

Maria Esther Barbosa Dias*

As Areias Coloridas do Litoral Cearense Modeladas por Sábias Mãos

RESUMO: O presente estudo centrou-se no artesanato de areias coloridas do litoral cearense visando conhecer a maneira como os artesãos pensam o artesanato como atividade de sobrevivência e como saber passado pela tradição de uma geração para outra. Procura também identificar o estímulo a criatividade que aparece nos motivos que representam expressões artísticas de um passado em tensão entre continuidade e mudança, próprias não somente da dinâmica da cultura mas também das exigências de mercado e da ação do próprio homem que vem destruindo o ecossistema e, notadamente, a ecologia social local, afetando diretamente os artesãos. A oralidade é o caminho privilegiado para registrar a experiência de pessoas pouco letradas mas que carregam o aprendizado de uma atividade que vem passando de geração para geração. Memória intuição, sensibilidade e “dom” constituem os instrumentos tanto da construção como da transmissão do saber artesanal, ensinar a fazer fazendo ou mostrando como se faz. A memória através da linguagem e dos motivos produzidos com as areias coloridas, estabelece o laço social e, desse modo, garante a continuidade dos comportamentos e dos modos de vida que constituem uma cultura. O pesquisador nutre-se do olhar, do ouvir, do tocar e do sentir embriagando-se com a experiência do vivido pelos artesãos.

Palavras-chave:
Artesanato, cultura,
oralidade,
sobrevivência,
criatividade.

1 O Trabalho Artesanal

O presente estudo representa o anseio de alguns professores da UECE, integrados ao Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade, que privilegiam a interdisciplinaridade e desenvolvem uma linha de pesquisa direcionada à investigação das “distinções e do contínuo rural-urbano”, na perspectiva da Cultura, da Linguagem, da Comunicação e do Patrimônio.

Como ponto de partida das pesquisas que foram implementadas, foi constituído um grupo de trabalho, que estabeleceu a temática “Caminhos e Descaminhos

¹ Integram a Linha Temática os seguintes Projetos:

Mãos Silenciosas Modelando Areias, de minha autoria, Professora do Departamento de Serviço Social e do Mestrado de Políticas Públicas e Sociedade da UECE. *A Rota da Rede Viação Cearense (RVC) na Simbologia da Narrativa Popular* de autoria do Prof. Dr. Gisafran Nazareno Mota Jucá, Prof. do Departamento de História e do Mestrado de Políticas Públicas e Sociedade da UECE. *Por uma Estética da Cultura de Tradição Oral: O Aboio na sua Relação com o Cancioneiro do Ceará*, de autoria da Profa. Dra. Elba Braga Ramalho, Professora do Departamento de Artes e do Mestrado de Políticas Públicas e Sociedade da UECE

² ALVIM, M. Rosilene Barbosa. "O Artesanato, tradição e mudança social – um estudo a partir da arte do ouro em Juazeiro no Norte." In: *O Artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte/INC, 1983.

³ PORTO ALEGRE, Silvia. A arte e o ofício de artesão. História e trajetória de um meio de sobrevivência. *Tese de Doutorado*, F.F.L.C.H. Universidade de São Paulo, 1988. Da mesma autora: *Mãos de mestres*. São Paulo: Maltese, 1994.

da Oralidade na Cultura Regional” como indicativo que venha propiciar a troca de experiências e saberes nas diferentes áreas das Ciências Humanas e Sociais¹. A UECE assume, portanto, uma tarefa significativa no resgate do que está presente na tradição cultural oral e/ou escrita do Estado do Ceará. Desse modo, a presente proposta contribuirá para a constituição de um acervo, relativo ao passado que precisa ser preservado com zelo.

O registro da cultura popular em suas múltiplas faces já foi objeto de muitas dissertações de mestrado e teses de doutorado². Entre estas publicações, merece destaque a cuidadosa pesquisa de Silvia Porto Alegre³, que resultou em sua Tese de Doutorado defendida na Universidade de São Paulo em 1988. Considero o tema instigante e o estudo relevante no sentido de registrar atividades ameaçadas de extinção na sua concepção original.

Entre as múltiplas faces da cultura popular⁴ escolhi, como objeto de estudo, o artesanato de areias coloridas, desenvolvido sobretudo na área litorânea cearense, especialmente nos locais onde se encontram morros de areias coloridas, de forma mais abundante, em Morro Branco e Majorlândia, hoje ameaçados de extinção, muito embora o meu ponto de partida tenha sido o Vilarejo de Tibau, que se situa na fronteira do litoral do Rio Grande do Norte com o Ceará. As razões da escolha do local incluem, de início, o fato de conhecer Tibau e alguns dos seus habitantes desde muitos anos. Uma outra motivação refere-se a raridade de estudos relativos a essa área, sobretudo no tocante ao fazer artesanal. As publicações encontradas destacam mais a morfologia do solo, a origem do vilarejo e suas transformações no tocante ao aspecto ecológico⁵.

O meu fascínio pelo trabalho artesanal vem de longa data e o desejo de investigar esta faceta da cultura popular, expressão da “inteligência prática”, acentuou-se nos últimos tempos, a partir de visitas a determinadas localidades e das leituras sobre cultura, oralidade, narração, onde busco pistas para o resgate de experiências vividas no tempo e no espaço. O estudo visa conhecer a construção da trajetória de alguns artesãos na sua maneira própria de pensar o artesanato de areias coloridas como meio de sobrevivência. O estudo perpassa o vivido dos artesãos. Em geral os homens exerceram a profissão de pescador antes de se iniciarem no trabalho com areias coloridas.

O processo de loteamentos imobiliários é comum nas três áreas e não tem poupado nem a ecologia nem os homens locais, os pescadores, os artesãos e os pescadores – artesãos. Esses sujeitos passaram a ser desapropriados de seus instrumentos de trabalho:

as areias coloridas (...) a jangada, a praia, o mar e sua própria casa, o seu território enfim, tudo isso hoje transformado em mercadoria onde quase sempre o valor de uso é substituído pelo valor de troca (VINGT-UN ROSADO, 1995:8).

Esse duplo desrespeito ao ecossistema, e, notadamente, à ecologia social (GUATTARI, FELIX, 1989), afeta diretamente os artesãos, que utilizavam as areias coloridas, cada dia mais raras, nas suas atividades. Essa questão aparece de forma bastante acentuada no litoral cearense onde dei prosseguimento a investigação na localidade de Morro Branco. Procuro, pois, investigar o potencial criativo do fazer artesanal e as transformações que vêm ocorrendo, pelos apelos de mercado e pela ação do próprio homem, que, ao longo do tempo, vem destruindo a matéria-prima de atividades locais, apontando assim para o seu desaparecimento. O local, aqui, é entendido, segundo Certeau (1996:200), *como lugar do praticado*. Trata-se do espaço animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram através de várias formas de expressões culturais, espaço de criação e/ou recriação de atividades de sobrevivência ligadas ao artesanato com a matéria-prima, antes muito abundante em Tibau, mas sobretudo nas referidas localidades do litoral cearense.

O artesanato, de um lado, reduzindo-se aos apelos de mercado e ao uso predatório, de certo modo, perde o seu valor criativo e estético original, e, por outro lado, tende a desaparecer como tal pela escassez ou fim da matéria-prima básica, no caso as areias coloridas. O artesanato para os segmentos populares se baseia na experiência vivida e transmitida de geração para geração. A tradição familiar tem enorme peso no processo criativo. Pertencer a uma família de artistas ou crescer em meio artesanal é, geralmente, um meio de não só “dar continuidade à categoria”, mas manter os vínculos afetivos, a memória, as trocas simbólicas e os elos de solidariedade e dom necessários à gestão do cotidiano de cada artesão. Essa questão fica clara no depoimento que se segue:

Desde pequena eu via minha avó trabalhando com areias naturais eu ficava só olhando, achava bonito o que ela fazia. Nesse tempo ela só trabalhava para enfeitar a sua casa porque achava bonito as cores das areias.... (...) Ela fazia garrafinhas de morrinhos, de barrinhas. Tudo era feito com areia grossa. Eu comecei a fazer, como a minha avó, desde pequena, mas aprendi mesmo foi com uma irmã que começou a fazer as garrafinhas primeiro do que eu.

⁴ Cultura popular, hoje, um tema bastante controvertido. Ver, aqui, CARVALHO, G. 1999; CUCHE, D. 1999; BURKE, P. 1989.

⁵ VINGT-UN ROSADO, J. Lacerda Alves Felipe. Tibau, Espaço e Tempo. Fundação Vingt-un Rosado, Coleção Mossoroense, v. 850, 1995.

Naquele tempo, o trabalho não era para vender pois por aqui não havia turistas (Lulu – Morro Branco).

O espaço onde habita a entrevistada Lulu hoje é um ponto turístico bastante visitado e também cobiçado pelas empresas imobiliárias. A economia predadora esvazia não só as relações econômicas e perturba o ecossistema, mas atinge, de fato, e às vezes, radicalmente, os diversos capitais – objetivos e/ou subjetivos - que nutrem uma comunidade para além do pensamento econômico. (BOURDIEU, In: LINS, 1999) Em relação a destruição do meio ambiente, um outro artesão assim se manifesta:

Eles dizem (os portugueses) que compraram isso aqui e estão pensando em cercar os morros e depois vão construir um hotel. Vão acabar com as areias coloridas. Ai, pronto, acabam com a beleza do lugar, com as dunas, com o nosso trabalho. Acabar com as areias é acabar com a gente (Mariô – Morro Branco).

Através da presente investigação pode-se confrontar um passado ritmado pela atividade artesanal com um presente em mutação.

Aqui, os tempos vividos são pensados como superpostos como um movimento dialético de continuidade e descontinuidade da duração social. Assim, para compreender o presente do grupo estudado, é preciso conceber o tempo social como uma série de rupturas, evitando perceber sua história num eixo temporal contínuo e uniforme (ECKERT, 1993:15).

O estudo, nessa perspectiva, implica em trabalhar com a *memória social*, levando em conta que esta não obedece a uma ordem cronológica, mas, ao invés, corresponde a ação de ativar lembranças que se apresentarão enriquecidas pela sabedoria popular vivenciada no cotidiano individual e coletivo.⁶ No tocante aos desenhos - motivos – que os artesãos colocam nas garrafinhas, dois deles assim se expressam:

Eu vou criando o desenho. Muita gente pergunta: como é que pensa em fazer uma casinha, o mar o sol? Está trabalhando olhando para onde? Eu respondo: já tenho tudo na cabeça, está tudo escrito na cabeça é só fazer. Isso aqui é um trabalho que a gente não pode ensinar pegando na mão do outro, tem que prestar atenção ao movimento que o outro faz, botar na cabeça e então treinar. Aprendi

⁶ BOSI, E. *Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

esse trabalho assim: vendo os outros fazerem, mistura uma cor aqui, uma outra ali e eu botava na cabeça, foi assim que aprendi. Cada vez que você vai fazendo vai aperfeiçoando cada vez mais (Mariô – Morro Branco).

O artesão tem que ter boa memória (Potoca – Morro Branco).

Como vimos nos dois depoimentos, o aprendizado passa, além da tradição familiar, também pela observação e treino que representam um reservatório de saberes acumulados na experiência cotidiana e na luta pela sobrevivência. A experiência e o aprendizado que cada artesão carrega em sua memória passam a ser colocados em várias formas de expressões da criatividade.

Esse trabalho com areias ninguém pode ensinar, pegar na mão e dizer faça assim (...) A gente aprende olhando, observando o movimento da mão do outro. Eu comecei a encher garrafinhas vendo a minha avó trabalhar. Depois, a minha irmã, meu irmão... No começo eu só fazia morrinhos (dunas), depois comecei a fazer a paisagem. A gente só faz a paisagem parecida aqui com o lugar, coqueiro, casa, mar e morro (Lulu – Morro Branco).

O depoimento que se segue vai na mesma perspectiva do anterior:

(...) no início eu ajudava a meu cunhado e ficava sempre olhando o movimento que ele fazia com um arame colocando a areia na garrafa. Fui prestando atenção e botando na cabeça até que um dia decidi começar a treinar e assim fui aprendendo cada dia mais. Nesse trabalho a gente não precisa perguntar como se faz, basta olhar e botar na cabeça (Mariô – Morro Branco).

Trata-se, aqui, de uma aprendizagem não-verbal e que não faz uso de palavras e conceitos. Essa forma de expressão artística (ou artesanal) incorpora conteúdos existenciais.

Estes se referem à experiência do viver, a visões de mundo, a estado de ser, a desejos, aspirações e sentimentos, e aos valores espirituais da vida. São conteúdos da própria consciência humana (OSTROWER, FAYA, 2003:11).

O ato criador é inerente à condição humana.

(...) *criar é viver; experimentar; sentir; intuir. As fontes de criatividade se abrem quando dela nos acercamos sem espírito preconcebido, quando deixamos livremente fluir a inspiração* (BATISTONI FILHO, 1989:12).

2 Cultura e Artesanato

A cultura popular constitui um vasto manancial de riqueza a ser investigado. Em verdade, nossas noções de cultura e conhecimento são por vezes precárias. Eis porque o discurso oficial acerca da cultura reflete geralmente uma ideologia veiculada basicamente por aqueles que têm os meios materiais de produzi-la de forma mais ampla, isto é, os poderes hegemônicos, não raro marcados pelo que Bourdieu chamou de “Racismo de Inteligência,” isto é, por meio de um discurso mesclado às formas de dominação - dominação do capital simbólico, lingüístico, cultural e jurídico etc (BOURDIEU In: LINS, 1999).

Neste contexto, creio ser importante considerar a cultura como a expressão global de todas as formas materiais e não-materiais pelas quais o ser humano cria e recria o seu cotidiano e exprime, através de suas mãos⁷ e de seu coração, sua visão particular do mundo que o cerca. “O oleiro, cujas mãos sabem como modelar formas na argila, aparece como criador já no princípio da Bíblia” (CANETTI apud ROMANO, 2002).

Ora, esse mundo, universo polissêmico por excelência, de artistas e criadores, que funcionam num permanente crescendo: cria e recria, faz e desfaz, elabora e reelabora, acrescenta à elaboração – reelaboração, a parte inventiva necessária para acordar a matéria, no caso a areia inerte, tornando-a arte refinada.

Parto do entendimento de cultura como construção histórica, um produto individual e coletivo da vida humana. Trata-se de uma “*construção que se inscreve na história e mais precisamente na história das relações dos grupos sociais entre si*”, como aponta Cuche (1999:143). Em sua concepção ampla, remete à idéia de uma forma que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global e totalizante. No tocante à cultura popular, adoto a perspectiva de Certeau (1996), que a entende como *maneiras de fazer*. A cultura popular pode ser definida como:

(...) *a cultura comum das pessoas comuns, isto é, uma cultura que se fabrica no cotidiano, nas atividades ao mesmo*

⁷ Um estudo aprofundado sobre a mão humana foi feito por Elias Canetti no seu monumental livro de Filosofia Política e Antropologia intitulado: *Massa e Poder*.

tempo banais e renovadas a cada dia. Para ele, a criatividade popular não desapareceu, mas não está necessariamente onde a buscamos, nas produções perceptíveis e claramente identificáveis. Ela é multiforme e disseminada: ela foge por mil caminhos (CUCHE, 1999:150).

As culturas originam-se de relações sociais desiguais. A hierarquia que existe entre as culturas é resultado, assim, da própria hierarquia social. Segundo Cuche (1999:144):

(...) na medida em que a cultura real só existe se produzida por indivíduos os grupos que ocupam posições desiguais no campo social, as culturas dos diferentes grupos se encontram em maior ou menor posição de força (ou de fraqueza) em relação às outras. Mas mesmo assim, o mais fraco não se encontra jamais totalmente desarmado do jogo cultural.

Nesse sentido, a noção de “fraco” ou “dominante” precisa ser revisitada. No caso do Rio de Janeiro, com uma participação cultural e uma produção de bens simbólicos “vindos do morro”, inclusive na lingüística e na semiótica, isso se faz evidente. Por outro lado, a influência prática do vernáculo ordinário (geralmente fora da gramática) na relação do “Morro” com a “Zona Sul”, exige uma maior prudência em relação aos paradigmas: dominante e dominados, no que se refere ao capital cultural sobretudo.

Creio na criação da beleza como humanidade moral. (PLOTINO, 1992) Daí a idéia que a economia predatória – no caso de Tibau, Morro Branco e Majorlândia - elimina não só X possibilidades socioeconômicas, mas atinge de cheio um capital cultural, riqueza invisível que se faz, contudo, realidade palpável, quando tocada, por exemplo, pelas mãos dos artesãos.

Aqui, pode-se dizer que a cultura dominada não é alienada, nem totalmente dependente. Embora ela não possa desconsiderar a cultura dominante (a recíproca é intensamente verdadeira, ainda que em grau aparentemente menor), ela é capaz de resistir à imposição cultural dominante (CUCHE, 1999). Na perspectiva de Jean-Claude Passeron e Claude Grignon (1989), as relações de dominação cultural não podem ser vistas do mesmo modo que as relações de dominação social. Isso se dá porque, afirma Cuche (1999:146), “as relações entre os símbolos não funcionam segundo a mesma lógica que as relações entre grupos e indivíduos”.

Assim sendo, a dominação cultural, mesmo tendo efeitos perversos, não é capaz de impor-se totalmente. “Sofrer a dominação”, salienta Cuche, “não significa aceitá-la”. Trata-se de uma realidade muito complexa. A cultura popular representa o conjunto de invenções próprias e de empréstimos de outras culturas. Aqui, pode-se ressaltar que a cultura popular contém elementos originais incorporados de sua tradição e elementos incorporados de outras culturas. Essa questão acentua-se na atualidade, na medida em que se rompem e recompõem dinamicamente as fronteiras culturais num mundo globalizado.

O artesanato é uma expressão da cultura popular, em suas múltiplas faces, cujo saber se passa pela tradição familiar. A tradição poética na perspectiva de Zumthor (1997:23) é defendida como “*um continuum de textos anteriores, e que tende a determinar, por isso mesmo, a produção de textos novos*”. “Será que se pode dizer o mesmo em relação ao artesanato? Pela tradição, traços memoriais são incorporados às manifestações culturais. Esses traços, afirma Zumthor (1997:23), “*podem ser descritos, em muitos casos, como o que em etnologia chama-se mais freqüentemente motivos; em história literária, temas*”.

O presente estudo procura também debruçar-se sobre o fazer artesanal no sentido de identificar *motivos* que representam expressões artísticas como reminiscências do passado em tensão entre continuidade e mudanças próprias não só da dinâmica da cultura mas também das próprias exigências dos novos tempos. O fazer artesanal passa não só pela tradição familiar mas também pela “habilidade”, ou seja, o “dom”. Ele é o grande impulsionador, em arte, do ato criador. Em relação à questão do dom, uma artesã se expressou com muita emoção:

Todo dia eu agradeço a Deus o dom que me deu para trabalhar com areias (Lulu – Morro Branco).

E o seu colega também artesão completa:

(...) o dom tá na cabeça e sai pela mão. Você usa a caneta para escrever aquilo que está na sua cabeça e eu uso a mão com um pequeno arame para fazer meus desenhos com as areias (Mario – Morro Branco).

Captar as expressões da cultura popular, aqui, significa captar a inteligência prática das pessoas comuns. Equivale a enveredar pelas trilhas da memória social que representa uma das ferramentas de transmissão do saber que é passado de uma geração a outra. Memória, intuição, sensibilidade e “dom”

constituem os instrumentos tanto da construção como da transmissão do saber artesanal, portanto, de um saber criativo. Saber ou fazer artesanal, transmitido pela experiência vivida e produzida, geralmente, por mãos silenciosas de maneira que muitas vezes não se consegue identificar autorias.

Mas, atenção: no caso das garrafas de areia, a repetição não é apenas de ordem material, isto é, a repetição não é retorno cansativo do mesmo, da cópia, mas, ao contrário, a presença atenuada de um fazer coletivo singularizado, contudo, pelas mãos silenciosas, mas plenas, das artesãs. É toda a dimensão, pois, da beleza como valor inteligível. Trata-se de uma operação não só cognoscitiva, mas de índole intelectual, inclusive no caso das artesãs. A matéria se informa da beleza quando é informada por uma idéia; idéia compreendida, aqui, como uma herança, um capital simbólico, um elo estético que fomenta uma ética do dever no cotidiano da comunidade.

A matéria – areia – é idêntica para todas. A garrafinha apresenta-se, no entanto, mais bela do que a areia bruta, não trabalhada. Assim, o intelecto, dando forma às coisas da natureza, as torna belas pelo grau de participação da mesma idéia. A nova forma de beleza da garrafa está na visão simbólica da artesã (ou artista), isto é, a nova forma que a areia adquiriu (a obra de artesanato ou de arte) não imitou nenhum modelo, mas surgiu da forma interna contemplada pela artesã ou artista. O depoimento de uma artesã, das mais antigas de Tibau, é bastante significativo como também de uma artesã de Morro Branco. Cada uma conta como tudo começou.

Comecei colocando as areias coloridas nas garrafinhas em forma de barras. Olhava a diferença das cores. Depois fui inventando desenhos: coqueiros, casas, gente e animais, as coisas que eu via, aqui, no lugar. Hoje, por não ter mais bons olhos, voltei ao início, estou fazendo novamente as garrafinhas com barras (Josefina, 80 anos).

Eu comecei a fazer (pausa) a senhora perguntou agora é que estou me lembrando. Eu pegava uma garrafinha de leite de coco colocava cola penso que nem era cola nesse tempo, era um grude de goma que eu passava na garrafinha e botava areia, depois melava um palito no grude e ia mexendo a areia e tentando fazer desenhos, morrinhos, coqueiros.... sempre gostei de botar movimento na areia. Era tudo com areias naturais (Lulu).

Fídias esculpiu o seu Zeus sem imitar nenhum modelo sensível, mas, ao contrário, imaginando a forma pela qual o seu Zeus teria aparecido se tivesse desejado revelar-se sensivelmente aos nossos olhos (PLONITO, —?—, 1992).

3 Invenção e Criatividade

A invenção e a criatividade representam o potencial simbólico expresso nas manifestações da cultura popular. Segundo Martha Le Parc (2001:5),

(...) a arte não é uma profissão, não existe uma diferença essencial entre o artista e o artesão. Só em ocasiões excepcionais, a inspiração e a graça do céu, que escapam ao controle da vontade, podem fazer com que um trabalho desemboque realmente na Arte; mas a perfeição no metier é essencial a todo artista, é uma fonte de imaginação criativa.

Para a artista artesã acima mencionada, não existe fronteira entre artesão e artista. No entanto, o próprio dicionário Larousse define: “Arte como habilidade, expressão de um ideal de beleza nas obras humanas” e Artesanato como “metier, profissão de artesão, trabalhador manual”. Já Martha Le Parc (2001:5) define arte e artesanato como:

(...) cultura, memória, rastro quase impossível de se apagar, de um momento, de uma vida, de uma época, de uma tradição. Livro de imagens. Escrita. Sonho. Imaginário. Fantasia. Ilustração. História. Simbólico e religioso. Lembrança. Tempo. Obra única. Figurativo. Abstrato, geométrico etc. Na palavra artesanato está a palavra arte.

Cabe, aqui, mais uma vez, a referência a Plotino, no sentido da transformação da matéria – areia bruta – na produção da arte:

Tomemos, se quiseres, dois blocos de pedras uma ao lado do outro: um é bruto e não foi trabalhado; o outro sofreu a marca do artista e se transformou na estátua de um deus ou de um homem, de um deus como uma Graça ou uma Musa, de um homem que apareceu mas justamente aquele que a arte criou combinando tudo aquilo que encontrou de belo: está claro que a pedra, na qual a arte introduziu a beleza de uma forma, é bela não porque é pedra (do

contrário a outra seria igualmente bela), mas graças à forma que a arte nela introduziu. A matéria não tinha antes essa forma; essa estava, antes, na mente do artista do que na pedra; e esta estava no artista não porque tem dois olhos e duas mãos, mas porque ele participa da arte (PLOTINO, 1992).

A transmissão de saberes de uma geração para outra, em diferentes circunstâncias, é uma das funções que a memória pode desempenhar. A memória estabelece o laço social e, com isso, confere a continuidade dos modos de vida que constituem uma determinada cultura. É nesse sentido que se pode dizer que a memória é social. Na perspectiva de Fentress e Wickham (1992:65/66), *uma memória só pode ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida, tem que ser primeiro articulada. A memória social é portanto memória articulada.*

Essa transmissão de que falam os autores acima mencionados pode ser feita não só apenas pelo discurso, mas por rituais, gestos ou outras formas de expressão de uma determinada cultura. No caso dos rituais, “o significado não é posto em palavras, mas encenado” (VANSINA, 1955 apud FENTRESS e WICKHAM, 1992:66).

No estudo do artesanato como expressão da cultura popular, percebe-se que a transmissão é feita pela habilidade manual, “ensinar a fazer fazendo” ou mostrando como se faz, aqui o saber passa pelas mãos, pois é através do sentir, do tocar, que o artesão coloca em evidência o que está guardado na sua memória, uma vez que (...) *a maior parte da nossa memória do movimento gestual é corporal, é articulada de modo não verbal (FENTRESS e WICKHAM, 1992:66).* O gesto, afirma Zumthor (1996:244), *contribui com a voz para fixar e compor o sentido.* Portanto, a memória social não se limita somente a palavra, embora essa tenha primazia no seu processo de articulação. O que distingue os estudos na perspectiva da oralidade é exatamente o fato de basear-se na fala e não na escrita.

O gesto tem uma enorme capacidade de simbolizar. Um exemplo disso é o teatro oriental. *A língua do gesto é também a do sopro; ela povoa uma espécie de reserva pré-linguística escreveu Y. Fonagy, e, em alguns casos de artifício extremo, ocupa totalmente o campo da expressão (ZUMTHOR, 1993:243-244).*

Um laço funcional liga de fato à voz o gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa a

conquistá-lo, saturá-lo do seu movimento. A palavra pronunciada não existe (como faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes.

Marcel Jousse, (...) colocava como indissociáveis o gesto e a palavra, num dinamismo complexo que ele chamava verbomotor (ZUMTHOR, 1993:244). Segundo Walter Ong (1998:81),

Jousse usava o termo verbomotor para se referir principalmente às culturas antigas hebraica e aramaica e outras adjacentes, que tinham algum conhecimento da escrita, mas permaneciam basicamente mais orais e mais orientados pela palavra do que orientados pelo objeto quanto a seus estilo de vida.

Em seus estudos, Walter Ong expande o uso do termo verbomotor para todas as culturas que guardam traços das culturas orais, culturas estas que juntam as pessoas em torno da palavra.

O presente estudo aponta para a necessidade de identificar a sobrevivência de modos orais de manejo da linguagem e de uma correspondente consciência oral, na perspectiva de Eric Havelock (1996). Aqui, a linguagem, apoiada num sistema de comunicação oral, terá que apoiar-se também numa tradição expressa em enunciados fixos e transmissíveis. Trata-se, então, de uma linguagem memorizada. Segundo Havelock (1996:83), *não há outro modo de garantir a sua sobrevivência.*

As memórias são pessoais, pertencendo a qualquer homem, mulher ou criança da comunidade. Contudo, o seu conteúdo, a linguagem preservada, é comum, algo partilhado pela comunidade enquanto exprime a sua tradição e a sua Identidade histórica (HAVELOCK, 1996:89).

A memória, através da linguagem, no caso em estudo através do gesto, do movimento, estabelece o laço social e assim sendo garante a continuidade dos comportamentos e modos de vida que constituem uma cultura. Aqui, se pode dizer que os vestígios da memória expressos pela oralidade fundam a cadeia de tradições culturais que se transmite de uma geração para outra.

Em síntese (sempre provisória), cabe-me dizer que esta pesquisa se insere dialeticamente no processo permanente de retomada das lutas populares no Estado do Ceará (e, por extensão, no País), em um momento privilegiado da história da humanidade em que, ao movimento homogenizante da produção e do consumo culturais, oferecem-se, em diálogo conflitivo, manifestações de uma cultura popular com sua linguagem oral e gestual, com suas realizações individuais e coletivas, com seu fazer que narra o itinerário singular e plural de uma comunidade, que traça o seu destino modelando silenciosa e intensamente as belas areias coloridas que ainda enfeitam as antigas vilas de pescadores (Tibau, Morro Branco e Majorlândia), hoje sob ameaça constante de desfiguramento face à voracidade predatória da ocupação urbana, dado estrutural presente em toda a realidade brasileira.

ABSTRACT: The present study was centred on the making of coloured sand artefact produced in the coast of Ceará, aiming to understand how the craftsmen/craftswomen perceive their craft as a way of subsistence, and also as a way of transmitting their cultural inheritance from one generation to another. This study also tries to identify the stimuli of creativity that come up on the different patterns produced which represent the artistic view of a tension between continuity and change. This tension which directly affects the craftsmen/craftswomen is a consequence of the market demand and also of the uncontrolled exploitation of the various ecosystems where the artefacts are produced. The oral tradition is the only way found to transmit the artefact knowledge to future generations as a lot of the craftsmen/craftswomen cannot read. Memory, intuition, sensitivity, and “gift” are the tools used for the production and knowledge transmission of this craft: teaching how to do it while doing it is the methodology. The sand artefact establishes the craftsmen/craftswomen’s memory and strengthens their personal/social bonds guaranteeing the continuity of the community behaviour which constitutes a typical society/culture. In order to carry this study, the researcher has nurtured herself with the exciting experiences of seeing, listening, touching, and feeling the craftsmen/craftswomen’s activities.

Key Words:

artefact, culture, oral tradition, subsistence, creativity

4 Bibliografia

ALVIM, M. R. B. 1983. O Artesanato, tradição e mudança social – um estudo a partir do ouro em Juazeiro do Norte. In: *O Artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte/INC.

BACHELAR, G. 1984. *La Dialectique de la durée*. Paris: Quadrige/Puf.

BATISTONI FILHO, D. 1989. *Pequena História da Arte*. São Paulo: Papirus.

BENJAMIN, W. (1892 – 1940) *Magia e Técnica, Arte e Política*. 10ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. Obras Escolhidas, vol. 1.

- BOSI, E. 1995. *Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, P. 1999. In: LINS, Daniel Soares. (org.) *O Campo Econômico. A dimensão simbólica da dominação*. Campinas: Papirus.
- BURKE, P. 1989. *A Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CARVALHO, G. 1999. *Madeira Matriz. Cultura e Memória*. São Paulo: Annablume.
- CHAUÍ, M. 1989. *Cultura e Democracia*. São Paulo: Cortez.
- CERTEAU, M. 1996. *A Invenção do Cotidiano: I. Artes de Fazer*. Trad. Ephraim Alves. Petrópolis: Vozes.
- CUCHE, D. 1999. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauri: EDUSC.
- DIAS, M. E. B. 1982. *A Dialética do Cotidiano*. São Paulo: Cortez.
- ECKERT, C. 1993. *Memória e Identidade*. Cadernos de Antropologia, n. 11, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.
- FENTRESS, J., WICKHAM, C. 1992. *Memória Social*. Lisboa: Teorema.
- GUEDES, M. 1995. *Tibau em dois Tempos*. Fundação. Vingt-un Rosado, Coleção Mossoroense, v. 850.
- GUATARI, F. 1990. *As três Ecologias*. São Paulo: Papirus.
- HAVELOCK, E. 1996. *A Musa Aprende a Escrever*. Lisboa: Gradativa.
- JOUSSE, M. 1925. *Le Style Oral rythmique et mnemotechnique chez les Verbo - Moteur*. Paris: Gabriel Beauchesne, Éditeur.
- LE PARC, M. 2001. *Homenagem às Mãos Silenciosas*. Pinacoteca, Centro Dragão do Mar.
- NORA, P. 1993. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In:

Projeto História, 10: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, p. 7-28.

ONG, W. 1998. *Oralidade e Cultura Escrita*. Campinas: Papyrus.

OSTROWER, F. 2003. Arte e Artista no século XX. In: *Polis*, n. 41.

PASSERON, J. C., GRIGNON, C. 1989. Le Savant et le Populaire. Paris: Galimard.

PLOTINO. 1992. *Enéadas*. V. 81. Milano: Enneadi.

ROMANO, R. 2002. Animais e Ciência. As técnicas no Brasil. Texto impresso apresentado na aula inaugural do Mestrado de Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.

PORTO ALEGRE, S. 1988. A Arte e o ofício de artesão. História e trajetória de um meio de sobrevivência. *Tese de Doutorado*, F.F.L.C.H. Universidade de São Paulo.

_____. *Mãos de Mestre. Itinerário da Arte e da Tradição*. São Paulo: Maltese, 1994.

VINGT-UN ROSADO, J. L. A. F. 1995. *Tibau, Espaço e Tempo*. Fundação Vingt-un Rosado, Coleção Mossoroense, v. 850.

ZUMTHOR, P. 1997. *Tradição e Esquecimento*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: HUCITEC.

_____. *A Letra e a Voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.