz untada com tinta gráfica se uni a outra superfície, seja ela um papel, um azulejo, plástico ou tecido. Assim, por meio desta transposição é que se chega ao produto final, bicolor ou multicolorido, conforme a escolha de seu criador, que finaliza o trabalho após a espera longa de secagem, de aproximadamente dois dias, recebendo acabamento com a aplicação de um verniz especial. A seguir na Figura 4 demonstram-se as etapas principais.

⁴ Surgido nos anos 70 tendo como precursor Ariano Suassuna, o Movimento Armorial objetivava conter processos de descaracterização e abnegação à cultura brasileira, em prol de valorizar a arte brasileira erudita, pautada na raiz popular tipicamente brasileira, como explica Costa (2007).

Figura 4 - Transposição da xilogravura para o papel pelas mãos de J. Miguel.



Fonte: Rutt Keles, 2017.

Descrição da Figura 4: A- Relevos em bloco de madeira, desenho espelhado a ser transposto para outra superfície; B- Aplicação de tinta gráfica preta por meio de pincel de rolo; C- Sobreposição de papel em bloco recém pintado; D- Momento de compressão dos dois materiais com instrumento roliço; E- O distanciamento entre a matriz xilográfica e o papel revelando a xilogravura fresca que seguirá para secagem.

Por trabalhos como este das xilogravuras, artesãos sentem e formalizam o mundo, no exercício do fazer e do diálogo conseguem emocionar com suas formas de sentir o ambiente vivido. Mesmo porque, um artesanato desvinculado da vida é qualquer estética banal e não uma maneira de representar o indivíduo em seu cenário ecológico (LODY, 2013). É como explica um dos membros da família Borges, o exímio xilogravurista que fez seus primeiros trabalhos aos seis anos de idade com orientação de seu pai Amaro Francisco Borges:

As xilogravuras que eu faço são todas inspiradas na região, se você olhar aqui no meu ateliê não vai encontrar, por exemplo, um entalhe do Cristo Redentor [do Rio de Janeiro], porque não faz sentido... Pronto, já teve gente de chegar aqui pedindo pra eu fazer caricatura, mas eu não faço caricatura, aí já é outra coisa, foge da minha temática [...]. Tem horas que não adianta, eu posso ficar aqui o dia todo que a inspiração não vem [...]. **Agora eu programei uma viagem pro Sertão e eu sei que quando eu voltar de lá, vou voltar inspirado, porque é um lugar que tem muito significado pra mim.** (Negrito nosso)

Depoimento de Silvio Borges, em entrevista concedida a Rutt Keles A. da Silva. Bezerros, 26 de julho de 2017.

A inspiração é o limiar entre o artesanato e a arte, pois o que se põe sobre a mesa durante a feitura de um produto como este não é pura técnica, tampouco procedimentos desvinculados de qualquer raciocínio. É necessário imaginar, ou recriar uma cena, uma paisagem, um personagem, um objeto, que tenha algum sentido para o indivíduo que o faz. A matriz de uma xilogravura nunca é idêntica a outra, por mais que o tema seja o mesmo (ver Figura 5 - casas

de farinha). Silvio inspira-se em seu cotidiano, em suas experiências, na cultura regional, numa geografia. A prática artesanal o fez aperfeiçoar suas vocações artísticas, ele desenvolveu um estilo, um traçado específico, identificador. Os detalhes e o plano do desenho em perspectiva tronaram-se sua marca, como demonstra-se na Figura 5.

Figura 5 - Xilogravuras de membros da família Borges.



Fonte: A e B- Rutt Keles; C- Cleide Borges, 2017.

Descrição da Figura 5: A- A casa de farinha de Severino Borges; B- A farinhada de J. Miguel; C- O caldo de cana com pão doce de Silvio Borges, note o plano em perspectiva.

O ofício de Silvio Borges é mais do que produzir peças consecutivamente em seu ateliê e remetê-las a clientes próximos ou de territórios longínquos como Coréia e Dubai. Ele se engaja em muitas atividades e protagoniza feitos próprios de um mestre ao repassar seu *saber fazer*, ministrando oficinas, viabilizando o acesso às ferramentas, instruindo os que se

interessam. Por este motivo o artesão/artista pretende adquirir um reconhecimento mais que simbólico, oficial, hoje reúne um dossiê com informações de sua trajetória de artesão para que no futuro possa obter o título de mestre.

É sabido que o próprio “movimento da xilogravura” sozinho perfaz um sítio. Como esclarece Zaoual (2008), uma localidade é capaz de apresentar diversidades tais quais as de uma região, ou país. Cada lugar possui sua variedade de sítios, com referências imaginárias e históricas. Isto leva a acreditar que existe dentro de cada sítio aqui pesquisado algumas hierarquias artesanais, impostas pelo que já é considerado geossímbolo. Não é à toa que a expressividade da xilogravura se consolidou, elaborou paisagens, se fortaleceu por simbologia própria e gerou um sítio. Por sua vez, os geossímbolos máscara de papangu, bordado manual, cachaça artesanal, criam seus próprios sítios, não dissociados dos demais artesanatos locais, mas identificados por um artesanato mais expressivo.

Bezerros é um verdadeiro polo cultural notabilizado também pelas máscaras de papangu dos carnavais pernambucanos (Figura 6), ali habitam outros mestres internacionalmente conhecidos como Lula Vassoureiro. Desde 2013 ele é Patrimônio Vivo do estado de Pernambuco. Ainda muito ativo em seu trabalho, o artesão de 73 anos que já deu palestras e demonstrações em países como, Japão, México, Estados Unidos e Irã, explica um pouco de sua relação com a atividade que mudou o seu status social:

Antes de meu pai morrer ele mesmo já tinha dito que eu ia preencher o lugar de um mestre [...]. Agora veja mesmo, eu sou Patrimônio Vivo do estado de Pernambuco, **sou diplomado da Academia de Letras, Artes e Ofícios...** sem saber ler, nem escrever, mas o nome já diz: artes e ofícios, eu tenho a arte e tenho o ofício... tenho mais de trezentos certificados do meu trabalho... e sou o que sou, não tenho riqueza, não tenho dinheiro, mas tenho um nome... mas tenho orgulho... Não sei escrever, mas tenho uma história [...]. Então quando... aquilo quando eu vejo, aquele colorido, os papangu brincando, aquilo me alegra muito, esse Lula Vassoureiro tem muito orgulho de ser quem é. (Negrito nosso)

Depoimento de Lula Vassoureiro, em entrevista concedida a Rutt Keles A. da Silva. Recife, 14 de julho de 2017.

Como afirma Costa (2013), a vida traçou itinerários para que artesãos como Lula trilhassem um caminho e envolvessem gerações, seu ofício de hoje é o resultado de uma antiga transmissão de saber ocorrida no âmbito familiar. Sua fala denota os valores simbólicos que carrega o artesão.

Certamente, o que alegra e gratifica o mestre ao contemplar a paisagem do carnaval é saber que sua imaginação se materializa naquele cenário de brincadeiras, tão típico e

emblemático de seu lugar de origem. Mesmo porque, aquilo que mantêm vivo este universo é a transmissão de conhecimentos, do “*saber fazer*” popularizado.

Figura 6 - Os papangus de Lula Vassoureiro – sítio artesanal de Bezerros.



Fonte: A – Prefeitura de Bezerros <www.flickr.com/photos/prefeituradebezerros/32986961151/in/album-72157680665022116/>; B - Rutt Keles, 2017.

Descrição da Figura 6: A- A paisagem dos papangus em folia, no chamamento para o carnaval de 2017. Trata-se “daquele colorido” citado por seu Lula em seu depoimento. B- Máscaras de Lula Vassoureiro.

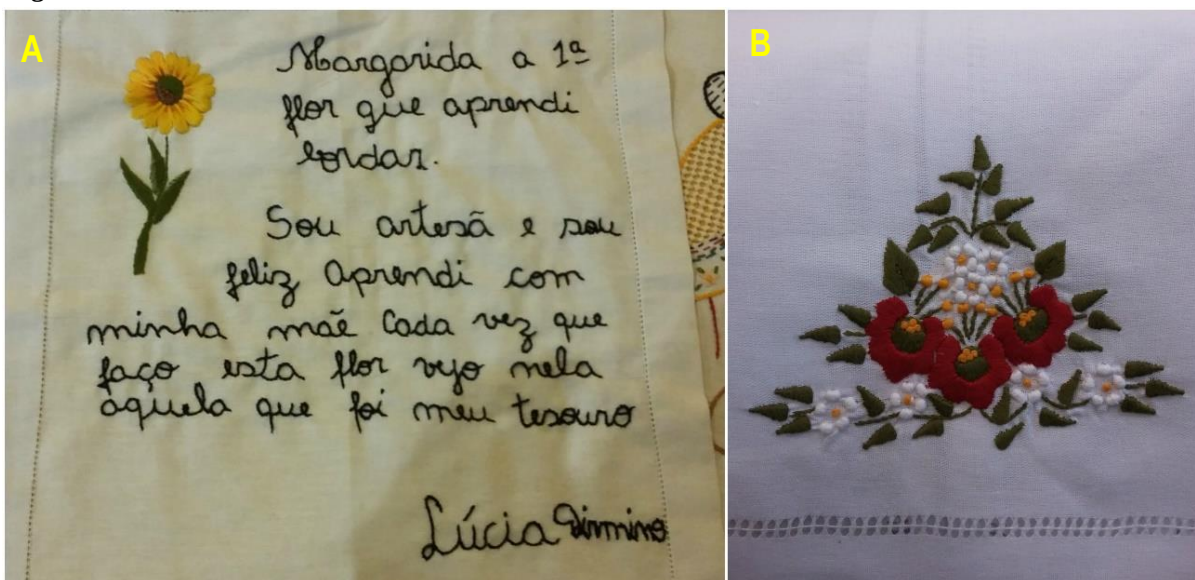
Sentimentos de gratificação como os apresentados acima, são similares ao de Dona Lúcia Firmino, figura já reconhecida no sítio artesanal de Passira como uma das grandes incentivadoras do artesanato com bordado manual, um material têxtil, cuja confecção exige o uso de instrumentos básicos como: agulhas e linhas, no intuito de entrelaçar fios no tecido de maneira cuidadosa para a elaboração de sua arte (SILVA, 2014), ilustrada na Figura 7. A artesã, que pela primeira vez em 2017, participou da FENEARTE na ala reservada aos mestres/as, discorre sobre as gratificações que sente por conta de seu trabalho:

Eu sinto muito orgulho de ser artesã, de ser útil pra minha comunidade, é muito bom, é um orgulho mesmo [...]. **Eu só faço um bordado pra deixar ele perfeito, daqueles que você olha o tecido do outro lado e não sabe se ele está de frente ou do avesso** [...]. Comecei esse trabalho com a minha mãe, eu era pequena e morava aqui mesmo

na cidade, sempre morei na cidade, mas aqui era mesmo como se fosse um sítio, só tinha quatro ruas e tudo a gente tinha que resolver era em Limoeiro, até pra comprar linha. (Negrito nosso)

Depoimento de Lúcia Firmino, em entrevista concedida a Rutt Keles A. da Silva. Recife, 09 de julho de 2017.

Figura 7 - As tramas do bordado manual de Passira - PE.



Fonte: Rutt Keles, 2017.

Descrição da Figura 7: A- Valores intangíveis no bordado de Lúcia Firmino; B- No detalhe, bordado tradicional de flores vermelhas no linho branco.

Estão refletidos na fala de Dona Lúcia Firmino o sentido de dois importantes conceitos: o primeiro é o de mestre, que se engaja em um ciclo de repasse de saberes e que através do seu ofício torna-se e sente-se útil para a comunidade a qual pertence. O segundo, a eficiência, própria de um artífice (*“Eu só faço um bordado pra deixar ele perfeito, daqueles que você olha o tecido do outro lado e não sabe se ele está de frente ou do avesso”*), sugere que a precisão do acabamento ao executar com perícia sua atividade manual é o que justifica o valor simbólico de seu artesanato. Destarte, o orgulho é a recompensa daquele esmero, próprio do que se faz no tempo artesanal, quando o artesão reflete enquanto consolida sua prática (SENNETT, 2013).

Distanciando-se 32 km ao sul da “Terra do Bordado Manual”, chega-se a “Suíça pernambucana”: Gravatá. A mesma cidade dos móveis de madeira, dos brinquedos educativos e utensílios metálicos vendidos especialmente no Polo Moveleiro (Rua Duarte Coelho) e Estação do Artesão (prédio da antiga estação ferroviária). Os trabalhos que exemplificam o

conjunto mais notabilizado da produção artesanal local, são produzidos por artesãos independentes, membros de cooperativas, ou integrantes do Círculo dos Trabalhadores Cristãos de Gravatá.

A cidade ainda é o berço de uma expressão criadora – as bonequinhas da sorte (Figura 8). O Jornal Folha de Pernambuco publicado em 20 de março de 2017 no Recife, na reportagem de Ricardo Guerra, celebra a concessão outorgada pelo Instituto Nacional de Propriedade Industrial – INPI, especificando a origem da bonequinha da sorte como sendo da cidade de Gravatá. Isto impede, portanto, que entidades desvinculadas desta tradição, a exemplo do Jockey Club de São Paulo, pudessem obter a patente deste artesanato, agora definitivamente uma marca gravataense.

Figura 8 - Bonequinhas da sorte.



Fonte: Rutt Keles, 2017.

Descrição da Figura 8: A- Descrição da “sorte” concedida pelas miniaturas de Lampião e Maria Bonita; B- As bonequinhas também podem ser bonequinhos e representar a diversidade étnica pelos personagens brancos, mulatos e negros. Elas também podem adaptar suas roupas às cores das bandeiras dos países aos quais são vendidas.

Afim de saber mais sobre o artesanato patrimônio da cidade de Gravatá, que se tornou famoso internacionalmente e transformou a vida de muitas pessoas, Nilza Bezerra, foi contatada - a artesã inventora. De acordo com seu depoimento, no Sítio Pedra Miúda, juntamente com sua irmã, alternando-se entre as ocupações no campo e na máquina de costura, as jovens almejavam encontrar uma atividade onde pudessem obter maior satisfação pessoal e retorno financeiro.

Uma vez engajadas no Círculo de Trabalhadores Cristãos de Gravatá, tiveram a ideia de fazer as primeiras miniaturas, com retalhos de tecido, que logo se tornariam as “ bonequinhas da sorte”. Foi através deste trabalho manual que Nilza, sua irmã e muitas outras, puderam se engajar num ofício empoderador, conforme se lê em seu depoimento:

Eu não tenho mais nem digital, as que eu tinha já gastei com as bonequinhas... porque ela é toda feita a mão, toda costurada [...]. Eu sou muito orgulhosa desse trabalho, sabe? Porque do grupo de mulheres que trabalha comigo, tem muitas que construíram suas casas com o dinheiro das bonequinhas, por conta desse trabalho que eu inventei com doze anos de idade.

Depoimento de Nilza Bezerra, em entrevista concedida a Rutt Keles A. da Silva. Recife, 09 de julho de 2017.

A popularização de artesanatos como este é justificada pela sua autenticidade. De acordo com Guerra (2017), aquela historinha apresentada na Figura 8 recebeu versões em inglês e italiano para ser comercializada fora do país. De fato, a pequenez de seu tamanho não condiz com a rede que existe por detrás destas bonecas. No grupo de trinta mulheres liderado por Nilza, as equipes se dividem para costurar separadamente, os membros, as roupas, o rosto e os adereços que se unem para formar o produto final. Esta linha de produção foi a alternativa adotada para conseguir suprir as demandas das constantes encomendas, incluindo as do principal canal de vendas internacional, holandês, estabelecido há dezesseis anos. O tal item gerador de um lucro considerável para estas artesãs é vendido nas lojas de varejo da região por três reais.

Como ressaltado anteriormente, existem outros produtos mais comuns na cidade, como os utensílios de metal ou os brinquedos educativos. Mas há artesãos incomuns e especialmente talentosos que precisam superar as limitações do próprio corpo, adaptando-se às ferramentas de trabalho convencionais e encontrando possibilidades para sobreviver. O artesão gravataense Josuel, popularmente conhecido como “Cotó” (Figura, 9), é um exemplo de superação. Antigo trabalhador de uma carvoaria, entrou na atividade artesanal após um incidente que o fez perder um dos membros, descobrindo-se artesão ao se reinserir no mercado de trabalho autonomamente.

Ao que se perece o que aconteceu com Josuel foi “despertar”, pois, diante do inesperado, do imprevisto, é que sua imaginação se pôs a trabalhar, possibilitando assim um *salto intuitivo*. O referido artesão passou por um processo de *reformatação* quando diante do tropeço precisou reordenar suas práticas e estabelecer uma relação de *proximidade* entre domínios diferentes, o material (matérias-primas) e imaterial (técnicas de saber fazer). É comum que nesse processo

aconteça a *surpresa* quando o resultado gerado pela nova experiência supera as expectativas, desafiando (simbolicamente) a *gravidade*, quando se reconhece as dificuldades do salto, bem como os limites do possível. Isto porque, a intuição parte da noção de algo que ainda não é, mas pode vir a ser, nisto se estrutura o avanço criativo (SENNETT, 2013).

Figura 9 - O salto intuitivo de Josuel Cotó.



Fonte: Rutt Keles, 2017.

Descrição da Figura 9: A- “Casa de taipa” construída com estacas de madeira, pó de serra e cola. O telhado é feito de pedaços de bambu; B- Casa de farinha materializando as lembranças do passado rural de Josuel no Engenho Junçarã; C- Carrinho de madeira, com carga de lápis de cor. As formas geométricas são feitas com maquinário específico, para serrar e lixar a madeira, o acabamento de pintura é compartilhado com sua esposa.

Artesãos como Josuel “Cotó” tem uma importância cultural que ultrapassa o âmbito familiar, apresentando-se como um propagador da ludicidade artesanal. Em sítios artesanais como Gravatá e Bezerros há artesãos brinquedistas que revisitam memórias infantis na feitura de seus objetos e, ao mesmo tempo, alimentam o mercado enfraquecido dos artesanatos de brincadeira. Estes divertimentos simplórios, comuns às infâncias pobres, ainda hoje são

capazes de povoar calçadas e quintais em momentos de lazer, de representar tradições e formas de brincar enraizadas em certas localidades, uma vez que até mesmo as brincadeiras são condicionadas à geografia do lugar (SILVA e SILVA, 2018).

Josuel comercializa no centro da cidade, já produziu materiais educativos para escolas e atualmente tem clientes fixos em Recife, no Mercado de São José e na Casa da Cultura. Estes ambientes guardam uma variedade de tipologias, algumas delas apresentadas aqui. Através dos exemplos citados nas páginas seguintes poder-se-á conhecer um pouco mais sobre as histórias que permeiam a confecção de objetos, mais que funcionais, decorativos, recreativos e artísticos. Pois, certos artesanatos muitas vezes não se distinguem de obras de arte (popular), nem se dissociam de histórias de vida.

Os artesanatos têm o poder de fortalecer identidades, pois integram a cultura material brasileira *“por se tratarem de objetos, técnicas de produção e desenhos que estão enraizados na própria história destes povos”* (CANCLINI, 1983, p.93). Estas identidades autênticas, formam-se e transformam-se no seio das representações. Brasileiros, como híbridos culturais que são, tomam a diversidade inerente à sua cultura como potencializadora de faculdades criativas (*Ibidem*).

Assim, no grande leque de produtos encontrados na região – bordados manuais, rendas renascença, madeiras entalhadas, xilogravuras, artes figurativas em barro, máscaras de papangus, cestos de palhas trançadas, calçados de couro, tapetes de lã, resistentes brinquedos de lata e etc. – reafirmam-se identidades e potencialidades. Ao possuir um diferencial frente aos artigos industrializados, o artesanato agrega valor também através da história, da cultura, e do marketing gerado pelo local e especificidade de sua fabricação (diferenciação pela origem geográfica). Representando assim, a contingência de valorização das paisagens naturais, da herança cultural regional e diversificação de atividades que incrementam a economia.

No mais, esta produção cultural popular e também ideológica é o fiel exemplo do que resiste e resistirá às adversidades impostas pelo mercado. É como se o artesanato acompanhasse o tempo sem a pretensão de vencê-lo, mesmo assim não aceita sua dominação. É por isso que hoje, os valores do passado são reavivados e ressaltados no imaginário que permeia a criação de uma cultura material, que se reinventa na contemporaneidade (MELO *et al.*, 2002), preservando os predicados que lhe valoriza. Assim, não por acaso um amplo setor da população se engaja na atividade artesanal, tornando-a um meio de vida. Pois,

[...] [do] ponto de vista econômico, o artesanato está imerso na crise agrícola de autossustentabilidade, que obriga ao artesão diversificar a sua fonte de renda com outras

atividades. O artesanato na região rural pode ser assim uma importante atividade para o complemento da renda familiar. Nas zonas urbanas são encontrados dois tipos de artesãos: os artesãos de tempo completo, que dependem exclusivamente da produção artesanal e encontram-se mais perto da imagem do operário/empresário do que da imagem arquetípica do artesão que trabalha somente com ferramentas manuais e elabora produtos rústicos com materiais locais; o outro tipo de artesanato urbano é aquele que não depende da produção artesanal como forma de subsistência, tendo outras fontes de renda alternativas (SEBRAE/RO, s/d).

Por estas e outras razões, existem diferentes relações que se pode estabelecer com o artesanato. Este pode ser o principal sustento; uma forma de expressão; uma identidade; estratégia de se engajar numa atividade financeira como alternativa perante a crise econômica e o desemprego, mas em todo caso é a maneira pela qual comunidades e indivíduos urbanos e rurais conseguem conciliar modos de viver e sobreviver.

Da mesma forma, perdura no ambiente pernambucano a produção de outros artigos artesanais; alimentos e bebidas - a goma de tapioca partida da farinha de mandioca, a castanha, o queijo coalho, doces de frutas, cocadas, derivados da cana-de-açúcar como mel de engenho, rapadura e a cachaça artesanal. Esta última, destilada em alambique, é reconhecida mundialmente como um produto genuinamente brasileiro. Marcando a história do país desde o ciclo do açúcar e a expansão de suas fronteiras, atingiu diversas classes sociais, perfazendo um artigo característico de uma região (SILVA; GREGIO e MACIEL, 2016), por vezes unindo a tradição da cultura popular com inovações científicas e tecnológicas.

Neste contexto lança-se o olhar sobre a Cachaça (artesanal) Sanhaçu e seus idealizadores familiares, representados aqui por Oto Barreto (Figura 10), melhor caracterizado como um produtor de cachaça de alambique, engajado numa atividade cultural e financeira secular no estado de Pernambuco, não por acaso e sim escolha:

Quando meu pai [Moacir Eustáquio] se aposentou, ele disse: “não quero passar o resto dos meus dias nessa “muvuca” aqui em Recife... Vou comprar uma propriedade no interior”, daí acabou vindo pra Chã Grande há uns 25 anos, depois de algumas pesquisas. Mas quando ele chegou aqui, escolheu pra comprar o pior terreno que tinha já pra ter com o que se ocupar. Neste terreno de dois hectares e meio não tinha água pra beber, luz elétrica, nem formiga tinha... era um chão que saía faísca quando a enxada batia de tanta pedra que tinha, mas ele encarou o desafio em prol de uma vida mais saudável, longe da cidade. Tempos depois ele foi fundador das primeiras feiras orgânicas do estado de Pernambuco... Mas a rentabilidade e durabilidade dos produtos não era tanta e começamos a alimentar a vontade de abrir uma empresa que tivesse maior valor agregado e nos desse maior retorno financeiro [...]. Uma solução rentável e duradoura foi a cachaça e quando decidimos que era isso que a gente queria fazer, tive que ir atrás de capacitação.

Depoimento de Oto Barreto, em entrevista concedida a Rutt Keles A. da Silva. Chã Grande, 25 de julho de 2017.

Figura 10 - Cachaçaria Sanhaçu.



Fonte: Caio Maciel, 2017.

Descrição da Figura 10: A- Oto Barreto ao lado do alambique da propriedade; B- Tonel de Envelhecimento da Cachaça de Umburana e selos ilustrativos de três premiações; C- Rótulo da Cachaça Sanhaçu Tradicional.

A Cachaça Sanhaçu ingressou no mercado em 2008, já como a primeira cachaça orgânica do estado e logo seu engenho passou a ser o primeiro do país totalmente movido à energia sustentável. Na propriedade da família Barreto Silva, há 85 km da Capital, a qualidade do que é orgânico é prioridade. A Cachaça Sanhaçu tem uma história peculiar: sua criação foi intencional, planejada. Seu rótulo, sua marca, seus modos de operação movidos à energia solar dão ao produto ares de modernidade, diferindo dos demais produtos aqui estudados. Mas nem por isso ela desvincula-se do que se entende por produto artesanal, ou típico do estado de Pernambuco/Brasil. Enquadra-se no perfil descrito na Base Conceitual do Artesanato Brasileiro por ser um produto: proveniente de matéria-prima regional, feito em pequena escala, processado por métodos tradicionais (assim como qualquer outra substância sólida ou líquida) que revele identidade cultural e esteja em conformidade com legislação vigente que regulamente a comercialização.

Há legislação específica para a cachaça e aguardente, o que será melhor elucidado no Capítulo 3 propriamente, porém, na necessidade de caracterizar este produto como artesanal entenda-se que: seus processos no âmbito da agricultura familiar e baixa escala de produção em relação às cachaças industrializadas, condicionam procedimentos vinculados às tradições territoriais. Ainda assim, produtores de cachaça artesanal adotam estratégias que garantem a qualidade sensorial do produto (COUTINHO, 2003), isto não macula a identidade do produtor tradicional de cachaça em alambique, pelo contrário, ajuda a abrir espaço em novos mercados

fortalecendo identidades culturais locais, por conta de seus processos afinados com técnicas de produção convencionais (mas no caso da Sanhaçu, certificadamente orgânico).

Sobre a Sanhaçu é importante ressaltar que sua atividade comercial, estratégia de inserção no mercado e princípios de existência difere substancialmente dos demais geossímbolos aqui pesquisados, a começar pela natureza do produto (gastronômico, recreativo). Além do mais, em relação à cachaça na perspectiva do município de Chã Grande, inexistente um sentido comunitário, é algo mais restrito à família Barreto Silva em suas atividades no engenho próprio. A Sanhaçu enquanto geossímbolo existe graças aos precedentes da agricultura familiar, tal produto artesanal aos poucos transformou-se numa marca que vem conquistando o mercado graças ao mantimento de padrões tradicionais aliados às inovações tecnológicas ampliadoras de qualidades sensoriais e estratégias empresariais bem-sucedidas.

Feitas estas considerações em torno dos geossímbolos artesanais contemplados pela pesquisa, elaborou-se um outro mapa iconográfico apenas com eles, o mesmo encontra-se no apêndice desta dissertação. Agora, chega o momento de averiguar os procedimentos metodológicos que condicionaram a obtenção dos dados em campo e o desenvolvimento desta investigação qualitativa, no tópico a seguir.

2.3 Procedimentos metodológicos: os sítios artesanais e a importância dos trabalhos de campo

Esta investigação de cunho qualitativo seguiu a lógica das pesquisas exploratórias, as quais combinam o embasamento teórico, descrição de conceitos e a interação com os sujeitos concernidos na pesquisa e seu ambiente. Mais que isto, almejam também esclarecer e aplicar conceitos além de despertar ideias, na resolução de sua problemática dando margem a formulação de outros problemas e hipóteses úteis a estudos subsequentes. Conta com o levantamento bibliográfico e documental, além de entrevistas não padronizadas, possibilitando uma visão mais abrangente sobre o tema e evidenciando particularidades acerca do fenômeno em análise pela familiaridade adquirida, como explica Carlos Gil (2008). Para este autor, tais pesquisas recomendam-se especialmente para temas pouco explorados onde se torna difícil a formulação de hipóteses precisas, de tal forma que exige além da revisão de literatura, pesquisas em fontes secundárias e discussão com especialistas.

No que diz respeito à leitura sistemática em torno dos conceitos-chave que fundamentam a pesquisa – Paisagem Cultural, Geossímbolos e Sustentabilidade – a escolha das referências seguiu o critério embasado na credibilidade de suas fontes, através de autores clássicos, ou contemporâneos por meio de suas obras publicadas em livros, teses e dissertações, revistas e periódicos nacionais e internacionais. Entre eles: o Portal de Periódicos da Capes, Portal Domínio Público, SCIELO Brazil (*Scientific Electronic Library Online*), Google Acadêmico, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. O objetivo foi obter uma fundamentação teórica atualizada e coerente com o trabalho.

Foram consultadas instituições não acadêmicas como a Agência de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco - AD Diper, Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – Sebrae, Centro do Artesanato de Pernambuco do Recife e de Bezerros, Sistema de Informação e Cadastro do Artesão Brasileiro – SICAB; Programa de Artesanato Brasileiro – PAB, em Pernambuco. Além disto, pelas feiras artesanais em diferentes localidades do estado, lojas e sites de produtos, material jornalístico e iconográfico, documentos pessoais, arquivos públicos ou privados, foi possível obter material para significativa fortificação de argumentos em torno da resolução da problemática da pesquisa e o cumprimento dos objetivos. Esta fase foi desenvolvida sob a perspectiva de Lakatos e Marconi (2006), numa postura reflexiva e crítica levando em consideração um leque de materiais baseados na documentação indireta.

Para a interação social por meio de entrevistas objetivou-se o início das coletas de dados em circunstâncias informais nas comunidades-alvo. De acordo com Gil (2008), as entrevistas informais possibilitam uma visão geral do problema em análise, percebendo nuances da personalidade do entrevistado, premissa importante para investigações exploratórias, guiando a conversa de modo que sejam fornecidos dados pelos informantes-chave (especialistas no tema, líderes comunitários, de associações, etc.).

Desta forma, gerado um “quadro provisório”, útil a saber o que observar e perguntar em visitas subsequentes, tendo já adquirido certo grau de intimidade com os entrevistados, nesta pesquisa, fez-se uso também de entrevistas por pautas (aberta semiestruturada), as quais na concepção do supracitado autor requerem estruturação de informações, através de pontos de interesse previamente elencados. Como explica Gil (*Op. Cit.*), nesta configuração de entrevista o pesquisador faz poucas perguntas diretas dando margem a comentários livres contanto que estejam relacionadas às pautas assinaladas. Esta flexibilidade durante as entrevistas torna-se

bem-sucedida ao passo em que o pesquisador consiga reconstruí-la durante a análise e estruturação de seus dados, visando uma interpretação mais objetiva.

Em algumas situações-chave, fez-se uso do gravador mediante autorização do entrevistado, prezando pela sutileza e em prol de manter o interlocutor numa situação livre de desconforto ou inibição. Em campo, incorporou-se como ferramenta metodológica a fotografia. Esta alternativa tanto serve para a documentação e posterior análise de situações, como material de retribuição ao tempo e ensinamentos concedidos.

No desenvolvimento das atividades em campo, além de garantir o acesso (digital ou impresso), às pesquisas já desenvolvidas pela autora dentro da temática artesanal naquela região, em momentos de reencontro com fontes colaboradoras, tomou-se o cuidado de disponibilizar material fotográfico proveniente de visita anterior. No recorte pesquisado realizaram-se uma série de trabalhos de campo, com diferentes tempos de duração e objetivos, em dois semestres consecutivos. O Quadro 3 mostra a esquematização destas etapas.

Quadro 3 - Dados básicos de pesquisas de campo.

DATA	LOCAL	OBJETIVO	MOSAICO DE FIGURAS 11
08/09/2016 14/07/ 2016	FENEARTE	• Estabelecer os primeiros contatos com artesãos do recorte em análise, entre outros. • Coletar material iconográfico. • Entrevistar informalmente representantes do Sebrae e Centro de Artesanato de Pernambuco. • Entrevistar informalmente turistas e artesãos. • Coleta de dados para a organização do mapa (Figura 2): Caracterização dos Sítios Artesanais - Bezerros, Chã Grande, Gravatá e Passira.	Ver Figura A: FENEARTE 2016.
16/10/2016 17/10/2016	Centro da cidade de Passira.	• Coletar informações com lojistas e artesãos.	Ver Figura B: centro da cidade de Passira.

	Associação das Mulheres Artesãs de Passira-AMAP.		
20/01/2017	Museu da Caixa Cultural.	• Conferir a exposição: J. Borges, 80 anos.	Ver Figura C: encarte da exposição doado pelo Museu da Caixa Cultural.
08/05/2017	Centro de Artesanato de Pernambuco (Recife).	• Contatar a direção do Centro de Artesanato (o recebimento de informações se deu via e-mail sobre mestres artesãos).	Ver Figura D: escultura do Centro de Artesanato de Pernambuco (Recife).
21/07/2017	Festival da Cachaça de Pernambuco.	• Assistir palestra de Elk Barreto, Diretora Comercial da Cachaça Sanhaçu e agendar visita à Cachaçaria.	Ver Figura E: Elk Barreto, em palestra no Festival da Cachaça de Pernambuco.
09/07/2017 12/07/2017 14/07/2017 15/07/2017	FENEARTE.	• Estabelecer contato direto com os mestres/as: Lúcia Firmino, Lula Vassoureiro, Nilza Bezerra, entre outros, marcando data de encontro para entrevista. • Buscar esclarecimentos junto ao Programa de Artesanato Brasileiro – PAB, AD Diper sobre os mestres artesãos concernidos na pesquisa e sobre o SICAB. • Aplicar entrevista aberta semiestruturada com artesãos. • Coletar material iconográfico. • Validar alguns dados para o mapa da Figura 2. • Entregar trabalhos científicos já desenvolvidos pela autora da dissertação a artesãos incluídos em estudos anteriores.	Ver Figura F: encontro com Lula Vassoureiro na FENEARTE 2017; Ver Figura G: encontro com Nilza Bezerra na FENEARTE 2017. Ver Figura H: encontro com Lúcia Firmino na FENEARTE 2017. Ver Figura I: encontro com representante do PAB. Ver Figura J: entrega de trabalho científico a artesão contemplado em pesquisa anterior (Ivo Diodato). Ver Figura K: entrega de trabalho científico a artesão contemplado em pesquisa anterior (Marcos de Sertânia).

		• Visitar a Galeria de Reciclados, Salão de Arte Popular Ana Holanda e Salão de Arte Popular Religiosa.	
19/07/2017	PAB/PAPE	• Verificar informações no SICAB. • Requisitar informações a respeito da FENEARTE e tipologia artesanal produzida em PE, por e-mail.	
20/07/2017	Museu Cais do Sertão.	• Conferir a exposição multissensorial “Bordados de Passira”.	Ver Figura L: exposição no Cais do Sertão.
25/07/2017 26/07/2017	Gravatá, Chã Grande e Bezerros.	• Conhecer as dependências e o funcionamento da Cachaçaria Sanhaçu. • Entrevistar proprietários da Sanhaçu. • Entrevistar mestres e artesãos. • Visitar museus com a temática artesanal. • Visitar Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros. • Coletar material iconográfico. • Verificar alguns dados a serem incluídos no mapa da Figura 2. • Fazer “leitura” da paisagem dos municípios. • Visitar o comércio nas cidades pesquisadas. • Aplicar entrevistas abertas e semiestruturadas.	Ver Figura M: Cachaçaria Sanhaçu. Ver Figura N: em frente ao Centro de Artesanato de Pernambuco, com o Prof. Caio Maciel e Prof. Bruno Halley, durante trabalho de campo em Bezerros.
01/08/2017	Passira.	• Entrevista com representantes da AMAP.	Ver Figura O: entrevista com Lúcia Firmino na sede da AMAP.

03/12/2017	Passira.	• Feira do Bordado Manual de Passira. • Sindicato dos trabalhadores rurais.	Ver Figura P: feira do bordado manual em 2017.
------------	----------	--	---

Fonte: Rutt Keles, 2018.

Figuras indicadas no Quadro 3:

Figura 11- Mosaico de figuras dos trabalhos de campo descritos no Quadro 3.



Fonte: Rutt Keles, 2016 e 2017.

Considerando a natureza das fontes, o uso de depoimentos e material fotográfico, buscando preservar aspectos éticos e integridade dos sujeitos envolvidos, o estudo precisou solicitar aprovação junto ao Comitê de Ética em Pesquisa- CEP (ver anexo), da UFPE, instituição a qual vincula-se o Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente – PRODEMA. Tal instância consultiva, deliberativa, educativa e autônoma, é responsável pela emissão de pareceres para os protocolos de pesquisas e está subordinada à Comissão Nacional de Ética em Pesquisa – CONEP.

Neste sentido, depoimentos úteis ao debate estão transcritos ao longo do texto, os colaboradores não serão nominalmente mencionados, pelo que garante o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE, aprovado pelo CEP. Fez-se o esforço de expor ao longo dos Capítulos como as informações vieram à tona, individualizando alguns entrevistados por meio de “codinomes” relativos aos municípios ao qual pertencem, havendo mais de um cidadão de uma mesma localidade, haverá o acréscimo de números cardinais (ex: Gravatá 1, Gravatá 2...).

A regra de não identificação não se aplicará aos principais mestres artesãos envolvidos na pesquisa. Estes terão suas falas identificadas e seus rostos mostrados nas fotografias. É importante ressaltar que outros artesãos, habitantes de Passira, Bezerros, Chã Grande e Gravatá, turistas, representantes de instituições, cooperativas, associações, comerciantes e empreendedores não evidenciados no texto foram de significativa importância para o andamento do trabalho. Estima-se que, dentre os grupos de pessoas acima mencionados, mais de setenta sujeitos foram contatados, não necessariamente entrevistados oficialmente.

Os resultados desta pesquisa bibliográfica e de campo estão ordenados ao longo dos Capítulos cumprindo o objetivo geral (analisar a paisagem cultural conformada em quatro sítios artesanais do interior pernambucano e sua relação com a sustentabilidade) concretizando os objetivos específicos:

Sobre **identificar nas paisagens culturais de sítios artesanais, geossímbolos que influenciam o desenvolvimento local**; considere que a identificação de geossímbolos leva em conta aspectos subjetivos, logo, não podem ser mensurados em termos quantitativos. Assim, a consideração do bordado manual, da xilogravura, da máscara de papangu, das bonequinhas da sorte, dos carros de madeira e da cachaça artesanal enquanto geossímbolos, não foram determinados pela autora da dissertação aleatoriamente. Cada um destes produtos artesanais possui uma história no âmbito dos sítios, e isto foi constatado por meio de entrevistas com as

fontes informacionais já apresentadas, e pelo conhecimento prévio da autora sobre aquelas áreas.

Ainda mais, as próprias feiras e festividades locais, colocam em evidência cada um dos artesanatos, ratificando sua dimensão representativa para localidades colaborando com seu desenvolvimento. Os geossímbolos construíram por meio de sua influência uma certa identidade geográfica para cada lugar gerando um sítio, conformado por todos os elementos destacados na Figura 2. No mais, as paisagens pesquisadas exibem marcas do fazer artesanal e através das pesquisas de campo e fotografias foi possível interpretá-las.

Para verificar especificidades sobre políticas públicas que atendem a este tipo de produção com vistas ao desenvolvimento, foram consultadas fontes como a AD Diper, Sebrae, Centro de Artesanato de Pernambuco (do Recife e de Bezerros), Centro Cultural e Comercial do Bordado Manual, entre outros, assim como as prefeituras dos quatro municípios/e ou sindicatos de trabalhadores rurais. Posteriormente, durante a investigação *in loco* buscou-se compreender o reflexo destas políticas considerando a percepção dos produtores artesanais por estas atendidos.

A respeito de **evidenciar fatores que garantem sustentabilidade às práticas artesanais**, elucida-se: para a verificação das trajetórias de produção artesanal e a incorporação de práticas sustentáveis em seu desenvolvimento, fez-se o acompanhamento de processos de confecção *in loco*, debate com artesãos e produtores artesanais, aliados às consultas em bibliografias que refletem sobre a temática da sustentabilidade. Os trabalhos em campo garantiram a proximidade com cada atividade pesquisada, depois do conhecimento empírico buscou-se alternativas de diálogo com teorias de sustentabilidade levando a acreditar que o pilar econômico, cultural e ecológico não aparece de forma equilibrada em cada sítio artesanal.

Para **caracterizar os fluxos da produção artesanal do recorte pesquisado**, três etapas foram cumpridas: primeiramente foi necessário debruçar-se sobre literaturas pertinentes para formulação de mapas, posteriormente, em campo, demarcar pontos de origem de artigos artesanais. Depois dos mapas idealizados contou-se com o apoio fundamental de um técnico em geoprocessamento para o manuseio dos programas e esclarecimento de noções corretas aplicáveis à cartografia para melhor organização e divulgação dos dados. O acesso a banco de dados cartográficos condicionou a elaboração e organização dos dados mapeados com maior precisão e confiabilidade. Dados de localização contam com *shapes* pré-elaboradas armazenadas pelo ArcGIZ. O georreferenciamento foi condicionado pelo programa *Google*

Earth Pro. Os fluxos com localizações estimadas foram traçados com esboços mais livres e todos os dados localizacionais foram cedidos pelos investigados da pesquisa.

Em Passira, evidenciou-se o destino do que é feito na Associação das Mulheres Artesãs de Passira - AMAP, em Chã Grande a análise foi feita com o material da Cachaçaria Sanhaçu. Em Bezerros, a apuração recaiu sobre a produção de Lula Vassoureiro, artesão especialista em máscaras de papangu, juntamente com a produção de Silvio Borges. Na cidade de Gravatá, a pesquisa foi realizada com Nilza Bezerra precursora da arte com as bonequinhas da sorte e o artesão brinquedista Josuel Coto.

3 CONCEITOS E DIÁLOGOS SOBRE O FAZER ARTESANAL

3.1 Um movimento sem fim: a prática artesanal no correr da história

Ao que consta nos escritos bíblicos o “*Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente*” (BÍBLIA, Gênesis, 2:7). Trata-se esta, de uma das mais belas passagens bíblicas, a qual, tomo emprestada a propósito de começar a elucidar o que vem a ser a perícia artesanal de um exímio artífice. Na linguagem fabulosa da bíblia, o próprio Deus, com suas mãos atuando em perfeição modelou o homem tal qual sua imagem e semelhança, dando origem a uma figura de feições particulares, única e bem-acabada.

Numa análise menos profunda do que exige um estudo específico sobre um dos livros mais importantes da humanidade, apenas refletindo sobre aquela metáfora: para ir além do abstrato e materializar os planos do criador, o que seria mais apropriado do que dizer que, Ele mesmo fez artesanalmente, de uma matéria-prima, uma forma tão especial que resguardaria o dom da vida? Considera-se como uma interpretação possível a aura espetacular que reveste a mão e os trabalhos por ela desempenhados, marcando momentos da vida humana e da sociedade, em certos estágios, celebrados, enaltecidos, concebidos como dignificantes.

Contudo, aos trabalhos manuais no decorrer da história das civilizações ocidentais, não foi atribuído reconhecimento em equivalentes proporções. Isto porque se fortaleceu, de acordo com Richard Sennett (2013), século após século, uma profunda dificuldade em notabilizar e impulsionar a perícia artesanal. Ele fala de uma “*mão inteligente*” e da relação íntima estabelecida com a cabeça e que em algum momento simbólico na história destas civilizações se rompeu. Mas há virtudes perseverantes e um diálogo que nunca deixou de existir, se capacitou, explorou dimensões desta habilidade, seja na alvenaria, olaria, culinária ou música, mantendo a vivacidade através dos artífices.

Na atualidade o termo “artífice” caiu em desuso, em razão das muitas especialidades e categorias de profissionais que trabalham manualmente, mais à frente pontuar-se-ão as categorias mais usadas no Brasil e contempladas neste estudo. De qualquer maneira, conceba-se o termo artífice como um exímio trabalhador manual, quer seja um mestre cervejeiro, um brinquedista, ou um bordadeiro que trabalhe com primor.

O artífice é dotado de habilidade artesanal, aquele que pensa, faz, pratica e aperfeiçoa. Sua lida não é um meio para alcançar outro fim, pois, por mais que suas atividades detenham

um caráter prático o “*artífice apresenta uma condição humana especial: a do engajamento*”, a unidade entre sua mente e seu corpo encontra-se na linguagem expressiva, a qual orienta a ação física (SENNETT, *Op. Cit.*, p.30). Este é o campo de análise de Sennett, a jornada dos trabalhos manuais e seu protagonismo na evolução do homem, para ele, o “*animal humano que trabalha pode ser enriquecido pelas capacitações e dignificado pelo espírito da perícia artesanal*” (p.319), isto é, a proficiência em desempenhar trabalhos manuais.

Reflita-se então sobre a funcionalidade da mão, que com toda sua evolução estrutural concedeu à espécie humana uma experiência própria do ato de pegar, onde a natureza passou a ser pensada no toque: pegar, segurar e entender reflete “*o diálogo evolutivo entre a mão e o cérebro*” (SENNETT, *Op. Cit.*, p.171). Providos de capacidade cerebral aperfeiçoada, os ancestrais humanos entenderam como era possível segurar coisas nas mãos, além do mais, aprenderam a pensar sobre o que detinham, aplicando-lhe forma. Os homens-macacos capacitaram-se a fabricar ferramentas e os seres humanos a produzir cultura (*Ibidem*).

Aprende-se pela experiência, com o homem primitivo não foi diferente. Seu aparecimento na Terra, por sinal, é indicado por seus instrumentos, possíveis de serem elaborados graças à correlação sensível entre a mão e o olho, coordenados pelo cérebro e seu complexo sistema. As primeiras ferramentas teriam sido basicamente pedaços de madeira, pedras e ossos, originadas por meio de quebra ou lascagem. Mas, quais pedras seriam mais apropriadas à manufatura de ferramentas e como lascá-las? Por certo as comunidades arcaicas construíram também sua tradição científica, assimilando e transmitindo informações sobre os estilos de materiais mais adequados aos trabalhos e onde consegui-los. Então somente após o domínio da técnica da manufatura é que se pôde começar a fazer com mais precisão, ferramentas próprias para determinada operação (CHILDE, 1981).

Encontrados em distintos ambientes, de serras ao interior de cavernas, os machados, as pontas de flechas, os utensílios alimentícios, lascados, bem-acabados e notadamente polidos (DOLZAN, 2006), não representam com exclusividade a habilidade e a astúcia do homem pré-histórico.

Ao passo em que aquele homem conseguiu obter mais domínio sobre a natureza, estando melhor resguardado do perigo e da fome, não sentia, porém, a necessidade única de sobreviver, dedicando-se, portanto, às outras atividades. Desta forma, o homem passou a tecer, confeccionar cerâmicas, ornamentar ferramentas, imprimir suas marcas nas rochas e paredes das cavernas, alternando técnicas e tintas. O que se considera arte pré-histórica não se esgota pelo caráter utilitário, isto foi ultrapassado graças a inteligência e a sociabilidade do homem

pré-histórico, então preocupado com a estética das coisas (estatuetas, cerâmicas, objetos líticos polidos, tramas em tecidos, moradias e pinturas rupestres). Pensar nos primeiros homínídeos criando, representando seu dia-a-dia, entalhando, repassando seus saberes, evoluindo, aperfeiçoando técnicas, é pensar no cerne da atual pluralidade cultural (*Ibidem*).

Contudo, nem todo trabalho manual executado por um ser humano, com instrumentos ou sem, concede a este a denominação de artífice, nem o propicia um status diferenciado em sua comunidade, apenas por ser detentor de uma habilidade. Nos diferentes períodos históricos, a cultura é que será determinante para este reconhecimento.

Agora, identificando acontecimentos primordiais na história do fazer artesanal, encarado como um “ponto simbólico de ruptura entre a mão e a cabeça”, mencionado em Sennett (2013), reconheça o legado deixado pelos gregos à civilização ocidental: na Grécia o progresso técnico originou uma classe baseada na manufatura, no comércio e no artesanato, onde o trabalho manual era enaltecido. Para entender a mentalidade desta civilização é preciso considerar uma identidade moldada entre processos técnicos e naturais, assim, todas as honras eram concedidas a quem contribuía para a dominação da natureza (CUNHA, 2005). Nesta sociedade politeísta, o culto ao Deus Hefesto se dava especialmente em cidades onde a prática da manufatura era intensa. Ainda na Era Clássica, seu hino já entoava:

Canta, Musa de voz límpida, a Hefesto, famoso por suas invenções.
Com a Atena de olhos brilhantes ele ensinou gloriosos ofícios aos homens de todo o mundo — homens que antes costumavam habitar em cavernas nas montanhas como feras selvagens.
Mas agora que eles aprenderam os artífices ofícios através de Hefesto, trabalhador, famoso por sua arte, eles levam uma vida tranquila em suas casas o ano todo.
Seja afável, Hefesto, e conceda-me sucesso e prosperidade!⁵

Para Sennett (2013), tal hino além de celebrar a repercussão positiva da concessão espontânea dos poderes do Deus artífice aos homens, gesto que principiou o fim da vida nômade, retrata uma civilização iniciada junto com o uso de ferramentas, mas denota também algo ainda mais complexo e digno de nota: “*o hino homenageava como civilizadores aqueles que associavam a cabeça às mãos*” (p. 32), prodigiosos artífices, não mais “feras selvagens”.

Contudo, os gregos deixaram um legado à civilização ocidental, onde reside um ponto simbólico de ruptura entre a mão e a cabeça, como mencionado. A partir do século IV a.C. há uma reorientação do pensamento grego, motivada pela política e a economia, o escravagismo acentuou esta separação, deixando em lados opostos: contemplação e ação. O próprio Aristóteles em *A Política* coloca o artesão como um ser servil e rebaixado, em contrapartida,

⁵ Disponível em: arquesanato.wordpress.com/2014/03/29/hefesto-abertura-artifice/

elege o ócio como requisito à existência da virtude cívica. Mais dignificante aos homens livres (CUNHA, 2005).

Em Roma, por sua vez, ao labor se atribuía conotação positiva. A expansão do Império garantida pelo exército, composto por homens livres, se deu a partir do século II a.C. Os artesãos de várias especialidades ainda não eram totalmente independentes, mas estavam começando a se organizar em associações autorizadas pelo governo. Possuíam assim obrigações a cumprir, mas também direitos. Por exemplo; cada organização desta, possuía uma sede, cemitério próprio, capela, patrono religioso, firmando paulatinamente uma identidade sociopolítica. No entanto, tempos mais tarde, o colapso do Império abalaria a estabilidade das primeiras “Corporações”, pois elas ficaram cada vez mais subordinadas ao Governo, que se preocupava com o abastecimento de Roma e o déficit de escravos, isto exigiu cada vez mais da força de trabalho artesanal (CUNHA, 2005).

Para mais, com a desarticulação da rede urbana, muitas relações comerciais interurbanas fragilizaram-se, quando algumas leis que protegiam o comércio, até mesmo artesanal, foram invalidadas. A terra passou a ser a fonte exclusiva de subsistência, com isso a produção artesanal não conseguiu se manter na cidade (SPOSITO, 2004).

Os mosteiros para o artífice medieval cristão eram nada menos que sua casa espiritual, ali os monges oravam, cultivavam jardins e praticavam a carpintaria. As freiras, dedicavam-se às práticas de costura e tecelagem (SENNETT, *Op. Cit.*). No advento do feudalismo, o artesanato ficou resguardado às cortes senhoriais. Nos mosteiros, os trabalhos artesanais foram valorizados, naquele mundo onde o catolicismo imperava, o ócio passou então a ser concebido como o pai dos vícios, (diferentemente da Grécia Antiga) algo a ser combatido com oração e trabalhos manuais (CUNHA, *Op. Cit.*). O trabalho manual/ofício possuía um sentido moral muito valorizado pela Igreja que conseguiu ressignificar o que era feito com as mãos. Partindo do século VI, os religiosos católicos obedientes a São Bento, deveriam seguir a regra do *opus manuum*, de trabalhar manualmente (LODY, 2013).

Fortalecidas por isto, na Idade Média, as “Corporações de Ofícios” passam a ocupar um espaço notabilizado. Sua trajetória

integra a história do trabalho no mundo ocidental cristão. Os artesãos cinzelaram joias, imprimiram livros, entalharam armários, teceram brocados, graças a conhecimentos experimentados e transmitidos de pai para filho, de mestre para aprendiz. Criaram estilos que se tornaram marcas culturais e a representação de “escolas” como tendências autorais e estéticas [...]. Assim, foram muitas as formas de reunir e de manter atividades artesanais e profissionais, que na Idade Média eram chamadas de fraternidades, caridades, confrarias, comunidades, artes, *métiers*, colégios, jurandas,

juramentadas, *hauses*, guildas, entre outras denominações sempre caracterizando sistemas corporativos (*Ibidem*, p. 8).

Ainda na Idade Média, na Europa do século XIII, o artesão ocupa um lugar prestigioso no mercado quando se fortalecem as “Corporações de Artes e Ofícios” (que vieram mais tarde para o Brasil) criadas com o fim de formar grupos de ajuda e associar pessoas em benefício da atividade. Tais corporações passam a atuar em prol da formação de novos grupos instruídos pelos mestres nas oficinas, o objetivo que não se perdia de vista era conservar a qualidade dos produtos elaborados. As orientações e a unidade trabalho destas organizações eram: a fé cristã e a vida, onde quer que estivesse o homem, seu trabalho deveria servir para que ele obtivesse o pão e o vinho, reforçando a concepção bíblica do trabalho (LODY, 2013).

Mais tarde no século XVI, o Renascimento, movimento de ordem política, cultural e econômica inspira-se em valores da Antiguidade Clássica, provocando uma revolução em termos políticos, religiosos, literários e artísticos. Neste momento se instaura um novo ponto de ruptura simbólica entre a mão e a cabeça. Como Cunha (2005) esclarece, havia agora as *artes liberais* (novas e belas-artes) e as *artes mecânicas*. O prestígio da intelectualidade hierarquizava os trabalhos manuais: em ascensão os artistas, abaixo e longe deles, os artífices/artesãos. As corporações de ofícios mecânicos foram depreciadas, pouco a pouco se diluindo, enfraquecendo pela rejeição simbólica. Resistiram, embora rebaixadas, até século XVIII com a inevitável Revolução Industrial e o barateamento da mão-de-obra.

De acordo com Lody (2013), no Renascimento é que surgiu a concepção de uma nova categoria: a artística, ainda que o termo “artista” propriamente dito só tenha aparecido tempos mais tarde. É naquela época que se sucedem trabalhos com tendências autônomas de criação, realizações autorais, originais. O conceito de originalidade vem do grego: *poesis*, e nomeava “algo onde antes nada havia”. Na aplicabilidade do termo, conforme elucida Sennett, o fato de algo passar a existir suscita sentimentos de surpresa e admiração, é no Renascimento, portanto, que “*a manifestação súbita de alguma coisa era associada à arte – ou à genialidade*”. Isto não significa dizer que os artífices medievais não inovavam, a questão é que seu trabalho era fruto de um esforço coletivo, evoluía lentamente (SENNETT, 2003, p.84), enquanto que naquele novo momento os artesãos libertavam-se de filiações em busca de autonomia.

O artista e o artesão coabitam um espaço de prática, aperfeiçoamento e inventividade, sua maestria é o que irá tornar cada um de seus trabalhos genuínos. A procura por definições que diferenciem e coloquem a arte e o artesanato em posições distintas é natural e recorrente em discussões no âmbito acadêmico, ou não acadêmico, quando se reflete sobre trabalhos

manuals criativos. Esta dissertação não pretenderá focar nesta diferenciação, todavia ainda neste Capítulo haverá uma caracterização mais aprofundada sobre categorias artesanais conceituadas recentemente por políticas de valorização e reconhecimento da cultura artesanal brasileira.

3.1.1 Tramas do intercâmbio artesanal brasileiro

Agora, o estudo chega ao outro lado do atlântico, pouco antes do Renascimento, no epílogo do século XV. Aportam no Brasil os portugueses e no primeiro registro oficial que se tem sobre este território, a Carta de Pero Vaz de Caminha, em vários momentos menciona-se o aparato indígena e se nota a preocupação do autor não apenas em descrever suas particularidades, como também em assegurar que o Rei português teria acesso a tais materiais, como se constata adiante:

Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. **Traziam arcos nas mãos, e suas setas.** Vinham todos rijamente em direção ao batel. [...] **E um deles lhe arremessou um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas, como de papagaio. E outro lhe deu um ramal grande de continhas brancas, miúdas que querem parecer de aljôfar, as quais peças creio que o Capitão manda a Vossa Alteza.** [...] Viu um deles umas contas de rosário, brancas; fez sinal que lhas dessem, e folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço; e depois tirou-as e meteu-as em volta do braço, e acenava para a terra e novamente para as contas e para o colar do Capitão, como se dariam ouro por aquilo. [...] Resgataram lá por cascavéis e outras coisinhas de pouco valor, que levavam, papagaios vermelhos, muito grandes e formosos, e dois verdes pequeninos, e carapuças de penas verdes, e um **pano de penas de muitas cores, espécie de tecido assaz belo [...]. Eu creio, Senhor, que não dei ainda conta aqui a Vossa Alteza do feitio de seus arcos e setas. Os arcos são pretos e compridos, e as setas compridas; e os ferros delas são canas aparadas, conforme Vossa Alteza verá alguns que creio que o Capitão a Ela há de enviar.**⁶ (Negrito nosso)

Os índios se apresentaram já com seus arcos e flechas, seus instrumentos de defesa confeccionados artesanalmente. Tão peculiares eram seus cocares arremessados à nau que seguiram para Portugal como exemplares do que havia no “Novo Mundo”, onde os homens andavam nus mas recobriam-se de enfeites, e através de gestos conseguiam pelo menos naqueles primeiros instantes, interagir e fazer trocas amistosamente com o homem branco. É o que ratifica Nizza da Silva (2010), quando afirma que aqueles artefatos indígenas remetidos ao

⁶digital.dombosco.com.br/2006/obralit/obras/75/Documentos_historicos_do_Brasil_a_carta_pero_vaz_caminha.pdf

Rei, seriam oriundos de trocas pelas quinquilharias europeias. Lhes impressionava seus materiais e enfeites plumários.

Mas do que os portugueses não tinham conhecimento era que toda aquela plumária representava uma importante expressão artística e cultural dos indígenas. Havia uma função mítica nas penas, desde a cor do pássaro do qual foram retiradas, até a estética de sua organização que favorecia o embelezamento de seus corpos, deixando-os mais atraentes. Ademais, as variadas formas de produção de objetos nas civilizações indígenas estavam ligadas diretamente ao ambiente natural. Além das penas, produzia-se com pedras, barro, madeira, castanhas, folhas de árvores, cabaças e de modo ainda mais complexo, com a borracha e o algodão. Obtinha-se com isso, cordões, cordas, peneiras, abanadores de fogo, cestas, gaiolas, objetos religiosos, redes de dormir, as quais vieram a difundir-se pelas regiões brasileiras mais tarde (MALERBA e BERTONI, 2001), especialmente no Nordeste.

Do mesmo modo, os indígenas dominavam a manufatura da cerâmica, produzindo objetos rituais, copos, potes, panelas, pratos e vasos, importantes para a conservação de alimentos. Porém, não dominavam a arte metalúrgica e por este desconhecimento os metais europeus fascinavam tanto os nativos (como verifica-se no trecho da carta evidenciado anteriormente). Naquela época, a tribo detentora de facões, enxadas, ou machados era interpretada como superior em termos técnicos. Os índios não queriam fazer meras trocas materiais, intencionavam também trocas tecnológicas (MALERBA e BERTONI, *Op. Cit.*). Ressalta-se que, embora as tribos que aqui existiam apresentassem pontos em comum, cada uma delas resguardava padrões culturais com diferenças significativas, assim como as de hoje.

Numa perspectiva étnica, a miscigenação entre indígenas, brancos caucasianos e posteriormente, negros africanos, reduziu significativamente as populações nativas, originando uma etnia unificada pela língua e os costumes portugueses. Sabe-se dos primórdios dessa nova ocupação do território brasileiro e do extermínio indígena ocasionado pelas diferentes relações de interferência dos europeus nas comunidades. No ponto de vista ecológico, em virtude da ocupação de terras as populações autóctones eram obrigadas a migrar repentinamente para regiões pouco familiares (*Idem.*)

Isto implica dizer que, entre outras coisas, a destreza dos indígenas na preparação de seus artefatos, a depender dos recursos que dispunham, favoreceria seu sucesso na adaptação ao novo ambiente. Entretanto esta necessidade de convivência com o meio e a transformação da natureza em objetos funcionais, simbólicos, ou artísticos não é um privilégio das civilizações indígenas, esta é a condição humana.

Nas décadas iniciais da colonização, uma marca vergonhosa na história do Brasil se instaura: o tráfico negreiro proveniente do continente africano. Ao mesmo tempo em que sua chegada ao Brasil não pode ser comemorada em virtude das razões pelas quais aqui foram trazidos os negros, admite-se que toda a bagagem cultural depositada neste território, por eles, traduziu-se ao longo dos tempos num legado notável, em termos simbólicos e materiais.

Aquela “nova gente brasileira”, fez jus a uma parcela muito importante da cultura material e técnica artesanal deste país, não apenas pelo que trouxeram consigo, mas pelas atividades que desempenharam continuamente. É complexa a análise das relações sociais da escravidão no território brasileiro, mas se faz necessário reparar algumas nuances a propósito de compreender o contexto onde os trabalhos manuais se inseriram. Com a colonização, a força de trabalho livre que se interessava pelo artesanato e a manufatura dissipava-se. Então, os escravos passaram a ser os pedreiros, ferreiros, tecelões, etc. Quem era livre queria manter-se o mais longe destes tipos de trabalhos, para realçar a diferença que havia entre suas classes (CUNHA, 2005).

Por sua vez, os portugueses deram suas contribuições à cultura artesanal brasileira ultrapassando o âmbito gastronômico, mais comumente lembrado. A chegada da Corte portuguesa ao Brasil foi essencial para a diversificação material brasileira, o que revela um verdadeiro intercâmbio cultural. Uma das técnicas por eles introduzidas foi aprendida no Oriente e possibilitou transpor desenhos e letras de uma superfície à outra - a xilogravura, popularizada especialmente na região Nordeste, sendo que até a primeira metade do século XIX, todos os xilógrafos atuantes eram estrangeiros. Seu uso primeiro foi para fins de ilustração de livros e periódicos, anúncios de perfumaria ou rótulos de doces. Tempos mais tarde é que a xilogravura passa a não estar atrelada a preceitos estabelecidos, daí surgem as impressões de teor artístico (GABRIEL, 2012).

Como é digno de nota, cabe a colocação de Lody (2013), elucidando que, dentre as muitas as tecnologias trazidas da Europa para o “Novo Mundo”, algumas são originárias do Oriente, por onde passou o homem lusitano entre os séculos XV e XVII. Nas variações que apresentam os bordados e as rendas (renascença, bilro, rendendê, labirinto, crivo, filé), considere umas e outras como originárias de pontos geográficos daquela vasta região, a exemplo de Índia, China, Indonésia e Japão, o que faz pensar que estes países também influenciaram a diversidade da cultura material brasileira.

Assim, ao que consta nos estudos de Lemos Silva (2006), os portugueses se apropriaram muito bem das técnicas de bordados diversos. Mesmo que uma rápida análise evidencie

diferenças entre um bordado tipicamente português e um brasileiro, os principais pontos elaborados por raparigas portuguesas (ponto cheio, matiz, bainhas abertas, richelieu, ponto atrás, nó,) são os mesmos encontrados no país (ver apêndice). Em complemento afirma-se que, o bordado manual hoje encontrado no Nordeste brasileiro (Pernambuco, Passira) especificamente, sofreu algumas adaptações quanto ao uso de tecidos e incremento de pontos em décadas recentes, porém o princípio do fabrico ainda é o mesmo: entretecer fios no tecido com agulha, no preparo em enxovais.

Esta técnica introduzida aqui por portuguesas (mães de família ou freiras) com seus tecidos de linho ou algodão, sempre foi praticada no recanto de lares e enaltecia dotes femininos, ainda hoje é uma atividade majoritariamente praticada por mulheres e perpassa gerações. Existem inúmeras atividades artesanais associadas às “virtudes femininas”, quanto à feitura e uso, os trabalhos em tecido decorativos de casa, pintura, crochê, divertimentos para meninas, bonecas de pano, abrem a porta para uma discussão em torno das perspectivas de gênero, o que poderá ser contemplado num estudo futuro.

Outrossim, a modernização de relações que envolveram trabalhos artesanais no Brasil nos seus séculos iniciais custou a acontecer e alcançar independência, mesmo assim a manufatura difundiu-se para muitos ambientes em seu vasto território:

À medida em que cidades e vilas foram sendo fundadas ao longo do litoral, o sertão explorado e ocupado, e descoberto o ouro, as atividades artesanais foram se desenvolvendo em diferentes pontos da colônia. Foram instaladas olarias para a fabricação de telhas e tijolos, caieiras, para a produção de cal a partir das ostras dos sambaquis, cerâmicas para a fabricação de ladrilhos,oringas e louças (integrando e especializando o riquíssimo artesanato indígena), curtumes para o aproveitamento do couro do gado bovino, e oficinas para a fabricação dos mais dierentes produtos como sabão, chapéus, esteiras, coxonilhos (pelegos), cuias, cordas, canoas, e outros (PRADO JÚNIOR, 1963, *apud* CUNHA, 1978, p. 43-44).

Mas era um tempo em que as Corporações de Ofícios ainda vigoravam, exerciam aqui duplo papel, ligado ao controle monopolista. Tanto proibiam trabalhadores não ligados a elas de desempenhar atividades artesanais, criando um monopólio, quanto controlavam as relações inter-ofícios, barrando os artesãos de certos trabalhos. Havia ofícios a serem praticados apenas por artesãos não escravos. As corporações eram rigorosas, de modo que não apoiavam o emprego de escravos como oficiais, “branqueando” determinados ofícios. Os mouros e judeus, também sofreram este tipo de impedimento. As Corporações só se extinguíram no Brasil em 1824, já no Império (CUNHA, 1978).

Os trabalhos manuais comumente eram associados aos trabalhadores indecorosos, as ocupações mais nobres e intelectuais remetiam às classes mais abastadas. Portanto, em termos

de materiais, o que se viu fortificar foi uma admiração pelos produtos resultantes de uma atividade manual, seja ela uma pintura, um desenho, ou escultura, por estes serem mais facilmente relacionáveis com a arte e a expressão intelectual. Como se fosse mais honroso ser artista que artesão. Mas este foi não foi um pensamento e comportamento residente apenas no passado, se nota isto em tempos mais recentes. A arte é tida como pura expressão, o artesanato como um meio de garantir a sobrevivência realizado sem reflexão e desprovido de sentimento.

Como afirma Cunha (2005), ao que se nota o Ocidente não conferiu ao trabalho manual um valor imutável no passar dos séculos. A compreensão desta dinâmica é útil ao entendimento de razões substanciais para que artesanato ocupe hoje uma posição tão negligenciada na sociedade. Junto com os colonizadores ibéricos vieram as influências da Antiguidade Clássica, citadas no início deste Capítulo, onde o trabalho manual se tornou indigno para um homem livre, diferentemente do ócio.

A investigação elencou até aqui questões importantes sobre atividades manuais no Ocidente ao longo dos tempos, pois foi a partir deste panorama apresentado que se sucederam as interferências iniciais, de modo intenso e direto no território brasileiro, após seu descobrimento. Todavia, é válido ressaltar que as civilizações orientais possuem uma forte ligação com as atividades artesanais, um mergulho em suas tradições seria uma viagem igualmente fascinante.

Inevitavelmente cada civilização empregou traços de sua identidade às suas técnicas artesanais. A narrativa que vem sendo exposta sobre os materiais brasileiros caminha para o entendimento de que,

Diferentes componentes étnico-sociais reunindo e intercambiando povos e culturas, destacando-se centenas de sociedades indígenas, grupos culturais de vários pontos do continente africano, a cultura ibérica, profundamente mulçumana, muitas civilizações do Oriente e da Europa que chegaram com as imigrações, fazem conviver as nossas mais brasileiras maneiras de fazer e de expressar com as mãos, com o nosso artesanato. Tecnologias milenares nos trabalhos com o barro e com fibras naturais estão presentes em todo o Brasil, verificando-se uma variedade de produção, de tipos/formas e de usos [...] e outras maneiras de representar o indivíduo no seu cenário ecológico e cultural (LODY, 2013, p. 21).

Toda esta interação repercute ainda hoje sobre a diversidade material brasileira e resguardada está nos mais diferentes ambientes evidenciando materialmente a cultura dos lugares. Para mais, a sociedade industrial fez surgir novas habilidades artesanais, desenvolvidas em meio às inovações tecnológicas. Contudo, como se sabe, o artesanato não se extinguiu, adaptou-se, como sempre a novos contextos históricos (VIEIRA, 2014). No que concerne às práticas manuais brasileiras, há que se destacar o papel das “*Escolas de Aprendizizes Artífices*

[que] se constituem, historicamente, no marco inicial de uma política nacional do Governo federal no campo do ensino de ofícios” (SOARES, 1982, p. 58).

O perfil dessas escolas entre 1909 e 1942 surtiram efeito sobre o panorama geral de ensino brasileiro, particularmente do ensino técnico-industrial da época, em Pernambuco a primeira inauguração se deu em 16 de fevereiro de 1910. O objetivo das escolas de aprendizes era formar operários e contramestres, possuíam um currículo padronizado que incluía: seção de trabalhos de madeira; metal; arte decorativa; artes têxteis; entre outras. O corpo docente era formado por professores e mestres de oficina, em princípio, eles deveriam agregar qualidades de professor e mestre de oficina, por isso tiveram que se submeter mais tarde a exames que os habilitavam (*ibidem*).

O artesanato no advento da sociedade industrial, empobreceu suas referências, resistindo mais uma vez como prática marginal, desvalorizou-se em razão do custo de produção e venda, num comparativo com produtos seriados. Restou um descompasso entre o tempo do acabamento artesanal e as necessidades urgentes da sociedade preponderante, sendo visto como o fruto de um trabalho informal e frugal. As características da sociedade industrial e os famosos modelos fordistas eram incompatíveis com o autêntico artesanato: fruto de uma evolução coletiva, gradual, pautado no repasse de saberes, perpetuado pela tradição (RAMOS, 2013).

É na sociedade industrial onde o turista começa a consumir o artesanato como souvenir, contribuindo para a subsistência do “ser-artesão”, quase como um ato de assistencialismo. A produção em série de regalos com emblemas do local turístico onde foram comprados despojavam o papel do típico artesanato de valor cultural tradicional, enquanto o turista alimentava (e ainda alimenta muitas vezes) a indústria de souvenirs desconhecendo o significado do autêntico (RAMOS, *Op. Cit.*).

Nesta sociedade industrial, inspiradas por tecnologias inovadoras, como os automóveis, surgem reproduções artesanais para fins de brincadeiras; como o carrinho de maneira e miniaturas de eletrodomésticos, antes disso eram reproduzidos carros de bois, ou trenzinhos, levando a acreditar que as próprias brincadeiras apoiadas no artesanato lúdico estão conectadas a contextos sociais, subordinadas ao tempo histórico. Brinquedos artesanais são símbolos do imaginário infantil de uma era não-globalizada, quando brincadeiras que dependiam de objetos exigiam imaginação e habilidades artesanais na transformação de matérias-primas em artesanatos lúdicos dentro de cada ambiente vivido.

Noutro contexto, a era Pós-Industrial⁷ vê surgir um novo turista demonstrando padrões de comportamento mais atentos às culturas locais. Interessa a estes, às vivências e experiências diversificadas em sítio. O artesanato representa agora o elo de ligação com seu artesão/comunidade, o turista torna-se um consumidor de relações. O consumo então vai além do produto, alcança o cenário cultural. Alheio à cultura local o artesanato não tem o mesmo valor. O acabamento, a garantia da origem, enfim pode(rá) ser reconhecida pelo seu valor muitas vezes milenar (*Ibidem*), parte da história contada aqui. O produto artesanal legítimo representa o raro, o autêntico. São materiais conectados às qualidades ambientais de cada lugar.

Esta “consciência pós-industrial” ajuda a explicar o novo processo de revalorização simbólica pelo qual vem passando o produto artesanal, inclui-se aí a ordem alimentícia dos doces, linguiças, cachaças, cervejas, licores, elaborados com os atributos do que é feito no “tempo artesanal”, do que é selecionado e está subordinado ao padrão de qualidade sensível ao toque, olhar, olfato e paladar humanos. Se em outrora o produto artesanal foi vinculado ao que é desprovido de pensamento ou sensibilidade, como relatado anteriormente, na Antiguidade Clássica, no Renascimento, ou no período do Brasil escravocrata perfazendo “pontos simbólicos de ruptura entre a mão e a cabeça”, hoje emergem como representações conectadas ao passado dos lugares, que salvaguardam valores simbólicos “de alma e coração” para fazer alusão ao que pontuou Richard Sennett (2013), no início deste Capítulo, sobre a correlação inerente entre a mão e a cabeça.

Como se pôde acompanhar na leitura, existem também recompensas emocionais propiciadas pela habilidade artesanal, uma delas vem do orgulho de um trabalho bem-feito. Dos obstáculos que foram criados ao longo do tempo, resistiram alguns. A atividade prática foi de maneira recorrente negligenciada, reduzida a uma conotação muitas vezes servil, desvinculada do pensamento e imaginação, monopolizada pela política ou pela religião (SENNETT, 2013), mas existem meios de resistir e se reafirmar em cada tempo, existem formas de criar e reinventar funcionalidades e acepções.

Inspirando-se na colocação de Raul Lody (2013), sobre as brasileiras maneiras de fazer e se expressar com as mãos, na sessão a seguir será trazida uma conceitualização em torno das

⁷ Para Keil (2007): o acúmulo de riqueza e o conhecimento são marcos de passagem da sociedade industrial para a pós-industrial, ambas capitalistas. A sociedade pós-industrial, em detrimento dos bens materiais em larga escala, investe em riquezas imateriais (serviços, informação, estética, artes). Prezam por novos valores e novas necessidades e posturas. No “capitalismo cognitivo” da sociedade pós-industrial tem lugar o intelecto, a estética, as emoções, a ética, a chamada desestruturação do tempo e do espaço e a racionalidade plural demanda uma nova educação e novo perfil comportamental.

categorias de produtos artesanais classificadas pela Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, onde identificar-se-ão os produtos contemplados pela pesquisa descritos no Quadro 2.

3.1.2 Base conceitual do artesanato brasileiro

Coordenado pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) que funciona em parceria com órgãos federais, estaduais e municipais articula forças em especial com entidades aliadas ao segmento artesanal. Sua missão institucional é:

fomentar e estimular a consolidação desse processo de transformação econômica, promovendo o desenvolvimento das comunidades e a valorização de produtos genuinamente nacionais. [...] O Programa é responsável pela elaboração de políticas públicas em nível nacional [...]. Nesse sentido, são desenvolvidas ações voltadas à geração de oportunidades de trabalho e renda, o aproveitamento das vocações regionais, a preservação das culturas locais, a formação de uma mentalidade empreendedora e a capacitação de artesãos para o mercado competitivo, promovendo a profissionalização e a comercialização dos produtos artesanais brasileiros (BRASIL, 2012, p. 5-9).

Sob as circunstâncias acima descritas, em 2012 é publicada a Base Conceitual para o Artesanato Brasileiro, em prol do desenvolvimento inclusivo e sustentado das atividades artesanais. Atuando nos seguintes eixos:

Gestão – visa promover a integração de iniciativas relacionadas ao artesanato [...]. Desenvolvimento do Artesanato – tem o objetivo de promover medidas para a melhoria da competitividade do produto artesanal e da capacidade empreendedora [...]. Promoção Comercial – o foco é a identificação de espaços mercadológicos adequados à divulgação e comercialização dos produtos artesanais, a participação em feiras, mostras e eventos nacionais e internacionais. Sistema de Informação Cadastrais do Artesanato Brasileiro – SICAB - visa conhecer e mapear o setor por meio de estudos técnicos e do cadastro do artesão no Sistema com vistas à elaboração de políticas públicas para o segmento. Estruturação de núcleos para o artesanato – busca apoiar o artesão formalizado em associações, cooperativas ou microempreendedor individual envolvidos em projetos ou esforços para a melhoria de gestão do processo da cadeia produtiva do artesanato por meio da construção ou reforma de espaços físicos gerenciados pelos estados e municípios (BRASIL, 2012, p. 10).

Dentre as formas de organização dos produtores artesanais descritas pela citada portaria estão: os núcleos de artesãos (incluindo grupos familiares), associações (instituição de direito privado), cooperativas (empresa de prosperidade coletiva), sindicato (direito fundamental de trabalhadores), federação (organização que congrega associações), confederações (aliadas às federações para um determinado fim).

Os produtores artesanais aos quais se refere o PAB e sua conceitualização foi estabelecida pela Portaria SCS/MDIC nº29, de 5 de outubro de 2010 que explica os conceitos sistematizados no Quadro 4.

Quadro 4 - Divisão de categorias de acordo com a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro.

ARTESÃO	ARTISTA POPULAR	TRABALHADOR MANUAL	MESTRE ARTESÃO
Trabalhador individual com ofício manual que domina técnicas e instrumentos, transforma a matéria-prima bruta ou manufaturada em produto acabado com dimensão cultural. Pode contar com auxílio de equipamentos com exceção dos automáticos e os duplicadores de peças.	O artista que está livre da ação repetitiva de elaboração de um produto partindo sempre para fazer algo que seja sua própria criação. Reproduz a peça sozinho, expressa valores emocionais e apresenta elementos estéticos.	Suas técnicas são aprendidas em cursos oferecidos por entidades. Normalmente o trabalho manual é uma ocupação secundária, forma de lazer ou distração. Utiliza materiais e técnicas de domínio público.	Pessoa notabilizada em um ofício legitimado pela comunidade a qual pertence, pode ser membro da academia [de Artes e Ofícios]. Destaca-se através do repasse de conhecimentos fundamentais às novas gerações.
ARTESANATO	ARTE POPULAR	TRABALHO MANUAL	PRODUTO TÍPICO
Produção resultante de matéria-prima transformada predominantemente manualmente, por indivíduo com domínio integral de técnicas, aliando a criatividade e o valor cultural. O produto possui valor simbólico e conecta-se à identidade de um lugar. Utiliza-se de uma matriz estética.	Atividade poética, musical, plástica e/ou expressiva que configura as vivências de um povo em seu ambiente. Tem compromisso profundo com a originalidade. A obra de arte é única, mas tomada como referência pode ser reproduzida como artesanato. Transmite valores sentimentais e é auxiliada pelo folclore e a globalização.	PRODUTO ARTESANAL	Feito partir de matéria-prima regional e em pequena escala (inclui suvenires, alimentos processados por métodos tradicionais; perfumaria; cosméticos; aromáticos. Sua embalagem e rótulo é artesanal. Transmite também identidade cultural.
		Artigo resultante da atividade artesanal ou de trabalhos manuais, obedecendo ao conceito de artesanato.	

Fonte: Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, 2012. Org.: Rutt Keles, 2017.

A Base Conceitual descreve também as tipologias artesanais brasileiras: “*denominação dada ao segmento da produção artesanal, que determina a classificação por gênero, utilizando como referência a matéria-prima predominante, bem como sua funcionalidade*” (BRASIL, 2012, p. 18).

As grandes tipologias incluem produtos de matéria-prima natural de origem animal, vegetal e mineral (areia, conchas, peles, madeira, vidro, etc.). De matéria-prima processada artesanalmente, industrialmente ou com processos mistos (argila, fios, tecidos, materiais sintéticos). Ainda, produtos que exigem certificação de uso (alimentos e bebidas, cosméticos, brinquedos, etc.). Os materiais recicláveis não constituem uma categoria própria, em razão das inúmeras possibilidades onde podem enquadrar-se (*Ibidem*).

Quanto à classificação, o PAB elaborou uma série de requisitos considerados antes de uma denominação final, tais como: origem, natureza de criação, peculiaridades da produção. Revelam: i. Artesanato indígena, produzido no seio de comunidades indígenas; ii. Reciclado, oriundo da reutilização de materiais; iii. Tradicional, artefato expressivo da cultura coletiva, representativo de tradições, de produção familiar ou comunitária, com técnicas, processos e desenhos originais; iv. Referência cultural, resgata ou relê elementos culturais tradicionais regionais. São resultantes de uma intervenção planejada que agregam valor ao produto, por fim; v. Contemporâneo-conceitual, formulado por uma afirmação de estilos de vida ou afinidade cultural. Entra nesta análise, portanto, valores históricos e culturais do artesanato conectados ao tempo e aos espaços originários. As funcionalidades artesanais são muitas, a citada Portaria agrupa como: adorno e/ou acessório; adereço; educativo, lúdico; religioso/místico; utilitário; profano; lembrança/souvenir (BRASIL, 2012).

Afim de aproximar as informações organizadas pela Base Conceitual do Artesanato Brasileiro ao recorte espacial da pesquisa, apresenta-se o Quadro 5.

Quadro 5 - Informações de conceitualização sobre os produtos artesanais/objetos de pesquisa.

Sítio Artesanal	Geossímbolo	Produtor	Produto	Tipologia	Técnica	Funcionalidade
Passira	Bordado manual	Artesão	Artesanato	Sintética	Bordado	Adorno/decorativo
Bezerros	Máscara de papangu	Artesão/artista popular	Artesanato/arte popular	Papel	Colagem/modelagem/pintura	Lúdico
	Xilogravura	Artesão/artista popular	Artesanato/arte popular	Madeira/papel	Entalhe/gravação	Adorno/decorativo
Chã Grande	Cachaça artesanal	*	Produto típico/produto artesanal	Bebida	Destilamento	*
Gravatá	Bonequinha da sorte	Artesão	Artesanato/trabalho manual	Sintética	Costura/confecção de bonecos	Místico/suvenir/adorno
	Brinquedo de madeira	Artesão	Artesanato/trabalho manual	Madeira/brinquedo	Mercenaria/montagem/pintura	Lúdico/educativo

Fonte: Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, 2012. Org.: Rutt Keles, 2017.

*Produtor de cachaça de alambique;

**Gastronomia/recreação.

Existem termos mais populares e específicos para alguns artesãos elencados no Quadro 5, para os que trabalham com xilogravura seria xilogravurista ou xilógrafo, com o bordado, bordadeiro e os artesãos que fazem brinquedos podem ser chamados de brinquedistas.

Há outros pontos a se destacar sobre a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, que descreve características de produtos artesanais que não são compreendidos necessariamente

como artesanato a exemplo de doces e bebidas e que se enquadram no conceito de produto típico (ver Quadro 4). O documento esclarece que estes produtos exigem certificação de uso e é possível realizar cadastro de artesão mesmo no âmbito da tipologia “alimentos e bebidas”, para tanto, é necessário:

consultar a legislação que regulamenta o setor de alimentação, disponível no sítio www.anvisa.gov.br, especialmente a Resolução nº 23, de 15 de março de 2000, que dispõe sobre “O Manual de Procedimentos Básicos para Registro e Dispensa da Obrigatoriedade de Registro de Produtos Pertinentes à Área de Alimentos” (BRASIL, 2012, p. 26).

Por mais que seja incomum conceber um produtor artesanal de doces e bebidas como artesão, a Base Conceitual dá subsídios para esta interpretação. No entanto, existem termos mais apropriados para preencher as lacunas existentes no Quadro 5, no que concerne à nomeação do “produtor de cachaça”, o que será melhor discutido na sessão 3.1.3. Mesmo porque, existem conceitos mais específicos para caracterizar a cachaça artesanal e os indivíduos incorporados ao processo produtivo.

Mas antes de partir para mais denominações técnicas faz-se uma reflexão sobre políticas públicas e portarias como a mencionada aqui, estas podem trazer implicações à vida do artesão induzindo-o a um engessamento de práticas em razão do enquadramento limitador de uma visão governamental. Não são os produtores artesanais “criaturas” das políticas públicas, segregados em categorias, tampouco, devem limitar sua liberdade criativa se esta, descaracteriza uma definição/nomenclatura governamental. Uma identidade artesã pode transitar e pertencer a diversas categorias, assim como serem assimiladas pela comunidade sem necessariamente estarem subordinadas a tais políticas e seus benefícios.

3.1.3 Conceitualização do produto artesanal cachaça

Muitos produtos consagrados como tipicamente brasileiros tem influências em tecnologias e culturas estrangeiras, um destes exemplos é a cachaça⁸. De acordo com estudos, em 1531 o português Martim Afonso de Souza chegou ao Brasil com sua expedição colonizadora trazendo as primeiras mudas de cana-de-açúcar, especialistas agrícolas e um dos

⁸ Sobre a origem da palavra cachaça, entre as versões admissíveis consta a influência espanhola devido ao termo “cachaza”, um tipo barato de vinho consumido em Portugal e Espanha; ou também “cagaça”, como se conheciam os resíduos dos engenhos aqui instalados, afim de maiores explicações verifique: Souza *et al.* (2013).

inaugurais alambiques do “Novo Mundo”. Supostamente este alambique em outrora fora usado para produção de aguardente de uva, mel ou cana, nas Ilhas Canárias (APPCA, s/d).

O processo de destilação ibérico aprendido com os árabes então produziu a aguardente de cana em terras brasileiras, que em princípio não destoava dos destilados oriundos de outros pontos da América, a exemplo do rum. Como quer que seja, sua origem é mitificada e associada aos escravos, a quem muitos atribuem à descoberta, dada a sua popularização entre as classes mais pobres, sobretudo entre africanos. Os fidalgos da época consumiam vinho e bagaceira (aguardente de vinho), embora que, num dado momento, os colonizadores passaram a substituir suas bebidas de costume importadas pela acessível cachaça (*idem*).

Desde então acompanhando a história e a economia do país partindo do ciclo do açúcar, a cachaça alcançou mercados internacionais muito cedo, refém do monopólio português, já foi moeda de troca para compra de escravos e até mesmo pivô de revoltas populares, mas, sempre consumida com referência de origem. Um longo e adverso caminho foi percorrido até sua consagração como síntese da cultura brasileira, nos dias atuais. Em razão das altas demandas sobre o produto, com o tempo, se viu surgir um tipo de destilado que difere essencialmente da cachaça tradicionalmente artesanal, a chamada “cachaça de coluna” (industrializada), resguardando características diferentes (SILVA; GREGIO e MACIEL, 2016).

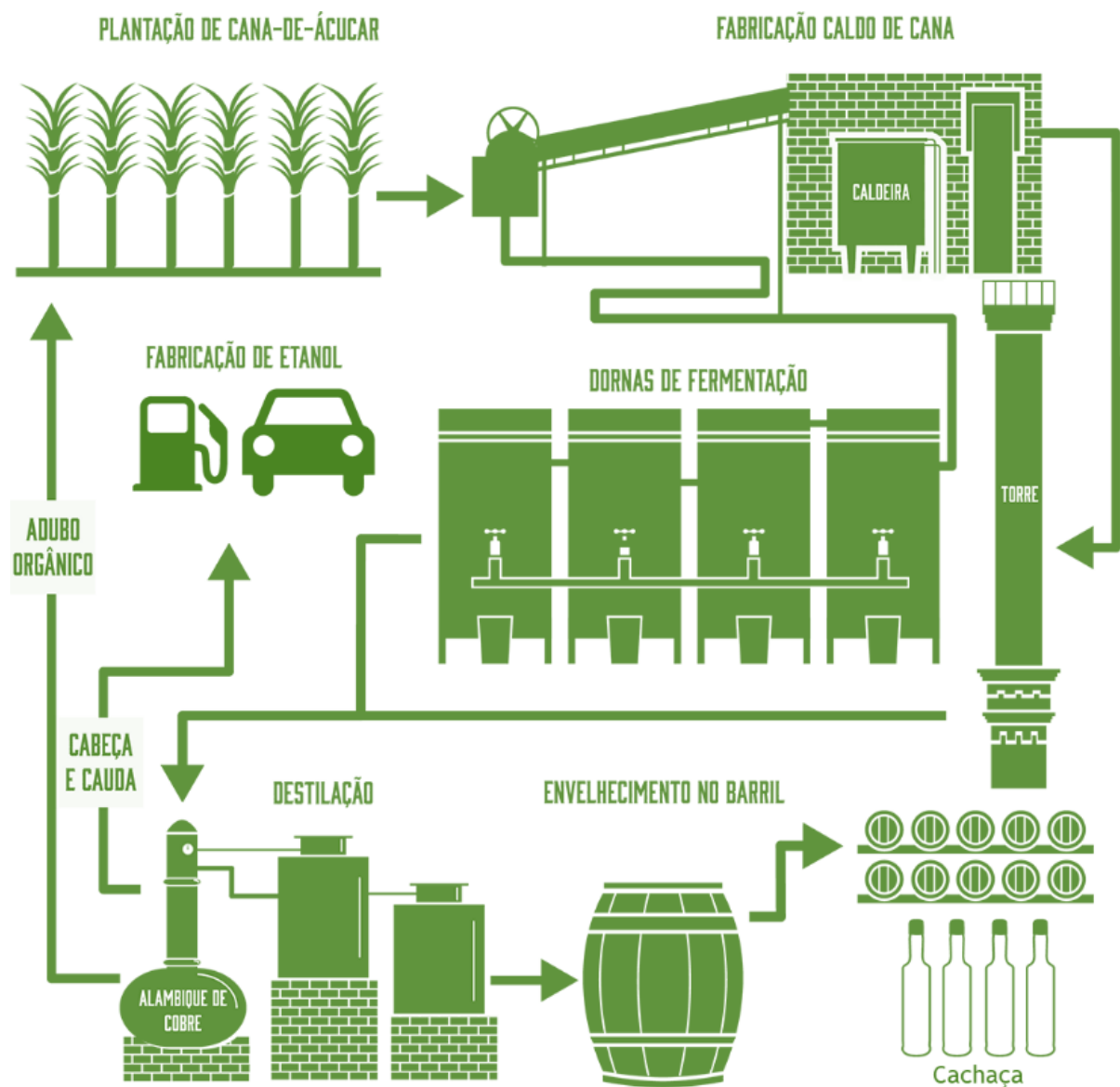
Diante disto, primeiramente, faz-se necessário esclarecer que nem todo destilado de cana pode ser reconhecido como cachaça, pois, de acordo com o Decreto Federal 6.871 de 04 de junho de 2009, aguardente e cachaça diferem entre si da seguinte maneira: cachaça é a denominação típica e exclusiva da aguardente de cana brasileira, sua graduação alcoólica fica entre 38% e 48%, a 20C°, pelo processo de destilação do mosto fermentado do caldo de cana-de-açúcar, possui características sensoriais peculiares. Superando tal graduação denomina-se apenas aguardente (BRASIL, 2009).

Ainda assim, em razão do desconhecimento sobre termos técnicos oficiais que nomeiam a bebida destilada como aguardente apenas, ou cachaça, muitos brasileiros e estrangeiros tendem a fazer uma simples separação, quando a fazem, reconhecendo: a “cachaça industrial” e a “cachaça de alambique” (também conhecida como artesanal). É sobre esta última, mais conectada a padrões tradicionais de produção e detentora de maior valor agregado que irá se ater este trabalho. Serão evidenciados alguns termos relativos a este tipo de aguardente e descrição de seus processos de fabrico visando melhor caracterizá-la.

Há uma tendência na concepção sobre as cachaças de alambique, muito em função de sua escala de produção, são entendidas como mais afinadas com às práticas que minimizam

impactos negativos sobre o ambiente natural. É comum que o âmbito da fabricação destas bebidas esteja sob o comando de pequenos produtores familiares que podem conjugar suas práticas de agricultura salutar ao fabrico de suas cachaças, prezando pelas qualidades básicas do destilado e intrinsecamente agregando valor ao produto. O fluxograma trazido na Figura 12, evidencia os processos pelos quais passam as cachaças ditas artesanais.

Figura 12 - Fluxograma sobre de fabricação de cachaça em alambique.



Fonte: engenhosaomiguel.com.br/producao/. Editada por Rutt Keles, 2017.

É importante observar no fluxograma a evidenciação de frações reaproveitáveis da cana destilada, chamadas de “cabeça” e “cauda”. Estas ao invés de serem descartadas podem seguir para a fabricação de combustível por contarem com alto teor de substâncias voláteis prejudiciais ao organismo humano. Ressalta-se que o esquema trazido na Figura 12 apresenta processo similar ao incorporado pela Cachaçaria Sanhaçu de Chã Grande. Ela reaproveita parte do bagaço da cana como combustível para caldeira, ali, até mesmo a extração do fermento biológico, contido na própria planta (localizado entre a folha e o colmo), adicionado ao processo para fermentação, é feita manualmente. Da mesma maneira, já na finalização, o emprego dos rótulos é realizado artesanalmente.

A referenciação “artesanal” atribuída à cachaça não é necessariamente uma tipificação, o termo é empregado para caracterizar o produto que submete-se ao processo de destilação em alambique, incorporando padrões tradicionais de produção. Mesmo porque é

vedado o uso da expressão “Artesanal” como designação, tipificação ou qualificação da aguardente de cana ou cachaça, até que se estabeleça, por ato administrativo do Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento, o Regulamento Técnico que fixe os critérios e procedimentos para produção e comercialização de Aguardente de Cana e Cachaça artesanais. Poderá ser declarada no rótulo a expressão “Reserva Especial” para a Cachaça e a Aguardente de Cana que possuírem características sensoriais, dentre outras, diferenciadas do padrão usual e normal dos produtos elaborados pelo estabelecimento, desde que devidamente comprovada pela requerente. Os laudos técnicos deverão ser emitidos por laboratórios públicos ou privados reconhecidos pelo MAPA [Ministério da Agricultura Pecuária e abastecimento] (SOUZA *et al.*, 2013, p. 16).

Assim, admite-se para venda, nos rótulos, outras denominações como: cachaça “Adoçada”, “Envelhecida”, “Premium”, “Extra Premium” (em referência ao tempo de envelhecimento e adição de açúcares). Outras expressões como: cachaça “Prata”, “Clássica” e “Tradicional” tem a ver com alterações visíveis de coloração posteriormente à destilação, armazenadas, ou não, em recipientes de madeira e que se mantem incolores. Porém, a expressão “Ouro” somente é atribuída àquelas armazenadas em recipiente de madeira com coloração cromatizada (SOUZA *et al.*, *Op. Cit.*).

Outrossim, a popular “branquinha”, indispensável para o drink brasileiro caipirinha, ainda predomina sobre as cachaças envelhecidas em barris de madeira (amburana, carvalho, louro-freijó, jequitibá, jatobá, ararua, etc.). Sabe-se que o tempo de acabamento de um produto ajuda a caracterizá-lo como artesanal, embora por si só não garanta esta denominação, de qualquer maneira, esse processo precisa ser o mais natural possível, os próprios barris de armazenamento são feitos manualmente e cada madeira escolhida empregará características

sensoriais diferentes ao produto. A Instrução Normativa Nº 58 de 19 de dezembro de 2007, impõe algumas regras quanto ao envelhecimento:

É vedado o uso de corantes de qualquer tipo, extrato, lascas de madeira ou maravalhas ou outras substâncias para correção ou modificação da coloração original do produto armazenado ou envelhecido ou do submetido a estes processos [...]. 4.3.2. É vedada a adição de qualquer substância ou ingrediente que altere as características sensoriais naturais do produto final, excetuado os casos previstos no presente Regulamento Técnico (BRASIL, 2007).

No que concerne aos termos que podem ser atribuídos a quem produz cachaça incluem-se: produtor de cachaça, produtor de cachaça de alambique, microempreendedor, artífice, e um termo menos usual, porém mais específico, alambiqueiro ou mestre alambiqueiro, embora o termo só seja mesmo empregado a quem passou por formação específica. Ainda assim, muitos, por vincularem sua produção à uma agroindústria⁹ de pequeno porte (familiar, artesanal), assumem a identidade de produtor rural, engajando-se em associação de produtores rurais ou de cachaça. No caso específico da Sanhaçu, a dinâmica de seus produtores por mais que seja familiar pode assimilar-se a um perfil mais empresarial, inclusive. Sobre as características particulares à Cachaçaria Sanhaçu, ainda neste Capítulo serão colocadas mais informações.

Feitas estas considerações sobre os produtos artesanais-alvo da pesquisa relativas à história e termos de conceitualização, torna-se necessário refletir agora sobre práticas artesanais e seus reflexos no espaço, nas paisagens. Ou seja, como a produção deste conjunto de itens pode manifestar-se no espaço. Assim, adiante o estudo concentrará suas análises no recorte específico da pesquisa, trazendo dados mais locais, revelando particularidades do território pernambucano e debatendo as repercussões de práticas artesanais de tradição.

3.2 As práticas artesanais formadoras de paisagens culturais

Para iniciar o debate sobre a paisagem cultural, este tópico elucidará primeiro alguns aspectos relevantes sobre o estudo da paisagem. Para tanto, cita o texto “*A morfologia da paisagem*” (originalmente publicado em 1925), onde Sauer reflete sobre o conceito de paisagem

⁹ Ver Sulzbacher (2009) elucidando que: a Agroindústria Familiar Rural exerce atividades intrínsecas ao modo de vida rural, pautando-se no processamento artesanal de produtos. A agroindústria uni a racionalidade camponesa, devido ao exercício sobre os modos de saber-fazer e relacionar, com racionalidade empresarial, pois demanda gestão, administração, fiscalização, e adequação ao mercado. Precisa estar em ambiente rural, beneficiar produtos de origem animal ou vegetal, obtidos na sede familiar, requerendo força de trabalho familiar compatível com a escala de produção.

e as marcas das ações humanas sobre ela. A paisagem cultural é para ele um resultado modelado por um grupo cultural. Primeiro está a paisagem natural, como um meio, a cultura interfere neste cenário sendo, portanto, um agente transformador. Esta, influencia através dos tempos o desenvolvimento de uma paisagem ao passo em que também se transforma. A cultura então, é uma força modeladora da paisagem, melhor apreendida por sua cultura material, mediante análise de suas técnicas, utensílios e transformações paisagísticas (SAUER, 2012).

Mas, esta não é uma interpretação absoluta, nem no âmbito da ciência geográfica, nem em outras ciências. A respeito de interpretações pertinentes no âmbito da geografia, Corrêa (2014), se propôs a debater pontos de complementaridade entre Carl Sauer (1889-1975) e Denis Cosgrove (1948-2008). O primeiro contestou o determinismo ambiental, colocando em evidência o determinismo cultural. Foi mais abrangente em sua definição, considerando a cultura como o conjunto de criações humanas que desempenha papel determinante, como uma entidade supraorgânica. Já o segundo, coloca o *significado* como palavra-chave, desconsiderando o determinismo cultural e defendendo a tese de que a cultura é reflexo, meio e condição das diferenças socioculturais.

Assim como Corrêa coloca, a paisagem é para Sauer o conjunto de formas naturais e culturais associadas em área. A materialidade é a essência da paisagem, onde forma, função e estrutura são elementos centrais. Diferentemente, Cosgrove não considerou a paisagem na perspectiva morfológica, ele enfatizou a experiência criadora de significados, assim a paisagem não é apenas morfologia. Considerar os aspectos centrais destas duas concepções é empenhar-se em conceber a paisagem cultural tanto pelos aspectos morfológicos mais facilmente perceptíveis, quanto pela simbologia que se expressa além das marcas, considerar que materialidade e imaterialidade (subjetividade) compõem a paisagem.

Tal qual um “texto”, a paisagem está para ser lida e interpretada como um documento social, conforme explicam os geógrafos culturais Cosgrove e Jackson (2000): a paisagem cultural é um sistema intercalado de símbolos e signos onde a morfologia sozinha não conta uma história por completo, o seu entendimento requer metodologias muito mais interpretativas que propriamente morfológicas. Neste exercício, como afirmam os autores, cientistas sociais podem ser grandes colaboradores para a “leitura” de etnografias.

Como coloca Margarida Silva (2014), a Antropologia é aliada nas interpretações das paisagens numa perspectiva etnográfica, pois a disciplina possui uma visão sobre as interações de grupos humanos nas paisagens e acrescido a isto, se debruça sobre a compreensão das representações, relações de pertencimento e objetivação. Para Margarida Silva (*Op. Cit.*),

paisagens são na perspectiva antropológica: “*fenômenos culturais dinâmicos experimentando variadas “traduções”, de acordo com a história particular de indivíduos e coletivos*” (p. 3).

Neste sentido, sobre a relação estreita entre a Antropologia e a Geografia Cultural, Wagner e Mikesell (2007) justificam que ambas

se relacionam a aspectos diferentes e complementares dos mesmos problemas concretos. A ecologia cultural, como ponto de encontro das duas disciplinas, dedica-se a problemas do habitat de comunidades culturais em todos estágios e condições (WAGNER e MIKESELL, 2007, p.49).

Nesta perspectiva, a ecologia cultural, enquanto ponto de convergência de olhares geográficos e antropológicos é um campo importante para exercitar a leitura das paisagens, pois auxilia não só a apurar o que aconteceu no espaço, mas ajuda a nomear o que ocorreu, assim desvendando aquela paisagem. Um estudo sobre a cultura demanda o entendimento de uma história e uma interpretação ecológica. Wagner e Mikesell (2007), colocam ainda que o objetivo da Ecologia Cultural é realizar descrições etnográficas coerentes, considerando sistemas de produção e escolhas adaptativas de indivíduos num determinado ambiente.

Para Yanci Maria (2010), a Antropologia, no campo da Ecologia Cultural preocupa-se com a natureza, assim como o estudo dos mitos e rituais associados ao ambiente natural e técnicas de subsistência. Dessa forma, a paisagem abarcaria formas visuais especificadas pela subjetividade do observador. Se refere a objetos concretos, ainda que advindos de um imaginário.

Nesta perspectiva, Augustin Berque (2004) contribui para uma aproximação entre as duas disciplinas¹⁰. O conceito elaborado por ele, sobre a paisagem, desde 1984 revisitado no âmbito da geografia, antropologia e outras ciências, nomeia a paisagem como marca e matriz simultaneamente. Enquanto marca, a paisagem “expressa uma civilização”, quando suas composições e formas colaboram com a sucessão de usos e significações através de gerações. Na sua dimensão matriz, “participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura”. Neste sentido, cada grupo irá esculpir em seu espaço vivido, sinais de sua prática cultural. Portanto, a paisagem é reveladora de uma sociedade sobre a qual podem ser feitas interpretações. Isto vem a reforçar o sentido metafórico de texto que pode ser atribuído a paisagem.

¹⁰ Ver estudo de Yanci Maria (2010), trazendo um debate teórico sobre o conceito de paisagem, colocando o geógrafo Augustin Berque como construtor de um diálogo fecundo com a Antropologia.

Dito de outra forma, na medida em que uma sociedade ordena e estrutura um espaço original de acordo com suas finalidades, funções e tecnologias, originam-se “regiões”, polos, eixos, fluxos, em suma, uma estrutura geográfica, sendo as paisagens, reveladores visuais (BONNEMAISON, 2012).

A este respeito, os cenários das áreas menos desenvolvidas do interior pernambucano ajudam a compor paisagens culturais emblemáticas que revelam boa parte da dinâmica ali estabelecida. Entendida como uma forma de ver um mundo que detém história própria, segundo Ribeiro (2007), a paisagem só pode ser compreendida como parte de uma história mais ampla da economia e da sociedade.

Mais do que apresentar reflexões teóricas sobre o conceito de paisagem cultural e geossímbolos, neste momento, o trabalho pretende estabelecer relação com o recorte em análise. O contexto da área de estudo abarca os municípios interioranos notabilizados pela produção artesanal, que abrigam espacialidades cartografadas na Figura 2. São representadas pelas estruturas dispostas no espaço numa ordem específica ligada a produção artesanal, como equipamentos, coisas, pessoas, estruturas e cenários distribuídos, que remetem a um espaço, neste caso, um espaço artesanal.

As espacialidades artesanais partem de um plano físico e simbólico conformando paisagens culturais emblemáticas. Bezerros, Chã Grande, Gravatá e Passira exibem paisagens reconhecidas pela autenticidade, onde, as tradições são enaltecidas e preservadas. A fim de perceber algumas marcas expressas nestes cenários, conectadas à produção artesanal, considerando também aspectos simbólicos ali contidos, percebidos através de uma leitura mais sensível às subjetividades, apresentam-se os mosaicos de fotografias adiante.

A Figura 13 exposta mais à frente retrata Passira, observa-se a influência que o artesanato exerce em cada um dos espaços mostrados. A manifestação cultural do bordado delicadamente imprime uma face ao recorte, ao mesmo tempo em que as maneiras de se pensar a espacialidade do município individualmente, são influenciadas pela ideia de que há, uma “Terra do Bordado Manual” (SILVA, 2014).

Os bordados introduzidos no Brasil têm influência portuguesa, os de Passira, portanto, representam uma herança colonial entrelaçada em contextos regionais, seus ramos de flores tropicais, balões juninos, pequenos animais ou insetos representados evidenciam isto. De acordo com Franco (2016), freiras franciscanas da Obra Social Santa Isabel trabalharam com a comunidade passirense ainda na década de cinquenta, ensinando vários ofícios, entre eles, o

bordado. Mas esta não foi única fonte de aprendizado deste ofício em Passira. O primeiro grande empreendimento, de 1976, a Artbol, chegou a empregar mais de seiscentas bordadeiras para produzir milhares de peças semanalmente. Contudo, há unanimidade quanto ao período de ascensão:

desde tempos remotos até a atualidade, o potencial produtivo dos sítios Olho D'Água das Figueiras, Varjada, Candeais e Pedra Tapada, tornou-se perceptível; são estes os locais de origem da maior parte da produção do bordado atual. Na década de 1980, a administração municipal ao observar o crescimento da atividade nestes sítios, constatou a necessidade de incentivar a prática do artesanato, uma vez que esta teria papel fundamental na dinamização da economia local. Neste mesmo período, a referida administração mobilizou diversas famílias de agricultores na tentativa de organizar o sistema de produção e comercialização do artesanato. A partir desta estratégia foram criadas cooperativas no município (SILVA, 2014, p. 17).

Não por acaso, a expressividade artesã foi constatada na zona rural de Passira, populações agrestinas demonstram sua destreza manual na prática de policulturas, no fabrico de suas ferramentas e até mesmo na construção de suas casas de “taipa”. Como Franco (2016) afirma com certa poesia, *“Passira responde com infinitas floradas à seca que castiga seus roçados e à aridez que varre suas ruas”* (p. 7). É comum que populações que estão à mercê da natureza para sobrevivência adotem alternativas que minimizem sua vulnerabilidade econômica, como explica a entrevistada “Passira 1”:

Antes de vir de Cadeais pra cá eu já bordava, minha mãe bordava... quem ensinou a gente foi uma vizinha nossa, isso ajudava a gente a ter nossas coisinha, meu pai era agricultor mas sempre, como vocês sabe, a renda era “muito pouca”, então começemos a bordar pra fora, pra uma Dona que tinha loja por aqui, no centro, muito famosa [...]. Mas era muito, muito mesmo, quase as mulheres todas da minha família bordavam. A gente se encontrava tinha vez que passava a tarde todinha [...]. Eu só não ensinei pros meus filhos porque eles era tudo homem ia pro roçado mais o pai. Agora de vez em quando chegava uma menina pra aprender com nosso grupo e a gente acolhia, assim cada uma ia conseguindo seu dinheirinho.

Depoimento de Passira 1, 53 anos, em entrevista concedida a Rutt Keles A. da Silva. Passira, 1 de agosto de 2017.

Assim como lembra Vasconcelos (2016), admite-se o impulso da prática artesanal ali a contar dos anos de 1980, foi quando aconteceu a primeira feira temática de Passira. A Figura 13 a seguir é daquela década, uma placa anunciando a “Terra do Bordado” e uma das imagens mais marcantes sobre os hábitos das mulheres passirenses, bordando em grupos semicirculares nas calçadas, evidenciando a maestria de seu ofício coletivo.

Figura 13 - Memórias paisagísticas de Passira.



Fonte: A- Revista Direção Empresarial, CEAG, p. 18. Vol. XII nº 124, junho/1986; B- Jornal Bandepe, 1987.

Passadas mais de três décadas, Passira mantém ativa a sua atividade, na Figura 14 vê-se o concurso das exímias bordadeiras, durante a 31ª Feira do Bordado Manual, remetendo às cenas memoráveis das artesãs passirenses estampadas em muitos jornais, trazidas na Figura 13.

A citada feira temática conforma uma territorialidade sazonal, na estrutura anualmente montada para recebê-la tem lugar artesãos de cidades vizinhas condicionando o intercâmbio artesanal. Ajudam a compor a paisagem cultural do bordado as lojas, revelando uma paisagem econômica nitidamente conectada à prática artesanal e marcos simbólicos como a bordadeira trazida em destaque na Figura 14.

A Figura 13(A) contrasta diretamente com a 14(E), pois, pensar na ascensão do bordado manual em Passira representada por uma placa com dizeres explícitos quanto as qualidades culturais de seu povo de trinta anos atrás e deparar-se com uma outra desvalida de cuidados hoje, leva a acreditar que o título de “Terra do Bordado Manual” passou a ser trivial demais, para ser cuidado em simples detalhes. Isto revela o descuido do Poder Público e de sua população com seu patrimônio.

Figura 14 - As paisagens da “Terra do Bordado Manual”.



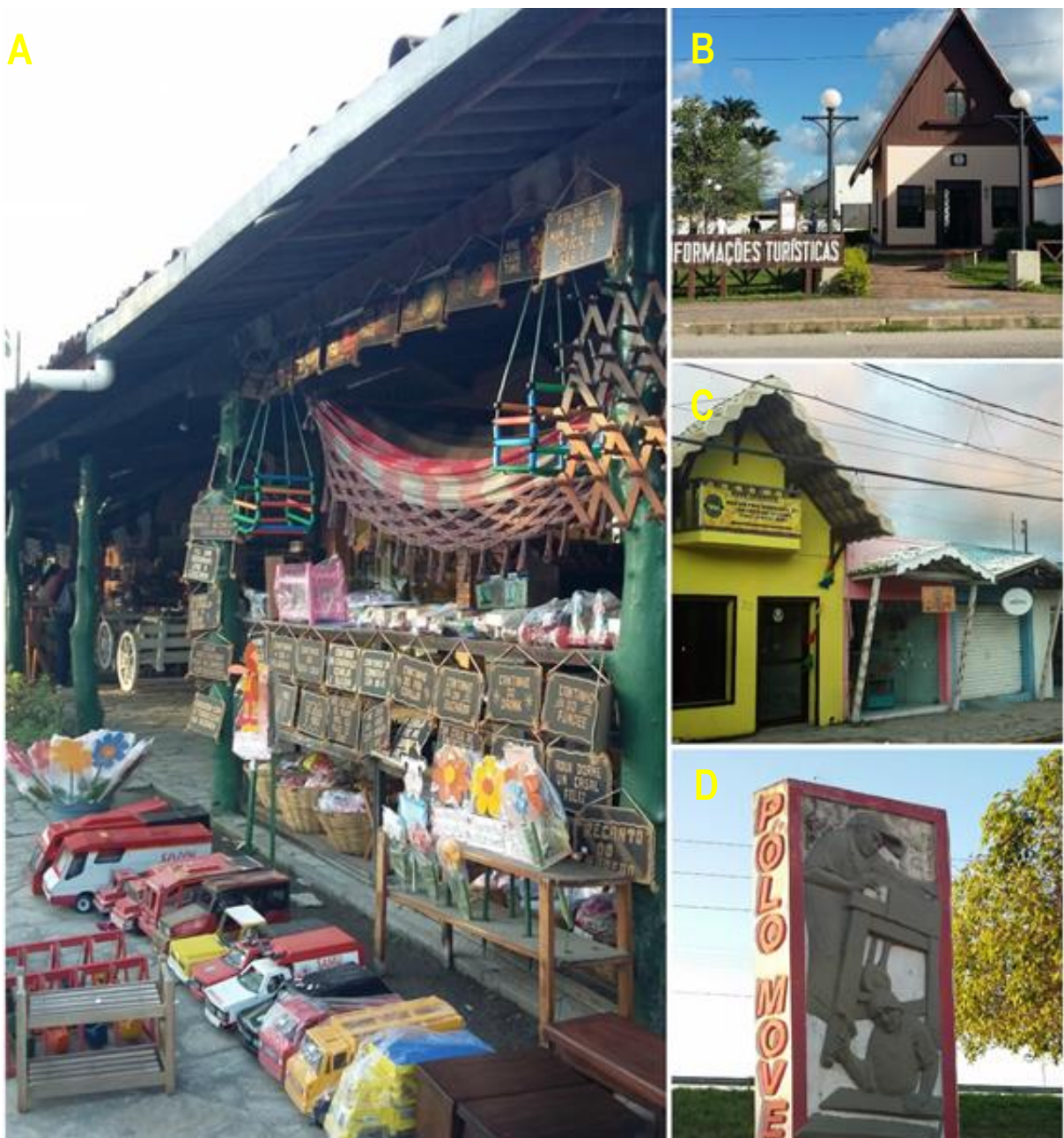
Fonte: Rutt Keles; B - Blog Conexão Cumaru <www.conexaocumaru.net/2015/11/fotos-da-29-feira-do-bordado-manual-de.html>, 2017.

Descrição da Figura 14: A- Escultura de bordadeira, Rua Matriz; B- Pórtico da 29ª Feira do Bordado Manual; C- Concurso da melhor bordadeira durante 31ª Feira do Bordado Manual; D- Galeria de bordados vista da calçada; E- Placa indicativa do Centro Cultural e Comercial do Bordado.

Perto dali 27 km, o sítio artesanal de Gravatá tem sua fama mais voltada à atratividade turística por apresentar temperaturas amenas durante inverno. Muitas de suas edificações são

metonímias de um ambiente onde o clima é realmente frio, a exemplo dos chalés cujos telhados no estilo colonial precisam ter inclinação aguda para evitar o acúmulo da neve (ver Figura 15-B). Mas é preciso ir além desta primeira interpretação. A funcionalidade desta arquitetura no ambiente gravataense é evocar imagens comuns à memória coletiva do turista a respeito de paisagens mais frias, criando um ambiente atrativo, além da sensação térmica mais amena. Esta sua particularidade se apresenta inclusive em pontos de venda artesanal (Figura 15-C), aliando o que tornou famosa a cidade ao que se pretende ainda vender.

Figura 15 - O artesanato regional na paisagem artesã da “Suíça pernambucana”.



Fonte: Rutt Keles, 2017.

Descrição da Figura 15: A- Artesanatos no “Polo Moveleiro” de Gravatá, com produtos da cidade e da região, a exemplo das redes de Tacaratu, dos cordéis de Bezerros e dos chapéus de couro caruaruenses; B- Centro de Informações Turísticas; C- Fileira de lojas artesanais em Gravatá, note o telhado de grande caimento; D- Totem do “Polo Moveleiro”.

Como é possível supor, em Gravatá une-se a notoriedade adquirida primeiramente por uma peculiaridade climática, reforçada por suas construções, que elaboram paisagens (incomuns para o Nordeste brasileiro) e ao mesmo tempo dialogam com as tradições tipicamente nordestinas, vendendo redes, bancos de madeira, bonecas de pano, jarros de barro, etc. Na Figura 15(D), note a representação de um trabalhador manual lixando uma madeira enquanto outro bate um prego, simbolizando a atividade artesanal do “Polo Moveleiro” que atrai muitos compradores.

O que mantém vivo este universo artesanal é a transmissão de conhecimentos, de “*saber fazer*”, “*valorizado enquanto repasse de identidade, de pertencimento a uma família, uma comunidade, uma região*” (LODY, 2013, p. 11). Assim, o que há de mais regional na paisagem artesanal gravataense está enfatizado na Figura 15(A) uma diversidade de artigos de origem em cidades próximas como Passira, Caruaru e Lagoa do Carro, remetendo à grande rede que apoia este comércio e as comunicações subjetivas que se expressam em cenários como estes.

Há que se destacar sobre Gravatá sua interação com Bezerros, outro polo brinquedista, que denuncia em suas formas palpáveis a relação com a prática artesanal lúdica. Os brinquedos apresentados na Figura 15(A) espelham seu artesão. Ao que se entende, o artesanato lúdico é realizado por indivíduos que provavelmente não produziram suas primeiras peças para vender, tendo em vista que é uma atividade ligada às experiências pelas quais muitos passaram na infância. A inventividade destes divertimentos simplórios, comuns quase sempre às infâncias mais pobres, alegravam as brincadeiras de crianças alimentando e sendo alimentado pela imaginação, algo oposto ao que se tem em certos brinquedos industrializados, que não requerem qualquer complementação (SILVA e SILVA, 2018).

Brinquedos como os carrinhos de madeira e alumínio, os balanços, as miniaturas de móveis, comumente feitos por avós, babás, pais ou artesãos comunitários podem ser fruto do aproveitamento de sobras: retalhos de tecido, copos de plástico, rolos de papel sendo convertidos em roupinhas de boneca, flores, vasos ou carrinhos (BÖHM, 2015), estreitando os laços afetivos entre os envolvidos. Mas, as próprias paisagens também podem influenciar a produção de artesanatos lúdicos. Destaca-se em Bezerros uma interessante influenciadora: a BR-232. Uma comunidade bezerrense especializou-se na feitura de réplicas de veículos que

trafegam pela rodovia (Figura 16), conectando, assim, pela ludicidade os sítios artesanais de Bezerros e Gravatá.

Figura 16 - Réplicas bezerrenses de veículos que cruzam a BR-232.



Fonte: Caio Maciel, 2017.

Compreendendo que relações com ambientes e experiências pretéritas influenciam a criação artesanal e estas por sua vez engendram paisagens, faz-se o exercício de relacionar a memória e a paisagem. Para isso tem-se a reflexão de Otávio Costa (2003), o qual propõe refletir

“sobre o patrimônio histórico e a formação de paisagens socialmente representadas, enfocando não apenas o patrimônio histórico institucionalizado, mas também aquele identificado por paisagens aparentemente banais, mas plena de significados e experiências sociais” (COSTA, 2003, p. 4).

São nestas paisagens onde, segundo ele, pode-se identificar trajetórias de vida como também marcos simbólicos na medida em que algumas personalidades, dada sua importância para a identidade local, compõe também a memória coletiva, que por sua vez permeia a construção de bens do patrimônio. Neste sentido, cabe interpretar mais a fundo a paisagem de outro sítio interiorano, Bezerros (Figura 17), onde a prática artesanal formulou paisagens culturais reveladoras de suas vocações geográficas, a “Terra dos Papangus e da Xilogravura”.

Figura 17 - A paisagem artesã do sítio bezerrense.



Fonte: Rutt Keles; D- Prefeitura Municipal de Bezerros <www.flickr.com/photos/prefeituradebezerros/with/32746367070/>, 2017.

Descrição da Figura 17: A- Praça Duque de Caxias em Bezerros e as “boas vindas” entalhadas em xilogravura, junto a uma cena carnavalesca; B- Monumento de barro em frente ao Centro de Artesanato de Pernambuco; C- Loja Casa da Xilogravura; D- Folia do Papangu em Bezerros.

De acordo com Maciel (2009), existe um “*pensamento metonímico intrínseco às representações geográficas*”; o poder de estabelecer relações imediatas entre uma parte e o todo caracteriza este processo cognitivo que se chama genericamente de metonímia (p. 33). Um exemplo aplicado é o caso das xilogravuras apresentadas na imagem 17(C), nas paredes da “Casa da Xilogravura”.

As representações de cangaceiros remetem ao sítio artesanal de Bezerros, berço do xilogravurista J. Borges e seus discípulos. Ao mesmo tempo as xilogravuras assumem um alcance ainda maior, pois assim como o cangaço, elas reportam-se ao território nordestino e suas paisagens emblemáticas. Estas conexões metonímicas são influenciadas também por um imaginário geográfico que é constantemente fortalecido. Como explica Maciel (2009), as próprias paisagens são metonímias espaciais, pois, referenciam o espaço, articulando frações territoriais pequenas a outras mais amplas. Estas metonímias antecipam a leitura de uma realidade mais abrangente.

A reflexão sobre metonímias espaciais como aquelas apresentadas nas Figuras 15, com a arquitetura gravataense e a 17, dão margem à análises e constatações mais apuradas sobre um espaço geográfico. É necessário compreender que:

O processo metonímico indicaria a direção do pensamento metafórico acionado para tentar conferir coerência ao espaço vivido, imprimir-lhe uma fisionomia esperada, que seria ajustada na medida do maior conhecimento do território e de suas qualidades ambientais. Neste sentido, seria somente a partir de sujeitos conscientes e ativos que os espaços figurados se enunciariam narrativamente enquanto estratégia de conhecimento e re-interpretação do mundo, adquirindo relevância para uma análise geográfica dos sentidos e valores atribuídos às paisagens pelos seus habitantes (MACIEL, 2009, p.37).

A metonímia paisagística mais imediata de Bezerros, é o papangu. Em seu artigo Papangu como híbrido, Queiroz Ramos e Maciel explicam a união de vários elementos e razões que criaram um ícone nacional:

Com a cultura, a reinterpretação e criatividade dos pernambucanos, várias misturas e cruzamentos foram feitas, dando margem a um carnaval multicultural que ganha espaço na mídia. Há, pois, a possibilidade de a persona híbrida papangu, proveniente da procissão de cinzas ter se mesclado com o bumba-meu-boi, originariamente um folguedo surgido a partir do reisado natalino de influência européia, e ter sofrido influências de folguedos tanto das raças indígena e negra, e entre o sagrado e o profano, distinguindo-se dos demais personagens, transformando-se neste brincante atual (QUEIROZ RAMOS e MACIEL, 2009, p. 8).

Para mais, cita-se aqui o caso da cachaça artesanal (Figura 18) com um exemplo clássico de metonímia espacial que transcende o limite do seu sítio artesanal constituindo-se como um produto que é associado a escalas identitárias regionais e até mesmo nacionais (a cachaça brasileira ou nordestina para além da cachaça pernambucana).

Ainda que este tópico trate especificamente das paisagens culturais entenda-se que, tais produtos de certa forma representam uma paisagem, pois são metonímias. É nítido que os chamarizes dos rótulos fazem referência às suas origens: um pássaro nativo sob a luz da aurora

e um engenho aos pés da Serra que emprestou o nome à cidade de Passira, por sua beleza e imponência, perceba.

Figura 18 - Metonímias espaciais nacionais/regionais/locais.



Fonte: Rutt Keles, 2017.

No rótulo da Sanhaçu, a natureza se expressa no desenho do sol fazendo menção às condições climáticas pernambucanas e um sanhaçu em seu habitat verdejante. Este pássaro costuma reunir-se em bando na procura de árvores frutíferas (JORGE, s/d), e é muito comum na zona rural chã-grandense, na Zona da Mata pernambucana. Para mais, abre-se um parêntese para falar sobre a cachaca da Serra produzida em Passira (contida na legenda da Figura 3), a qual, assim como a Sanhaçu, apresenta no rótulo elementos que estabelecem um diálogo com as paisagens interioranas dos engenhos, ajudando a fazer uma caracterização dos cenários relativos a cana e a cachaca.

A paisagem do sítio artesanal de Chã Grande diferente das demais, pois a paisagem rural, especialmente as daquela região da Figura 19, revela a cultura da cana e dos engenhos, algo marcante em Pernambuco como um todo. A paisagem dos engenhos é composta por um conjunto de formas, todas elas patrimônio: a arquitetura, seu ambiente natural circunvizinho (FERREIRA, 2010), as tradições que mantém a atividade. A Cachaçaria Sanhaçu no Sítio Valado, não está dissociada da cultura regional. Ainda que seja um engenho com pouco mais de uma década de funcionamento e que tenha adotado padrões de produção que o modernizam,

como as placas de captação de energia solar, a paisagem conformada por suas instalações perfazem cenários emblemáticos de uma região (Zona da Mata) marcada pela cultura da cana.

Note o veículo evidenciado na Figura 19(C), facilitador do transporte da matéria-prima para cachaça. Naturalmente, muitas alterações ocorreram nos engenhos quanto à obtenção de energia: tração por força humana, animal, elétrica. Diga-se então, que o Engenho Sanhaçu marca o tempo de uma tradição secular.

Figura 19 - Paisagem cultural chã-grandense.



Fonte: Rutt Keles, 2017.

Descrição da Figura 19: A- Sede do Engenho Sanhaçu- Alambique; B- Centro Cultural Maria Gomes de Vasconcelos; C- Vista da zona rural da cidade de Chã Grande; D- Carro rural para transporte de carga (geralmente de cana), 2017.

Todavia, a paisagem cultural de Chã Grande revela-se também em outros cenários. O marco principal seria seu Centro Cultural visto na Figura 19, que conserva as relíquias de seus principais mestres artesãos. A seguir, destaca-se a miniatura da casa de farinha, uma reprodução muito comum feita como artesanato, a exemplo das xilogravuras da Figura 5, o que denota os ares de ruralidade e o envolvimento que muitos artesãos da pesquisa têm com o ambiente rural, fazendo dele inspiração para compor suas criações.

Figura 20 - Artesanatos típicos chã-grandenses, esculturas de espuma e barro.



Fonte: Bruno Halley, 2017.

Assim, pela tradição e trajetória nestes territórios, alguns produtos artesanais expandem seus potenciais comerciais, enaltecidos não só pela sua qualidade, mas também pelo reconhecimento originado por razões simbólicas, as quais podem ser melhor explicadas pela abstração do conceito de geossímbolo, discutido por Bonnemaïson (2012).

Para o autor, os geossímbolos são como uma extensão do território reconhecível em outro lugar, carimbos ou ícones carregados de poder simbólico. São vários elementos; construções, relevos, corpos d'água, vegetações e itinerários reconhecidos, todos compositores de uma semiografia; delineada por símbolos e sistemas espaciais. Guardam ainda, como diz Strachulski (2015), “*os significados das paisagens, representando as práticas (sociais e produtivas) de uma determinada comunidade ou grupo social*” (p. 84).

Os geossímbolos são ainda mediadores entre pessoas e paisagens, na medida em que reiteram “*relações sociais e a identidade local, fortalecendo as representações do cotidiano (paisagem vivida). Assim, a cada momento vivido ajudam a reavivar a ligação dos indivíduos com a paisagem que os envolve*” (STRACHULSKI, 2015, p. 82). Desse modo, para compreender as expressões estampadas pelas culturas em suas paisagens faz-se necessário conhecer uma “*linguagem*”; a dos símbolos e seus significados em determinada cultura e o que elas celebram (COSGROVE, 1998).

Este trabalho apresentará mais adiante maiores resultados de trabalhos de campo realizados na área de estudo, assim como mapas temáticos a fim de melhor compreender a espacialidade das práticas culturais que criam formas, elaboram narrativas, organizam espaços e pautam políticas públicas.

3.3 Sustentabilidade ambiental das práticas artesanais

Qualquer trabalho que pretenda discutir a sustentabilidade poderá percorrer variados caminhos que analisam por sua vez no mínimo três dimensões. De acordo com Froehlich (2014), mensurar a sustentabilidade seria uma pretensão muito complexa, tendo em vista a vasta literatura a ser analisada e diversos métodos, que ora divergem ou entram em acordo. Em prol de simplificar e apresentar um panorama mais geral sobre essas dimensões, a referida autora elaborou o quadro reproduzido abaixo:

Quadro 6 - Dimensões da Sustentabilidade.

Autores	Dimensões	Ênfase
Sachs (1993)	Econômica, Social, Ecológica, Cultural e Espacial.	Contexto global.
OECD (1993)	Econômica, Social, Ambiental e Institucional.	Contexto global.
Elkington (1997)	Econômica, Social e Ambiental.	Contexto organizacional.
Spangerber e Bonniot (1998)	Econômica, Social, Ambiental e Institucional.	Contexto organizacional.
Catalisa (2003)	Econômica, Social, Ambiental, Cultural, Espacial, Política e Ecológica.	Contexto global.
Pawlowski (2008)	Econômica, Social, Ambiental, Moral, Legal, Técnica e Política.	Contexto global.
Werbach (2010)	Econômica, Social, Ambiental, Cultural.	Contexto organizacional.

Fonte: Froehlich, 2014.

Como pode-se perceber, há três dimensões predominantes: econômica, social e ambiental (no sentido de ambiente natural, ecológico). A este respeito, Veiga (2010) considera a ideia de sustentabilidade como uma tríade de indicadores, avaliáveis a partir de medidas simultâneas: desenvolvimento econômico, qualidade de vida e dimensão ambiental (da natureza). Conforme as palavras do autor:

[...] avaliação, a mensuração e o monitoramento da sustentabilidade exigirão necessariamente uma trinca de indicadores, pois é estatisticamente impensável fundir em um mesmo índice apenas duas de suas três dimensões. A resiliência dos ecossistemas certamente poderá ser expressa por indicadores não monetários relativos, por exemplo, às emissões de carbono, à biodiversidade e à segurança hídrica. Mas o grau de tal resiliência ecossistêmica não dirá muito sobre a sustentabilidade se não puder ser cotejado a dois outros. Primeiro, o desempenho econômico não poderá continuar a ser avaliado com o velho viés produtivista, e sim por medida da renda familiar disponível. Segundo, será necessária uma medida de qualidade de vida (ou bem-estar) que incorpore as evidências científicas desse novo ramo que é a economia da felicidade (*Ibidem*, p. 49).

Neste sentido, com o intuito de intensificar os estudos voltados à sustentabilidade, pode-se incluir nessa discussão os ensinamentos de Enrique Leff (2011), visto que para ele a *“sustentabilidade tem como condição inevitável a participação dos atores locais, de sociedades rurais [...] a partir de culturas, seus saberes e suas identidades”* (LEFF, 2011, p. 330-331).

Entretanto, isto não é algo instantâneo de se conseguir. Convém lembrar que a gestão ambiental do desenvolvimento sustentável prevê o percurso por caminhos não tradicionais e pré-estabelecidos. Conforme argumenta Leff (2001), um requisito básico à questão corresponde ao conhecimento interdisciplinar e ao planejamento intersetorial. Questões complementadas em suas palavras reproduzidas abaixo:

é sobretudo um convite à ação dos cidadãos para participar na produção de suas condições de existência e seus projetos de vida. O desenvolvimento sustentável é um projeto social e político que aponta para o ordenamento ecológico e a descentralização territorial da produção, assim como para a diversificação dos tipos de desenvolvimento e dos modos de vida das populações que habitam o planeta. Neste sentido, oferece novos princípios aos processos de democratização da sociedade que induzem à participação direta das comunidades na apropriação e transformação de seus recursos ambientais (LEFF, 2001, p.57).

Neste sentido, a prática cultural do artesanato, comumente exercida por uma necessidade econômica nas áreas rurais, cumpre um papel fundamental enquanto aliado estratégico à convivência com o ambiente, pois, enquanto prática cultural revela-se como um instrumento por meio do qual o indivíduo se ajusta ao cenário local/total e adquire meios de expressão criadora (QUINTAS, 2007) Assim, retoma-se a reflexão sobre as práticas artesanais, historicamente ligadas às comunidades rurais, aqui exemplificadas pelo caso do sítio de Passira,

que originou um movimento simultâneo em sítios rurais e que mais tarde ocupou o âmbito citadino, assim como a cachaça chã-grandense.

Conforme elucida Silva (2010), enquadrando-se como estratégia adaptativa e meio de sobrevivência, as populações rurais conciliam suas atividades no campo à outras não-agrícolas. Os bens artesanais da indústria caseira, que outrora atendiam às necessidades do consumo interno são agora negociáveis. Tais questões serão apresentadas no tópico a seguir, onde será analisada a participação da agricultura familiar na conformação dos sítios artesanais de Passira e Chã Grande.

3.3.1 Bordado manual e cachaça artesanal

Conforme destacam Queiroz *et al.*, (2010), diversas atividades artesanais no Nordeste brasileiro, especialmente aquelas localizadas distantes das metrópoles, a exemplo dos bordados, passaram a integrar o cotidiano da população, favorecendo a expansão da chamada indústria doméstica. Na atividade artesanal do bordado, o processo produtivo consiste em: cortar o tecido, fazer os riscos dos desenhos sobre o papel vegetal, elaborar o bordado, engomar e lavar. A técnica pode ser empregada em diversos itens de uso cotidiano: peças para vestuário, cama, mesa, banho e decoração. São reproduzidos inúmeros desenhos típicos da zona rural, em tecidos de linho, percal, *oxford*, cambraia, “algodão cru”, felpa, saco de algodão, popeline e soft (tecido de fraude). Abaixo constata-se por meio da Figura 21 os ares de rusticidade do tecido de algodão cru e os materiais básicos utilizados para bordar. Como esclarece a bordadeira Passira 2:

O bordado é uma coisa que se passa de geração em geração, do ponto de vista da sustentabilidade ecológica, não se pensou ainda em projetos em Passira que trabalhe esse tema especificamente, até por que, o bordado cria poucos impactos ao meio ambiente, o refugio da linha... o resto, é pouquíssimo! A gente faz o risco e corta o tecido já pra que ele não sobre, aproveitamos praticamente tudo. Tem gente que faz bolsinha de retalho, almofada, tapetes, fuxico [...]. Agora o que muita gente confunde com um “ecologicamente correto” na prática artesanal daqui diz respeito ao “algodão cru”, esse tecido aqui, sobre o qual tem crescido uma demanda muito boa de dez anos pra cá, é um tecido que não amassa, é resistente, tem um aspecto rústico muito apreciado. Agora veja, “algodão cru” não quer dizer que ele foi isento de qualquer processo fabril não, tem gente que chama ele de falso linho, este é o nome popular: algodão cru. A própria fibra, ela é mais grossa e a linha que usamos com ele geralmente é de algodão para dar um equilíbrio, tem a outra linha também, a linha sintética. Usamos cem por cento algodão, mais para roupas de recém-nascido que exige a maior delicadeza e os bebês podem ter alergia, por isso quanto mais natural

melhor pra eles [...]. Não tem transformação de matéria-prima, bordadeira não é tecelã, não é verdade? Compramos nossas peças já prontas pra aplicar a arte.

Depoimento de Passira 2, em entrevista concedida a Rutt Keles A. da Silva. Passira, 03 de dezembro de 2017.

Figura 21 - Origem de materiais.



Origem das linhas: Santa Catarina.

Origem dos tecidos: Escada-PE.

Origem das agulhas: Caruaru.

Fonte: Rutt Keles, 2017.

Para o caso específico do sítio artesanal de Passira, o depoimento da Dirigente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais, integrante da Secretaria de Organização, Formação e Coordenação de Mulheres, caracteriza melhor esta importância e conciliação da atividade artesanal no âmbito da agricultura familiar:

Empiricamente falando, como moradora de Passira há mais de quarenta anos vi ao longo desse tempo, as mulheres especialmente, se desdobrarem na tripla jornada de trabalho: cuidar da casa e seus afazeres; trabalhar na roça; e, nos intervalos fazer atividades como o bordado manual. Trazido ao nosso município não só para ensinar as mulheres a bordar reforçando o papel da mulher no espaço privado e no espaço privado da casa, mas também para atender ao mercado exigente de enxovais para as famílias da Capital. Vi isso na minha casa ainda criança, minhas irmãs iam para o roçado e no final da tarde iam bordar muitas vezes à luz do candeeiro, pois onde a gente morava, na Fazenda Independência, não tinha ainda luz elétrica. Algumas pessoas intermediavam, traziam a linha, o risco, o tecido e elas bordavam nestes intervalos de tempo. Então, com a luta do movimento sindical rural a gente conseguiu avançar muito. Nos anos noventa foi criado o PRONAF [Programa Nacional de Fortalecimento da Agricultura Familiar], este programa que é da agricultura familiar, possibilitou às mulheres através do PRONAF MULHER a tirar crédito para trabalhar [...]. Então o PRONAF abre essa possibilidade de atividades agrícolas e atividades não agrícolas no ambiente rural, nessas atividades não agrícolas se inclui o artesanato feito com bordado. Como vivemos numa região seca, semiárida as bordadeiras intensificam sua arte de bordar muito mais no verão. Porque quem não trabalha com agricultura irrigada passa em torno de seis meses mais ou menos livre... aqueles agricultores que têm terra e podem criar animais de grande porte, ter uma propriedade mais dinâmica, têm uma forma de sobreviver na entressafra. Já aquelas pessoas que

trabalham em arrendamento, ou com comodatário, a terra emprestada para trabalhar, trabalha só no período do inverno, plantando milho, feijão, fava, jerimum... e aí tem muito mais tempo de bordar no período de verão. Chegamos a uma estimativa de quase cinco mil mulheres bordando em Passira, ou com alguma atividade ligada ao bordado, lavando, passando a peça, riscando, mas sempre voltado ao bordado. De modo que, até mesmo homens, pais de família, passaram a participar deste mercado [...]. É bem verdade dizer que o artesanato, em especial o bordado manual, aqui em Passira está associado às agricultoras que cuidam de suas galinhas, dos bodes, fazem seus queijos, seu cuscuz, mas no final da tarde ou em algum momento livre fazem o bordado.

Depoimento de Madalena Margarida da Silva, em entrevista concedida a Rutt Keles A. da Silva. Passira, 03 de dezembro de 2017.

Como verifica-se na Figura 2, reproduzida no Capítulo 2, há uma grande expressividade de comunidades rurais reputadas pela produção artesanal. Da mesma maneira, a maioria das cooperativas/associações pontuadas no Quadro 1, tem sede na zona rural. Assim, compreende-se que a sustentação desta prática de alternância de atividades é importante não apenas para que as famílias consigam um meio de manter-se no campo, incrementando sua renda e desfrutando de uma melhor qualidade de vida, mas também por que essas experiências reduzem a pressão sobre o solo e a dependência de recursos naturais como água das chuvas para fazer florescer economias domésticas.

Neste sentido, a Figura 22 representa a conciliação das atividades artesanais e agrícolas no âmbito de Passira. Esta é a base de sustentação de sua economia, pautada na agricultura e no comércio, pontuando como marcos destas atividades as feiras anuais do bordado e do milho, que contribuem para com a sustentabilidade econômica da prática artesanal/cultural/financeira do bordado.

Figura 22 - Artesãs/aos e agricultoras/res, movimentam a economia de Passira.



Fonte: Rutt Keles, 2017.

Conforme expõe Leff (2001), a sustentabilidade do processo de desenvolvimento implica no estabelecimento de novas relações funcionais entre campo e cidade. Assim, além das oposições que permeiam o crescimento econômico, é a partir da conservação ecológica e preservação do ambiente, bem como o desenvolvimento urbano e rural, que se elaboram economias verdadeiramente sustentáveis, pautadas no potencial produtivo e ecológico de cada lugar, preservando seus valores (*Ibidem*).

Deste panorama emerge o desafio de condicionar o estabelecimento de estratégias que favoreçam a articulação de economias locais com outras mais amplas e dinâmicas, preservando a autonomia cultural, bem como as identidades étnicas, e os potenciais ecológicos para a sustentabilidade de cada comunidade, como elucida o autor supracitado. A partir do reconhecimento dessas questões, as populações locais finalmente conseguiriam interagir num mundo diverso e sustentável.

É possível falar da sustentabilidade de uma prática, o bordado depende de uma série de fatores para ser sustentado, um destes fatores evidencia a interdependência das zonas rural e urbana. A relação descrita pela Dirigente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Passira denota o que ajuda a condicionar a sustentabilidade social da prática artesanal levando a discussão para um âmbito que ultrapassa a perspectiva ecológica do que compõe a sustentabilidade.

Unidades familiares podem guardar o pilar da sustentabilidade numa dimensão social, elas, estando sobrecarregadas pelos custos de sobreviver, pela distância dos meios de trabalhos no sistema capitalista, sentem o peso das obrigações maculando sua harmonia, mesmo assim não enfraquecem os laços de afetividade (JORGE, 2015), é por isso que a cooperação entre os membros da família engajando-se em ocupações com o artesanato, podem ser convertidas em valores sustentáveis, pois, interferem positivamente na renda e na qualidade de vida de muitos indivíduos.

A sustentabilidade social quer dizer do conjunto de ações que melhoram a qualidade de vida populacional, dirimindo desigualdades sociais, concretizando direitos e assegurando o acesso a serviços em busca da cidadania (JORGE, *Op. Cit.*), não só na área urbana, como também no campo. O bordado integra muitas vezes uma dinâmica de pluriatividade, esta

não constitui, necessariamente, um processo de abandono da agricultura e do meio rural. Frequentemente –e diria mesmo, cada vez mais– a pluriatividade expressa uma estratégia familiar adotada, quando as condições o permitem, para garantir a permanência no meio rural e os vínculos mais estreitos com o patrimônio familiar. Estas famílias, pluriativas ou não, são depositárias de uma cultura, cuja reprodução é

necessária para a dinamização técnico-econômica, ambiental e sociocultural do meio rural (BAUDEL WANDERLEY, 2001, p.37).

Para verificar outra perspectiva, sendo que conscientemente voltada à sustentabilidade, visando a plenitude em seus três pilares principais, está a atividade cultural e financeira do Sítio Valado, em Chã Grande, onde se faz a Cachaça Sanhaçu entre outros produtos (Figura 23):

Figura 23 - Venda da Cachaçaria Sanhaçu e preparação de rapadura no engenho.



Fonte: Rutt Keles, 2017.

Na propriedade da família Barreto Silva a vendinha de produtos do campo faz lembrar as emblemáticas mercearias interioranas: prateleiras de madeira com cachaça, açúcar, doces de frutas regionais. Típicos produtos da agricultura familiar diversificando atividades em busca de sustento:

boa parte das atividades de transformação no interior da agricultura familiar está, em nosso entendimento, na autonomia que essas atividades podem ganhar em algumas circunstâncias como expressão da própria dinâmica desses agricultores, pois, eles conseguem organizar a sua indústria caseira cultivando os produtos destinados a transformação, sejam os doces, licores, salame, rapaduras, conservas, queijos, e tantos outros (SILVA, 2010, p.206).

Como um bom exemplo desta combinação de atividades totalmente afinada com práticas de manejo e produção de itens, com procedimentos e tecnologias sustentáveis, está a Sanhaçu. Através de uma iniciativa da agricultura familiar, foi possível transformar uma área degradada no município chã-grandense, num ambiente equilibrado, produtivo e

comprovadamente enquadrado em sistemas de produção que conseguem dialogar com as três dimensões da sustentabilidade anteriormente citadas.

A Sanhaçu na perspectiva econômica, satisfaz sua necessidade de obter a renda muito em função do valor agregado que detém seus produtos, com qualidade duplamente certificada, uma por meio do Instituto Biodinâmico - IBD que conferiu a ela o criterioso selo “Orgânico Brasil”, e outra pelo certificado Carbono Zero, que atesta que a empresa assumiu o compromisso de compensar com o reflorestamento os gases liberados pelas atividades realizadas no fabrico e comercialização de cachaça. Como Adeodato (2016) explica a

empresa integra o projeto Inovação e Sustentabilidade nas Cadeias Globais de Valor (ICV Global), conduzido pelo Centro de Estudos em Sustentabilidade (GVces), da FGV-Eaesp, em parceria com a Agência Brasileira de Exportações e Investimentos (APEXBrasil) (ADEODATO, 2016, p.55).

Ressalta-se que, no âmbito público ou privado a gestão da sustentabilidade se tornou ainda mais importante ao incidir positivamente sobre a competitividade, a valoração dos produtos e serviços (SILVA, 2013) e a credibilidade diante do mercado. Esta cachaçaria está nas dependências de uma fazenda acessível em praticamente todos os dias do ano e também exerce um papel social, pois parte do programa adotado pela empresa prevê colaborações à educação ambiental por meio de palestras e percursos guiados em suas dependências. Nestas situações, seus colaboradores podem conscientizar e influenciar condutas mais cuidadosas em relação ao ambiente natural, quer seja em formato de palestras educativas ou pelo atrativo do turismo rural. A Sanhaçu acolhe *“cerca de 8 mil visitantes por ano e hoje tanto o turismo rural como o pedagógico já correspondem a 30% do faturamento da empresa, no total de R\$ 360 mil ao ano”* (ADEODATO, 2016, p.55).

Entre os tópicos sobre os quais a organização tem propriedade para falar estão: i. Energia solar, trata-se do primeiro engenho do país a adotar este tipo instalação na maioria de seus circuitos, do mesmo modo a energia térmica e eólica também estão presentes; ii. A matéria-prima dos produtos é cultivada num sistema agroflorestal, que intenciona a geração de alimentos em meio a combinação de espécies próprias da mata nativa; iii. O que poderia tornar-se dejetos e seguir para um destino indevido, o bagaço da cana, é combustível para a caldeira, assim como a água do resfriamento da cachaça é reutilizada; iv. O adubo da plantação recebe o incentivo das cinzas oriundas da caldeira; v. A empresa produz, planta e acompanha o crescimento de mudas frutíferas da Mata Atlântica; vi. Os fundadores da marca são os mesmos que organizaram as primeiras feiras de produtos orgânicos no estado; vii. Os Barreto Silva

também integram a Associação Terra Viva de Produtores Orgânicos, onde, em conjunto com outros agricultores estabelecem relações diferenciadas com o mercado.

Como explica Corrêa (2007), ao perceber os prejuízos decorrentes de técnicas convencionais de agricultura com uso de agrotóxicos, que afetam especialmente a saúde dos consumidores e o ambiente natural, alguns produtores adotam estratégias alternativas de manejo, como as que oferecem os agroecossistemas. Embora que ainda não haja ampla porcentagem de adeptos, muitas experiências têm dado certo. Mesmo porque, a dimensão ambiental da

sustentabilidade diz respeito à compatibilidade do agroecossistema com os sistemas naturais do seu entorno e dentro da região em que está inserido. O agroecossistema não apenas deve se manter produtivo em razão da manutenção da qualidade do solo e água, mas deve permitir a conservação das demais espécies do bioma do qual faz parte (CORRÊA, 2007, p. 24).

Para além do apresentado, um outro fator que transparece a aproximação entre a cachaçaria e a sustentabilidade ecológica é percebido pelo reestabelecimento da flora e o retorno da fauna nativa para seus terrenos, no decorrer de vinte e quatro anos de iniciativas sustentáveis. Mas isto não é o que vulgarmente se poderia chamar de uma “jogada de marketing”, a harmonia entre os agricultores familiares dali e o ambiente natural se fortaleceu desde o momento em que as atividades rurais tiveram início, um ponto a se destacar, captado nas entrevistas feitas denota o espírito de boa convivência que a família tentou estabelecer ao fincar suas raízes em Chã Grande.

Simbolicamente o nome Sanhaçu foi atribuído à marca em virtude do retorno da espécie de pássaro *Tharaupis episcopus* aos arredores da propriedade. Acredita-se que o retorno se deva ao equilíbrio ambiental que seus sistemas diversificados readquiriram por meio de práticas de manejo agroflorestais condicionando maior fonte de alimentação e melhor habitat para a espécie, mesmo que esta não estivesse enquadrada na lista de ameaçadas de extinção.

É como Lopes e Lopes (2011) argumentam, o desequilíbrio ecológico interfere nos processos de auto-regulação de pragas e doenças, prejudica a recuperação dos agroecossistemas, ao contrário daqueles que são diversificados. Pois, estes últimos, podem fornecer maiores ganhos ao ambiente e as espécies que nele habitam. Para melhor entender; cada sistema menor, está subordinado a outro maior, forma-se então uma complexidade que depende da variedade e qualidade das interações inter-sistemas. Para o sucesso de um agroecossistema, o homem precisa tornar menos conflituosa a ação de suas práticas agrícolas para o ambiente natural (LIMA *et al.*, 2011).

Como quer que seja, parte das iniciativas que refletem a boa convivência com o ambiente natural estabelecida pela cachaçaria em questão, são tecnologias e procedimentos que requerem alto investimento; como no caso das placas de energia solar que suprem as necessidades do engenho e mais duas unidades familiares. Estas iniciativas geram repercussões positivas para o ambiente natural, admite-se isto, no entanto é parte de uma iniciativa privada o que gera lucro e retorno para um certo núcleo. Por outro lado, seus consumidores atribuem uma confiabilidade maior à marca, isto porque a cachaçaria mantém os padrões de produção artesanal, do plantio no canavial ao engarrafamento (Figura 24).

Figura 24 - Engarrafamento e tonéis para envelhecimento da Cachaça Sanhaçu.



Fonte: A- Otto Barreto; B- Caio Maciel, 2017.

Dos processos que partem do plantio ao engarrafamento evidenciados no fluxograma da Figura 12, destaca-se aqui a incorporação da música clássica durante a etapa de fermentação da cachaça; o que potencializa as qualidades sensoriais do produto, e o armazenamento para envelhecimento em barris de madeira. A inclusão da música no processo de fermentação vem do fato de que qualquer união de moléculas, como dizem as pesquisas, tem melhor desempenho ao serem ritmadas por certas ondas sonoras, tais quais as frequências provenientes do gênero clássico com suas notas universais.

O outro diferencial vem da madeira onde envelhece a bebida, nos barris artesanais de umburana, freijó e carvalho, o que já rendeu pelo menos dez premiações, entre nacionais e internacionais para o destilado (ver Figura 24). Isto nada mais é do que o reconhecimento de um esforço coletivo para restaurar padrões de qualidade de um produto típico artesanalmente elaborado, como a cachaça. Por mais que a marca Sanhaçu não seja tradicional e ainda tendo incorporado inovações tecnológicas ao seu processo produtivo, a cultura da cachaça em alambique é secular em Pernambuco, portanto compõe a cultura legitimamente nordestina.

É importante enfatizar o conceito de produto típico contido na Portaria SCS/MDIC nº29, que ajuda a caracterizar produtos como a cachaça enquanto artesanais. Um dos fatores mais importantes é o tempo de acabamento. Sua baixa escala de produção, somente com doze funcionários ao todo (incluindo os cortadores de cana e cinco membros familiares), evidenciam sua baixa escala de produção compensada pelo alto rendimento. A Sanhaçu dialoga com compradores mais preocupados com valores ambientais, sendo eles consumidores também de cultura, pode-se dizer até que são aqueles com “consciência pós-industrial”.

Por mais que seja expressivo o número de estabelecimentos agrícolas enquadrados no seguimento da agricultura familiar no Brasil, muitos permanecem excluídos e sem acesso aos mercados. Quanto aos produtos artesanais por eles produzidos, evidentemente existem lacunas que necessitam ser ultrapassadas. Um estudo no âmbito das ciências sociais, destacando o empreendedorismo no meio rural, direciona uma luz para este cenário e evidencia alternativas aliáveis ao desenvolvimento regional (NAZZARI; BRANDALISE e BERTOLINI, 2007).

Vale ressaltar que apesar de as práticas artesanais serem comumente vinculadas às rotinas agrícolas, ou estarem associadas a localidades menos desenvolvidas economicamente, também é importante na área urbana. Isto inclui inúmeras cidades grandes do estado de Pernambuco, bem como Recife, Caruaru e outras menores como Tracunhaém, Carpina e Lagoa do Carro. A atividade artesanal é versátil e pode ocupar diferentes âmbitos de um território e atender a variadas demandas, é também por isso que políticas de incentivo necessitam obrigatoriamente pensar sobre as particularidades, tradições e identidades que abriga cada sítio.

3.3.2 Xilogravura

“*A matriz da xilogravura pode durar uma vida toda*”, a frase que abre este tópico foi retirada do depoimento de Silvio Borges, referindo-se à matéria-prima de seu artesanato

tradicional, a madeira entalhada. Esta, pode replicar incontáveis desenhos sobre o papel, sendo suporte para a literatura de cordel, ou decoração de azulejo, tecidos, entre outras superfícies. Sobre a madeira, as ferramentas de corte compradas (goiva, buril, formão, facas e goigivil) e as improvisadas (pedaços de lâminas e aço, pedaços de pinos metálicos, lima de serrote, pregos afiados) entalham os desenhos variando entre técnicas. Vide instrumentos e matrizes na Figura 25. A profundidade do entalhe dará o formato do desenho, o relevo, ao receber a tinta transpõe a imagem. A técnica admite o uso de vários tipos de madeira, das maciças às compensadas como *medium density fiberboard* - MDF.

Figura 25 - Instrumentos e matrizes de xilogravura.



Fonte: Caio Maciel, 2017.

Ainda que a xilogravura dependa de uma matéria-prima renovável, algumas medidas são adotadas por artesãos como Silvio Borges para minimizar os riscos sobre o ambiente natural, só adquirindo novas madeiras provenientes de sobras ou árvores sertanejas mortas, que recebem vida pela arte. Quando o trabalho exige uma dimensão maior são compradas madeiras de reflorestamento certificadas advindas do Pará, como cedro e louro canela.

Em relação à tinta, muitos artesãos ainda desconhecem recursos alternativos que garantiriam os mesmos resultados, pelo menos, no que diz respeito à tinta gráfica convencional, à base de óleo, aplicada na matriz. Existe ainda outra à base de água, usada em oficinas com crianças. As tintas segundo Barboza e Pohlmann (2015):

são materiais geralmente líquidos ou pastosos constituídos de pigmentos, resinas, solventes e aditivos. Pensando na minimização de resíduos, ou seja, importante atitude

diante do desenvolvimento sustentável, podemos usar como componentes de tintas substratos antes descartáveis e/ou alternativos. Como alternativas para os pigmentos seriam o uso de folhas, flores, grãos, líquens, cascas de árvore, beterraba, frutas, erva-mate, [...] cinzas de fumo, alcatrão, gesso ou pó de toner. Para extração de alguns pigmentos, principalmente os de cascas e folhas de árvores, a extração é feita com água fervente. E como solventes podemos usar água, leite, urina, betume, terebintina. A fim de preparar tintas para xilogravuras os componentes básicos das tintas foram selecionados com a finalidade de obter uma viscosidade adequada [durante um experimento] (BARBOZA e POHLMANN, 2015, p. 6-7).

Assim, Barboza e Pohlmann (2015), estudiosos em artes visuais, fizeram uma série de experimentações visando obter compostos que servissem para xilogravura e que pudessem também render resultados satisfatórios, pois, são produtos que atendem a padrões criteriosos e representam uma tradição cultural. Uma problemática comum no âmbito dos artesanatos tradicionais é dada pelo peso de representar uma cultura marcante, por isso, muitos materiais alternativos são vistos com descrédito.

Segundo os autores, quando a experiência é bem-sucedida e ocorre um resgate ou mesmo uma releitura de elementos culturais tradicionais da região, numa intervenção planejada, agrega-se valor, otimiza-se custos e preserva-se traços culturais. Assim, tem-se um artesanato de referência cultural, conforme estabelece a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro. Sobre os resultados de suas impressões com tintas alternativas os autores explicam:

tintas artesanais resultaram em texturas e cores em tons pastéis. Notamos que faz-se necessária a utilização de fungicidas. Entretanto, a utilização de fungicidas naturais como vinagre e limão, apesar de cumprirem com a função de fungicidas, desequilibram o pH do papel (que é de pH básico), causando menor durabilidade [...] tintas artesanais produzidas com materiais orgânicos podem ser uma ótima opção para encontrarmos novos resultados com diferentes cores e texturas nas impressões feitas na Xilogravura. Além disso, a fabricação artesanal das tintas permite novas descobertas, além da inclusão e do reaproveitamento de materiais que foram descartados, o que nos coloca com uma postura ecológica diante dos descartes que são realizados na atualidade (BARBOZA e POHLMANN, 2015, p.22).

Isto coaduna com os pensamentos de Enrique Leff (2009) pois, em termos de sustentabilidade, numa perspectiva cultural, é obrigatória a consideração sobre a produtividade tecnológica conectada diretamente com a capacidade de recuperação e aperfeiçoamento das práticas tradicionais. Para tanto, é preciso reconhecer a identidade étnica e os valores culturais das comunidades, pois é disso que depende a sua vitalidade, criatividade, energia social, significação de estilos de vida, os quais são a fonte de sua produtividade. Assim, o aperfeiçoamento de suas práticas estará condicionado às motivações das comunidades para a autogestão e também a seus processos econômicos, podendo aliar-se à conhecimentos científicos e técnicos modernos, capazes de incrementar a sua produtividade.

Apresentando estes dados para um artesão de xilogravura, ele reconheceu a importância de incrementar técnicas de elaboração do artesanato mas advertiu que há uma linha muito tênue entre a inovação e a descaracterização do produto:

Tudo vai depender da aceitação do público, ou do cliente. Quando alguém encomenda uma peça ela quer a xilogravura tradicional, é essa a propaganda da gente, a cultura legítima mesmo. Como estas misturas que você falou empregam uma corzinha mais clarinha, não acho que renda um bom trabalho. Até porque a xilo depende de etapas de prensa com rolo... os materiais precisam resistir a isso. Tinha muito líquida é sugada pelo papel ou pela madeira e não é isso que nós queremos. Não encontrei ainda uma tinta tão boa quanto a gráfica. Em todo caso, se o problema todinho for por que ela é à base de óleo, tem a possibilidade de usar tinta à base de água, industrializada.

Depoimento de Bezerros 1, em entrevista concedida a Rutt Keles A. da Silva. Bezerros, 26 de julho de 2017.

Ratifica-se a ideia de que práticas artesanais devem ser pensadas também pelo viés ecológico, pois se tratam da tradução de uma cultura, o testemunho de uma cosmovisão, que revela quem o artesão é pelo que ele faz, este desempenha, portanto, um papel sociocultural. Gestos, ações, rituais, técnicas, formas, cores, habilidades, envolvem a produção artesanal que toca ao mesmo tempo o que há de útil e simbólico, formalizando uma ecologia. Este saber fazer, é também patrimônio. Moldar o barro, trançar a fibra e fiar o algodão, denota a predileção dos artesãos no tratamento da matéria-prima (LODY, 2013). Assim, é necessária a compreensão sobre o porquê dos mantimentos de certas técnicas e materiais em atividades artesanais.

Sob o ponto de vista da sustentabilidade social em relação à prática da xilogravura, entende-se mais uma vez, como fator fundamental a atuação de mestres para preservar valores e técnicas tradicionais. Mesmo porque, os “trabalhos manuais” são caracterizados pela Base Conceitual do Artesanato Brasileiro pelo descompromisso com padrões culturais, tem pouco valor agregado pois é um saber virtual repassado em cursos de pouca duração, ou até mesmo revistas. Ao lembrar estes critérios não se intenciona pormenorizar o que se considera “trabalho manual”, definitivamente. A questão é que, um artesanato como uma xilogravura, possui valores agregados que o caracterizam como autêntico, sendo fruto de uma ancestralidade e o artesão por excelência. Ou seja, o peso de uma tradição é uma marca diferencial profunda.

O mestre artesão Silvio Borges carrega o compromisso do repasse de saberes, como uma função social. Suas oficinas são dadas na Casa da Xilogravura, ou em locais adaptados. Entre os projetos que o artesão participou está o “Cordel nas Escolas” da prefeitura de Limoeiro-PE, uma parceria com a Secretaria de Juventude e Meio Ambiente e a Organização Não Governamental DIACONIA, na ocasião foi ofertada uma oficina para jovens de Tabira e Afogados da Ingazeira em Pernambuco. A atividade estava incorporada a um projeto maior, o

“Vida Plena para um Novo Nordeste”, com financiamento da Organização alemã “Pão para o Mundo”.

Em suas oficinas particulares, Silvio atende indivíduos desde o ensino fundamental, de escolas públicas ou privadas, ou quaisquer grupos que queiram engajar-se ou conhecer melhor o artesanato. O valor cobrado pode variar, ou até mesmo ser gratuito dependendo das necessidades de cada um, sendo estabelecida uma relação mestre-aprendiz. Há momentos até, em que o próprio Silvio fornece as ferramentas para que seus alunos tenham meios de progredir na prática. Cerca de quinhentas pessoas já foram ensinadas por ele. Estas atividades reforçam a ideia de que o artesanato pode ser instrumento de melhoria social por meio de intervenções simples e não é importante somente para o próprio artesanato.

A sustentabilidade econômica de sua atividade é otimizada pelo sistema de vendas com entrega diretamente para o comprador no próprio ateliê ou encomendas transportadas, mas sempre com vendas sem mediação, assumindo assim os comandos financeiros para sua lucratividade. Entre membros da família Borges há uma estimativa de cerca de quinze pessoas trabalhando com xilogravura atualmente. Mas, três gerações já se engajaram, significa dizer que, no passar deste tempo o artesanato foi prática de sobrevivência para inúmeros indivíduos.

3.3.3 Máscara de papangu

Em sua tese sobre *“gestão de design e o modelo de intervenções de design para ambientes artesanais”*, Andrade (2015) estabelece uma ligação direta entre a sustentabilidade e o artesanato pernambucano mencionando os mascarados. Primeiramente a autora relembra os valores enaltecidos pelo Movimento Armorial, obstinado a valorizar a cultura popular do Nordeste brasileiro, rastreando a arte nacional erudita por meio das raízes populares de sua cultura. Assim, segundo a autora, o movimento encontrou ambiência em várias regiões do estado, sobretudo no Agreste, onde fica Bezerros. Aconteceu assim a amplificação do reconhecimento sobre as atividades artesanais:

Em todas as regiões, é possível observar o entrelaçamento do artesanato com os festejos e folguedos populares. O Maracatu da Zona da Mata, com suas golas de ricos bordados, as máscaras utilizadas pelos Papangus no Carnaval de Bezerros ou aquelas dos Caretas em Triunfo. Os bonecos personagens dos Manulengos da Região Metropolitana são outros bons exemplos. [...] Vale ressaltar que não é apenas pelo seu valor simbólico e cultural, mas também pelo seu valor econômico, uma vez que fortalece o turismo e amplia a possibilidade de geração de renda para populações

menos favorecidas localizadas em todo o território do Estado (ANDRADE, 2015, p. 70-71).

Por estas afirmações, a supracitada autora passa a considerar a sustentabilidade como uma ampliadora de liberdades individuais, estabelecendo relação com o artesanato. Considera os aspectos ecológicos através do “*uso e beneficiamento de matéria-prima*”, social pelas “*melhorias de condições de trabalho e renda, na busca de equilíbrio das relações de poder que se revelam tanto nos ambientes de produção e quanto na relação com os agentes locais*” e econômica “*com agregação de valor, valorização do artesanato, remuneração justa e aproximação com o mercado*” (ANDRADE, *Op. Cit.*, p. 205). Fazendo uma relação com as máscaras de papangu, buscar-se-á abstrair estas relações.

Tudo o que se precisa para fazer uma máscara de papangu é papel de jornal ou revista, goma de mandioca e água. Sobrepoem-se as camadas em matrizes de gesso que são postas para secar ao sol, a máscara é colorida pelo gosto do artesão ganhando uma fisionomia. É um processo relativamente simples que demanda pouca diversidade de matéria-prima. Na verdade, os meios produtivos da máscara pelas características dos papéis utilizáveis e a goma proveniente da mandioca fazem deste, um artesanato minimizador de danos ao ambiente natural. Mesmo enquadrando-se na tipologia papel, de acordo com a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, pode facilmente ser interpretado como oriundo de reciclagem. Afora isto, a máscara pelo recebimento de várias camadas de papel é resistente até à chuva tendo uma significativa durabilidade.

O mestre Lula Vassoureiro, principal nome da ludicidade mascarada bezerrense, está no Livro dos Recordes de 1997, como o feitor da maior máscara do mundo de cinco metros e meio, o que serve para fazer alusão à dimensão de sua prática tão popular e importante para a cultura material pernambucana. A máscara é de fato uma tradição regional, embora o mestre não tenha recebido apoio de seu pai para firmar-se como artesão, ele assumiu definitivamente esta identidade após seu falecimento. O mestre já esteve em quatro continentes divulgado seu trabalho, sempre como convidado, representando com suas mãos a arte de um povo, ele, é o próprio patrimônio.

Assim, a dimensão social da sustentabilidade analisável por meio da máscara, começa com o próprio mestre-patrimônio. Este, mesmo sendo analfabeto é por excelência um artífice. Na Casa da Cultura Popular inaugurada em 1985 ele recebe crianças de todas as idades e repassa valores só aprendidos no seio de uma tradição. A estimativa dada pelo Sr. Lula, é que haja interação com aproximadamente oito mil pessoas anualmente. Evidentemente nem todas estas

pessoas chegam a se tornar artesãs, mas é como Lody (2013) enfatiza: o caminho que experimenta um aprendiz, organiza-se por diferentes motivos, ainda que não venham da casa. Imitar, espelhar-se em alguém, é fundamental para a fixação de uma prática e as formas de se produzir, sobretudo quando os objetos representam o lugar, a região. É conveniente dizer, portanto, que os mascarados são emblemas da paisagem carnavalesca, os aprendizes formalizados pela mão de um mestre como Lula guardam a chave da ludicidade pernambucana no festejo momesco.

Neste caso específico, o artesanato adquiriu autonomia financeira, mas o seu reconhecimento como mestre e sobretudo como Patrimônio Vivo, colocam-no numa condição especial em relação aos demais produtores pesquisados nesta dissertação. Do ponto de vista da agregação de valor mencionada em Andrade (2015), os haveres sobre os materiais do mestre são potencializados pelo seu status privilegiado, esta é uma oportunidade para poucos. Além do mais, o sítio artesanal bezerrense ajuda a alavancar as vendas pois o artesanato é vendido com referencial de origem. Agora, para tratar de uma dimensão econômica e repercussões mais amplas sobre a localidade, motivadas pela figura do papangu, o Capítulo 4 é que trará um debate mais aprofundado, estabelecendo um diálogo com o conceito de sítios simbólicos de pertencimento e desenvolvimento, pela ótica do turismo.

3.3.4 Bonecas da sorte e carros de madeira

O *dicionário do artesanato popular brasileiro* escrito por Raul Lody (2013), caracteriza a boneca como: “*brinquedo antropomorfo feito de diferentes materiais, geralmente material reciclado*” (p. 99). Pelas dimensões das bonequinhas da sorte de Gravatá, trazidas na Figura 8, esta poderia muito bem ser feita apenas de sobras de tecido. Entretanto a demanda é ampla demais, segundo Nilza Bezerra, cerca de dez metros de tecido são gastos mensalmente, além das sobras que recebe muitas vezes doadas.

Já teve meses de ter cento e vinte mulheres no nosso grupo, na linha de produção. É bom que certas encomendas deem uma pausa em certos períodos, porque nos ajuda a manter os prazos das encomendas tudo em dia, principalmente com a Holanda que compra da gente faz anos já.

Depoimento de Nilza Bezerra, em entrevista concedida a Rutt Keles A. da Silva. Gravatá, 26 de julho de 2017.

Hoje um quantitativo de quatro mil bonecas mensalmente influi sobre a economia doméstica de muitas famílias, elas são vendidas por três reais, cada. Num comparativo com a fase áurea das bonequinhas, vivenciada nos últimos quinze anos, a procura entrou em declínio. As cento e vinte mulheres ditas no depoimento de Nilza somam hoje apenas trinta. Algumas parcerias e orientações conseguiram alavancar em períodos distintos as vendagens. Parte desta contribuição partiu da Organização Não Governamental -Visão Mundial e do SEBRAE, que não beneficiou apenas o grupo de Nilza, como também outras mulheres engajadas do Círculo de Trabalhadores Cristãos de Gravatá.

Nesta oportunidade de debater sobre a sustentabilidade da prática artesanal incluir-se-á uma análise sobre a autonomia da mulher nos espaços privados, sobre processos que garantem sua independência financeira: *“Falar das bonecas sem abrir um espaço para suas produtoras é impossível. Essas mulheres põem vida em pedaços de panos e desenvolvem através de seus trabalhos um saber que não se aprende nos livros”* (MENDES, 2011, p. 5). De fato, o trabalho instaurado no âmbito do Círculo Operário foi uma alternativa que pareceu confiável para Nilza, iniciando seu processo com retalhos. Seria esta, a precursora de uma tradição gravataense, seu grupo engaja-se num movimento essencial para o turismo, suprimindo uma demanda de souvenirs:

Em tempos modernos quando se discute os aparatos das novas tecnologias e as transformações técnico-científicas, e com os projetos globais de evolução nesses segmentos movendo interesses coletivos e governamentais, surge um pequenino objeto, feito de forma artesanal e de retalhos de pano, que consegue transpor a simplicidade do local e infiltrar-se até em países desenvolvidos comunicando uma cultura carregada de significações e credences. Uma bonequinha de pano, intitulada “bonequinha da sorte”, medindo apenas um centímetro e meio e cabendo na palma da mão traz resultados financeiros para os atores sociais que a confeccionam, bem como extrapola fronteiras através de estratégias de comunicação institucional e mercadológica, resgatando valores de um imaginário e promovendo uma comunicação popular (MENDES, 2011, p. 1).

Um dos maiores indicativos de adaptação ao mercado é indicado na temática das bonequinhas, por exemplo, na época do Campeonato Mundial de Futebol de Campo, a bonequinha/bonequinho vestiu a camisa de seleções do exterior, despiando-se da figura da cangaceira tradicional, mostrada na Figura 8 do Capítulo 2. O grupo liderado por Nilza, engaja-se no projeto denominado “Bonequinha Solidária”, que não é oficialmente associação ou cooperativa, mas de acordo com Rêgo (2012):

segue os princípios do Comércio Justo, conforme entrevista com os gestores e observações feitas diretamente no grupo. No que se refere à criação de oportunidades de trabalho e renda, os gestores do grupo foram unânimes em afirmar que desde a criação do grupo, muitas pessoas foram beneficiadas e tiveram suas vidas melhoradas. [...] Segundo os gestores, não existe trabalho infantil ou trabalho forçado. Da mesma forma, afirmam que não existe discriminação para ingresso no grupo. As

oportunidades são iguais com remuneração igual para todos independente de sexo, raça, religião ou qualquer outro parâmetro (RÊGO, 2012).

A publicação do supracitado autor é do ano de 2012, mas a assertiva permanece atual. Estes princípios de comércio e aceitação de novas pessoas no grupo é confirmado por Nilza hoje. Resta saber o que seria, portanto, o Comércio Justo-CJ. Deste modo, é

necessário considerar inicialmente as razões pelas quais organizações sociais e governos, historicamente inseridos e compromissados com a promoção de mercados alternativos, foram levados à decisão de aprofundar o seu engajamento por um tipo de troca comercial vinculada cada vez mais aos signos da justiça social, da sustentabilidade ambiental, da urgência da afirmação do princípio da solidariedade e da cooperação entre seus pares e parceiros. Essa busca por uma relação comercial que reconheça essas organizações socioeconômicas como portadoras de direitos e principais beneficiários dos resultados alcançados está baseada na imperativa necessidade dos produtores e seus empreendimentos de superarem, na cadeia produtiva, a histórica posição de subordinação e subalternidade (MENDONÇA, 2011, p. 60).

No âmbito Brasileiro como esclarece Rêgo (2012), o Comércio Justo surge nos anos 2000, galgando respostas criativas e contrapondo dificuldades em torno da comercialização dos produtos sobre empreendimentos econômicos solidários. Em 2010, o CJ de produtos artesanais passa a vivenciar boa fase, graças à instituição do Sistema Nacional do Comércio Justo e Solidário-SCJS possibilitado pelo Decreto Federal nº 7.358/2010.

Na prática, isto significa para os gestores do grupo da Bonequinha Solidária um canal de vendas internacional por meio da Importadora e Distribuidora Barbosa do Brasil - fundada e sediada na Holanda. Nesta dinâmica de vendas a remuneração é igualitária entre homens e mulheres renegando condutas exploratórias. Empresas varejistas internacionais, como a Barbosa do Brasil, importam artesanato oriundos de comércio justo, comercializando por meio de sua rede de lojas. A mesma importadora investe recursos advindos do lucro comercial dos produtos, nos grupos fornecedores, em forma de projetos capacitores e ações que viabilizam o acesso ao mercado local (*Ibidem*).

Uma visita ao site “*Barbosa Fair Trade*” (da Barbosa do Brasil), revela a sua filiação ao *World Fair Trade Organization* - WFTO, reconhecido importador de mercadorias oriundas do Comércio Justo, o qual certifica organizações que atendem a critérios de ética e sustentabilidade nas tratativas comerciais. Lá encontra-se a sessão destinada ao Brasil e dentre três núcleos artesanais, encontrasse a aba “Nilza”, segue a descrição:

Em 2001, o Comércio Justo de Barbosa entrou em contato com Nilza e ela recebeu sua primeira grande ordem de 3.000 bonecos de sorte [...]. A boneca da felicidade é feita em 13 etapas, e cada mulher é responsável por uma parte. Por exemplo, uma

mulher faz os chapéus e outra mulher usa as saias. As mulheres trabalham em casa e podem facilmente combinar o lar com o trabalho. O Comércio Justo de Barbosa é muito orgulhoso de como Nilza viu a chance de melhorar não apenas suas condições de vida, mas também as das outras mulheres de Gravatá. As bonecas da sorte vêm em variantes diferentes: machos, fêmeas grávidas, futebolistas e casais. As bonecas de sorte trazem boa sorte aos produtores do Brasil, mas também aos consumidores na Holanda (<https://www.barbosa.nl/>).

Para o Sebrae (s/d) o CJ contribui para o desenvolvimento sustentável pautando-se nas melhorias de condições de troca e garantia de direitos para trabalhadoras e trabalhadores marginalizados, apresenta-se, portanto, como alternativa viável perante às imposições do modelo capitalista vigente. O que se chama Federação Internacional de Comércio Alternativo, define o Comércio Justo como uma parceria comercial pautada na equidade no comércio com vistas à sustentabilidade, sobretudo no Hemisfério Sul.

No caso específico do grupo de mulheres da “Bonequinha da Sorte/Solidária/da Felicidade” a experiência tem sido válida, pois é uma estabilidade adquirida há mais de uma década e meia, conforme lembra Nilza. Conclui-se assim, que a durabilidade desta prática artesanal se consolida pelas oportunidades encontradas no mercado que lhes rendem recursos financeiros, possibilitando mais autonomia frente à problemática excludente do sistema capitalista. Por outro lado, a visão agregadora do grupo de mulheres em relação à inclusão de novos membros, a depender do acréscimo da demanda, evidencia uma postura afinada com critérios de sustentabilidade social pois prevê o estímulo de melhorias sobre os indivíduos envolvidos no processo.

No mesmo sítio artesanal gravataense, o artesão Josuel “Cotó” adaptou-se às máquinas de marcenaria para praticar seu ofício aprendido já na vida adulta. Ele independe de pessoas e instituições contribuidoras para sobreviver de artesanato. Na Figura 26, vê-se sua oficina, o típico ambiente impregnado de pó de serra devido às circunstâncias do uso, dificultando sua respiração. A desenvoltura do artesão é tanta que ele passa pelo descuido de não se precaver em termos de segurança em seu trabalho, sobretudo com suas mãos, olhos e nariz. O Sr. Josuel é um artesão autônomo e mantém uma oficina no oitão de sua casa sem ventilação, com luz natural durante o dia e baixa iluminação durante a noite.

Estas são as circunstâncias de sua sobrevivência que carece de uma melhor assistência do Estado, prezando por melhores condições de trabalho e garantias de capacitação. Uma das funcionalidades de uma pesquisa acadêmica como esta é esclarecer e denunciar condições depreciadoras pelas quais passa um artesão, portador e peça fundamental de uma cultura, injustamente negligenciado na sua condição de artífice. Seu ofício solitário é o espelho de uma

série de produtores artesanais que tem a sustentabilidade de suas práticas ameaçadas pela falta de parcerias e a recorrente desvalorização do “ser-artesão”.

Figura 26 - A oficina de um mestre.



Fonte: Caio Maciel, 2017.

Descrição da Figura 26: A- Uso da lixadeira; B – Máquina cortadora de polígonos.

Josuel possui a Carteira de Artesão que o habilita a transportar suas peças para a comercialização, mesmo em meio às dificuldades ele consegue movimentar seu modesto estoque, estabelecendo um canal de vendas fixo na Casa da Cultura e no Mercado de São José, no Recife. Com muito empenho e o apoio fundamental de sua esposa (na fase de pintura dos brinquedos), Josuel alterna entre a feitura de lápis de cores, miniaturas de casas de farinha e casebres de taipa, feitas com pó de serra, cola escolar e pequenos pedaços de bambu, extraídos da zona rural onde morou quando ainda jovem (Figura 27). Isto ratifica a existência de relações íntimas entre artesãos, o ambiente de vivência e suas ligações ecológicas com a matéria-prima. Suas reproduções emergem muitas vezes da memória de seu passado rural.

Figura 27 - Carrinho, lápis de cor e casinha de taipa.



Fonte: Caio Maciel, 2017.

Casinhas como esta da Figura 27, possuem um apelo ecológico marcante, primeiro por conectar-se ao ambiente natural devido a matéria-prima, mas, sobretudo por que se pauta no reaproveitamento de materiais. Além do mais, a casa de taipa é um emblema paisagístico do interior nordestino, o que ratifica a influência dos elementos da paisagem sobre o artesanato. Este,

por trazer consigo um caráter mais sustentável e social de produção, é uma interessante forma de comunicar que é possível receber retorno econômico se utilizando de formas corretas de produção. Explorar essas informações e comunicar os clientes traz um diferencial ao trabalho. [...] Para o artesanato, um produto que já tem um apelo cultural passa a se diferenciar também pela sua forma de produção ambientalmente sustentável, que prima pelo ganho financeiro advindo de boas práticas, o que completa o tripé que embasa a sustentabilidade. [...] A prática sustentável, muitas vezes, é entendida como um conjunto de medidas ambientalmente corretas. Na verdade, **um negócio é caracterizado como sustentável quando está em equilíbrio ambiental, social e econômico**. Isso significa que a organização sustentável busca formas de minimizar os impactos da sua produção no meio ambiente: utiliza os materiais que foram rejeitados por outras atividades, está atenta à jornada de trabalho e à vida pessoal de seus colaboradores, de forma a tornar esse um ambiente de trabalho saudável e visa um desenvolvimento com economia de recursos e maximização de resultados (SEBRAE, 2014, p. 3 – 6). (Negrito nosso)

Neste sentido, percebe-se que há um ponto de desequilíbrio no “tripé sustentável” para o referido artesão, as condições de feitura do artesanato em seu ambiente de trabalho causam uma instabilidade em seu bem-estar físico e social. Ainda mais, o Sr. Josuel, apesar de ter ensinado seu ofício ao filho (que hoje trabalha em outra atividade não-artesanal) não possui muitos discípulos, fez algumas intervenções apenas. Além do mais, seria importante obter novas parcerias para estabelecer uma rede mais dinâmica, comercialmente falando. Todavia, o

artesão possui um modesto estoque com artesanatos seus e de outros artesãos repassando peças para o Recife e estados mais próximos.

Como quer que seja, o artesanato cumpre uma função social e no que diz respeito aos artesãos brinquedistas como Josuel, há uma reflexão elaborada por Oliveira (2013) importante de se destacar: brinquedos também compõem a cultura, aquele conjunto de tradições compartilhadas socialmente. Brinquedistas, portanto, alimentam uma produção cultural, são pessoas sobretudo inconformadas com o processo de uniformização até mesmo das formas de brincar. Renegando esta padronização, artesãos de brinquedos constroem pluralidade e heterogeneidade no âmbito das manifestações culturais.

Esta narrativa leva a pensar que brinquedistas colaboram com a sustentabilidade de uma espécie de “cultura lúdica”. Pelo que diz o autor, quem propaga ludicidade artesanal ainda que seja uma figura esquecida nesta era globalizada, realiza uma ação social transformadora, primeiramente, empenhando-se em participar da *“manifestação cultural que se expressa pelas mãos”*, e a partir disso combatendo a *“discriminação sancionada pela sociedade de consumo, que segrega e subordina a atividade manual à atividade intelectual”* (Ibidem, p.7).

Feitas estas considerações, esta pesquisa seguirá tentando correlacionar no Capítulo 4, causas e efeitos das práticas artesanais, evidenciando relações entre a perspectiva econômica, social e ecológica da sustentabilidade, a partir de outros debates interdisciplinares. Isto já se aproxima da proposta de Edgar Morin (2007) a respeito do diálogo entre diversos saberes. Afinal, tão polivisual é o artesanato, que não pode receber uma abordagem exclusiva de um antropólogo, um economista, desenhista industrial ou assistente social. Pois, em trabalhos no âmbito da cultura não se isolam os vieses econômico, político, religioso, social (LODY, 2013) nem tampouco o ecológico, em especial quando almejam trazer contribuições às ciências ambientais, como neste caso específico.

Assim, ainda que seja difícil precisar com exatidão o fio condutor de qualquer prática artesanal contida em um território, ao debruçar-se sobre contextos mais atuais como os dos sítios artesanais de Passira, Chã Grande, Bezerros e Gravatá, foi possível identificar elementos que ameaçam ou que ajudam a garantir a sustentabilidade das práticas artesanais (culturais e financeiras) que se fortalecem através de diferentes fatores.

O próximo Capítulo é dedicado recuperar o conceito de sítios, fazendo uma discussão sobre o intercâmbio artesanal através de feiras e traçando fluxos comerciais dos geossímbolos-alvo da pesquisa.

4 NO UNIVERSO ARTESANAL, OS SÍTIOS SIMBÓLICOS DE PERTENCIMENTO

4.1 O desenvolvimento e os sítios simbólicos de pertencimento

Enquanto elemento da cultura popular o artesanato utiliza-se de técnicas tradicionais específicas, constituindo-se como atividade cultural e financeira que perpassa gerações. Ao ser reconhecido como patrimônio cultural, conduz uma região a um patamar que ultrapassa o status de mero coadjuvante num processo de desenvolvimento econômico, impulsionado pela valorização simbólica. Como exemplo de resistência, perdura no espaço em tempos de automação e padronização industrial, sendo “redescoberto” e estimulado inclusive pelo Poder Público como solução viável para minimizar os graves problemas do desemprego e escassez de capital (D’ÁVILA, 1983), contribuindo para a geração de identidade geográfica e cultural de comunidades humanas. Por fim, como marco estético, alia-se a processos que proporcionam melhorias de forma e função visando atender às necessidades do mercado consumidor sensível às peculiaridades do que é artesanal, bem como às especificidades regionais e sociais das áreas de origem dos produtos.

Partindo destas considerações, faz sentido refletir como pode uma produção artesanal próspera de uma comunidade, se enquadrar em tantos requisitos e se manter tradicional. As expressões “Cidade dos Papangus” ou a “Terra do Bordado Manual”, referenciam os lugares graças às comunidades que se afirmam no tempo e no espaço por meio de suas práticas artesanais. Reflita-se então sobre as possibilidades que condicionam o estabelecimento de certas reputações.

Isto se dá por que a produção artesanal de referência quase sempre se desenvolve no âmbito dos “sítios simbólicos de pertencimento”. Para melhor entender o conceito, Hassan Zaoual (2006) esclarece:

sob a forma de imagens, o sítio é feito uma “caixa preta” que contém mitos fundadores, valores, revelações, revoluções, sofrimentos e experiências do grupo humano em questão. É o aspecto simbólico, frequentemente oculto, das práticas locais. O sítio tem também uma “caixa conceitual” que abrange seus conhecimentos comuns empíricos e/ou teóricos e, enfim, sua “caixa de ferramentas” contendo seus modos de organização, seus modelos de comportamento e de ação, seu saber-fazer, suas técnicas etc. O senso comum que o sítio dá a seu mundo percorre o conjunto dessas “caixas”, nenhuma delas estando isolada do restante (ZAOUAL, 2006, p. 33).

O autor fala de uma entidade imaterial que abarca o espaço vivido de um determinado lugar, onde existe uma *caixa preta* que resguarda todas as crenças, os mitos, os valores, as

experiências passadas e ritualizadas. Neste mesmo lugar há também uma segunda caixa, a *conceitual* onde ficam os conhecimentos empíricos e teóricos que tomaram corpo no passar do tempo, isto é, um saber social acumulado em sua trajetória. O que se guarda nestes dois primeiros compartimentos são acessados pelos atores do sítio em uma situação oportuna, para que se possa operar a *caixa de ferramentas* - de saber fazer, de técnicas e de ações já familiarizadas. De modo tal, cada sítio organiza seu mundo e produz um fenômeno de auto-organização (*Ibidem*).

Então, uma vez decifrada a lógica que rege o funcionamento destes sítios, considerando as razões simbólicas que os mantém atuantes, pode-se dizer que seus comportamentos econômicos não ficam à mercê de fórmulas ou padrões de desenvolvimento que ignoram seus costumes. É como diz Zaoual:

as leis científicas em economia não podem escapar totalmente ao controle (*emprise*) do sítio, ele mesmo em perpétua evolução. Como este último é sempre singular, movente, contraditório e incerto em suas evoluções, os teoremas econômicos aceitos pela ciência oferecem fraca contribuição intelectual. Tudo parece emaranhado, ainda mais quando se considera que a noção de sítio remete a um espaço imaterial e material, aberto e fechado. Tudo indica que efetua seleções entre os modelos que chegam de fora e com relação às tradições locais. Tudo acontece como se se tratasse de um *expert* coletivo. Assim ele combate o caos e as incertezas que assediam seus organismos sociais (ZAOUAL, 2006, p. 32-33).

Na perspectiva da atividade artesanal, os seus produtores podem sentir-se por vezes numa encruzilhada: entre o desejo de criar/innovar, reproduzir objetos mais facilmente comercializáveis ou permanecerem guardiões de uma tradição (CAMPOS, 2005). É evidente que existem atividades culturais que são também econômicas e que querem encontrar caminhos por onde possam se inserir no mercado. Entretanto, sem precisar se desfazer de suas técnicas, descaracterizar seu produto, ou submetê-lo à normas/padrões capazes de torná-lo, inferior ou igual a outros (simplesmente) convencionais.

Quando se trata de um “sítio simbólico de pertencimento” a autonomia é posta na balança antes de se cogitar a aceitação de qualquer modelo que ameace ou venha a interferir em sua liberdade criativa, padrões tradicionais e tomadas de decisão. Pois, os atores estão acostumados a gerir suas próprias relações comerciais. Em contrapartida, outros grupos podem almejar a ampliação do seu mercado divulgando sua produção na mídia, promovendo e participando de feiras que lhes garantam mais visibilidade, incluindo-se num circuito regional que se lança para um mercado maior, encontrando um equilíbrio entre o ritmo de uma produção

lenta e o aproveitamento das oportunidades crescentes para este seguimento, é o que está clarificado nos tópicos a seguir.

4. 1. 1 O bordado passirense nas passarelas de moda

O sítio artesanal que ainda conserva nos princípios de sua produção os predicados que o tornaram conhecido regionalmente, consegue assimilar a tradição e a novidade pelas cores vibrantes não apenas em tecido de linho, mas em panos alternativos como o algodão cru, percal e a seda, incorporando em sua trama além dos desenhos com motivos bucólicos (flores, arbustos, nuvens, abelhas, frutas), brinquedos, personagens, formas geométricas e vocábulos. As inovações que recaem sobre esta herança colonial visam diversificar a oferta para alcançar diferentes estilos de consumidores (ver Figura 28).

Figura 28 - Novidades de estilos nos bordados manuais.



Fonte: Rutt Keles, 2016.

Descrição da Figura 28: A- Bordado elaborado em branco e preto; B- Detalhe em manta de tecido de algodão cru com designer incomum para flores; C- Iniciais em linho azul e bordado colorido.

No tocante, há de se considerar uma experiência inovadora para um artesanato tão clássico como o bordado. Além das toalhinhas de uso doméstico, o bordado passirense

demonstrou todo o seu potencial nas passarelas de moda. Em contato com representante da Associação das Mulheres Artesãs de Passira – AMAP descobriu-se que, nas edições de 2010 e 2011 da São Paulo Fashion Week - SPFW as coleções: “Turista Aprendiz” e “Athos Bulcão, do Início ao Fim”, do estilista Ronaldo Fraga exibiram os resultados de um projeto desenvolvido em parceria com as bordadeiras, ambos os trabalhos enalteciam elementos da culturalidade brasileira (ver croquis adiante).

Figura 29 - Croquis do estilista Ronaldo Fraga.



Fonte: A- www.ronaldofraga.com/blog/?m=201006.;

B- <https://br.pinterest.com/pin/230457705901335652/>. Adaptada por Rutt Keles, 2017.

Descrição da Figura 29: A- Croquis da coleção “*Turista Aprendiz*” - Verão 2010/2011 - Semana de Moda de São Paulo. Os bordados manuais foram elaborados por bordadeiras da cidade de Passira, entre outras artesãs; B- Croqui da coleção “*Athos Bulcão, do Início ao Fim*”- Inverno 2011 da SPFW. O artista modernista e ceramista que deu nome à coleção, é o mesmo que ao lado de Oscar Niemayer concedeu à cidade de Brasília um legado arquitetônico composto por cores e formas singulares.

Em outra ocasião, nesta mesma parceria, foram produzidas peças para a exposição: “Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga: cultura popular, história, moda”, fomentado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet, marcando o reconhecimento da moda como vertente cultural brasileira (ALMEIDA, 2013a). Na fase de criação, junto com os novos pontos bordados em peças de corte sofisticado vieram os desenhos pouco costumeiros. As bordadeiras aceitaram o desafio inovador de bordar elementos da natureza que até então não haviam bordado (SILVA, 2014), como peixes, sol, rios, em tecidos de seda e bases de algodão, respondendo a um chamado advindo de um circuito de sofisticação que por vezes recorre à culturalidade e ao regionalismo para impulsionar as vendas.

De acordo com Botelho (2016), como consequência da industrialização e da baixa qualidade do produto *handmade*, que imita confecções manuais, há a banalização de técnicas seculares de bordados como a renda e o crochê, no entanto, é possível distinguir um produto genuinamente artesanal pelo acabamento. Enxergando tais potencialidades, estilistas como Ronaldo Fraga fazem associações entre moda, design e regionalismo. Isto ocasiona muitas vezes, uma renovação “temática” do fazer tradicional, no entanto, o modo de execução (manual/artesanal) é o que ainda valoriza o tipo de trabalho efetuado.

Com os pontos e técnicas tradicionais, o artesanato passirense adquire um status de produto original, diferenciado por um modo de fazer próprio de uma origem geográfica. Nesta perspectiva, entende-se que o artesanato, enquanto elemento integrante do repertório de símbolos populares é referência e insere-se no mercado da moda nacional para reafirmar a identidade brasileira, articulando no campo simbólico traços que fazem menção a elementos que reafirmam esta identidade (ALMEIDA, 2013b). Sua incorporação se dá também como um resgate e artifício, pois, ao ser reinserido na sociedade como elemento de diferenciação, ocasiona um interesse que desencadeia uma procura crescente deste seguimento, por sua adequação às necessidades do consumo (SILVA, 2007).

Uma das participantes destes projetos, a líder da AMAP, Lúcia Firmino, discorre a respeito desta experiência, informa como a proposta chegou até a associação e explica o que permitiu que as mulheres se engajassem nestes trabalhos:

O projeto veio com outro destino, veio juntar vários grupos de trabalho da cidade, só que na ocasião os demais grupos recuaram, não fizeram, só o grupo da gente que abraçou a causa. A técnica da AD Diper veio com um projeto chamado Pernambuco com Designer, ela queria que muita gente participasse na cidade, muitos grupos na realidade, só que não aconteceu isso, só a gente abraçou a causa. De início foi difícil porque a gente não sabia muito o sentido da coisa, como ia ser... Após vários encontros foi que a gente passou a entender que era esse senhor, Ronaldo Fraga, que vinha e ia

fazer um trabalho com a gente e que isso ia ser proveitoso. Aí foi quando a gente aceitou participar das oficinas. Aí ele veio, fez vários encontros, um estudo dos pontos, estudo de cores. Mas ele não sentiu muita dificuldade não, por que a gente teve muita facilidade de ver qual era o ponto que ficava melhor, qual o ponto que não dava pra aquele tecido... Quando a gente começou o trabalho, ele aproveitou vários desenhos que a gente já fazia tradicionalmente e depois ele deu várias ideias, aí a gente já despertou a fazer os bordados de novas maneiras. A gente foi desenvolvendo várias técnicas, como os pontos salteados para encher paisagens grandes e isso deu muito certo, ficou muito bonito [...]. Aí a gente bordou essa primeira coleção, depois participamos do desfile, foi um sucesso, depois fizemos outras peças [...]. Sendo que a gente ainda sentia muita dificuldade na modelagem, foi então que outras artesãs despertaram para costura, porque ficamos curiosas por alternativas que nos ajudassem a unir o bordado e a modelagem.

Depoimento de Lúcia Firmino, em entrevista concedida a Rutt Keles A. da Silva. Passira, 01 de agosto de 2017.

Percebendo os limites de suas dificuldades, como também seguras das técnicas que dominavam com maestria, as bordadeiras preocuparam-se primeiramente em entender do que se tratava o projeto e o que poderia trazer de ganhos para a associação, ainda mais quando houve o recuo de outros grupos organizados da mesma cidade, em relação ao projeto *Pernambuco com Designer*, através do qual Ronaldo Fraga ministrou oficinas e estabeleceu parceria com as artesãs. Por outro lado, a conclusão que se teve com a visita à AMAP é que a experiência não foi em todo satisfatória, pois, ao mesmo tempo em que as artesãs viviam um momento glorioso em seu trabalho, na culminância do projeto durante o desfile na SPFW, guardavam a incerteza do que viria depois.

Assim, discernindo sobre os pontos positivos e negativos de experiências como estas, uma das integrantes da AMAP expõe o que considera recusável e prejudicial ao cogitar estabelecer certas parcerias:

A gente não trabalha se uma pessoa chegar aqui com uma coleção pronta, trazendo só pra gente bordar, a gente não faz, por que a gente já viu que assim a gente não aparece. Deixamos bem claro: se quiser fazer junto com a gente, bem! Nós vamos cortar, nós vamos fazer, vamos juntos participar. Aí a gente tá dentro! Mas se chegar, bater na porta, só com um monte de peças cortadas: vamos bordar, vamos não sei o que... a gente não topa não. Foi bom? Foi! Por que a gente aprendeu muita coisa e também a gente despertou pra muita coisa, a gente ficou conhecida, ótimo! Mas o projeto não era pra ter sido desse jeito não, a gente esperava que tivesse sido melhor [...]. O segundo desfile foi diferente do primeiro. Por que o negócio durou só um período e a gente ficou sem rumo, a gente ia vender a quem? [...] Enfim, agregamos o que foi possível agregar, mas todos esses projetos tem os ciclos, né? Vem e vão. Sabe como é coisa do Governo? Na verdade, o projeto ficou incompleto quarenta por cento. Foi sessenta, mas não foi cem. Porque teríamos um acompanhamento, um local pra vender, teria um desfile no Recife, essa coisa toda que não se concretizou, daí ficamos frustradas e agora estamos agindo diferente.

Depoimento de Passira 3, em entrevista concedida a Rutt Keles A. da Silva. Passira, 01 de agosto de 2017.

A mesma artesã explica que somente em 2017, é que foram novamente procuradas, em razão de uma atividade pendente relacionada àquele antigo projeto, isto é, seis anos depois. A proposta era que as artesãs participassem de uma exposição no Museu Cais do Sertão com as réplicas das peças produzidas para o desfile da SPFW. Mas, as artesãs não pretendiam refazer todo aquele trabalho, em virtude do tempo que demandaria, assim, veio a recusa categórica da Associação de reproduzir as mesmas peças de anos atrás “apenas para uma exposição”. Isto não quer dizer que a AMAP se opunha a participar de uma exposição, ainda mais em um museu tão importante do Recife. O que causou a estranheza e rejeição à ideia inicial foi o tema proposto. Elas fizeram uma contraproposta: compor uma exposição com os bordados tradicionais, os que caracterizam seu sítio artesanal. Então, houve uma readaptação na ideia inicial, ocasionada pela resistência e capacidade de negociação da Associação. Assim a exposição multissensorial Bordados de Passira teve espaço reservado no Museu Cais do Sertão durante trinta dias entre julho e agosto de 2017.

Diante do exposto, ressalta-se que o sucesso das intervenções e dos projetos inovadores desenvolvidos em comunidades tradicionais ocorre muito mais quando as atividades executadas são capacitadoras e garantem a autonomia futura da comunidade, possibilitando sua prosperidade. Propostas inviáveis são aquelas que tomam iniciativas que geram resultados imediatos, mas de pouca durabilidade, capazes de desestabilizar as dinâmicas confortáveis aos atores do sítio, fazendo com que fiquem desacreditados no sucesso de parcerias futuras. Isto porque, um “projeto relâmpago” que acende uma luz e se apaga logo em seguida anula a perspectiva de progresso de certas comunidades.

Neste sentido, o envolvimento de grupos externos à comunidade artesã para aperfeiçoar a produção, aprimorar técnicas de venda e ampliar mercado, só prospera ao encarar a comunidade não como fábrica, mas como um ambiente de vida. É um desafio, mas programas de desenvolvimento artesanal devem intencional a minimização riscos à alteração de um conceito já consolidado. Primeiro mantendo os artesãos em suas atividades e segundo pensando em conjunto alternativas de adequação da produção às demandas do mercado, como lembra Silva (2007). Além disso, uma relação específica com o meio ambiente, seja através de modos de vida tradicionais ou saberes específicos sobre materiais, produtos e ciclos da natureza deve ser cuidadosamente considerada.

Objetivando avanços neste sentido, a Agência de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco - AD Diper, prevê em seu plano de trabalho a elaboração de diagnósticos, onde o desenvolvimento do arranjo produtivo ligado aos produtos artesanais é prioritário. Vale

ressaltar que no arranjo produtivo artesanal predominam micro e pequenos produtores que geram emprego e renda, sendo parte fundamental da base econômica interiorana. Destaca-se também o SEBRAE que desde 2002 atua em municípios brasileiros, intervindo sobre a capacitação artesã e colaborando com o desenvolvimento do artesanato na região, no sentido de estimular o empreendedorismo.

Ainda assim, reforça-se que nesta perspectiva de estímulo ao empreendedorismo não se almeja uma aproximação da mesma lógica estabelecida em Toritama - PE, cidade polo no fabrico de jeans e materiais têxteis. Pois, a produção de produtos em pequena escala, no devido “tempo artesanal” e de acabamento não condiz com um grande fabrico padronizado, isto descaracterizaria o sítio simbólico e macularia sua autonomia.

Vale relembrar Zaoual (2006), que afirma que cada um dos sítios é estruturado sobre um tipo de ética do lugar. Sendo assim, o pensamento dos sítios está diretamente ligado aos mundos simbólicos e a moral de seus homens em suas práticas cotidianas. Um caminho acessível ao desenvolvimento local preserva a autonomia dos sujeitos livrando-os da imposição de modelos. A *“singularidade dos sítios pressupõe uma nova ética de pesquisa, a prudência. Intervir no sítio é uma questão científica e moral”* (p. 54).

A produção artesanal e suas contribuições ao desenvolvimento econômico não está apenas no plano das ideias, sua funcionalidade se apresenta pela organização dos sítios aqui caracterizados mas precisa estar melhor articulada, como querem os produtores artesanais, desenvolver uma autonomia e inserir-se no mercado sem abrir mão de suas tradições e identidades:

O desenvolvimento local pode ser conceituado como um processo endógeno de mudança, que leva ao dinamismo econômico e à melhoria da qualidade de vida da população em pequenas unidades territoriais e agrupamentos humanos. Para ser consistente e sustentável, o desenvolvimento local deve mobilizar e explorar as potencialidades locais e contribuir para elevar as oportunidades sociais e a viabilidade e competitividade da economia local; ao mesmo tempo, deve assegurar a conservação dos recursos naturais locais, que são a base mesma das suas potencialidades e condição para qualidade de vida da população local. Esse empreendimento endógeno demanda, normalmente, um movimento de organização e mobilização da sociedade local, explorando as suas capacidades e potencialidades próprias, de modo a criar raízes efetivas na matriz socioeconômica e cultural da localidade (BUARQUE, 2004, p.25, *apud* ANDRADE, 2015, p.81).

Ainda que programas que visem fomentar o artesanato e auxiliar pequenos produtores estejam presentes no estado de Pernambuco, a realidade é que muitas comunidades ainda não foram alcançadas e permanecem no “anonimato” por falta de investimento. Ressalta-se que a inclusão do artesanato em circuitos distintos dos habituais, como nas passarelas e galerias, não

o descaracteriza ou desvaloriza, pois, este só tem razão de ser nesses espaços até quando reafirmar uma “culturalidade” original e mantiver o cuidado com a durabilidade e o acabamento que lhes são peculiares. Mesmo assim, isto não anula o fato injusto de que a implicação financeira desta “revalorização” não seja na maior parte revertida aos seus criadores. Contudo, o artesanato símbolo de resistência e tradicionalismo demonstra estar vivo reafirmando sua identidade nas contradições do seu território.

4.1.2 Rota turística dos papangus e xilogravuras

No sítio artesanal de Bezerros, a folia dos mascarados enquadra a cidade como terceiro polo carnavalesco estadual. Demais atrativos culturais como museus, centros e polos culturais ativos em outras épocas do ano, condicionam o desenvolvimento de uma prática turística denominada: cultural. Como explica Pérez (2009), o turismo cultural integra vivências sensoriais (ambientes em suas dimensões), sociais (relações de interação hospitalidade e curiosidade), culturais (festividades e enriquecimento) e econômicas (relação custo-benefício de vivência e acessibilidade). O autor entende esta modalidade turística como um produto imbuído de sensações e experiências emocionais, é um seguimento onde turistas se aproximam tanto das produções culturais quanto do patrimônio cultural.

Aos que têm a oportunidade e prezam por conhecer comunidades de tradição artesã, a experiência pode gerar ganhos para ambos os lados. Para o turista um momento de envolvimento com uma cultura enaltecida ao longo dos tempos por seus praticantes. Para os artesãos a mesma satisfação de receber é reconhecer a função que um artesanato exerce ao ser um representativo de tradição e expressão cultural. Mesmo assim, Lopes e Vitor (2012) ressaltam que esta interação pode não ser em todo tempo harmônica. O turismo promove as relações sociais, movimenta a economia, proporciona aprendizado, mas pode também acentuar tensões, hostilidades e desconfiança, entre visitantes e nativos. Um maior fluxo de pessoas dentro de uma cidade demanda mais segurança e infraestrutura para condicionar um bem-estar para as pessoas que ali convivem, mas, por vezes o Poder Público não supre todas as necessidades que envolvem este tipo de interação.

Neste sentido, pelas ideias de Queiroz Ramos e Maciel (2011), exemplificar-se-á o caso específico da Folia dos Papangus. Os mascarados do carnaval fazem parte de uma

brincadeira típica do interior, pautada num jogo de identidades, este é o geossímbolo maior do sítio artesanal de Bezerros. Tal manifestação centenária, começou a ser propagada pela mídia a partir de 1990 colocando-se como alternativa aos carnavais da Capital, mas isso tornou a cidade/sua festa, alvo de apropriação pelas políticas públicas e iniciativa privada com vistas ao turismo.

Através da *folkcomunicação*, a Folia do Papangu tornou-se alvo do interesse midiático, que passou então a divulgá-la. Isto fez com que o Programa Nacional de Municipalização do Turismo - PNMT (1994 - 2002), incentivasse a implantação de políticas públicas mirando em alternativas que influenciassem o desenvolvimento econômico local. Daí o Programa de Regionalização do Turismo, estimulou essas iniciativas através do Sistema de Rotas. Bezerros está na “Rota Luiz Gonzaga” (QUEIROZ RAMOS e MACIEL, 2009), formulada pela Empresa Pernambucana de Turismo - EMPETUR. A Rota percorre o entorno da BR-232 e inclui também Gravatá.

Como afirmam os autores, mesmo sendo patrimônio cultural, mesmo expressando uma identidade, a brincadeira sofreu hibridizações tornando-se mercadoria frente à globalização, ou seja, um produto do consumo. Quando isto acontece, as manifestações populares deixam de pertencer apenas à comunidade e passam a integrar um emaranhado de relações e interesses, que envolve o Estado, as instituições sociais e claro, o aparato político e as empresas comerciais, o que se chama *folkmarketing*. Movimenta a economia durante todo o ano o que se vende em adesivos, camisetas, propagandas, cartões-postais, brincadeiras e se aplica em folders, banners, outdoors, abanadores, faixas, enfeites e vestuários (QUEIROZ RAMOS e MACIEL, 2011). Isto porque,

ao intitular-se “terra do papangu”, Bezerros expande sua visibilidade do local para o global mediante uma rede de sociabilidade calcada em estratégias de comunicação que articulam ao imaginário do festejo momesco o reforço das identidades e o sentimento de pertencimento. Esta expansão permite o consumo do artesanato da *persona* papangu e venda da imagem do município durante todo o ano, favorecendo o desenvolvimento local (QUEIROZ RAMOS e MACIEL, 2011, p.10-11).

Ressalta-se que esta proposta de desenvolvimento pelas suas características não torna protagonista os atores locais. Nem todos os artesãos conseguem se enquadrar às estratégias apresentadas, pois, muitas delas são elaboradas por técnicos com déficit de conhecimento empírico:

É absolutamente fundamental que sejam levados em conta os benefícios e impactos do turismo cultural sobre a população local e não ter por foco unicamente os turistas. Isso só ocorre, porém, quando a população local é efetivamente envolvida, em

especial as novas gerações, que passam a ter no turismo uma real oportunidade de florescimento da identidade, trabalho e fixação na comunidade (REIS, 2007, p.187).

É preciso que se leve em considerações a lógica inerente e pragmática dos sítios e que projetos a eles destinados não tenham sido concebidos de forma acrítica, pois, o olhar do especialista corriqueiramente destoa da percepção dos atores do sítio. Pois se baseiam num suposto saber (MATOS, 2004).

O que existe em Bezerros na perspectiva da espetacularização do carnaval é uma abordagem política que visa o desenvolvimento com base num pensamento vertical, sob fortes interesses do capital e pensado por técnicos do estado e do município que podem privilegiar grandes empresas desfavorecendo as menores (QUEIROZ RAMOS e MACIEL, 2011). Em todo caso vale ressaltar a importância de

não tratar o assunto com equívocos de uma nostalgia programada, buscando eternizar, pelos objetos e técnicas materiais, os símbolos, as marcas de uma cultura [...] daí a importância e delicadeza na política de intervenção do intelectual, que muitas vezes toma postura confortável para ele não para o outro, o artesão (LODY, 2013, p. 16).

Diante disso, ressalta-se que, um dos caminhos para se chegar ao desenvolvimento é promover o diálogo e preservar a autonomia dos sítios, integrando-os ao processo por meio de estratégias que possam agregar, não causar alterações radicais em seus padrões de organização, pois isto denigre as estruturas do sítio. Uma possível

mudança de atitude das instituições públicas com relação ao respeito à autonomia comunitária produz uma transformação substancial nas relações políticas entre o Estado e as comunidades na medida em que as transformam de objeto em sujeito do seu próprio desenvolvimento, conferindo, não apenas maior efetividade ao processo, mas sobretudo a tão desejada sustentabilidade, subsidiária direta da autonomia [...] ajudas, sejam elas de fundo político-iluminista ou religioso, pressupõem sempre que a população a ser ajudada é desprovida de racionalidade e de discernimento para tomar suas próprias decisões, precisando ser conscientizadas ou catequisadas como condição fundamental para se emancipar (MATOS, 2004, p. 97).

Pensando no contexto de comunidades artesanais, há que se considerar o papel dos sujeitos para que o artesanato venha a prosperar e as comunidades mantenham a lógica inerente ao seu sítio, preservando seus padrões sustentáveis de desenvolvimento. Considera-se que o setor artesanal, ao integrar a Economia da Cultura, possui potencial expressivo em um nível tal, a influenciar o desenvolvimento econômico e social não só das comunidades produtoras como também de escalas maiores do território brasileiro, sem que, para isso, o valor cultural desses objetos seja desconsiderado (KELLER; NORONHA e LIMA, 2011).

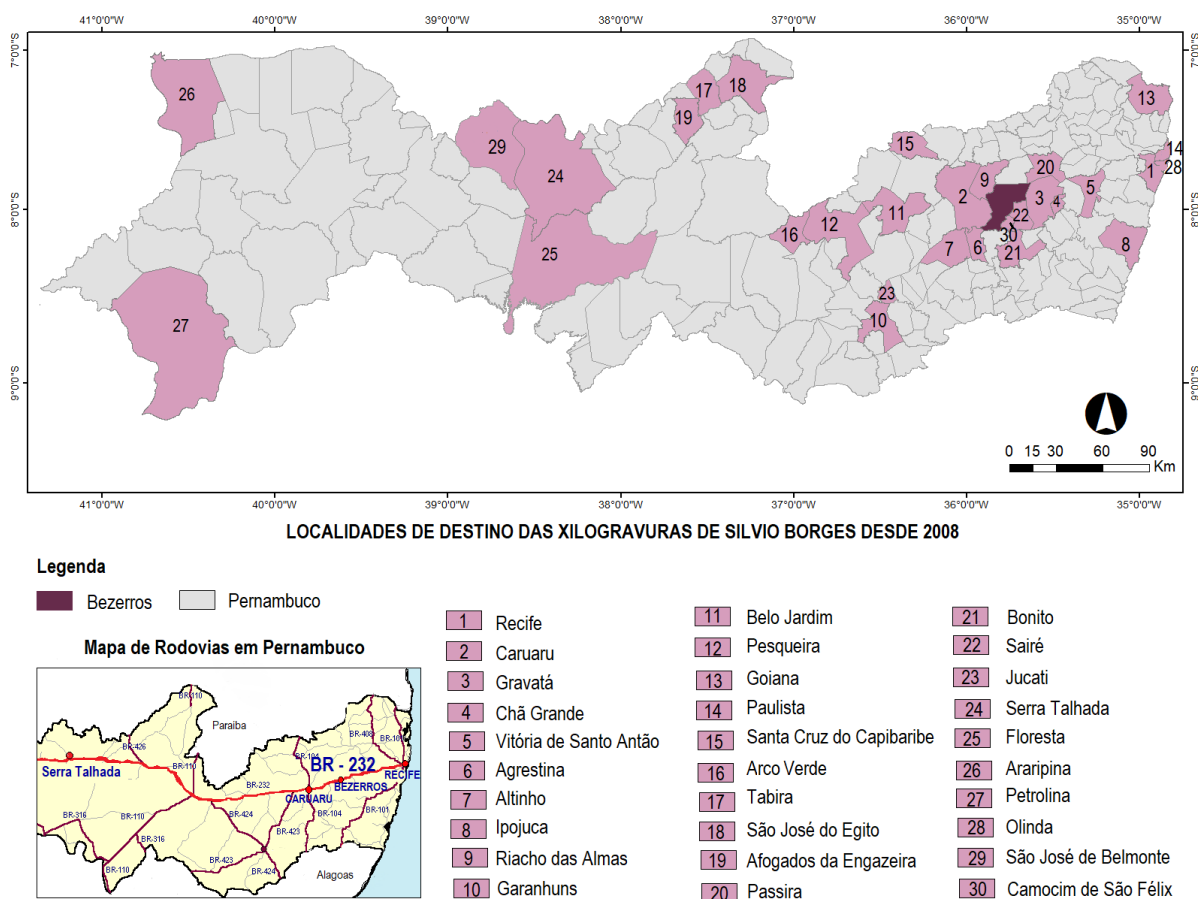
Sítios artesanais como Bezerros precisam ser considerados pelos seus potenciais aliáveis ao processo de desenvolvimento local, pois, por meio da atividade artesanal os indivíduos conquistam sua independência econômica. Não faz sentido interferir bruscamente em seu cotidiano sem a sensibilidade para perceber o que pode agregar, ou fragilizar as relações entre os membros da comunidade. O que o Poder Público tem a competência para fazer é, atrair e aplicar investimentos que tenham como meta a ampliação de qualidades ambientais para comunidades artesãs.

Ainda em Bezerros, a BR-232 é uma importante via de acesso que penetra o sítio, possibilitando o fluxo de veículos e uma rápida comunicação ao leste com a Capital do estado. No tracejado da BR, na Rota Turística Luiz Gonzaga formulada pela EMPETUR, a paisagem é marcada pelos ateliers de xilogravura. Seguindo os passos de J. Borges muitos descendentes conquistaram reconhecimento e atuam em oficinas às margens da rodovia. Ao que se nota, os Borges com suas temáticas de emblemas nordestinos participam de um movimento cultural que transcende o ambiente familiar.

Consciente das dificuldades que permeiam a vida de quem sobrevive unicamente do artesanato, ao longo da entrevista cedida em vinte e seis de julho de 2017, Silvio Borges faz uma crítica sobre os investimentos cíclicos que o Poder Público faz, não atribuindo atenção e investimentos perenes sobre a produção artesanal de seu município. Da mesma forma ele compreende que grandes eventos, como feiras temáticas, podem não ser plenamente favoráveis aos produtores artesanais que delas participam, por acreditar que muitas vezes há incompatibilidade entre os interesses dos organizadores e os anseios dos artesãos. Desta maneira, os benefícios se apresentam para cada um de modo desproporcional. As despesas com transporte de material, os prejuízos de manter os pontos originais de venda fechados no período de duração dos eventos e os gastos com a locação de estandes, fazem com que muitos artesãos não consigam ou acabem desistindo de participar das mesmas.

Sabe-se que o sobrenome Borges é um chamariz para vendas, mas não é o suficiente para manter o artesão em atividade. O ponto estratégico às margens da BR-232, a “Casa da Xilogravura” pertencente a Silvio, e apresenta nas paredes externas emblemas nordestinos anunciando o ambiente reduto da cultura popular. Pela BR-232 escoam mercadorias para diversos lugares, para Silvio ela é essencial para o transcurso de suas peças até as cidades destacadas na Figura 30.

Figura 30 - Localidades de destino das xilogravuras de Silvio Borges.



Fonte: Rodovias – Editado de: <http://servicos.dnit.gov.br/condicoes/pe.htm>; Base Cartográfica Datum Geodésio. Design e Org.: Rutt Keles, 2017.

Por Silvio e sua esposa cuidarem diretamente das vendas há um controle maior sobre os destinos das peças. Entre os compradores internacionais atendidos no correr de quase dez anos de trabalho assíduo estão: os Emirados Árabes (Dubai), a Coreia do Sul, Japão, Estados Unidos, Itália, Alemanha, México, Argentina, Colômbia, Portugal, Espanha, China, Canadá e Uruguai. É importante ressaltar que muitas destas compras não caracterizam uma encomenda de muitos volumes de artesanato, é justamente o acesso às rodovias importantes que facilita esta venda.

4.1.3 Artesanato regional na “Suíça pernambucana”

Em seu artigo sobre cultura global e identidades locais Li-Chang Sousa (2011), fala sobre as estimativas de resistência das culturas regionais e locais frente à magnitude da hegemonia de fluxos culturais globais que caminham para consolidar uma espécie de “cultura

global”. Haveria segundo a autora, probabilidade dessa “cultura global” interferir sobre as manifestações locais num processo de padronização/homogeneização, descaracterizando culturas tradicionais. A observação de Li-Chang parte da análise sobre a paisagem cultural que permeia os indivíduos e que conjuga elementos de várias culturas ao mesmo tempo.

Seria esta, uma premissa da cidade de Gravatá, com seus telhados coloniais de grande caimento, sobre as calçadas cobertas de artesanato regional, as quais fazem lembrar a colocação de Canclini sobre hibridismo cultural, formulando a noção de que até mesmo os sítios artesanais *“não são áreas delimitadas e homogêneas, mas espaços de interação em que as identidades e os sentimentos de pertencimento são formados com recursos materiais e simbólicos de origem local, nacional e transnacional”* (CANCLINI, 2003, p. 153).

Existe uma discussão, portanto, sobre as interferências da globalização sobre costumes culturais que somam às comunidades fragmentos de outras culturas e que conflitam imediatamente com o que se considerara legitimamente representativo em um sítio; as tradições. Para Canclini (2003) a

globalização, que acirra a concorrência internacional e desestrutura a produção cultural endógena, favorece a expansão de indústrias culturais com capacidade de homogeneizar e ao mesmo tempo contemplar de forma articulada as diversidades setoriais e regionais. Destrói ou enfraquece os produtores pouco eficientes e concede às culturas periféricas a possibilidade de se encapsularem em suas tradições locais. Em uns poucos casos, dá a essas culturas a possibilidade de estilizar-se e difundir sua música, suas festas e sua gastronomia por meio de empresas transnacionais (CANCLINI, 2003, p. 22, *Apud* SOUSA, 2011).

Na verdade, o km 80 da Rota - 232, é maior do que qualquer imagem projetada, pois é composto pelo chamado hibridismo, que segundo Hall (2003) não é referível a uma identidade híbrida, que contrasta “tradicional” e “moderno”, mas sim um processo de tradução cultural, incompleto por estar em construção. O hibridismo é o que condiciona o sujeito a conciliar-se com várias matrizes culturais ao mesmo tempo.

Mendes (2011), estudou as bonequinhas da sorte a partir do hibridismo e da *folkcomunicação*. Sua análise sobre correlações culturais levou a perceber que a comunicação mercadológica que envolve tal artesanato insere-o num contexto comercial e de refuncionalização/ressignificação. Isto é, as bonecas de pano que eram simples brincadeiras agora são instrumentos simbólicos de sorte, isto visa converter valores simbólicos em econômicos. Nesta ressignificação, a bonequinha garante sua permanência de valor comercial/cultural, atribuindo o código “sorte” e o “saber-fazer” regional.

O artesanato bonequinha da sorte em sua escala de venda permite interação entre o local e o global, configura uma comunicação intergrupos. Pois representa uma produção popular e cultural que se reconverte em globalizada, transfigurando-se numa comunicação de sentidos, uma *folkcomunicação*, abrindo margem para um estudo entre fronteiras, folclore e a comunicação de massa, conforme elucida Mendes (2011). Por exemplo, a empresa “O Boticário” incorporou à marca como bonequinha “solidária” em duzentos e quarenta de suas franquias, assim como a Empresa Pernambucana de Turismo, gerando uma comunicação institucional. Esta, mobiliza e cria sentidos promovendo uma imagem positiva no mercado competitivo, engajam-se numa estratégia de comunicação organizacional (*Ibidem*).

O que justifica o uso do termo *folkmarketing* é a alteração até mesmo do nome inicial do artesanato em questão, com objetivos mercadológicos. Entenda-se a *folkcomunicação* como

troca de informações entre membros do mesmo grupo social, num primeiro momento, e entre grupos sociais distintos, num segundo momento. Portanto, consideram-se as práticas populares de produção de linguagem – no artesanato, nos jogos, nas diversões, nos eventos festivos e outras tantas formas de manifestações populares – como um modo de produzir sentido e reinventar as vinculações sociais, em nível comunitário e entre as comunidades e a sociedade em geral. Na perspectiva da *folkcomunicação*, a cultura é considerada como ambiente de produção, circulação e consumo de informações. É a condição ambiental de produção de sentido que viabiliza a dimensão comunicacional das práticas folclóricas. Segunda consideração: não conceber o mundo cultural das camadas populares como uma totalidade fechada, mas que esse mundo mantém uma relação social, invariavelmente tensa, com outras esferas sociais, seja na relação entre grupos ou classes sociais [...]. É o caso em que a cultura tradicional torna-se mediação na qual os segmentos populares produzem recursos cognitivos para minimizar o estranhamento diante das distintas linguagens apresentadas no processo de modernização (GUSHIKEN, 2011, p. 2 -3).

Na página eletrônica da “Barbosa *Fair Trade*”¹¹ importador e atacadista internacional das bonequinhos da sorte e de outros produtos advindos do Chile, Equador, Guatemala, África do Sul, Índia, Quênia e Sri Lanka, informa-se (nas línguas holandesa e alemã) que a loja virtual não é acessível aos consumidores diretos, apenas para atacadistas ou revendedores. O apelo inicial é “ser de um país em desenvolvimento” e “feito à mão”. Na etiqueta indicativa resistem apenas os dizeres gerais da boneca, num comparativo com o que é vendido em Pernambuco, acrescentado em negrito a seguir:

Se você usa uma bonequinha em seu coração, ela dá saúde. Com uma bonequinha em sua carteira, você gasta menos dinheiro. Oferece proteção no carro. E... se você tem uma bonequinha no seu bolso, você receberá muita paixão. [**É boneca da sorte que veio de Gravatá é coisa do povo daqui é cultura popular. Por isso nunca esqueça Pernambuco é o lugar**]. www.barbosa.nl/producenten/brazillie/nilza/ (Negrito nosso).

¹¹ Endereço eletrônico: <https://www.barbosa.nl/over-ons/>

Nilza Bezerra não soube informar o valor pelo qual seu produto é vendido no exterior. O endereço que consta no site informa a localização física em Culemborg, na Holanda, sendo o escritório da Barbosa *Fair Trade* em outra cidade, Heerhugowaard. Conforme a líder do grupo de mulheres que trabalham com a bonequinha da sorte, existem outros canais de venda internacionais, mas são modestos e esporádicos.

O sítio artesanal gravataense é um dos mais diversos e ricos em artesanato regional, além de ser diverso em referências paisagísticas e gastronômicas, é também diverso em expressões artesanais. O outro artesanato aqui pesquisado, os brinquedos de madeira, podem ter uma funcionalidade importante uma vez incorporados às escolas. É até mesmo recomendável a julgar perspectivas pedagógicas como a montessoriana¹² pela qual acredita-se que o aprendizado parte do concreto para o abstrato e a experiência direta com materiais estimula a descoberta.

Pois, nas brincadeiras infantis, auxiliadas por jogos e materiais, é possível formular hipóteses, compartilhar emoções, criar e recriar o ambiente sociocultural. Crianças que se envolvem inteiramente com um universo lúdico ao interagirem com outras, ou somente com seus objetos, protagonizam um ato de aprendizagem (TEIXEIRA, 2009). Sem ter conhecimento real de sua importância, engajado no mercado dos brinquedos educativos, Josuel Cotó já atendeu a encomendas de escolas para confecção de brinquedos de aprendizagem matemática como ábacos (ver apêndice).

A confecção de brinquedos artesanais geralmente num contexto familiar, num coletivo escolar, ou comunitário, é capaz de fortalecer relações sociais configurando também uma manifestação cultural envolta em laços de afetividade, compartilhados entre muitos indivíduos. O mercado dos brinquedos artesanais está enfraquecido e nesta era da globalização, o destino de muitos destes brinquedos pode ser os lugares de memória, explicados por Pierre Nora. Exatamente “*onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, por que ela a ignora [...] monumentos, santuários, [museus], são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade*” (NORA, 1993, p. 12-13).

Para o autor, tais lugares fortalecem-se do sentimento de que a memória espontânea é módica, por este motivo é que se criam arquivos e outras operações não naturais. Assim, se o

¹² Para melhor entender consulte Montessori (1965), tratando das condições do ambiente influenciadoras do desenvolvimento da criança, enaltece o papel do material concreto na aprendizagem.

que vive resguardado nestes lugares de memória (museus, santuários, etc.) não estivesse ameaçado, não teria razão de ali estar.

No recorte pesquisado foram encontrados brinquedos artesanais num lugar de memória: o Museu do Centro de Artesanato de Pernambuco em Bezerros. Entre os divertimentos simplórios estão: as miniaturas de parques de diversões e os carros de alumínio. A inserção de brinquedos artesanais em museus é uma prática mais comum do que se imagina, o que se conhece hoje como “Arte Figurativa”, antes tinha o nome de “Loiça de Brincadeira” (CABRAL, 2014).

A “Loiça de Brincadeira” não é o único exemplo regional, em cidades como Bezerros e Gravatá; o brinquedo “mané gostoso” (ver figura em apêndice) é considerado patrimônio lúdico pernambucano. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –IPHAN, enquadra-o na categoria de “brinquedo popular”, mantendo durante anos projetos que envolviam atividades relacionadas à modalidade artesanal brincante. Assim, também o Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco –FUNDAJ, resguarda em seu acervo alguns objetos da temática. Da mesma maneira, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP enalteceu a figura de mestres brinquedistas pernambucanos e suas criações (IPHAN, s/d).

Neste sentido, entende-se que a cultura lúdica caracteriza-se como um patrimônio cultural, por ser peculiar a cada localidade, o que evidencia traços típicos das formas de brincar regionais, uma espécie de brincadeiras territorializadas (SILVA e SILVA, 2018). No âmbito de Gravatá, portanto, seria viável um olhar diferenciado e maiores investimentos no sentido de resguardar a tradição e ao mesmo tempo impulsionar as vendas assistindo artesãos que resistem na prática que referencia o lugar.

4.1.4 A ascensão da Cachaça Sanhaçu

O Guia do Turismo Rural de Pernambuco lançado pela EMPETUR em 2013, coloca Chã Grande e a Sanhaçu como atrativos para a modalidade turística conceituada como: conjunto de afazeres desenvolvidos no meio rural, onde há comprometimento com a produção de bens vinculados à terra, por onde se agrega valor aos produtos e serviços no resgate e promoção do patrimônio cultural e natural comum (BRASIL, 2003).

Assim como foi descrito no Capítulo 3, parte do que garante a sustentabilidade da prática artesanal na Cachaçaria Sanhaçu é a abertura de suas portas às visitas e palestras. O conhecimento não apenas do alambique como também das dependências rurais do sítio condicionam uma maior valorização em torno do ambiente natural. Há sete anos, Otto e seus familiares investem nestas visitas guiadas, cobrando quinze reais por visitante e o que começou como um complemento na receita gera por mês em torno de quinze mil reais (CORREIO BRASILIENSE, 2017).

Segundo Elk Barreto, diretora comercial da Sanhaçu, cerca de trinta por cento de seu faturamento advém das visitas turístico-pedagógicas. O engajamento da família em sua busca pela sustentabilidade é o que garante seu diferencial competitivo no mercado. As qualidades sensoriais do produto artesanal fizeram-no vencedor dos prêmios nacionais e internacionais, descritos no Quadro 7:

Quadro 7 - Premiações da Cachaça Sanhaçu.

Cachaça do Ano – 2016 (Concurso Internacional de Destilados de Berlin – Alemanha).
Medalha de prata no Berlim <i>International Spirits Competition</i> – 2016 (Concurso Internacional de Destilados de Berlim – Alemanha).
4º lugar no <i>Ranking</i> da Cúpula da Cachaça – melhor cachaça armazenada em umburana do Brasil (Brasil) – 2016 (<i>Ranking</i> Nacional Bianual).
Melhor cachaça de armazenada em freijó no <i>Ranking</i> da Cúpula da Cachaça (Brasil – 2016 – <i>Ranking</i> Nacional Bianual).
Medalha de duplo ouro do no CWSA (<i>China Wine & Spirits Awards</i>) – 2015 (Concurso Mundial de Vinhos e Destilados da China).
Medalha de prata no <i>Councours Mondial Bruxelles</i> – 2015 (Concurso Mundial de Bruxelas – Bélgica).
Medalha de prata no “ <i>San Francisco Word Spirits Competition</i> ” – 2015 (Concurso mundial de destilados de São Francisco – Califórnia – EUA).
Medalha de prata no <i>Councours Mondial Bruxelles</i> – 2014 (Concurso Mundial de Bruxelas – Bélgica)
1º lugar na seleção de produtos-prêmio da economia pernambucana – Secretaria de Desenvolvimento Econômico do Governo do Estado de PE, em 2013.
Medalha de Ouro na Expocachaça – SP 2013.

Fonte: Cachaçaria Sanhaçu: www.sanhacu.com.br/feiras-e-eventos/. Org.: Rutt Keles, 2017.

O perfil do produto artesanal cachaça difere dos demais geossímbolos destacados nesta pesquisa, a tipologia, o conceito sustentável sobre a marca, o valor agregado pelo produto em termos culturais e ecológicos e o investimento sobre ela fazem com que consiga ocupar espaços em festivais e *rankings*. Dentre as feiras com participação assídua da Cachaça Sanhaçu estão FENEARTE, FENAHALL, Agrinordeste, Expocachaça, Mostra de Turismo Rural, Brasil Orgânico Sustentável, Super Rio Expofood, entre outras pernambucanas e interestaduais. Isto também demanda custos que somente um bom faturamento e administração podem pagar. Conforme nota jornal no Correio Brasiliense de novembro de 2017:

Com uma década no mercado, o engenho Sanhaçu produz uma das cachaças mais premiadas do Brasil e começou a exportá-la para a Europa em agosto. Mas, 13 anos atrás, uma das maiores dúvidas do dono da empresa, Oto Barreto Silva, era como conciliar qualidade de vida e sustento da família [...]. Em 2007, ele e dois irmãos juntaram o dinheiro da família e transformaram a pacata fazenda em um engenho que hoje produz mais de 21 mil litros da bebida anualmente. A primeira exportação ocorreu em agosto último, para a Áustria. [...]. A meta é elevar a produção para 40 mil litros até 2021, pensando em destinar metade deles para exportação [...]. Do ano passado para cá, a Sanhaçu participou do Programa de Qualificação para Exportação (Peiex), que procura melhorar o desempenho competitivo no mercado exterior; do Design Export, para a empresa divulgar melhor os atributos aos clientes lá fora; e do programa Inovação e Sustentabilidade nas Cadeias Globais de Valor (ICV Global), que surgiu a partir da parceria entre a ApexBrasil e o Centro de Estudos em Sustentabilidade da Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas (Gvces). O objetivo deste último é consolidar um novo modelo de exportação da marca Brasil como país inovador, competitivo e sustentável (CORREIO BRASILIENSE, 2017).

Apesar de ocupar alguns nichos de mercado a cachaça artesanal, em especial as envelhecidas ainda têm que driblar a força da cachaça de coluna, mais requisitada para o drink nacional caipirinha. No âmbito do município de Chã Grande e num comparativo com os demais produtos aqui investigados, certamente a cachaça artesanal é a mercadoria que melhor conseguiu galgar meios de enquadrar-se num mercado em ascensão pautando-se em práticas sustentáveis, alcançando um equilíbrio almejável. Contudo, por maior que seja o status da Sanhaçu, o produto não se descaracteriza pelo aumento de seus valores econômicos, ou desvincula-se de seu berço familiar e suas interações salutares com um ambiente rural, antes degradado e recuperado pela família Barreto Silva.

4.2 Fluxos artesanais dos sítios

A ideia de fluxo faz referência às *“coisas que não permanecem no seu lugar, a mobilidades e expansões variadas, à globalização em muitas dimensões”* (HANNERZ, 1997,

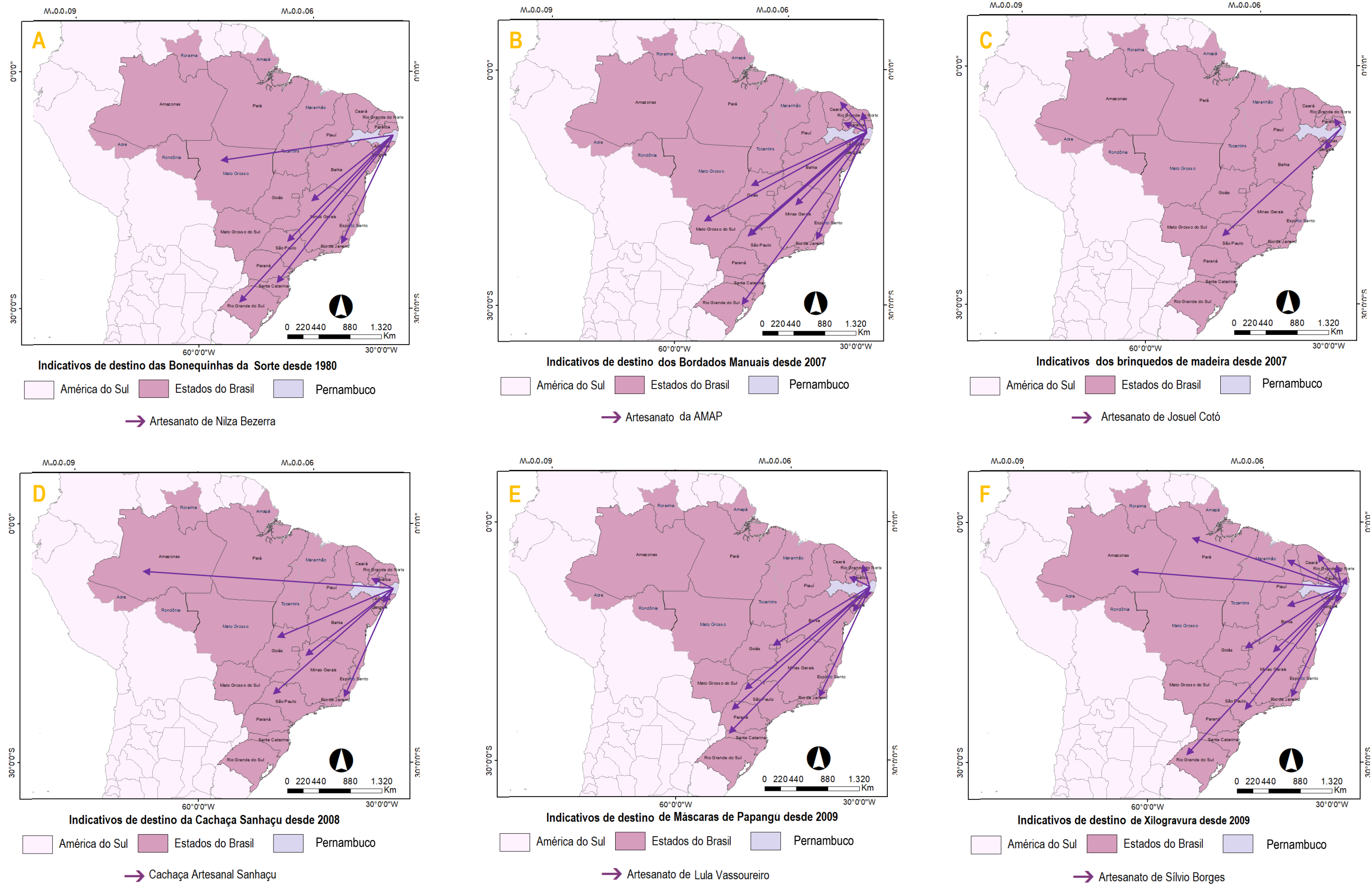
p. 10). Na dimensão espacial, a principal característica dos fluxos é a direção para onde rumam. Em relação aos fluxos culturais é certo que, o que se desloca para outro lugar não deixa a origem em desvantagem, havendo uma reorganização da cultura no espaço (*Ibidem*), o fluxo cultural agrega. A idéia de fluxo se opõe ao pensamento estático. Os fluxos culturais no rompimento de limites territoriais se apresentam de diversas formas segundo Hannerz (1997):

À medida que a cultura se move por entre correntes mais específicas, como o fluxo migratório, o fluxo de mercadorias e o fluxo da mídia, ou combinações entre estes, introduz toda uma gama de modalidades perceptivas e comunicativas que provavelmente diferem muito na maneira de fixar seus próprios limites; ou seja, em suas distribuições descontínuas entre pessoas e pelas relações [...]. Se as pessoas não vêem a cultura como um “fluxo”, ou se, por isso mesmo, preferem acreditar que seus modos de viver e de pensar são puros, estáveis, eternos, nem por isso elas deveriam ter a oportunidade de vetar os nossos conceitos analíticos ou proto-analíticos, quando sugerem o contrário (HANNERZ, 1997, p.18).

As culturas estão em constante fluxo e interação, assim como seus materiais. O que se apresenta adiante revela pelos marcos temporais adicionados em cada mapa a constância de movimentação artesanal de origem pernambucana pelo território brasileiro. E denota que os produtores artesanais têm encontrado meios de garantir a sustentabilidade econômica de sua atividade, expandindo seus canais de venda para além dos sítios. Assim como foi falado no Capítulo 2, nos procedimentos metodológicos: este trabalho vem a somar no âmbito científico para subsidiar pesquisas futuras abrindo outras possibilidades de análise mais profundas sobre fluxos e redes.

A seguir na Figura 31, expõem-se como resultado os mapas que caracterizam os fluxos da produção artesanal dos sujeitos pesquisados em Passira, Chã Grande, Bezerros e Gravatá. Estes dados não foram sobrepostos num só mapa pois a atividade artesanal tem um marco temporal diferente para cada produtor artesanal.

Figura 31 - Sítios Artesanais e indicativos de destinos nacionais de materiais.



Fonte: Pesquisa direta de Rutt Keles; Base Cartográfica Datum Geodésio, 2017. Design Gráfico e Org.: Rutt Keles e Jadson Freire, 2017.

Num comparativo entre os fluxos de destino dos artesanatos do recorte, compreende-se que a menor articulação é a dos brinquedos artesanais produzidos por Josuel Cotó (Figura 31-C). Isto evidencia parte das dificuldades que o brinquedo artesanal possui para espacializar-se. Ainda assim, é importante ressaltar que Josuel é um artesão diferenciado dos demais investigados nesta pesquisa. Ele negocia em lugares estratégicos em Pernambuco como a feira de Caruaru, Bezerros, Casa da Cultura e Mercado de São José no Recife, mas devido ao isolamento de parcerias encontra dificuldades para expandir suas vendas para outros estados.

Em contrapartida o artesão Lula Vassoureiro conseguiu articular seus canais de venda com maior consistência. Apesar de seu artesanato atingir vários estados por meio de encomendas, as feiras artesanais são para ele a maior fonte de lucratividade. Durante a FENEARTE, por exemplo, sem custos com hospedagem, instalações na feira ou transporte, ele e demais mestres artesãos reconhecidos investem seus melhores trabalhos em onze dias de atividade, em contato com pessoas de todo o mundo.

Algo que facilita a locomoção do mestre e suas vendas é seu status enquanto Patrimônio Vivo, uma das ocasiões mais importantes de sua trajetória ocorreu no exterior, na oportunidade de uma Feira na Universidade de Pittsburgh¹³, no estado da Pensilvânia (Estados Unidos da América), ele compareceu ao 29º Festival Anual Latino-Americano e do Caribe. Segundo ele, foram cerca de cento e cinquenta quilos de artesanato exportados, entre máscaras convencionais e gigantes (dois metros de altura) que somaram quatrocentas peças. Ocorreu em 2008 e até hoje encomendas esporádicas são feitas, entre outros convites patrocinados para participação e venda em localidades estrangeiras e no Brasil, o que ajuda a explicar a caracterização feita na Figura 31 (E).

Lula possui um canal ativo de exportação, japonês, por meio de uma compradora que faz encomendas bianuais, já há seis anos, arcando com custos de impostos e transporte das mercadorias. Junto à Associação dos Artesãos de Bezerros, Lula une forças para continuar destinando peças à Suíça e à Alemanha. Toda negociação depende muito do diálogo entre

¹³ Texto descritivo sobre Lula Vassoureiro, no site oficial da Universidade de Pittsburgh 2008: In summer 2006, the Center for Latin American Studies (CLAS) through its Outreach Program and with support from a Fulbright Hays GPA grant, coordinated the visit of 15 local teachers to Brazil to interact with Brazilian educators and artists. While in Bezerros, Pernambuco, Brazil – they met and worked with Artisan Lula das Vassouras. Mr. das Vassouras is a Brazilian folk artist who, since the early 1960s, has created Brazilian Carnival (Carnaval in Portuguese) masks. He is one of the first artists from Northeastern Brazil to dedicate himself to this craft. CLAS invited Mr. das Vassouras to be the guest artist for the Latin American and Caribbean Festival. Link: www.ucis.pitt.edu/clas/festival_2008.

artesão e comprador, contudo, numa estimativa o mestre repassou que rende cinco mil reais uma quantidade encomendada de cinquenta peças.

O contrerrâneo de Lula Vassoureiro, Silvio Borges, sem o título oficial de Mestre ou Patrimônio Vivo, não recebe assistência governamental para manter-se na prática. Perguntado sobre os comerciantes livres (atravessadores), Silvio não enxerga como um problema para seu ofício, na verdade, segundo ele, este tipo de iniciativa muito mais colabora para a prosperidade de seu comércio. Assim, ele não precisa vender suas peças mais baratas a estas pessoas que transportam para revenda (ver caracterização na Figura 31-F). Ele também não se sente “refém” destes sujeitos, pois para muitos são a única possibilidade de articulação em distâncias maiores.

Para Silvio, o turista consome xilogravura por que é algo autêntico, porém como se sabe a mídia influencia constantemente o gosto popular. Em situações que põem o artesanato em evidência, a procura ascende significativamente. Ele reconhece que o alcance a tantos estados se dá pelo seu ponto estratégico de vendas, o que facilita o acesso dos turistas e comerciantes de outros locais. A possibilidade de comprar em quantidade o faz manter um bom volume de estoque em sua loja na borda da BR.

Uma dinâmica similar se constatou em campo mediante entrevista com Nilza Bezerra e suas bonequinhas da sorte. Sem canal de vendas estadual fixo, a artesã atribui o sucesso de seu intercâmbio artesanal aos contatos estabelecidos em feiras. Comerciantes interestaduais frequentadores de eventos, fazem suas encomendas e conseguem dinamizar as vendas em território brasileiro. Outros colaboradores são da própria cidade e costumam incrementar seu estoque com bonequinhas da sorte para a comercialização fora do âmbito regional, o que justifica o fluxo caracterizado na Figura 31 (A).

Na Figura 31 (B), ao que se nota as encomendas da AMAP foram recebidas de diversos lugares, desde 2007, mas repare que estado de São Paulo gera uma maior demanda, são pedidos mensais perfazendo um maior fluxo de vendas durante o ano em termos nacionais. As bordadeiras lucram dessa forma mais de cinquenta mil reais ao ano.

Dona Lúcia Firmino, explica que hoje as grandes ferramentas por onde se conquista compradores duradouros são as feiras temáticas artesanais (com destaque para a FENEARTE) e o site da Associação, onde funciona uma loja virtual. A página eletrônica tem o nome “Bordados de Passira”, utilizando como marketing a própria cidade. Outros meios de recebimento de encomendas são através das redes sociais que tem ajudado na difusão de informações e acompanhamento dos projetos dos quais participam as associadas. Em todos os

volumes enviados pelas bordadeiras os custos dos despachos são dos compradores. Sobre as encomendas advindas do exterior, numa média de duas vezes por ano, os produtos partem para o estado de São Paulo e por intermédio dos colaboradores chegam até a Alemanha, Inglaterra, França e Portugal. As maiores procuras recaem hoje sobre as colchas de cama, os jogos americanos e os guardanapos.

De qualquer maneira, ainda que peças sejam vendidas em distâncias cada vez mais longínquas e esboquem sucesso e prosperidade, o mercado que consome a maior parte da produção por encomenda da associação ainda é o pernambucano. Entre as cidades do estado com recebimento estão: Camaragibe na Região Metropolitana do Recife, a cidade de Pesqueira, no Agreste do estado e Garanhuns, na região do Agreste Central.

Sobre os destinos da Sanhaçu, como afirma Oto Barreto, não é possível acompanhar cem por cento junto à distribuidora. Além disto, por mais que os selos de premiações internacionais circundem suas garrafas, atingir o mercado exterior ainda é um desafio em vias de ser superado. Ao longo desta trajetória ainda em ascensão, as vendas da Sanhaçu por meio de sua distribuidora conformam o tracejado exposto na Figura 31 (D). Ao que se percebe as maiores demandas são para estados do Sudeste, o marco temporal é o ano de 2008, quando a Cachaça Sanhaçu entrou de fato no mercado.

Os sítios artesanais da pesquisa, assim como seus sujeitos, não partilham de oportunidades, investimentos, marcos temporais de ascensão, nem negociações e canais de venda uniformes. A análise dos destinos mais frequentes dos materiais por meio da Figura 31, é um exercício para perceber como os produtos artesanais conseguem ultrapassar seus territórios de origem. Por mais modestas que sejam tais atividades, elas articulam-se com diferentes setores econômicos e rumam para diversos locais. Pensando no sentido desta diferenciação e reconhecimento dos produtos como típicos de uma localidade, apresentar-se-á no tópico final desta dissertação, uma possível repercussão para os sítios.

4.3 Por uma indicação geográfica da produção: uma possível repercussão para sítios artesanais

Exemplos a serem levados em consideração estão muito próximos a Pernambuco. Em Aracajú, por exemplo, um tipo de renda de origem irlandesa (do município de Divina Pastora) enquadra-se como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, com registro no IPHAN. Essa

prática artesanal recebeu o Selo de Indicação Geográfica (IG)¹⁴, concedido pelo Instituto Nacional de Propriedade Industrial - INPI, certificação esta que determina a qualidade e procedência dos artigos comercializados, dando assim credibilidade e agregando valor ao artesanato. O mesmo ocorreu com o algodão colorido do Cariri e outro estilo de renda paraibano. A saber:

O Brasil é um país reconhecido mundialmente pelas suas riquezas naturais e culturais. Estes são aspectos que podem ser decisivos em um mercado globalizado e competitivo, no qual os consumidores buscam, cada vez mais, produtos diferenciados e que agregam valores, como tradição, cultura e características reconhecidas. Neste contexto é que as Indicações Geográficas (IG) assumem papel destacado nas políticas públicas para o desenvolvimento, especialmente no âmbito regional. Ao projetar globalmente produtos e serviços tipicamente nacionais/locais, pode-se não apenas conquistar espaço nos mercados, mas também fomentar a geração de emprego e renda e a fixação da população em seus territórios de origem – e o mais importante: a organização dos produtores em torno da qualidade de produtos e serviços. Também se observa no Brasil o aumento da autoestima dos produtores ou prestadores de serviços com IG registradas e a ampliação do turismo, o que integra um conjunto de efeitos positivos na economia e na sociedade no plano local (SEBRAE/INPI, 2016, p.14).

Porém, mesmo que em Pernambuco a atividade artesanal esteja bem distribuída e tenha uma trajetória tradicional em muitas cidades, ainda não houve a obtenção de nenhum registo de IG nesta categoria. Há duas modalidades de Indicação Geográfica: a Indicação de Procedência - IP e Denominação de Origem - DO. O IP “*valoriza a tradição produtiva e o reconhecimento público de que o produto de uma determinada região possui uma qualidade diferenciada*”. A DO leva em consideração características humanas e geográfico-naturais, quando “*peculiaridades [de uma] região devem afetar o resultado final do produto, de forma identificável e mensurável*” (SEBRAE/INPI *et al.*, 2014, p.10), inclui-se aí as “formas de fazer”.

Dentre os fatores que contribuem para obtenção de registros como estes, estão resgates histórico-culturais e publicações científicas que enalteçam a relevância de certas atividades/produtos ao longo do tempo num local. Essa questão vem reforçar a importância de estudos como este, que se debruçam sobre o universo artesanal e identificam suas especificidades de formas de fazer e sustentar-se. Para mais, lembra-se que, o sistema de Indicações Geográficas reconhece a autenticidade dos produtores de uma região e neste sentido os mestres artesãos teriam um papel fundamental para a consolidação de uma IG futura sobre algum sítio artesanal pernambucano.

¹⁴ Afim saber maiores informações sobre as indicações geográficas brasileiras de cunho artesanal consultar: SEBRAE/INPI (2014).

No que diz respeito a alimentos e bebidas artesanais, as oportunidades são as mesmas. Recentemente, no ano de 2016, consolidou-se a IG do queijo coalho para a Bacia Leiteira pernambucana, no seio do Agreste Central. Existem também as indicações de bebidas tradicionais do Brasil, emblemáticas para as respectivas regiões, como a cachaça no Rio de Janeiro e o vinho do Vale dos Vinhedos – RS. Em Pernambuco, estão sendo desenvolvidos trabalhos para o estabelecimento de uma Indicação Geográfica do Vale do Submédio São Francisco pela vitivinicultura. Entretanto, para a cachaça artesanal, num dos territórios mais tradicionais neste quesito não há atualmente qualquer mobilização, pelo que foi verificado junto ao MAPA (2017).

Pensando nos predicados sob os quais a Sanhaçu é produzida, haveria condições de se estabelecer alguma modalidade de IG para seu sítio artesanal. Todavia, ratifica-se que não é um procedimento simples, porém pode ser uma meta a se alcançar. Uma futura consolidação da IG nas citadas regiões implicaria em benefícios tanto sociais, quanto econômicos e culturais, contribuindo de fato para a sustentabilidade. Hoje, Pernambuco destaca-se pelas numerosas cachaças produzidas, mas não por um reconhecimento de sua procedência geográfica, segundo Silva, Gregio e Maciel (2016). Ademais,

Sobre os desenvolvimentos possíveis em locais nos quais a(s) cultura(s) não esteja(m) completamente submetida(s) à lógica e práticas capitalistas, acredita-se que estes irão depender dos interesses e da força dos agentes locais e, sobretudo, das lideranças políticas e sociais locais. Se essas lideranças reconhecerem a importância e valorizarem a cultura local [...] os processos de desenvolvimento resultarão em modos de viver adequados às características e desejos da população local e na ampliação da capacidade de todos de definir e tentar levar o tipo de vida que valorizam. Se essas lideranças não reconhecerem a importância e não valorizarem a cultura local, os processos de desenvolvimento poderão resultar na desintegração ou no apagamento de “culturas” e, conseqüentemente, na desorganização da vida, na perda do sentido da existência e em outros tantos problemas para parcelas da população que sob sua influência vivem; parcelas estas maiores ou menores em função da estratégia adotada (PFEIFFER, 2012, p. 164).

Os artesãos/produtores artesanais, cumprem uma função social de portadores/propagadores de uma cultura, portanto são também lideranças sociais. Nos sítios pesquisados se manifestam organizações em maiores grupos, entre familiares, ou parcerias mais modestas, mas todas articuladas com setores econômicos culturais e estratégicos. Por mais que se espere uma assistência maior do Poder Público para com as comunidades artesãs, entende-se que autonomia dos sujeitos é o ponto fundamental a se prezar para que consigam consolidar suas atividades, agregando melhorias.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As práticas artesanais acompanham os seres humanos desde os tempos mais remotos, em diferentes momentos históricos receberam conotações pormenorizadas e ainda recebem, a depender do contexto social onde inserirem hoje. Dos recantos mais prestigiosos aos ambientes mais simplórios, estão, os produtos artesanais integrando a história das comunidades. Amplo como é o interior pernambucano, as mais diversas formas de expressão, em constante afirmação se manifestam, quando necessário se adaptam, aperfeiçoam e perpetuam tradições marcando a história de diferentes localidades. Os produtos artesanais integram um movimento sem fim, de inventividade e expressividade que imprime uma marca geográfica em certos territórios, formulando sítios artesanais.

Por mais que seja difícil precisar com exatidão, existem fios condutores para práticas artesanais que ajudam a manter consistentes as bases da atividade, comuns aos sítios pesquisados aqui. Para tanto, ao identificar nas paisagens culturais dos sítios artesanais de Passira, Chã Grande, Gravatá e Bezerro, geossímbolos que influenciam o desenvolvimento local (respectivamente o bordado manual, a cachaça artesanal, bonecas da sorte e brinquedos de madeira, xilogravura e papangu), constatou-se a grande visibilidade que gera o artesanato através de feiras e festivais, pólos de comércio e turismo, acarretando uma espécie de diferenciação pela origem geográfica dos produtos, o que contribui para a geração de renda nas áreas rurais e urbanas.

Assim, em busca de evidenciar fatores que garantem sustentabilidade às práticas artesanais, intitulou-se os mestres artesãos, a transmissão de saberes, os sítios simbólicos de pertencimento, a renovação temática e as políticas públicas como grandes condicionadoras de sustentabilidade, ou seja, incluem-se no circuito que mantém a durabilidade de práticas de tradição em certos territórios.

No mais, ao caracterizar os fluxos da produção artesanal do recorte pesquisado, por meio de mapas temáticos foi possível verificar o quão amplo é o raio de alcance da atividade artesanal, transcendendo os limites regionais, geralmente. Com movimentação inicial pela interação campo-cidade, percebeu-se a importância da integração intramunicipal, estendendo-se para outras unidades municipais/sítios artesanais. Facilitadores como feiras temáticas, viabilidade de acesso às rodovias, articulações com Organizações Não Governamentais, foram identificadas nominalmente através de mapas e quadros. Acrescenta-se que o comércio em

feiras origina redes organizativas e variados fluxos de comercialização, é sabido que uns são mais modestos e menos intensos que outros e também que os investimentos são desproporcionais em cada localidade, fazendo com que a prática artesanal nestes sítios detenha uma sustentabilidade econômica incompatível.

Conclui-se com este trabalho que a produção artesanal aliada ao desenvolvimento econômico se apresenta como uma prática viável, mas precisa estar melhor articulada, como querem os produtores artesanais, ao consolidar sua autonomia e inserir-se no mercado sem abrir mão de suas tradições e identidades. Por isso, ao fazer uma previsão para um futuro estabelecimento de uma “Indicação Geográfica” (IG) de produção no recorte, não se intenciona invalidar a independência dos sítios artesanais supondo que a prosperidade num patamar mais alto dependeria de políticas públicas, mas sim, ter o Estado como um aliado à visibilidade destas comunidades.

Mesmo porque, Indicações Geográficas aliadas ao desenvolvimento regional podem de fato projetar nacional/internacionalmente produtos típicos, contudo, conquistar espaço nos mercados, depende do fomento referente à geração de emprego, viabilizando direitos e condições de progresso da população em seus territórios. Para isso, as palavras “capacitação” e “valorização” colocam os produtos artesanais numa condição mais estratégica perante o mercado, incrementando o turismo e reverberando efeitos econômicos e sociais positivos em cada sítio artesanal.

REFERÊNCIAS

AD Diper - Agência de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco. Disponível em: <www.addiper.pe.gov.br/>. Acesso em: 16 ago. 2016.

ADEODATO, S. **Novidade no alambique - Cachaça orgânica de Pernambuco planeja exportações com viés socioambiental.** In: Guia de Inovação. Dez, 2016. p. 52-55.

ALMEIDA, A. J. M. **Design e Artesanato: a experiência das bordadeiras de Passira com a moda nacional.** 2013. 166f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013a.

ALMEIDA, A. J. M. A identidade nacional e a cultura popular no design de moda brasileiro. In: COLÓQUIO DE MODA, 9, 2013b, Fortaleza. **Anais...** Disponível em: <www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda_2013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-3-CULTURA_COMUNICACAO-ORAL/A-identidade-nacional-e-a-cultura-popular-no-design-de-moda-brasileiro.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2016.

ANDRADE, A. M. Q. de. **A gestão de design e o modelo de intervenção de design para ambientes artesanais: um estudo de caso sobre a atuação do Laboratório de Design O Imaginário/UFPE nas comunidades produtoras artesanato Cana-Brava - Goiana, e Centro de Artesanato Wilson de Queiroz Campos Júnior – Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco.** 2015. 395f. Tese (Doutorado em Design). Centro de Artes e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

APPCA - Associação Paulista dos Produtores de Cachaça de Alambique. Disponível em: <www.appca.com.br/Diret%C3%B3rioPaulistaAlambiques_Hist%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2017.

BARBOSA FAIR TRADE - Disponível em: <www.barbosa.nl/producenten/brazillie/nilza/>. Acesso em: 24 dez. 2017.

BARBOZA, D. H e POHLMANN, A. F. Confecção artesanal de tintas para uso na xilogravura. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 14, 2015, Pelotas. **Anais...** v. 5. p. 1-11. 2015.

BAUDEL WANDERLEY, M. de N. **A ruralidade no Brasil moderno. Por un pacto social pelo desenvolvimento rural.** In: ¿Una nueva ruralidad en América Latina?. Norma Giarracca. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2001. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/rural/wanderley.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

BERQUE, A. **Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia cultural.** In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) Paisagem, Tempo e Cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

BÍBLIA. A. T. **Gênesis.** In: Bíblia Sagrada Católica. Português. Bíblia Sagrada Católica: contendo o antigo e o novo testamento. [Online]:

<<https://acaminhodasantidade.files.wordpress.com/2013/04/bc3adbliia-sagrada.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

BÖHM, O. **Jogo, brinquedo e brincadeira na educação**. 2015. 20f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Educação e a Interface com a Rede de Proteção Social) - Universidade Comunitária da Região de Chapecó, Chapecó, 2015.

BONNEMAISON, J. Viagem em Torno do Território. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Geografia Cultural: uma antologia (1)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

BORDADOS DE PASSIRA. Disponível em: <www.bordadosdepassira.com.br/>. Acesso em: 5 nov. 2017.

BOTELHO, C. **Criações artesanais e autossustentáveis**. Companhia Editora de Pernambuco, Revista Continente. Recife, ano 16, n. 183. p. 42 - 49. Mar. 2016.

BOURDIEU, P. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. **Estudos avançados**. n.79, v. 27, 2013. 133 – 144. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ea/v27n79/v27n79a10.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2017.

BRASIL, **Base Conceitual do Artesanato Brasileiro**, Brasília, 2012. Disponível em <www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwnl_1347644592.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2016.

BRASIL. **Decreto Nº 7.358**, de 17 de Novembro de 2010. Institui o Sistema Nacional do Comércio Justo e Solidário - SCJS, cria sua Comissão Gestora Nacional, e dá outras providências. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/decreto/d7358.htm>. Acesso em: 04 jul. 2016.

BRASIL. **Decreto nº 6.871**, de 04 de junho de 2009. Regulamenta a Lei no 8.918, de 14 de julho de 1994, que dispõe sobre a padronização, a classificação, o registro, a inspeção, a produção e a fiscalização de bebidas. Brasília, 2009. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Decreto/D6871.htm>. Acesso em: 13 mai. 2017.

BRASIL. **Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento**. Brasília: MAPA/AGE, 2017. Disponível em: <www.agricultura.gov.br/desenvolvimento-sustentavel/indicacao-geografica/produtos-potenciais/Pernambuco>. Acesso em: 13 mai. 2017.

BRASIL. **Lei Nº 13.180 de 22**, de outubro de 2015. Dispõe sobre a profissão de artesão e dá outras providências. Brasília, 2015. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13180.htm>. Acesso em: 13 mai. 2017.

BRASIL. Ministério da Agricultura Pecuária e Abastecimento. **Instrução Normativa nº 58**, de 19 de dezembro de 2007. Altera os itens 4 e 9 do Anexo da Instrução Normativa nº 13, de 29 de junho de 2005. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 08 jan. 2008. Seção 1, p. 5.

BRASIL. Ministério do Turismo. **Diretrizes para o Desenvolvimento do Turismo Rural no Brasil**. Brasília: Ministério do Turismo, 2003. 28p.

- BRASIL. **Portaria SCS/MDIC nº29**, de 5 de Outubro de 2010. Torna pública a base conceitual do artesanato brasileiro para padronizar e estabelecer os parâmetros de atuação do Programa do Artesanato Brasileiro - PAB em todo o território nacional. Brasília, 2010. Disponível em: <www.legisweb.com.br/legislacao/?id=221568>. Acesso em: 02 set. 2016.
- CABRAL, R. A herança do Mestre Vitalino. In: **Pano de Fundo**, n. 1, Out/Dez, 2014. p. 35-37.
- CACHAÇA SANHAÇU. Disponível em: <www.sanhacu.com.br/>. Acesso em: 02 set. 2016.
- CAMPOS, L. J. **Artesanato: resíduo elogiado ou possibilidade de crítica**. In: SOUZA, E. L. A. Seminário da Utopia, Arte e Psicanálise. Porto Alegre, 2005.
- CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983, 93p.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- CORRÊA, I. V. **Indicadores de Sustentabilidade para Agroecossistemas em Transição Agroecológica na Região Sul do Rio Grande do Sul**. 2007. 89f. Dissertação (Mestrado em Agronomia). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2007.
- CORRÊA, R. L. Carl Sauer e Denis Cosgrove: A Paisagem e o Passado. In: **ESPAÇO ABERTO**, Rio de Janeiro, PPGG – UFRJ. v. 4, n.1, p. 37 - 46, 2014.
- CORREIO BRASILIENSE. **Premiada cachaça brasileira, Sanhaçu é vendida fora do país**. 2017. Disponível em: <www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/correiodebate/exportacao--pme/2017/11/28/noticias-pme,643843/premiada-cachaca-brasileira-sanhacu-e-vendida-fora-do-pais.shtml>. Acesso em: 05 dez. 2017.
- COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: Cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHAL, Z. (Orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 92-122.
- COSGROVE, D.; JACKSON, P. Novos rumos da Geografia Cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Geografia Cultural: Um Século (2)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000 p. 15-32.
- COSTA, L. A. M. **Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega**. 2007. 131f. Dissertação (Mestrado Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2007.
- COSTA, M. das G. V. da. **Lugares, tradições e rostos: máscaras no carnaval de Pernambuco objetos que falam sem calar sujeitos**. 2013. 238f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Centro Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2013.
- COSTA, O. J. L. Memória e Paisagem: em busca do simbólico dos lugares. In: **Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro, v. 15, p. 33-40, 2003.
- COUTINHO, E. P. Práticas ultrapassadas e mitos de qualidade na cadeia de produção de cachaça artesanal. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENG. DE PRODUÇÃO. 23. **Anais...**

Ouro Preto, 2003. Disponível em:
<www.abepro.org.br/biblioteca/enegep2003_tr0111_0119.pdf>. Acesso em: 09 dez. 2017.

CHILDE, G. **A Evolução Cultural do Homem**. Ed. 5. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

CUNHA, L. A. Aspectos sociais da aprendizagem de ofícios manufatureiros no Brasil colônia. **Fórum**, Rio de Janeiro, 2(4) 31-65, out./dez. 1978.

CUNHA, L. A. **O Ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. 2ª Ed. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: FLACSO, 2005. 190p.

D'ÁVILA, J. S. **O Artesão Tradicional e seu Papel na Sociedade Contemporânea**. In: *O Artesão Tradicional e seu Papel na Sociedade Contemporânea*. RIBEIRO, B. *et al.* (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

DOLZAN, N. T. de O. **Tecnologia E Arte: Prerrogativas Da Evolução Humana**. 2006. 163f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Pontifícia Universidade de Goiás, Goiânia, 2006.

DORIGON, C.; RENK, A. O Sítio Simbólico de Pertencimento dos imigrantes e dos caboclos do oeste de Santa Catarina a partir do “idioma da comida”. In: *ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DO CONSUMO*, 6, ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE ESTUDOS DO CONSUMO, 2. **Anais...** Rio de Janeiro, 2012, 1-20. Disponível em:
<<http://www.sisgeenco.com.br/sistema/enec/enec2012/ARQUIVOS/GT5-63-46-20120820144412.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

FERREIRA, A. C. A. **O descuido de se tombar: a importância da paisagem cultural dos engenhos de cachaça e rapadura como patrimônio do município de Areia**. 2010. 197f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e urbanismo) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

FIGUEIREDO, M. D.; MARQUESAN, F.F. S. Artesanato, Arte, Design... Por que isso importa aos estudos organizacionais? **RIGS-Revista Interdisciplinar de gestão social**. Salvador – BA, n.3, v.3 p. 127-143, 2014. Disponível:
<www.portalseer.ufba.br/index.php/rigs/article/view/8508/11629>. Acesso em: 05 jun. 2016.

FRANCO, T. **Risco em Anil ponto em flor: memória do bordado em Passira**. Recife: Funcultura, 2016.

FROEHLICH, C. Sustentabilidade: Dimensões e Métodos de Mensuração de Resultados. In: **Desenvolve: Revista de Gestão do Unilasalle**. Canoas, v. 3, n. 2, set. 2014. Disponível em:
<www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/desenvolve>. Acesso em: 30 mar. 2017.

FUNDARPE. **Mostra Patrimônios Vivos de Pernambuco**. Disponível em:
<www.nacaocultural.org.br/entrevista-com-o-patrimonio-vivo-j-borges-e-a-xilogravura/>. Acesso em: 30 mar. 2017.

GABRIEL, A. L. **Xilogravura como expressão da cultura popular**. 2012. 56f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília - Universidade Aberta do Brasil. Posse. 2012.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008. 220p.

GUERRA, R. A Bonequinha da Sorte é de Gravatá. *Folha de Pernambuco*. Recife, 20 março de 2017. Impresso.

GUSHIKEN, Y. Folkcomunicação: interpretação de Luiz Beltrão sobre a modernização brasileira. In: **Folkcomunicación**. n.77 Ago/Out, 2011. Disponível em: <www.razonypalabra.org.mx/N/N77-1/16_Gushiken_M77-1.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2017.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

HANNERZ, U. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. In: **MANA**. n.1, v 3. Rio de Janeiro. Abril, Pag. 7-39, 1997. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131997000100001>

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=pe>. Acesso em: 14 ago. 2016.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Disponível em: <portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1247/brinquedos-populares-de-pernambuco-chegam-ao-centro-nacional-de-folclore-e-cultura-popular>. Acesso em: 26 ago. 2017.

JORGE, M. O Rótulo da Cachaça Sanhaçu (Mapa da Cachaça). Disponível em: <www.sanhacu.com.br/o-rotulo-da-cachaca-sanhacu-mapa-da-cachaca/>. Acesso em: 17 nov. 2017.

JORGE, M. J. F. **A cultura da Sustentabilidade Social, um instrumento de Humanização**. 2015. 66f. Mestrado (Ciências Jurídico-Forenses) - Ciclo de Estudos em Direito, Universidade de Coimbra. Coimbra, 2015.

KEIL, I. Do capitalismo industrial ao pós-industrial - Reflexões sobre trabalho e educação. In: **Educação Unisinos**. São Leopoldo, v. 11, n. 1, jan/abr, 2007.

KELLER, P. F. NORONHA, R.; LIMA, R. G. **Artesanato, Políticas Públicas e Identidade Cultural**. In: Jornada Internacional de Políticas Públicas, 5, São Luís, 2011. Disponível em: <www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2011/CdVjornada/JORNADA_EIXO_2011/MESAS_Tematicas/ARTESANATO_POLITICAS_PUBLICAS_E_IDENTIDADE_CULTURAL.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2016.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Metodologia Científica**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2006. 305 p.

LEFF, E. **Complexidade, interdisciplinaridade e saber ambiental**. In: Olhar de professor, Ponta Grossa, 14(2), 2011. 26 p. Disponível em: <www.revista2.uepg.br/index.php/olhardeprofessor>. Acesso em: 28 fev. 2016.

LEFF, E. **Ecologia, capital e cultura. A territorialização da racionalidade ambiental**. Petrópolis: Vozes, 2009. 439 p.

LEFF, E. **Saber Ambiental: sustentabilidade, racionalidade, complexidade, poder**. Petrópolis: Vozes, 2001. 495 p.

LEMOS SILVA, P. F. T. de. **Bordados Tradicionais Portugueses**. 2006. 133f. Dissertação (Mestrado em Design e Marketing) - Departamento De Engenharia Têxtil, Universidade do Minho. Braga, 2006.

LIMA, J. S. **Estrutura e propriedade do Agroecossistema “Vida Verde” em Itabaiana (SE)**. In: Revista Geografia, n.2, v. 20, p.85-98, mai/ago. Londrina, 2011.

LODY, R. **Barro & balaio: dicionário do artesanato popular brasileiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2013.

LOPES, P. C.; VITOR, S. C. **Turismo e identidade cultural: modificações na caracterização do artesanato do Alto do Moura, na cidade de Caruaru**. 2012.70f. Monografia (Graduação em Turismo) - Coordenação do Curso de Turismo, Faculdade do Vale do Ipojuca, Caruaru, 2012.

LOPES, P. R.; LOPES, K. C. S. A. Sistemas de Produção de Base Ecológica – a busca por um desenvolvimento rural sustentável. In: **REDD – Revista Espaço de Diálogo e Desconexão**, Araraquara, v. 4, n. 1, Jul/Dez., 2011.

MALERBA, J.; BERTONI, M. **Nossa gente brasileira. Textos e atividades para o ensino fundamental**. Papirus Editora: Campinas, 2001. 117p.

MACIEL, C. A. A. A Retórica da Paisagem: Um Instrumento de Interpretação Geográfica. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro. n. 26, p. 32-48, Jul./Dez., 2009.

MARCELO Marc. Cord. **Impressões dos Borges: a xilogravura de Bezerras**. Org. Marcelo Mac Cord. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009. 36 p.

MARIA, Y. L. **Paisagem: entre o sensível e o factual. Uma abordagem a partir da geografia cultural**. 2010. 134p. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MATOS, A. G. de. Desenvolvimento e autonomia local. In: **Globalização e desenvolvimento sustentável: Dinâmicas sociais rurais no Nordeste brasileiro**. WANDERLEY, M. N. B. (Org.) São Paulo: Polis; Campinas- SP: Ceres – Centro de Estudos Rurais do IFCH – Unicamp, 2004. p. 93 – 102.

MELO, M. M. de; *et al.* **Artesanato e design: fluxos e hibridações na cultura brasileira**. 2002. 92 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

MENDES, D. As Bonequinhas da Sorte de Gravatá-PE, no contexto do processo folkcomunicação e do Desenvolvimento Local. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 34., **Anais...** Recife. Set. 2011. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2944-1.pdf>. Acesso em: 17 out. 2017.

MENDONÇA, H. Comércio Justo e Economia Solidária no Brasil e o Papel da Política Pública na sua Promoção. In: **mercado de trabalho**. n.49, nov. 2011. Disponível em:<www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/mercadodetrabalho/bmt49_econ01_comerciojusto.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2016.

MONTESSORI, M. **Pedagogia Científica: a descoberta da criança**. Trad. de Aury Azélio Brunetti. São Paulo: Flamboyant, 1965.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

NASCIMENTO, L. M. A. L. do. Saberes e Fazer na Construção Social da Maestria: um estudo dos mestres ceramistas da Bahia. *In: Revistainter-legere*. Natal, n. 10, de Jan/Jun., 2012. Disponível em: <www.cchla.ufrn.br/interlegere/10/pdf/10es04.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2017.

NAZZARI, R. K.; BRANDALISE, L. T.; BERTOLINI, G. R. F. **Gestão Das Unidades Artesanais Como Estratégia Para Emancipação Da Agricultura Familiar**. *In: Gestão das unidades artesanais na agricultura familiar: uma experiência no Oeste do Paraná*. Nazzari, R. K. *et al.* (Org) Cascavel: EDUNIOESTE, 2007. 163 p.

NIZZA DA SILVA, M. B. da. **A carta-relatório de Pero Vaz de Caminha**. Ide, São Paulo. v.33 n.50, jul. 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062010000100005>. Acesso em: 13 jun. 2017.

NORA, P. Entre memória e história- a problemática dos lugares. *In: Projeto História*. São Paulo, n.10, p.7-28, 1993.

OLIVEIRA, P. de S. Saber fazer brinquedos - resistência e alternativa de construção cultural. *In: MUSEU DE ARTE DA BAHIA (Org.). Brinquedos que moram nos sonhos - o brinquedo popular brasileiro (Coleção David Glat)*. Catálogo. Salvador: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, 2013. p.7.

PÉREZ, X. P. **Turismo Cultural. Uma visão antropológica**. 2. ed. El Sauzal: Colección Pasos. 2009.

PERNAMBUCO. **LEI Nº 12.196**, de 2 de maio de 2002. Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco - RPV-PE, e dá outras providências. Recife, 2002. Disponível em: <<http://legis.alepe.pe.gov.br/arquivoTexto.aspx?tiponorma=1&numero=12196&complemento=0&ano=2002&tipo=&url=>>>. Acesso em: 02 set. 2016.

PFEIFFER, C.R. **Desenvolvimento e cultura: parâmetros para a reflexão dessa complexa relação**. *In: BRASILEIRO, MDS., MEDINA, JCC., and CORIOLANO, LN., orgs. Turismo, cultura e desenvolvimento [online]*. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 151-168. Available from SciELO Books .

QUEIROZ RAMOS, E. M. de; MACIEL, B. **Folkcomunicação E Desenvolvimento Local: Estratégias De Comunicação Da Folia Do Papangu Em Bezerros, Pernambuco**, BRASIL.Razón y Palabra [en linea] 2011, 16. Ago/Out. Disponível em: <www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520010020> . Acesso em: 24 mar. 2017.

QUEIROZ RAMOS, E. M. de; MACIEL, B. Papangu como híbrido: trajetória entre a procissão e o bumba-meu-boi. *In: IBERCOM U ASSOCIAÇÃO IBERO-AMERICANA DE COMUNICAÇÃO*. 11. **Anais...** 2009.

QUEIROZ, A. R. A.; LACERDA; A. M. A. de; SILVA; R. S. S.; SILVA; E. A. A. da. O Homem no Bordado de Passira: Uma Questão Econômica ou de Gênero? *In: Congresso Brasileiro de Economia Doméstica*, 20. **Anais...** Fortaleza, 2010. Disponível em: <www.xxcbcd.ufc.br/arqs/gt1/gt1_33.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2012.

QUINTAS, F. **Cultura Patrimônio e Brasilidade**. Recife: Bagaço, 2007.

RAMOS, S. P. *In: Revista Rosa dos Ventos*, 5(I), p.44-59, jan-mar, 2013.

RÊGO, M. W. de M. **A contribuição do comércio justo de produtos artesanais para o desenvolvimento local sustentável: um estudo dos grupos produtivos das cidades de Camaragibe e Gravatá em Pernambuco**. 2012. 119f. Dissertação (Gestão do Desenvolvimento Local Sustentável). Faculdade de Ciências da Administração. Universidade de Pernambuco, Recife, 2012.

REIS, A. C. F. **Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável: o caleidoscópio da cultura**. São Paulo: Manole, 2007.

RIBEIRO; R. W. **Paisagem Cultural e Patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007.

SAUER, C. A morfologia da paisagem. *In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. Geografia Cultural: uma antologia (1)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SEBRAE. **Artesanato Sustentável**. 2014. Disponível em: <www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/o-que-e-fair-trade-comercio-justo,82d8d1eb00ad2410VgnVCM100000b272010aRCRD>. Acesso em: 2 dez. 2017.

SEBRAE. **O que é Fair Trade (Comercio Justo)**. Disponível em: <www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/o-que-e-fair-trade-comercio-justo,82d8d1eb00ad2410VgnVCM100000b272010aRCRD>. Acesso em: 10 dez. 2016.

SEBRAE/INPI. **Indicações geográficas brasileiras**. Org. GIESBRECHT, H. O.; MINAS, R. B. A. de; GONÇALVES, M. F. W. G.; SCHWANKE, F. H. Brasília: SEBRAE, INPI, 2014. 64p.

SEBRAE/INPI. **Indicações geográficas brasileiras: cachaça**. Org. GIESBRECHT, H. O.; MINAS, R. B. A. de. Brasília: Sebrae, INPI, 2016. 44p.

SEBRAE. Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. **Catálogo do Artesanato de Pernambuco**. Recife, 2013. Disponível em: <www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/Anexos/catalogo_artesanato_sebrae2013.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2016.

SEBRAE/RO. **Artesanato & Design**. Disponível em: <www.crab.sebrae.com.br/admin/_m2brupload/arquivos_artigos/3/Artesanato%20e%20design.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2016.

SENNETT, R. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2013. 360p.

SILVA, MARGARIDA. A. Paisagem, experiência e representações sociais: o olhar etnográfico para um fenômeno de cultura. *In: REUNIÃO BRASILEIRA DE*

ANTROPOLOGIA, NATAL, 29. **Anais...** Ago. 2014. Disponível em: <www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402014812_ARQUIVO_PAISAGEM,EXPERIENCIAEREPRESENTACOESSOCIAIS.MargaridadoAmaralSilva.pdf> Acesso em: 30 jun. 2017.

SILVA, M. do C. A. **Pluriatividade como estratégia de reprodução da agricultura familiar no município de Caçapava do Sul-RS: um estudo de caso em cinco comunidades**. 2010. 242f. Tese (Sistema de Produção Agrícola Familiar) - da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.

SILVA, R. K. A. da; SILVA, J. F. da. Brinquedos E Brincadeiras: A “Presença de Ausências” No Agreste Pernambucano – A Infância Escondida na Paisagem Artesã. *In: Revista de Geografia (Recife)*. v. 35, n. 1. p.269-282. 2018.

SILVA, E. K. R. da. Design e Artesanato: um diferencial cultural na indústria do consumo. *In: DISEÑO EN PALERMO. ENCUESTRO LATINOAMERICANO DE DISEÑO*. 2007, Palermo. **Anais...** Disponível em: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseño/articulos_pdf/031A7.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2016.

SILVA, R. K. A. **A Geografia do Bordado Manual: paisagem de uma atividade cultural em Passira-PE**. 2014. 49f. Monografia (Graduação em Geografia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

SILVA, R. K. A.; MACIEL, C. A. A.; GREGIO, J. V. Paisagem da Serra: Cenário, Marketing e Cachaça Artesanal no Agreste Pernambucano. *In: ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS*, 18, 2016, São Luís. **Anais...** Disponível em: <www.eng2016.agb.org.br/resources/anais/7/1468274417_ARQUIVO_AnaisdoENG2016_PAISAGEMDASERRA-CENARIO,MARKETINGECACHACAARTESANALNOAGRESTEPERNAMBUCANO.pdf>. Acesso em: 04 mai. 2017.

SILVA, M. E. M. da. **Gestão Sustentável da Orla Marítima em Destinos Turísticos Costeiros: a percepção dos atores sociais**. 2013. 337f. Dissertação (Engenharia e Gestão do Conhecimento), Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

SOUSA, LI-CHANG S. C. S. Cultura global e identidades locais: conflitos culturais na interface da globalização. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA*, 15., Curitiba, Universidade Federal do Maranhão. **Anais...** 2011.

SOUZA; L. M. de.; *et al.* **Produção de cachaça de qualidade**. Piracicaba: ESALQ, 2013, 72p.

SOARES, M. de J. A. As Escolas de Aprendizizes Artífices - estrutura e evolução. *In: Forum educ.*, Rio de Janeiro, 6(2): 58-92, jul./set. 1982 .

SPOSITO, M. E. B. **Capitalismo e Urbanização**. 14ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

STRACHULSKI, J. A Ração entre Pessoas, Paisagem e Geossímbolos na Comunidade Rural Linha Criciumal, Cândido de Abreu – PR. *In: Geoambiente on-line* – UFG/REJ. Jataí-GO,

n.24, Jan/Jun, 2015. p. 78 – 96. Disponível em:
<www.revistas.ufg.br/geoambiente/article/view/34495>. Acesso em: 13 jul. 2017.

SUASSUNA, A. A Arte Armorial. *In: Jornal da Semana*. Recife, 20 mai. 1975.

SULZBACHER, A. W. Agroindústria Familiar Rural: Caminhos Para Estimar Impactos Sociais. *In: ENCONTRO NACIONAL DE GEOGRAFIA AGRÁRIA*, 19, São Paulo, 2009, **Anais...** p. 1-25. Disponível em: <<http://livrozilla.com/doc/762644/agroind%C3%BAstria-familiar-rural--caminhos-para-estimar>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

TEIXEIRA, E. D. R. O brincar como berço do intelecto infantil. *In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO*, 9, ENCONTRO SUL BRASILEIRO DE PSICOPEDAGOGIA, 3., 2009, **Anais...** Curitiba: 2009, p. 5984. Disponível em: <http://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2009/1925_978.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2017.

VASCONCELOS, I. K. M. F. de. **Uma prática, um bem cultural: uma história sobre o bordado na cidade de Passira-PE**. (1985-2008). 2016. 242f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2016.

VEIGA, J. E. da. Indicadores de sustentabilidade. *In: Estudos Avançados*, São Paulo. Estud. av. vol.24 no.68. 2010. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142010000100006>

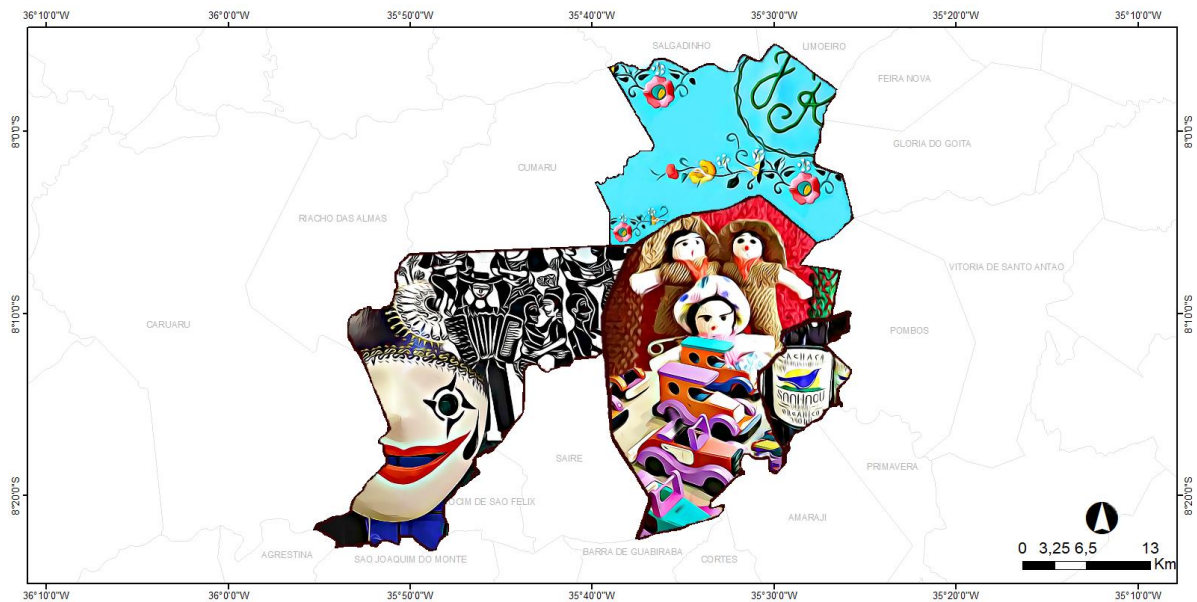
VIEIRA, G. S. de O. **Artesanato: Identidade e Trabalho**. 2014. 182f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

WAGNER, P. L.; MIKESELL, M. W. Os temas da Geografia Cultural. *In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). Introdução à Geografia Cultural*. p. 27- 61. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

ZAOUAL, H. Do turismo de massa ao turismo situado: quais as transições? **Caderno Virtual de Turismo**, v. 8, n. 2. p. 1-14. 2008. Disponível em: <www.mobilizadores.org.br/wp-content/uploads/2014/05/do-turismo-de-massa-ao-turismo-situado.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2017.

ZAOUAL, H. **Nova Economia das Iniciativas Locais: uma introdução ao pensamento pós-global**. Tradução de Michel Thiollent. Rio de Janeiro: DP&A: Consulado Geral da França: COPPE/UFRJ, 2006.

APÊNDICE A - MAPA ICONOGRÁFICO DE SÍTIOS ARTESANAIS E GEOSSÍMBOLOS.

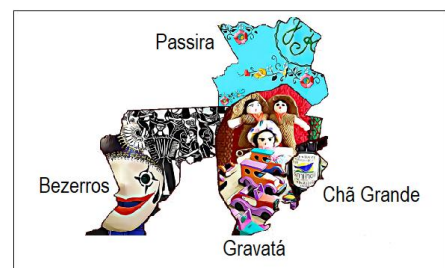


Mapa Iconográfico de Sítios Artesanais e Geossímbolos

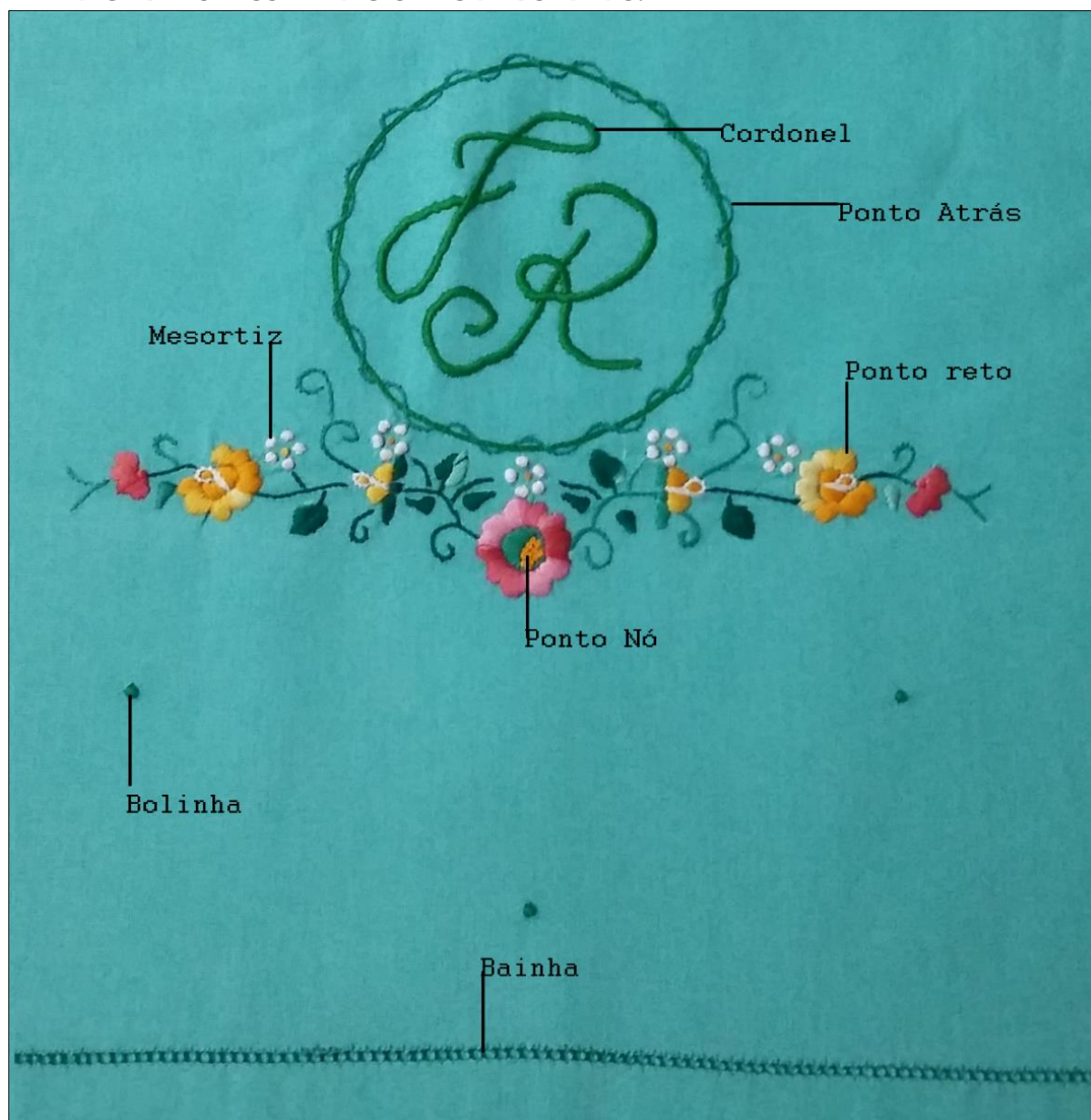


Legenda

- Nordeste
- Pernambuco
- Sítios Artesanais



Fonte: Pesquisa direta de Rutt Keles; Base Cartográfica do Datum Geodésico Horizontal-D.G.H., 2017. Designer Gráfico e Org.: Rutt Keles, 2017.

APÊNDICE B - PONTOS TRADICIONAIS DE BORDADO.

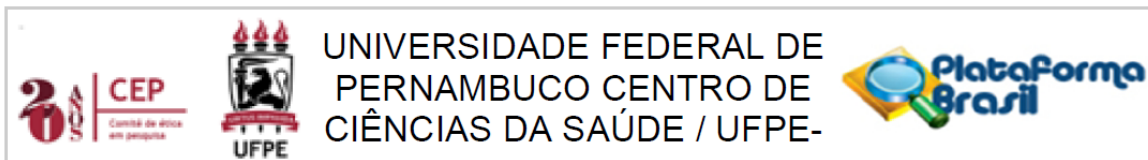
Fonte: Rutt Keles, 2017.

APÊNDICE C - BRINQUEDO MANÉ GOSTOSO.

Fonte: Bruno Halley, 2017.

APÊNDICE D - BRINQUEDOS ARTESANAIS EDUCATIVOS DE GRAVATÁ.

Fonte: Autora, 2017.

ANEXO A - COMPROVANTE DE SUBMISSÃO AO COMITÊ DE ÉTICA.**COMPROVANTE DE ENVIO DO PROJETO****DADOS DO PROJETO DE PESQUISA**

Título da Pesquisa: CAPIBARIBE ARTESANAL: TRAMANDO A PAISAGEM CULTURAL E A SUSTENTABILIDADE AMBIENTAL

Pesquisador: RUTT KELES ALEXANDRE DA SILVA

Versão: 1

CAAE: 68802117.7.0000.5208

Instituição Proponente: CENTRO DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS

DADOS DO COMPROVANTE

Número do Comprovante: 054747/2017

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

Informamos que o projeto CAPIBARIBE ARTESANAL: TRAMANDO A PAISAGEM CULTURAL E A SUSTENTABILIDADE AMBIENTAL que tem como pesquisador responsável RUTT KELES ALEXANDRE DA SILVA, foi recebido para análise ética no CEP Universidade Federal de Pernambuco Centro de Ciências da Saúde / UFPE-CCS em 25/05/2017 às 11:58.

Endereço: Av. da Engenharia s/nº - 1º andar, sala 4, Prédio do Centro de Ciências da Saúde
Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 50.740-600
UF: PE **Município:** RECIFE
Telefone: (81)2126-8588 **E-mail:** cepccs@ufpe.br