

UNIVERSIDADE DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

MATEUS PIRES MOREIRA MESQUITA

**OFÍCIOS ARTESANAIS E  
CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES**

Belo Horizonte  
2009

MATEUS PIRES MOREIRA MESQUITA

## **OFÍCIOS ARTESANAIS E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Educação e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Educação, Cultura, Movimentos Sociais e Ações Coletivas.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Cunha Campos

Belo Horizonte  
2009

M582o T Mesquita, Mateus Pires Moreira, 1976-  
Ofícios artesanais e construção de identidades [manuscrito] / Mateus Pires Moreira Mesquita. - Belo Horizonte, 2009.  
102 f., enc, il, color.

Dissertação - (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.  
Orientador: Rogério Cunha Campos.  
Bibliografia: f. 100-102.

1. Educação -- Teses. 2. Artesãos -- Treinamento -- Teses. 3. Artesãos -- Identidade social -- Teses. 4. Trabalhadores na arte -- Teses. 5. Trabalho -- Aspectos sociológicos -- Teses. 6. Trabalho a domicílio -- Teses. 7. Trabalhos manuais -- Teses. 8. Artesanato -- Aspectos sociais -- Teses. 9. Educação para o trabalho -- Teses. 10. Autodidatismo -- Teses. 11. Educação aberta -- Teses. 12. Identidade social -- Teses. 13. Motivação no trabalho -- Teses. 14. Trabalho -- Filosofia -- Aspectos sociais -- Teses.

I. Título. II. Campos, Rogério Cunha. III. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 370.113

**Catlogação da Fonte\* : Biblioteca da FaE/UFMG**

Bibliotecário†: Ivanir Fernandes Leandro CRB: MG-002576/O  
(Atenção: É proibida a alteração no conteúdo, na forma e na diagramação gráfica da ficha catalográfica‡.)

---

\* Ficha catalográfica elaborada com base nas informações fornecidas pelo autor, sem a presença do trabalho físico completo. A veracidade e correção das informações é de inteira responsabilidade do autor, conforme Art. 299, do Decreto Lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940 - "Omitir, em documento público ou particular, declaração que dele devia constar, ou nele inserir ou **fazer inserir declaração falsa** ou diversa da que devia ser escrita..."

† Conforme resolução do Conselho Federal de Biblioteconomia nº 184 de 29 de setembro de 2017, Art. 3º - "**É obrigatório** que conste o número de registro no CRB do bibliotecário abaixo das fichas catalográficas de publicações de quaisquer natureza e trabalhos acadêmicos".

‡ Conforme Art. 297, do Decreto Lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940: "Falsificar, no todo ou em parte, documento público, ou **alterar** documento público verdadeiro..."

## **Agradecimentos**

Um trabalho de qualquer natureza não é uma ação solitária, pelo contrário, é uma construção coletiva com vestígios demasiadamente explícitos que não poderiam deixar de ser vistos em uma breve mirada. Não me lembro ao certo se foi Deleuze a dizer que o direito autoral é um crime. Crime por atribuir egoisticamente a autoria de algo que é sempre muito maior que nós mesmos, que envolve pessoas à nossa volta ou em nosso passado. Tenho muito a agradecer aos múltiplos colaboradores que, sabedores ou não de sua essencial participação, são também autores deste trabalho.

Obrigado Rogério Campos pela oportunidade deste empreendimento conjunto, nas reflexões e contribuições de toda natureza que com justiça o tornam o principal co-autor deste trabalho.

Obrigado aos artesãos de Prados pela confiança ao repartir suas histórias, compartilhando suas vidas em encontros maravilhosos.

Agradeço a Pedro Aspahan e sua família pelo simpático acolhimento em minha estadia em Prados. Obrigado a Bernard Belisário e Pedro Castilho pela tradução e revisão do resumo.

Agradeço aos meus pais, Rachel e Walter, pelo apoio e crença irrestrita. Obrigado a Ana pelo amor e tolerância. Obrigado a todos os amigos e a família por participar do jogo comigo.

Obrigado aos colegas, professores e funcionários do programa de pós-graduação da FAE/UFMG por compartilhar a aventura do conhecimento. Por fim, agradeço ao CNPQ que, com o financiamento a esta e outras pesquisas, possibilita o diálogo, indispensável à nossa sociedade.

## Resumo

Uma investigação dos processos que contribuem para a construção de identidades de artesãos configura-se como objetivo desta pesquisa. Sujeitos que tiveram sua formação para o trabalho na própria prática produtiva das oficinas artesanais, vistas aqui como espaços educativos singulares por integrarem a aprendizagem do ofício à produção material propriamente dita, bem como por possuírem uma organização espaço-temporal diferente das instituições fabris e das instituições tradicionais de formação de trabalhadores. Este processo de aprendizagem excede a aquisição de habilidades manuais específicas para a prática do ofício, contribuindo na constituição subjetiva e social destes sujeitos, empreendida em interação complexa com variadas ações, atores, espaços e tempos. Ao longo da história, a prática destes trabalhadores foi classificada como atividade indigna para os *homens livres*, percebida como um fazer repetitivo e bruto, realizado com as mãos, desmerecedor de atenções sobre sua aprendizagem, esta última reduzida erroneamente à tríade repetir-imitar-produzir. Artesãos que possuem um domínio singular do processo de produção, não reduzido a tarefas parceladas ou repetitivas, como estão sujeitos muitos trabalhadores contemporâneos. São convocados a realizar tarefas elaboradas que contrariam uma corrente divisão do trabalho, em que as dimensões do manual e intelectual estão oportunamente separadas. Entretanto estes trabalhadores não se mostram imunes às relações peculiares de uma sociedade capitalista e globalizada, ao contrário, participam de suas contradições. Ainda que representem ofícios tradicionais que remetem a um modo de produção do passado são sujeitos contemporâneos.

Palavras chave: Identidade; Artesão; Educação; Trabalho.

## **Handicraft and Identity Construction: Meeting Prado's Artisans**

### **Abstract**

An investigation about artisans' identity construction process is the issue of this research. Subjects that have developed their own professional skills and knowledge based on productive practice at handicraft workshops, understood as singular educative places in which the learning of a job is reached through the practice itself into a spatial and temporal environment different of the factory's or professional development training programs. This learning process exceeds the mere manufacturing skills acquisition, contributing for the subjective and social constitution of its subjects, undertook on a complex interaction of actions, actors, spaces and times. Throughout the History, the practice of these workers has been classified as an unworthy activity to *free men*, took as a rough and repetitive job that didn't deserve any attention over its learning – wrongly reduced to the triad: repeat-imitate-produce. These artisans have a singular knowledge of the production process that couldn't be reduced to repetitive or isolated tasks as it happens to many workers nowadays. They are called to make elaborated tasks that refuse the common division of labour understanding, in which manual and intellectual dimensions are took apart. However, these workers aren't immune to the peculiar labour relations of a capitalist and globalized society, otherwise they participate of its contradictions. Even though that crafts represent traditional jobs that remit ancient modes of production, its workers are contemporary subjects.

Keywords: Identity; Artisan; Education; Work.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	8
<b>Capítulo 1 - Cozinhando as Ideias</b> .....	9
1. O trabalho como princípio .....	17
2. Antecedentes históricos da educação para o trabalho manual .....	20
3. Para além do artesanato enquanto resíduo pré-capitalista .....	22
4. Aproximação a uma leitura das identidades .....	26
<b>Capítulo 2 - Forjando o Método</b> .....	28
1. Prados: Presépio de Minas .....	31
2. O encontro com os sujeitos .....	33
3. Breves perfis dos artesãos .....	35
3.1. Rodrigo .....	35
3.2. Leandro .....	35
3.3. Raimundo .....	36
3.4. Custódio .....	36
3.5. Raquel .....	37
3.6. Tereza .....	38
3.7. Miguel .....	38
3.8. Carlos e Emília .....	39
<b>Capítulo 3 - Costurando as Conversas</b> .....	40
1. Histórias de família e trabalho .....	41
2. A aprendizagem e a tradição .....	46
3. Estudos .....	49
4. O tempo: trabalho e lazer .....	52
5. Oficinas e territórios .....	56
6. Leão: rei da floresta e do artesanato pradense .....	58

7. Livros e outras ferramentas .....	62
8. A divisão do trabalho .....	64
9. Trabalho à mão e máquina .....	67
10. A madeira e as sobras .....	70
11. O consumo: entre turistas e lojistas .....	79
12. Comércio e propaganda .....	83
13. A marca do artesão .....	87
14. Amizade é uma coisa e profissionalismo é outra coisa .....	92
15. Arte e artesanato .....	95
<b>Considerações Finais</b> .....	98
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	100



## **Introdução**

Esta pesquisa teve seu início formal no primeiro semestre de 2007, ano de sua aprovação no programa de pós-graduação da Faculdade de Educação da UFMG. Início formal porque as questões, quando formatadas no projeto daquele processo seletivo e materializadas provisoriamente nesta dissertação, já borboleteavam na cabeça a partir de experiências próprias e observações da vida alheia. Oxalá que o relato destas experiências e reflexões presentes no primeiro capítulo não o tornem enfático em demasia, já que foram essenciais para as produções posteriores. Não estranhe o leitor também a alternância da narrativa, ora em primeira pessoa do singular, ora na primeira pessoa do plural. As experiências prévias à pesquisa formal, descritas no primeiro capítulo, pertencem a situações isoladas que não poderiam ser apresentadas de outra forma. O movimento subsequente de saída de um estado eremítico com a criação de um autor plural, um nós em meio a inicial solidão, não é mero eufemismo. Este é genuinamente um trabalho coletivo, produzido em rico encontro, ainda que transportá-lo ao papel seja outra vez tarefa solitária. No primeiro capítulo o leitor também encontrará reflexões que fundamentam a investigação dos processos de construção de identidades de artesãos, objetivo desta pesquisa.

No segundo capítulo esmiuçaremos o processo de feitura da pesquisa, a partir da descrição e reflexão das produções deste empreendimento. A partir do diálogo entre o método imaginado e o produzido em campo, os encontros entre pesquisadores e artífices, o processo de escrita do texto e outras vivências, apresentamos as soluções produzidas na construção deste trabalho. O leitor será brevemente apresentado à cidade de Prados, campo de nossa pesquisa e aos artesãos participantes.

No terceiro capítulo nos atermos mais objetivamente aos processos que contribuem para a formação dos artesãos, pensando-os de forma bastante abrangente, orgânicos à própria constituição destes sujeitos. Partindo de suas próprias narrativas ampliaremos a compreensão dos processos educacionais à diferentes experiências de aprendizagem, que excedem seu próprio trabalho.

Finalizamos o trabalho com considerações que antes apontam para novas reflexões que encerram a discussão do tema. Boa leitura.

## Capítulo 1 – Cozinhando as idéias

As questões são fabricadas, como outra coisa qualquer. Se não deixam que você fabrique suas questões, com elementos vindo de toda parte, de qualquer lugar, se as colocam a você, não tem muito o que dizer. A arte de construir um problema é muito importante: inventa-se um problema, uma posição de problema, antes de se encontrar uma solução. (DELEUZE, 1998, p. 09).

Descrever de onde surge o desejo de saber, de produzir conhecimento, objetivo de toda pesquisa é um trabalho tão surpreendente prazeroso quanto arriscado. Acabamos por descobrir elementos muito sutis que aguçaram nossa curiosidade e que passaram despercebidos até então. Produzidos em mistérios que às vezes nos escapam, os motivos fazem parte de um inesgotável trabalho de invenção, onde preenchemos as lacunas da memória com novos escopos em olhares para um passado recriado a cada lembrança (frescos como são todos os passados). Outras razões talvez não façam tanto sentido e estaremos expostos a um eterno recomeço. Se as razões da busca são provisórias, e provisórios também são os sujeitos e o nosso olhar junto deles, correremos o risco de refletir sobre uma fotografia que a cada mirada nos proporcionará infindáveis elucubrações. Ainda que perecíveis, datadas, as justificativas fornecem pontos de partida para a compreensão do encontro das histórias dos ‘sujeitos da pesquisa’, aos quais no papel também provisório de pesquisadores, nós nos incluímos.

Muitas são as fontes que impulsionaram a investigação dos artesãos e suas práticas de trabalho, aprendizagem e formação humana. Vivências diversas que vão desde experiências de trabalho com a população de rua de Belo Horizonte, passando por participação em uma oficina de construção de instrumentos musicais até outra busca pessoal, vinculada à minha própria formação<sup>1</sup> e constituição subjetiva, que posteriormente reconverte-se em nova prática de trabalho. Experiências dispersas ligadas à práticas de trabalho e de aprendizagem, mas que posteriormente provocaram questões que confluíram para uma pesquisa sistemática. Esta justificativa apresenta antecedentes relevantes para o desejo da investigação, que apontaram lacunas, posteriormente transformadas em objetos desta pesquisa.

O trabalho com a população de rua proporcionou-me uma aproximação à realidade dos ditos trabalhadores manuais, na medida em que muitos desses sujeitos, embora desempregados,

---

<sup>1</sup> Reiterando: Ainda que este seja um texto coletivo realizado a quatro mãos, a alternância das primeiras pessoas do singular e do plural aparece nesta primeira parte do texto para descrever experiências essencialmente particulares, vivenciadas em um momento anterior da formalização do trabalho de pesquisa.

conservavam o orgulho de possuir uma profissão. Mantinham grandes esperanças em deixar a vida nas ruas através do trabalho. Infelizmente enfrentavam um mercado carente de oportunidades, com muitas exigências de escolaridade e qualificação que os deixavam para trás nos processos de seleção. Muitas vezes não possuíam o ensino fundamental, tampouco freqüentaram escolas ou cursos profissionalizantes, realidade comum a grande parte da população brasileira que contabiliza uma trajetória com pouquíssimos anos de estudo. Seus conhecimentos foram construídos longe das instituições destinadas à educação. Saberes que produzidos no exercício diário do trabalho foram desconsiderados, apesar das longas experiências profissionais, quando diante de exigências comprobatórias de escolarização.

Há ainda um outro ponto importante que não pode separar-se dessas observações e está emparelhado à desvalorização da aprendizagem deste sujeitos, que denominaremos provisoriamente de não-formal apenas como contraponto à educação escolar. Ocorre que o próprio trabalho realizado por esses homens e mulheres é desvalorizado socialmente, visto com indignidade por ser realizado com as mãos, independente das escolas por onde passaram. Os certificados e diplomas apesar de aproximá-los do mundo formalizado da educação escolar não os elevam a mesma categoria dos homens educados e instruídos através de livros, dispensados que estão estes, da necessidade de “sujar as mãos”.

O desconforto produzido por esta qualificação negativa do trabalho manual, bem como de seus produtores, contrasta com experiências de aprendizagem e trabalho que vivi posteriormente. Participando de uma oficina de música, que incluía a construção de instrumentos musicais de percussão, descobri nesta produção caminhos prazerosos em um fazer manual e prático. As ações proporcionavam, para nós participantes, novos conhecimentos e *chaves* para o próprio trabalho, gerando um fazer inventivo, criativo, revestido de componentes lúdicos e socializantes. Obviamente esta experiência não pode ser comparada a atividades profissionais, sejam elas artesanais ou industriais, por possuírem um destino diferente ao trabalho enquanto uma atividade para a sobrevivência, mas talvez contenham processos comuns no que se refere às possibilidades de escape ao fazer repetitivo, com reelaboração constante dos fazeres e dos transbordamentos possíveis (socialização, constituição subjetiva).

Esta experiência impulsionou-me a buscar um conhecimento mais elaborado sobre a construção de objetos. A marcenaria já me interessava e matriculei-me em um curso no SENAI. A vivência naquele espaço também foi muito importante para contrapor, em certa medida, a experiência quase libertária vivida na oficina de música, de certo mais

despretensiosa, mas não menos impactante. O ambiente fabril e doutrinário desta instituição, com suas sirenes e regras de postura, desnudavam uma cruel ideologia que descobri posteriormente nos estudos de Gaudêncio Frigotto.

Aparentemente, instituições de formação profissional do tipo SENAI tendem a ser concebidas como instituições cuja tarefa básica é a qualificação técnica do trabalhador. Na realidade, porém as relações de trabalho-aprendizagem, a forma de organização interna, os valores que se passam, as atitudes e hábitos que se reforçam, as imagens de trabalhador bem sucedido e fracassado, a figura de patrão, os traços, enfim, de responsabilidade, assiduidade, pontualidade, etc. indicam que o ponto nodal é o de formar “bons trabalhadores”, isto é, trabalhadores fabricados para submeter-se mais facilmente às relações sociais de trabalho estabelecidas. Homens fabricados para aceitarem a desqualificação dada pela crescente divisão do trabalho (FRIGOTTO, 1983, p. 42).

Apesar disto, aquele curso de marcenaria possuía características que o diferenciavam dos outros cursos daquela unidade. A começar pela turma constituída de alunos com idades variadas, entre dezoito e mais de cinquenta, e a metade deles tinham cursado e/ou concluído o terceiro grau. Apenas três alunos em uma turma de vinte e cinco já trabalhavam com marcenaria sendo financiados pelas empresas que os empregavam. A maioria procurava o curso por curiosidade em aprender marcenaria com objetivos próximos a uma atividade de lazer, um *hobby*. Talvez por isso, naquela época existiam conversas sobre o fim do curso por não atender mais as expectativas das indústrias moveleiras, que não precisavam mais de pessoas que dominassem todo o processo de produção<sup>2</sup>. A evasão dos alunos parecia corroborar com isso.

O curso foi muito amplo e apresentava disposições que pareciam confrontar-se a certa lógica industrial que supervalorizava o uso de máquinas. Nossa primeira obra, um pequeno banco, deveria ser executada somente com ferramentas manuais sem o uso de eletricidade. Somente depois de compreender (e vivenciar) esta possibilidade de produção utilizamos as máquinas industriais. Compreendíamos uma evolução histórica dos meios de produção, uma

---

<sup>2</sup> Em visita a uma grande marcenaria em Contagem (MG) descobri que entre os quarenta funcionários da empresa apenas um era marceneiro, responsável pela coordenação dos trabalhos. Os outros eram ajudantes que realizavam atividades específicas em uma linha de produção. O proprietário/gerente me informou que os funcionários aprendiam uma função específica ali mesmo no chão de fábrica. Permaneciam sempre na mesma função, sendo impedidos de aprender novas atividades, o que se configurava como uma estratégia coercitiva para impedir a mobilidade dentro da empresa e/ou que os funcionários acumulassem outros saberes que poderiam ser utilizados fora dali, em concorrentes, por exemplo.

vez que as máquinas industriais obedeciam a certos princípios que estavam presentes nas ferramentas manuais. Com isso aprendíamos a partir de diferentes olhares, diferentes formas de conceber e executar o trabalho. Novamente apareciam processos que escapavam às atividades que seriam entendidas, em um olhar apressado, como essencialmente manuais.

A marcenaria tornou-se uma nova atividade dentre os trabalhos que desenvolvo e nesta prática descobri que os marceneiros com os quais encontrava aprenderam seu ofício na prática de trabalho, longe das escolas. Aproximava-me destes e outros trabalhadores que exerciam ofícios considerados manuais e de práticas de aprendizagem que a princípio divergiam dos métodos propagados pelo SENAI.

Em encontros com artesãos pelo interior de Minas Gerais, conheci um senhor que emanava uma sabedoria que parecia ter sido construída no trabalho com a terra, com a matéria que retirava da natureza para confeccionar tambores para festas religiosas em cultos à Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Morava na zona rural da cidade de Minas Novas. Manifestava uma consciência ecológica, uma compreensão de sua ligação, dependência e solidariedade com a natureza: cuidava da terra compreendendo o que dela poderia retirar sem agredí-la, cuidando de nascentes, encostas, árvores, animais. Os tambores que fazia, confeccionava-os com troncos de árvores secas, encontradas caídas pelas matas. Sabia como fiar as cordas, qual abelha produzia a melhor cera para encerá-las. Sabia que espécies de árvores podiam ser utilizadas, como deveria cortá-las para que não envergassem... Diante deste senhor, que concretizava em ações seus valores (aprendidos com seu avô), encantei-me ainda mais com a sabedoria dos simples, dos que escapam aos códigos e símbolos formalmente legitimados.

Em viagens ao interior de Minas Gerais, tive a oportunidade de conhecer artesãos, suas oficinas e também pequenas fábricas que produziam objetos com esta “estética”. Percorri principalmente a região de São João Del Rey, em cidades como Prados, Tiradentes, Resende Costa e, por outro lado, a cidade de Sete Lagoas e região (Prudente de Moraes, Inhaúma). Em 2003 montei uma loja de artesanato e objetos de decoração que teve vida breve em São Sebastião das Águas Claras, também conhecida como Macacos. Buscava uma alternativa de trabalho que aliasse o conhecimento adquirido nas viagens e encontros com os artesãos a um desejo pessoal de aproximação do artesanato e o universo que o circundava. Neste período, compreendido entre os anos 2002 e 2004, intensifiquei o número de viagens a estas localidades, aproximando-me de artesãos e de suas práticas de trabalho e principalmente de comércio, uma vez que esse era meu objetivo primeiro neste período. À época destes

encontros, as observações deste ingênuo protótipo de pesquisador produziram um desejo carregado de um romantismo de valorizar práticas que julgava socialmente desconsideradas, por meio de uma pesquisa formal. As imagens relacionadas ao artesanato e a seus sujeitos apareciam turvas por demais, demasiado era o desejo de um ajuste de contas. O início da produção do trabalho científico realizou-se na complexidade de um universo ainda pouco conhecido e mitificado.

Estas experiências trouxeram questões que orientaram uma pesquisa sobre o artesanato e seus principais agentes, os artesãos ou artífices, como são também conhecidos. Uma busca revelou que as produções bibliográficas quase em sua totalidade são constituídas por manuais que se propõem a ensinar técnicas sobre determinado ofício. Raras são as obras que analisam criticamente a realidade do trabalho artesanal. Exemplo que destoia desta carência é o livro publicado pela Funarte, *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea* (RIBEIRO e outros, 1983) composto de ensaios premiados em um concurso do então Instituto Nacional do Folclore. Era o “Ano Interamericano do Artesanato” promovido pela Organização dos Estados Americanos (OEA) e, coincidência ou não, outras produções de autores latino-americanos como Canclini (1983) e Lauer (1983) que discutiam a produção artesanal foram publicadas no Brasil no mesmo período. Passados mais de vinte anos, o artesanato que estava no foco das atenções de políticas nacionais e internacionais caiu em um certo ostracismo acadêmico no Brasil, medido pelo pequeno número de produções e publicações científicas que o utilizam como objeto de estudos<sup>3</sup>. Entre eles destacam-se os trabalhos de Rugiu (1998) e Cunha (2000) que recuperam a história européia e brasileira, respectivamente, dos ofícios artesanais e de seu ensino.

As pesquisas revelam que o artesanato e o artesão transformaram-se junto com a sociedade, não se constituindo como entidades estancadas em um tempo remoto, intocadas ou puras (CANCLINI, 1983; LAUER, 1983; ALVIM, 1983). Modificaram-se junto com as sociedades das quais fazem parte, tornando difícil caracterizá-los como primitivos ou tradicionais.

Em análise da produção artesanal mexicana, relevante também para a produção brasileira, Canclini (1983) expõe a necessidade de compreensão do artesanato como um

---

<sup>3</sup> Uma busca no banco de teses da Capes, a partir da palavra-chave *artesanato*, revelou foram produzidas 210 teses ou dissertações entre os anos de 1988 e 2006 que se referem ao artesanato em seu títulos ou resumos, em áreas de conhecimento diversas como botânica, artes, antropologia e design. A partir da palavra-chave *arte* encontramos 7.542 trabalhos e com a palavra-chave *indústria*, 13.323 resultados. Trata-se obviamente de uma comparação grosseira, uma vez que os resultados não foram filtrados e as três palavras podem ser utilizadas em contextos diferentes de suas origens. Porém a distância entre os números sugere um descompasso entre usos e interesses nas pesquisas. O mesmo acontece com as palavras *artesão* e *operário* com 149 e 839 trabalhos, respectivamente.

processo que envolve múltiplos atores (artesãos, consumidores, atravessadores, poder público, etc.), abarcando não apenas a produção, mas também a circulação e o consumo. Ressalta a importância de se entender o artesanato não como um resíduo pré-capitalista, mas como uma manifestação sincrônica a este sistema, uma vez que dentro dele se realiza, participe de suas contradições e arranjos. Incluindo uma leitura da teoria da reprodução de Pierre Bourdieu, Canclini propõe uma desconstrução da ilusão de um “estado puro” das culturas populares (parte delas o artesanato) pensando-as como “o resultado de uma *apropriação desigual* do capital cultural, (e) realizam uma *elaboração* específica de suas condições de vida através de uma *interação conflitiva* com os setores hegemônicos” (CANCLINI, 1983, p.43-44). O artesanato é uma expressão das classes populares a partir de diálogos com a classe hegemônica, mas também é uma produção original destas culturas específicas. Contudo esta originalidade não pode ser revestida de romantismos. Disputas acirradas acontecem entre a cultura hegemônica e as culturas populares estabelecendo hierarquias e classificações. Uma tolerância às culturas populares somente ocorre se as mesmas não oferecem perigo à hegemonia do culto, apesar das interpenetrações entre elas.

Já a produção artesanal peruana serve de matriz para Lauer (1983) propor o que denomina “teoria social da plástica”: uma análise crítica dos processos de produção artesanal considerando a arte como o seu duplo, que lhe dá significado. Como Canclini (1983), Lauer estuda o universo macrossocial do artesanato em uma análise alargada das estruturas que lhe dão sentido. Por conseguinte, estes autores em suas reflexões abrem caminhos que apontam a necessidade de uma investigação mais localizada sobre os artesãos e seus processos de formação. Perguntas realizadas e não respondidas por Heye (1983) são possibilidades de busca:

Quem é esse “artesão tradicional”? Ou ainda, quem é “artesão” e quem é tradicional? É o que continua produzindo formas “tradicionais” adaptando-as a necessidades de consumo “modernas”? É o que deixa uma atividade comercial para produzir objetos artesanais que estão em demanda no momento? (HEYE, 1983, p.114).

Outras mais podem ser formuladas e justificadas a partir de outras proposições. Canclini (1983) atribui ao artesanato algumas funções que sintetizam os principais conflitos da sua incorporação à modernidade, em especial ao sistema capitalista:

Na produção, circulação e consumo do artesanato, nas transformações das festas, podemos examinar a função *econômica* dos fatos culturais: serem instrumentos para a reprodução social; a função *política*: lutar pela hegemonia; as funções *psicossociais*: construir o consenso e a identidade (CANCLINI, 1983, p.51).

Esta última função, descrita por Canclini (1983) como psicossocial, é o maior interesse deste trabalho, entendendo que privilegiar este aspecto não significa olvidar das funções econômicas e políticas dos fatos culturais, entrelaçados que todos estão. O objetivo principal deste trabalho científico é investigar os processos de construção das identidades de artesãos que tiveram sua formação profissional na prática do trabalho, reconhecendo a complexidade do tema em oposição à ilusória simplicidade conferida ao artesanato. Como se constituem enquanto artesãos atravessados por diferentes processos de aprendizagem, dentro e fora das oficinas? Como se formam a partir de uma interação com processos modernos de produção e comércio? A aprendizagem do ofício do artesão não envolve também mais que os ensinamentos contidos no espaço privado da oficina? Qual o significado de sua participação em outros espaços, bem como do contato com outros agentes para a formação da sua identidade? Que outras aprendizagens existem em seu trabalho dada a singularidade de sua prática?

As identidades dos artesãos e os processos de aprendizagem que contribuem para sua construção são pouco abordados nas pesquisas sobre o artesanato. Existem importantes trabalhos que recuperam a história do ensino de ofícios artesanais (CUNHA, 2000; MANACORDA, 1989; RUGIU, 1998), porém tem seu objeto localizado no passado e mesmo que façam referências a processos ainda existentes, deixam muitas lacunas quanto à realidade contemporânea da produção artesanal, ainda que continuidades existam. Uma investigação sobre processos que acontecem na atualidade, que esteja atenta às questões da modernidade é de extrema importância para a compreensão de uma atividade que envolve um grande número de brasileiros.

Para a realização da pesquisa, uma investigação sobre a construção de identidades profissionais de artesãos, a proposta de trabalho demandou uma pesquisa qualitativa. A escolha apoiou-se no problema de pesquisa em questão que exige uma aproximação especial dos artesãos e do artesanato, capaz de revelar as relações existentes entre os agentes e espaços deste universo. Perscrutar sutilezas que só podem ser percebidas em observações ambientadas e integradas no contexto estudado. A liberdade proporcionada pela pesquisa qualitativa, que em nenhuma hipótese pode ser confundida como descompromisso aos métodos e procedimentos,



contribui para possíveis mudanças exigidas pelo imprevisível encontro entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa, sem que isso signifique um abandono da objetividade.

Partindo do entendimento da ciência como prática social e política, relevante para o entendimento do mundo e contribuinte para sua transformação, não se pretende aqui descobrir verdades absolutas, generalizações, nem mesmo de modelar o mundo à sua imagem e semelhança. A intenção é produzir conhecimentos que sirvam como ferramentas de trabalho. Uma abordagem crítica conjuga elementos apropriados que servem de inspiração para esta investigação:

A abordagem crítica é essencialmente relacional: procura-se investigar o que ocorre nos grupos e instituições relacionando as ações humanas com a cultura e as estruturas sociais e políticas, tentando compreender como as redes de poder são produzidas, mediadas e transformadas. Parte-se do pressuposto de que nenhum processo social pode ser compreendido de forma isolada, como uma instância neutra acima dos conflitos ideológicos da sociedade. Ao contrário, esses processos estão sempre profundamente vinculados às desigualdades culturais, econômicas e políticas que dominam a sociedade (ALVES-MAZZOTTI, 2004, p.139).

Uma prática de pesquisa, refletida e metódica, parece ser mais importante que a cega aplicação de um método ou a colocação em prática de uma reflexão teórica.

O artesão foi escolhido dentre os muitos trabalhadores manuais por representar uma categoria que possui um domínio singular da produção e aparentemente uma vivência diferente do trabalho quando comparado ao operário. O artesão tem ampla participação no processo produtivo: escolhe a matéria-prima, define seu o horário de trabalho, preços, comercializa sua produção. Além disso, realiza o “todo” e não a “parte”, produz a obra, reconhece-se nela ao invés de perder-se na produção de componentes carentes de sentido. Talvez não escape de relações de trabalho desiguais, na medida que necessita vender sua produção e, conseqüentemente, participar do mercado e suas sandices. Porém a nostalgia vivida por Rugiu (1998) sobre a sabedoria rara do artesão seja um ponto de partida interessante para uma análise crítica. Conservará um saber sobre seu trabalho, aproximando-o (ou tornando-o um descendente) dos sofistas descritos por Chauí (2002)?

Como observa Diógenes de Laércio, inicialmente os gregos usavam as palavras *sophistés* e *sophós* como sinônimos, embora a primeira conotasse a idéia de ensino e prática de ensinar para transmitir um saber e a segunda indicasse mais a perícia em algum ofício ou em alguma atividade. A sinonímia dessas palavras provinha do fato de que, no princípio, a palavra *sophía* designava não um saber teórico contemplativo (sentido que passará a ter a partir de Pitágoras), mas uma qualidade intelectual ou espiritual cuja origem é a habilidade num ofício determinado. *Sophós*, sábio, era o perito no seu ofício, fosse qual fosse. (CHAUI, 2002, p.160).

Para a compreensão do objeto de pesquisa fez-se necessário estudos em campos distintos de conhecimento como a literatura, sociologia, antropologia, psicologia, arte e educação. O diálogo entre estes e outros campos e teorias é definido mais pelas exigências feitas pelo próprio objeto de estudos, portador de muitos elementos intercambiantes, mas também por uma aproximação a formulações que não estejam presas a estruturas reduzindo possíveis combinações entre idéias e agentes. A imagem da bricolagem, corriqueira no universo dos trabalhos manuais, seja talvez uma analogia que dê conta das tentativas de produção de conhecimento empreendidas neste trabalho: múltiplos métodos e materiais (teorias e conceitos, no nosso caso), provenientes de fontes diversas, por vezes de aparência contraditória ou conflitante, mas organizados em um todo assaz coerente.

## **1. O trabalho como princípio**

O trabalho é uma atividade humana por excelência. O homem é a única espécie capaz de realizar ações deliberadas para a transformação da realidade, transpondo as limitações instintivas de outros animais. O que nos difere dos animais é nossa capacidade de criação, de planejamento, a possibilidade de abstração do próprio mundo antes de qualquer intervenção: é a antecipação da própria ação através do pensamento. Estas ações que adaptam a natureza às necessidades humanas, produzem o mundo e também o próprio homem; movimento autoprodutivo já que o homem altera também sua maneira de pensar, de sentir, de se relacionar. O trabalho é, desta maneira, uma ação de transcendência, onde o homem supera sua própria condição em busca da liberdade.

Valendo-se deste entendimento, Frigotto apresenta o trabalho como parte importante da construção subjetiva e social destes sujeitos:

O trabalho constitui-se, por ser elemento criador da vida humana, num dever e num direito. Um dever a ser aprendido, socializado, desde a infância. Trata-se de elaborar a natureza, transformá-la, e pelo trabalho extrair dela bens úteis para satisfazer as suas necessidades vitais e sócio-culturais. [...] o trabalho e a propriedade dos bens do mundo são um direito, pois é por eles que os indivíduos podem criar e reproduzir permanentemente sua existência (FRIGOTTO, 2002, p. 14-15).

O impacto do trabalho para a constituição das sociedades não pode ser esquecido nem desvinculado das transformações da formação humana acima apontadas, pois tem uma característica de ação coletiva e não de um movimento isolado do indivíduo. Forma o homem como um sujeito social, organizado em grupos, famílias, povos.

Mais do que a maçã do Éden da lenda bíblica, o trabalho parece ser o responsável por lançar o homem à sua própria sorte, retirando-lhe dos auspícios e proteção divinos, separando-lhe do paraíso onde não se distinguia da natureza. Poderíamos até aventar que a própria idéia de natureza só aparece em função do trabalho, quando esta aparece ao homem como algo exterior, passível de transformação, vista principalmente como um recurso a ser explorado. Mineração onde há metais, atividades pesqueiras onde abundam mares e assim os recursos naturais colaboram para a “vocação econômica” de um lugar ou de um povo. Identidades são produzidas a partir desta vocação, por vezes limitadas em estreitas ofertas de trabalho, aliadas as demandas do mercado.

Antes dissemos que o homem difere-se dos animais entre outras coisas pela sua capacidade de concepção e planejamento, prevendo antes da execução as ações que realizará. Possui ainda uma outra distinção exclusiva que transformou não apenas o trabalho, mas a própria organização do mundo como o conhecemos:

Assim, nos seres humanos, diferentemente dos animais, não é inviolável a unidade entre a força motivadora do trabalho e o trabalho em si mesmo. *A unidade de concepção e execução pode ser dissolvida*. A concepção pode ainda continuar e governar a execução, mas a idéia concebida por *uma pessoa* pode ser executada por *outra*. A força diretora do trabalho continua sendo a consciência

humana, mas a unidade entre as duas pode ser rompida no indivíduo e restaurada no grupo, na oficina, na comunidade ou na sociedade com um todo (BRAVERMAN, 1987, p. 53 e 54).

O rompimento desta unidade concepção-execução revolucionou o trabalho humano, e forneceu um dos maiores princípios para a organização da sociedade capitalista, estruturada na divisão do trabalho. Antes dela, somente a transformação do trabalhador em força de trabalho parece ter causado tanto impacto. Não se trata da divisão de tarefas, ofícios ou especialidades, já experimentada em sociedades anteriores, que compreendida uma divisão social do trabalho, onde as múltiplas ações convergiam para um trabalho social comum. O capitalismo empreendeu uma divisão sistemática do trabalho em operações muito limitadas, nas quais as ações de um trabalhador tornam-se irreconhecíveis e sem sentido quando observadas isoladamente: o trabalho foi fracionado em um mínimo divisor comum. Se antes esta divisão acontecia no chão da fábrica, onde a produção ocorria no mesmo espaço, hoje temos exemplos de produtos cuja linha de produção está distribuída por vários países.

O potencial criativo do trabalho, condição para a formação do homem é subvertido em uma redução desumana. Adquire uma postura alienante, aproximando-se de sua etimologia, do vocábulo latino *tripalium* que tem o terrível significado inspirado em um antigo instrumento de tortura, formado por três paus, semelhante à canga de tração para bois. O trabalho, neste contexto, assume uma condição negativa de penúria, de sacrifício e sofrimento, a partir da imposição, da rotina e da repetição nada criativa. É a destruição da consciência, e conseqüentemente da liberdade.

A dissolução empreendida em tempos remotos (exacerbada pelo modo de produção capitalista) dicotomizando o trabalho em manual e intelectual é um terrível engenho que reduz este mesmo trabalho a uma prática alienante. Porém os trabalhadores oferecem resistência, driblando as imposições destrutivas. Em estudo sobre o saber tácito de ferramenteiros, trabalhadores de uma indústria metalúrgica, Santos (2004) revela a impossibilidade desta separação mesmo nos processos mais automatizados.

Por outro lado parece haver uma crença exagerada em um trabalho classificado como intelectual, tendo-o como alternativa ideal para uma promoção e manutenção social, como se o mesmo não possuísse características tão alienantes como as atribuídas ao trabalho manual. Um engano perpetuado desde o início de nossa colonização ibérica pelos “homens livres” que se afastavam do trabalho manual “para não deixar dúvidas quanto a sua própria condição,

esforçando-se para eliminar as ambigüidades de classificação social (CUNHA, 2000, p. 16)”. A pertinência da investigação proposta apóia-se na tentativa de restituir ao trabalho manual seu papel educativo, observando sua influência na formação humana.

## **2. Antecedentes históricos da educação para o trabalho manual**

Um breve percurso pela história da educação, através de autores como Manacorda (1989), Rugiu (1998) e Cunha (2000), mostra que existe um preconceito sobre o trabalho realizado com as mãos, desde o antigo império egípcio, carregando-o de adjetivos negativos. Visto como limitado, repetitivo, incapaz de proporcionar ao homem uma elevação moral e intelectual, uma atividade para brutos que não exigia nenhuma formação. O ensino, portanto era destinado às castas dominantes, aos nobres e aos funcionários imperiais (MANACORDA, 1989).

Na Grécia antiga é ainda mais clara a distinção entre as classes, representantes de uma cultura erudita e das culturas populares. Os cultos herdeiros eram preparados para as tarefas do “poder” (pensar e falar) e o “fazer” inerente a estas práticas políticas (as armas). Ao povo inculto restou apenas treinamentos para o trabalho: a observação e imitação da atividade dos adultos por parte de seus futuros sucessores. É a derrota da educação hesiodéica, que louvava o trabalho dos camponeses, na disputa com a homérica, de homens livres - “livres da necessidade de trabalhar para viver”, nos dizeres de Rugiu (1998, p. IX) - que não deveriam objetivar o exercício profissional, atividade indigna relegada aos escravos. Contraditoriamente o artesanato foi grande propulsor da economia grega.

Tão vil considerado, o trabalho manual permaneceu por mais de mil anos sem ultrapassar a pedagógica tríade observar, imitar e produzir. Somente com o nascimento das corporações de artes e ofícios<sup>4</sup> no século XI, formadas junto à urbanização nascente, vislumbrou-se um processo de aprendizagem diferente, porém “seus protagonistas sempre tiveram como cultura os cacos da ideologia das classes dominantes que os aculturavam e só algumas migalhas de instrução formal do ler, escrever e fazer conta” (MANACORDA, 1989, p.167). A aquisição destes rudimentos objetiva novamente o exercício do trabalho, nada além.

---

<sup>4</sup> Associações de artesãos e mercadores existentes entre os séculos XI e XIX, segundo a atividade que exerciam. Através de estatutos regulavam as relações entre os próprios membros e também com o poder público e o mercado.

A pedagogia humanística deste período, apesar de sensível aos problemas da formação do homem, pouco avançou nas discussões sobre a suposta divisão “natural” das classes, tampouco sobre a educação do trabalhador e a desvalorização de sua prática.

Durante a reforma protestante, países que aderiram ao movimento frente ao catolicismo, preocuparam-se com uma instrução popular que atingisse as classes subalternas e os trabalhadores. É o entendimento da educação como fundamento do próprio Estado. O aprendizado dos ofícios como parte de uma educação mais abrangente, com aquisição de uma habilidade operativa concreta, aparece na obra de Rabelais e mais adiante em utopistas como Morus, Campanella e Bacon<sup>5</sup>. O trabalho manual para esses pensadores adquire um valor positivo, para além da conotação moral vigente, e revolucionam a tradição pedagógica pelo reconhecimento da sabedoria do artesão. “Lá (na Cidade do Sol) eles zombam de nós, que chamamos os artesãos de ignóbeis e de nobres àqueles que não aprendem nenhuma arte, ficando sempre ociosos” (CAMPANELLA, apud. MANACORDA, 1989, p.217). Posteriormente Locke e Rousseau<sup>6</sup> também defenderam o trabalho manual como forma de uma aprendizagem complementar. Porém Locke reduziu-o a um *hobby* cultivado por um *gentleman*. Para Emílio, Rousseau escolheu a marcenaria, não como trabalho e sim como uma ação complementar ao ensino clássico, com objetivos próximos aos de Locke (MANACORDA, 1989).

A revolução industrial transformou os artesãos em operários retirando dos trabalhadores sua independência no processo de produção. Não mais participam da escolha da matéria-prima, do produto final, dos meios para construí-lo, da sua comercialização. Seu saber que antes compreendia todo processo, tornou-se desnecessário, uma vez que desenvolveria apenas uma tarefa específica. “A exigência de destreza manual e a capacidade de realizar operações diversas tinham diminuído muito por efeito do parcelamento das funções e de sua acentuada repetitividade em relação ao passado” (RUGIU, 1998, p. 128).

Da manufatura à indústria, o trabalhador tornou-se um acessório das máquinas, detentoras agora da força produtiva. O saber construído à margem da escola, acumulado em séculos de história, não mais era necessário para as indústrias nascentes. Sobre o novo modo de produção fabril diz Antonio Rugiu: “É claro como a luz do sol que para incumbências do

---

<sup>5</sup> RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991. MORUS, Tomás. *Utopia*. Porto Alegre: LP&M, 1997. CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1987. BACON, Francis. *Novum Organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza; Nova Atlântida*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

<sup>6</sup> LOCKE, Jonh. *Quelques pensées sur l'éducation*. Paris: J. Vrin, 1966. ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio ou Da educação*. São Paulo: Difel, 1973.

gênero não era necessária nenhuma mestria, nem mesmo da pequena dose da qual dispunha o menos brilhante dos ajudantes de uma oficina ou um aprendiz principiante” (RUGIU, 1998, p.128). O velho artesão apesar de resistente não é figura social determinante, foi substituído pelo operário, que influenciará sobremaneira as relações culturais e políticas, seguindo um outro percurso de exploração e resistência. E também de aprendizado já que com este novo trabalhador surgem as escolas profissionalizantes.

Este rápido olhar através da história nos ajuda a entender que a desvalorização social vivenciada pelos trabalhadores contemporâneos classificados como trabalhadores manuais vem de longa data. Tempo remoto, onde está a origem de uma aprendizagem realizada na prática, observando e imitando, até atingir a produção autônoma, a partir de conhecimentos construídos longe das escolas, nos próprios locais de trabalho.

### **3. Para além do artesanato enquanto resíduo pré-capitalista**

O artesanato mais do que um produto acabado é um processo que envolve não apenas a produção, mas também a distribuição e o consumo, aspectos emaranhados deste território que se influenciam mutuamente. Presente em culturas muito distintas, o artesanato é produzido em múltiplos espaços, urbanos e rurais, inscrito como atividade profissional de sujeitos de diferentes etnias, gêneros, gerações, engendrados em processos produtivos que envolvem desde uma solitária produção autônoma, passando por cooperativas, atingindo oficinas que contratam artesãos assalariados como mão de obra. Sua caracterização conceitual, estabelecendo limites precisos que colaborem para seu emprego e compreensão, torna-se então um difícil empreendimento, dada a diversidade de configurações existentes sob essa designação.

Um primeiro recorte para o reconhecimento do que pertence ao universo artesanal talvez esteja em seu processo produtivo abrangente, onde os artesãos participam de todo ou quase todo desenvolvimento do trabalho ao invés de realizar tarefas parceladas e repetitivas. Trabalho que tem características de uma produção mais criativa, experimental e lúdica, que comporta uma maior liberdade para a organização do tempo e das tarefas por parte do artesão.

Outro recorte está nos recursos tecnológicos. O artesanato é muitas vezes definido por representar uma oposição aos processos industriais que utilizam métodos, máquinas e materiais específicos à produção fabril. Muitos artesãos utilizam matérias-primas e ferramentas

tradicionais, além de técnicas que remontam a um período anterior da história. Outros trabalhadores apesar de fazerem uso de recursos modernos, como plásticos e ferramentas elétricas parecem não se inserir em uma lógica industrial. Atribuem a estes recursos novas funções, muitas vezes não prescritas. Artesãos que trabalham reutilizando materiais como latas de refrigerantes, embalagens plásticas e papéis diversos que teriam o lixo ou as usinas de reciclagem como destino, são bons exemplos da reinvenção dos usos e funções, bem como escultores que se servem de motosserras para entalhar a madeira.

Reflexões sobre o modo, a maneira como são produzidos os objetos, incluindo também a produção dos sujeitos que se formam a partir do trabalho, são contribuições importantes para compreensão do artesanato. Porém não são suficientes para a complexidade do tema. São necessários olhares mais ampliados que estabeleçam outros vínculos, extrapolando o ambiente privado das oficinas.

Passíveis de serem compreendidos como pertencentes a um único *campo*, ligado à produção estética, a arte e o artesanato expressam muito bem este conflito dentro de um mesmo sistema simbólico, com hegemônicos e subordinados. Território onde bens culturais são reproduzidos, consumidos e classificados; arenas de disputas entre atores (sujeitos e instituições) em posições hierárquicas desiguais (NOGUEIRA, 2004). Nesta disputa a arte ocuparia uma posição superior e o artesanato uma posição subalterna, revelando as fronteiras construídas historicamente para marcar os espaços do culto e do popular.

A palavra latina *ars*, matriz do português *arte*, está na raiz do verbo *articular*, que denota a ação de fazer juntas entre as partes de um todo. Porque eram operações estruturantes, podiam receber o mesmo nome de arte não só as atividades que visavam comover a alma (a música, a poesia, o teatro), quanto os ofícios de artesanato, a cerâmica, a tecelagem e ourivesaria, que aliavam o útil ao belo. Aliás, a distinção entre as primeiras e os últimos, que se impôs durante o Império Romano, tinha um claro sentido econômico-social. As *artes liberales* eram exercidas por homens livres; já os ofícios, *artes serviles*, relegavam-se a gente de condição humilde. E os termos *artista* e *artífice* (de *artiflex*: o que faz a arte) mantêm até hoje a milenar oposição de classe entre o trabalho intelectual e o manual. (BOSI, 1989, p. 13 e 14).

A separação entre estas categorias também remonta à Europa do século XIII, quando também o conhecimento foi dividido em duas classes, artes liberais e artes mecânicas, as



primeiras compreendendo as atividades intelectuais ligadas ao *trivium* e *quadrivium*<sup>7</sup> (incluindo as novas belas-artes) e as segundas designando todas as atividades artesanais (RUGIU, 1998). Aí estavam presentes uma divisão social entre o trabalho intelectual realizado pelo homem *liber* (palavra que ao mesmo tempo significa *livre* e *livro*) e o trabalho manual realizado pelos artesãos. A escolarização da arte e a aprendizagem prática do artesanato ilustram esta divisão de cultos e incultos. A idéia da arte como um ramo específico e distinto da criatividade humana aparece neste período como a manifestação de uma cultura hegemônica. Arte popular, artesanato, folclore e arte do pré-capitalismo são expressões utilizadas por esta mesma cultura dominante para representar criações plásticas não inscritas neste modelo culto. “A divisão entre a arte e a não-arte não é de modo algum inocente, e sim um dos mecanismos básicos da dominação cultural” (LAUER, 1983, p.14).

Ao artesanato nascido sobre o signo desta negação são atribuídas características que o desvalorizam, classificando-o como uma produção estética menor: resíduo do pré-capitalismo, arte primitiva (no sentido de atrasada, não de original), arte utilitária. O artesão pobre, representante de uma cultura pura é imagem comum vista em folhetos publicitários que divulgam sua região para atrair o turismo. Por sua vez, a arte possui outros atributos ligados à fruição, permanência no tempo (atemporalidade do que tem qualidade), universalidade e transcendência.

Estas classificações, resultantes das disputas entre os atores dentro do campo, estão sujeitas a uma constante tensão que revela o consumo desigual de bens culturais, acumulados sob a forma de um capital cultural. “Certas produções seriam consideradas superiores e outras inferiores. Os indivíduos capazes de produzir ou, pelo menos, de identificar, apreciar e usufruir as produções consideradas superiores ganhariam maior prestígio e poder na sociedade em geral ou no campo específico de produção simbólica em questão” (NOGUEIRA E NOGUEIRA, 2004, p. 47). Disputas que resultam não apenas em hierarquias simbólicas, mas principalmente em hierarquias sociais já que a cultura dominante é a cultura das classes dominantes. “Os aparelhos culturais nos quais cada classe participa – por exemplo, a escola – produzem hábitos estéticos, estruturas do gosto diferentes que levarão uns a arte culta e outros ao artesanato” (CANCLINI, 1983, p.39).

Apesar da demarcação dos espaços do culto e do popular, a fronteira entre eles tem um caráter poroso que permite um trânsito entre estas culturas. A assimilação de elementos da arte pelo artesanato, utilizando seus padrões estéticos, por exemplo, é facilmente percebida e até

<sup>7</sup> O conjunto *trivium-quadrivium* corresponde a um sistema de ensino destinado aos sacerdotes e clérigos que compreendiam a gramática, retórica e lógica (*trivium*) matemática, geometria, astronomia e música (*quadrivium*).

mais facilmente aceitável quando pensamos que a norma culta define o que é padrão, inclusive para as classes populares. Porém o movimento contrário também acontece, o popular alçado à categoria de culto, astuciosamente. Seguem alguns exemplos:

A arte *naïf* revestida de simplicidade que utiliza técnicas e temas relacionados ao universo popular. Artesãos elevados à condição de artistas, expondo suas obras em galerias de arte e museus. Assinatura das produções, individualizando trabalhos que antes tinham um caráter coletivo. Consumo de peças artesanais por parte de indivíduos abastados, transfiguradas em símbolos de status, mais que souvenirs, certificados de viagens a locais exóticos. Descontentamento com a produção em série, busca pelo original, pelo único, pelo feito à mão.

Estas relações estabelecidas entre as culturas populares e as culturas hegemônicas constituem-se como uma preciosa teia para a compreensão do lugar ocupado pelo artesanato no mundo contemporâneo. Estudioso perspicaz deste universo, Canclini (1983) apresenta idéias interessantes sobre o que denomina *culturas populares*, afirmando seu caráter múltiplo:

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais específicas do trabalho e da vida (CANCLINI, 1983, p. 42).

Longe de estabelecer uma classificação em níveis que expressem uma autonomia ou independência, principalmente no que tange a cultura hegemônica, há um reconhecimento que os movimentos são desiguais, em permanentes interações conflitivas. Com isso as culturas populares apesar de terem as culturas hegemônicas como forte referência, não se constituem como simulacros mal-acabados destas, pois reelaboram de maneira original este sistema simbólico, além de referendarem-se em outros elementos que não pertencem propriamente aos modelos cultos (VEIGA-NETO, 2003).

Mas a especificidade das culturas populares não deriva apenas do fato de que sua apropriação daquilo que a sociedade possui seja menor e diferente; deriva também do fato de que o povo produz no trabalho e na vida formas específicas de representação, produção, reprodução e reelaboração simbólica das suas relações sociais (CANCLINI, 1983, p.43).

O artesanato como expressão plástica destas culturas populares já não pode ser observado como uma cultura de subsistência, ligada ao arcaico e a uma pureza estética. Tampouco pode ser reduzido a uma arte menor; arte de pobres para pobres. Os múltiplos atravessamentos que se fazem presentes na sociedade contemporânea modificaram a rigidez de sistemas simbólicos antes tidos como imutáveis. Uma visão maniqueísta, que supõe a existência de culturas hegemônicas e subordinadas apartadas uma da outra, que não dialogam entre si, não se sustenta mais na modernidade.

#### **4. Aproximação a uma leitura das identidades**

Os trabalhadores sem instrução formal escolar por vezes são apontados como incultos, sem cultura. Também como produtores de simulacros mal-acabados (a dita “cultura de massa”) referenciados nos modelos da “Alta Cultura”. Prevalece nessa classificação uma concepção de cultura vinculada a elitismos e hierarquias que definem padrões estreitos sobre as artes, a ciência, o comportamento, baseados no “conjunto daquilo que a humanidade havia produzido de melhor” (VEIGA-NETO, 2003, p.7). O campo dos Estudos Culturais, um dos referenciais teóricos utilizados na pesquisa, oferece argumentos para repensar esta sentença, reagindo a esta concepção monoculturalista. Ultrapassa modelos arbitrários de textos e representações, instituindo múltiplas possibilidades de manifestação das culturas, incluídas aí as práticas vividas. Os “trabalhadores incultos” podem ser contemplados com novos parâmetros de análise que reconheçam seus percursos individuais/coletivos como legítimos integrantes do universo cultural. As construções subjetivas e sociais destes indivíduos também se tornaram objeto de investigação, entre elas as identidades que neste trabalho nos interessam.

Stuart Hall ao apresentar o sujeito contemporâneo (por ele descrito como “pós-moderno”) diz que sua crença em uma identidade “unificada, segura e coerente” não corresponde à realidade: “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 1998, p.13). Isto justifica a utilização do termo *identidades* no plural, uma vez que múltiplos são os posicionamentos empreendidos pelos sujeitos. A idéia de fragmentação da identidade é em parte apoiada no impacto do entrelaçamento das culturas, mediante a transposição das fronteiras em um processo por vezes batizado de globalização.

A possibilidade de comunicação global através de novos aparatos tecnológicos, bem como de meios de transporte mais velozes e abrangentes, são elementos que possibilitam novas formas de organização territorial a partir de movimentos desterritorializantes, reterritorializantes e híbridos. Produzem-se sujeitos e identidades nestas novas configurações do espaço-tempo, que tornam mais complexa a antinomia entre local e global (HAESBAERT, 2002). Os Estados-nação transformam-se: sua soberania e unidade são confrontadas por novos movimentos sociais organizados a partir das novas possibilidades comunicacionais transnacionais.

Porém a “globalização” não é uniforme, nem produz os mesmos efeitos em todo o mundo, em seus sujeitos e comunidades (HALL, 2003). De certo seus efeitos podem ser mais facilmente observados em um ocidente rico que ao norte das Minas Gerais. Cabe perguntar em que medida os trabalhadores/artesãos, interesse desta proposta de pesquisa, foram atravessados por estes efeitos. Terão acesso a meios de comunicação globais? Por outro lado, estarão imunes ao bombardeio das propagandas e da precarização do trabalho em escala mundial?

A fragmentação da identidade também é apoiada por descobertas no campo da psicanálise, da teoria marxista, da lingüística, da filosofia e outras ciências humanas (HALL, 2003), que não necessariamente utilizam a idéia de globalização como subsídio para compreender os sujeitos contemporâneos.

Apesar da não-linearidade de sua constituição o sujeito estabelece, com o mundo e com si mesmo, uma relação em que consegue reconhecer características que o tornam ao mesmo tempo semelhante e diferente diante da multidão. Confere-lhe mais localizações (ainda que temporárias) que unidade.

Pensar a identidade em uma perspectiva dinâmica e aberta, como um conjunto de possibilidades, e não como um dado a priori, invariante, uma categoria homogênea, socialmente determinada e determinante dos comportamentos e as disposições subjetivas dos indivíduos (CORSINI, 2006, p. 23).

## Capítulo 2 – Forjando o método

Inicialmente a intenção era empreender uma pesquisa com uma *inspiração* etnográfica, entendendo essa inspiração como a adoção de procedimentos representados principalmente nas observações do cotidiano dos sujeitos da pesquisa em diferentes espaços relacionados tanto com suas vidas profissional, pública, privada. A palavra *inspiração* contemplava um reconhecimento tanto da validade de uma perspectiva da etnografia para a investigação em questão, quanto das limitações presentes deste empreendimento em uma pesquisa de mestrado em uma cidade distante da moradia dos pesquisadores envolvidos. As idas a campo, em viagens intermunicipais por períodos mais curtos do que desejávamos inicialmente, nos levaram a readequar a metodologia do trabalho. Diante disso as entrevistas com os artesãos, que já ocupavam um lugar especial como procedimento de coleta de dados tornaram-se nossos principais instrumentos de atuação. As observações não foram suprimidas, porém com a impossibilidade de uma imersão no cotidiano destes sujeitos como antes pensamos, fez com que nos concentrássemos nas conversas com os sujeitos de pesquisa e outros atores.

Pretendemos nomear as entrevistas semi-estruturadas, daqui a diante, preferencialmente como *conversas* ou *encontros*. Nossa intenção é contemplar um aspecto muito importante da ambientação destes momentos. Que não existiram perguntas pré-definidas e sim alguns temas importantes que procuramos percorrer, talvez já esteja claro pela mera qualificação inicial de “semi-estruturadas” atribuídas às entrevistas. O que o nome parece não contemplar está no caráter extremamente acolhedor e descontraído das conversas com os artesãos. Encontros que aconteceram nas oficinas ou oficinas/casas, às vezes com a presença de outros personagens, adultos e crianças, cônjuges, filhos e netos dos artífices. Conversas que por vezes ultrapassaram três horas de duração e que incluíam, além dos temas recortados para a pesquisa, troca de receitas de pão-de-queijo, aperitivos no cuité, meta-entrevista<sup>8</sup>, jogos, passeios por quintais, café com biscoitos caseiros em climas mormente afetuosos. As palavras de Szymansky (2004) parecem-nos elucidativas da complexidade destes encontros:

---

<sup>8</sup> Durante uma conversa com Miguel, artesão que será que apresentado mais adiante, jovens da cidade e educadores da Associação Imagem Comunitária (AIC), ONG de Belo Horizonte que trabalha com a promoção de acesso público aos meios de comunicação, entraram na em sua loja/oficina participando de nossa conversa para a produção de um vídeo documentário.

A entrevista face a face é fundamentalmente uma situação de interação humana, em que estão em jogo as percepções do outro e de si, expectativas, sentimentos, preconceitos e interpretações para os protagonistas: entrevistador e entrevistado. Quem entrevista tem informações e procura outras, assim como aquele que é entrevistado também processa um conjunto de conhecimentos e pré-conceitos sobre o entrevistador, organizando suas respostas para aquela situação (SZYMANSKY, 2004, p.12).

Aconteceram também momentos mais tensos, principalmente quando tratávamos sobre a madeira, principal matéria prima da produção artesanal em Prados. Por prudência e atenção a estes momentos escolhemos preservar a identidade dos sujeitos pesquisados e os nomes que aparecerão adiante são fictícios. Não alteramos, contudo, os nomes de artesãos que não participaram da pesquisa, como os membros da família Julião. Trata-se de um reconhecimento ao pioneirismo desta família e acreditamos que tal ato não causará constrangimentos de qualquer natureza a ninguém.

A clareza da presença do pesquisador, sem ilusões de objetividade isenta, sustenta que encontros entre sujeitos culturalmente distintos proporcionam um escambo de experiências e influências mútuas. É certo que diante disso, cuidados são necessários para valorizar os aspectos positivos desta presença e minimizar indesejáveis interferências. Zelo que também deve ocorrer na leitura das produções, por outra cultura observada. “... contra a ilusão que consiste em procurar a neutralidade na anulação do observador, deve-se admitir que, paradoxalmente, só é ‘espontâneo’ o que é construído, mas por uma *construção realista*” (BOURDIEU, 1997, p. 706). Cenas interessantes nos apontaram que o caráter “especial” dos encontros trazia neste adjetivo também uma mudança na dinâmica dos próprios sujeitos, transformados em atores absolutos. :

“O problema sério é que como ele tá gravando, aí de vez em quando eu... eu até exagero. O meu problema é esse. Eu fico mais radical, eu começo a... sabe? A querer parecer original e tal. Não, tô brincando, não é nada disso, não. [...] Eu tô sendo um pouco teatral aqui, eu sei, e isso me incomoda, mas eu acho que... [...] Ô Mateus, quê que você achou do lero? A gente não foi muito fingido não, né? Mais ou menos, né?” (MIGUEL, 17 de maio de 2008)

Ficção ou realidade, pouco importa que os sujeitos exagerem, encenem e fantasiem seu cotidiano. As conversas causam um deslocamento na rotina, possibilitando a construção de um novo espaço, uma outra cena, tanto para os artesãos quanto para nós pesquisadores, ambos transformados em personagens transitórios. Não destituídos da malícia, contudo. Luiz, um artesão que não faz parte do grupo selecionado, mas que esteve presente em uma de nossas conversas, alerta seu amigo pra que não se esqueça do objetivo final do trabalho: as vendas.

“Ô Miguel. É, só uma coisa. Assim, vamos só ter o cuidado pra pessoa ver muita gente aqui e ficar com receio de entrar aqui. Senão... entendeu? Pra gente não atrapalhar ... Não atrapalhar o nosso ritmo normal. Talvez ficar um pouquinho mais escondido mesmo.” (LUIZ, 17 de maio de 2008)

Cabe lembrar que procuramos que as entrevistas fizessem sentido também para os artífices participantes, com clareza no contrato estabelecido entre as partes. Procuramos construir encontros baseados em uma relação de respeito, esclarecendo as finalidades da pesquisa, caminho necessário para proporcionar um campo que oferecesse segurança aos entrevistados. Segurança construída em encontros prévios, por vezes intermediados por outros agentes.

## 1. Prados: Presépio de Minas

Figura 1 - Mapa de Prados e região



Fonte: Revista Globo Rural<sup>9</sup>

O título de “Presépio de Minas” serve bem a cidade de Prados, que preserva um casario barroco, emoldurado pela Serra de São José. Cidade do interior do estado de Minas Gerais, está localizada na região do Campo das Vertentes, microrregião de São João Del Rey, distante a 232 km da capital Belo Horizonte. Com população estimada em 8.168 habitantes, segundo dados do IBGE (2007), foi fundada em 1704 por bandeirantes paulistas que colonizaram a região a partir da descoberta e exploração de jazidas de ouro na região. Após o declínio da atividade mineradora em fins do século XVIII, a cidade encontra na indústria do couro e na agricultura suas principais fontes econômicas. Atualmente tem no artesanato sua principal fonte geradora de renda sendo também a atividade que mais gera empregos, porém a informalidade dificulta a mensuração dos dados, já que a maioria dos artesãos não possui registros ou vínculos formais empregatícios<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Imagem retirada do *site* da revista Globo Rural (<<http://revistagloborural.globo.com>>) em agosto de 2009.

<sup>10</sup> Dados retirados dos *sites* da Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais (<<http://www.almg.gov.br>>), Câmara Municipal de Prados (<<http://www.camaramunicipaldeprados.com.br>>) e Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (<<http://www.ibge.gov.br>>) em julho de 2009.



Na cidade de Prados, mais de 700 famílias sobrevivem hoje do trabalho artesanal em madeira. Isso significa que mais de 2 mil pessoas esculpem ou entalham peças em madeira. Entre elas a mais comum é a figura de um leão, ainda que macacos, corujas e outros animais também encham as prateleiras dos ateliês e oficinas (LIMA, 2008, p. 342).

**Figura 2 – Prados, vista parcial**



**Fonte: Elaborada pelo autor**

Em Prados existem três regiões onde estão concentrados a produção e o comércio do artesanato: o bairro de Pinheiro Chagas e as localidades de Carassa e Vitoriano Veloso, mais conhecido como Bichinho.

O bairro de Pinheiro Chagas localiza-se logo a entrada da cidade, conjunto ao Centro e concentra um número grande de lojas que comercializam principalmente esculturas em madeira. Batizada em referência ao bairro de mesmo nome, a Vila Carassa é uma localidade da zona rural de Prados que concentra aproximadamente 10 oficinas artesanais. Não possui

moradias, apenas oficinas onde escultores produzem obras em madeira. Surgiu, segundo relatos dos artesãos entrevistados, por estar localizada no caminho da estrada de acesso à casa de Itamar Julião, referência do artesanato local. Em suas cercanias ainda vivem e trabalham alguns artesãos desta família.

Bichinho, o distrito de Vitoriano Veloso, apesar de pertencer ao município de Prados está localizado mais proximamente à Tiradentes, a distâncias de 12 e 7 quilômetros, respectivamente. Tem grande concentração de oficinas artesanais e lojas para seu comércio, com artesãos nativos e migrantes de outras cidades do estado e do país, atraídos pela concentração da produção e comércio. Dentre as oficinas que produzem artesanato a mais conhecida é a Oficina de Agosto, vista como pioneira e fomentadora da produção artesanal do distrito<sup>11</sup>.

## **2. O encontro com os sujeitos**

Os artesãos que gentilmente dispuseram-se a participar desta pesquisa não foram selecionados segundo rígidos critérios. Quiçá sua seleção poderá ser considerada aleatória ou casual, na medida em que não tínhamos a pretensão que este grupo de pessoas fosse uma reprodução em escala reduzida da enorme diversidade dos artesãos de Prados. Fugimos da tentativa de produzir um microcosmo onde artesãos de todas as categorias estivessem presentes, pela própria crença na impossibilidade desta representação. Seguimos as pistas que surgiram no decorrer da pesquisa, valendo-nos de nossa própria intuição, mais do que o empenho em uma composição por recortes tradicionais em estudos sobre identidade (gênero, faixa etária, etnia, classe, etc.). Os sujeitos surgiram para a pesquisa a partir de indicações diversas, realizadas pelos próprios artesãos e moradores de Prados, ou por nossas próprias experiências com esses mesmos sujeitos, em encontros anteriores.

Na composição do grupo valemo-nos do acaso, procuramos o particular, o singular. Apostamos no diverso, não no comum para então buscarmos as encruzilhadas entre os discursos. Esta também é a direção de nossa escrita. Apresentaremos brevemente os artesãos e no texto que se segue teremos a oportunidade de melhor conhece-los nas conversas que tivemos e que montamos de forma a proporcionar uma interpretação dos processos que nos

---

<sup>11</sup> Outras informações sobre a Oficina de Agosto em <<http://www.oficinadeagosto.com.br>>.

interessam. Escolhemos incluir muitos trechos das conversas com os artesãos na tentativa de que as falas revelem com mais propriedade os sujeitos desta pesquisa. Difícil pensar em identidades sem que os sujeitos tenham espaço pra dizer quem são. Longe de com isso buscar uma pureza ou verdade, já que o trabalho que nos propomos implica em recortes, interpretações e análises: nossa particular leitura enquanto pesquisadores. Mas assim acreditamos que abrimos possibilidades para novas interpretações.

O cuidado na transcrição e na interpretação das entrevistas envolveu uma espécie de tradução, na medida que estas ações poderiam transfigurar ou ressignificar o discurso dos entrevistados. Existiram perdas inevitáveis na transposição do discurso oral para o texto escrito na medida que não foram inicialmente proferidas com este objetivo (BOURDIEU, 1997). O novo suporte que não abarca a entonação, o ritmo, os gestos, a postura corporal ao valer-se apenas das cruas palavras, ainda assim é de extrema riqueza.

Os encontros foram registrados em gravações em áudio, totalizando mais de 20 horas de conversas. As conversas foram mapeadas, com apontamentos que sugeriram agrupamentos de assuntos recorrentes, gerando temas comuns entre as diversas falas. Posteriormente transcrevemos integralmente os trechos mais elucidativos, representativos que poderiam ou fazer parte do texto e/ou sugerir análises mais apuradas. Neste processo procuramos nos aproximar das falas dos sujeitos, reproduzindo suas palavras como foram proferidas, coloquialmente, sem nos preocuparmos em adequá-las a uma ordem gramatical formal, até porque acreditamos na preciosidade da comunicação distensa.

O processo de escrita envolveu uma nova montagem do material disponível, que não segue a linearidade temporal das entrevistas, e tampouco procura reproduzir em seqüência as falas dos artesãos. Procuramos reproduzir no texto a bricolagem que empreendemos durante toda a pesquisa. De profusas fontes recortamos elementos diversos e dispersos, combinando-os em nova arquitetura condizente aos diálogos produzidos neste trabalho.

Além das gravações em áudio, utilizamos as anotações do caderno de campo, empregado nas viagens, bem como de alguns registros fotográficos feitos por nós. Ambos estão presentes direta ou indiretamente no texto, contribuindo para sua feição.

### **3. Breves perfis dos artesãos**

#### **3.1. Rodrigo**

Em visita prévia a Prados, antes de confirmar que a cidade seria o campo escolhido para a pesquisa, conhecemos Rodrigo, artesão da Vila Carassa. Em uma conversa descontraída mostrou-nos a complexidade de nossa empreitada, despontando também como um possível participante. Rodrigo é um jovem artesão de 25 anos de idade, casado, pai de um menino de tenra idade. Começou a trabalhar com artesanato aos 18 anos, seguindo os passos de Leandro, seu irmão, com quem divide a oficina na Vila Carassa. Antes de tornar-se artesão, vivia na zona rural de Prados, onde seus pais ainda moram, e os ajudava no trabalho com a terra. Trabalhou também na construção civil como servente de pedreiro, antes de decidir-se pelo ofício de escultor. Seu pai é carpinteiro e trabalha principalmente construindo telhados; a mãe é artesã, produz tatus esculpidos em madeira, e juntos ainda trabalham na roça. Apesar do exemplo em casa, seu trabalho no artesanato começou como uma brincadeira, aprendendo com a tia, artesã que fazia pequenas esculturas para a montagem de peças maiores vendidas a Oficina de Agosto. Seus tios estão entre os primeiros artesãos de Prados, a partir dos caminhos abertos por Itamar e a família Julião, precursores do artesanato em madeira na cidade. Rodrigo acabou por acompanhá-los, deixando como eles, o trabalho na roça. Seguiu o mesmo caminho de muitos outros trabalhadores rurais brasileiros que deixaram a agricultura para viver nas cidades, contribuindo para a profunda mudança do nosso país (e do mundo), mais urbano a cada dia. Seus sonhos eram os mesmos de outros migrantes. Preferiu o artesanato ao trabalho no campo porque “a situação financeira é melhor. Na roça você trabalha, trabalha, trabalha e não dá nada. Agora isso aqui, não” (RODRIGO, 16 de maio de 2008). Deixa claro que o artesanato rende-lhe mais dinheiro que qualquer outra profissão por ele experimentada.

#### **3.2. Leandro**

Procuramos Leandro a partir do encontro com Rodrigo. Irmão mais velho de Rodrigo, Leandro aprendeu o ofício com a mãe e os tios, com quem trabalhou antes de abrir sua própria oficina. Como o irmão, também trabalhou como servente de pedreiro na construção civil, antes

de estabelecer-se como artesão. Casado há quatro anos, possui uma filha de dois anos e como o irmão vive na área urbana do município. Já trabalhava há quase uma década com artesanato quando recebeu seu irmão Rodrigo para trabalharem juntos na oficina na Vila Carassa. Tornou-se uma referência nas esculturas de leões, pela fidelidade das reproduções e sobretudo pelo tamanho de suas obras. Até o momento, esculpiu os maiores leões já produzidos na região com mais de três metros de comprimento e 1,60 metros de altura, com preços estimados em 30 mil reais cada. Em uma peça única de madeira, como as demais esculturas dos artesãos pradenses.

### **3.3 Raimundo**

A idéia de conversar com Raimundo surgiu dos encontros com seus sobrinhos, principalmente após Leandro mencionar ter trabalhado com o tio e sendo este um dos responsáveis por seu aprendizado. Raimundo tem cinquenta anos de idade, começou a trabalhar com artesanato perto dos vinte anos. Ele e seus irmãos aprenderam o ofício com membros da família Julião, seus vizinhos na zona rural de Prados onde moravam. Hoje vive na cidade e possui também uma oficina na Vila Carassa, onde produz esculturas de animais, leões principalmente. Toda sua família trabalha no artesanato, os homens com escultura em madeira e as mulheres costurando ou pintando. São três casais de filhos, com idades entre 16 e 25 anos. Porém, abre espaço para que os filhos façam suas próprias escolhas:

“Eu acho interessante, eu acho que é legal isso, mas eu respeito a liberdade. Se eles achar que não é legal e tiver a vocação pra outra coisa. Eu respeito eles”.  
(RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

### **3.4 Custódio**

Em conversas com moradores de Prados e também com alguns artesãos que participaram da pesquisa, o nome de Custódio volta e meia aparecia. Referenciado mais como artista do que como artesão, na tentativa de exaltar a qualidade de seu trabalho, as indicações nos levaram a procurá-lo para conversar. Custódio é um Julião, sobrenome da tradicional

família de artesãos da cidade. Seu trabalho de fato é diferente tanto pelos temas quanto pela profusão de detalhes, aspecto que ele mesmo gosta de ressaltar. Além dos tradicionais leões, produz também seres mitológicos como sacis e sereias.

Com 29 anos de idade, Custódio vive com a esposa e o filho em uma casa na zona rural de Prados, próximo à sua oficina onde empreende a construção de um museu, que contará sobre a história da família Julião, precursora das esculturas em madeira.

### 3.5 Raquel

Raquel foi sugerida por Raimundo e também por seu sobrinho Custódio. Achamos interessante sua inclusão no nosso trabalho, pois são poucas as mulheres que fazem esculturas em madeira na cidade de Prados. Peças grandes como as por ela produzidas é ainda mais raro de encontrar. Raquel tem 53 anos, tornou-se artesã aos 26. Já era casada e tinha dois filhos. Hoje tem quatro filhos, sendo que três são artesãos e um pedreiro. Como outros, Raquel trabalhava na roça com os pais. Aprendeu a esculpir os macacos, leões, totens e “árvores da vida”, orientada pelos irmãos:

“Os meninos resolveu me ensinar aí eu falei: - Então vou pegar, né?(...) Vivia pelejando pra fazer e não sabia... Aí tentava fazer um bocadinho... Aí os meninos (seus irmãos) falavam: – É assim mãe, é assim que faz, corta aqui e aqui... Aí dava certo”. (RAQUEL, 26 de julho de 2008)

Como o sobrinho Custódio, vive na roça, porém sua oficina não está em um espaço apartado da casa. Na realidade foi a única oficina que encontramos conjugada a casa, entre os artesãos que conosco conversaram. Raquel é a mais velha de todos os seus irmãos. Dos sete ainda vivos, todos trabalham com artesanato.

### 3.6 Tereza

Pode-se dizer que Tereza participou da pesquisa por acaso. Quando procuramos Raquel para conversar, fizemos uma conversa da qual participaram outras pessoas que estavam na casa. Além de seu marido e de dois netos pequenos estava também Tereza, sua filha e mãe de uma destas crianças ali presentes. Participou com interessantes observações sobre o trabalho do artesão e aqui está representada graças a um bendito acaso. Ainda criança, Tereza aprendeu o ofício com a mãe e os irmãos mais velhos. Hoje aos 26 anos, relembra o início:

“Ah, a vida inteira. (Menina? pergunto) É ...Não ligava muito, que mais nova a gente não esquentava a cabeça mesmo, pra fazer. Sabia fazer, fazia quando queria. Quando não queria, não fazia. Mas agora que eu faço mesmo é desde os dezesseis anos. (E como começou?) Ah, sei lá! Vendo a mãe fazendo em casa. Outra hora fazia porque gostava, outra hora fazia, sei lá... brincando, outra hora fazia pelo dinheiro e aí foi indo, foi indo, fui tomando gosto e agora é paixão”. (TEREZA, 26 de julho de 2008)

Diz que a mãe lhe dava um dinheirinho quando fazia, o que a estimulava em certos momentos, mas que quando era mais nova, por vezes achava a televisão mais interessante. Ainda vive com a mãe e com ela também divide, além da produção artesanal, o trabalho doméstico.

### 3.7 Miguel

Miguel é um sujeito diferente dos outros participantes da pesquisa. Entre eles é o único que vive em Bichinho e também o único que não nasceu na cidade de Prados. Veio da região metropolitana de Belo Horizonte onde morava desde a adolescência (desde 1966) depois de ter nascido em Jeceaba, Minas Gerais, cidade relativamente próxima a Prados.

Sua inclusão na pesquisa é interessante justamente por proporcionar uma diversidade de personagens e com isso oferecer uma reflexão para um aspecto importante que é a fronteira entre arte e artesanato. Em nossas conversas não se autodenominou como artesão ou artista. O

mais próximo destas categorias a que chegou foi ter se nominado de desenhista em determinada fase da vida. De boca cheia mesmo só nesta sentença ao dizer de sua vinda a Bichinho, e que o aproxima de todos os outros: “A roça tava me chamando e eu sou roceiro”.

Uma tentativa de caracterizá-lo como artista, tanto pela beleza e diversidade de sua obra, quanto pela sofisticação de suas palavras em nossa conversa foi dissipada, pois acreditamos que ao alçá-lo a essa categoria poderíamos incorrer no mesmo erro que por vezes distingue a arte e o artesanato como expressões polarizadas da cultura erudita e popular.

### **3.8 Carlos e Emília**

Fui acolhido em Prados por um amigo de Belo Horizonte que possui família na cidade. Além de me oferecer um pouso, apresentou-me alguns de seus amigos, entre eles um casal Emília e Carlos, artesãos da cidade. Gentilmente dispuseram-se a conversar sobre o artesanato local, indicando pessoas e lugares a conhecer, além de muitas reflexões. Suas contribuições foram tão importantes, que julgamos legítimo incluí-los na pesquisa, para além da consultoria preciosa que nos forneceram.

Carlos começou primeiro à Emília no trabalho artesanal. Através de seu pai, aprendeu a pirogravura, técnica que consiste em desenhar com ferro aquecido o couro, material abundante na região. Adiante, recebeu uma encomenda de pintar uma onça de madeira. Não parou mais, recebendo em um primeiro momento encomendas de outros artesãos. Depois começou ele mesmo a comprar as peças, pintá-las, montá-las e revendê-las, principalmente à lojistas. Neste momento Emília juntou-se ao marido na produção, em oficina que hoje funciona no terreno da casa onde moram.



### Capítulo 3 – Costurando os encontros

A ação de recortar o trabalhador do sujeito, atentando apenas para os aspectos relacionados ao trabalho foi uma idéia descartada já no início da pesquisa, por sua inviabilidade. A identidade de artesão revelou-se mais ampla que a identidade de trabalhador, abrangendo mais aspectos da vida daqueles sujeitos do que aqueles exclusivamente os ligados ao trabalho. O espaço da oficina fundido ao espaço da moradia é uma boa representação desta abrangência, onde estão misturadas as dimensões do público e do privado, da casa e da rua. Assim como seu território, o homem-artesão (em genérico sentido) conjuga de forma singular esta e outras dimensões espaciais, temporais, históricas e estéticas, indo além de ser uma faceta de múltiplas identidades dos sujeitos, passíveis de serem cambiadas de acordo com seu trânsito em campos distintos. Embaralhado em uma unidade complexa, afasta-se em determinada medida do sujeito pós-moderno e fragmentado de Hall (1998), a quem fizemos referência no primeiro capítulo.

Mészáros, partindo das idéias do filósofo suíço Paracelso, para quem a educação era a própria vida, reafirma a importância de uma concepção ampliada do termo, onde os processos de aprendizagem se dão principalmente fora das instituições educacionais formais (MÉSZÁROS, 2005). Desvenda estes processos atribuindo-lhes um caráter orgânico à nossa própria existência:

Eles comportam tudo, desde o surgimento de nossas respostas críticas em relação ao ambiente material mais ou menos carente em nossa primeira infância, do nosso primeiro encontro com a poesia e a arte, passando por nossas diversas experiências de trabalho, sujeitas a um escrutínio racional feito por nós mesmos e pelas pessoas com quem as partilhamos e, claro, até o nosso envolvimento, de muitas diferentes maneiras em conflitos e confrontos, inclusive as disputas morais, políticas e sociais dos nossos dias (MÉSZÁROS, 2005, p. 53).

Compartilhando esta concepção abrangente da educação procuramos neste trabalho investigar esses múltiplos processos vividos pelos artesãos pradenses. A partir dos depoimentos optamos por destacar alguns pontos que julgamos relevantes, agrupando-os de acordo com interseções particulares. Acreditamos que a riqueza das conversas podem sugerir outros arranjos, com a identificação de mais processos relevantes a formação dos artesãos.

## 1. Histórias de família e de trabalho

O artesanato em Prados, tal qual o conhecemos hoje, deve-se em grande parte a iniciativa de Itamar Julião, iniciada há cerca de 40 anos. Ainda que existam relatos de antecedentes em sua própria família, foi ele quem tornou visível a produção artesanal da região a partir da divulgação de seu trabalho no Brasil e no exterior. Apesar de já falecido, ainda é a maior referência do artesanato local e sua história é contada e recontada por muitos artesãos e moradores de Prados. História que se estendeu à família Julião, uma vez que muitos de seus membros também se tornaram escultores. Itamar Julião foi o primeiro a esculpir um leão de madeira, obra símbolo do artesanato de Prados, repetida e recriada por um sem número de escultores da cidade. Existem muitas histórias que se transformaram em uma espécie de mitologia, com muitas versões a partir de pontos de vista diferentes.

“Todo artesanato que tem aqui em Prados foi Itamar que começou com ele. Primeiro foi assim. A mãe tava cuidando de uma horta de couve, aqui no fundo, e ela achou um galho de lima tipo uma cruz, sabe? Um galho de lima que formava uma cruz. E aí ela trouxe aquele galho, achou importante e entregou pro Itamar. Aí o Itamar achou aquilo também importante, na idéia dele, na maneira dele, ele achou que dava pra fazer um Cristo na cruz inteiriça. Aí ele fez um corpo de Cristo inteirinho naquela cruz, naquele galho de lima. E daquele galho de lima que ele fez o Cristo, o povo achou bonito, importante. E tinha um senhor aí na cidade não sei se ocê já ouviu falar, Tãozinho? O pai do Zé do Tãozinho, aquele da padaria. Falou: ‘- Deixa aqui’. Aí ele deixou lá. O cristo. Pra todo mundo que chegava, gostava, via, achava aquilo muito bonito, o que o Itamar fez. Dalí, o Tãozinho falou assim: ‘- Escuta, ô Itamar, mas escuta, tão bom, todo mundo tá gostando desse Cristo’. E ninguém sabe onde enfiou esse Cristo aí não, onde tá o primeiro. E nesse meio tempo apareceu um circo aí na rua, na cidade. Circo de bicho de leão. Itamar vai, daquela idéia dele de Cristo, ele viu um leão lá e começou a fazer começou a fazer, fez um leão de madeira. E daí foi criando, sabe? Foi inventando da idéia dele, foi fazendo, fazendo, e o trem foi dando certo e foi passando, e passou pra nós e ensinou nós a fazer”. (RAQUEL, 26 de julho de 2008)

“Aquele homem era famoso (Itamar). E inteligente. Pessoa que é inteligente pra mim, eu falo que ele é mesmo. Não tenho preconceito em falar que o cara é melhor que a gente, não”. (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

Contudo, apesar de Itamar Julião ter se tornado o nome mais significativo na história contemporânea da produção artesanal em Prados, sua irmã Raquel e seu sobrinho Custódio, relatam que existiram fatos e antepassados importantes, que forneceram recursos para a ascensão do artesanato e da própria família Julião. Prados é uma cidade com tradição na confecção de produtos do couro, principalmente vestuário, calçados e selas para montaria em animais. Nesta produção trabalhavam os Julião, como descrevem seus descendentes.

“Pai trabalhava e fazia... desde o meu avô. Sabe o que é cabeça de arreio? Meu avô, meu pai, meus tios... tudo trabalhava com madeira, fazendo montada de animal... eles usava mais essa aqui (enxó) e aquela serra lá (vai-e-vem). E tinha grupião. Sabe o que é grupião, né?...E machado eles usava muito.. pra fazer tábua porque naquele tempo não tinha serra (elétrica), sabe?... pra poder fazer as tábua de arreio[...] Tá no sangue mexer com madeira, né? Quer dizer que meu avô já mexia, o meu pai, depois veio os netos, né?... E tem os bisnetos, né?” (RAQUEL, 26 de julho de 2008)

“Há uns tempos atrás ele era... todo mundo chamava ele como Julião. O pai da Raquel. Porque ele é que começou, o filho dele (Itamar) fez o primeiro leão, ele fazia cabeça de arreio. O meu avô também fazia. Só que eu comecei a pesquisar a história, o quê que tinha por traz disso. Era o Zé Julião que era irmão do meu avô que era o Pedro Julião. Eles trabalhavam com cabeça de arreio. Só que o filho dele fez o primeiro leão e virou história, que é o Itamar. Ele virou história e apanhou aquela fama de Julião. Só que eu comecei a pesquisar pra trás. E aí eu comecei a mexer numa coisa que não agradava todo mundo. E aí que eu fui descobrir quem que realmente era o Sô Julião, que era o avô dele o Zé Julião. Fui descobrindo isso, sabe? Devagarzinho. O avô do Sô Zé que era o pai da Raquel. Aí eu fui descobrir que o Sô Julião era o avô dele e comecei a levantar essa história. Aí o pai dele se chamava Antônio de Pádua Lisboa, que existe aquela história que a gente pode ser parente do Aleijadinho, por esse sobrenome. Aí eu fui descobrindo tudo, sabe? Aí eu comecei a contar a história que eu tava procurando, que o Julião era o meu tataravô e não sei o quê que tem lá. Aí comecei a incomodar o pessoal. Comecei a incomodar um pouquinho porque o

peçoal não tava entendendo a coisa. Eu querendo descobrir a história e outros achando que eu tava deturpando a coisa, porque o Julião era considerado o Sô Zé que era pai da Raquel. E o Sô Julião era o avô dele. Aí deturpava, sabe? O peçoal custou a entender isso. Aí de um tempo pra cá começaram a entender que realmente a coisa era assim mesmo. Isso aí era bom pra história da gente, se é cinco gerações quer dizer que se o Sô Julião fosse o pai da Raquel a gente ia ter três gerações só. Sendo que o Sô Julião era o avô dele, então são cinco gerações”. (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

Ainda segundo Custódio, o Sô Julião, mais velho, era um boiadeiro fazia cangas para animais e montava currais de fazenda, sempre trabalhando com madeira. O filho de Sô Julião (cujo nome não registramos) começou fazendo as chamadas “cabeças de arreio” além de trabalhar também como serrador. Este último, teve seis ou sete filhos, sendo que dois deles, o avô de Custódio (Pedro) e o pai de Raquel (Zé) continuaram o ofício da família de fazer as “cabeças de arreio”.

As histórias contadas por cada um destes personagens, ainda que enfatizem pontos distintos sobre a origem do trabalho artesanal em sua família, validam a tradição familiar no trabalho com madeira. Trabalhos que por mais que possuam características de um fazer manual, são muito diferentes do trabalho empreendido por seus descendentes. Não existe, portanto uma pureza de um trabalho imutável passado a mãos e mãos entre gerações. A tradição aqui reside na matéria, não na produção, na técnica e na forma. O trabalho tornou-se muito mais complexo, diante da simplicidade das antigas “cabeças de arreio” de madeira.<sup>12</sup>

Raimundo conta que ele e seus irmãos, tios de Rodrigo e Leandro, aprenderam o ofício com Itamar e a família Julião, vizinhos na zona rural de Prados. Apresenta outros elementos para a compreensão do artesanato em Prados.

“Meio uma curiosidade. Porque os meninos que... da época que trabalhava... o pai trabalhava com armação de arreio. Os meninos começaram... diz que ia fazer um santo. Uns quadrozinhos, entalhava uns quadrozinhos... diz que era um santo e depois imagem sacra. Depois eles começaram aí... são inteligentes. Dois deles já faleceram. Aí começaram a pegar livro, esculpindo as personagem... lá do Egito. Aquelas caretas, aquelas coisa feia lá. É engraçado, eles viraram artista. Os dois mais velhos, que era o Itamar e José faleceram, mas tem na família, aí o

---

<sup>12</sup> As cabeças de arreio de madeira ainda são produzidas em Prados, mas cada vez mais perdem espaço para as de fibra de vidro, consideradas mais modernas.

Antônio, o João... tem uma irmã. São habilidosos pra caramba, trabalham muito bem.” (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

Raimundo e seus irmãos, filhos de trabalhadores rurais, depois de aprenderem o ofício com a família Julião, vislumbraram novas possibilidades de trabalho, diferente da trajetória de seus pais. Ingressaram no artesanato servindo-se da proximidade geográfica da moradia da família Julião. Eles e outros artesãos acabaram por fundar a Vila Carassa, formada por menos de uma dezena de oficinas no caminho percorrido pelos que iam procurar Itamar e seus irmãos.

“Começou lá, depois veio pra cá. Por que aqui era caminho dos turistas ir lá no Itamar. Era cheio de gente indo lá no Itamar. Aí eles veio pra cá porque aqui era caminho, né? Mas como o Itamar era muito conhecido eles só passavam direto. Ninguém parava. Parava aqui quando não achava lá, né? Queria uma peça, não achava lá, parava aqui.” (RODRIGO, 16 de maio de 2008)

Porém o ingresso de Leandro, e também de seu irmão Rodrigo, no mundo do trabalho não se dá “naturalmente” como poderíamos supor pela história de sua família, mãe e tios no artesanato. A transmissão do ofício de artesão, também presente na história de muitas outras profissões, aconteceu somente depois de outras experiências no mundo do trabalho. Existiram outras tentativas, em outras profissões. Ensaios que contribuíram ou fortaleceram sua escolha pelo artesanato.

“Eu comecei, vou te falar... Eu comecei, parei, depois eu fui trabalhar de servente depois voltei a trabalhar aqui outra vez. Eu comecei, eu tinha uns dez anos. Minha mãe fez dois tatu. Minha mãe faz tatu. Aqueles tatuzinho mesmo. Depois comecei fazendo uns burrinho, sabe aqueles burrinho? Com balainho... Eu fazia aquilo, fiz aquilo muito. Fiquei uns quatro anos, fazia só aquilo. Fazia em casa. Aí vinha pra cá (oficina dos tios na Vila Carassa)... trabalhava lá em casa. Aí desanimava e ia trabalhar de servente. Aí começava de novo, voltava lá pra casa pra fazer os burrinho lá mesmo. Depois eu comecei a fazer esses leãozinho deitadinho... Levava de carro em Tiradentes, pagava um carro pr'eu ir lá. Depois que eu vim pra cá em definitivo, aí ajudamos a construir ali (sua oficina). Aí depois que eu vi que o negócio ia dar certo que eu resolvi parar com tudo e pensar só nisso.” (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

“Já fui servente, meu pai é pedreiro. Já tirei leite, já trabalhei em serviço de roça. Minha mãe e meu pai moram na roça. Então eu trabalhava na roça, fazia serviço de peão, uai. Roçava pasto, tratava de vaca, tirava leite, essas coisas. Aí depois... a minha tia fazia uns artesanatozinho pra Oficina de Agosto. Aquelas ‘cabecinha’ de gente. Aí a primeira coisa que eu fiz foi aquilo. Por que ela trabalhava pra lá e minha mãe foi na casa dela e pegou aquilo pra fazer. Aí comecei a fazer aquilo. Aí minha mãe já fazia tatu, depois comecei a fazer tatu... e aí vim pra cá. E não gostava de mexer com isso não. Nunca tive idéia de fazer isso. É... não... Quando ele (Leandro) já começou, aí eu não tinha vontade nenhuma de fazer isso não. Aí depois que começou, fui fazendo essas coisinhas...” (RODRIGO, 16 de maio de 2008)

No caso destes irmãos, existem outras nuances que contribuíram para a escolha, entre elas a possibilidade de maiores ganhos financeiros com o trabalho, tão importantes quanto seguir o trabalho de seus familiares por vínculos a uma tradição.

“Quando a gente veio pra cá. Itamar já era famoso, já. O que passava de turista aqui indo procurar o Itamar. Aí a gente ficava pensando: ‘- Quem é que sabe, que pode servir pra gente?’ Aí a gente foi insistindo”. (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

“Porque de situação financeira é melhor. Na roça você trabalha, trabalha, não dá nada. Agora isso aqui não. Cê faz um bicho aí, cê pode vender caro ou também cê vende barato, e vai assim”. (RODRIGO, 16 de maio de 2008)

Há nas falas de Rodrigo uma ilustração de uma situação encontrada em Prados. A grande maioria de sua produção está concentrada na zona urbana do município. No caso da Vila Carassa, os artesãos que lá trabalham, excetuando Custódio, moram na cidade, ou seja, naquele espaço não existem moradias, apenas oficinas. Contudo a explosão do artesanato em Prados pode ser mais uma consequência do que propriamente uma causa da urbanização da cidade, já que o país como um todo se tornou mais urbano que rural nas últimas décadas. Mais do que possibilidade de escolha, o artesanato pode ter sido uma das poucas alternativas frente à migração do campo para a cidade. A renda obtida por alguns trabalhadores com o artesanato parece ser um grande atrativo para que outros muitos deixassem a vida no campo em busca de

uma atividade mais rentável. As cifras obtidas por uma única escultura alimentaram a fantasia de muitos jovens interessados em buscar um novo trabalho.

Muitos desafios estiveram presentes na escolha destes sujeitos, nas dificuldades encontradas em permanecer na escola, nas idas e vindas em outras profissões, ou nas poucas alternativas reais de trabalho para além do trabalho no campo. Apesar disso, percebemos uma clareza e satisfação com o trabalho artesanal ultrapassadas as incertezas iniciais.

“A única profissão até aqui que eu gostei... já trabalhei como pedreiro, encanador, eletricista, já fiz um monte de coisa. Fazia porque precisava fazer e depois, quando me dediquei à escultura, parece que é isso que era pra mim fazer. É como uma pessoa tá dando umas cabeçadas no escuro e depois clareia e ele vai ficar ali.” (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

## **2. A aprendizagem e a tradição**

“Você imagina uma criancinha que vai à igreja. Uma igreja pintada pelo Manuel Vitor de Jesus, um mulato, cheio de rocalhas, cheia de detalhes e tal. Um púlpito onde é que o padre fazia um sermão bonito. Essa criancinha tá lá, e o sermão não tá muito legal, o sermão do padre tá chato, mas ela começa a viajar, começa a ver as coisas e tal. Então eu acho que é... isso faz Minas Gerais, isso faz o barroco, a pessoa vê curvas”. (MIGUEL, 17 de maio de 2008)

Lá está o menino, indo e vindo à igreja barroca repleta de santos e anjos que na brevidade de sua vida ainda não possui a grave representação vinda do púlpito. Sua percepção talvez seja mágica, naturalizada na infância e na presença cotidiana daquela construção diferente das casas que existem em sua rua. Quiçá o menino de ontem é hoje escultor em Bichinho, onde há uma igreja barroca pintada pelo citado Manuel Vitor de Jesus. Talvez seja o próprio Miguel recriando suas lembranças da infância, misturando-as com a cidade que escolheu pra viver. Ainda que existam sinais muito claros que compõem a identidade dos sujeitos, existem outros sutis que só um outro apuro pode desvelar, acaso um olhar da infância.

Durante a conversa com Custódio, que aconteceu no espaço em construção do museu em memória da família Julião, por ele empreendido, estava presente seu filho, Guilherme, de

três anos de idade. Enquanto conversávamos, Guilherme pegava as ferramentas do pai e imitava seus movimentos, brincando de escultor. Quando lhe pergunto sobre a possibilidade do filho seguir os seus passos, assim ele me responde:

“Não sei ainda, sabe? Pra trabalhar... Ele pega as ferramentas aqui, tanto é que eu tenho que tá tomando cuidado e fazendo ferramentas de madeira pra ele brincar. Ele, se deixar, ele fica o dia todo brincando. Vai lá pra serra, fica querendo... pega um pedacinho de pau e a gente faz uma serra de madeira pra ele brincar até ele serrar ela, como se ele tivesse a serrar”. (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

Os processos de construção de identidades de artesãos parecem ir além de uma sentença fatídica como o “tá no sangue” proferido por Raquel logo acima (p. 42). A tradição não é natural, é construída com muita complexidade, estruturando-se a partir de múltiplos processos como alguns que aqui nos aventuramos a descrever. A brincadeira de menino feita por Guilherme, assemelha-se mais a um ensaio para a vida adulta, fortalecido pelo pai que produz ferramentas especiais para sua fantasia de pequeno escultor. Como ele, Raquel e Tereza também confundem sua aprendizagem para o trabalho com a brincadeira, de tal forma que não conseguem definir uma fronteira entre elas. Pode ser que para eles essa fronteira de fato não existisse. Certas vezes fingir serrar é o mesmo que serrar de fato.

As expectativas dos pais não são garantias que a sorte de seus filhos acompanhará seus desejos, ditos ou não. Mas de alguma maneira o ditado que diz que “é de pequeno que se torce o pepino” tem validade na vida dos sujeitos que conversamos.

“Ah, eu comecei novo, comecei com seis anos. Eu comecei brincando igual ele assim... Eu apanhei habilidade de trabalhar com o formão novinho. Com seis anos eu já tava cortando com o formão. E hoje eu tenho preocupação de deixar ele (o filho, Guilherme) trabalhar com o formão, porque é muito afiado. Mas eu apanhei habilidade novo, muito novo. Então meu pai é uma pessoa que me ajudou muito, cê tem que ter um ponto de partida que é o pai, que é o peão. Porque a mola principal de uma família é o pai, se o pai te dá um empurrão... igual o Guilherme, o Guilherme eu quero que ele estude e que ele volte o estudo dele à arte. Não sei, às vezes o dom dele não vai ser esse, aí ele não vai querer fazer isso, aí eu vou ter que respeitar, mas eu vou tentar ajudar nessa parte pra ver se pega esse interesse, voltado à arte. Não sei, ele pode até estudar, trabalhar com turismo, ninguém sabe, mas eu quero que ele volte o interesse a isso porque aí ele



vai tá conservando a história da família. Isso eu acho que é bacana. Então meu pai, ele começou a entender que eu não queria fazer o que ele fazia e aí eu saí fora, sabe, fui inventando, até hoje eu invento coisa”. (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

A idéia de *habitus* proposta por Bourdieu possibilita uma interessante chave para discutirmos a transmissão do ofício. Com este conceito o autor propõe uma conciliação entre as dimensões objetiva e subjetiva na constituição dos sujeitos e, por conseguinte de suas identidades (NOGUEIRA E NOGUEIRA, 2004). O *habitus* seria uma espécie de matriz de percepções e apreciações, construídas a partir experiências estruturantes e que orientariam suas ações no mundo. As brincadeiras dos meninos, imitando seus pais, utilizando ferramentas de verdade ou mentira, construindo brinquedos são exemplos destas experiências estruturantes que servem de pequenos ensaios a uma possível sucessão da profissão. Como uma cartografia, orientam formas de agir, de pensar, de ser no mundo. Contudo não entendemos o *habitus* como um conceito determinista, uma vez que os sujeitos organizam suas experiências de maneira distintas. Os mapas podem ser ou não usados para o caminho a ser seguido. Os exemplos dos filhos de Carlos e Emília, assim como a constatação de Custódio logo adiante, espantam as dúvidas quanto à inflexibilidade do destino.

“A parte boa desse tipo de trabalho nosso é essa, né? É olhar e imaginar o quê que vai sair dali. Muito bom. Igual, cê vê que até o João já tem essa sensibilidade. Mas o João sempre gostou, a Paula não gosta não. O João pinta quadrinho. A Paula não gosta. Ela veio ajudar a gente aqui, igual ela tava aqui hoje, ela vem obrigada. Ela não gosta. O João tem quadrinho que ele faz, tem dois pendurado no quarto dele, uma gracinha. Uma macieira e um ‘tatu abstrato’ (batizado por ele)”. (EMÍLIA, 29 de julho de 2008)

“Mas o bom da família é isso que cê vai descobrindo desde pequeno cê vai vendo qual é o estilo que cê tem. Tem gente na família que trabalha de pedreiro, servente, trabalha na firma do frango, frango Atalaia”. (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

**Figura 3 - Jipinho Trimilique, brinquedo criado por João com o material da oficina dos pais**



**Fonte: Elaborada pelo autor**

### **3. Estudos**

“Até a quarta série. Comecei na quinta um monte de vez, uns cinco anos. Mas era de noite, eu trabalhava aqui já (Vila Carassa), eu tinha que ir de bicicleta pra casa. Sete quilômetros daqui lá em casa, estrada de chão, na roça. Aí eu estudava, trabalhava aqui o dia inteiro e ia embora de noite de bicicleta. Aí juntava aquelas época de chuva, ih... Aí eu parei na quarta série. Sabe que tem hora que eu arrependo? Tinha que pelo menos ter formado no segundo grau”. (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

As experiências escolares destes artesãos são consoantes a realidade da educação escolar encontrada na zona rural de outras pequenas cidades brasileiras: infra-estrutura e

situação pedagógica precárias; grande distância entre moradia e escola; magistério despreparado (SOUZA, 2008). Aliada às pobres condições do ensino escolar no campo aparece, em casos como o de Leandro, a necessidade do trabalho como concorrente à permanência na escola. Repetências também auxiliam neste processo, uma vez que geram um descompasso entre a idade dos estudantes e o ano escolar, causando desconforto. Relatos de evasão apareceram em muitas de nossas conversas, tanto por parte de artesãos mais velhos quanto de jovens.

“Não estudei nada, sabe porque? Quase nada. Não formei nem na terceira série. Porque é assim, a mãe tinha... Quantos filhos teve?... Peraí... Treze filhos. A gente tinha que ajudar ela a criar os filhos, né? Porque naquele tempo as coisas era difícil, né? Aí ela punha a gente na escola e porque dava trabalho, enrolava, ela tirava. Punha e tirava. Punha e tirava. Às vezes, nunca... não teve nem diploma, sabe? Ia lá aprendia uma coisa, voltava, saía e tira aqui pra ir lá pegar de novo... Mas, mal, mal mesmo é assinar o nome. Sei ler pouca leitura. E não aprendi nada não... Era na roça mesmo, aqui atrás. Aprendi pouco. Naquele tempo os irmãos que ajudavam a criar os outros, né? Era mais difícil”.

(RAQUEL, 26 de julho de 2008)

As mulheres são mais prejudicadas que os homens, já que ficam com a tarefa de ajudar suas mães a cuidar dos irmãos mais novos e da casa. Realizam um precoce trabalho doméstico que antecipam sua saída da escola e conseqüentemente, seu ingresso na vida adulta.

“Uai cara... eu... é complicado. Onze irmãos, meu pai faliu, mudamos para Beagá, depois meu pai adoeceu, morreu e eu virei arrimo de família. Aí eu comecei a estudar, fazia contabilidade, ficava com meu pai no hospital que ele não tinha morrido ainda. Ficava lá, que ele tinha sofrido derrame. Trabalhava durante o dia. Alguma coisa eu tinha que deixar de fazer. Aí eu deixei de estudar, é claro (entre risos)! Porque não gostava. E aí eu falei: ‘- Quê que você pode fazer que não precisa de estudar?’. Aí eu falei: ‘- Se eu treinar desenhar pra caralho e ler muito, eu posso virar um desenhista e tal...’ E eu, uma tendência de esquerda, já naquela época, sessenta e... sessenta e ... sessenta e oito, mesmo. Mas, a gente mudou pra Beagá em 66, dois anos depois do golpe, então... eu escolhi treinar desenhar pra fazer charge. Eu mandei um desenho pro Pasquim e saiu, esse desenho foi publicado. Aí eu falei: ‘- Uai, então... de repente eu tô mais

ou menos' e aí eu comecei a fazer. Eu tava com dezenove, vinte (anos) por aí. Aí comecei a fazer duzentos desenhos por noite ou mais. Desenhava, desenhava, desenhava, desenhava, desenhava. Eu sabia que eu tinha que treinar, treinar, treinar, né? Então foi um pouco na marra assim que eu comecei. Aí cê fala assim: '- Cê não estudou'. Eu estudei muito mais, cê entendeu? Eu li muito mais". (MIGUEL, 17 de maio de 2008)

A história de Miguel ora aproxima-se, ora distancia-se da trajetória dos outros artesãos contemplados nessa pesquisa. Dentre eles é o único que viveu em uma cidade grande, com uma formação no espaço urbano, apesar de sua infância no interior, tão marcante a ponto de retornar a ele em sua maturidade, vivendo em Bichinho. Sua participação no movimento operário, a partir do final da década de 60, possibilitou-lhe o acesso a uma cultura erudita, em especial na política e nas artes. Contudo aproxima-se dos artífices pradenses no que se refere à educação escolar. Não propriamente em relação aos anos de estudos, mas sim na necessidade de deixar a escola para trabalhar.

Miguel também compartilha com os artesãos pradenses sua formação para o trabalho e pra vida fora do ambiente escolar. A presença da figura de mestres a ensinar o ofício, conciliada a experiências autodidatas, são comuns nos relatos destes sujeitos. Apontam para outros caminhos e espaços educativos para além da escola, desvinculados de uma cultura erudita, formal.

"Não estudei, só fiz a quarta série. Quando eu estudava... estudava na zona rural, tinha uma escolinha lá, muito pobre e... mas eu brinco com as crianças hoje: '- Cês estudaram segundo grau e dependendo do que cês for mexer aí, cês pedem pra mim'(...) Nem sempre as pessoas que estudou sabe tudo, porque eu acho que ninguém tá completo, ninguém já sabe tudo e muitas vezes a gente aprende com quem não sabe nada. Acontece muito... a gente pensa, cê vê uma pessoa, essa pessoa não sabe conversar, não sabe nada. É um coitado. Às vezes ele dá uma lição ali, ele sabe coisa que a gente não sabe". (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

#### 4. O tempo: trabalho e lazer

Uma característica do trabalho artesanal principalmente quando o comparamos ao trabalho industrial é a organização do tempo. Comumente acreditamos que o artesão tem um domínio singular do tempo por não possuir um patrão a exigir-lhe o cumprimento de um horário, sem cartões de ponto, sirenes ou outros mecanismos de controle. É senhor de suas ações, organizando as tarefas a seu bel-prazer. Comendo quando tem fome, descansando ao chegar a fadiga.

“O dia que você quiser fazer faz, o dia que você quiser parar, cê não tem compromisso, assim... Se você for trabalhar de carteira assinada, cê tem compromisso todo dia. Mas aqui eu venho todo dia, trabalho normal. Como se eu trabalhasse pra outra pessoa, mas cê faz isso aqui, cê não trabalha pros outros”. (RODRIGO, 16 de maio de 2008)

Trabalhando pra si mesmo não estaria subordinado a uma relação de trabalho exploratória, escapando de ser transformado em mão de obra, visto como apenas mais um custo da produção, assim como a energia elétrica ou o material de limpeza.

“É 100 por cento melhor, cê tá louco... Trabalhar pra gente é... se você trabalhar vinte horas aquilo ali é pro cê. Cê trabalhar pros outros, cê trabalhar oito horas, passou de oito cê trabalhou dez, cê tá ganhando o mesmo jeito, o mesmo tanto. Mas isso aqui não. Se você quiser varar a noite, cê tá fazendo bicho. Cê faz um leão, cê faz outro, cê faz outro, cê vende”. (RODRIGO, 16 de maio de 2008)

Não obstante a satisfação da ausência de um chefe a direcionar-lhe as ações, não significa que ele não exista de fato. Ao menos simbolicamente.

“Tem tempo, toda hora que você quiser tem tempo. Cê não fica amarrado por causa disso não. Mas é lógico que cê tem que ficar aqui, cê tem que trabalhar aqui dentro. Se ocê não fizer nada quem é que vai fazer pro cê? É um troço que você tem que fazer. É você que tem que fazer, não é os outros”. (RODRIGO, 16 de maio de 2008)

“Ah... eu trabalho muito a semana inteira. Eu trabalho assim, de seis e meia até cinco horas todo dia. Eu trabalho assim, durante a semana eu paro pra almoçar vinte minutos. Eu não tenho aquilo assim, uma hora de almoço, uma hora e meia... Não, o trabalho pra mim até eu achava errado vir dia de sábado, antes. A mulher não gosta, me xinga por causa disso. Mas a gente pega num ritmo que não tem como. A gente vai só aumentando a oficina, a carga de serviço e vai cada vez trabalhando mais. Durante a semana meu tempo é corrido mesmo. Eu trabalho o dia inteiro, eu faço uma coisa e outra, é no sábado que folga... Folga assim, trabalho atendendo algum cliente, né? Mas pegar no serviço mesmo, não”. (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

A rotina de Leandro e Rodrigo, que dividem a mesma oficina é semelhante à de uma fábrica. Durante a semana cumprem um horário de trabalho, principalmente esculpindo as peças de encomendas ou para exposição na loja conjunta à oficina. Aos sábados ficam na Vila Carassa, na expectativa que apareçam compradores, principalmente turistas. Neste dia, por não trabalharem com as ferramentas, desconsideram-no como um dia real de trabalho. Aos domingos Leandro não fica de plantão na oficina, mas sempre atende clientes ou vai até lá quando recebe algum telefonema. Na parede uma placa indica o número de telefone celular de Leandro que atende prontamente ao chamado quando solicitado. Sempre na esperança de vender. “Praticamente direto, sintonizado aqui. Nunca pára, aqui”. (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

A rotina de trabalho de Custódio também não é diferente, levanta às quatro e meia da manhã e só encerra o trabalho às sete da noite. No sábado também fica até a noite, enquanto existir movimento de possíveis compradores. Entretanto, como Leandro, não sente o trabalho como um fardo, muito pelo contrário.

“Acho que é bem estar, né? Sem eu tá trabalhando com isso aí não tem coisa que completa. Tipo, o domingo pra mim é horrível, não gosto do domingo, porque tem que tá parado. Tem que tá parado ali, quieto, esperando cliente. Eu não trabalho domingo. Eu tenho respeito ao domingo e não trabalho, sabe? O dia que eu saio com a família tudo bem, mas o dia que eu tô aqui é péssimo porque tem que tá parado, eu não tô trabalhando. Então o trabalho... se eu tô fazendo alguma coisa eu tô o dia pensando no trabalho. Ah, eu não tenho tempo de pensar: ‘- Ah, eu vou passar o fulano pra trás. Ah, eu vou fazer isso, vou fazer aquilo.’ Só penso

no que eu tô fazendo, então cê não tem tempo pra pensar em coisa ruim.”  
(CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

Raquel, assim como o sobrinho, trabalha todos os dias, exceto aos domingos porque o considera dia santo, além de ser uma oportunidade de reunir a família. Não trabalha com o artesanato, porém não deixa de realizar o trabalho doméstico, visto por ela como uma atividade natural, como não-trabalho.

“Domingo fico à-toa (risos). Levanto, igual eu te falei, 7 horas, dou uma limpada na casa, uma limpada no terreiro, varro tudo, né? Aí vou fazer almoço, arrumo cozinha, todo mundo almoça... aí vou sentar ali fora pra bater papo...”  
(RAQUEL, 26 de julho de 2008)

A realidade das artesãs expõe as persistentes relações desiguais entre homens e mulheres apesar de algumas conquistas recentes neste campo. A dupla jornada de trabalho, alternando o trabalho artesanal e o trabalho doméstico, revela uma carga extra de trabalho às mulheres que muitas vezes é encoberta, tornando seu trabalho em casa invisível. O tempo de Raquel, Tereza, Emília e outras artesãs de Prados é organizado de maneira diferente a dos homens artesãos, estando sob sua responsabilidade tarefas como a alimentação, limpeza, cuidado com os filhos, etc. Por outro lado, em uma de nossas conversas perto do meio-dia, Rodrigo interrompeu a entrevista porque teria que ir até suas casa alimentar seu filho. Sua esposa trabalha fora e não almoça em casa. Não é possível concluir que este exemplo seja significativo de uma divisão mais equilibrada do trabalho doméstico em sua casa, mas de qualquer maneira é uma pequena atitude que talvez ocorra em outras famílias.

O domingo é visto por todos como o dia de descanso, talvez um pequeno respiro na rotina intensa de trabalho. São poucos os momentos de lazer que vão além deste dia. Férias e viagens que não sejam a trabalho são muito raras.

“Assim, esse ano eu tô querendo ir pra praia no fim do ano, mas assim... eu não gosto de fazer muito projeto de antes não, porque chega na hora, se der errado, eu costume não poder sair. Mas eu gosto de vez em quando dar uma passeadinha, mas é muito pouco. Praticamente não faço é nada, fico é aqui mesmo”.  
(LEANDRO, 27 de julho de 2008)

“Capaz que nunca tirei umas férias. Às vezes, é época de semana da páscoa, a gente às vezes tira uma folguinha. Mas se tira uma folguinha é preciso não carregar celular, pedir as pessoas ‘- Ó, se alguém ligar, não me passa recado, eu viajei.’ Porque acontece, às vezes eu saio, viajo de manhã, se eu levo celular... cê entra no banco o celular toca, cê vai... cê tá em todo lugar, entendeu? O celular não deixa, cê não... não dá, não dá pra relaxar. Desligar, deixar o celular em casa e avisar ‘- Ó, se alguém ligar, viajou, chega tal dia’. Aí dá pra ficar, do contrário cê sai com o celular no bolso, cê não tem ... tranquilidade... a folga por exemplo, acaba, não tem jeito”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

Refere-se aqui não a longos períodos fora da cidade, a descanso, coisa inexistente em sua vida atual. Fala de viagens curtas a São João Del Rey, indo e voltando no mesmo dia, pra resolver assuntos relacionados ao trabalho, como pagamentos e outros assuntos bancários. Raimundo parece indicar o caminho que o ritmo excessivo pode trazer aos artesãos, perdidos em uma sobrecarga de trabalho, com pouco tempo para o descanso e atividades de lazer.

“Tive em São Paulo umas duas vezes (a trabalho), mas praticamente... a gente acaba virando... sendo um escravo próprio. Acaba não passeando”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

“O filho trabalha, o empregado trabalha, mas... o que você faz é só você que faz. Quando é uma coisa organizada você tem um secretário, um gerente que faz tudo, ok. Você pode viajar ficar fora, é tranquilo. Mas no caso da gente não, porque a gente não tem isso. A gente é o escultor, o vendedor, o gerente, é tudo. Então é complicado, porque se a gente sai... às vezes a gente precisa sair, fica aí dois, três dias fora. Quando chega tá tudo bagunçado, até que você bota tudo em ordem de novo é complicado. Mas até que seria legal, muito convite de passeio e a gente até... deveria de vez em quando dar um passeio”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)



## 5. Oficinas e territórios

As conversas com os artesãos aconteceram quase que integralmente em seus espaços de trabalho<sup>13</sup>. Esta possibilidade mostrou-se muito importante para fortalecer os encontros com esses sujeitos. Além de estarem à vontade em suas próprias oficinas, abriu-nos a possibilidade de conhecer a dinâmica de trabalho de cada espaço, além de encontrarmos com outros atores importantes, como familiares, empregados, compradores. Em alguns encontros estiveram presentes cônjuges, filhos, netos que em alguns casos participaram ativamente de nossos encontros, contribuindo para nosso trabalho. Destacam-se os exemplos já citados de Tereza, filha de Raquel e também de Guilherme, filho de Custódio.

Em Prados encontramos situações distintas no que se refere a elas. Existem oficinas que estão localizadas junto à casa dos artesãos, como os espaços de Raquel (onde Tereza também mora e trabalha) e de Carlos e Emília. Outros como os artesãos da Vila Carassa (Leandro, Rodrigo e Raimundo) possuem oficinas em espaços diferentes de sua moradia. Custódio mora e trabalha em um sítio, com espaços distintos de casa e oficina. Miguel tem um espaço misto de loja/oficina, mas sua moradia é separada de seu local de trabalho.

Encontramos oficinas muito simples, com piso de terra batida, paredes de madeira, pequenas, mas enxutas e compatíveis com o espaço necessário para a produção ali realizada. Vimos também grandes construções com cômodos demarcados, galpões e áreas enormes onde estavam armazenadas toneladas de madeira e uma quantidade assustadora de sobras.

A proximidade, ou mesmo o compartilhamento da oficina com a casa, parece trazer muitos benefícios na organização da vida dos artesãos, suprimindo os deslocamentos entre espaços diferentes. Podem também, negativamente, reforçar a dupla jornada de trabalho para as mulheres, uma vez que esse tempo de deslocamento pode ser revertido em trabalho doméstico. Para Raquel, porém essa possibilidade aparece como um benefício, já que o tempo é organizado da maneira que mais lhe convém. O acesso da oficina de Raquel é pela porta da cozinha. Enquanto trabalha em suas esculturas consegue avistar a panela no fogão.

“Sair daqui pra ir trabalhar longe eu ia comer um tempo grande na estrada, né... dali a aqui é rapidinho. Igual hoje cedo: já arrumei a casa, já passei pano de chão, já limpei ela, já arrumei tudo e ainda sobrou tempo pra mim trabalhar. E até pra

<sup>13</sup> Exceto as conversas com Custódio que aconteceram no espaço do futuro museu da família Julião, parte entretanto, de um conjunto de construções onde está também sua oficina.

conversar. Já fui buscar os netos ali em cima, né? Sempre dá”. (RAQUEL, 26 de julho de 2008)

Em alguns casos, como nas oficinas de Raimundo, Leandro e Rodrigo, existem espaços exclusivos destinados à exposição das peças, separados fisicamente dos espaços de produção, um *show room* nas palavras próprias palavras de um deles.

A separação do trabalho do ambiente doméstico foi descrito por Braverman (1987) como uma das chaves para compreendermos a transformação da sociedade em um imenso e ilimitado mercado. Descreve processos múltiplos que vão desde a industrialização generalizada de produtos anteriormente fabricados em casa, quanto à criação de um “costume social” de desvalorização do produto feito nos domicílios, sem o devido controle de qualidade, sem regulamentação e porque não dizer de um certo status, como sugere a pejorativa expressão popular produto de fundo de quintal. Este modelo acabou por atingir alguns artesãos de Prados, influência percebida na incorporação de uma linguagem comercial, na relação com o trabalho, com os “clientes” e com o espaço.

“Mas eu tô construindo aqui, alongando a loja, ampliando o escritório. Depois eu vou tirar aquela parede e emendar. Tô fazendo ali uma sala, uma parte da loja, um escritório e um banheiro. Eu tenho um banheirinho ali, mas tô fazendo um reserva do lado de dentro. Porque o cliente chega e quer usar o banheiro... eles usa até o banheiro de fora, o que a gente usa. Mas eu acho que é necessário ter um ambiente mais à parte, mais reservado”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

Parte desta pesquisa foi realizada às vésperas de um período eleitoral, que trouxe promessas das campanhas políticas para a Vila Carassa. Os dois candidatos que disputavam a prefeitura municipal prometeram, uma vez eleitos, calçar a estrada que dá acesso a Vila Carassa a partir da zona urbana de Prados. A intenção é facilitar o acesso dos consumidores aos artesãos, que acreditam que muitos possíveis compradores deixam de ir até lá por conta da poeira da estrada de terra. Leandro vê com descrença as promessas eleitorais e diz que todas as obras realizadas na Vila foram de iniciativa dos próprios artesãos.

Iniciativa semelhante foi concretizada em Bichinho. Apesar do distrito pertencer à cidade de Prados, a prefeitura municipal empreendeu o calçamento da estrada que liga o logradouro à cidade de Tiradentes. Prevaleceu na decisão uma orientação claramente

econômica, já que a grande maioria dos turistas que vão até Bichinho estão hospedados na cidade de Tiradentes.

O distrito também parece sucumbir a um modelo mercantil na organização de seu território. A ilusão de uma única via, de compras é reforçada pela disposição das lojas/oficinas ao longo da rua principal. A ilusão, reforçada pela organização do espaço talvez contribua para o que parece ser o principal objetivo do lugarejo, talvez o mesmo de um centro de compras, com poucas possibilidades de desvios ao consumo.

“Por que ela (a rua) é única, mas ela não é única. Tem a rua que passa lá em baixo, que moram pessoas maravilhosas. Mas as pessoas gostam de shopping, então ter uma rua única ajuda porque, assim, lojas de um lado pro outro... Então as pessoas gostam de facilidade. Mas essa rua quase que única ajuda pra que as pessoas ao longo dessa rua tenham lojas, né? Então isso ajuda”. (MIGUEL, 17 de maio de 2008)

Movimento interessante foi inaugurado por alguns artesãos, ainda em Bichinho. Estão abrindo filiais das lojas ou então mudando para a entrada da cidade, na fronteira com Tiradentes. Miguel fez uma leitura perspicaz que a intenção é pegar os clientes logo na entrada, antes de seus concorrentes, quando ainda estão com todo o dinheiro no bolso...

## **6. Leão, rei da floresta e do artesanato pradense**

Leão! Leão! Leão!  
Rugindo como um trovão  
Deu um pulo, e era uma vez  
Um cabritinho montês.

Leão! Leão! Leão!  
És o rei da criação!  
(MORAES, 1983, p. 39)

Contam as histórias que o primeiro leão de madeira esculpido em Prados foi obra de Itamar Julião, depois de ter se impressionado com o bicho, visto em um circo que passava pela

cidade. Outros pontos, descritos pelos seus familiares ou artesãos de Prados trazem novos elementos para a inspiração do escultor. Teria ele visto um leão de pedra sabão, esculpido por Aleijadinho e que está aos pés do profeta Daniel na cidade de Congonhas do Campo. Raimundo fala que ele tinha um livro sobre o Egito, que pode ter lhe servido de modelo (p.43). Esta última história parece-nos relevante já que os leões produzidos por Itamar tinham o aspecto da esfinge egípcia, deitados de bruços sobre as quatro patas, com a cabeça erguida. Custódio refere-se a um certo “leão-esfinge”, modelo idêntico ao criado por Itamar e copiado à exaustão.

Não se sabe ao certo de onde surgiu o interesse por um animal exógeno, que não pertence à cultura local, porém o leão é um animal que faz parte do imaginário das pessoas como um símbolo de poder. O rei dos animais é uma figura difundida em muitas culturas. Presente na bíblia está associado à própria figura de Jesus Cristo, o leão da tribo de Judá.

Figura 4 - Leões de madeira



Fonte: Pedro Aspahan

“O leão, o mais forte entre os animais, de nada que encontre terá medo”.  
(BÍBLIA, 1984, Provérbios 30:30)

“Eu acho que é expressão de força, não é? Todo mundo com quem cê conversa a impressão que dá é essa”. (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

Leandro também fazia o *leão esfinge* (por ele chamado de *leão comum*), mas substitui-o por um leão mais realista, com traços que buscam reproduzir com fidelidade o aspecto de um leão verdadeiro (foto à pagina anterior). Sua escolha em fazer leões, em detrimento a outros animais se deu por uma inspiração puramente econômica, por ser “melhor pra vender”, diz. O mercado é quem parece ter determinado sua direção, não um impulso criativo, como o pioneiro Julião.

“Hoje a gente fala que o leão é o mais procurado. Se você tiver várias opções de espécies de animal, o leão é mais procurado. Então, a gente dedica mais ao leão. Mas tem outros animais que vem também acompanhando, a leoa por exemplo... esse modelo de leoa que eu terminei aí, essa aí tá num sucesso. Esse aí cê termina ela hoje, daí a três dias eu já vendi ela. Agora, por exemplo, que tá tendo um movimento, eu tenho encomenda pras umas quatro, tipo essa. Mas deixei pra depois do... quando terminar as férias (não dele, escolares) porque é interessante eu vender prum cliente (turista). Por que aí é uma forma de divulgar”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

Custódio reclama pra si a autoria do primeiro leão realista, queixando-se das cópias dos outros artesãos.

“Eu lembro de muita coisa que eu fiz no começo. Lembro que eu pegava uns pedaço de pau que tava sobrando, um triângulo, desenhava uma cara de leão. Depois cisme de fazer um São Jorge, não virou um São Jorge. Fiz uma vaca que tá na... Tem três primeiras peça que... Eu tenho uma cliente, ela teve aqui essa semana, eu nem tive com ela, ela me ligou eu tava aqui na oficina. Ela tem as três primeiras peças, falou que não dá, não vende e não troca. Então tá lá guardado na casa dela. Uma vaca, parece que tem um passarinho e a outra eu não sei o quê que é. Peças pequenas, eu trabalhava com coisas pequenas, coisas desse tamanho (40 cm) . E fui desenvolvendo. Aí depois comecei a fazer desse tamanho (grande, com mais de um metro de comprimento) leão naquele estilo. Aí que eu mudei a história do leão, que o pessoal só fazia leão reto. Aí eu comecei, hoje eu tô

parando porque todo mundo faz em grande escala. Cê pode ver o Leandro mais o Rodrigo eles produzem muito leão, então eu não... já não é muita a minha praia fazer isso mais não. Tô saindo fora, sabe? Mas eu lancei esse leão no mercado e ele fez meu nome”. (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

O leão esfinge, ou tradicional, é fabricado por poucos artesãos. Os consumidores elegeram o leão realista como seu preferido, o primeiro deixou de ser vendido e conseqüentemente produzido. Agora, eles tem a opção de determinar não apenas o animal que querem ter em casa, mas também outras características como posição, madeira, tamanho. As esculturas podem ser feitas sob medida, de acordo com o gosto do freguês.

“Hoje, a gente... acaba que desenvolveu um pouco, né? E a gente calcula que o leão da época fosse uma imitação muito inferior do acabamento de hoje. Mas pra quem gosta de coisa rústica, eu acredito até que se voltar a fazer aquele tipo de leão, acredito até que venda. O leão que a gente fazia naquela época, eu chamava de leão tradicional, hoje eu chamo de leão tradicional. Outro movimento de leão, ele tá deitadinho com as patas retas. Tá vendo aquele de trás ali? Ele tá com o corpo prum lado, a gente fazia ele com as patas da frente como tá ali (como a esfinge egípcia) e as de trás debaixo do corpo. Esse era o leão da época, todo mundo fazia. Depois foi modificando, fazia ele pela esquerda, virado pela direita, e é até uma boa porque às vezes tem pessoa que tem uma...: ‘Ah que quero o leão e meu espaço só serve se ele tiver pra esquerda’ Então a gente faz, às vezes até pra esquerda, ou às vezes pra direita. E vai modificando, faz ele em pé, faz a leoa, e na época a gente só fazia o leão”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

Na ausência de padrões a determinar-lhes a produção, os consumidores ocuparam seu lugar como novos representantes de um mercado, ditador de práticas. Se existiram avanços na produção industrial e nas políticas econômicas com uma maior participação dos consumidores, o mesmo caso não se aplica necessariamente a produção artesanal. Talvez porque não se trata simplesmente da fabricação de produtos, mas de obras fruto da expressão de sujeitos diante de questões valorosas a eles e suas comunidades. Aos artesãos um embaraço é formado. Seguir o frenesi de um mercado sedento por novidades, na tentativa de manter as vendas e acompanhar o ritmo do mundo. Ou manter-se fiel a sua produção, arriscando-se a cair em um ostracismo por não seguir os modismos.

## 7. Livros e outras ferramentas

A presença do leão em Prados é ilustrativa para refletirmos sobre um tema precioso ao artesanato: a inspiração. Existem algumas histórias, já relatadas anteriormente, em torno do nascimento do primeiro leão pradense, esculpido por Itamar Julião. O circo, o leão junto ao profeta, um livro sobre o Egito, todas estas referências aparecem distribuídas nas falas das pessoas com quem conversamos e, embaralhadas, constituem uma espécie de mito da cidade. Pouco importa a nós atestar a veracidade de cada uma dessas histórias. O mais importante é que elas existam, e o seu caráter mágico, faz com que sobrevivam e façam sentido para aquele povo. Ao falar sobre a inspiração, iluminam o potencial de outros aspirantes a criadores.

Voltando. As histórias sobre o leão trouxeram perguntas que desordenaram idéias estagnadas sobre o artesanato, vinculadas à tradição e aos limites da própria inspiração dos artesãos. Em primeiro lugar os temas de suas obras não estão necessariamente ligados ao universo rural como poderíamos supor, pela vida dos artesãos em uma pequena cidade do interior do estado de Minas Gerais. Se o pai de Itamar esculpiu um boi, animal que fazia parte de sua realidade, o leão aparece para seu filho como um elemento novo, exterior às vivências cotidianas. A tradição de produzir leões de madeira teve início em uma ruptura, em um *insight* que extrapola a vista do habitual. Não pode ser entendida como algo estático, as formalizações são sempre temporárias apesar de todo o esforço empreendido pelo conservadorismo.

Em segundo lugar, os limites geográficos não conseguem conter os sujeitos em uma cultura pura. De fato é muito difícil pensar em pureza quando as fronteiras estão cada vez mais fluídas. As referências, os elementos de inspiração chegam por todos os cantos. Em uma de nossas primeiras visitas havia um catálogo com fotos de máscaras africanas sob a mesa de Raimundo escrito em francês. Na parede da oficina já haviam algumas produzidas por ele.

Ah, vai surgindo no dia a dia. Isso é uma coisa que o pessoal pergunta muito sobre isso, mas é uma coisa que não dá muito... não tem muito como você especificar isso. Porque às vezes você pega de livro, às vezes você vê televisão, conversa com alguém. Vai surgindo idéia. O dia a dia seu te traz idéia. Toda hora tem, sabe? Nem sempre dá pra aproveitar, mas quando você aproveita... sai coisa boa". (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

“Às vezes você vê uma coisa em televisão, ou cê vê uma revista. Às vezes pela procura. Às vezes a pessoa liga: ‘- Raimundo, eu quero um animal diferente.’ Igual outro dia, eu tava fazendo uma encomenda aí. A pessoa... o rapaz disse: ‘Ô Raimundo, eu preciso dessas peças que cê tá fazendo e preciso um... outro animal’ e falou o nome do animal: ‘- Uma anta’. Eu falei assim: ‘-Ó, eu nem conheço anta.’ Mas aí, entramos na internet e imprimimos a foto da anta e... fizemos. Até ficou legal, ficou bem boa. E por aí acontece muito. Às vezes a pessoa liga e quer uma coisa diferente e a gente nem sonhava em fazer aquilo. Mas acaba fazendo”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

A utilização dos livros como fontes de pesquisa apareceu constantemente em nossos encontros. Uma boa surpresa, pois os artesãos com quem conversamos tem em geral uma baixa escolaridade e supúnhamos que os livros não estivessem presentes em seu trabalho. Não sabemos, contudo que uso fazem desses objetos. Leandro, por exemplo, diz que as imagens dos livros ajudam-lhe em solucionar problemas como forma, proporção e posição das esculturas. Custódio avança um pouco mais:

“Tenho livro do Rodin, tenho livro do Aleijadinho, do Michelangelo, livro de bicho eu tenho bastante. Isso aí ajuda muito, cê tem que ter esse material. Até mesmo por proporção, cê tem que ter proporção, então cê tem que tá olhando figura toda hora. Ler eu não gosto, mas observo muito detalhe, anatomia. Então cê tem que tá atento a isso. Aí o livro ajuda muito e filme ajuda mais do que livro ainda. Que cê vê o bicho movimentando. Então tipo o leão, eu tô sempre melhorando meu leão, porque filme de leão eu tenho quatro”. (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

Tanto na oficina de Carlos e Emília, quanto na loja/oficina de Miguel, os livros estão dispostos por todo o local. Em estantes, espalhados sobre as mesas, parecem ferramentas de trabalho, tanto quanto os pincéis, organicamente imbricados com ao cenário. Enciclopédias, revistas em quadrinhos, livros de poesia, de história, de arte, de técnicas, revistas de decoração. Uma mixórdia coerente a esses sujeitos, principalmente no uso que fazem dessas obras. Ali, misturadas a tudo, vivos, fazem com que nos lembremos de Deleuze:

A boa maneira para se ler hoje, porém, é a de conseguir tratar um livro como se escuta um disco, como se vê um filme ou um programa de televisão, como se



recebe uma canção: qualquer tratamento do livro que reclamasse para ele um respeito especial, uma atenção de outro tipo, vem de outra época e condena definitivamente o livro. (DELEUZE, 1998, p. 11).

Além dos livros, o acesso à internet e aos filmes (ficções e documentários), são também utilizados como fontes de consulta para a produção. Incorporam ao trabalho destes sujeitos instrumentos que dificilmente associaríamos a sua prática, pensando na aparente simplicidade de seu fazer. Mas, como os livros, são somente um ponto de partida, uma referência que não elimina outras experiências, de fruição estética descomprometida. Passeios, reflexões, ócios e visitas a seus pares também trazem ares à inspiração.

“Eu tenho que uma hora sair um bocado, dar uma rodada, ver coisas novas. É bom, não pra copiar. Cê ver coisas novas, cê ver trabalhos diferentes, te dá idéias, parece que abre a cabeça. Igual a revista. Cê pega uma revista de decoração, cê começa a olhar, cê começa a prestar atenção. Começa a vir um monte de idéias. Até mesmo um fato que não tem nada, mas tem uma harmonização legal de cor, aí cê aproveita aquilo ali pra alguma coisa. ‘Na hora que eu for fazer um painel, vou usar essas cores que vai ficar legal’.” (CARLOS, 29 de julho de 2008)

## **8. A divisão do trabalho**

Nos primórdios do capitalismo, a transformação dos artesãos em mão de obra assalariada coincide com a tentativa de conversão dos trabalhadores autônomos para autômatos, por meio do parcelamento de seu trabalho. Simultaneamente surge a figura do gerente, ainda em ensaios nas oficinas artesanais e trânsito para as manufaturas nascentes (BRAVERMAN, 1987). As reuniões dos antigos artesãos para um trabalho comum estão agora submetidas à figura deste gerente que organizará todo o trabalho e que mais tarde transformar-se-á no capitalista, proprietário dos meios de produção.

A idéia de conversar com sujeitos que ainda conservassem um domínio sobre seu trabalho foi uma possibilidade que nos motivou desde o início da pesquisa. Aproximava-nos de uma descrição de Octavio Paz, posteriormente descoberta.

O artesão não se define nem pela nacionalidade nem pela religião. Não é leal a uma idéia nem a uma imagem, mas a uma prática: seu ofício. A oficina é um microcosmo social regido por leis próprias. O trabalho do artesão raras vezes é solitário, nem é exageradamente especializado como na indústria. Sua jornada não é dividida por um horário rígido, mas por um ritmo que tem a ver mais com o do corpo e da sensibilidade do que com as necessidades abstratas da produção. Enquanto trabalha, o artesão pode conversar e às vezes, cantar. Seu chefe não é um personagem invisível, mas um velho que é seu mestre e quase sempre seu parente, ou pelo menos, vizinho. (PAZ, 1991, p. 55).

Nas descrições da dinâmica da produção nas oficinas artesanais apareciam freqüentemente a figura do mestre e do aprendiz. A imagem do primeiro estava associada a um repositório de conhecimento, um exemplo de competência e sabedoria. Ao aprendiz cabia-lhe o esforço probatório, instruído pelo mestre, para um dia emancipar-se tornando ele próprio um novo mestre. Esperávamos encontrar mestres e aprendizes em Prados, mas não apareceram a nós como os descritos no livro e no imaginário popular. O encontro mostrou-se um pouco menos romântico.

Os artesãos que participaram desta pesquisa eram proprietários dos meios para sua produção: oficina, ferramentas, matérias-primas. Com a exceção de Miguel e Raquel, eram também patrões. Realizam a criação, o planejamento, a execução e o comércio das obras, mas fazem uso de uma mão de obra para realizar um trabalho considerado desgastante: o acabamento das peças. Possuem funcionários, registrados ou não, que lixam, enceram e em poucos casos fazem detalhes na madeira com o formão, como olhos, unhas e juba, no caso dos leões. Não são considerados artesãos, são tratados genericamente como funcionários ou lixadores.

Raquel e Tereza contratam os serviços destes lixadores para o acabamento final de suas peças. Raquel idealiza as obras, a partir de esboços feitos na própria madeira, que já vem serrada ou é serrada em tábuas pela filha Tereza na motosserra. Após o entalhe (no caso das *árvores da vida*, uma de suas obras), Raquel deixa o trabalho de acabamento para um rapaz, contratado para lixar e encerar as peças. Essa é uma prática muito comum entre muitos artesãos de Prados. Contratar um outro artesão para fazer o acabamento sai mais barato porque o tempo que seria gasto nesta tarefa pode ser utilizado para produzir novas obras. O contratado para o acabamento não tem participação na venda, no lucro, recebe uma remuneração específica pelo trabalho, geralmente por dia de trabalho (entre 20 e 25 reais). Normalmente não aprendeu a

realizar outra tarefa; é um trabalhador especializado no lixamento e na aplicação da cera. Alguns fazem alguns detalhes das peças com formões e outras ferramentas de entalhe, mas o “grosso” do trabalho, a concepção da obra e a maior parte da escultura, seja na motosserra e/ou com ferramentas manuais é realizada pelo artesão dono da oficina.

O subcontrato é uma forma comum de contratação para o trabalho em artesanato de Prados, porém de uma forma diferente que vemos na relação entre o pedreiro autônomo que contrata um servente para ajuda-lo. Lá existe o contratado que não recebe por horas de trabalho e sim por produção.

Os pagamentos por unidade produzida, sob várias formas, ainda são comuns atualmente, e representam a conversão do salário por tempo numa forma que tenta com êxito muito desigual, arrolar o trabalhador como cúmplice voluntário de sua própria exploração. (BRAVERMAN, 1987, p. 62)

O subcontrato também aparece de outra forma, com a terceirização não apenas do trabalho, mas também dos meios de produção. Carlos e Emília compram obras de madeira esculpidas por outros artesãos e imprime seu trabalho através da pintura destas peças. Por vezes encomendam peças que ainda não tinham sido produzidas, ou interferem na criação pedindo certos detalhes, como um movimento diferente de um bicho, uma fruta, um peixe assim ou assado.

Podemos perceber que esta organização do trabalho artesanal em Prados, dividindo as tarefas da produção em trabalhadores encarregados da escultura, da pintura ou acabamento desmembra não apenas o trabalho, mas o próprio trabalhador. O controle sai de suas mãos e passa a pertencer ao artesão empregador, dono da oficina.

Raimundo, Rodrigo, Leandro e Custódio tem funcionários fixos, encarregados especificamente do acabamento. Apenas Custódio cumpre com as obrigações legais possuindo um funcionário registrado, que recebe pouco mais de um salário mínimo.

“Porque eu pretendo, no futuro, trabalhar sozinho. Tô com funcionário só pra acabar de entregar uns pedidos que tá aí, pra terminar de dar acabamento. Mas dentro de uns dois meses... dentro de uns dois meses eu vou tá tranquilo se eu quiser continuar sozinho. Eu tô com peças de detalhes pra fazer. E talvez eu vou tá indo bem melhor na carreira do que com funcionário. Eu não sei. Coisa de funcionário é pr’ocê ter produção, eu não gosto de produção, eu gosto de peça de detalhe. E sozinho dá pra ganhar um dinheiro bom, sabe? Cê acaba tendo mais

dinheiro do que com funcionário. Porque funcionário cê tem que fichar ele, cê tem aquela despesa por mês, aí cê tem que pagar o funcionário. E seu trabalhar sozinho, às vezes eu faço uma peça de cinco mil, ela vai dá pra mim girar muito mais tempo. E eu tenho, eu costumo assim fazer peça de mil até de dez mil, de vez em quando eu invento uma que vai. Eu tô fazendo um centauro de oito mil reais no final do ano. Então esses oito mil reais, se eu tiver sozinho, dá pra mim ir longe com esses oito mil reais. Então eu acho que vai ser uma opção bem melhor”. (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

Na história da aprendizagem do trabalho manual, e porque não dizer mais amplamente na aprendizagem de uma forma geral, vemos que o aprendiz inicia seu caminho realizando tarefas mais simples e gradualmente vai ascendendo a tarefas mais elaboradas até aproximar-se de seu mestre. É possível perceber que também o aprendiz normalmente é destinado a tarefas mais penosas caracterizadas pela força bruta ou pela repetição. Os empregados do artesanato em Prados não fogem a esta regra, porém não lhes resta a alternativa de ascender na profissão, tal qual o antigo aprendiz. Os artesãos-patrões dizem que seus funcionários preferem ser empregados que trabalhar por conta própria, alguns há mais de dez anos. Raros são os que se aventuraram em seus próprios negócios, tornando-se concorrentes de seus empregadores.

A organização do trabalho em uma oficina artesanal pode incorporar elementos típicos de um modo de produção capitalista, fato que parecerá anacrônico, se nos esquecermos que o artesanato está vivo no mundo contemporâneo, e não está imune a sua dinâmica ignóbil.

“Enquanto a divisão social do trabalho subdivide a *sociedade*, a divisão parcelada do trabalho subdivide o *homem*, e enquanto a subdivisão da sociedade pode fortalecer o indivíduo e a espécie, a subdivisão do indivíduo, quando efetuada com menosprezo das capacidades e necessidades humanas, é um crime contra a pessoa e a humanidade (BRAVERMAN, 1987, p. 72)”.

## 9. Trabalho à mão e máquina

O “feito à mão” é uma característica identificada imediatamente ao artesanato, valorizada como um diferencial em relação a uma produção industrial mecanizada. Mais do

que a perfeição de um corte o que está em jogo é uma certa personalização do trabalho, seu caráter de originalidade que não pode ser repetida por automatismos. Os produtos de origem artesanal sobreviveram ao tempo, não por seus custos de produção, por vezes maiores que os produtos produzidos em larga escala. Sobreviveram porque foram incorporados ao mercado capitalista, ocupando um nicho deste mercado para consumidores que buscam produtos diferenciados ou exclusivos. Selos<sup>14</sup> que atestam a procedência foram criados para certificá-los, ao mesmo tempo que os mantêm sob controle. Na tentativa de diferenciar-se da produção industrial e de seus produtos massificados, o artesanato acaba por ser incorporada ao jogo como um produto capaz de gerar ainda mais lucro.

Existe uma controvérsia a respeito do uso de máquinas na produção artesanal. Puristas recusam sua utilização, acreditando que seu uso descaracteriza o trabalho feito a mão, que deve ser empreendido por ferramentas manuais, não alimentadas por eletricidade, por exemplo. A associação do manual à força produzida apenas por homens parece não ser de fato o que caracteriza esse trabalho. Excetuando as máquinas automatizadas, que produzem com simples apertar de botões (às vezes nem isso é preciso), a presença de ferramentas elétricas ou movidas à gasolina, como a motosserra, não elimina a habilidade necessária para operá-la. Antes amplia suas possibilidades como sugere Braverman:

Desse ponto de vista, o elemento fundamental na evolução da maquinaria não é a dimensão, complexidade ou velocidade de operação, mas a maneira pela qual suas operações são controladas. Entre a primeira máquina de escrever e a máquina elétrica de tipos intercambiáveis atual transcorre toda uma época de desenvolvimento mecânico, mas nada do que foi mudado afetou a maneira pela qual o datilógrafo é orientado através de suas atividades e, em conseqüência, há pouca diferença essencial na relação entre o datilógrafo e a máquina. O processo de trabalho permanece mais ou menos o mesmo o que era, não obstante todos os refinamentos. A aplicação de energia a várias ferramentas manuais como furadeiras, serras, esmeris, chaves de apertar, formões, arrebiteiros, grampeadores, lixadeiras, polidores etc. não alterou a relação entre o trabalhador e a máquina – por tudo que as faça pertencer ao ramo mais novo da maquinaria porque tiveram que esperar o desenvolvimento de sistemas de força elétricos ou pneumáticos especializados antes que fossem possíveis. Em todas essas formas, a

---

<sup>14</sup> Selos são utilizados no mercado para demonstrar características específicas de um produto ou grupo de produtos. Diferentemente de uma etiqueta ou rótulo, que identificam o produto e suas características específicas, o selo busca identificar características presentes a um conjunto de produtos afins.

orientação da ferramenta permanece totalmente nas mãos do trabalhador, sejam quais forem as demais propriedades ou capacidade que possam ter sido acrescentadas. (BRAVERMAN, 1987, p.163).

Em Prados a introdução da motosserra revolucionou de maneira muito significativa a produção dos escultores, principalmente em obras maiores. Tornou-se uma ferramenta comum, incorporada a produção das oficinas.

“Na época era machado, tinha um serrote à mão e mais o enxó, formão. Pra lixar era tudo lixado à mão. O artesanato da época era manual mesmo. Nem luz tinha lá na roça. A partir de uns quatro anos é que a gente conseguiu colocar luz. Nem fazenda tinha luz na época. Depois que a gente colocou luz, ficando lá depois... com o tempo a gente comprou a motosserra e desenvolveu bastante. Aí quando viemos pra aqui aí já modificou. Aí já compramos uma lixadeira pra acabamento, uma politriz”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

“Há mais tempo a gente fazia tudo no enxó. Machado. Depois cê viu motosserra e depois lixadeira. A lixa, a gente usava só lixa fina, não havia lixa grossa pro cê usar. Primeiro lixa grossa, depois a média, depois a fina... Lixava tudo a mão [...] A pessoa que usava, a primeira vez que chegou a motosserra, foi Itamar, né? Quando ele começou com motosserra era tão caro, era uma máquina tão difícil de conseguir. Que meus tio depois comprou e depois... eles usaram anos e anos, depois eu comprei a que eles comprou primeiro, eu comprei velha já. Dava uma dor de cabeça, Nossa senhora! Funcionava um dia, dois dias não funcionava.” (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

Os artesãos criativamente transgrediram seu uso original e a utilizam para esculpir as peças. Do corte bruto, ainda na tora, até detalhes como focinho, nariz e orelhas, é surpreendente vê-los manejar uma ferramenta tão rude de maneira tão sutil. Os artesãos mais velhos, como Raquel e Raimundo, disseram que utilizam menos a motosserra, servindo-se mais de instrumentos tradicionais: enxó, grupião (ou corrupião), serra-de-são-josé, serra-de-volta, formãos de tipos diversos.

“Ah é mais na mão mesmo, é manual mesmo. Máquina é só motosserra pra abrir a prancha, serrar...” (RAQUEL, 26 de julho de 2008)

**Figura 5 - Motosserra**



**Fonte: Elaborada pelo autor**

## **10. A madeira e as sobras**

Em Prados existem artesanatos feitos com diversos materiais: cerâmica, tecido, ferro, palha de milho. Entretanto, apesar da profusão de produções, as esculturas em madeira são a produção mais característica da cidade. Além dos famigerados leões existem animais como tatus, jacarés, bois, girafas, cavalos, macacos. Também frutas de madeira como bananas, mamões, maçãs. Oratórios, pombas do divino espírito santo, painéis, bonecos, rocas, anjos, santos e uma infinidade de outras peças.

As madeiras utilizadas nas esculturas são o cedro, a maçaranduba, a garapa, o angelim, o roxinho, o ipê, o jacarandá. Vêm principalmente da região norte do país, compradas em madeireiras nas cidades vizinhas de Dores de Campos e São João Del Rey, ou diretamente de serrarias do estado de Rondônia, como fazem Leandro, Rodrigo, Raimundo e Custódio.

Leandro já foi pessoalmente à cidade de Buritis em Rondônia quando realizou sua primeira compra de madeira fora da região de Prados, direto da serraria. Impressionou-se com o número de serrarias e o volume de caminhões que circulam na cidade. Não gostou da experiência e disse que lá não volta nunca mais. Apesar disso continua comprando de um madeireiro da região, que segundo ele tem seu negócio “100% legalizado”, com plano de manejo da exploração. Ainda a falar de percentuais, afirma que 95% da madeira utilizada em sua produção vem de Rondônia. “Mas lá o que você vê de madeireira, caminhão de madeira. Como é que não vai destruir?” (LEANDRO, 27 de julho de 2008). O ipê, madeira antes utilizada largamente, não é mais facilmente encontrada nas toras com o diâmetro necessário para as grandes esculturas.

Situação mais delicada é a do Jacarandá, madeira nativa da região e que tem seu corte proibido por estar ameaçada de extinção. Apesar da proibição encontramos esculturas feitas com essa madeira em muitas oficinas da cidade. Poucos se dispõem a falar sobre esse assunto, mostrando-se cuidados sobre a atividade ilegal. Leandro quebra o silêncio e explica como isso acontece:

“Costuma achar alguma madeira com nota, jacarandá, sabe por quê? Vão supor, cê tem uma árvore perto da sua casa. Ela tá ameaçando cair em cima da sua casa. Aí a florestal vai lá e te dá licença. Talvez uma árvore de jacarandá, que caiu um raio nela. Ela tá morrendo. Eles vai lá e a florestal dá licença. E através disso sabe o que costuma fazer? A florestal dá licença de cortar um metro de madeira, mais ou menos, na árvore, eles vendem cinco, seis... Com aquela mesma nota.” (LEANDRO, 27 de julho de 2008)



**Figura 6 – Matéria prima**

**Fonte: Pedro Aspahan**

Leandro denuncia que é prática comum entre alguns madeireiros transportar várias cargas de madeira com a mesma nota fiscal. Isso, contudo não representa pra ele um dilema moral ou ético, acredita que a responsabilidade não é dos artesãos.

“Costuma pintar umas madeira boa aí... uns jacarandá. E eu acho sacanagem que a florestal faz é isso. Tem que caçar o cara que tá cortando, não o cara que comprou a madeira, porque aquele dali não tá incentivando ele comprar não. Porque às vezes o cara ligou pra mim, me ofereceu a madeira, mas ele não vende só pra mim. Ele vende pra serraria serrar, uai. Eu falei com os caras da florestal. São João tem uma serraria muito grande... quase sempre cê vai lá tá cheio de jacarandá. Nossa senhora, é igualzinho cocaína! Mesma coisa que se tivesse um caminhão de droga aqui. Eu fico zoando os cara que, de vez em quando, costumava trazer pra mim: ‘Cê tá carregando uma maconhazinha aí, né?’ Mesma coisa.” (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

Artesãos admitem que é possível comprar madeiras com notas fiscais falsas ou adulteradas, pagando cerca de 10% do valor dos pedidos. Com a nota em mãos podem utilizar a madeira de procedência ilegal, às vezes roubadas em fazendas da própria região. Esta é a suspeita de um morador de Prados, que teve uma árvore roubada em sua propriedade, relatada em conversa informal.

A fiscalização do poder público, através do IBAMA e da Polícia Florestal, para coibir as ações é vista com maus olhos por Leandro, que se sente perseguido.

“Eu dou total apoio a esse negócio, mas tem um cara que falou um negócio comigo... ele é caminhoneiro. Depois que eles deixou acabar com a... a Amazônia é que eles tá virando esse trem. Eles tinham que ter feito isso ó, há tempos atrás. Porque que o trem que eles vem destruindo em massa, quanto tempo? Agora que tá ferrando. Começou a dar umas ferradinha boa agora. Eu acho que o artesanato em Prados tem um problema grave. A fiscalização... costuma vir um cara da florestal com o nome meu assim ó: ‘- Onde é que o artesanato? Ir lá no artesanato do Leandro e olhar lá, que eu sei que tem’. Sendo que aqui em Prados deve ter uns mil artesão. Talvez os muambeiro que é pior da história eles não vê, sô! Eu falei com o cara da florestal, um sargento, aí. Eu falei com ele: ‘- Que diabo que é isso? Se tem uns duzentos, uns mil artesãos aqui em Prados, que cês vem direto aqui? Vai caçar os outros artesão aí, uai...’ O cara falou comigo porque tem firma aí e eles denuncia pelo CNPJ pra conferir. Mas não quer nem saber disso não... Eles falam que é denúncia. Vai andar nos artesãos em Prados. Aí, que denúncia? Vai andar nos artesão de Prados, aí. Talvez os caras que não tem firma, não tem nada. Vai atrás deles caçar outras coisas. Não, eles não passa aqui sem parar aqui não. Direto eles tão passando aqui. Aí eu tô trabalhando ali. Eles tá perguntando das pilhas, eu tô trabalhando, eu não dou muita satisfação pra eles não. Eles é muito é nojento”. (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

Leandro já teve madeira apreendida e recebeu multas expressivas, que aumentaram significativamente mediante os juros do atraso no pagamento: “de quatro e quinhentos foi pra nove mil” reais, conta. A fiscalização obriga que os artesãos tenham nota fiscal da matéria prima em estoque e aparece como um embaraço aos olhos destes.

“De uns tempos pra cá, agora, assim, é só com nota. Sem nota... só uns anos atrás era sem nota. Agora não tem jeito de mexer com esse trem mais não. Sem nota é

rabo de foguete. Credo. Eles podem não vir, mas podem vir, quê que cê vai fazer? Explicar o quê?” (RODRIGO, 16 de maio de 2008)

“Eu tenho firma, né? Registrada. Tem que ter firma, porque pr’ocê comprar uma madeira fora... Agora que eu tô trabalhando com madeira de controle ambiental. Esse papel que tá aqui é um registro que eu fiz no IEF, que a minha firma tá registrada no IEF e no IBAMA. Depois tem o do IEF que é pra chegar madeira de controle ambiental pra mim. Essas toras que tá aí é de controle, eu comprei junto com o Raimundo”. (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

Entretanto, Leandro dá a entender que eles são mais flexíveis em relação a outros agentes fiscalizadores. À época que realizamos a pesquisa ele recebeu um recado.

“Teve um cara da florestal, essa semana, de Belo Horizonte. Falou pra nós ficar esperto. Que a polícia federal vai passar a freqüentar por aqui. Se esse povo bate aqui, nossa senhora! Esse povo é assim eles não fica satisfeito com mais ou menos, não. Se eles chegar aqui cê tem que saber a fonte mesmo do negócio”. (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

Parece-nos preocupante o uso da madeira extraída, de forma legal ou não, para a produção artesanal pradense. Não conseguiremos aqui descrever com precisão os impactos ambientais de sua utilização, porém é perturbador encontrar depósitos com toras de madeira que antes foram árvores centenárias. A fiscalização por parte do poder público é apenas uma das frentes de combate ao uso indiscriminado, no sentido mesmo de descontrolado. Mais importante que eles, talvez sejam os cidadãos, que podem além de controlar o consumo desordenado, também exigir comprovações que as madeiras tenham uma procedência legal. Penso no cidadão, mais do que no consumidor, entendendo que aquele supõe relações mais amplas que não estão restritas apenas a relações de compra e venda. Já que os consumidores, não os que admiram, mas os que adquirem, parecem não se importar com essas questões segundo Raimundo.

“Não. Até que aqui não deixa de comprar, às vezes tem pessoas que ficam chateadas, né? Vê esse tronco grande aqui do lado de fora e a pessoa comenta: ‘- Esse aqui deve ter, sei lá, duzentos anos, isso aqui devia tá muito bonito e tal’. E a pessoa fica chateada de saber que cortou a árvore. Eu disse ‘- É, mas isso é uma

coisa lá do Amazonas, onde tem muita mata.’ E o consumo pra escultura é uma minoria, realmente é muito pouquinho. O que tá estragando muito é o desperdício de madeira. Eles cortam lá, cê vê a reportagem mostrando na televisão. Eles cortam lá cinco, dez, vinte hectares de mata, tira ali uma madeira especial e o resto deixa perder. Esse é o desperdício que eu acho que não poderia acontecer. Agora eu compro do... a gente compra do pessoal do IBAMA, ajuda pra repor. Aqui quase todo escultor, é uma região de zona rural, quase todo mundo tem um pedacinho de terra. O quê que pode acontecer? Eu falo sempre com o pessoal de Belo Horizonte porque o cara que veio aqui, o técnico que veio ensinar a cuidar de madeira, ele tava acompanhado de uma outra pessoa. Não sei se é da receita... um pessoal lá da organização. Eu falei com ele, eu até... eu acredito... eu aceito as críticas, mas tem que ser críticas produtivas. Ocê vai chegar aqui, ‘ocê não pode cortar árvore porque daqui há dez anos o seu filho não tem mais madeira, o seu neto não vai ter. Mas o quê que você pode fazer?’ O estado pode, a prefeitura pode, tem a Emater, tem vários órgãos aí. O quê que acontece: fornece a muda da madeira, a técnica, Emater pra ajudar como fazer, como plantar. E daqui, às vezes... eu não vou... a gente não vai alcançar mas, as pessoas que vem no futuro aí, vai ter madeira. Que às vezes eles vem e multa, cê corta uma árvore, eles vem e multa você, porque não pode. Isso aí não resolve. Você vem e vir exigir que não pode cortar é uma coisa correta, mas vem... ensina ele: deve plantar uma árvore”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

O uso da madeira, incluindo a responsabilidade de cada agente na cadeia produtiva do artesanato é um assunto delicado a ser discutido com os artesãos. Ainda que tenhamos assumido durante a pesquisa uma postura de não emitir julgamentos, o fato é que os poucos que se manifestaram pareciam muito desconfortáveis ao tratar do assunto. Foram poucas demonstrações de preocupação quanto aos riscos do uso indiscriminado, principalmente por parte dos que fazem peças menores ou não trabalham com madeira. Os grandes produtores, se é que assim podemos nos referir aos artesãos que produzem esculturas de toras com mais de um metro de diâmetro, demonstraram outras preocupações, que incluíam os rumos do negócio, a fiscalização e a dificuldade em adquirir matéria prima. A responsabilidade quanto à exploração madeireira sempre é repassada a um outro, sujeito oculto, despersonalizado pela televisão, capaz de catalisar as ameaças ao comércio.

“Eu acho que madeira vai chegar num ponto que ou vai crescer muito... ou vai parar. Eu tenho medo de parar. Quer queira tá ficando cada dia mais pior, sabe? Fica mais difícil. Cê tem que ter muito registro, cê tem que ter licença no IBAMA, cê tem que ter registro no IBAMA. Sabe, um monte de coisinha, se você tiver um detalhezinho desse errado, cê não compra. Eles não manda. Cê vai comprar madeira hoje, cê tem que pagar adiantado, mesmo que o cara te conhece. Cê manda um dinheiro prum cara lá em Rondônia, cê nunca viu ele, cê manda quinze mil. Cê manda quinze mil prum cara, que garantia cê vai ter que ele vai te pagar? Que ele vai mandar a madeira? Pra gente que não tem dinheiro e anda com dinheiro limitado, sabe? Aí fica assim, sabe naquele aperto, até o negócio sair. Ih, eu já mandei, uma vez paguei quinze mil prum cara lá e demorou mais de quarenta dias pra madeira chegar aqui. Eu pensei assim: ‘- Se eu perco quinze mil, eu perdi, vou perder. É agora que eu tô voltando em outra viagem’. Vou pagar quinze mil assim pro cara, no aperto. Sabe, eu já fico assim com o cabelo em pé. E se o negócio der zebra? E se não der certo? E se acontecer qualquer coisa?” (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

Como se não bastasse a contribuição ao desmatamento realizada pelo estímulo a exploração madeireira em áreas de florestas nativas, muitas vezes de forma ilegal, existe outro grande problema a ser resolvido na cadeia produtiva da madeira: os resíduos. Em 2000, Francisco Mady chamava a atenção para o que chamou de atraso tecnológico da indústria florestal na Amazônia, região símbolo da extração. Referia-se à “máquinas obsoletas, falta de treinamento e métodos rudimentares”, processos ultrapassados, mas em uso pela maior parte das empresas que exploram os recursos madeireiros no norte do país.

Esta situação tem se modificado gradativamente ao longo dos últimos anos, mas o índice de perdas, porém, ainda é alto. Estima-se que do volume total de uma tora, seja aproveitado cerca de 40-60%. Isto significa que a cada 10 árvores cortadas, aproximadamente 5 serão aproveitadas comercialmente. Os resíduos, saldo do desdobro, das operações de destopamento dos pranchões, corte das tábuas e das demais operações comuns em uma serraria, são destinados à queima. Em indústria de laminados as sobras servem para alimentar as caldeiras (MADY, 2000, p. 94).

Em Prados utiliza-se pranchas e toras de madeira, de acordo com as características das esculturas, mas principalmente pelo tamanho das peças produzidas. Ambas são capazes de gerar uma quantidade significativa de resíduos, poucas vezes aproveitados para fazer peças menores, comumente usados para fazer carvão. Não possuem valor comercial e em alguns casos ficam dispostos em enormes pilhas como na oficina de Leandro e Rodrigo. Pedacos de tamanhos consideráveis que poderiam facilmente ser transformados em esculturas menores, porém de valor comercial proporcional, o que desanima os irmãos artesãos. Relatam que fazem gamelas com algumas sobras, mas a montanha de detritos os contradiz, ou pelo menos excede a capacidade de sua produção.

**Figura 7 - Montanha de resíduos**



**Fonte: Pedro Aspahan**

Na área de sua oficina encontramos também fornos pra a queima das sobras, produzindo os inimagináveis carvões de cedro, angelim e jacarandá.

“Minha mãe faz tatuzinho. Eu costumo vender pro pessoal aí, mas ninguém dá muito valor, acha que é sobra. Costumo queimar no fogão. Até o ano passado eu fiz carvão. Esse ano eu não mexi com nada. Não vendi, não fiz nada. Tá parado ali. Eu tenho que tirar... Pra tirar a licença pra queimar o carvão é muito difícil. Esse ano eu ainda vou fazer de novo. Porque ninguém dá muito valor ao resto, não. Tentei vender, mas o povo não dá muito valor, não. Pensa que é resto, o povo quer é ganhar, sabe? Aí não vendo, não faço nada. Tô com um montão ali. Angelim, Cedro, (Jacarandá), só madeira boa”. (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

Porém é possível encontrar artesãos que fazem um uso mais racional dos inevitáveis resíduos. Raquel e Tereza, que já produzem pouco resíduo por fazerem peças de tamanho médio, utilizam as sobras para esculpir peças menores como tartarugas e pequenos peixes.

“Nós compra e evita sobra. Cê pode ver que aqueles trem que tá ali, tá vendo que tá com o saco cheio? Eu vou aproveitar aqueles toquinho pra fazer outra coisa miúda. Pra não ter sobra [...] Até que compensar não compensa não, mas a gente fica com dó de jogar aqueles toquinho fora, sabe? Se tiver tempo pra trabalhar nela, ela dá pra pagar uma dívida, o retalho”. (RAQUEL, 26 de julho de 2008)

Espero que esta reflexão sobre o uso (e desuso) da madeira pelos artesãos pradenses não seja entendida como um julgamento moral, expondo os artesãos de uma maneira que polarize a compreensão do problema. Nossa intenção é apresenta-los como sujeitos complexos que são, vivendo seus conflitos e contradições. Não são heróis apesar das evocações românticas muitas vezes associadas a seu fazer. Tampouco são bandidos ambientais que mereçam ser execrados. Fazem parte de uma cadeia produtiva ampla, que como um todo deve ser repensada, incluindo aí os outros agentes. A reflexão de Raquel parece apontar caminhos.

“Dá dó de cortar aquelas madeiras, porque eles cortar pra desperdiçar. Eles não trabalha muito com aquela madeira. Muitas é desperdiçada. Põe lá no rio pra carregar aquilo e não vai criar aquilo tudo. Muito desperdiçado. Pra gente cortar e trabalhar com a madeira eu acho que não é pecado não. Mas se você corta e não trabalha nada: desperdiça, e só mata a madeira.” (RAQUEL, 26 de julho de 2008)

## 11. O consumo: entre turistas e lojistas

A calma e acolhedora Tiradentes se prepara para receber seus visitantes nessas férias de Julho. A cidade é o lugar ideal para quem procura alguns dias de descanso longe do corre e corre e da agitação do dia-a-dia. O clima interiorano convida os turistas a esquecerem pelo menos por alguns instantes de suas vidas corridas e se entregarem ao mais fiel jeito mineiro de viver. (<<http://www.guiatiradentes.com.br/>> em julho de 2009)

O apelo do turismo está em oferecer alternativas que escapem ao cotidiano dos sujeitos. Aos turistas vindo das cidades é freqüentemente ofertada uma possibilidade de experimentar a vida no campo, ou pelo menos seu simulacro onde são destacadas características que se contrapõe sedutoramente à rotina na urbe. “O mais fiel jeito mineiro de viver” proclamado no site eletrônico oficial de Tiradentes, cidade vizinha a Prados, tornou-se um lucrativo negócio para estas e outras cidades da região.

A fascinação nostálgica pelo rústico e pelo natural é uma das manifestações mais invocadas pelo turismo. Ainda que o sistema capitalista proponha a homogeneidade urbana e o conforto tecnológico como modelo de vida, mesmo que o seu projeto básico seja apropriar-se da natureza e subordinar todas as formas de produção à economia mercantil, esta indústria multinacional que é o turismo necessita preservar as comunidades arcaicas como museus vivos. (CANCLINI, 1983, p. 66.)

Para além do comércio de novas experiências, o turismo combinado ao artesanato oferece a possibilidade de estender a memória destas vivências na volta para casa: no retorno transformam-se em peças de decoração. Os artefatos são produzidos usualmente com uma estética compatível à imagem do lugar visitado e servem como *souvenires*, lembranças de viagem, amostras da condição de seus donos de viajar a lugares exóticos. Sinais de distinção social em que o símbolo da condição de poder viajar é mais valoroso que o próprio objeto e do que ele representa originalmente em sua cultura (Canclini, 1983).



O artesanato em Prados foi impulsionado pelo turismo das cidades vizinhas, principalmente Tiradentes, cidade que aglomera muitas lojas que comercializam as obras produzidas por artesãos da região, característica comum da urbanização à beira de estradas.

“O movimento que o turismo vem (traz) aqui na região é por causa de Tiradentes. Aí Tiradentes, o ano inteiro tem algum evento pra aquele lado. Sei lá, pode passar um mês sem ter, mas aí tem gastronomia, tem encontro de moto, tem é... Ah! Vira e mexe tem alguma coisa lá. Aí enche. Aí no feriado já vem mesmo todo mundo”. (RODRIGO, 16 de maio de 2008)

Os artesãos tem grande expectativa de vendas nos períodos de férias e feriados prolongados, épocas de maior afluxo de turistas à região. Principalmente sobre os clientes e turistas que receberam indicações para comprar diretamente dos produtores, visitando as oficinas dos artesãos. Raimundo a eles se refere como o ‘consumidor final’, aderindo a uma linguagem comercial.

“Fica naquela ilusão no feriado, né? Feriado prolongado. Dá muita gente, mas é só gente pra... de dez que passam, um compra. Nove é pra poder só ver. Tá a passeio, tá em Tiradentes, aí vem em Prados, vem aqui (Vila Carassa). Aí fica na expectativa, naquela ilusão, assim feriadão, mas é muita gente só pra andar mesmo... Talvez num dia de semana assim, por exemplo, hoje não é feriado nem nada, vem o cara pra comprar. O cara sai de longe pra comprar, entendeu? Aí a gente fica naquela coisa de feriado, mas não tem nada a ver feriado.” (RODRIGO, 16 de maio de 2008)

A circulação de turistas em Prados é grande, principalmente em Bichinho onde existe um movimento quase ininterrupto de visitantes, auxiliado pela menor distância a Tiradentes. Contudo esse movimento nem sempre se traduz em vendas, como explicou acima Rodrigo. Muitos tiram fotografias das peças expostas, normalmente autorizadas pelos artesãos que vêm no fato uma esperança de divulgar seu trabalho em outros lugares.

É tudo realmente muito bonito de se ver, existem obras belíssimas, mas não se trata de um museu. As peças estão expostas com um objetivo muito claro que vai além da contemplação: o comércio é o mais importante. Os artesãos são hábeis negociantes e é clara a distinção de tratamento que fazem entre compradores habituais e/ou potenciais de um lado e o

grupo dos curiosos de outro. Miguel que durante uma conversa mostrava-se desanimado com as vendas, ao mirar de longe a chegada de um grupo onde um de seus integrantes já havia comprado com ele, mudou a feição e encheu-se de entusiasmo. Sua intuição foi certa e meia hora depois comemorava as boas vendas servindo-se de uma talagada de aguardente.

“Mas quem já foi caixeiro e eu já fui caixeiro na venda de meu pai antes dele falir. Aí cê sabe, cê conhece o ser humano, porque... essa coisa do comércio, cê ter um balcão e a pessoa chega, você começa a conhecer as pessoas, né? O trato público, né?”. (MIGUEL, 17 de maio de 2008)

Existem peças para todos os gostos e bolsos. Nas lojas e oficinas é possível encontrar pequenas esculturas de pouco mais de um real até os enormes leões já mencionados que beiram os 30 mil reais, peças que irão para consumidores mais afortunados, obviamente.

“Tem pessoas que tem casa de campo, hotel fazenda e mesmo na cidade. Tem pessoa de cidade que tem casa grande. Eu vendi um par de leão para um rapaz do Rio e o leão tinha dois metros por oitenta de altura, cada. E ele disse que era pra colocar na sala. E aí eu ainda brinquei com ele: ‘- Sua sala deve ser bem grandinha, pra você colocar um leão desse aí numa sala’. Não vou dizer que esse aí não cabe, né? Se colocar uma peça grande em um ambiente pequeno ela vai ficar... ela vai ficar feia. Tem que ter um espaço de acordo com o tamanho da peça. Ele disse: ‘- Não, a minha sala tem, acho que... oitenta metros quadrados’. ‘- Ah, então tá aí fica legal’ (risos)”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

Além de comercializados em lojas de Tiradentes e região, o artesanato de Prados é vendido em lojas e galerias espalhadas pelo Brasil, principalmente na região sudeste bem como no exterior, em países como Estados Unidos, Inglaterra e Suécia<sup>15</sup>. Por vezes, segundo o relato dos artesãos, os comerciantes escondem a origem das obras para evitar que os compradores procurem diretamente os produtores, transpondo sua intermediação e conseqüentemente seu lucro. Outros, por respeito ao trabalho destes artesãos e, também como forma de agregar uma identidade aos produtos procuram informar seus clientes de detalhes de sua produção.

<sup>15</sup> Curiosamente existem lojas de artesanato em algumas cidades turísticas como Ouro Preto, por exemplo, que comercializam o artesanato produzido em Prados como se fossem típicos da cultura mineira. Ao saírem de seu local de origem ganham adjetivos cada vez mais genéricos que podem dizer pouco quanto a sua identidade. Penso que o mesmo acontece com o artesanato vendido fora do Brasil. Agrupar o artesanato produzido no nordeste, na Amazônia, no sul do país ou em Minas Gerais sob a mesma denominação de *brazilian popular art* parece limitado e insuficiente.

“Lojista não pretende divulgar o produtor. Uma parte... Uma parte sim. Eu tenho comprador, lojista. Eu forneço pra ele um cartão, os dados, tudo e ele coloca uma placa em cada peça. O cliente entra na loja dele, ele não precisa perguntar. Ele sabe quem faz e ele mesmo anota os dados. Aí eu ainda brinquei com a pessoa: ‘- Você vai me por a concorrer dentro da sua loja?’. ‘- Não, mas eu gosto assim e por eu agir... por essa forma, eu vendo muito. O cliente gosta que seja por essa forma’. Mas não é todos assim, tem pessoas em Tiradentes por exemplo. Se você perguntar: ‘- Os leões são feitos aonde?’. Eles inventam lá uma cidadezinha bem diferente pra ficar difícil d’ocê pegar. Porque se você falar que é Prados, eles vem e compra aqui na fábrica. Por menos do que lá na loja deles”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

A relação entre os artesãos e os lojistas aparece em nossas conversas como um vínculo estreito, porém instável muitas vezes. Alguns artesãos, como Carlos e Emília, vendem quase toda sua produção para os lojistas, em grandes quantidades. Os outros dividem suas vendas entre estes intermediários e os consumidores. Normalmente os artesãos oferecem preços e prazos de pagamentos diferenciados aos comerciantes, baseados tanto em um maior volume de vendas quanto na possibilidade de sua peça ser vendida em outras paragens. Ainda assim alguns se queixam da gana de alguns lojistas.

“Só que ela podia ganhar mais e eu ganhar mais. Só que ela quer ganhar o dinheiro todo de uma vez num bicho só. Peça que ela compra por três, ela quer vender por quinze. Vende, mas... demora um ano pra vender. Ela podia ganhar menos. Ela podia ganhar cento e cinquenta por cento. Se ela vendesse por nove mil ela ganhava muito dinheiro. Três mil ela pagava o que ela comprou, com mais três ela comprava outro... e três ela punha no bolso. Não, ela quer ganhar rio de dinheiro. Aí quê que acontece: demora a vender. Os lojistas podia comprar muito mais, ué. Eles chega aqui: ‘- Ah não! Não tô vendendo nada, não sei o quê.’ Mas, tem cara que paga, sô. Tem gente que tem muito dinheiro aí, vê uma peça, se a peça custar três, cê pedir cinco, se gostar compra. Não tem problema ter uma outra ali maior por metade do preço. Ele quer aquilo ali e pronto”. (RODRIGO, 16 de maio de 2008)

Outros como Carlos e Raimundo dizem não se importar com os lucros dos lojistas, argumentando que a partir da concretização da venda, o comprador pode fazer com ela o que bem entender.

“Isso aí é normal, isso aí acontece. Mas pra mim isso aí não muda a minha posição porque quando eu vendi... cheguei a vender, com certeza deu pra mim ganhar alguma coisa. Então, se a pessoa ganhou mil por cento, eu fico feliz porque aquela pessoa ganhou muito, ela vai voltar e comprar mais. E tem gente que às vezes pensa: ‘- Ah, aquele lojista tá ganhando trezentos por cento, não é legal ele ganhar tanto em cima das coisas minha.’ Ó, a partir de quando você vendeu, você determinou tal preço e a pessoa pagou. Deu pra você ganhar: ok. Deixa que ele ganhar lá, o máximo. Quanto mais ele ganhar mais ele compra. E tem pessoa que não pensa por aí, mas eu acho que o certo, não tem pra ele sair... por essa forma”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

Se existem diferenças entre os consumidores, que pertencem a classes sociais diversas, com diferente poder aquisitivo para o consumo de bens, a existência de uma estrutura de produção e de vendas para atender a estes diferentes públicos também é algo facilmente percebido no que tange ao comércio do artesanato. Assim como existem distinções, visíveis ou não, nas obras dos escultores, mas seguramente traduzidas nas diferenças de preço, podemos encontrar lojas também destinadas a classes sociais diferentes, que comercializam obras específicas, de acordo com o prestígio a elas atribuído. São espaços sofisticados em áreas nobres de grandes centros urbanos, onde perambulam profissionais como decoradores, galeristas e *marchands*, figuras socialmente autorizadas a alçar as ditas expressões populares à categoria de obras de arte. Fazem propostas de se tornarem os compradores exclusivos, como a Raquel, que preferiu sabiamente não aceitar, “para não ficar amarrada”, diz.

## **12. Comércio e Propaganda**

Como todo negócio, o artesanato também se vale da propaganda para divulgar o trabalho e agregar novos clientes. O tradicional boca-a-boca, indicações de pessoa que os

visitaram e/ou compraram os trabalhos são considerados pelos artesãos a melhor das campanhas.

“Vem muita gente, então... às vezes o cara vem aqui não compra, mas aí ele conta a um amigo: ‘- Vai a tal lugar. Se você for a Tiradentes, cê vai lá’. Essa é a propaganda melhor que tem é essa. É o cara que vem e fala pra um, pra outro. Aí o outro vem e fala: ‘- Fulano de tal que mandou falar com cê’. Cê nem sabe quem que é”. (RODRIGO, 16 de maio de 2008)

O reconhecimento depende de trabalho e persistência, e a construção de um nome é essencial para o crescimento das vendas.

“Eu acho que também no artesanato, e demora muito, e você não pode perder... Vai aí com o passar do tempo cê vai pegando um nomezinho, sabe? Tipo assim, artesanato é igualzinho um crédito. Se você tiver um bom crédito, você anda tranqüilo, né? Cê tem que tentar... Tentar conseguir um espaço no comércio, né? Cê fazer uma coisa que o povo gosta, outra pessoa fala pro outro”. (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

Os artesãos da Vila Carassa organizaram-se há poucos anos atrás e colocaram placas indicativas para facilitar a chegada de novos compradores. São muitas placas orientando cada bifurcação ou encruzilhada, desde o trevo da entrada da cidade de Prados e também, estrategicamente, a partir da cidade de Tiradentes, passando por Bichinho.

Cartões de visita deixados em pousadas da região e anúncios em jornais locais são manobras usadas para estimular as vendas. A internet é também um recurso utilizado por Raimundo e seus sobrinhos, possuem um site onde divulgam as esculturas e negociam as vendas também com essa ferramenta. “Depois que eu coloquei o endereço na internet, aí folgou porque 80% dos pedidos são no email”, diz Raimundo. Seu filho é quem gerencia as encomendas. Leandro também conta com a ajuda da esposa para manusear o computador e receber os pedidos online. A iniciativa é bem sucedida e realizam vendas, por email ou telefone, para compradores que nunca estiveram em Prados. Já efetuaram vendas para o exterior, para os Estados Unidos, Bélgica, França, entre outros. Instituíram códigos para facilitar as vendas, padronizando algumas peças. Os preços variam conforme algumas características:

“Pelo tamanho, pelo movimento da peça. Uma peça mais trabalhada, menos trabalhada, mais mão de obra ou menos. A gente cria uma referência, né? Vamos supor, cê chega aqui e me compra dez peças, a gente cria aqui tipo um código. daquelas peças. Aí quando cê vai me encomendar: ‘- Raimundo eu quero peça código tal, peça código tal’. Aí eu já sei, eu tenho aqui na relação, as medidas das peças”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

A participação em feiras por parte dos artesãos que entrevistamos é pequena. Referem-se a elas como lugares ruins para o comércio, mas que contribuem para divulgar o trabalho. As peças em estoque são poucas, e o tamanho (no caso das esculturas) dificulta o deslocamento.

Raquel e Tereza curiosamente destoam das ações de *marketing* empreendidas pelos outros artesãos. Já se sentem satisfeitas com sua clientela e suprimiram as propagandas.

“Pra mim tá boa, assim não, tá bom demais, não. E eu não dou conta das minhas encomendas. Precisa fazer umas outras coisas, isso aqui tudo é trem desenhado pra mim fazer. Essa e essa taubinha (apontando) que é pra fazer umas peças miúda, mas não sobra tempo, num tem jeito. Precisava fazer uns cem macaquinho. Acho que não tem nenhum pro cê ver qual... (..) A gente tinha placa, mas a placa foi caindo e a gente foi lerdando, não colocou mais. Não tem muita mercadoria também. A gente não voltou a pôr a placa lá porque a gente não dá conta das encomendas. Aí não adianta a gente ter placa lá, vindo... vindo turista que gostava de vir aqui, cê precisava de ver, era direto e reto. Dava uma cidade de tanto turista que tinha aqui. Chega aqui, não tem, né? Aí é muito ruim chegar num lugar e a pessoa não achar as coisas. Aí, daí, trabalha mais mesmo por encomenda, aí não importou da placa ter caído não”. (RAQUEL, 26 de julho de 2008)

Comercializam suas obras para clientes habituais, dificilmente vendem a desconhecidos. Os pedidos feitos são produzidos e entregues por ordem de chegada, independente de quem o realizou. “Anoto na cabeça mesmo”, diz Raquel.

“Ah é muito raro. Porque nunca que chega aqui e acha uma peça pronta-entrega. Porque não tem. Quando encomenda e tem paciência de esperar que a gente avisa: ‘- Ó, vai demorar taaanto tempo. Tantos meses, cê vai ter paciência de

esperar?’ A pessoa não quer esperar, prefere comprar pra frente aí, que já tá pronto e leva...” (TEREZA, 26 de julho de 2008)

“Até ontem veio um aqui e ainda falou assim: ‘- Cês parece que acha até bonito, fazer a gente ficar esperando, porque ocês não faz?’. Mas a gente não tem tempo, não tem jeito, né? Não dá. E é manual, né? Se fosse uma máquina, máquina que dá produção. Mas na mão?... Se fosse pra fazer tudo que o povo pedia só mesmo máquina”. (RAQUEL, 26 de julho de 2008)

A experiência na produção, mas também no comércio, supõe um contato com o mundo dos negócios e sua linguagem característica. É utilizada pelos artesãos de maneira diferente. Alguns resistem em hábitos considerados ultrapassados outros parecem satisfeitos em incorporar expressões comuns ao mercado. Fábrica, empresa, clientes, consumidor final são ideias, mais que palavras, utilizadas por artesãos que apontam para um ressignificação do seu próprio fazer, a partir de encontros com os trejeitos do mundo corporativo.

O crescimento dos negócios fez com que muitos deles abrissem empresas, tornando-se pessoas jurídicas. Com as firmas registradas realizam compras de matéria prima das serrarias em Rondônia. Também podem emitir nota fiscal e contratar funcionários regulamentados via CLT (Consolidação das Leis do Trabalho).

As cifras de dinheiro movimentadas por alguns artesãos dão uma dimensão do artesanato enquanto negócio. Leandro, por exemplo, já fez compras de madeira da ordem de 45 mil reais, valor por deveras expressivo. Afora os leões vendidos por 30 mil reais, exemplos extremos deste comércio, é comum encontrar peças que superam os mil reais. Casas, sítios, carros, motos e outros bens mostram que existem artesãos bem sucedidos financeiramente, oferecendo um panorama diferente do artesanato ligado à pobreza e a mera subsistência.

As vendas normalmente são feitas mediante adiantamentos em dinheiro ou cheque. Aos desconhecidos utilizam estratégias como associar a data de entrega dos pedidos aos prazos oferecidos, para garantir que tenham recebido a maior parte do pagamento antes que as peças sejam entregues. Em casos especiais, que envolvam maiores quantias de dinheiro, os artesãos valem-se de contratos registrados de compra e venda, precavendo-se de eventuais desacertos ou calotes. Apesar das precauções, o comércio envolve muitos riscos, tanto na compra da madeira que pode ficar estacionada no depósito, quanto na venda onde existem possibilidades de perdas por problemas no pagamento.

“Eu decidi um negócio, eu vou ficar aqui mesmo, não vou sair daqui. Ponho umas peças minha lá no meu tio, na cidade porque tem muita gente que não vem em estrada de chão, não gosta. Mesmo assim vou parar de pôr lá. Porque a gente tem que... Tipo assim, eu gosto de fazer que nem cê tava falando, se compensa fazer o leão grande. Eu faço aqueles leãozão ali porque é tipo uma marca minha, sabe? Porque a única pessoa que consegue comprar esse tipo de madeira aqui... até hoje é eu que consigo comprar aqui. Ninguém consegue comprar, não. Porque ninguém tem coragem de arriscar também... Isso é um risco. Cê vai demorar talvez seis meses, um ano... Talvez nem dê pro cê vender... essa madeirada. Vou demorar até o ano que vem, talvez, pra mim vender, pra mim pegar o lucro daquele que eu vendi e tal. Muita gente não tem coragem de fazer isso. Eu já sou assim sô, eu sempre falava com a Vera Lúcia (esposa) quando eu era novo: ‘- Ou eu vou fazer alguma coisinha, ou eu não vou fazer nada.’ Porque eu gosto de arriscar mesmo, sabe? Pensar positivo. Pensar assim que vai dar certo. ‘Vai dar certo? Vai’. Se for fazer assim... vai dar certo. Se não for fica com a cabeça meia branca aí, mas ...” (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

### **13. A marca do artesanão**

Uma das principais características atribuídas ao artesanato em distinção à arte é a produção em série. As obras produzidas pelo artesanato são vistas como incessantes reproduções de uma mesma peça, enquanto na arte teríamos sempre obras originais e exclusivas. De fato, podemos encontrar no artesanato muitos artefatos produzidos em série, mas isso não suprime a criação de novas obras, nem as mudanças no trabalho dos artesãos advindas da experiência e da prática. Mãe e filha parecem “discordar concordando” sobre o refinamento trazido pela aprendizagem, ainda que o mote permaneça o mesmo. Raquel acredita que além do apuro, as peças não sofrem mudanças na sua produção: “A gente capricha, mas é melhor, mais bem feitinho, mas assim: a feição é a mesma”. Tereza acredita que todas são diferentes e diz: “Ah..., eu acho que cada vez que passa sai mais bonita. Não dá pra comparar uma peça antiga aí e uma peça de hoje”.

“Dentro de quatro anos cê já deu uma mudada no trabalho, cê já não tá fazendo nada que cê fez a quatro anos atrás. Dá pr’ocê vê a evolução de quatro anos, é



incrível isso. Evolui muito. Se você quiser evoluir, né? Se quiser continuar fazendo peixe, é só peixe, não evolui. Cê tem que tentar mudar.” (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

A repetição não aparece como uma questão relevante aos artesãos de Prados, perspectiva parecida a encontrada pela pesquisadora Sylvia Porto Alegre em trabalho realizado com artesãos do Ceará:

Uma vez que não costuma ser colocada a preocupação com a originalidade, com a individualidade da obra, também há poucas restrições à repetição, à criação de um grande número de peças feitas da mesma maneira. Não só a produção em série não é vista como problemática, como pode ser valorizada, mesmo pelos que prezam sua criatividade, já que o objetivo principal – a sobrevivência – muitas vezes leva o artista<sup>16</sup> a optar por fazer obras mais fáceis, que dão menos trabalho, retorno rápido e podem ser feitas em maior quantidade. (ALEGRE, 1994, p. 105)

Contudo, em nossa pesquisa, encontramos situação diferente em relação à originalidade das obras. Há uma preocupação em realizar um trabalho que se distinga dos demais artesãos, o que não traz conflitos com uma posterior produção em série, desde que empreendida pelo próprio criador. Essa busca pela originalidade, presente nas palavras de Leandro logo acima (p. 87), aparece como um distintivo em um mercado de grande concorrência.

“Cê pode manjar que o artesanato quase todo mundo faz a mesma coisa. A maioria que trabalha aqui faz o leão, a leoa. Mas você pode manjar que se você for no meu serviço, se for no serviço dos outros aqui, cê vai achar alguma *coisa* que a pessoa faz que é diferenciado.” (LEANDRO, 27 de julho de 2008) (grifo nosso)

Custódio dá o nome de *estilo* a essa *coisa* descrita por Leandro, uma característica que distingue os trabalhos de cada um dos artesãos, algo que confere uma identidade às obras, mas também a seus autores, que por elas tornam-se reconhecidos. Raquel e Tereza também se referem ao *estilo* como característica singular do trabalho do artesão. Contudo não há rejeição a

---

<sup>16</sup> Sylvia utiliza o termo artista como sinônimo de artesão, representante da arte popular. Não por acaso o outro artista, da arte culta, parece viver questões semelhantes em relação a sua sobrevivência no mundo contemporâneo, optando por empreender trabalhos de mais breve execução, em relação ao passado.

pedidos que escapem às obras pelas quais são reconhecidas. Nem sempre assim o fazem os outros artesãos.

“O que eu faço, só eu faço. Não adianta vir um Julião ou outra pessoa querer fazer, que não faz, porque ela não tem aquele estilo. Não adianta eu querer fazer boneca namoradeira, boneca de roca, não é meu estilo, é o estilo do João. Não adianta eu querer fazer aquelas colunas cheia de macaco, porque não é a minha praia, é o Antônio.” (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

“Os clientes chega aqui, vê as fotos, pede pra fazer e a gente pega e faz. Agora se você chegar com uma coisa sua lá que você pediu pra fazer: ‘- Eu quero que você faz isso aqui pra mim’. Aí faz, mesmo sendo fora do estilo.” (RAQUEL, 26 de julho de 2008)

Existem casos que este *estilo*, esta marca do artesanato, é facilmente reconhecida. Obras que contêm traços muito característicos, que lhe conferem uma identidade. Outras estão diluídas em um sem número de reproduções e são de difícil reconhecimento. Há casos também em que este *estilo* não está necessariamente na figura do artesão, mas no seu grupo ou família que trabalham juntos. Cícero, marido de Raquel e pai de Tereza, estava presente em um de nossas conversas e disse que não consegue diferenciar o trabalho da esposa e da filha, sutis diferenças por nós também não percebidas. As artesãs, contudo não se enganam quanto a isso, apesar de compartilhar o mesmo trabalho, ajudando-se mutuamente em momentos de aperto.

“Ah, é muito parecido. Assim, eu vejo a diferença, a mãe vê, mas outras pessoas não vê qual é não. Tanto é que quando às vezes eu tô muito apertada pra encomenda, aí ela me ajuda fazer. Aí sai igual e, quando ela tá muito apertada, também aí eu dou uma mãozinha a ela.” (TEREZA, 26 de julho de 2008)

Na maior parte das vezes, recebem as encomendas separadamente, direcionadas a uma ou outra. Porém há casos em que a encomenda chega para a oficina, de forma despersonalizada. Fazem questão de assinar individualmente todas as peças que produzem, utilizando o mesmo formão que usam para esculpir.

A assinatura é um aspecto interessante da produção artesanal e que junto ao estilo, atribuem-lhe uma identidade. Em uma de nossa primeiras conversas Carlos e Emília disseram

que não assinavam as peças que pintavam por viver um certo conflito de autoria. As pinturas eram realizadas em esculturas produzidas por outros artesãos e então, como nomeá-las? Adiante, quando nos encontramos novamente acharam uma solução de assinar as peças com um carimbo, onde consta o nome do atelier do casal. Estas peças em especial possuíam uma dupla assinatura, reconhecendo a dupla autoria da produção, já que o escultor também já havia deixado sua marca.

Assinar, entretanto não é um hábito comum entre os artesãos. Muitas vezes nas obras não constam marcas ou assinaturas que definam sua autoria.

“Nem todas, tem gente que não gosta. Ah eu costumo assinar ali no pé, no rabo, ali meio por baixo. Mandei fazer um ferro, costumo queimar. Mas muita gente não gosta. Tem muita gente que não gosta que coloca ‘Prados’, não sei lá onde, aí eu só coloco meu nome, só ‘Leandro’ mesmo. E toda pessoa que me compra eu dou um cartão. Aí cê lembra, sabe? Se olhou, cê sabe. E é uma coisa que cê não pode ficar mudando é nome também. Só ponho ‘Leandro’ mesmo e pronto. Desde quando eu comecei. Tem gente que pede, tem gente que não pede”.

(LEANDRO, 27 de julho de 2008)

Para Canclini (1983), a assinatura das peças encobre processos que extrapolam o desejo individual do artesão de reconhecimento. Analisando a produção artesanal de comunidades tradicionais mexicanas, o autor indica um movimento mais complexo que inclui a desconexão do indivíduo da sociedade em que vive, estimulando a autoria individual à coletiva. Incita assim a concorrência entre os artesãos que se destacam, em uma direção que culmina em premiar as anteriores peças de artesanato como objetos artísticos, seguramente mais valorizados comercialmente.

A assinatura, que para os artistas possui algo de pessoal e narcisista, é para os artesãos um referendo paradoxal de sua identidade alienada. O capitalismo os transforma em indivíduos sem comunidade, perseguidores de um lugar solitário num sistema que lhes escapa. (CANCLINI, 1983, p. 85)

Em Prados a realidade é diferente da situação mexicana. Os artesãos não descendem de uma comunidade tradicional que realiza esse ofício ao longo de gerações. Por ser um fenômeno contemporâneo nascido sobre uma plataforma capitalista, o artesanato em Prados está

enrascado em suas práticas. Desde o início, com os primeiros trabalhos realizados por Itamar Julião, existiu um processo de individuação e valorização dos sujeitos, anteriores a um fazer coletivo, próprio de algumas comunidades. A idéia da cidade como um pólo artesanal é uma composição posterior. Há ainda o caráter dos objetos produzidos, que em sua maioria tem um objetivo puramente decorativo, não eram objetos utilitários ou ritualísticos que tiveram seu uso convertido em mercadoria. Já nasceram também como mercadoria, assim não é surpresa que os artesãos estejam imersos neste panorama alienante.

“Mas eu queria... eu penso em ter, assim, nome assim, não o melhor artesanato. Nome, nome de verdade mesmo, não fala aquela coisa exagerada, não. Ter um nome bom assim, sabe? Uma pessoa falar que comprou um leão lá, com fulano de tal. E... a gente ter aquele reconhecimento assim, sabe? Pra mim ter até mais valor, na mercadoria da gente. Se você tiver um nome bom no artesanato, sua mercadoria apanha até mais valor. Eu penso assim, sabe, que ao mesmo tempo que as coisas vai ficando difícil, a gente tem que trabalhar em cima da.... tentando crescer o nome da gente no serviço de acordo com a dificuldade da gente conseguir a madeira. E quando cê conseguir a madeira já ter alguém querendo comprar aquele trabalho que cê vai fazer. Pro cê não ficar aquela coisa assim... perdida assim, sabe? Não fazer só por fazer, sabe? Saber onde é que cê vai fazer, o quê que cê vai fazer, pra onde, pra quem. Por que eu fico muito satisfeito quando alguém liga pra mim. Essa semana mesmo... ligou uma mulher de Santos pra mim querendo um leão deitado. Onde é que ela viu? Ela falou que viu num hotel na Bahia. O gerente do hotel deu meu telefone. Aí ela me comprou um leão sem eu nem ter visto, não conheço, não sei quem que é. Tô fazendo, vou tirar foto e mandar pra ela. Nosso compromisso, quer dizer, assim... que se ela não confiasse, não soubesse, ela nunca que ia comprar. Aí é por isso que eu te falo, eu penso assim... Futuramente, conquistar um espaço, sabe? Ter um meio de ficar mais sossegado. Cê fazer uma peça boa, saber que uma hora ou outra cê vai ter uma pra vender, que alguém vai te procurar”. (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

#### 14. Amizade é uma coisa e profissionalismo é outra coisa

O sucesso e reconhecimento conquistados por Itamar Julião inspiraram outras pessoas a produzir artesanato. Surgiram novos casos bem sucedidos que por sua vez estimularam outros aspirantes a artesãos, em movimento ainda ativo na cidade. Eventualmente este movimento expande os limites citadinos: não é raro que apareçam comissões de prefeituras de outros municípios a fim de desvendar o “segredo do sucesso” buscando reuplicá-lo em suas cidades. Uma atitude arriscada, segundo Custódio:

“O pessoal enxerga isso. Acha que você vende uma peça por cinco mil, cê coloca cinco mil no bolso, e não é. Não é por aí. Cê tem mão de obra, cê tem madeira, uma série de coisas. A pessoa acha que você ganhou cinco mil, que cê tá ficando rico. Então todo mundo quer ganhar dinheiro, quer ficar rico, mas o que eu não vejo é um artesão rico. Isso aí chega... já esbarrou com algum rico por aí? Mas não tem. Não existe artesão rico. A maioria dos artesãos, se o artesão começar a fazer muito farol com o dinheiro dele, ele não tá rico. Não precisa ninguém brincar com dinheiro do artesanato não, que não é desse jeito. Se o cara começa... cê pode ter um carro bom, cê pode ter uma moto boa, mas não precisa fazer farol não, que tem alguma coisa errada. Artesão não fica rico, não. Cê já viu alguém que trabalha ficar rico? Não fica”. (CUSTÓDIO, 28 de julho 2008)

Em Prados existe uma rua à entrada da cidade, no bairro de Pinheiro Chagas, que concentra um grande número de lojas, algumas delas também oficinas. Nelas é possível encontrar peças muito parecidas, variações de temas semelhantes com diferenças em preço e qualidade de produção. Ressaltam-se as produções em madeira, esculturas em sua maioria, vistas em profusão em muitos estabelecimentos. A presença de tantos artesãos gera um estado de concorrência típico de qualquer mercado capitalista, com visíveis efeitos negativos nas relações entre eles. A ocupação do território, procurando os melhores pontos para o comércio, descrita anteriormente, é claro exemplo desta relação delicada onde cada um tenta se diferenciar dos outros na disputa pelos clientes.

“Mas o meu serviço é um o dele é outro. Eu peço quinhentos o cara acha caro: ‘- Ali tem barato’. Eu falo: ‘- Cê repara bem, né?’. Agora, cê não vai falar que o

serviço do cara é mal feito. Cê fala: ‘- Ó, o meu é desse jeito, cê olha bem pro outro...’ É como é que cê vai fazer? Se ele vende por duzentos e cinquenta, eu vou vender por duzentos... Aí eu tô trabalhando só pra falar que eu tô fazendo isso? Aí eu vou ganhar o quê? Nada. Nada, nada, nada.” (RODRIGO, 16 de maio de 2008)

Os próprios artesãos reconhecem que não há união entre eles. Deflagrada a disputa, principalmente entre os que fazem trabalhos na mesma linha, em temas semelhantes como os habituais leões, abre-se a idéia de uma livre concorrência. Cada um parece se preocupar apenas consigo, por vezes não se importando em copiar as obras ou soluções de outros artesãos.

“Sempre esse trabalho que a gente faz aqui eles passam a fazer, sabe? Não respeitam muito nada. Eu acho assim, esse negócio de artesanato, eu considero amizade é uma coisa e profissionalismo é outra coisa. Eu já deixei de fazer... Chega uma pessoa aqui que me pede uma peça: ‘- Faz uma peça aqui pra mim’. Mas que não é eu que faço. Talvez eu faço. Eu nunca fiz aquilo ali, mas eu sei quem faz e falo: ‘- Então, não. Procura o fulano de tal que faz...’ É seu trabalho. É ele que faz esse tipo de trabalho. Principalmente se for de casa, cara. Ah...” (LEANDRO, 27 de julho de 2008).

As expectativas de triunfo na profissão podem ser frustradas já que nem sempre os novos artesãos, atraídos essencialmente pela possibilidade de melhores ganhos financeiros, são bem sucedidos em seu empreendimento. A entrada de novos trabalhadores no ramo da produção artesanal é acompanhada também da desistência de outros tantos. Leandro e outros artesãos falam genericamente de uma “vocação” necessária ao trabalho, nem sempre presente em todos os que se aventuram no artesanato.

“Tem muitos agora que era ... mexia com artesanato, que parou e foi para... e não voltou mais a mexer com isso. Um fato é que a madeira foi encarecendo, foi difícil de achar e o povo foi desanimando. Muitos artesãos foram trabalhar fora, Marluvas<sup>17</sup> esse lugares. Mas não é artesão fixo não, sabe? Gente que crescia o olho e achava que os outros artesãos tava ganhando muito dinheiro, montava um serviço correndo e achava que o negócio ia pegar, né? E na mesma toada que

---

<sup>17</sup> Fábrica de equipamentos de segurança individual na cidade vizinha de Dores de Campos.

começava, parava. Aqui em Prados tem muita gente que parou. ” (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

“A maioria das pessoas que aprendem... hoje, o pessoal tá querendo aprender só pra ganhar dinheiro. Então o trabalho não é só ganhar dinheiro, cê tem que gostar e a pessoa que quer só ganhar dinheiro, às vezes perde o interesse do gosto de fazer a coisa”. (CUSTÓDIO, 28 de julho de 2008)

A vocação envolve muitos aspetos que vão além do puro desejo. Para a sobrevivência faz-se necessária uma sensibilidade do movimento do mercado consumidor, já que as obras hoje valorizadas podem perder o valor em um breve futuro. A obsolescência é uma característica essencial a sociedade capitalista que necessita da novidade para gerar um consumo incessante<sup>18</sup>.

“E a vida do escultor, eu acho que... eu acho, não. Eu digo sempre que é tipo um artista, um cantor. Se ele ficar cantando uma coisa só, ele vai sair da mídia, ele vai parar de vender CD, porque o pessoal vai cansar de ouvir uma coisa só. Ele tem que tá estudando coisa nova pra poder continuar no sucesso. O artesanato... o escultor é a mesma coisa. Se eu ficar fazendo aquele leãozinho tradicional há vinte, trinta anos, todo mundo vai adquirir um leãozinho daquele. É preciso cê tá modificando, criando coisas diferentes ou fazendo a mesma peça em outras posições. E tem pessoas que não pensam assim, elas pensam que: ‘- O Raimundo fez uma leoa, ficou bonita. Eu vou fazer também.’ Aí arranja uma maneira e faz também a leoa. Ele não consegue fazer igual a minha, porque pode fazer até melhor, mas igual ele não faz. Em vez dele pensar: ‘- Ele fez uma leoa, eu vou fazer um tigre’ porque aí vai ter opção. O cliente vai chegar aqui tem uma leoa, no concorrente tem um tigre, no outro tem um porco. E aí cria uma coisa diferente, mas tem pessoa que pensam: ‘- Ah! Fulano, aquele rapaz tá ganhando bem. Eu também vou fazer.’ E é uma besteira, é como o artista, cê tem que criar uma coisa diferente”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

---

<sup>18</sup> O documentário *História das Coisas*, de Annie Leonard (em original *The Story of Stuff*), disponível gratuitamente na internet em <<http://sununga.com.br/HDC/>> trata de maneira exemplar o movimento suicida de nossa sociedade de consumo.

## 15. Arte e artesanato

“A arte, eu considero assim, um trabalho assim, mais diferenciado. Tudo é arte, mas tem um serviço mais artístico que eu quero dizer, assim, mais detalhado, sabe? O cara gasta ali um mês, dois mês, três mês, aquela coisa. Tipo os trabalhos do Antônio Julião.” (LEANDRO, 27 de julho de 2008)

A idéia de arte, para Leandro, está representada no trabalho de um artesão pradense que produz colunas de madeira, espécie de totens repletos de animais, plantas e cenas da vida no campo. Para ele, a distinção da obra que a faz merecedora do adjetivo ‘artística’ está no trabalho empreendido pelo autor: horas de trabalho dedicadas, passíveis de serem reconhecidas na profusão e riqueza dos detalhes. Interessante pensar a arte também por esse aspecto, como a materialização do trabalho, do esforço, indissociáveis da inspiração ou sensibilidade do artista<sup>19</sup>. Se historicamente, a separação do trabalho manual e intelectual, dialógica à cisão dos ofícios e das artes buscava um aparte maniqueísta onde estariam de um lado a rudeza do trabalho e do outro a polidez das idéias, a proposta do artesão parece apontar para um apropriado reencontro.

Raimundo, da mesma forma, vê no trabalho de Raquel, generoso em detalhes, uma marca que a transporta ao campo da arte. Como o sobrinho Leandro, porém mais explicitamente, expõe sua própria condição em comparação aos outros confrades.

“Ela faz umas colunas, aí de dois metros de altura. Tira o centro da madeira, deixa aí uns sete oito centímetros e volta, tipo um tubo. E ali ela vai entalhando ali, criando umas coisas em volta. Ela faz peça muito... Eu acho que ela é uma artista. Tanto ela quanto os irmãos dela. Eu acho que... se for comparar eu com ela, eu sou um servente, um ajudante. Eles são artistas mesmo”. (RAIMUNDO, 9 de janeiro de 2008)

Raimundo e Leandro produzem basicamente esculturas de animais, em grandes proporções. Peças que transparecem o trabalho de uma busca por fidedignidade, na forma, nos traços, por vezes na própria escala, em tamanho próximo ao real, com representações mais objetivas da realidade. De uma força e beleza impactantes, que não correspondem à modéstia

<sup>19</sup> “A genialidade é 1% de inspiração e 99% de transpiração”. A trivial frase atribuída ao cientista norte-americano Thomas Edison parece um sopro ilustrativo desse pensamento.



com que os artesãos se referem a si mesmos e a seu trabalho, as obras apontam que a distinção entre o que é considerado arte ou artesanato está em outro lugar, já que as produções não se distinguem em termos qualitativos.

“Chegou uma moça aqui e ela tava fazendo uma tese, uma coisa assim. Aqui vem muita gente que faz tese e eu acho isso legal. E ela tava falando sobre artesanato, então... eu acho que a fronteira entre arte e artesanato é uma fronteira tênue. Um artesão, um belo dia, ou porque ele tomou uma cachaça ou porque o dia nasceu bonito mesmo... aquela peça que ele faz repetitiva e tal, ele faz uma peça que tem muita arte naquilo. Mas aí a pessoa precisa de saber observar. É uma peça que ele repetiu, já fez várias vezes, mas naquele dia ele fez ela melhor. Eu acho que tem artista que não consegue ser artesão.” (MIGUEL, 17 de maio de 2008)

A reprodutibilidade do artesanato, tema a que já nos referimos antes, aparece nas palavras de Miguel como uma característica distintiva comparada à arte. Esta atribuição, muito além das palavras de Miguel, é quase um lugar-comum, utilizada pejorativamente em oposição a um imaginário caráter singular e exclusivo da obra de arte. Percebemos, contudo que nem sempre o artesanato exprime-se através de infinitas cópias, sendo também o lugar do novo, do original e da transformação. Tampouco a arte prescinde da cópia, expostas em inúmeros exemplos que vão de expressões com a gravura, passando pela fotografia, cinema, música e outras mais, como a fundição em bronze e até mesmo a literatura difundida em ampla escala através das artes gráficas.

Para Benjamin (1983) a obra de arte por princípio sempre foi reprodutível, homens capazes de imitar outros homens. A possibilidade da reprodução oferece novas leituras às obras autênticas, libertando-as de um original uso ritual.

Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações. (BENJAMIN, 1955, p.4)

Um deslocamento em que o potencial artístico está não mais no objeto, mas na relação construída entre o sujeito e a expressão. Aliada a isso, abre-se a possibilidade da compreensão

da ocorrência em massa descrita por Benjamim como um processo de democratização. A contemplação antes restrita a seletos grupos está cada vez mais acessível pela reprodução em múltiplos suportes.

O próprio Miguel, em desapego a sua proposição anterior oferece uma poética reflexão sobre a reprodutibilidade das obras:

“Eu acho que o artista repete, mas ele finge que não repete. E fingir é um verbo perigoso por causa do Fernando Pessoa, que é aquela... ‘O poeta é um fingidor. Finge tão completamente...’”(MIGUEL, 17 de maio de 2008)

Elementos considerados como distintivos na caracterização da arte face ao artesanato, como o apuro técnico e a reprodutibilidade, mostram-se frágeis argumentos, insustentáveis como signos identitários por estarem presentes em ambas categorias. A dificuldade em estabelecer seu *status* a partir das características da obra ou da (re)produção apontam que a separação entre arte e artesanato pertence a outra ordem. No primeiro capítulo discorreremos sobre a existência de outros dispositivos, de ordem econômica política e social que instituíram essa cisão, amparada principalmente em uma identificação das artes com a cultura erudita e do artesanato com a cultura popular. Parece-nos mais importante questionar uma ruptura arbitrária do que discorrer sobre as disparidades destas categorias. O “tudo é arte” de Guto abre mais espaço para a compreensão da expressão de artesãos ou artistas do que classificações segregantes.

“Mas assim, porque você começa a desenhar? Cê começa a desenhar porque... você não tem dinheiro pra estudar numa universidade. Cê começa a ser artista acho que um pouco por causa disso. É... ou não. Às vezes você estuda e tal, e vira artista também. Não sei se eu sou artista também não. Mas é um caminho... é um caminho talvez mais curto pr’ocê viver. Fazer cachaça ou produzir arte é uma coisa parecida. Tudo faz você sair um pouco dessa mesmice, desse mundo cartesiano e tal. Então quando você não tem saída, você cria uma saída. E essa saída pode ser arte, por exemplo”. (MIGUEL, 17 de maio de 2008)

## **Considerações finais**

O processo de elaboração desta pesquisa, dos primeiros comichões que nos instigaram a aproximar dos artesãos até a provisória conclusão material em forma deste imbricado texto, proporcionou-nos uma sensível viagem a um universo cheio de detalhes, mais ou menos sutis e de matizes furta-cores, complexos como a vida e obras de seus criadores. Dos muitos processos de aprendizagem presentes na formação destes sujeitos, procuramos ao longo deste trabalho, identificar alguns que podem contribuir para desfazer a imagem de simplicidade atribuída a seu fazer.

Pensar nos artesãos no mundo contemporâneo significa reconhecer em primeiro lugar sua situação de partícipes em uma contraditória sociedade capitalista, não vítimas da falência de um modo de produção primitivo. Adotaram estratégias de sobrevivência correspondentes às regras do jogo do qual fazem parte, tornando-se também agentes de sua construção. Nos variados encontros pudemos ter amostras da riqueza de seu trabalho e de suas vidas. Mostraram-nos sua participação em um problema importante, de uso destemperado de um recurso natural precioso como a madeira, esquivando-se muitas vezes de seu quinhão de responsabilidade na cadeia produtiva. Gera preocupação também sua aproximação confusa a práticas perniciosas do mundo corporativo, o subcontrato entre elas, replicadas nas relações de trabalho.

Se tristemente reconhecemos a força do poder ideológico capitalista a avançar sobre os ofícios artesanais, por outro lado percebemos práticas alternativas que podem confrontá-la. A transmissão do ofício, misto de brincadeira e coisa séria, aponta caminhos interessantes para se pensar os processos educativos, sejam eles classificados como formais, não-formais ou informais. Sobre essa questão é preciso ir um pouco mais além. Comumente a aprendizagem dos ofícios é classificada como um processo educativo não formal em oposição à educação escolar, ou também de informal, sem direção definida. Essas categorias parecem insuficientes para pensarmos essa especial aprendizagem, pois ela nos aparece revestida de formalidades bem definidas como tempo, espaço, conceitos e práticas, ainda que diferentes dos modelos escolares. Reduzir um conhecimento, ainda que tácito, com o adjetivo de “informal” o faz parecer equivocadamente uma obra do acaso, um mero golpe de sorte, suprimindo o protagonismo de seus aprendizes.

Retornando à narrativa em primeira pessoa e assim assumindo exclusivamente a responsabilidade pelo que daqui se segue, referi-me no início deste texto, nos relatos que anteciparam a pesquisa propriamente dita, a uma atitude ingenuamente romântica que tinha até então, alheio à complexidade do universo artesanal e de seus atores. À ocasião, desconhecia os meandros da produção artesanal contemporânea iludido talvez por um ideal revolucionário, com ganas de restituir o valor do trabalho manual, descaracterizado pelo próprio homem que dele se fez criatura. Vivi momentos de decepção ao me deparar com a impregnação de modos que julgava símbolos de resistência às práticas redutoras. Ao final, sinto-me livre das polarizações que empreendi, ora idolatrando o artesanato como modelo de equidade, ora desacreditando de sua potência. É reconfortante perceber que suas transformações do artesanato não retiram suas tantas possibilidades, nem o júbilo dos que encontram a essencial dignidade no trabalho.

“Nossa senhora! Falei que eu podia acertar na quina, nesse negócio de esportiva que o povo fala lá, sabe? Milionária, num precisa dinheiro pra nada, mas que eu não largava meu serviço pra nada... sabe, tirar eu daqui é mesma coisa que tirar uma mamadeira de uma criança. Adoro mesmo. Cê quer ver eu alegre é sentada nesse banquinho aqui, trabalhando... Mas a minha alegria é tá aqui agarrada, nesse cantinho aqui. Todo dia tô aqui nesse cantinho. É bom demais trabalhar no que a gente gosta, né? Não é bom? (...) Se for pra mim parar... ‘- Cê ficou rica e pode parar, vai ficar à-toa’... Eu não queria. Eu ia trabalhar aqui, à-toa, sem precisar de dinheiro, entendeu? Só por gosto.” (RAQUEL, 26 de julho de 2008)

## 7) Referências bibliográficas

- ALEGRE, Sylvia Porto. *Mãos de mestre: Itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltês, 1994.
- ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas ciências sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Thompson, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Lisboa, 1955. Disponível em <[http://www.dorl.pcp.pt/images/SocialismoCientifico/texto\\_wbenjamim.pdf](http://www.dorl.pcp.pt/images/SocialismoCientifico/texto_wbenjamim.pdf)> . Acesso em 30 de julho de 2009.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1989.
- BOURDIEU, Pierre (Coord.). Compreender. In: BOURDIEU, Pierre (Coord.). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e capital monopolista*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BURSZTYN, Marcel (org.). *No meio da rua - Nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia - Dos pré-socráticos a Aristóteles, vol. 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CORSINI, Leonora. Repensando a identidade no contexto das migrações. *Psicologia & Sociedade*. Porto Alegre, n.18, p. 23-33, set./dez. 2006.
- COSTA, Marisa Vorraber (org.). *Estudos Culturais em educação*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.
- COSTA, Marisa Vorraber; Rosa Hessel Silveira e Luis Henrique Sommer. Estudos Culturais, educação e pedagogia. *Revista brasileira de Educação*, São Paulo, n. 23, p.36-61, maio/ago. 2003.
- CUNHA, Luis Antônio. *O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo: Unesp, 2000.
- DELEUSE, Gilles e Claire Parnet. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- GOHN, Maria da Glória. *Educação não-formal e cultura política*. São Paulo: Cortez, 1999.

- GUARESHI, Maria de Fátima e Michel Euclides Bruschi (orgs.). *Psicologia Social nos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HAESBAERT, Rogério. Fim dos territórios ou novas territorialidades? In: Lopes, Luiz Paulo da Moita e Liliana Cabral Bastos (orgs.). *Identidades: recortes multi e interdisciplinares*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FONSECA, Claudia. Quando cada caso NÃO é um caso: pesquisa etnográfica em educação. *Revista brasileira de Educação*, São Paulo, n. 10, p.58-78, jan/abr. 1999.
- FRIGOTTO, Gaudêncio. Fazendo pelas mãos a cabeça do trabalhador: O trabalho como elemento pedagógico na formação profissional. *Cadernos de Pesquisa*. n. 47, p. 38-45, nov. 1983.
- FRIGOTTO, Gaudêncio e Maria Ciavatta (orgs.). *A experiência do trabalho e a educação básica*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HEYE, Ana M. Repensando o artesanato: algumas considerações. In: RIBEIRO, Berta e outros. *O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1983.
- JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LAUER, Mirko. *Crítica do artesanato*. São Paulo: Nobel, 1983.
- LIMA, Beth e Valfrido Lima. *Em nome do autor: artistas e artesãos do Brasil*. São Paulo: Proposta Editorial, 2008.
- LINHART, Robert. *Greve na Fábrica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- MADY, Francisco T. Moraes. *Conhecendo a madeira: informações sobre 90 espécies comerciais*. Manaus: SEBRAE/AM. Programa de desenvolvimento comercial e tecnológico, 2000.
- MANACORDA, Mario Alighiero. *História da educação – Da antiguidade aos nossos dias*. São Paulo: Cortez, 1989.
- MARX, Karl. *O capital*. Livro 1, volume 1. São Paulo: Difel, 1982.
- MÉSZÁROS, István. *A educação para além do capital*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MORAES, Vinícius de. *A arca de Noé: poemas infantis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

- NOGUEIRA, Maria Alice; NOGUEIRA, Cláudio M.M. *Bourdieu e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PAZ, Octavio. Ver e usar: arte e artesanato. In: PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- RIBEIRO, Berta e outros. *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1983.
- RUGIU, Antonio Santoni. *Nostalgia do mestre artesão*. Campinas: Autores Associados, 1998.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *A gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, 2006.
- SANTOS, Geraldo Márcio Alves dos. *A pedagogia da ferramenta: estratégias de produção, mobilização e formalização de saberes tácitos criados pelos ferramenteiros de uma indústria metalúrgica*. Belo Horizonte, (Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Educação da UFMG) 2004.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- SOUZA, Maria Antônia de. Educação do campo: políticas, práticas pedagógicas e produção científica. *Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 29, n. 29, Sept./Dec. 2008.
- SZYMANSKY, Heloisa (org.). *A entrevista na pesquisa em educação: a prática reflexiva*. Brasília: Liber livro, 2004.
- VALE, Dario Cardoso. *Memória histórica de Prado*. Belo Horizonte: do autor, 1985.
- VEIGA-NETO, Alfredo. Cultura, culturas e educação. *Revista brasileira de Educação*, São Paulo, n. 23, p.5-16, maio/ago. 2003.