

A ARTE DO OURO

Um estudo sobre os ourives de Juazeiro do Norte

Maria Rosilene Barbosa Alvim



Dissertação de Mestrado apresentada no  
Programa de Pós-Graduação em Antropolo-  
gia Social da Universidade Federal do  
Rio de Janeiro

Museu Nacional  
Setembro de 1972

T  
331.209813  
A475a  
M

MUSEU NACIONAL  
DEP. DE ANTROPOLOGIA  
BIBLIOTECA  
N.º REG.: \_\_\_\_\_

## ÍNDICE

	Página
INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO I - AS REPRESENTAÇÕES E O MODO DE PRODUÇÃO .....	9
Introdução .....	9
As Representações .....	11
O Modo de Produção .....	22
CAPÍTULO II - AS OURIVESARIAS .....	35
I. Introdução .....	35
II. Oficina e Ourivesaria .....	35
III. O Ciclo Produtivo das Ourivesarias .....	38
IV. "Oficina de Quintal", "Gangorras" ou "Quengas de Côco" e o Trabalho a Domicílio .....	45
- Introdução .....	45
- 1. As "Oficinas de Quintal" .....	46
- 2. O Trabalho a Domicílio .....	56
a) As Vitrines .....	56
b) As Gangorras .....	60
V. Os Dados Estatísticos .....	63
VI. As Jóias da Praça, as Relações entre a Produção de Jóias em Juazeiro e a Importação de Jóias do Sul .....	72
CAPÍTULO III - AS ARTES E A ARTE DO OURO .....	78
I. As Artes .....	78
II. A Arte do Ouro .....	84
CAPÍTULO IV - O APRENDIZ .....	94
I. O Aprendizado no Passado e no Presente .....	94
II. Mestre .....	97
CAPÍTULO V - A REPRESENTAÇÃO DAS RELAÇÕES DE PRODUÇÃO .....	106
CAPÍTULO VI - CONCLUSÕES .....	126
BIBLIOGRAFIA .....	140

## NOTA

A elaboração desta dissertação de mestrado deve-se a uma série de oportunidades a mim concedidas, cabendo aqui agradecer às instituições e pessoas responsáveis por essas oportunidades.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Museu Nacional - U.F.R.J., responsável pela minha formação em Antropologia e pela concessão de bolsas para que me fosse possível frequentar o referido curso. Dessa forma sou grata ao Conselho Nacional de Pesquisas, Fundação Ford e Conselho de Pesquisas da Universidade Federal do Rio de Janeiro que me doaram as bolsas através do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Agradeço à Universidade Federal Fluminense, especificamente ao Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, cujo apoio foi de grande importância para a feitura desta dissertação.

A minha gratidão, no entanto, se dirige principalmente às seguintes pessoas: Neuma Aguiar, minha orientadora de tese, cuja leitura deste trabalho constituiu grande ajuda para a redação final do mesmo; Prof. Luiz de Castro Faria, pelo incentivo e confiança a mim demonstrados durante todo o tempo em que estive cursando o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social; todos os meus colegas de curso, cujo convívio e discussões realizadas nos diversos cursos ministrados por esse Programa contribuíram de forma inestimável para a realização desta dissertação. Entre eles, agradeço de forma particular a José Sergio Leite Lopes que me acompanhou durante toda a fase de redação deste trabalho e cujas críticas e observações me foram fundamentais.

Cabe frisar que o meu maior reconhecimento e gratidão vão para os meus informantes, os ourives de Juazeiro do Norte, cuja cooperação e disposição em prestar-me informações constituíram-se na condição essencial da elaboração deste trabalho.

INTRODUÇÃO

Meu objetivo neste trabalho é ver, através das representações dos trabalhadores da "arte do ouro", como os mesmos se definem dentro da atividade econômica em que estão inseridos. A pressuposição principal que apresento é que toda tentativa presente no discurso dos trabalhadores do ouro para explicar a arte e o que ela representa para eles vem condicionada por uma contradição básica, inerente à própria prática econômica da qual depende. Tal contradição, apreendida no discurso dos trabalhadores, se articula da seguinte forma: o trabalhador se considera — e é na realidade — um elemento importante no trabalho que executa. Para ter se tornado um indivíduo que possui uma arte, um artista, foi necessário que passasse um período que varia, em média, de dois a quatro anos aprendendo a referida arte. Mas, como não possui os meios necessários para se tornar o proprietário dos produtos que fabrica, o trabalhador é condicionado a trabalhar para outro indivíduo que possua esses meios. Como toda a aspiração que tem em relação à sua prática econômica se liga a sua transformação em proprietário e, portanto, livre do condicionamento de vendedor de sua força de trabalho, ela reflete a contradição acima apontada, que é o fato de possuir uma "arte", ou seja, um conhecimento ou posse do controle dos meios de trabalho necessários para a execução do produto e com os quais forma uma unidade, e ao mesmo tempo estar dissociado da posse do produto que fabrica por não ser o proprietário dos meios de produção. Esse problema, que considero o meu objetivo principal, será analisado nos capítulos III, IV e V.

No primeiro capítulo discuto os pressupostos básicos dos quais parto para a análise teórica que desenvolvo nos capítulos etnográficos. Nele são discutidas as colocações especificamente antropológicas para o estudo das representações e a articulação que se pode fazer a partir daí com os estudos de ideologia. No entanto, cabe ressaltar que fui levada a discutir tais problemas em virtude da análise etnográfica como fundamental empreender para a compreensão dos dados que obtive. Nesse sentido, muitas colocações teóricas mais importantes ficam faltando e não

são levadas em consideração em tal capítulo. Ao lado do estudo das representações é também vista a importância do conceito de modo de produção, maneira de produzir (sentido restrito), para a caracterização de uma prática econômica e é através desse conceito que é pensada a prática econômica da arte do ouro.

No segundo capítulo procuro, através de uma visão geral da situação e condicionamento dessa prática econômica em termos de sua totalidade, mostrar a diversidade e a complexidade da mesma. Este é o capítulo mais problemático porque diz respeito aos tipos de ourivesarias encontráveis em Juazeiro, as relações que mantêm entre si e as relações que mantêm com o mundo exterior (as jóias que vêm do Sul para o mercado local e as jóias que são exportadas para outras áreas).

Pelo fato das atividades que descrevo se localizarem nas ourivesarias, é importante apresentar a rede de suas relações, muito embora as informações por mim obtidas pudessem ser mais intensamente exploradas do que aqui me proponho realizar. Através desse capítulo introduzo uma série de informações que se apresentam como indispensáveis para o entendimento posterior dos diversos capítulos. Em resumo, o capítulo mostra os tipos de unidades produtivas existentes e o relacionamento que apresentam entre si, bem como a especificidade que apresentam em relação à contextualização local e social que as envolvem. Ao lado disto é também feita uma avaliação dos dados estatísticos que se pode ter sobre essas unidades produtivas, chegando-se a algumas hipóteses sobre o porque da incapacidade de estudos que partam desse tipo de dados empíricos para a explicação do objeto em questão.

No terceiro capítulo analiso especificamente a categoria "arte": para os trabalhadores ligados a essa prática econômica, trata-se de uma categoria chave para se entender a visão que esses trabalhadores têm de si mesmos no processo produtivo, bem como a definição que apresentam de si próprios em relação a outros tipos de trabalhadores. Dessa maneira, a categoria "arte" serve como referência para a separação que os trabalhadores apresentam entre eles e os demais trabalhadores. No caso de outros trabalhadores que também têm "arte", nas trabalham em outro tipo de

"arte" que não é a "arte do ouro", a diferenciação se faz através da melhor situação econômica em que os trabalhadores da arte do ouro se encontram. Segundo eles, a "arte do ouro dá mais do que as outras artes". Dentro dessa orientação, aprofundando as diversas situações em que aparece a categoria "arte", seja de forma direta, seja de forma indireta, é que segue-se todo o capítulo.

No capítulo IV analiso as formas do aprendizado no presente e no passado, utilizando para isso depoimentos de ex-ourives e de ourives atuais. Tal capítulo se apresenta como necessário, na medida em que para que um indivíduo possua uma "arte" é fundamental que a tenha obtido através de um período de longo aprendizado. Pode-se dizer que é específico desse modo de produção (sentido restrito), no sentido da reprodução da força de trabalho, o fato do aprendizado longo ser essencial para a grande maioria da força de trabalho. Vê-se, portanto, a ligação entre a "arte", a importância que o indivíduo tem no processo de trabalho e o fato dela ter sido obtida pelo aprendizado de alguns anos.

No capítulo V é vista a forma pela qual o trabalhador da arte do ouro dá conta simultaneamente de sua situação de importância no processo de trabalho, e do fato de trabalhar para um "patrão". Mostra-se como a aspiração à independência, "estabelecer-se por conta própria", não vender a força de trabalho para um "patrão", é um meio ao nível de suas representações que ele utiliza para compatibilizar essas duas situações que ele vê como contraditórias.

Além do resumo que fiz acima, sobre o conteúdo dos diversos capítulos que constituem a dissertação, cabe também dizer alguma coisa sobre Juazeiro do Norte e sobre minha experiência pessoal desenvolvida durante a pesquisa.

Juazeiro do Norte é um município cujas características urbanas se destacam entre as outras. Isso talvez num plano aparente, na medida em que os próprios dados colhidos na cidade mostram que, apesar dessa forte característica, as atividades consideradas urbanas estão fortemente condicionadas pelas atividades agrícolas na região na qual o município se encontra situado. Ao se considerar, no entanto, a

população local tem-se que, numa população de 90.000 habitantes, a porcentagem apresentada da população urbana em relação à população rural é de 70%, considerando-se aí a população suburbana também contida na população urbana. Outra característica a ser notada em relação ao município é a existência do culto ao padre Cícero, fundador da cidade, que faz com que anualmente milhares de pessoas oriundas de todo o nordeste e de outras áreas visitem a cidade. Tal culto se torna manifesto principalmente pelas grandes romarias que acontecem durante as festividades da padroeira da cidade, em setembro, e em novembro quando o próprio padre Cícero é o festejado. Pela complexidade que envolve toda a história da cidade nessa sua ligação mística, quer em relação ao passado, quer em relação ao presente, é que não considere o problema de forma específica no presente trabalho. Em um artigo por mim apresentado em um simpósio realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, em junho de 1971, tento analisar a especificidade desse culto. Como o problema das relações místicas e toda a história da cidade são bastante amplos, torna-se por isso mesmo um objeto próprio de pesquisa.

Quanto à minha experiência pessoal de pesquisa, ela só pode ser descrita a partir do momento para a colocação acadêmica da mesma. Enquadrada em um projeto maior de autoria dos professores David Maybury-Lewis e Roberto Cardoso de Oliveira, a pesquisa que realizei em Juazeiro do Norte constitui um estudo de caso e a sua escolha foi condicionada pelos interesses do referido projeto. O tempo de minha permanência na cidade está distribuído entre os meses de janeiro/fevereiro/1970, período de minha primeira estadia no campo, e janeiro/fevereiro/1971. Essas épocas foram escolhidas não por motivos específicos que envolvam considerações de relevância para a pesquisa, mas em virtude de estar dentro do período de férias das universidades brasileiras, e o fato de me encontrar ligada a uma delas fez com que eu só pudesse sair em campo durante esses períodos. Tal limitação criou alguns problemas que se ligam à não apreensão de dados durante as romarias à cidade.

O fato de ter conseguido, em minha primeira estadia na cidade em 1970, um informante que posteriormente se tornou um amigo, possibilitou que, na minha segunda estadia em campo, 1971, eu ficasse hospedada em sua casa junto com sua família, mulher e nove filhos. As relações pessoais assim desenvolvidas entre mim e a família de um informante passaram a me situar entre os ourives como uma pessoa mais próxima. E a aceitação que tiveram de mim como uma pessoa que queria saber sobre o que eles faziam ficou mais legitimada; eu passei a ser alguém, uma pessoa menos abstrata, eu era a amiga de C. e não somente uma pessoa do Rio de Janeiro.

Logo quando iniciei os trabalhos, um dos primeiros problemas com que me deparei foi com a impossibilidade de obter todos os dados para a pesquisa no período de dois meses. Os dados colhidos no IBGE local muito pouco tinham a informar, e todos os entrevistados demonstravam em relação a mim grande desconfiança, por suspeitarem que eu poderia prejudicá-los e se furtavam a uma série de informações, principalmente as do tipo numérico (em relação ao número de operários, preço das peças, etc.), com um temor evidente de uma fiscalização sobre impostos. Com o decorrer de quase um mês é que, devido à minha maior ligação com o meu informante principal, os trabalhadores passaram a me prestar um maior número de dados e a falar em termos mais claros. É evidente que a minha relação de amizade com esse informante, um trabalhador, e mesmo as relações posteriormente realizadas com proprietários de pequenas oficinas, fez com que eu fosse vista com desconfiança por proprietários das "oficinas grandes" e pelos próprios operários que aí trabalhavam. Quando os contatos foram melhor estabelecidos, o tempo em que podia dispender com a pesquisa estava esgotado. No entanto, outros contatos realizados e reforçados, como com os empregados da agência do IBGE e outras pessoas residentes na cidade, fizeram com que um grande número de pessoas tivessem se tornado amigas. Tal relacionamento foi mantido através de cartões enviados posteriormente por mim a todos esses informantes, como também encomendas a mim feitas, por trabalhadores, de fotografias de futebol. Quando regresssei à cidade um ano depois, encontrei um cartão emoldurado e pendurado

na parede de uma unidade produtiva que fora enviado por mim para os trabalhadores dessa oficina. Por outro lado, a correspondência desenvolvida com o meu primeiro informante fez com que eles tivessem notícia de mim e que a minha volta fosse prevista. Diante desses fatores, a pesquisa em sua segunda fase pôde ser melhor realizada; contei para isto com todo um trabalho anterior que me parece ser essencial para a coleta de dados na segunda fase. É através da confiança que os informantes possuem ter pelo pesquisador que me parece estar uma das garantias importantes para a obtenção de dados mais verdadeiros e sugestivos. Evidentemente que o convívio contínuo com eles, como tive nas unidades produtivas durante o tempo de trabalho e em suas casas, forneceu-me um quadro de referência importante para a contextualização das informações que eram paulatinamente prestadas. O fato de ser eu uma pessoa de fora fez, ao mesmo tempo em que se criou uma desconfiança, gerar um clima de expectativas em torno do que eu pudesse fazer por eles: os trabalhadores deixavam transparecer de certa forma a falta de pagamento justo por seu trabalho e os patrões (aqui me refiro mais especificamente aos proprietários de "oficinas pequenas") enviavam diretamente recados para o "governo" sobre o absurdo dos impostos e obrigações trabalhistas. Como não estava muito atenta para a visão que os informantes pudessem criar sobre mim, não pude perceber muito bem porque para os trabalhadores a minha presença não era muito fruto de investigações e perguntas como era para os patrões em geral. Parece-me, pensando agora, que o fato de eu ser amiga de um deles era o suficiente para que me aceitassem e também pelo hábito que já têm em conviver com pessoas de fora que vêm à cidade por causa das romarias, ou seja, pelo fato da cidade ser um centro de visitação religiosa não parece estranho que existam pessoas querendo saber sobre o que se faz lá. De qualquer forma, essas são apenas considerações posteriores que me ocorreram a partir de uma reflexão posterior à minha estadia na cidade. Mas, se os trabalhadores aceitaram o fato de estarem sendo interrogados sobre suas atividades por mim, sem "pesquisarem" sobre os meus interesses além dos que eu apresentava, tal não ocorreu em relação aos proprietários de ourive-

sarias. Esses não perderam ocasião de fazer com que eu repetisse o que pretendia, o que é que eu estava querendo mesmo, e todas as vezes que eu repetia eles falavam em impostos em geral. O fato de eu estar ligada à universidade significava para muitos ser uma espécie de fiscal governamental. Em uma dessas ocasiões de descon-fiança, um proprietário expulsou-me de sua ourivesaria, alegando que eu estava atrapalhando o trabalho. Cabe ressaltar que esse proprietário tinha sido entrevistado por mim na primeira vez em que estive na cidade e, na segunda estadia, quando ocorreu o fato da expulsão, obtive diretamente dele o assentimento para entrar em sua ourivesaria. Tal registro sobre minhas experiências pessoais parecem-me ser de grande importância em virtude da possibilidade de comparação com outras experiências de pesquisa, podendo assim servir para uma maior sistematização dessas experiências visando uma orientação mais realista no convívio com os informantes. Apesar do relacionamento com os informantes ser profissional para o pesquisador, não me parece ser esse o aspecto mais importante para os informantes. De uma maneira geral, quando eu era aceita em alguma ourivesaria, quando um contato mais pessoal era estabelecido entre os trabalhadores e eu, uma série de aproximações eram feitas em relação à semelhança física com pessoas de sua família ou com cantores e personagens de televisão que estavam habituados a ver e que passavam a ser de seu universo discursivo. A não aceitação por parte dos proprietários, que na maioria insistiam em me ver como uma pessoa de fora, se colocava em oposição com a aceitação por parte dos trabalhadores que tentavam me situar em uma relação de proximidade. Cabe, no entanto, considerar que os proprietários que assim agiram eram proprietários de ourivesarias pequenas.

Quanto às técnicas utilizadas no decorrer da pesquisa, elas foram as mais informais possíveis, constando de entrevistas cujo roteiro se guiava através dos seguintes itens: I - Tempo de permanência na "arte"; II - Tempo de aprendizado; III - A forma pela qual entrou na arte, através de parentes ou de amigos, ou por outra forma; IV - Se tem parentes na arte: como proprietário, como trabalha -

dor; V - O significado da categoria "arte" em relação à "arte do ouro" e em relação às outras artes; VI - Satisfação ou não com a arte; VII - Desejo de sair da arte e porque; VIII - A especialidade e os tipos de peças que mais satisfazem, do ponto de vista pessoal e do ponto de vista da remuneração; IX - O futuro da arte; X - A profissão dos filhos.

A partir desses tópicos — que nunca eram seguidos em uma mesma ordem, dependendo do informante e da própria concatenação da entrevista, geralmente realizada em local de trabalho onde há barulho e a atenção do entrevistado para o trabalho que está fazendo — as categorias como "arte", "patrão", "ourives", "oficina", "artista" iam se esclarecendo e ganhando novas dimensões. O fato de partir para a elaboração do roteiro já usando a categoria "arte" foi devido a uma imediata percepção do uso dessa categoria para classificar a atividade econômica que eu estudava, mas somente depois que as entrevistas e várias conversas iam acontecendo é que pude perceber o significado real dessa e de outras categorias que me foram reveladas.

## CAPÍTULO I

## AS REPRESENTAÇÕES E O MODO DE PRODUÇÃO

Introdução

Neste capítulo tenho como objetivo discutir as pressuposições teóricas a serem utilizadas no decorrer deste trabalho. Para isto ele está composto de duas partes onde trato, primeiramente, das representações, ou seja, de uma abordagem nitidamente antropológica e, na segunda parte, procuro ver através da utilização do conceito de modo de produção como articular o estudo das representações para o conhecimento de um determinado sistema econômico. Na análise dos diversos autores contidos neste capítulo não pretendo fazer um estudo exaustivo dos mesmos, ficando muitos aspectos de suas teorias exteriores à discussão que aqui efetuo. Nessa medida é que parto para explorar aspectos da teoria de Durkheim e Mauss sobre as classificações primitivas, que aproximo das classificações ideológicas e procuro enfatizar o papel das classificações tecnológicas na própria elaboração de outras classificações; é como se eu estivesse recorrendo a esses autores como um meio para a realização do tipo de estudo que ora pretendo fazer: partir das representações de um grupo social economicamente determinado para o conhecimento da prática econômica na qual se inserem.

Como nos capítulos III, IV e V serão analisadas as categorias que pertencem ao universo do discurso dos trabalhadores ligados à produção de jóias de ouro em Juazeiro do Norte, a análise dessas categorias a partir do trabalho de Durkheim e Mauss sobre as classificações primitivas se torna fundamental. Através dessas categorias (consideradas como representações, e como tal fazendo parte do campos valores dos trabalhadores, e como informações) poder-se-á apreender um conjunto ordenado de categorias no qual elas estão relacionadas e expressam a sistematização da visão que o agente produtivo tem da sua prática econômica.

O método utilizado no tratamento dos dados seguirá um procedimento teóri-

co que pressupõe os trabalhos de Durkheim e Mauss, bem como os de Lévi-Strauss. Ao lado disto será também utilizado o conceito de modo de produção, com o qual procura-se dar conta das relações entre as representações e a prática econômica. O conceito de modo de produção, além de fornecer essa possibilidade, dá condições de se caracterizar uma prática econômica (modo de produção sentido restrito). Considera-se que a infra-estrutura econômica é sempre explicitadora das condições que determinam em última instância o conteúdo destas representações. Observe-se que a infra-estrutura econômica não pode ser vista como uma área da sociedade onde as relações sociais estão excluídas: é através dela, através das diversas práticas econômicas que a formam, que as relações sociais mais amplas se constituem e se explicam, em última instância.

Quanto à junção de duas visões teóricas vistas muitas vezes como exclusivas, penso que não há maiores problemas fazê-la, na medida em que a utilização das abordagens de Durkheim, Mauss e Lévi-Strauss não pressupõe um compromisso com a teoria total dos autores. Meu objetivo é partir do nível das representações para chegar às relações entre elas. Tais relações são detectadas a partir das representações sobre a prática econômica na qual estão inseridos os agentes sociais que formulam essas representações; na realidade, trata-se de se tentar apreender as ligações do nível ideológico com o nível econômico. Pretendo fazer uma etnografia de uma prática econômica específica através das representações (ou ideologias) dos agentes que nela se inserem, as relações entre os dois níveis ficando presentes na medida do objetivo seguinte: a) de onde partem as categorias que formam o sistema de representações; b) qual o elo social que as explica. Para isto os estudos realizados pela antropologia em sociedades "primitivas" são fundamentais. Sem pressuposições etnocêntricas, a Antropologia é levada a buscar no seio mesmo da sociedade que ela estuda as explicações dessa sociedade. Tal meta só pode ser atingida através da obtenção de dados formulados pelos agentes sociais do contexto social visado.

Na medida em que esteja sendo utilizada diretamente a teoria marxista, me deterei para definir os conceitos empregados, na segunda parte deste capítulo. Como a análise de categorias e a verificação das relações entre elas é o ponto de partida, é necessário considerar os estudos de Durkheim, Mauss e Lévi-Strauss que me orientarão neste sentido; além disso, será relacionada a perspectiva antropológica dos autores, com a definição marxista de ideologia.

### I - As Representações

Marcel Mauss e E. Durkheim, no famoso trabalho "Algumas Formas Primitivas de Classificação", colocam, entre outras coisas, que nas "classificações primitivas" (...) as idéias estão nelas organizadas de acordo com o modelo fornecido pela sociedade. Mas, desde que esta organização da mentalidade coletiva existe, ela é suscetível de reagir sobre a sua causa e de contribuir para modificá-la. Vimos como as espécies de coisas classificadas num clã servem de tótems secundários ou sub-tótems; isto é, no interior do clã, cada grupo particular de indivíduos, sob a influência de causas que ignoramos, passa a se sentir mais especialmente em relações com tais e tais coisas que são atribuídas, de maneira geral, ao clã inteiro. Desde que este, tornando-se muito volumoso, tenda a se segmentar, será segundo as linhas marcadas pela classificação que se processará a segmentação. Não se deve crer que estas divisões sejam necessariamente o produto de movimentos revolucionários e tumultuosos. Parece, as mais das vezes, que eles têm lugar segundo um processo perfeitamente lógico. Foi assim que, em grande número de casos, se constituíram as frâtrias que se dividiram os clãs. Em muitas sociedades australianas as frâtrias se opõem uma à outra como o branco e o negro, isto é, como dois termos de uma antítese e, nas tribos do estreito de Torres, como a terra e a água; e, ainda, os clãs que se formaram no interior de cada uma delas conservam uns com os outros relações de parentesco lógico. Assim, é raro na Austrália que o clã do corvo seja de outra frâtria que não a do trovão, das nuvens e da água. Da mesma forma, quando num clã a segmentação se torna necessária, são os indivíduos agrupados em torno de uma das coisas classifica

das dentro do clã que se destacam do resto, para formar um clã independente e o sub-tótem se torna um tótem. Uma vez começado, o movimento pode continuar e sempre seguindo o mesmo processo. Efetivamente, o sub-clã que assim se emancipou transporta consigo, para seu domínio ideal, além da coisa que lhe serve de tótem, algumas outras que são consideradas solidárias daquela. Estas coisas, no novo clã, desempenham o papel de sub-tótems e podem, se for necessário, se tornar outros tantos centros em torno dos quais se produzirão mais tarde novas segmentações. (1)

O que Durkheim e Mauss estão visando neste trabalho é mostrar que existe um tipo de classificação, a classificação primitiva, que tem uma lógica diferente da lógica da ciência, o modelo dela sendo fornecido pela sociedade. Mas nem por isso se deixa de seguir uma certa lógica: "As classificações primitivas não constituem, pois, singularidades excepcionais, sem analogia com as que estão em uso entre povos mais cultivados; parecem, ao contrário, se ligar sem solução de continuidade às primeiras classificações científicas. Com efeito, embora difiram profundamente destas últimas sob certos aspectos, não deixam, todavia, de possuir todos os caracteres essenciais das mesmas. Em primeiro lugar, da mesma forma que as classificações dos eruditos, elas são sistemas de noções hierarquizadas. As coisas não se encontram dispostas simplesmente sob a forma de grupos isolados uns dos outros, mas estes grupos mantêm uns com os outros relações definidas e seu conjunto forma um só e mesmo todo. Ainda mais, estes sistemas, do mesmo modo que os da ciência, têm um fim especulativo. Seu objetivo não é facilitar a ação entre os seres. Dados certos conceitos considerados como fundamentais, o espírito sente a necessidade de prender a eles as noções que formula a respeito de outras coisas. Tais classificações são, pois, antes de tudo, destinadas a ligar as idéias entre si, a unificar o conhecimen-

---

(1) "Algumas Formas de Classificação Primitiva". Tradução de Maria Izaura Pereira de Queiroz - Apostila composta para circulação interna no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, pp. 26/27.

...; a esse título, podemos dizer, sem inexatidão, que elas são obra da ciência e constituem uma primeira filosofia da natureza" (Durkheim/Mauss, op. cit., pp.64/65)

Durkheim e Mauss estão interessados em apreender as origens da atividade classificatória e para isso estão analisando os sistemas classificatórios que dão conta da explicação da divisão da sociedade em clãs, frátrias e a segmentação que poderá ocorrer a partir da divisão original. Por outro lado, estas divisões estão relacionadas com outras divisões que alguns povos fazem do universo. Existe, pois, uma totalização nestas classificações que não se restringem a uma necessidade prática, de dar conta de uma prática material dos indivíduos, daí se pode dizer que elas formam uma espécie de primeira filosofia da natureza.

Os autores precisam o que pensam das primitivas classificações: "Distinque-se, por esse lado (lado especulativo), nitidamente, do que se poderia chamar as classificações tecnológicas. É provável que, em todos os tempos, o homem mais ou menos nitidamente classificou as coisas de que se alimenta, de acordo com o processo usado para apropriá-las: por exemplo, em animais que vivem na água; ou nos ares ou na terra. Mas primeiro, esses grupos assim constituídos não estão ligados uns aos outros e sistematizados. São divisões, distinções de noções, mas não nos quadros de classificação. E mais ainda, é evidente que estas distinções estão estreitamente comprometidas com a prática, da qual elas não fazem mais que exprimir certos aspectos. Foi por esta razão que não falamos delas nesse trabalho em que procuramos esclarecer um pouco as origens do processo lógico que está na base das classificações científicas" (Durkheim e Mauss, op. cit., pp. 64/65).

Parece-me que esta observação dos autores não se integra no que eles pretendem mostrar no trabalho, ou seja, que "as classificações primitivas (...) se modelaram sobre a organização social mais próxima e mais fundamental (...). A sociedade não foi simplesmente um modelo de acordo com o qual o pensamento classificatório teria trabalhado; foram os próprios quadros da sociedade que serviram de quadros ao sistema. As primeiras categorias lógicas foram categorias sociais; as pri

... classes de coisas foram classes de homens nas quais as coisas foram integradas. Foi porque os homens estavam agrupados e se concebiam a si mesmos sob a forma de grupos que agruparam idealmente os outros seres e as duas modalidades de agrupamento começaram por se confundir ao ponto de serem indistintas. As frátrias foram os primeiros gêneros; os clãs, as primeiras espécies. As coisas eram tidas como fazendo parte integrante da sociedade e era o seu lugar na sociedade que determinava seu lugar na natureza".

Existe uma preocupação no trabalho em mostrar que nas chamadas "classificações primitivas" está presente uma atitude científica, especulativa; é preciso que as coisas que rodeiam o homem sejam explicadas nos moldes sociais em que vive. Ora, aí existe um caráter também prático, material, os homens vivem de determinada forma, se organizam dentro de um contexto histórico específico e todo o processo científico estará voltado para as suas necessidades concretas e materiais. Os dois aspectos, prático e teórico, não estão desarticulados. Se os homens classificam também suas atividades tecnológicas, essas classificações por sua vez estarão, de alguma forma, articuladas com a classificação maior da sociedade, com as chamadas representações coletivas.

O caráter afetivo presente nas classificações primitivas seria o que diferenciaria os sistemas classificatórios aí formados das classificações científicas. A afetividade seria decorrente da área sagrada da sociedade da qual fazem parte as representações coletivas. Os laços lógicos aí presentes "(...) são representados sob a forma de laços familiares, ou como relações de subordinação econômica ou política; pode-se dizer, pois, que os mesmos sentimentos que estão na base da organização doméstica, social, etc., presidiram também à repartição lógica das coisas. Essas se atraem ou se opõem da mesma maneira que os homens se ligam pelo parentesco ou se opõem pela vendeta. Elas se confundem como os membros de uma mesma família se identificam num pensamento comum. O que faz com que umas se subordinem às outras é em todos os pontos, análogo ao que faz o objeto possuído aparecer como inferior a

seu proprietário, o servo a seu senhor. Foram, pois, estados coletivos que deram nascimento a estes grupos e, ainda mais, estes estados são manifestamente afetivos. Existem afinidades sentimentais entre as coisas como entre os indivíduos e elas se classificam segundo tais afinidades".

Admite-se, pois, que pode-se classificar sem utilizar conceitos. "Pois, para que noções possam assim se dispor sistematicamente segundo razões sentimentais, é preciso que elas não sejam idéias puras mas que sejam sim obra de sentimentos. E efetivamente, para esses que chamamos primitivos, uma espécie de coisas não é simples objeto de conhecimento, mas corresponde, antes de mais nada, a uma certa atitude sentimental (...). É por isso, porque afetam diferentemente os sentimentos dos grupos, que as coisas, de certo modo, mudam de natureza segundo as sociedades (...). É este valor emocional das noções que desempenha papel preponderante na maneira pela qual as idéias se aproximam e se separam. É este valor que serve de caráter dominante na classificação" (pp. 67/68).

O valor emocional a que Durkheim e Mauss se referem como presente nas noções que operam nas classificações primitivas, permite que se faça uma analogia com os fenômenos da ideologia. O que os dois autores estão considerando do domínio das representações coletivas é o que se pode denominar ideologia. Os próprios autores colocam no final do trabalho que "(...) a emoção é naturalmente refratária à análise crítica, pelo menos, a ela se presta com dificuldade por que é muito complexa; desafia o exame crítico e raciocinado, principalmente quando é de origem coletiva. A pressão exercida pelo grupo social sobre cada um de seus membros não permite aos indivíduos julgar com liberdade noções que a própria sociedade elaborou e em que colocam qualquer coisa de sua personalidade. Tais construções são sagradas para os particulares. Desse modo, a história da classificação científica é em definitivo a própria história das etapas no curso das quais este elemento de afetividade social se enfraqueceu progressivamente, deixando cada vez mais o lugar livre para o pensamento refletido dos indivíduos" (Op. cit., p. 69).

O trabalho consegue demonstrar a existência de uma lógica social que está presente nos sistemas de classificação primitivos e mostra a importância que as representações coletivas presentes nessas classificações dão aos agentes sociais, de maneira que a atividade crítica dos que vivem sob o domínio dessas representações fica debilitada.

Lévi-Strauss critica Durkheim a propósito da "afetividade". Segundo ele, Durkheim chega a um impasse em sua explicação do totemismo, na medida em que nela os fenômenos sociais estão derivados dos sentimentos: "Sua teoria do totemismo parte da necessidade e acaba em um recurso ao sentimento. Como nós já chamamos atenção, a existência de tótems para ele resulta do reconhecimento de esfinges animais ou vegetais, nisto que eram no princípio apenas signos não figurativos e arbitrários. Mas porque os homens chegaram a simbolizar por signos suas afiliações clânicas? Em virtude, diz Durkheim, da "tendência instintiva" que leva "os homens de cultura inferior .... associados em uma vida comum ... a se tomar ou a se gravar sobre o corpo as imagens que lembram esta comunidade de existência". Este "instinto" gráfico está na base de um sistema que encontra seu coroamento em uma teoria afetiva do sagrado e repousa, portanto, sobre uma petição de princípio: não são as emoções atuais, sentidas nas ocasiões das reuniões e das cerimônias, que criam ou perpetuam os ritos, mas a atividade ritual que suscita as emoções. Não que a idéia religiosa tenha nascido dos "meios efervescentes e desta efervescência mesma, mas eles a supõem!"

Na verdade, as pulsações e as emoções não explicam nada; elas resultam sempre: seja da potência do corpo, seja da impotência do espírito. Conseqüências nos dois casos, elas não são nunca as causas. Estas não podem ser procuradas senão dentro do organismo, como somente a biologia saberá fazer, ou dentro do intelecto, e que é a única via ofertada à psicologia bem como à etnologia" (2).

(2) "Sa théorie du totémisme part du besoin et elle s'achève dans un recours au sentiment. Comme nous l'avons déjà rappelé, l'existence de totems résulte, pour lui de la reconnaissance d'effigies animales ou végétales, dans ce qui n'était d'a-

Para Lévi-Strauss, o que se chamou na Antropologia de "totemismo" faz parte do entendimento e "as exigências às quais ele responde, a maneira pela qual ele procura satisfazer, são primeiramente de ordem intelectual. Neste sentido, não há nada de arcaico ou de longínquo. Sua imagem é projetada e não recebida; ela não tira sua substância de fora. Porque, se a ilusão recobre uma parcela de verdade, esta não está fora de nós, mas em nós" (3).

Se, em um sistema classificatório, como podemos considerar os diversos exemplos de totemismo, temos por um lado uma lógica que decorre do contexto específico que produziu o mesmo sistema, temos também, por outro lado, uma forma de combinação que organiza as categorias que fazem parte do conjunto. Esta maneira de organizar as categorias são formas presentes em toda atividade classificatória, ou seja, classifica-se através de definições e tais definições pressupõem uma delimitação do objeto que está sendo classificado. Quando classificamos, hierarquizamos e estabelecemos relações entre as coisas. Quando uma coisa é definida, ela o é em oposição a outra. As coisas que se assemelham a ela também, por sua vez, se opõem às coisas que não são ela. Neste sentido, toda atividade do conhecimento pressupõe tal demar

---

bord que des signes non figuratifs et arbitraires. Mais pourquoi les hommes sont-ils venus à symboliser par des signes leurs affiliations claniques? En raison, dit Durkheim, de la "tendance instinctive" qui amène "des hommes de culture inférieure ... associés dans une vie commune ... à se prendre ou à se graver sur le corps des images qui rappellent cette communauté d'existence" (p. 332). "Cet "instinct" graphique est donc à la base d'un système qui trouve son couronnement dans une théorie affective du sacré repose sur une pétition de principe: ce ne sont pas des émotions actuelles, ressenties à l'occasion des réunions et des cérémonies, qui engendrent ou perpétuent les rites mais l'activité rituelle qui suscite les émotions. Loin que l'idée religieuse soit née "de milieux sociaux effervescents et de cette effervescence même" (Durkheim, p. 31) ils la supposent".

En vérité, les pulsions et les émotions n'expliquent rien; elles résultent toujours: soit de la puissance du corps, soit de l'impuissance de l'esprit. Conséquences dans les deux cas, elles ne sont jamais des causes. Celles-ci ne peuvent être cherchées que dans l'organisme, comme seule la biologie sait faire, ou dans l'intellect, ce qui est l'unique voie offerte à la psychologie comme à l'ethnologie" (Lévi-Strauss, 1968, pp. 102/103).

(3) "Les exigences auxquelles il répond, la manière dont il cherche à les satisfaire, sont d'abord d'ordre intellectuel. En ce sens, il n'a rien d'archaïque ou de lointain. Son image est projetée non reçue; elle ne tient pas sa substance du dehors. Car, si l'illusion recouvre une parcelle de vérité, celle-ci n'est pas hors de nous, mais en nous." (Lévi-Strauss, 1968, p. 149).

che. No entanto, o princípio que explicaria cada classificação existente, repito, depende do conhecimento do contexto específico que a produz. Pode-se dizer que o pensamento selvagem, característico dos mitos e crenças populares e de todo campo dos valores sociais, se assemelha à noção de classificação primitiva de Durkheim e Mauss. Mas, na medida em que Lévi-Strauss não delimita tal pensamento às sociedades primitivas e sim a toda e qualquer sociedade (considerando o grau de operacionalização diverso que se apresenta nessas sociedades e nas chamadas sociedades "civilizadas"), ele não cai num problema de descontinuidade entre o pensamento do civilizado e do primitivo.

A forma encontrada por Lévi-Strauss para mostrar o que existe em comum entre o pensamento selvagem e o chamado pensamento científico, é considerá-los como fazendo parte da atividade pensante da humanidade e como tal seguindo as leis do próprio pensamento. Pode-se dizer que os dois tipos de lógica existente respondem a objetivos diversos:

"Esta exigência de ordem está na base do pensamento que nós chamamos primitivo, mas somente por motivo que ela está na base de todo pensamento: porque é sob o ângulo das propriedades comuns que nós temos acesso mais facilmente às formas de pensamento que nos parecem ser muito estranhas" (Lévi-Strauss, 1962, p. 17). (4)

"No lugar, portanto, de opor magia e ciência, será melhor colocá-las em paralelo, como dois modos de conhecimento, desiguais quanto aos seus resultados teóricos e práticos (porque deste ponto de vista é verdade que a ciência tem mais sucesso que a magia, assim como a magia antecipa a ciência no sentido que ela também tem sucesso algumas vezes), mas não pelo gênero de operações mentais que elas supõem em todas as duas e que diferem menos em natureza que em função dos tipos de fenômenos aos quais elas se aplicam" (Lévi-Strauss, 1962, p. 21). (5)

---

(4) "Cette exigence d'ordre est à la base de la pensée que nous appellons primitive, mais seulement pour autant qu'elle est à la base de toute pensée: car c'est sous l'angle des propriétés communes que nous accédons plus facilement aux formes de pensée qui nous semblent très étrangères" (Lévi-Strauss, 1962, p. 17).

Por conseguinte, as representações que os agentes sociais fazem de uma determinada realidade, de uma prática social em que se encontram inseridos, se apresenta de forma ordenada ou sistematizada. Pode-se dizer que as representações são os elementos constituintes da teoria social que os agentes aí inseridos formulam.

Na medida em que as representações podem se apresentar enquanto formas de pensar determinada realidade social, a aproximação das mesmas com a ideologia é evidente:

"É suficiente saber muito esquematicamente que uma ideologia é um sistema (possuindo sua lógica e seu rigor próprios) de representações (imagens, mitos, idéias ou conceitos, segundo o caso) dotadas de uma existência e de um papel históricos no seio de uma dada sociedade. Sem entrar no problema das relações de uma ciência e seu passado ideológico, digamos que a ideologia como sistema de representações se distingue da ciência no que a função prático-social predomina nela sobre a função teórica (ou função de conhecimento)" (6).

Na ideologia os homens não representam de maneira real as suas relações com suas condições de existência, mas a maneira pela qual eles as vivem: "A ideologia concerne então a relação vivida dos homens com seu mundo. (...) Na ideologia, a relação real é inevitavelmente investida de uma relação imaginária, relação que exprime mais uma vontade (conservadora, conformista, reformista ou revolucionária), a

---

(5) "Au lieu donc d'opposer magie et science, il vaudrait mieux les mettre en parallèle, comme deux modes de connaissance, inégaux quant aux résultats théoriques et pratiques (car, de ce point de vue il est vrai que la science réussit mieux que la magie, bien que la magie préforme la science en que sens qu'elle aussi réussit quelquefois), mais non par le genre d'opérations mentales qu'elles supposent toutes deux, et qui diffèrent moins en nature qu'en fonction des types de phénomènes auxquels elles s'appliquent" (Lévi-Strauss, 1962, p. 21).

(6) "Il suffit de savoir très schématiquement qu'une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) douées d'une existence et d'un rôle historiques au sein d'une société donnée. Sans entrer dans le problème des rapports d'une science à son passé idéologique disons que l'idéologie comme système de représentations se distingue de la science en ce que la fonction prático-sociale l'emporte en elle sur la fonction théorique (ou fonction de connaissance). (L. Althusser, 1966, p. 238).

em mesmo uma esperança ou uma nostalgia do que descreve uma realidade" (7).

"Nesta medida, as ideologias fixam em universo relativamente coerente não simplesmente uma relação real, mas também uma relação imaginária, uma relação real dos homens e suas condições de existência investido em uma relação, imaginária.

(...) Sua função social não é oferecer aos agentes um conhecimento verdadeiro (o grifo é do autor) da estrutura social, mas simplesmente de inseri-los de alguma forma dentro de suas atividades práticas que suportam esta estrutura" (8).

Pode-se dizer que apesar de conter elementos de conhecimento, a ideologia faz com que os agentes tenham uma visão parcial da realidade social, isto porque sua função, como foi visto acima, não é fornecer uma visão verdadeira da realidade onde se inserem os agentes, mas fornecer aos mesmos uma teoria que justifique a posição que ocupam na estrutura social. Desta forma, a ideologia procuraria esconder as contradições reais, fazendo-as aparecer em um plano imaginário em representações sistematizadas de maneira que as contradições não aparecem enquanto tal. Tal forma de procedimento está presente na estrutura dos mitos, onde a realidade social da qual decorrem aparece num plano consciente sem contradições, podendo tais contradições ser apreendidas através da estrutura subjacente aos mesmos. A ideologia teria, portanto, uma função de coesão social, e como tal ela está espalhada em toda estrutura social, sendo o cimento do edifício social (Cf. Nicos Poulantzas, 1971, p. 28).

"Também a ideologia compreende, como bem viu Gramsci, não simplesmente e-

---

(7) "L'idéologie concerne donc le rapport vécu des hommes à leur monde. (...) Dans l'idéologie, le rapport réel est inévitablement investi dans le rapport imaginaire: rapport qui exprime plus une volonté (conservatrice, conformiste, réformiste ou révolutionnaire) voire une espérance ou une nostalgie qu'il ne décrit une réalité" (Althusser, Louis, 1966, p. 240).

(8) "Dans cette mesure, les idéologies fixent en univers relativement cohérent non pas simplement un rapport réel, mais aussi un rapport imaginaire, un rapport réel des hommes à leurs conditions d'existence investi en un rapport, imaginaire. Sa fonction sociale n'est pas d'offrir aux agents une connaissance vraie de la structure sociale, mais simplement de les insérer en quelque sorte dans leurs activités pratiques qui supportent cette structure" (Nicos Poulantzas, 1971, t. II, p. 27)

elementos esparsos de conhecimento, noções, etc., mas também o "gosto", o "estilo", a "moda" e o "modo de vida" em geral" (9).

Continuando com Poulantzas, pode-se ver a articulação que o autor sugere da ideologia com o modo de produção, no sentido amplo:

"Ora, a ideologia enquanto instância específica de um modo de produção e de uma formação social, é constituída nos limites fixados por este modo e por esta formação, nisto que ela oferece uma coerência imaginária à unidade que rege as condições reais do conjunto de uma formação.

A estrutura do ideológico depende do que ela reflete (o grifo é do autor) a unidade de uma formação social. Deste ponto de vista, seu papel específico e real de unidade não é constituir a unidade de uma formação, mas de refletir esta unidade a reconstituindo sobre um plano imaginário" (10).

A partir dessas colocações, considera-se no presente trabalho as representações (contidas no discurso dos agentes sociais que formam o objeto de estudo), como parte da visão ideológica que os mesmos agentes têm de sua prática econômica. Na medida em que esta prática econômica está organizada de maneira a distribuir indivíduos em posições diferenciais, os mesmos indivíduos representarão tal prática condicionados pelas posições que aí ocupam. A visão que apresentam estará sempre condicionada por esta prática; ela é o limite de todo o quadro das representações. Através do discurso desses agentes será apreendida a estrutura da prática econômica, na

(9) "Aussi l'idéologie comprend-elle, comme l'a bien vue Gramsci, non pas simplement des éléments épars de connaissance, des notions, etc., mais aussi le processus de symbolisation, la transposition mythique, le "goût", le "style", la "mode", bref le "mode de vie" en général" (Nicos Poulantzas, 1971, p. 29).

(10) "Or l'idéologie, en tant qu'instance spécifique d'un mode de production et d'une formation sociale, est constitué dans les limites fixés par ce mode et par cette formation, en ce qu'elle offre une cohérence imaginaire à l'unité qui régit les contradictions réelles de l'ensemble d'une formation.

La structure de l'idéologie dépend de ce qu'elle réfléchit l'unité d'une formation sociale. De ce point de vue, son rôle spécifique et réel d'unité n'est pas de constituer l'unité d'une formation, mais de réfléchir cette unité en la reconstituant sur un plan imaginaire." (Nicos Poulantzas, 1971, p. 29).

medida em que admite-se que no discurso ideológico a estrutura real está ocultada e falseada, mas não ausente. A maneira pela qual o sistema de representação fornece as oposições e as relações entre os agentes que formam a referida prática, poderá ajudar a detectar as contradições existentes na estrutura real.

## II - O Modo de Produção

A importância que estou dando, na presente dissertação, ao conceito de modo de produção, decorre do fato de estar nela sendo tratada uma atividade econômica que implica necessariamente em uma "maneira de produzir" em um "processo de trabalho", onde vários homens (força de trabalho) se encontram engajados em uma forma de produção. A maneira pela qual estão organizados no processo de trabalho e por que tipo de relação encontram-se socialmente organizados, são elementos importantes para que se possa ter uma visão da realidade na qual os agentes sociais inseridos nesse modo de produção formulam suas expectativas em relação à sua condição de vendedores da força de trabalho e/ou de agentes sociais que têm um papel específico no processo de trabalho.

Viu-se, na introdução desta dissertação, que estou tratando dos valores dos agentes sociais inseridos na atividade produtiva ligada à fabricação de jóias em Juazeiro do Norte. O procedimento a ser utilizado nesta investigação será realizado através das formas de trabalho antropológicas, ou seja, através da investigação das representações dos próprios agentes sociais que pertencem a essa prática econômica (o que já discuti na primeira parte do capítulo).

Através de uma monografia construída pelas representações dos agentes sociais da atividade econômica, poder-se-á atingir o conhecimento das ligações entre o modo de produção dessa atividade e as representações que daí decorrem. Na medida em que se considera a infra-estrutura econômica como parte da estrutura social (modo de produção no sentido amplo) e se reforça a sua determinância e/ou dominância nessa estrutura, não se pode deixar de vê-la como fundamental para a explicação dos valores dos agentes sociais que nela estão inseridos.

O caso das unidades produtivas ligadas ao fabrico de jóias em Juazeiro do Norte foi descrito em vários estudos como artesanato. E esses estudos têm sempre algum tipo de definição inicial do que consideram "artesanato", tal como a existência de uma predominância do trabalho manual, evidenciando-se o papel do homem no processo de trabalho. No entanto, sem uma preocupação teórica maior, passam a caracterizar uma série de atividades econômicas bastante diferentes em termos do próprio modo de produção, como artesanais. Como os estudos citados estão interessados em programas de desenvolvimento, verificando o papel do artesanato em diversas economias locais, seu objetivo se liga evidentemente a um levantamento do tipo de mão de obra existente e a possibilidade dessa mão de obra ser aplicada a algum tipo de indústria que possa vir a se implantar na região, ou regiões, em que os diversos artesanatos se desenvolvem. Tais estudos são realizados por órgãos como SUDENE e BNDE (11), outros que porventura tenham sido feitos em relação a Juazeiro do Norte apresentam o mesmo tipo de problemática.

Cabe destacar inicialmente os dois sentidos ligados ao conceito de modo de produção. O conceito se duplica em duas acepções, uma ampla e que equivaleria ao conceito de estrutura social e outra restrita, que situa-se no nível da produção econômica. Tem-se assim o modo de produção material e o modo de produção formado pelo modo de produção material ou infra-estrutura econômica (base econômica), pelas formas jurídicas e políticas e pelas formas da consciência social ou ideologia. A análise do modo de produção, no sentido amplo, é feita através do princípio da articulação das práticas ou instâncias (Cf. Balibar, "Sur les concepts du matérialisme historique", in Lire le capital, Paris, 1965).

Como a base econômica é vista como determinante, em última instância, dentre os outros níveis ou instâncias formadores do modo de produção, no sentido amplo, ela é estudada através do princípio de periodização que trata da caracteriza-

---

(11) Cf. Aspectos Econômicos do Artesanato Nordestino, Banco do Nordeste do Brasil, Fortaleza, Ceara, outubro de 1958; Artesanato, CNI/SESI, 1962.

ção das diversas fases históricas segundo o modo de produção da vida material.

O modo de produção (sentido restrito) se interliga com uma forma de trabalho, ou seja, a forma de apropriação da natureza pelo homem, tendo-se aí como pressuposto uma noção de processo onde entram em combinação os chamados invariantes de todo modo de produção considerado. Dessa forma, pode-se dizer que qualquer tipo de produtividade que se esteja considerando dependerá sempre de cada período da história, da relação que os instrumentos de trabalho (meios de trabalho) entram com as formas em que se organizam os homens em relação à produção.

Os elementos de todo modo de produção seriam: o trabalhador; meios de produção: meio e objeto de trabalho; não trabalhador.

A variação da combinação dos elementos depende de conceitos tais como força de trabalho (trabalhador), meios de produção (objeto e meio de trabalho) e propriedade (não trabalhador e trabalhador).

Para que seja especificado o modo de produção material, é necessário que os invariantes se combinem segundo duas relações: de propriedade e de apropriação real.

A relação de propriedade se dá ao nível do sistema das relações de produção, que corresponderia, no caso de considerar-se o modo de produção mais amplo, divisão social do trabalho, onde o mesmo se divide entre as classes. Mas, abrange do tal relação ao nível do modo de produção restrito, se tem as relações entre trabalhador e o não trabalhador. As relações de apropriação real pertencem ao sistema das forças produtivas, relação do trabalhador com o objeto e meio de trabalho (divisão técnica do trabalho). Importante que seja ressaltada a significação do termo propriedade, que não se define pelo seu significado jurídico:

"Estas formas não entram na "combinação", elas fazem parte da "superestrutura" e não da "base" da qual nós nos ocupamos aqui. Esta distinção é essencial indispensável se nós queremos poder pensar o deslocamento eventual da base e da superestrutura, da "propriedade" (referindo-se exclusivamente aos meios de produção)

e das formas jurídicas da propriedade. No capítulo citado sobre a gênese da renda, Marx nota que certos historiadores se espantaram ao constatarem um desvio, uma discordância entre o direito e uma "tradição" que lhes apareceu como um sub-direito ou um direito degradado. De fato, é do desvio entre o direito e uma relação econômica que se tratava (a disposição necessária pelo produtor individual de sua parcela ; mais precisamente, pode tratar-se da contradição induzida, da esfera da produção , sua não correspondência com as relações de produção" (12).

Voltando a considerar as duas relações, de propriedade e de apropriação real, pode-se caracterizar ambas por uma separação dentro do modo de produção (sentido restrito) capitalista. O trabalhador é separado de todos os meios de produção, que são de propriedade do capitalista e possui somente sua força de trabalho (Cf. Ba libar, op. cit., pp. 210/211); o capitalista é proprietário dos meios de produção, preenchendo assim a relação de propriedade. No caso da relação de apropriação real, ela também é exercida pelo capitalista na medida em que o trabalhador é separado de sua capacidade de colocar em execução os instrumentos de trabalho, por ele mesmo , trabalhador. Isso na medida em que a habilidade existente no métier artesanal não é mais característica do modo de produção capitalista, como era no artesanato medieval e na manufatura, o controle do processo de trabalho não estando mais ao alcance do trabalhador. Logo, pode-se dizer que o trabalhador no modo de produção capitalista não é proprietário dos meios de produção e está portanto submetido ao capital, na medida em que é "forçado a vender livremente sua força de trabalho" (Cf. Karl Marx, in O Ca-

---

(12) "Ces formes n'entrent pas dans la "combinaison", elles font partie de la "superstructure" et non de la "base" dont nous nous occupons ici. Cette distinction est essentielle et indispensable si nous voulons pouvoir penser le décalage éventuel de la base et de la superstructure, de la "propriété" (portant exclusivement sur les moyens de production), et des formes juridiques de la propriété. Dans le chapitre cité sur la Genèse de la rente, Marx remarque que certains historiens se sont étonnés de constater un écart, une discordance entre le droit et une "tradition" qui leur est apparue comme un sous-droit ou un droit dégradé. En fait c'est de l'écart entre le droit et un rapport économique qu'il s'agissait (la disposition nécessaire par le producteur individuel de sa parcelle); plus précisément il peut s'agir de la contradiction induite, à la sphere de la production, sa non-correspondance avec les rapports de production" (Capital, VIII/173-174, in Balibar, op. cit. , pp. 210-215).

pital, capítulo da passagem da manufatura à grande indústria); e está também submetido realmente ao não trabalhador, desenvolvendo com o mesmo, ao nível das forças produtivas, uma relação de apropriação real.

Viu-se acima um exemplo de um modo de produção que caracteriza um período histórico real. Ou seja, o modo de produção capitalista é um modo de produção que pode ser visto dentro da periodização histórica, na medida que a história é formada por períodos determinados por um modo de produção da vida material, determinante em última instância do período histórico ou dos períodos históricos. No entanto, pode-se, através do conceito de modo de produção, maneira de produzir (sentido restrito), caracterizar modos de produção que não existiram de forma independente, que estão dominados por outros modos de produção (sentido amplo), e que não caracterizam nenhum período histórico por si mesmos.

Através, portanto, da combinação dos elementos invariantes de todo modo de produção, pode-se realizar uma caracterização do modo de produção no sentido restrito e com isto verificar as relações que se desenvolvem ao nível das forças produtivas (trabalhador, objeto e meio de trabalho), a relação de apropriação real, como também verificar-se as relações que se dão ao nível das relações de produção, relação de propriedade (trabalhador e não trabalhador). Esses dois aspectos do modo de produção são vistos como dois sistemas que podem ser estudados separadamente, mas que formam um único todo na caracterização do modo de produção.

"... Do ponto de vista teórico, as "forças produtivas" são elas também uma relação de um certo tipo no interior do modo de produção, dito de outra forma, e elas são também uma relação de produção; precisamente isto que eu tentei indicar ao introduzir entre as relações constitutivas da estrutura da "combinação", outra relação de propriedade, uma relação número 2, de "apropriação real", entre os mesmos elementos: meios de produção, produtores diretos, até mesmo "não trabalhadores", ou



seja, no quadro do modo de produção capitalista, "não-assalariados" (13).

Ao analisar as formas de cooperação, da organização do trabalho nos capítulos referentes à passagem da manufatura à grande indústria, Marx mostra como nessa passagem ocorreu a subsunção (14) real do trabalho ao capital (a subsunção sendo a forma tomada pela relação de apropriação real). Essa transformação se dá na medida em que, através da cooperação simples, é criada uma força de trabalho coletiva que se vende ao capital (tem-se nessa primeira etapa da transformação a subsunção formal do trabalho ao capital, que corresponde à relação de apropriação formal). Nesse início da transformação, quando da utilização da força coletiva do trabalho em moldes de cooperação simples pelas manufaturas primitivas, o processo de trabalho quase não se diferencia do processo de trabalho do artesanato. Nesse caso, o trabalhador possui uma habilidade obtida através de um longo aprendizado, tendo por isso um papel fundamental no processo de trabalho em relação ao objeto de trabalho que ele transforma. As manufaturas primitivas não transformam esse caráter do processo de trabalho do artesanato, onde o trabalhador forma uma unidade com o meio de trabalho que por sua vez é secundário em relação ao trabalhador nesse processo: a habilidade obtida através de um longo período de formação coloca os meios de trabalho na inteira dependência da capacidade bastante especializada do trabalhador, que só poderá colocá-los (os meios de trabalho) em movimento por ter passado por essa formação.

"O capital se apropria primeiramente das condições técnicas dadas pelo de

---

(13) "... du point de vue théorique, les "forces productives" sont elles aussi une relation d'un certain type à l'intérieur du mode de production, autrement dit elles sont aussi un rapport de production; précisément celui que j'ai tenté d'indiquer en introduisant parmi les relations constitutives de la structure de la "combinaison", outre une relation de "propriété", une relation n° 2, "d'appropriation réelle", entre les mêmes éléments: moyens de production, producteurs directs, voire "non-travailleurs", c'est-à-dire, dans le cadre du mode de production capitaliste, non salariés" (Balibar, op. cit., p. 228).

(14) O termo subsunção vem do inglês subsumption e provavelmente do alemão utilizado por Marx, de onde Etienne Balibar extraiu o termo e utilizou o neologismo francês subsumption. Permito-me utilizar o neologismo em português, por julgar que ele expressa melhor a referida relação. O termo quer dizer aproximadamente inclusão subordinada.



envolvimento histórico. Ele não modifica imediatamente o modo de produção. A produção da mais-valia, sob a forma considerada anteriormente, pelo simples prolongamento da jornada, apresentou-se portanto independente de toda mudança no modo de produzir" (Capital, I, 303, in Balibar, op. cit., p. 228).

"A produção de mais-valia relativa revoluciona pouco a pouco os procedimentos técnicos do trabalho e as formas do agrupamento social (die gesellschaftlichen Gruppierungen). Ela supõe, portanto, um modo de produção especificamente capitalista, com seus métodos, seus meios e suas condições próprias. Este modo de produção não se forma naturalmente e não se aperfeiçoa senão sobre a base da subordinação formal do trabalho sob o capital. A subordinação real do trabalho sob o capital substitui, então, a subordinação formal" (Retraduzido da primeira edição, tomo I, in Balibar, op. cit., p. 228) (15).

O capital primordialmente reúne vários trabalhadores em um único local de trabalho, onde esses vendem a sua força de trabalho. Na medida em que se desenvolve essa nova relação de produção — compra e venda da força de trabalho, como forma social dominante de utilização da força de trabalho, ocorre o prolongamento da jornada de trabalho como um mecanismo de extração da mais-valia, como uma forma de criar valor e reproduzir o capital. Essa própria modificação no trabalho faz com que uma nova forma de extração da mais-valia seja introduzida, como é o caso da extração da mais-valia relativa que não prolonga a jornada de trabalho — como é o caso da mais-valia absoluta — para criar mais valor obtido através da utilização da for

---

(15) "Le capital s'empare d'abord du travail dans les conditions techniques données par le développement historique. Il ne modifie pas immédiatement le mode de production. La production de plus-value, sous la forme considérée précédemment, par simple prolongation de la journée, s'est donc présentée indépendamment de tout changement dans le mode de produire" (Capital, I, 303, in Balibar, op. cit., p. 228).

"La production de la plus-value relative révolutionne de part en part les procédés techniques du travail et les formes de groupement social (die gesellschaftlichen Gruppierungen). Elle suppose donc un mode de production spécifiquement capitaliste, avec ses méthodes, ses moyens et ses conditions propres. Ce mode de production ne se forme naturellement et ne se perfectionne que sur la base de la subordination formelle du travail sous le capital. La subordination réelle du travail sous le capital, remplace alors la subordination formelle" (Retraduit sur l'éd. all., tome I, p. 535, in Balibar, op. cit., p. 228).

ça de trabalho do produtor direto, mas introduz novos meios de trabalho que pouco a pouco vão se tornando prioritários no processo de trabalho em relação ao trabalhador. Com a introdução de máquinas, forma-se então uma nova unidade típica: a da grande indústria, que é a unidade do meio e objeto de trabalho, diferenciando-se da unidade acima explicitada entre trabalhador e meio de trabalho na manufatura e artesanato. Na grande indústria o trabalhador passa a ter um papel secundário no processo de trabalho; nesse sentido é que há a subsunção real do trabalho ao capital (o trabalhador não controla os meios de trabalho, ao mesmo tempo em que também vende a sua força de trabalho).

Esta diferenciação é importante para situar os trabalhadores da arte do ouro de Juazeiro do Norte dentro da prática econômica que exercem. Pode-se pensá-los dentro dos dois sistemas que formam o modo de produção: o sistema de forças produtivas, o que significa perguntar sobre a importância do produtor direto no processo de trabalho, e o sistema de relações de produção que consiste na caracterização das relações entre o produtor direto, o trabalhador, e o não trabalhador. Reconsiderando os elementos invariantes presentes em todo modo de produção e suas relações temos:

- A) trabalhador;
- B) meios de produção - objeto e meio de trabalho;
- C) não trabalhador.
  - 1 - Relação de propriedade;
  - 2 - Relação de apropriação real.

Viu-se que na grande indústria ocorre a subsunção real do trabalho ao capital. O que significa dizer que as relações entre o trabalhador e o não trabalhador, além de serem relações de compra e venda de força de trabalho ao nível do sistema de produção, pelo fato dos meios de produção aparecerem enquanto propriedade do capitalista, ao nível das forças produtivas o trabalhador não mais exerce, em relação ao objeto de trabalho, uma relação de apropriação (enquanto o capital exerce

em relação ao trabalhador, uma relação de apropriação formal). Com a introdução da máquina, a unidade do trabalhador com o meio de trabalho fica alterada. Há uma transformação na estrutura do sistema de forças produtivas e o capital passa a dominar o trabalho na forma da subsunção real.

Pensando a mudança da estrutura a partir da análise feita por Balibar ,  
tem-se:

- Unidade do meio de trabalho e da força de trabalho - manufatura e artesanato;
- Unidade do meio de trabalho e do objeto de trabalho - grande indústria-maquinismo e tecnologia.

A partir desse esquema, pode-se pensar a estrutura do modo de produção existente na arte do ouro de Juazeiro. Esse modo de produção se caracteriza em termos do sistema de forças produtivas pela unidade do meio de trabalho e da força de trabalho, que é a unidade tanto do artesanato quanto da manufatura. Perguntando-se a partir dessa colocação, qual seria então a diferença entre a manufatura e o artesanato (que existiu enquanto modo de produção dependente no modo de produção feudal da Europa), pode-se dizer que em relação ao sistema de forças produtivas a: "manufatura só faz radicalizar ao extremo o caráter distintivo do métier artesanal, que é a unidade da força de trabalho e do meio de trabalho. Por um lado, o meio de trabalho (instrumento) deve ser adaptado ao organismo humano; por outro, um instrumento cessa de ser um instrumento técnico entre as mãos de quem não sabe utilizá-lo : seu uso efetivo requer do operário um conjunto de qualidades físicas e intelectuais, uma soma de hábitos culturais (o conhecimento empírico dos materiais, da habilidade manual que podem ir até ao segredo do métier)." (16)

---

(16) "manufacture ne fait que radicaliser à l'extrême le caractère distinctif du métier artisanal ui est l'unité de la force du travail et du moyen de travail. D'un côté, le moyen de travail (l'outil) doit être adapté à l'organisme humain; de l'autre, un outil cesse d'être un instrument technique entre les mains de qui ne sait pas l'utiliser: son usage effectif requiert de l'ouvrier un ensemble de qualités physiques et intellectuelles, une somme d'habitudes culturelles (la connaissance empirique des matériaux, des tours de main qui peuvent aller jusqu'au secret de métier, etc.)". (Balibar, op. cit., p. 231).

Tanto a manufatura quanto o artesanato permitem que o trabalhador seja um elemento de importância fundamental no processo de trabalho. A manufatura estabelece, ao nível do sistema de relações de produção, uma relação de propriedade diferente da relação de propriedade do artesanato. Tal relação se situa ao nível das relações de produção e é a relação de propriedade dos meios de produção pelo não trabalhador, condicionando dessa forma a relação de produção entre o trabalhador e o não trabalhador em termos da venda e compra da força de trabalho. Há, portanto, na manufatura uma não correspondência entre o sistema de forças produtivas e o sistema de relações de produção. Nela, a força de trabalho possui o *métier*, detendo a posse do controle dos meios de trabalho, na medida em que esses dependem fundamentalmente dela para serem acionados, mas ao mesmo tempo o trabalhador (força de trabalho) não é proprietário dos meios de produção, não é o proprietário do produto de seu trabalho, como seria o caso do artesanato, onde haveria uma correspondência entre os dois sistemas, o trabalhador sendo ao mesmo tempo proprietário dos meios de produção e detendo a posse dos meios de trabalho, no que ela se refere à habilidade indispensável em utilizá-los.

É necessário considerar as noções de cooperação simples e cooperação complexa, que me parecem fundamentais para pensar as relações entre a manufatura e o artesanato. As manufaturas inicialmente combinaram o trabalho assalariado com o mesmo procedimento técnico do artesanato pré-existente, ou seja, através da junção de vários trabalhadores em um único local de trabalho. Teve-se, olhando-se sob o ângulo do procedimento técnico, uma junção de vários artesãos, produzindo separadamente, individualmente (realizando o processo completo do produto), ainda que estivessem juntos em um mesmo local, utilizassem meios de produção comuns e vendessem a sua força de trabalho. Com a continuidade, a cooperação complexa foi introduzida, e nessa forma de organização do trabalho as tarefas dos diversos trabalhadores passaram a ser parceladas, sendo necessários vários trabalhadores completando-se mutuamente para a obtenção de um produto. É nesse sentido que pode-se dizer que

a manufatura radicaliza a especialização do métier artesanal. Cabe, no entanto, notar-se que a cooperação complexa já é uma necessidade do próprio modo de produção capitalista que se implantava pouco a pouco. Em relação às formas de organização do trabalho, cooperação simples e cooperação complexa, a manufatura apresenta o caráter de cooperação entre os trabalhadores que só é possível pela subsunção do trabalho ao capital, como é também o caso da grande indústria, ambas instituindo um "trabalhador coletivo". Nesse sentido, tanto a manufatura quanto a grande indústria se opõem ao métier individual (Cf. Balibar, pp. 229/230). Se pelo lado da unidade força de trabalho e meios de trabalho a manufatura se aproxima do artesanato e é mais um desenvolvimento desse último do que uma transformação deste, por outro lado ela — com a introdução da cooperação entre os trabalhadores que trabalham coletivamente para obter os meios necessários para a sua sobrevivência e de sua família —, se aproxima do modo de produção da grande indústria, onde em ambos os casos as relações de produção se caracterizam pela não propriedade pelo produtor direto dos meios de produção e do produto, e pela compra e venda da força de trabalho. Em relação ao sistema de forças produtivas, pode-se ver a manufatura como um desdobramento do artesanato, e em relação ao sistema de relações de produção como um modo de produção já marcado pelas relações de produção capitalistas. Somente com a quebra da não correspondência entre os dois sistemas (forças produtivas e relações de produção), com a subsunção real do trabalho ao capital, é que se tem a grande indústria, que é o modo de produção típico do capitalismo. Pode-se ver a manufatura como um modo de produção em transição: nela não há relações de produção que correspondam às relações do trabalhador com os meios de trabalho, há uma relação de propriedade que não se apropriou totalmente do trabalho, que ainda é dependente do trabalhador, ou seja, há a compra da força de trabalho mas os meios de trabalho estão na dependência dos conhecimentos da força de trabalho, nesse sentido podendo-se dizer que são uma posse sua.

"O novo sistema de forças produtivas, do qual a grande indústria mecânica

capitalista é o primeiro exemplo, não é nem um fim nem uma origem absoluta, mas, no entanto, uma reorganização do sistema inteiro, da relação de apropriação real da natureza, das forças produtivas" (17).

Voltando ao caso de Juazeiro, viu-se que nesse modo de produção se encontra a unidade entre a força de trabalho e o meio de trabalho, o que equivale a dizer que o trabalhador tem grande importância no processo de trabalho. Ao nível das forças produtivas se teria a unidade do artesanato. No entanto, considerando-se as relações de produção, tem-se relações de compra e venda da força de trabalho na medida em que o trabalho é organizado coletivamente em função da propriedade dos meios de produção pelo não-trabalhador. Ter-se-ia um caso de modo de produção do tipo do modelo do modo de produção manufatureiro e, nesse sentido, poder-se-ia falar em modo de produção em transição. Não que a transição aqui seja vista em termos de evolução: o modo de produção da arte do ouro em Juazeiro poderá continuar por muito tempo a se reproduzir dentro da não correspondência entre o sistema de forças produtivas e o sistema de relações de produção e o cálculo de um tempo para uma transformação pode ser um risco no sentido da criação de um falso problema. Vários aspectos dão especificidade ao modo de produção considerado: 1) o ciclo da atividade econômica regulado pelo inverno e verão, plantio e safras, estas ligadas às festas religiosas; 2) uma tradição local em relação às artes em geral que, combinada ao desemprego existente em relação à grande população concentrada na cidade, favorece a reprodução da força de trabalho em larga escala, com todas as características necessárias de especialização do métier, aliado aos baixos salários percebidos. Esses aspectos fazem com que o tipo de modo de produção se mantenha e se reproduza dentro do tipo análogo ao das primeiras manufaturas, ou seja, com um trabalhador ligado à aprendizagem, com a posse dos meios de trabalho adquirida através da referida apren

---

(17) "Le nouveau système des forces productives, dont la grande industrie mécanique capitaliste est le premier exemple, n'est ni une fin ni une origine absolue, mais cependant une réorganisation du système tout entier, du rapport d'appropriation réelle de la nature, des forces productives." (Balibar, op. cit., p. 227).

dizagem, e com a divisão do trabalho realizada em moldes de cooperação simples.

O problema a ser abordado será ver, através da inserção do trabalhador nesse modo de produção, as contradições que ele, trabalhador, sente dentro dessa não correspondência, ou seja, como ele se representa enquanto vendedor da sua força de trabalho e enquanto possuidor do controle dos meios de trabalho. A posse do controle dos meios de trabalho o coloca em uma situação de não correspondência, na medida em que não é o possuidor do produto que fabricou, mas é o possuidor do controle dos meios de trabalho (controle considerado aqui enquanto conhecimentos adquiridos para executar o trabalho), na medida em que, para colocar em movimento a sua habilidade, necessita vendê-la, bem como a sua força de trabalho que comporta em si também a habilidade.

O objetivo será, portanto, ver como, através desses dois referentes: vendedor de sua força de trabalho e possuidor do controle dos meios de trabalho, o trabalhador da arte do ouro dá conta de sua situação ambígua ou transitória.

## CAPÍTULO II

## AS OURIVESARIAS

I - Introdução

O objetivo deste capítulo é fornecer uma visão geral das unidades produtivas ligadas à fabricação de jóias de ouro em Juazeiro. A existência de vários tipos de unidades produtivas (ourivesarias ou, mais especificamente, oficinas, como veremos mais adiante), diferenciadas entre si por determinadas características internas, só pode ser explicada a partir das relações que essas unidades desenvolvem entre si. Como também pelas diversas determinações externas a todas elas e que se exprimem :

a) na existência de um ciclo sazonal que marca as épocas "boas" ou "fracas" da comercialização dos produtos, b) na concorrência ainda fraca, mas que já se faz sentir, com as jóias fabricadas no Rio, São Paulo e Rio Grande do Sul, e c) pelo crescente preço do ouro que condiciona a necessidade cada vez maior de capital para movimentar as unidades, sejam elas de qualquer porte.

Este capítulo é necessário para contextualizar a atividade econômica em termos globais, oferecendo também um referencial mais amplo da realidade onde estão inseridos os agentes produtivos. Isto permitirá um maior entendimento do discurso dos trabalhadores na arte do ouro.

A idéia deste capítulo surgiu a partir da análise dos dados colhidos na agência local do IBGE. Tais dados, versando sobre "atividades industriais", forneceram-me diversas informações sobre mão-de-obra, salário, despesas em geral e o total de unidades produtivas existentes na cidade. Ficou constatado, no entanto, que as informações extraídas desses dados não correspondiam (1) às informações fornecidas pelos ourives, (2) às informações da população local, e (3) às observações que fiz diretamente em várias unidades produtivas. No que se refere ao último ponto, o que transpareceu foi que a declaração que várias ourivesarias fizeram sobre número de empregados não correspondia ao número real que ocupavam. Além disso, algumas

Ourivesarias não estavam registradas e eram desconhecidas pelo órgão estatístico . Isso se explica, em parte, pela pesquisa industrial ser realizada, a partir de 66 , somente em indústrias cujo capital seja superior a Cr\$ 66.000,00, havendo uma redução entre os anos de 65 e 66, nesses dados, do número de ourivesarias. Entende-se, portanto, em parte, porque algumas das ourivesarias não se encontram registradas pelo órgão. Mas outras que não figuram no cômputo do IBGE, não figuram também no do IBS e nem na coletoria que arrecada impostos estaduais e na prefeitura, ou seja , não são sobrecarregadas de nenhuma despesa relativa a impostos.

A partir daí, pensando que qualquer avaliação feita pelos diversos dados quantitativos secundários de que eu poderia dispor, seria bastante deficiente e redundaria em uma falsa cópia da realidade, é que pensei ser a discrepância entre os dois tipos de dados, os colhidos diretamente (mais qualitativos) e os colhidos pelos diversos órgãos oficiais (mais quantitativos), uma boa pista para integrar uma série de informações aparentemente desconexas. Desta forma, poderia então pensar os diversos dados, chegando a uma maior integração das diversas fontes de onde foram retirados. O que vai ser analisado, portanto, neste capítulo, são algumas hipóteses que me parecem ser as mais prováveis de darem conta da discrepância aludida.

Ao considerar os dados estatísticos em suas falhas ou lacunas, verifiquei que a exploração dessas lacunas, juntamente com o confronto delas com as observações e entrevistas realizadas diretamente, seria o melhor caminho a ser feito.

As representações da população local e, em particular, as representações dos ourives, podem ajudar a preencher tais lacunas presentes nos dados estatísticos, ou seja, a não correspondência das informações numéricas do órgão com a realidade numérica existente na prática. O encaminhamento da resolução do problema está na consideração do mesmo através de duas formas. Em primeiro lugar, através de uma conceituação mais precisa da natureza das atividades econômicas; a consideração das representações do grupo social estudado acarreta necessariamente a substituição, por essas representações explícitas, das representações implícitas e não reconhecidas em quanto tais, presentes na classificação do IBGE. Trata-se de substituir os pressu-

pressupostos dessas classificações e, ao nível de sua aplicação prática, o complemento desses pressupostos que são as representações disfarçadas dos "agentes estatísticos", por representações de agentes econômicos, representações formuladas pelo próprio grupo social que se está estudando. Cabe assinalar aqui que pressupostos desse tipo também podem ser encontrados na vasta literatura (trabalhos mais preocupados com o desenvolvimento econômico) (1) sobre as chamadas "atividades artesanais". Não se encontra, mesmo nos melhores trabalhos desse tipo, uma preocupação em comparar a coerência de seus pressupostos conceituais com as informações prestadas — também pelas fontes de pressupostos, mas nesse caso pertencentes à própria realidade que se quer estudar — pelos agentes inseridos na atividade econômica visada. Assim, termos como "artesanato", "artesanato", "ofício", "corporação", utilizados em estudos que trataram de artesanato e sobre os próprios ourives de Juazeiro, não se encontram no discurso dos agentes sociais estudados. A utilização desses termos do discurso científico é aqui criticada em virtude de obscurecerem e substituírem categorias formuladas no discurso dos ourives, tais como "arte", "artista", "oficina", "ourivesaria". Com isso, perdem-se a priori importantes pistas para a compreensão da especificidade do caso estudado. A importância das categorias mencionadas será ressaltada no decorrer da dissertação, onde servirão de guia para sua própria explicação.

Em segundo lugar, através dessas representações pode-se ter uma idéia dos fatores que estão por detrás da flutuação do número de ourivesarias retratado pelos dados estatísticos. Essas representações nos informam sobre o ciclo produtivo anual e a instabilidade que o cerca, assim como sobre a existência de unidades produtivas "invisíveis" aos olhos da contagem estatística, como as "oficinas de quintal", "gangorras", ou "quengas de côco". Como se pode esperar, as relações entre as unida

---

(1) Cf. "Aspectos Econômicos do Artesanato Nordestino - ETENE - Fortaleza, Ceará", 1968, e "Artesanato e Arte Popular", Bahia, C.J. da Costa Pereira - Cadernos de Desenvolvimento Econômico, Bahia, 1957. "Artesanato e Desenvolvimento - O Caso Cearense", José Arthur Rios e associados, Serviço Social da Indústria (SESI) e Confederação Nacional da Indústria, 1962.

ões produtivas "visíveis" e as unidades produtivas "invisíveis", são "invisíveis" aos olhos das estatísticas e estudos que desprezam as representações dos ourives. Assim também a influência das "jóias da praça" (categoria usada para classificar as jóias feitas no Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio, ou seja, as jóias feitas fora da cidade) nas mudanças ocorridas no tipo de peças fabricadas e na diminuição do número de ourivesarias.

A "invisibilidade" de certo tipo de ourivesaria se interliga diretamente com os impostos que de toda maneira os proprietários das diversas ourivesarias procuram evitar. Desta forma se consegue explicar a existência do tipo "invisível" e, ao mesmo tempo, a não exatidão ou lacunas deixadas pelos dados estatísticos.

## II - Oficina e Ourivesaria

Para um maior entendimento, ao mesmo tempo que para uma maior exatidão dos problemas que serão tratados neste capítulo, necessário se torna especificar as categorias "oficina" e "ourivesaria". Sem essa especificação, corro o risco de desprezar as categorias locais e a riqueza que elas contêm para o entendimento da realidade sobre a qual elas versam.

No discurso dos trabalhadores, ambas as categorias aparecem muitas vezes para determinar o local de trabalho onde estão praticando a atividade produtiva da qual dependem. Mas tal constatação, que pode ser feita num primeiro momento, torna-se errada quando se percebe o exato sentido de ambas as categorias. O trabalhador só usa a categoria ourivesaria quando está se referindo a uma ourivesaria à qual não esteja ligado diretamente, ou então quando se refere à propriedade que algum indivíduo tenha dela, por exemplo, "a ourivesaria de M., em Juazeiro já teve muitas ourivesarias". No entanto, quando se refere diretamente ao local onde trabalha, mesmo que nomeie o proprietário, ele usa a categoria oficina. Tal diferenciação faz lembrar uma outra relação que é a existente entre o "artista" e o "ourives", cuja análise será feita no capítulo III. No entanto, como uma analogia explicativa, pode-se dizer que nos dois casos a relação entre o par "ourivesaria" e "oficina" e o

par "ourives" e "artista" se estabelece ao nível de uma diferenciação que leva em consideração a matéria-prima e o trabalho. Ou seja, a ourivesaria especifica a "arte do ouro" (2) em relação às demais artes; desta maneira classifica a unidade produtiva ligada ao ouro dentro da classificação geral que considera as demais artes. Ourivesaria é uma atividade econômica ligada ao ouro, mas a categoria não serve somente para classificar a unidade produtiva, mas ela se dirige mais à classificação de uma atividade que envolva o ouro, podendo ser usada para uma loja que apenas vende jóias de ouro. É necessário que haja um local onde alguma atividade em torno do ouro transcorra. Em relação a uma classificação que envolva outras artes ou outras atividades econômicas, ela é especificadora da arte do ouro. Agora, dentro do sistema classificatório da própria "arte do ouro", ela pode ser vista como uma categoria mais ampla do que a categoria "oficina". Isto porque a "oficina", também apresenta uma dupla característica, uma restrita e uma ampla, se diferencia da "ourivesaria" em virtude de se ligar diretamente a um local onde esteja sendo desenvolvida uma atividade produtiva, onde um indivíduo ou indivíduos estejam transformando uma matéria-prima em um produto. Logo, ela se liga a um ponto de referência, que é o trabalho, aqui ficando claro o porque dos ourives se referirem a essa categoria quando estão falando de seu trabalho, de sua prática econômica. No sentido amplo, essa categoria se mostra em relação às demais artes, ou seja, qualquer "arte" tem como classificação da unidade produtiva a categoria "oficina"; ao contrário da "ourivesaria", a categoria "oficina" adquire o seu sentido "amplo" quando está situada em um sistema classificatório onde outras atividades estejam envolvidas, e aí a oficina onde trabalham os "ourives" só pode ser diferenciada das demais com o acréscimo do termo, ou categoria "ourives", como por exemplo, "M. tem oficina de ourives". Agora, o sentido restrito aparece em relação à categoria ourivesaria, ou seja, aparece ao se considerar a arte do ouro como o ponto de referência para a classificação.

---

2) Sobre a "arte do ouro", ver capítulo III.

Pode-se, a partir daí, formar o seguinte quadro:

I - Classificação que tem como referencial as "artes" e/ou comércio

<u>Oficina</u>	<u>Oficina de ourives</u>	<u>Ourivesaria</u>
Local onde os agentes econômicos se encontram engajados em uma atividade produtiva.	Local onde se trabalha transformando o ouro em um produto, a jóia.	Local onde se desenvolve qualquer atividade econômica ligada ao ouro.

II - Classificação que toma como referência a "arte do ouro"

<u>Oficina</u>	<u>Ourivesaria</u>
Local onde os trabalhadores desenvolvem suas atividades produtivas.	Local onde os trabalhadores e os patrões desenvolvem suas atividades econômicas e/ou local onde são realizadas vendas de jóias.

Logo, para o trabalhador que tem uma "arte" <sup>(3)</sup>, o local onde a mesma é praticada aparece representado em termos de trabalho (na medida em que o trabalho para ele é uma categoria que expressa a atividade econômica produtiva, do produtor direto) implícito na categoria "oficina", a "ourivesaria" não sendo usada em virtude da mesma não ser específica em relação à "arte", ao trabalho.

### III - O Ciclo Produtivo das "Ourivesarias"

Dois momentos, representados pelo inverno e verão, compõem o ciclo produtivo das ourivesarias. Cabe aqui serem ressaltados esses dois marcos sazonais, em virtude de servirem 1) como ponto de referência ao discurso dos ourives quando procuram explicar como transcorre o trabalho em termos locais, 2) como ponto de partida para o entendimento da instabilidade que cerca as diferentes ourivesarias, e 3) por permitirem o funcionamento ou o não funcionamento dos diversos tipos de "oficinas" de ourives existentes na cidade.

(3) Cf. capítulo III.

Pode-se extrair do discurso de trabalhadores e de patrões trechos como o que se segue: "(...) no inverno o povo só quer saber de agricultura (...). Aí fraca mais a produção das oficinas, e fraca mais a produção do operário".

Pode-se perceber, pelo trecho acima, que no inverno os consumidores das jóias de Juazeiro estão ocupados em sua atividade produtiva principal, a agricultura. Desta maneira, o dinheiro que poderiam dispor para "comprá um brinco, um anel" está empregado "na agricultura". Por outro lado, a garantia de um bom inverno, ou seja, de chuvas, possibilita a realização de uma boa colheita e, com isto, a venda de jóias no verão. Junto com o verão vêm as safras que trazem uma dinamização ao comércio local em geral. O verão já se anuncia a partir de março:

"(...) março, é quando já tem, por exemplo, o inverno, né. Já tem tudo seguro, esperando safra boa. É quando todo mundo tem algum dinheiro, né. Aí a turma começa a comprar sem medo, né. Aí vai até o fim do ano".

"(...) já tem o inverno garantido, já sabe que vai haver safra, aí melhor para gente, sabe, para o operário, né".

O verão traz também as festas religiosas, as "romarias", quando os romeiros vêm a Juazeiro por ocasião dos festejos de Nossa Senhora das Dores, a padroeira da cidade (15 de setembro) e dos festejos do Padre Cícero (2 de novembro). As romarias podem ser vistas como os marcos culminantes do verão; elas chegam com as safras e terminam em novembro, quando as preocupações com o plantio já começam a aparecer. A partir de dezembro, o interesse local já se dirige para a "agricultura" e os próximos meses, janeiro e fevereiro, até 19 de março (dia de São José) é o tempo em que deverá transcorrer o inverno.

Os trabalhadores da arte do ouro admitem que as romarias trazem mais dinheiro para a cidade e, conseqüentemente, para eles também:

"Aqui no Juazeiro tem essas festas, né, novembro, setembro, essa época de romeiro que eles entram. Sai muito dinheiro, né".

A "época de romeiro", em novembro, coincide com a safra de algodão dos m

nos próximos e, como grande parte dessa safra é comercializada na cidade, tem grande movimento comercial no fim de outubro, quando começa a comercialização.

Segundo um gerente de um banco local, existem três safras na cidade:

"A primeira safra é a safra agrícola, sua comercialização a partir de continua pelo restante do ano. A segunda grande safra é 15 de setembro, quando começa a festa da padroeira. E a terceira grande safra é finados que coincide com a comercialização do algodão, é a festa do padre Cícero. Há um aumento notável de volume de depósitos dos bancos, em torno dos 400.000,00."

Relacionando-se o ciclo produtivo anual, que é determinado pelas atividades locais, tem-se que toda produção das oficinas de Juazeiro tende a diminuir nas "épocas de inverno" e a aumentar nas "épocas de verão". Tal instabilidade afeta diretamente o produtor direto que, trabalhando por produção (pela forma do trabalho por peças), trabalha mais no verão e menos no inverno, quando "emprego é difícil e fraca mais a produção". Ao mesmo tempo, se o produtor direto permanecendo trabalhando em alguma oficina durante o inverno, a produção da mesma estando reduzida, ele terá seu salário também reduzido. A representação disso aparece da seguinte forma:

"A maioria dos ourives vivem para o lucro de seis meses, quando há muito dinheiro e muito dinheiro para os donos das oficinas".

Logo, o trabalho só é promissor para o produtor direto quando as atividades agrícolas já passaram pelo primeiro momento do ciclo, o inverno, e se encontram na comercialização dos produtos, verão, que culmina com a safra do algodão e a festa de finados ("romarias para o padre Cícero").

"Só quando chega a safra é que começa a melhorar, e fica bom mesmo é tempo de romaria. Quando chega romaria, pega a chegar romaria. Eu digo assim porque depende disso, tem esse negócio aqui. Em outro lugar não, no Crato, em outras partes não depende de romaria não. Tanto faz como não, tanto faz, como não, é a mesma coisa. Mas aqui no Juazeiro só, pode perguntar a todo mundo, só melhora quando chega enchente de gente, o comércio traz uma porção de dinheiro e joga aqui no comércio, né. Aí é quando melhora".

Essa instabilidade acarreta mais problemas para as "pequenas oficinas" e especialmente para o trabalhador que está engajado em alguma delas. As "oficinas" são preferidas pelos trabalhadores por não produzirem pouco durante o

Um trabalhador ligado a uma "oficina grande" admite que:

"Aqui na oficina não tem época melhor, sempre é bom. Exatamente, estou di aqui é porque é direto não tem inverno nem verão".

Um outro trabalhador, presente no momento em que se realizava a entrevista

concordou dizendo:

"É às vezes é desse jeito, direto. Mas quase tudo pára. Por exemplo, lá (na oficina onde trabalha).

Apesar da instabilidade que acarreta uma dupla ameaça para o produtor di, produzida na pouca oferta de trabalho e na diminuição do salário, o produtor di vê o fato como atingindo somente a ele, não ocorrendo o mesmo com o não trabalhador. Representa o condicionamento do ciclo produtivo em uma visão que parte da inserção na "arte", enquanto produtor direto que vende sua força de trabalho. A forma é que pensa que a "arte" pode render para o não trabalhador, mesmo com o referido condicionamento, o que se explicita ao se recorrer ao próprio discurso do trabalhador:

"Dá homem, essa arte dá, com o movimento direto dá. Não dá assim, trabalha semana, pára um mês. Ou pára uma safra todinha, vamos dizer, uns dois meses di pára, ou só trabalha pelo tempo, quando está bom; isso não dá não. Isto assim di a maior parte das oficinas aqui. A maior parte. (...) Os patrões ficam com medo di não quererem produzir, guardando o dinheiro que guardado não dá para nada".

Para o produtor direto, o "patrão" não produz porque não quer, e nesse momento o condicionamento sazonal não lhe parece o fundamental para a instabilidade a que se vê submetido em um dos momentos do ciclo produtivo anual.

As representações que se traduzem nas categorias inverno e verão fazem parte do conteúdo sociológico das mesmas. Pois para o trabalhador o inverno e o verão estão longe da classificação científica da meteorologia. Ou seja, ainda que a classificação sociológica não vá contra a classificação científica, os motivos que levam à formulação de categorias sociais estão inseridos na prática social dos agentes que as elaboram. O inverno e o verão, categorias presentes no universo do discurso dos agentes econômicos ligados à arte do ouro, se referem à maior ou menor produtividade das unidades produtivas, e tal classificação é construída em cima de uma prá-

atividade econômica diferente da desses agentes econômicos, ou seja, está referenciada à agricultura. Sendo, portanto, o inverno e o verão categorias sociais que refletem aspectos sociais de carência e abundância. Talvez a importância que adquirem as oscilações no universo do discurso dos ourives esteja bastante condicionada pelo cataclisma das secas, que inúmeras vezes tem atingido o nordeste e em especial o Estado do Ceará.

Por outro lado, a subordinação dessa atividade econômica à agricultura se evidencia pela adoção dos ourives de categorias sazonais próprias aos agricultores.

Viu-se que, para o trabalhador, o inverno e o verão aparecem representados como significando as épocas onde se produz menos, no primeiro caso, ou mais, no segundo caso. Tal oscilação na produção é um problema maior para as "oficinas pequenas". A partir dessa classificação em "oficina pequena" e "oficina grande" das unidades produtivas da cidade, pode-se chegar a outras categorias que existem para classificar outros tipos de oficina. A "oficina grande" é aquela onde há sempre produção, seja inverno ou verão; é onde também há um maior número de operários, entre dez e vinte. A "oficina pequena" contém geralmente, em média, seis operários e sofre mais as oscilações do mercado ocasionadas pelo ciclo produtivo anual. Tem-se, segundo o critério da produção, se ela é mais intensa ou menos intensa, um continuum classificatório sobre as oficinas da cidade; tal continuum aparece hierarquizado de acordo com a capacidade produtiva dessas unidades, sendo disposto da seguinte forma: "oficina grande", "oficina pequena", "gangorra" ou "quenga de côco" e "oficina de quintal".

Para compreender o que é uma "oficina grande" ou uma "oficina pequena", segundo os operários da cidade, o melhor critério é considerar-se a intensidade produtiva de cada uma delas: a "oficina que não pára e produz direto é melhor para o operário, é a oficina grande. Na oficina grande tem muita gente trabalhando, há mais produção, o serviço é direto". "(...) Nas oficinas pequenas o trabalho não é direto, quando chega o inverno braca mais a produção e é pior para o operário, é

...isso que é melhor para o operário trabalhar em oficina grande".

Esses dois primeiros tipos de oficinas, a grande e a pequena, aparecem re-  
 ferenciados em vários momentos em que estão sendo tratados casos que envolvem as  
 "gangorras" ou "quengas de côco" e as "oficinas de quintal". Cabe, no entanto, fa-  
 zer uma análise em separado das duas últimas do continuum, por ser através delas  
 que se poderá chegar a uma visão mais total da "arte do ouro" na cidade. A partir  
 do entendimento da localização e diversidade de unidades produtivas se terá um qua-  
 dro de referência mais completo para o entendimento das categorias que se pretende  
 analisar no discurso dos produtores diretos dessa "arte".

### III - "Oficinas de Quintal", "Gangorras ou Quengas de Côco" e o Trabalho a Domicílio

#### Introdução

Essas oficinas fazem parte do que se poderia chamar de "unidades produ-  
 tivas invisíveis", isso por dois motivos complementares. O primeiro deles se liga à  
 referida instabilidade do ciclo produtivo; o outro, decorrente também do primeiro,  
 complementa-se na "fuga aos impostos". Ou seja, por não poder produzir durante o  
 inverno, ou por querer evitar uma produção que não poderá ser escoada devido a um  
 "mau inverno", as ourivesarias poderão se tornar conscientemente "invisíveis". Em  
 muitos casos a situação de "invisibilidade" é decorrente da falta de capital de seu  
 proprietário e, em outros, é apenas um artifício (caso das "vitrines", como vere-  
 mos) para fugir a essa instabilidade. Esses seriam aspectos que explicariam a exis-  
 tência das "gangorras" ou "quengas de côco". O caso das "oficinas de quintal" se  
 explica, num primeiro caso, mais pela impossibilidade do seu proprietário pagar im-  
 postos por ser ele o único agente diretamente ligado à produção, contando com muito  
 pouco dinheiro para reproduzir-se enquanto proprietário e produtor direto. Em ou-  
 tros casos, a explicação provém também dos impostos, abarcando uma série de fatores  
 diferenciais do primeiro caso. É o próprio patrão de uma oficina, geralmente "grã-  
 de", que coloca o seu trabalhador em casa, em seu domicílio (do operário), para não

de fragilidade trabalhista com o mesmo. Todas as formas de "invisibilidade" das unidades produtivas do ramo de jóias na cidade abarcam um complexo total de formas, formando um sistema que permite todas essas formas de existência da atividade total, quer "invisíveis", quer "visíveis".

#### As oficinas de quintal

As "oficinas de quintal" aparecem representadas segundo dois tipos. O primeiro deles classifica como "oficina de quintal" aquela "oficina" cujo proprietário encontra instalado precariamente para produzir. Produz em sua casa, em seu "fundo de quintal" e a precariedade de sua instalação em seu próprio domicílio pode ser superada através do aluguel de instrumentos de trabalho que não possua, em outras oficinas, geralmente "oficinas pequenas". Essas "oficinas", quando alugam seus instrumentos, são também classificadas como "oficinas de aluguel"; elas costumam alugar seus instrumentos de trabalho visando escapar à instabilidade do ciclo produtivo, em seu primeiro momento, o inverno, e com o dinheiro desse aluguel mantêm a sua existência enquanto unidade produtiva nesse período. Os instrumentos mais procurados são: os laminadores, necessários para chapear o ouro, no caso da produção de azeites, ou para tornar o ouro em fio, no caso de algum tipo de cordão; a forja, onde o ouro é derretido e o polidor elétrico, que serve para polir as peças depois de feitas. Tal aluguel pode ser utilizado pelas "oficinas de quintal" por não ser exigido o pagamento à vista; podem pagar à crédito, o que significa pagar quando conseguirem vender o produto que foi fabricado.

O segundo tipo de "oficina de quintal" pode significar qualquer forma de trabalho independente de um produtor direto que esteja ligado, enquanto vendedor de sua força de trabalho, a uma oficina determinada. É o caso em que o produtor direto consegue uma certa quantidade de ouro, através de compra, roubo, ou através de jóias velhas que desmanchará para fazer uma outra peça, e produz por conta própria. Para conseguir realizar esse trabalho independente, ele poderá recorrer às "oficinas de aluguel". Tal forma de trabalho é conhecida pelos produtores diretos locais

como um "quebra galho".

"A gente tem que se virar, porque não dá. Para o operário não dá, essa arte não dá para o operário. Aí a gente faz esses quebra-galho "nas horas vagas", aí a turma diz que a gente tem uma oficina de quintal".

Mas, além dessa forma de "oficina de quintal" temporária, conhecida pela forma de trabalho de "quebra galho", o segundo tipo propriamente dito é mais concretizado pela posse que o produtor direto tem de um "caixão de ourives" (mesa onde o produtor direto produz as jóias) comprado através de suas economias e produz em sua casa, quando não está trabalhando para a oficina à qual se encontra ligado enquanto trabalhador assalariado. Não produz, portanto, somente para si; isso por não possuir o capital suficiente para ser produtor direto e proprietário do produto que produz, não é "independente" como é a grande aspiração dos que vendem a sua força de trabalho na "arte do ouro".

No primeiro tipo de "oficina de quintal" aparece, enquanto componente dela, apenas um indivíduo, que é ao mesmo tempo proprietário e produtor direto. Ele não vende sua força de trabalho; produz para si, no "fundo de seu quintal". É "invisível" de acordo com suas próprias conveniências; não paga impostos.

No segundo caso há, como já se viu, a combinação da independência contida no primeiro caso, com a dependência existente na venda da força de trabalho. O produtor direto opera, enquanto possuidor de sua força de trabalho e do produto, quando está trabalhando em seu "fundo de quintal" — e aí exerce a chamada "atividade invisível" — e enquanto vendedor de sua "força de trabalho", quando está trabalhando na oficina de outro proprietário, exerce então uma "atividade visível" ("visível" para os órgãos fiscais e estatísticos).

Pode-se entender porque as "oficinas de quintal" não são passíveis de numeração por qualquer órgão oficial. Tanto a que é classificada como "quebra galho", quanto a que é somente uma "oficina de quintal", estão, pela sua "invisibilidade", livres dos impostos que teriam que pagar no caso de se tornarem "visíveis" aos olhos desses órgãos.

Analiso, abaixo, um exemplo de um proprietário de "oficina de quintal" que se encontra no primeiro caso. É impossível a análise do segundo caso, por serem nesses casos e referenciados exemplos sem muita especificação. Parece-me que o fato da não objetividade dessas informações é decorrente da existência do "quebra galho" que é uma atividade escondida do próprio patrão, que se soubesse da mesma temeria ser limitado no ouro que o produtor direto tem acesso para produzir. Desta forma, as referências ao tipo de "oficina de quintal" como "quebra galho" são sempre vagas e feitas em termos de "brincadeira" e como "Ah! isso é um quebra galho, para se virar, não dá, porque não dá, se for viver só da oficina não dá", e riem e não aprofundam o assunto.

O caso que passo a analisar, onde o tipo de "oficina de quintal" pertence ao primeiro tipo, o proprietário está instalado com todos os instrumentos necessários para a produção, não necessitando recorrer ao aluguel. Ao mesmo tempo em que o "patrão" de si mesmo, é o único produtor direto, ocupando, portanto, duas categorias conhecidas localmente, como o "patrão" e o "operário" ou "artista". Ao lado dessas categorias, existe uma terceira que faz parte do setor de vendas do ramo do ouro, ou seja, é também "ambulante" de jóias, vende sua produção e eventualmente compra em outras oficinas, geralmente nas "grandes", peças que não produza.

Falando como proprietário e produtor direto, o informante explica:

"(...) Fiquei trabalhando em casa e vendendo. Em casa, nunca fui operário de ninguém e continuo vendendo. Eu compro ouro da mina ou laminado que vem lá do Rio mesmo. E vou fabricar, em quantidade pequena porque eu não posso comprar grande, pouca quantidade. Aí vou fabricar, aí passo no laminador, um anel, um brinco, um anel, uma aliança, brinco, uma coisa qualquer, passo no laminador. Tenho minha officinazinha, trabalho sozinho, com ninguém".

Ao ser interrogado sobre as vendas, ele fala enquanto ambulante:

"vendo, viajo para Brejo Santo, para Missão Velha, para as feiras. Via muito, dezoito anos, andei pelo mundo. Eram umas viagens duras, sabe. Eu via por aí, isolado da família, lá por fora, fora da família. Uns quatro dias agora é o quanto eu viajo. Essas viagens que eu fiz durante dezoito anos, aí já foi diferente. Comprava o material e ia vender. Nesse tempo eu não trabalhava, vim trabalhar de 55 para cá. Ia para Fortaleza, Manaus, Belem, Porto Velho, Rio Branco do Acre. A Bolívia eles gostam mais e de comprar é anillo, é aro. Aro é brinco, anillo é anel de qualquer espécie. O idioma deles é diferente do nosso. Lá é caste -

...ano, o nosso aqui é português. Nós não podemos se unir, não pode entrar, conver-  
 ... porque lá nas fronteiras a gente conversa. Passava mais ou menos, nessas via-  
 ... três meses, nove meses. E o dinheiro dava, porque nesse tempo as coisas eram  
 ... baratas, as viagens eram tudo baratas, naturalmente as coisas eram fáceis. Agora eu  
 ... vendo nas feiras, Brejo Santo, Pena Forte, Missão Velha. Domingo é Pena Forte,  
 ... sábado é no Brejo, segunda-feira é Missão Velha. Aqui também é sábado, vendi muito  
 ... aqui, mas não deu certo para mim e lá por fora eu achei que dava melhor, é só isto.  
 ... que gostam mais de comprar é anel, um brinco, um cordão."

Falando de sua atividade enquanto produtor direto e enquanto comprador de  
 mercadorias produzidas por outros, que é uma atividade do ambulante (4), o informan-  
 te as descreve da seguinte forma:

"Faço todas essas peças. Quando não faço, compro, eu vou comprar a pres-  
 tação, a dinheiro. Eu compro nas casas grandes, eu não compro nas oficinas peque-  
 ras. Se é igual a mim não tem futuro. Num tem, eles num tem para eles avalie para  
 vender a crédito. Comprar [de] igual a mim não adianta".

Primeiramente o informante foi "ambulante", posteriormente é que começou  
 a "trabalhar", a produzir, porque o comércio "não é trabalho, é negócio, não é arte  
 é comércio". Juntou, quando começou a trabalhar, três funções, ambulante, produtor  
 direto e patrão. Mas, no início em que começou a "trabalhar", foi durante um certo  
 tempo somente "patrão":

"Estou à vontade, não tenho com quem quebrar a cabeça. Eu já trabalhei  
 com operário. Mas só era para me roubar, tomar emprestado e não pagava. Tudo mar-  
 reteiro, ladrões. Tomava dinheiro adiantado, quando estava bem adiantado ia embo-  
 ra. Me deixava eu somente para juntar. Portanto, eu sozinho estou muito melhor.  
 Porque se eu quizer trabalhar com eles eu trabalho, não sou obrigado, não tenho sa-  
 tisfação a dar a ninguém, não é".

Das três categorias que acumula atualmente, somente a de "operário", cate-  
 goria que localmente é vista como classificatória dos indivíduos que vendem a sua  
 força de trabalho, é a que não foi exercida. Sua participação no ramo de jóias é  
 marcada pela independência e atualmente ele, agregando as funções de produtor dire-  
 to e dirigente da produção, aparece como análogo ao artesão típico da Idade Média.

(4) O ambulante de jóias é conhecido também como joalheiro, porque existe ambulante  
 para a maioria das outras "artes": "Não, a palavra ambulante é geral. É geral.  
 Agora cada qual que tenha uma posição diferente. Por exemplo, eu saio para vender  
 alpercata, uma hipótese, sou ambulante de, vendo alpercata, outro vende a confecção  
 e assim por diante. Agora é joalheiro porque vende o ouro e diretamente. Dá o nome  
 de joalheiro por aí".

isto se o critério para classificá-lo enquanto tal fosse a independência que o caracteriza. No entanto, o contexto ao qual está ligado o envolve, entre outros problemas, a instabilidade reinante no ramo e com os problemas de impostos. Ao lado desses, cabe destacar a grande concorrência que existe na cidade, pelo grande número de unidades produtivas aí existentes. Como se esses não bastassem, aparecem os problemas relativos à concorrência das jóias industrializadas no sul do país, que mudam os tipos de jóias fabricadas em Juazeiro. Essa independência, como era a independência do artesão da Idade Média, está limitada por certas dependências características das duas épocas ou momentos históricos do modo de produção no sentido amplo. O informante está envolvido por problemas que são típicos e específicos do momento, do seu contexto, problemas relativos ao capital, impostos e instabilidade do mercado. Ainda que os mesmos problemas possam existir em outros casos, que não o estudado, eles serão condicionados pela especificidade do caso considerado. A utilização do termo "artesão" para caracterizar o informante, — definido apenas enquanto produtor independente, que possui o conhecimento do trabalho — poderá ser feita, na medida em que sua importância no processo produtivo é fundamental. A relação entre ele e o objeto de trabalho só existe secundariamente; o trabalho é fundamentalmente ligado às capacidades individuais do trabalhador. A unidade existente no modo de produção, maneira de produzir, é a do trabalhador e meios de trabalho.

Com relação ao problema da caracterização do informante, visto acima como artesão típico, aproveito a oportunidade para discutir essa categoria e a categoria artesanato, utilizada em um importante trabalho sobre o assunto. Essa discussão servirá para reafirmar a perspectiva nessa dissertação, com relação a meu objeto de estudo, e servirá também para introduzir a seção seguinte deste capítulo, sobre o trabalho a domicílio.

Bourdieu, analisando o artesanato na Argélia, se preocupa em caracterizá-lo dentro dos moldes da sociedade tradicional argelina. Para o autor, pode-se defi

... o que é o artesanato através da conceituação das empresas artesanais. No entanto, o próprio autor mostra que todas as definições que se pode propor para o artesanato adquirem um caráter de generalidade tal, que nem sempre o tipo definido, "pequeno", poderá ser encontrado, alguns aspectos da definição podendo estar presentes e outros não. O artesão também participaria desse caráter, em sua definição, de generalidade contida na definição de artesanato. Para o autor: "Define-se geralmente o artesão por referência implícita à agricultura ou ao trabalhador assalariado. Insiste-se então sobre sua autonomia profissional: praticando pessoalmente seu métier manual e dirigindo ele próprio sua empresa, ele tem a iniciativa de seus métodos e em uma certa medida da comercialização de seus produtos, ele é dono do ritmo e da organização de seu trabalho". (5)

A categoria artesão, como a categoria artesanato, seria categoria pouco homogênea. No entanto, existe, segundo o autor, traços comuns entre os tipos diferentes de artesanato representados pelas empresas artesanais.

"O fato essencial é, sem dúvida, o caráter familiar da empresa, isto é, a coincidência da unidade profissional e da unidade familiar, com todas as consequências que daí decorrem. Trata-se, com efeito, de métiers geralmente hereditários, isto porque eles comportam um elemento de propriedade importante (locais profissionais, equipamento, lojas para venda, etc.), porque eles demandam uma direção pessoal, porque eles devem uma boa parte de seu valor ao contato pessoal com a clientela, porque faz com que eles dificilmente possam ser vendidos a um preço correspondente à sua rentabilidade, porque as técnicas necessárias são relativamente específicas e se adquirem pela experiência, o aprendizado realizando-se frequentemente desde a infância

---

5 "On définit généralement l'artisan par référence implicite à l'agriculture ou au travailleur salarié. On insiste alors sur son autonomie professionnelle: pratiquant personnellement son métier manuel et dirigeant lui-même son entreprise, il a l'initiative de ses méthodes et dans une certaine mesure de la commercialisation de ses produits, il est maître du rythme et de l'organisation de son travail" (Pierre Bourdieu, Alain Darbel, J.P. Rivet, C. Seibel, 1963, p. 521).

ria, porque enfim eles são geralmente solidários de toda uma tradição e de uma verdadeira cultura que se transmite ao mesmo tempo que as técnicas profissionais. O patrão é em geral o pai ou o mais velho da família. O filho fica, portanto, colocado em uma situação de dependência com relação ao pai e não conhece outra autoridade senão a sua". (6)

As características apresentadas pelo autor, tais como: coincidência da unidade profissional e familiar; aprendizagem longa, desde a infância, transmitida pelas relações de parentesco; relações de tipo patriarcal, na medida em que o patrão é o pai ou mais velho da família, são características não só gerais, mas exteriores, tendo uma estrutura interna a elas mesmas que as poderia explicar, ao contrário do caso acima, em que se toma essas características exteriores como determinantes para a explicação. Descrever características que são apenas a aparência da estrutura, não é conhecer os motivos que determinaram esses caracteres exteriores. Continuando com o autor:

"É também no meio artesanal que se perpetuam as relações profissionais de tipo patriarcal e isto mesmo quando o patrão emprega, além dos membros da família, dois ou três operários diaristas. Identificando o patrão à empresa, os operários sentem-se ligados a esta por relações pessoais. As relações de trabalho são concebidas segundo o modelo das relações de parentesco, o patrão fazendo questão de tratar seus operários "como filhos" e os empregados considerando o mestre "como um

---

Le fait essentiel est sans doute le caractère familial de l'entreprise, autrement dit la coincidence de l'unité professionnelle et de l'unité familiale, avec toutes les conséquences qui en découlent. Il s'agit en effet de métiers généralement héréditaires, cela parce qu'ils comportent un élément de propriété important (leaux professionnels, outillage, magasins de vente, etc.) parce qu'ils demandent une direction personnelle, parce qu'ils tiennent une bonne partie de leur valeur du contact personnel avec la clientèle ce qui fait qu'ils peuvent être difficilement vendus à un prix correspondant à leur rentabilité, parce que les techniques nécessaires sont relativement spécifiques et s'acquièrent par l'expérience, l'apprentissage s'accomplissant souvent dès l'enfance, parce qu'enfin ils sont les plus souvent solidaires de toute une tradition et d'une véritable culture qui se transmet en même temps que les techniques professionnelles. Le patron est en général le père ou l'aîné de la famille. Le fils reste donc placé dans une situation de dépendance à l'égard du père et ne connaît d'autre autorité que la sienne." (op. cit., pp.521/522).

pai". Esse tipo de relações não é senão um aspecto das sobrevivências patriarcais no setor tradicional da economia urbana. Em sua maioria, os artesãos não têm capital de giro que lhes permita fazer grandes compras de matérias-primas, de aceitar grandes encomendas e de modernizar seu equipamento. Eles devem frequentemente contentar-se com margens de lucro muito restritas. Eles vivem no dia a dia e devem frequentemente esperar a venda do produto acabado para comprar a matéria-prima. Eles trabalham para viver, geralmente ignorantes da contabilidade, do crédito, da poupança ou do investimento e também da rentabilidade.

Coincidência do grupo profissional e do grupo familiar, relações profissionais do tipo patriarcal, ausência da separação do lugar de trabalho e do lugar de residência familiar, multifuncionalidade da empresa que, no limite, vive em autarquia e assegura todos os aspectos da produção e da comercialização, tradicionalismo e ausência de cálculo econômico racional, estes são todos os traços da empresa pré-capitalista.

Sem dúvida, grande número de empresas distanciam-se mais ou menos, por tal ou qual aspecto, desse "tipo ideal" da empresa artesanal." (7)

---

"C'est dans le milieu artisanal aussi que se perpétuent les relations professionnelles du type patriarcal et cela même lorsque le patron emploie, outre les membres de la famille, deux ou trois ouvriers payés à la journée. Identifiant le patron à l'entreprise, les ouvriers se sentent liés à celle-ci par des liens personnels. Les relations de travail sont conçues sur le modèle des liens de parenté, le patron se faisant un point d'honneur de traiter ses ouvriers "comme fils" et les employés considérant le maître "comme un père". Ce type de relations n'est qu'un aspect des survivances patriarcales dans le secteur traditionnel de l'économie urbaine. Pour la plupart, les artisans n'ont pas de fonds de roulement leur permettant de faire de gros achats de matières premières, de prendre de grosses commandes et de moderniser leur équipement. Ils doivent le plus souvent se contenter de marges bénéficiaires très restreintes. Ils vivent au jour le jour, et doivent souvent attendre d'avoir vendu le produit fini pour acheter la matière première. Ils travaillent pour vivre, ignorants le plus souvent de la comptabilité, du crédit, de l'épargne ou de l'investissement et aussi de la rentabilité. (...) Coïncidence du groupe professionnel et du groupe familial, relations professionnelles du type patriarcal, absence de séparation du lieu de travail et du lieu de résidence familiale, la multi-fonctionnalité de l'entreprise qui, à la limite, vit en autarchie et assure tous les aspects de la production et de la commercialisation, tradicionalisme et absence de calcul économique rationnel, ce sont là tous les traits de l'entreprise précapitaliste. (...) Sans doute, nombre d'entreprises s'alignent plus ou moins, par tel ou tel aspect, de ce "type idéal" de l'entreprise artisanale" (op. cit., p. 227).

Os aspectos contidos na definição do "tipo ideal", tais como a necessidade de aprendizado, coincidência do lugar de trabalho e de residência, bem como a presença de relações de parentesco entre patrões e operários (fortemente existentes no passado da "arte do ouro" em Juazeiro, como poderá ser visto no capítulo sobre o "aprendiz", e presente nos dias atuais entre "operários e aprendizes", ao contrário da relação "mestre" e "aprendiz" presente no passado) poderão ser vistos no caso de Juazeiro.

No entanto, se a aprendizagem é uma característica ou elemento próprio da reprodução da força de trabalho no modo de produção das oficinas de Juazeiro, a coincidência entre a unidade de trabalho e a unidade de residência é apenas uma das possibilidades nele contidas. Tal é o caso da "oficina de quintal" na qual seu proprietário apresenta a independência do artesão tradicional, é proprietário dos meios de produção e do produto. Mas, como também se viu, a "oficina de quintal" nem sempre apresenta essa independência, ela pode se constituir enquanto um "departamento interno" (Cf. Marx, O Capital, p. 141) das "oficinas grandes" que utilizam a independência contida no modelo do primeiro tipo de oficina de quintal, para a realização do chamado trabalho a domicílio. Vê-se que se teria no caso uma relação de assalariamento, que se constituiria sob uma forma de atividade econômica "independente": coincidência do lugar de trabalho e do lugar de residência. O modo de produção é restrito e formador do sistema de relações entre as unidades produtivas locais, permite a modalidade do trabalho a domicílio que transcorre entre elas; assim como a existência de formas aparentemente exclusivas, ou seja, a combinação da manufatura com o chamado artesanato. A aparente exclusão se deve ao fato de que teoricamente o artesanato pode ser visto como a não subordinação real e formal do trabalho ao capital; o produtor direto é proprietário dos meios de produção, desenvolvendo com o objeto de trabalho uma unidade fundamental, e é proprietário do produto. No caso da manufatura, ela apresenta uma subordinação formal do trabalho ao capital; o produtor direto vende sua força de trabalho, não é proprietário dos meios de produção e nem

o produto, mas ainda desenvolve com o objeto de trabalho uma unidade fundamental ; ainda não foi substituído pela máquina em sua relação com o objeto de trabalho. O que se tem no caso das oficinas de Juazeiro é a subordinação do artesanato à manufatura, traduzida na transformação do trabalho independente do "artesão", ou na limitação das possibilidades desse tipo de trabalho, em trabalho dependente do assalariado, fazendo com que seja introduzida no caso das oficinas de quintal a subsunção formal do trabalho ao capital (tal problema será tratado no próximo item do capítulo, na análise do trabalho a domicílio). Pode-se dizer, portanto, que o que é dominante é a manufatura, representada pelas "oficinas grandes", que determinam as atividades produtivas das diversas unidades produtivas que lhes estão subordinadas.

O próprio autor admite a diversidade da realidade com referência ao "tipo ideal", mas se a realidade se afasta muito do "tipo ideal", a ponto de várias atividades econômicas, as mais diversas, serem classificadas como "artesanais", o "tipo ideal" ao qual se refere o autor serve, na realidade, como uma tipologia descritiva sem trazer uma elucidação do caso que analisa (os artesãos da Argélia). Várias atividades econômicas são classificadas enquanto artesanais pelo autor, tais como realizadas pelos açougueiros, padeiros, cabelereiros, mecânicos de automóvel e uma infinidade de serviços. Para não cair na heterogeneidade que implica o uso dessa definição de artesanato é que partir para estudar o caso das ourivesarias de Juazeiro, visto enquanto artesanal em estudos já citados, através da consideração do conceito de modo de produção no sentido restrito (Cf. capítulo I). Com esse conceito, pode-se dar conta das relações que o trabalhador (produtor direto) desenvolve com os meios de produção (objeto e meio de trabalho), tirando-se daí a importância que o trabalhador tem no processo produtivo — que no caso estudado em Juazeiro se traduz através da posse da "arte". Pode-se também detectar, através desse conceito, as relações do trabalhador com o não trabalhador, ou seja, as relações de distribuição. Esses dois tipos de relações fazem parte dos dois sistemas que formam o conceito: o sistema de forças produtivas e o sistema de relações de produção. Nos

capítulos posteriores, as representações do produtor direto serão analisadas tendo-se em consideração o conceito de modo de produção. Através dele, uma série de aspectos presentes nesse modo de produção podem ser integrados como fazendo parte de uma estrutura única, ou seja, a estrutura de um determinado modo de produção formada pelos dois sistemas: o sistema de forças produtivas e o sistema de relações de produção.

### O trabalho a domicílio

Nessa parte do capítulo será analisada a diversidade das formas de trabalho a domicílio. Com a descrição que será feita, poderão ser monograficamente comprovadas as relações entre as grandes ourivesarias e as diversas "oficinas de quintal", "gangorras" ou "quengas de côco" e as várias maneiras utilizadas para escapar à instabilidade do ciclo produtivo anual e dos impostos.

#### a) As "vitrines"

Registrei na cidade, em 1971, quatro ourivesarias que se faziam aparentar como vendedoras de jóias e que eram conhecidas como "vitrines" ou "joalherias", tendo as jóias expostas em vitrines na frente do estabelecimento. A maioria dessas "vitrines", segundo os operários e seus próprios patrões, já produziram no passado, deixando de produzir em virtude "aos impostos e despesas com INPS, com o operário". Na maioria das vezes não puderam mais produzir "por culpa dos operários" e/ou ambulantes. No caso dos patrões culparem os operários, dizem: "eles costumam roubar, é uma gente perigosa"; no caso de culparem os ambulantes, justificam: "levaram a mercadoria sem pagar", ou "pagaram depois de muito tempo", ocasionando, com isto, a "quebra" (falência) da oficina. A aparência de vendedoras de jóias serve para tornar invisíveis as relações que as "vitrines" desempenham com as outras unidades produtivas. Elas, através do emprego de operários em seus domicílios, continuam produzindo.

O trabalho a domicílio existe através de algumas modalidades. A primeira que se pode destacar faz parte do caso em que o próprio patrão interfere junto ao o

operário para que esse se estabeleça em sua casa. Na realidade, o patrão fornece parte dos meios de produção, dos meios e objeto de trabalho, para que o operário tenha condições de produzir. Esse tipo de trabalho a domicílio já foi enfocado anteriormente, quando se estava analisando as "oficinas de quintal" (segundo tipo de "oficina de quintal"). Agora se está observando esse tipo de "oficina invisível" através da ótica do trabalho a domicílio. O instrumento de trabalho, que na maioria das vezes é mantido na oficina do patrão, é o laminador que é o instrumento mais caro dos meios de trabalho. Em relação ao objeto de trabalho, o ouro é a matéria-prima que mais despesas acarreta para a produção de jóias. O patrão fornecerá sempre, nos casos de trabalho a domicílio dessa modalidade, o ouro e as demais matérias-primas auxiliares, como a prata e o cobre. Os laminadores também são fornecidos através do uso dos mesmo no antigo lugar da oficina. A oficina permanece, mesmo se o patrão não produz mais, instalada com todos os instrumentos e, principalmente, com os laminadores. De uma maneira geral, o operário ganha por empréstimo o caixão de ferramentas e instrumentos manuais como a lima, bigorna, alicates, etc. De qualquer maneira, o que é indispensável que o patrão forneça é o ouro, pois os demais fatores que compõem os meios de produção poderão ser obtidos através do mecanismo de "fiar", de crédito. Nesse caso de trabalho a domicílio, o que se tem na realidade é uma forma de trabalho assalariado cujo processamento se dará através do salário por peças, como é o assalariamento dos "operários" que trabalham na própria "oficina" do patrão. Tanto num como no outro caso, o "patrão" continua a ser o proprietário dos meios de produção. Mesmo nos casos em que o trabalhador que está trabalhando a domicílio possua alguns instrumentos de trabalho, o objeto de trabalho (a matéria-prima) principal, que é o ouro, é da propriedade do patrão e que por isso controla a produção e mantém o trabalhador enquanto vendedor da força de trabalho. O operário quando recebe o ouro para produzir, quando possui os meios de trabalho, ou quando tem a possibilidade de alugá-los, chama a essa relação de trabalho, de "trabalho por encomenda".

Um trabalhador entrevistado, meu principal informante, pratica um tipo de trabalho que poderia ser classificado como um segundo tipo de "trabalho a domicílio". Trabalhando para uma "oficina grande" e para algumas "vitrines", ele recebe o ouro de diversos "patrões". Utiliza os meios de trabalho de um amigo seu que tem uma "oficina pequena". Esse seu amigo é também seu compadre, em cuja oficina já trabalhou anteriormente passou a trabalhar com outros proprietários. Mas, como a amizade amancebou e se desenvolveu através das relações de compadrio, o operário pode hoje utilizar dos meios de trabalho existentes na "oficina pequena" de seu ex-patrão. O informante prefere trabalhar dessa forma e se classifica como "operário ambulante". "Não gosto de ter horário, operário que trabalha por produção não pode ter horário. Sou um operário ambulante, pego as encomendas de A. e B. e também de ambulantes, cobro mais caro as peças porque não trabalho nas oficinas dos patrões. O ouro é de A. e de B. ou dos ambulantes, agora o resto é meu e do velho J. [o dono da oficina pequena onde utiliza os meios de trabalho]".

O operário da "arte do ouro" está sempre tentando negar a sua condição de vendedor da força de trabalho, por perceber que os meios de trabalho não podem ser apropriados por qualquer um que não tenha a "arte", que é por sua vez também um meio de trabalho importante e fundamental. Por isso ele não se representa definitivamente como vendedor de sua força de trabalho e a busca de uma saída dessa condição é uma constante em seu discurso. Vê, no trabalho a domicílio, uma possibilidade de meio, de alcance do fim desejado, que é a independência. O patrão, devido à instabilidade do mercado e às despesas constantes que tem, vê no trabalho a domicílio uma saída para escapar das despesas com impostos. Ambos se interessam, portanto, pela relação de trabalho que implica o trabalho a domicílio, ainda que os motivos que os levem a realizá-la sejam diversos.

O "ganho" que o trabalhador recebe nessa forma de trabalho aparece para ele como a possibilidade de escapar de sua dependência do patrão, trabalhando em sua oficina ou em locais onde a relação de trabalho assalariado não está representada pe-

la rigidez de horários e eventual fiscalização por parte do "patrão", o trabalhador sente mais livre, se representa como "mais independente" do que o "operário" trabalha na "oficina" do "patrão". No entanto, ele é "independente" parcialmente isto está presente em seu discurso, como no de todos os outros trabalhadores. O trabalhador a domicílio anseia por se estabelecer por conta própria, ter sua oficina. O "patrão", por sua vez, utiliza o trabalho a domicílio para assegurar maior liquidez de seu capital que, segundo ele, ficará sempre prejudicado se "faltar pagar todos os impostos, a maioria só paga a metade, se for pagar tudo não dá". Para de produzir, garante a produção através desse tipo informal, invisível da força de trabalho.

Finalmente, cabe ressaltar dois tipos de unidades de produção que — minadas pelas "vitrines" e "oficinas grandes" — ligam-se complementarmente ao trabalho a domicílio — as "oficinas pequenas", "gangorras" ou "quengas de côco" tendo grandes dificuldades em produzir, alugam seus instrumentos de trabalho a "oficinas de quintal" e "operários" trabalhando a domicílio. Além disso, uma semelhança dessas unidades produtivas com as "unidades produtivas" domiciliares (trabalho a domicílio) pode ser ressaltada ao se levar em conta a relação de dominação que existe entre as unidades produtivas ("vitrines", "oficinas grandes") e que se exemplifica no "trabalho por encomenda" (8).

As "vitrines", em muitos casos, ao invés de colocarem "operários" trabalhando em suas casas, compram jóias em consignação às "oficinas pequenas", ou só pagam quando vendem a mercadoria (depois de efetuarem a venda, pagam ao proprietário; caso não vendam, devolvem a mercadoria. Os proprietários de "oficinas pequenas" consideram esta forma de venda como venda à vista, aceitando vender o produto a um preço mais barato do que o preço que venderiam a prazo). Isto porque o tempo de repo-

---

(8) Era muito disseminado no passado o trabalho a domicílio executado por mulheres. Estas completavam o trabalho feito pelos trabalhadores, soldando as peças produzidas. Com a entrada das "jóias da praça" na cidade, a utilização de mulheres no trabalho a domicílio é praticamente inexistente. Sobre o assunto apresentarei detalhes em outra parte do capítulo que trata sobre as "jóias da praça".

ção do capital que está contido nas mercadorias é menor e, por esse motivo, vende por um preço menor do que o que vende aos ambulantes. As "vitrines" que compram des esta forma se dedicam a vender aos turistas e romeiros que acorrem à cidade, vendem no "varejo" — venda à vista em pequenas quantidades, ao contrário da venda a "gros" que é feita aos ambulantes, que é a prazo — e vão pagando aos seus fregueses nas "oficinas pequenas" em um tempo relativamente curto.

#### As gangorras

Cabe aqui introduzir a categoria "gangorra" ou "quenga de côco". Essa categoria é utilizada para classificar as "oficinas" que têm pouco movimento, as "oficinas" que "param" uma parte do ano e só produzem na "época forte". Interessante notar que algumas "vitrines" utilizam o trabalho de "oficinas pequenas" no inverno, através do pagamento por consignação, e no verão produzem no próprio local onde funcionam como "vitrines". Mantêm para isso dois operários, no máximo, presos à oficina durante o próprio inverno. Durante esse período, o operário ganhará pelos consertos de jóias que é uma fonte de renda razoável nessa época: "Às vezes dá até quarenta por semana". Muitos patrões nesse caso não querem nada do dinheiro dos consertos, outros, se o dinheiro exceder o "salário" (salário mínimo), ficam com a parte excedente. Essa combinação de "vitrine" com "oficina" é interessante de ser ressaltada, em virtude desse tipo de ourivesaria poder ser classificada diferentemente de acordo com a época do ano. Quando produz, no verão "na época forte", é uma "oficina"; quando não produz é, para a população local, uma "vitrine". Mas, para o operário que a ela está ligado, ela é uma "oficina fraca", uma "gangorra" ou "quenga de côco". Para o patrão, essa combinação pode ser até muito lucrativa, sua "vitrine" pode lhe render um bom dinheiro, mas para o operário que faz "consertos no inverno e só produz no verão", a oficina "não compensa", porque a valorização que têm os operários do pagamento "por produção" é muito grande. Para eles, essa forma de pagamento é muito melhor do que o "salário" (salário mínimo), que "é pouquinho e não dá". E quando estão trabalhando somente em consertos, o "ganho é menor" do que quando estão trabalhando por "produção".

As "gangorras", na realidade, são as "oficinas" que não produzem por não ter capital. Para produzirem no "inverno" têm que aceitar "encomendas" das "oficinas grandes" que "adiantam" o ouro. Quando não estão produzindo, elas alugam seus instrumentos de trabalho para os diversos operários que as procuram. No verão, e - elas podem funcionar, o próprio patrão com o auxílio de um outro trabalhador se encarrega da produção. Isso, na medida em que as encomendas recebidas no "inverno" possibilitam o funcionamento no verão. Como também as possibilidades do mercado melhoram no "verão", recorrem muitas vezes a empréstimos nos agiotas locais. De qualquer forma, durante o "verão" as encomendas poderão ser aumentadas e com isso os proprietários das "gangorras" têm mais chances de conseguirem capital para comprar o ouro.

Perguntado sobre a possibilidade de classificar uma oficina que conhecia como "gangorra" ou "quenga de côco", respondeu um trabalhador:

"Não, aí já é uma oficina, né. Agora se comparando com uma grande como a de M. aí já é uma gangorra. Gangorra é o seguinte: porque é só um caixão com dois, um operário, um ajudante. Aí dá o nome de gangorra ou quenga de côco. É apelido que botam. Gangorra que eu conheci na minha época de moleque era um pedaço de pau que a gente enfiava no chão e colocava um grande em cima para a gente rodar. Dava o nome de gangorra. Então a gente batiza as oficinas pequenas com essa gíria".

R: E dá certo?

Não, pra nós, dá certo, né. Porque é uma coisinha pequena, porque vai movimentando, rodando ali dentro uma coisinha pouca. Pequena, pouco movimento, quenga de côco é a mesma coisa".

Dependendo da época do ano, a "oficina pequena", mesmo a que é considerada "oficina" e não "gangorra" — a não ser quando o ponto de referência é a "oficina grande" — poderá ser "apelidada" de "gangorra" ou "quenga de côco".

"Quenga de côco é aquele côco, tira aquela baba, aquele casco e faz dele o pau, aí diz quenga de côco, vai tirar feijão na panela e etc. e tal. Quenga de côco, gangorra é quando a oficina é baixa, né, fraca, fraca, chama quenga de côco, gangorra essas coisas. Mas o negócio, às vezes, tem uma oficina boa e como uma — o sujeito tem uma casa de negócio, [é] uma loja, uma loja; uma bodega, [é] uma bodega, quando tem uma coisinha mais ou menos é uma bodega".

Analisando todas essas formas de "oficinas", os tipos de trabalho a domicílio e também os motivos da instabilidade relativas ao mercado local, pode-se concluir que o trabalhador está cercado por uma grande intensidade de trabalho nas "é-

pocas fortes", ou seja, no "verão", aliada a um desemprego parcial no "inverno", na "época fraca". Tal combinação é possível não só em virtude da instabilidade do mercado no "inverno", como também pela existência do assalariamento da força de trabalho na forma do salário por peças. Nesse caso, o patrão consegue economizar sobre a força de trabalho, além de ter, através das diversas formas de trabalho a domicílio, um meio de escapar dos pagamentos de impostos em geral.

Marx, analisando as relações invisíveis entre a grande indústria e a manufatura, e desta última em relação aos artesãos, mostra como foi utilizado o trabalho a domicílio durante a passagem histórica da manufatura à grande indústria. No caso estudado, "a arte do ouro", podem ser encontradas as articulações com a grande indústria através das relações entre as ourivesarias locais e as "jóias da praça", feitas através de processos típicos de grande indústria. As relações entre o que se pode caracterizar como manufatura (as oficinas de Juazeiro apresentam características próprias das manufaturas analisadas por Marx) e o trabalho a domicílio, se apresentam bem semelhantes nos casos analisados por Marx e nos existentes em Juazeiro. Veja-se o que diz o autor a propósito: "Esta pretensa indústria doméstica não tem em comum senão o nome com a antiga indústria doméstica que supõe o métier independente nas cidades, a pequena agricultura independente nos campos e, além de tudo, um lar pertencente à família operária. Ela se converteu agora em departamento interno da fábrica, da manufatura ou da loja de mercadorias. Além dos operários da fábrica e dos artesãos que ele concentra em grande número nas vastas oficinas, onde ele os comanda diretamente, o capital possui um outro exército industrial, disseminado nas grandes cidades e nos campos, que ele dirige por meio de fios invisíveis, exemplo: a fábrica de camisas dos Tillie, em Londonderry, na Irlanda, a qual ocupa mil operários de fábrica propriamente ditos e nove mil operários a domicílio disseminados no campo" (9).

---

(9) "Cette prétendue industrie domestique n'a rien de commun que le nom avec l'ancienne industrie domestique qui suppose le métier indépendant dans les villes ,

## 7 - Os Dados Estatísticos

As ourivesarias que são classificadas como "oficinas de quintal", "gangorras" ou "quengas de côco" não são computadas pelo I.B.G.E. Elas podem escapar do registro devido ao fato de não se encontrarem matriculadas na coletoria local, ou por se declararem extintas quando por ocasião do levantamento do órgão estatístico. Aíria-se a isto o fato de ter se estabelecido como critério do órgão, que as indústrias a serem pesquisadas, a partir de 1966, só seriam aquelas que tivessem um capital acima de Cr\$ 66.000,00. Nesse caso, somente as ourivesarias classificadas como "grandes" ficam computadas. Essas ourivesarias possuem em média entre dez a quinze operários, alcançando individualmente, em certos casos, o número de até vinte e cinco ou trinta operários.

Além dos problemas acima apontados, que estão ligados à própria estrutura da "arte do ouro" como um todo, tem-se que as informações prestadas ao I.B.G.E. carecem de veracidade, na medida que muitos "patrões" (de ourivesarias "pequenas" e "grandes") não pagam a metade dos impostos e procuram esconder de qualquer levantamento oficial sobre suas atividades econômicas a realidade sobre suas despesas e sobre o capital nelas empregado. Declaram sempre um menor número de operários que trabalham em suas oficinas, afirmam uma produção e despesas inferiores às que ocorrem na prática. Um dono de ourivesaria "pequena" me disse "a maioria daqui não pagam a metade dos impostos, eu só pago a metade. Porque se for pagar não dá". Nesse tempo, se compara com os proprietários das grandes oficinas, dizendo que

---

petite agriculture indépendante dans les campagnes, et, par-dessus tout, un foyer permanent à la famille ouvrière. Elle s'est convertie maintenant en département de la fabrique, de la manufacture, ou du magasin de marchandises. Outre les grands manufacturiers de fabrique et les artisans qu'il concentre par grandes masses dans de vastes ateliers, où il les commande directement, le capital possède une armée industrielle, disséminée dans les grandes villes et dans les campagnes, qu'il dirige au moyen de fils invisibles, exemple: la fabrique de chemises de M.M. à Londonderry, en Irlande laquelle occupe mille ouvriers de fabrique proprement dits et neuf mille ouvriers à domicile disséminés dans la campagne' (Karl Marx, Capital, p. 141).

os "grandes podem pagar impostos, os pequenos não, se for pagar não produz" (10).

Em 1965, o IBGE registrou na cidade o número de trinta e sete ourivesarias. Dessas, vinte e uma são pequenas (entre dois a cinco operários) e quatorze grandes (com mais de cinco operários). Para os operários e mesmo patrões, "oficina com cinco operários ou menos é oficina pequena, como mais de cinco, com dez pra cima é grande. Oficina grande é aquela que tem movimento sempre, não pára".

No cômputo do IBGE, as oficinas "grandes" e "pequenas" não apresentam grande diferença em suas linhas de produção. Isto pode ser ratificado pelas observações feitas por mim diretamente. Na realidade, as ourivesarias grandes e pequenas fabricam, em sua maior parte, anéis. As ourivesarias grandes fabricam uma maior variedade de anéis e, secundariamente, fabricam colares e pulseiras. As ourivesarias pequenas fabricam anéis de tipo mais simples; tal fato não é decorrente de uma incapacidade técnica, mas devido à falta de capital para movimentar a produção. Uma mão de obra sendo "formada" para a "arte", está apta para produzir qualquer tipo de peça e o processo produtivo, no nível da técnica, é na sua maior parte dependente dela. Os tipos de peças mais simples, por outro lado, acarretam uma mão de obra mais barata. O trabalhador pode estar apto para fazer qualquer tipo de peça, mas é o patrão quem determina o tipo a ser fabricado e, se ele só pode dispender pouco dinheiro em mão de obra e matéria-prima, a sua opção é produzir peças mais baratas, mais leves, que levam menos ouro. O trabalhador ganhando por produção, pelo número de peças fabricadas, terá um maior rendimento monetário se produzir peças mais caras. Essas peças geralmente são as peças que são pagas por grama, são "mais pesadas e menos maneiras [pequenas, leves]"; as peças mais simples, mais "maneiras", têm seus preços pré-fixados e levam em média uma grama e/ou uma grama e meia de ouro.

10. A própria suspeita de que eu era um fiscal e a tentativa de me explicar o "absurdo dos impostos e do instituto" é um dado sobre a fuga aos impostos.

As "oficinas pequenas", durante a minha permanência na cidade (janeiro/dezembro/70/71), tinham como linha de produção anéis, exclusivamente. É possível que com a chegada das safras e festas religiosas principalmente, as "oficinas pequenas" tenham a sua linha de produção diversificada (sobre esta "época" não posso falar mais, em virtude de não ter estado na cidade durante as "festas"). Tal hipótese é provável em virtude das "oficinas pequenas", nessa ocasião, poderem dispor de maior capital, podendo, em consequência, produzirem mais. Isto, por realizarem suas vendas localmente aosromeiros e agricultores, quer através de ambulantes, quer através de uma improvisação em "vitrine". A maioria das "oficinas" de Juazeiro "grandes" ou "pequenas" se transformam em lojas improvisadas por ocasião da chegada dosromeiros. As "oficinas gangorras" ou "quengas de côco", como também as "oficinas de quintal", não podendo fazer esse tipo de improvisação, alugam o "chão" à prefeitura e vão vender aosromeiros nos lugares centrais da cidade.

Uma maior dinamização da produção é possível porque a recuperação do capital é praticamente imediata. Imediata porque a própria "oficina" poderá vender diretamente ao consumidor, e não através de ambulantes. Vender dessa forma significa para os operários e patrões "vender no varejo", porque é à vista e é "venda de poucas peças". (...) "Ambulante compra grosso e sai vendendo a varejo". Mesmo nessa época são utilizados ambulantes que, vendendo na cidade, conseguem em um prazo relativamente curto pagar as "oficinas". A não imediatidade da recuperação do capital que saiu materializado no produto (presente em todas as despesas que envolveram a produção) ocorre na "época fraca", no "inverno", quando os ambulantes se ausentam alguns meses da cidade para vender em outros lugares. No caso das vendas feitas localmente pelos ambulantes, a recuperação do capital é mais rápida do que nas épocas em que os ambulantes saem da cidade para vender (procurando festas e safras em outros locais e regiões, quando então levam de três a cinco meses viajando). Nesse caso levam a mercadoria "em grosso". Em alguns casos, vão pagando através do envio do dinheiro "pelo banco", em outros casos só pagam na volta da viagem. Nesse ínter-

ria, se o patrão tiver capital, continua produzindo. Pode-se dizer que o "inverno" é para o patrão uma época de descapitalização, ao contrário da época das festas religiosas, quando "entra dinheiro para os donos das oficinas", fazendo com que as mesmas (principalmente as "grandes") continuem a produzir durante o "inverno" (que é quando ocorre na realidade uma certa acumulação).

Interessante notar que o fato dos dados estatísticos conferirem uma série de limitações, elas, no entanto, não dependem do procedimento estatístico em si, mas das relações sociais que envolvem os dados. No entanto, eles podem ser esclarecedores dentro das próprias limitações que os cercam.

Tomando a classificação local que separa as "oficinas grandes" das "oficinas pequenas", e comparando-as com os dados colhidos pelo IBGE referentes ao ano de 1965, pode-se, através dos números obtidos, ter uma comprovação da referida classificação. Para os operários, a oficina "grande é aquela que tem mais operários, uns dez a vinte, a pequena tem de cinco para baixo". Nas "grandes tem maior trabalho, trabalha direto, não pára". Pelos dados estatísticos, pode-se ver, através das informações prestadas pelas ourivesarias (ainda que se tenha consciência da precariedade dessas informações), que o valor da produção anual declarado pelas ourivesarias "grandes" e o valor declarado pelas "pequenas" são ordens de grandeza diferentes. O critério que estou partindo da classificação "grande" e "pequena", que é uma classificação feita pelos operários, e classifico posteriormente as "ourivesarias" pesquisadas pelo IBGE de acordo com o reconhecimento do critério dessa classificação. Nesta, levo em consideração o número de operários computados nos dados estatísticos, para classificar se uma "oficina" é "grande" ou "pequena". Verificou-se, nestes dados, que as mesmas têm valores diferentes relativos à produção anual, sendo a "grande" a que apresenta um valor maior, como seria de se esperar.

Tomando os valores declarados em relação à produção anual, tem-se um valor modal para as "grandes" entre Cr\$ 55.000,00 e Cr\$ 70.000,00 (cruzeiros velhos); as "grandes" que estão na faixa modal são em número de oito. Cinco das "grandes" caem

em uma faixa que vai de Cr\$ 11.000,00 a Cr\$ 18.000,00 (cruzeiros velhos); somente uma apresenta o valor anual da produção de Cr\$ 6.000,00. São essas as faixas de valores que se pode apreender das informações prestadas pelas quatorze ourivesarias grandes.

Considerando as ourivesarias pequenas, cujo total é de vinte e uma, tem-se um valor modal entre Cr\$ 2.000,00 e Cr\$ 9.000,00 para quinze delas, duas ficam na faixa de Cr\$ 12.000,00 a Cr\$ 14.000,00 e as quatro restantes entre Cr\$ 500,00 a Cr\$ 2.000,00.

A explicação para o fato de se encontrar entre as "pequenas" ourivesarias, duas que têm o valor de suas produções anuais na mesma faixa de cinco das grandes (entre Cr\$ 12.000,00 e Cr\$ 14.000,00) e, entre as grandes, uma que cai na faixa modal das pequenas (Cr\$ 6.000,00), pode-se enquadrar dentro de fatores já mencionados, tais como a não veracidade de informações por motivos de ordem trabalhista (ou seja, dos impostos relativos a INPS, ou o órgão responsável na época, IAPI/IAPC), bem como por todos os outros impostos aos quais uma "indústria de transformação" está sujeita. Ao lado desses fatores, a instabilidade do comércio pode ser um fator que faz ocasionalmente uma ourivesaria ter uma queda em sua produção, quer por escolha do patrão, quer por uma impossibilidade do mesmo: falta de capital, atraso de ambulantes, etc. (11)

Pode-se afirmar, no entanto, apesar das disparidades surgidas, que a maior faixa modal do valor da produção das "ourivesarias grandes" em relação às "ourivesarias pequenas" vai de encontro às representações existentes sobre o fato de que "as oficinas grandes não param, têm sempre trabalho, é melhor para o operário que tem mais produção".

---

(11) Tal consideração é uma hipótese, no entanto bastante provável, por ter verificado diretamente uma oficina com muito mais movimento do que seria possível ca rir tivesse a despesa declarada no IDEF. Apesar de ser apenas um caso observado, cr isco-me a lançar a hipótese em virtude de sua alta probabilidade.

Nos levantamentos feitos para os anos de 66, 67 e 68, há uma diminuição no número de ourivesarias. Para 66 tem-se 23; para 67, quatorze e, para 68, nove. Como já foi dito, a partir de 67 o IBGE só passou a registrar as indústrias com um capital acima de Cr\$ 66.000,00 (cruzeiros novos). Cabe considerar que a queda no número de ourivesarias entre 65 e 66 foi de quatorze, entre 66 e 67 foi de nove e entre 67 e 68 foi de cinco. Como o levantamento para 66 é realizado em 67, o levantamento para 66 seguiu o mesmo critério empregado para 67, 68 e 69, ou seja, somente foram pesquisadas "indústrias" que tivessem um capital acima de Cr\$ 66.000,00. Pode-se daí deduzir que neste número não está contido o número real de oficinas da cidade. Cabe observar, em relação aos dados de 66, que além das 23 ourivesarias computadas pelo IBGE, um outro tipo de registro também foi apresentado, tal registro se dirigiu a seis ourivesarias declaradas extintas. Dois desses casos de extinção foram verificados diretamente, através das entrevistas que realizei com trabalhadores. Nessas entrevistas pude concluir que uma das extinções declaradas ao IBGE foi forjada através da transferência do local de produção para outro estabelecimento, tendo permanecido no lugar da antiga "oficina" apenas uma "vitrine". No outro caso, a "extinção" também se processou pela transformação da "oficina" em "vitrine" que, no entanto, passou a utilizar o trabalho a domicílio. Segundo os informantes, "os patrões não queriam ter despesas com INPS" e por isso puseram uma "vitrine". Um dos entrevistados trabalhava a domicílio para essa, bem como para outras "vitrines"; nenhuma delas constava no registro do órgão estatístico. Apesar de reconhecer a complexidade da situação das "oficinas" e a diversidade das relações que desenvolvem entre si, exploro os dados estatísticos para mostrar também a limitação que eles oferecem, não por eles mesmos, como já se viu, mas pelo grande número de condicionamentos que os cercam.

Os dados de 66, 67 e 68 trazem um maior número de detalhes informativos sobre as "oficinas", tais como o salário anual da mão de obra, despesas realizadas durante o ano com matéria-prima e 'despesas diversas'. Essas informações podem

ser extraídas algumas deduções de caráter relevante, ou seja, tanto a "ourivesaria grande" quanto a "ourivesaria pequena" apresentam uma característica comum: o item que mais se destaca dentre os que formam a despesa total, são as despesas com matéria-prima. No caso das ourivesarias "pequenas", a matéria-prima (representada pelo ouro) aparece numa proporção modal entre 60 e 90% do total das despesas; as que escapam a essa moda ficam entre 30 e 50%. As "grandes" apresentam uma moda na proporção entre 40 e 70%; as que não se encontram dentro dessa faixa modal permanecem entre 30 e 40%. Em ambos os casos, como pode ser visto, a maior despesa é com a matéria-prima, o ouro, e a proporção varia entre os dois tipos de "oficina", na medida em que o total das despesas entre elas é também diverso. A "grande" depende de um maior custo de produção, tem mais despesas com mão-de-obra, conservação dos instrumentos de trabalho e materiais auxiliares. Se, além da proporção entre as despesas com a matéria-prima e a despesa total, considera-se outra proporção, ou seja, a proporção entre a despesa com a mão-de-obra e a despesa total, tem-se uma proporção modal para as "pequenas" entre 10 e 20% e para as "grandes" entre 19 e 28%. O custo da mão-de-obra (capital variável) é inferior ao custo da matéria-prima, ouro (que apresenta-se como o maior custo dentre os diversos fatores que aparecem como capital constante). As disparidades verificadas entre certas ourivesarias "grandes", que apresentam a mesma despesa com mão-de-obra que certas ourivesarias "pequenas", ou o caso de ourivesarias que possuem dois operários e, tendo uma despesa total igual à de uma ourivesaria com dez operários, podem ser explicadas pelo "trabalho a domicílio". Pode-se suspeitar que muitas ourivesarias "grandes" não declaram as despesas feitas com operários que estão produzindo no seu "departamento exterior" (ou seja, no "domicílio" dos "operários"). O caso das ourivesarias que com dois operários apresentam uma despesa total igual às das "grandes", é passível de entendimento pelo emprego de produtores diretos trabalhando a domicílio, como também pelo fato de estarem falseadas em "vitrines".

O que se pode acrescentar, além do que já foi dito, é que as maiores des-

despesas que as ourivesarias têm estão compreendidas entre as despesas com a matéria-prima (o ouro) e com a mão-de-obra (salários). A despesa com os salários é sempre inferior à despesa com a matéria-prima; tal inferioridade permite que haja uma compensação com relação ao elevado custo do ouro. Como poderá ser visto no capítulo V desta dissertação, os operários almejam sempre trabalhar nas ourivesarias "grandes", pois há o trabalho "direto [e] não pára". Havendo mais capital, há também maior consumo de matéria-prima e, por consequência, maior emprego de mão-de-obra e uma maior intensidade de trabalho.

Um proprietário de uma oficina que poderia ser classificada como "gangorra" disse que o maior empecilho para a produção é o custo do ouro:

"[para] os operários os patrões podem adiantar a feira. É o seguinte: o patrão paga ao operário no sábado para ele fazer a feira, ele adianta a feira, para depois os operários ter produzido e depois desconta, quando tem produção. O ouro não se compra às nove horas para se pagar às quatro da tarde, é à vista".

Além de afirmar a importância específica do objeto de trabalho — devido ao seu alto custo — na "arte do ouro", o trecho da entrevista acima refere-se à utilização do "pagamento adiantado", que é uma prática muito freqüente de pagamento do "salário" na "época fraca". O termo salário está entre aspas na frase anterior, e nessa forma de pagamento é justamente uma forma peculiar: trata-se da contra-estação em dinheiro presente à utilização futura da força de trabalho, com relação à sua venda. A explicação desenvolvida a seguir, com respeito a essa forma particular da força de trabalho, mostra implicitamente como esse tipo de "salário" constitui-se em mais um campo de fenômenos que escapam de serem retrçados pelos dados estatísticos (mais um fenômeno ligado ao caráter cíclico da atividade, quebrando com as respostas pré-moldados dos questionários estatísticos).

O emprego do pagamento da "feira", do pagamento "adiantado", é muito usualmente. As ourivesarias, parando por falta de capital, ou por conveniência "de inverno", durante o "inverno", mantêm a força de trabalho através do pagamento "de feira", que significa uma quantidade de dinheiro correspondente a uma quantidade de mantimentos necessários à sobrevivência do trabalhador e de sua família duran

semana. O "patrão" reconhece a necessidade da reprodução da força de trabalho, e assim depende a continuidade da reprodução de seu capital, ou seja, da continuidade da produção de sua unidade produtiva. Além disso, a força de trabalho da arte não sendo um tipo específico de força de trabalho, cuja formação e reprodução está associada a um grande período de aprendizagem, ela apresenta uma relação também específica na sua relação com o não trabalhador; sendo o "patrão" interessado em manter a força de trabalho ligada à sua "oficina" para tê-la durante o "verão", e ao voltar a produzir, o fato de não despedir simplesmente essa força de trabalho no "inverno", para depois recontratá-la no "verão", se explica através do tipo de força de trabalho que o modo de produção das oficinas de Juazeiro do Norte necessi-

Uma força de trabalho como a representada pelos trabalhadores da arte do Juazeiro obtém em um dia de treinamento e a importância que os trabalhadores apresentam em relação ao processo produtivo permite que o desemprego sazonal, ao ocorrer, se apresente praticamente jogados no "inverno", apresente-se sob a forma disfarçada de "falta de trabalho da feira".

O "patrão" adianta o salário ao "operário" em virtude da forma de assalariamento que é o salário por peças. Com isso, pode manter a força de trabalho ligada à oficina na realidade estar tendo despesas com relação a ela. Como há por parte do "operário" uma situação de importância em relação ao processo de trabalho — o operário possui os conhecimentos necessários para a produção através de um período relativamente longo de aprendizado —, o "operário" se torna uma força de trabalho especializada e, como tal, não pode ser apenas despedida pelo patrão quando não há trabalho. Dessa forma, o "patrão" empresta dinheiro para a "feira" semanal da força de trabalho, onde a mesma compra os meios de subsistência para sua reprodução e a sua família, e esse "patrão" obtém esse dinheiro de volta quando recomeça a produção antecipando do salário do operário, aos poucos, essa quantia. Na realidade, a forma de assalariamento por peças para não se sobrecarregar com despesas

a força de trabalho no período em que o comércio não é favorável a ele. E, na maioria das relações de trabalho, tudo se passa como se o patrão estivesse "adiantando dinheiro para a feira" e não mantendo dependente de si a força de trabalho que necessita para reproduzir-se enquanto comprador da força de trabalho. Durante as chamadas "épocas fracas", o patrão pode recorrer ao "adiantamento para a feira" e durante as "épocas fortes" o "patrão" recoloca esse "adiantamento" através do pagamento da força de trabalho, que trabalhará para pagá-lo e só depois é liberado para trabalhar para receber. Como o "operário" precisa se reproduzir, bem como sua família, ele trabalhará parte do dia para pagar ao "patrão" o adiantamento recebido e parte para produzir a mais-valia usual no "verão", a ser apropriada pelo não-trabalhador, e parte para poder se reproduzir, até que consiga se liberar da dívida. Assim, para poder a receber o que é usualmente pago no "verão" pela venda de sua força de trabalho. Fica claro que a "dívida" do trabalhador com relação ao não-trabalhador, a garantia de seu nível de subsistência na "época fraca", é compensada pela diminuição do tempo de trabalho necessário à reprodução da força de trabalho desse trabalhador e de sua família na "época forte", até que a "dívida" seja coberta. O pagamento dessa "dívida" vem adicionar-se assim, durante um certo tempo, ao tempo de trabalho necessário e ao excedente, diminuindo o tempo de trabalho necessário.

O "patrão", através da forma de salário por peças, pode manter durante a "época fraca" a sua "oficina" em condições de funcionamento, produzindo o necessário para assegurar a continuidade da produção de sua unidade produtiva ("Produz pouquinho, e assim vai, até quando quer", diz um trabalhador), e na "época forte" trabalha intensamente, procurando atingir um maior lucro.

### As Jóias da Praça, as Relações entre a Produção de Jóias de Juazeiro e a Importação de Jóias do "Sul"

Considerando os dados registrados pelo IBGE sobre a diminuição do número de ourivesarias, tem-se entre os operários e entre a população da cidade uma visão diferente. Para ambos, no passado há houve em Juazeiro trezentas ourivesarias: "ti -

da até uma rua com o nome de rua dos ourives". Tanto os patrões como os operários admitem que houve uma diminuição no número de oficinas. Eles explicam que tal diminuição não se deve ao "inverno", à instabilidade do mesmo, que acarreta um enfraquecimento da produção das oficinas, ou à fuga de ambulantes com a mercadoria que tiraram a prazo. Esses acontecimentos são comuns no ramo, mas não são apontados como causadores da diminuição existente. Essa diminuição decorre, para eles, da entrada em Juazeiro das chamadas "jóias da praça" que "chegaram por aqui por volta dos anos quarenta". Elas são as jóias fabricadas no "sul" através de máquinas. "São jóias mais baratas, porque elas são feitas só com uma casquinha de ouro e são mais bem feitas porque são feitas com maquinária".

Sobre a "entrada" das "jóias da praça" em Juazeiro, um ourives antigo da cidade disse-me o seguinte:

"Jóia da praça, desde, desde, toda vida que aparecia. Porque os fregueses viajando trazia aquelas tabuletas de ouro de Fortaleza, de Recife, do Rio e de São Paulo. (...) Olha mesmo as jóias da praça, naqueles tempos era, era, era, melhor e outras eram ruins. Hoje as jóias da praça são mais ruins que o ouro mais ruído de Juazeiro. (...) essas foi de cinquenta para cá, começou a relaxar, trazendo do Recife, de São Paulo aquelas jóias só banhadas, tapeando, com um ouro dezoito. E o pessoal comprava. E assim foi relaxando que hoje é uma vergonha dizer "isso aqui é da praça". Porque a senhora vê essas tabuletas de ouro, tudo é composto até com o ouro de Juazeiro. Mas é da praça e nada presta. É um banho nojento, é um banho que não tem, que não serve para nada, pode ter pouco ouro que com pouco tempo desaparece. Mas é da praça, essa, e da praça é brinco, é anel, é cordão, é volta, é tudo, é da praça e nada presta. O ouro melhorzinho que nos comprava da praça era esse ouro que vinha de Portugal. Portugal, essas peças antigas que esse comprava era garantido, ouro dezoito. Mas esse, [ouro] de São Paulo, do Rio, não valia nada".

Há no discurso do ourives acima uma diferenciação entre o "ouro da praça" que vinha de Portugal, jóias antigas que os ourives mais velhos da cidade compravam e procuravam imitar, com as "jóias da praça" feitas no Brasil. "Jóias da praça" é a categoria para classificar as jóias vindas de fora, que não são feitas na cidade. Como o comércio que se faz com elas na cidade é muito intenso, compra-se muito e se revender na cidade. Elas são compradas no Rio, São Paulo e Rio Grande do Sul e são jóias banhadas a ouro e feitas em máquinas. A categoria "jóias da praça" perante se reduz a essas jóias, mas ela também pode abranger, como no caso do

ourives citado, qualquer jóia feita fora da cidade.

Um outro informante, ao ser interrogado porque comprava "jóias da praça" quando tinha "ourivesaria", explicou da seguinte forma:

"Os ambulantes foram aumentado e, à medida que os ambulantes foram aumentando, aí a gente também ia fazendo compra a esses viajantes que vinham, por exemplo, particularmente do Rio, né, de São Paulo, aí então a gente ia fazendo um sortimento mais variado, das nossas peças e das peças da praça. Porque muitas vezes havia conveniência, porque a peça da praça é uma peça feita por máquinas especiais, uma peça mais maneira e que redundava aquilo em melhor lucro para a gente. Peça que muitas vezes o freguês, a gente exigia o preço da peça e muitos ignoravam aquilo, e vigia que a peça fosse mais barata, mesmo que a peça pesasse pouco, não se incomodavam com essa parte".

O mesmo informante saiu da arte, segundo ele, por causa do IAPI:

"Não eu fiquei, eu posso dizer a época que eu passei como proprietário, até 1950. Em 1950 eu deixei, agora eu deixei por isso, né, porque naquela época havia esse caso de IAPI. Aproximadamente em 1948, começaram a apertar os institutos, particularmente o IAPI e IAPC, queria que pagasse. A renda não dava para pagar Instituto, eles não queria pagar o instituto sozinhos (os operários), queriam que eu pagasse só, quando a lei manda que o operário pague a metade do instituto. Eu fiquei numa situação que, aí eu vim, também graças a Deus, ganhando bem naquela época. Dei baixa na oficina, vendi a outra pessoa até 1950".

Mas, segundo o mesmo informante, as ourivesarias diminuíram:

"Sabe porque, quem veio fazer essa grande concorrência é a praça, né, a gente, eles encontram mais facilidade. Bem, vamos dizer, já visitou algumas oficinas aqui, não já? O que eles encontram é isso. Eu acho que não é tanto o IAPI, hoje até está unificado, vamos dizer o INPS, hoje já estão unificados os institutos, mas eu creio que uma das razões principais é porque a praça veio fazer concorrência, né. Então eles preferem comprar a maior parte da mercadoria à praça do que fabricar, é mais lucrativa não é, parece que eles acham uma coisa mais lucrativa".

Os ex-patrões, os ex-ourives, que não mais se encontram ligados à arte, afirmam que a praça praticamente liquidou a arte de ourives na cidade. Os operários afirmam que se "o sujeito é o dono da ourivesaria, a praça não importa, dá para ganhar nessa arte, se o sujeito é o dono. Como operário é que não dá".

Um outro informante, também ex-ourives e patrão, diz:

"A arte de ourives caiu muito e tá terminando, posso dizer. Caiu porque a praça, posso dizer, inventou de fazer um ouro falsificado, um ouro ruim, e soltando aqui. Aí todo mundo tá adotando ele e tá desprezando o outro e tá liquidado".

Um outro informante, que vende jóias e fabrica sem auxílio de operários, afirma porque também vende "jóias da praça":

"Dá mais margem do que a fabricada por nós. Porque sai mais barata e a nossa sai mais cara porque é ouro mesmo. Muita gente tá deixando o ouro velho e bom, pelo ruim, e ainda bota dinheiro".

Um outro ourives, que não está mais na arte, representa as "jóias da praça" com muito desprezo:

"Hoje só faz anel por causa da praça, porque a praça alastrou, acanalhou, como se diz, a arte. Trazendo todas essas peças de fantasia e brinco. Foi o comércio arrelaxou o preço, porque esses brincos, essas fantasias são muito bem feitas, bonito. Só banhado, começou chapeado, foleado, como se diz, né, e depois de folcado começaram só a banhar e baixou, arrelaxou o preço e não dá para fazer mais. A concorrência é demais, não dá para vender, aí porque ficaram só fazendo anel. Agora o pessoal querendo uma coisa melhor, qualquer peça, encomenda e faz. Mas o pessoal dizem "aí no Juazeiro não faz". No Juazeiro tem arte pra tudo, no Juazeiro tem arte, tem operário, para fazer toda peça que queira, depende do capital do indivíduo".

O que se pode deduzir é que as chamadas "jóias da praça" alteraram o ramo do ouro em Juazeiro, em relação ao tipo de peças fabricadas, como cordões e certos tipos de pulseiras e brincos, levando conseqüentemente a uma diminuição no número de ourivesarias. Essa alteração começou a se delinear (suposição que faço a partir de diversas entrevistas) a partir da década de quarenta e se implantou definitivamente nos últimos dez anos. Evidentemente que com a diminuição dos tipos de peças produzidas, devido à concorrência da "praça", a atividade enquanto um todo, o ramo do ouro, também diminuiu e com isso o número de "oficinas" produtoras. As "oficinas" atuais comercializam as "jóias da praça", servem de intermediárias entre o negociante do "sul" e os ambulantes locais, comprando àqueles e revendendo a esses. Compram mais barato, devido ao volume da compra, e revendem mais caro aos ambulantes, através da venda a crédito. Segundo alguns patrões, donos de "ourivesarias grandes", os vendedores ou "fregueses" do "sul" só vendem a "comerciante que tenha nome em banco e pertença à associação comercial local". Com isso mantêm o monopólio das compras, revendendo aos ambulantes e pequenos patrões locais.

Sobre as "jóias da praça" e certas mudanças que elas operaram na arte, disse um operário:

"Hoje quase ninguém trabalha em cordões de ouro. As máquinas do sul e as daqui fazem mais rápido. Com um processo de barbação do ouro. Sendo menos valioso

em ouro do que os feitos pelos ourives que é de ouro baixo, mas é ouro. Esses cordões são feitos mais baratos e não vale a pena competir com eles. Antes era importado, desde o ano passado (69) é fabricado aqui por IJ e agora outra que se instalou recentemente (fim de 69). As fábricas do sul fabricam para os comerciantes daqui e que compram do jeito que eles querem, só vender à vista. Aqui em Juazeiro se fia, uns com mais cuidado, outros com menos. Seu F. abre demais, vende cem contos em mercadoria e na volta pagam cinquenta, mas levam mais quarenta em mercadoria. Outros querem à vista, a metade, e a outra metade pagam em seis meses. (...) Agora mes no uma das grandes faliu, a de M.G. Estava com muito dinheiro de ambulante para re ceber e a maioria desapareceu".

Sobre a fabricação de cordões e o emprego de mulheres na soldagem dos metais, um ex-patrão explica:

"Faziam cordão ainda em 1948/1950. Ah! aquilo era barato. Aquilo era um episódio até interessante. Eles faziam o seguinte para se libertarem do IAPI. Eles arrumaram moças que soldavam em casa e ia tudo aquilo bitolado, a gente passava a pele fio no laminador, cortava tudo cortadinho, e se dava a solda e elas faziam um cordão daqueles por cinco mil réis. Elas trabalhavam escondido, particularmente na casa delas. Os operários eram, né, eles faziam assim, para suavizar o pagamento dos operários. Soldavam em casa, na casa, na casa, em regra geral essas moças nunca trabalhavam em oficinas, trabalhavam sempre em suas próprias residências. (...) Era mulher, bem porque era mais barato, a razão principal era porque era mais barato, e era porque trabalhava mais barato".

Essa prática que existiu muito em Juazeiro, ou seja, a existência de um tipo de trabalho a domicílio realizado por mulheres, é muito rara nos dias atuais. Algumas "oficinas grandes" ainda fabricam cordões e os operários que são empregados nesse tipo de trabalho procuram o trabalho a domicílio de mulheres. Os operários explicam que "é tão pouco o que se paga às mulheres que compensa pagar para soldar, a gente ganha tempo e começa outro trabalho enquanto elas estão soldando".

Como o ramo do ouro como um todo teve bastante diminuída a produção de cordões, o número de mulheres atualmente ocupadas no trabalho de soldagem de peças a domicílio é muito pequeno, contrastando com informações obtidas localmente, "que antigamente em toda casa tinha mulher soldando cordão, morreu é muita mulher tuberculosa, pelo zinado do metal, do massarico, do álcool da candeia que faz o massarico soldar."

A concorrência da "praça" é combinada com a concorrência de uma fábrica de cordões de ouro recentemente instalada na cidade, no ano de 1969. Antes dessa fábrica, uma outra, também de cordões de ouro, tinha se instalado na cidade em princí

pios de 69, mas devido a motivos que desconheço mudou-se para o Rio Grande do Sul. A fábrica que ainda permanece pertence a uma família que já possuiu várias ourivesarias na cidade e algumas lojas comerciais; juntaram o capital que possuíam e instalaram a fábrica. Segundo alguns patrões de ourivesarias "grandes", a fábrica mencionada vende os cordões na cidade através da mediação dos donos das ourivesarias que "são comerciantes de confiança" (citando o nome de alguns patrões de ourivesarias grandes, pois somente esses podem descontar duplicatas nos bancos locais) e essas revendem aos ambulantes e "patrões pequenos" locais. Utilizam, como se vê, uma prática semelhante à empregada em relação às "jóias da praça". As jóias, ou cordões, fabricadas localmente não são vistas como "jóias da praça", mas são conhecidas como "cordões JN" (JN é a marca do fabricante).

Apesar dos contratempos que envolvem as ourivesarias locais, tais como a instabilidade do ciclo produtivo anual, e a concorrência das "jóias da praça", viu-se que existem uma série de práticas que são utilizadas para superar esses contratempos. Mesmo com esses fatores que contribuem para a não estabilização do ramo do ouro como um todo, no sentido de se desenvolver de maneira a produzir continuamente, a arte de ourives ainda é bastante numerosa na cidade e me parece que a mesma ainda está muito longe de "acabar", como disse um dos informantes.

## CAPÍTULO III

## AS ARTES E A ARTE DO OURO

Neste capítulo serão analisadas as representações que envolvem a categoria "arte", formuladas pelos trabalhadores da "arte do ouro". Mas como a "arte" não é somente uma característica da chamada "arte do ouro", cabe também relacioná-la com as outras artes existentes na cidade e através desse relacionamento mostrar a importância que apresenta sobre as demais artes.

1 - As Artes

Começarei por mostrar a importância numérica, que pode ser apreendida através dos dados estatísticos, das diversas atividades produtivas existentes em Juazeiro do Norte que são conhecidas como artes.

Em um levantamento feito pelo IBGE em 1968, verificou-se que na cidade há 985 "indústrias" e a média mensal delas era de 821. A partir daí se fez um levantamento em 108, do que o órgão convencionou chamar de "fábrica", para a determinação do tipo de produto fabricado, do número de operários e do valor da produção durante o ano de 1967 (1).

Dessas 108 "fábricas", seis podem ser vistas como indústrias propriamente ditas e podem ser classificadas no tipo que propus chamar de grande indústria (2). Entre elas, quatro se dedicam à extração de óleo vegetal, colocando-se como principal matéria-prima o algodão; as duas restantes se ligam à fabricação de sandálias de borracha, tipo japonesas, e à montagem de rádios transistorizados, respectivamente. O número de operários empregados em cada uma delas vai de 28 a 66, somando no

---

(1) "Fábrica" é uma categoria utilizada pelo IBGE, que não distingue entre artesanal, pequena, manufatura e grande indústria. Esse levantamento foi realizado com fins de elaboração de uma publicação sobre a cidade, a ser feita pelo escritório central do IBGE no Rio de Janeiro, RJ.

(2) Ver capítulo I, parte II - sobre o modo de produção.

total das seis, 221 operários. Cabe acrescentar nesse número mais uma fábrica, que se instalou em Juazeiro em princípios de 1969 <sup>(3)</sup>, que não está computada no levantamento feito pelo IBGE. Essa fábrica instalou-se na cidade com a finalidade de explorar o ramo de jóias de ouro, que já é muito explorado localmente. Ela, no entanto, convive com as diversas unidades produtivas locais que não podem ser vistas enquanto grande indústria — na medida em que diferem desta por condições técnicas e sociais do trabalho, pelo modo de produção, maneira de produzir, no sentido restrito —, por se empenhar na produção de cordões de ouro, que já não é mais um tipo de jóia produzida pelas unidades produtivas locais.

Considerando que o referido levantamento foi feito através de uma amostragem — pesquisou-se apenas 108 "fábricas" das 983 unidades produtivas —, é importante observar que, em relação às grandes indústrias, ela procurou atingir o total do universo. O mesmo não ocorreu em relação às "artes" e "outras atividades econômicas" que também entraram na pesquisa, classificadas como "atividades industriais", com unidades produtivas classificadas como "fábricas". Essas "outras atividades econômicas" estão aqui assim denominadas por não ser possível, pelas informações do órgão estatístico, classificá-las de outra forma. Tais atividades se ligam à torrefação de café, fabricação de pão, serragem de madeira, móveis de aço, mosaicos, refrigerantes, cigarros, impressos e formam ao todo o número de 59 estabelecimentos. Classificá-las como "grande indústria" ou como "arte", ou ainda como "comércio", é impossível, na medida em que não se conhece, pelos referidos dados, a forma pela qual o trabalho é executado e organizado, não se sabendo nada sobre a importância do trabalhador na execução do produto, sobre o seu papel no processo de trabalho, com relação aos meios de produção (objeto e meio de trabalho).

---

(3) Em 1968 instalou-se uma fábrica de jóias na cidade, fechando-se em 1971, e mudou-se, segundo consta na cidade, para outro Estado, talvez o Rio Grande do Sul. Esta fábrica, totalmente mecanizada, estava ligada à fabricação de cordões de ouro.

Para a população local, bem como para os ourives <sup>(4)</sup>, essas atividades não são classificadas enquanto "artes". Há uma mão-de-obra aí empregada, de 294 operários.

Entre essas 108 "fábricas" pesquisadas, as "artes" aparecem representadas

nos seguintes números:	jóias	18
	espingardas	3
	colchões	6
	sapatos	6
	móveis	6
	relógio monumental (para praças e torres de igrejas)	1
	material de ferro	2
	vassouras	1
	material de flandres	1
	fogos	<u>1</u>
	T o t a l	45

No mesmo levantamento tem-se, para todas as "artes" pesquisadas, um número de 333 operários, sendo que nas quarenta e cinco unidades produtivas o número de operários empregados é de 65.

Considerando o número restrito da amostra, tem-se que o número de "artes" que aparece totalmente representado, ficando alguns tipos não registrados, tais como sapéu de palha, louça e objetos de barro em geral, arte de imaginário — em ma ira, gesso ou barro, etc. No entanto, pode-se ter, através desse número, a repre

---

4. Categoria pela qual são conhecidos os agentes sociais ligados à atividade econômica que se dirige ao fabrico de jóias e que é classificada localmente como "arte do ouro" ou a "arte de ourives". A produção nessas unidades produtivas apresenta um processo de trabalho onde as relações entre homem e meios de produção (objeto e meio de trabalho) não se pode caracterizar como as que são encontradas nas unidades produtivas onde o trabalho se processa em termos de grande indústria. Portanto, a arte do ouro, a aproximação a ser feita seria com as manufaturas existentes na Europa no século XIX.

representatividade da "arte do ouro" — ela aparece com 15 unidades produtivas entre um total de quarenta e cinco de outras unidades produtivas que, junto com ela, formam o total das unidades pesquisadas que são consideradas artes. Sua maior frequência em América é evidente na contagem acima, onde se pode ver o número das demais unidades produtivas e o número das unidades produtivas ligadas ao ramo de jóias.

Considerando, agora, as representações dos operários da arte do ouro, bem como de alguns habitantes da cidade, pode-se, através do discurso desses informantes, ter uma delimitação progressiva da natureza das atividades econômicas existentes na cidade. Esses discursos diferem, dependendo da posição dos informantes em relação à "arte" (o que está fora da "arte", o que já pertenceu à "arte", o que está na "arte" como "patrão" e o que está na "arte" como "operário").

Em uma entrevista realizada com operários da arte do ouro, eles falam o seguinte sobre as "artes":

"As artes são a arte de ourives, arte de sapateiro, de funileiro, marceneiro, espingarda, ferreiro, pedreiro, carroceiro. Em Juazeiro tem mais de dois mil carroceiros. Flandereiro, madeira: são os imaginários. Gesso, oleiro; louceira, é louceira porque é mais para mulher. Chapéu de palha, também é mais próprio para mulher, fogueteiro, boneca de pano. Essas são as artes, tem é muita, agora é arte porque fazem a mão e não na máquina".

Sobre o "comércio" e a "indústria", que não são artes, dizem, delimitando assim o que é arte e o que não é arte:

"No comércio tem o empregado que é o caixeiro e o balconista. Indústria grande tem o dono e os operários, tem máquinas. Tem a feira, são os feirantes. Também fazem parte do comércio".

A arte também pode ser ligada à tradição e história de Juazeiro. Um antiourives, atualmente afastado, fala sobre a agricultura e arte, ligando a "arte" aos ensinamentos" do padre Cícero:

"Ele mandava aprender a arte. Toda arte, todo trabalho ele mandava fazer. Ele mais dizia, voltando a estória antiga, ele dizia: 'Meus amiguinhos, os pais de família não ensine seus filhos só a trabalhar em roça, ensine seus filhos a arte de ferreiro, que mais adiante vai chegar um tempo que não há ferreiro que vença. Para aprender, para fazer corrente para acorrentar doido!'

Um informante, velho político e membro de uma das famílias mais importantes do município, grande conhecedor de fatos sobre o passado da cidade, bem como de

"estórias" sobre o padre Cícero, dá o seguinte depoimento sobre a origem das "artes":

"O padre Cícero então começou a aconselhar os ricos, a cada família a formar um filho em Direito, ou em Medicina, em Farmácia ou em Odontologia. E os menos abastados ele mandava ensinar a arte de sapateiro, de ferreiro, de funileiro, de forma que Juazeiro começou a tornar-se um [no] grande artesanato que nós temos, foi por causa dos ensinamentos dele [padre Cícero]" (5).

Ambos os informantes ligam ao padre Cícero o papel de "orientador", de causador da criação das "artes" na cidade.

Continuando, diz o informante anterior:

"Aqui começaram com dois ou três artistas, cada um desses artistas preparava seis, oito, dez. Cada oficina preparava outros tantos artistas, filhos da terra e até que ficou um artesanato em grandes proporções, que hoje até andam pelo estrangeiro.

P. E a arte do ouro?

Isso foi mais ou menos, na..., na..., na..., em [de] 1905 em diante, viu. Era uma arte muito lucrativa e todo pai de família que tinha um filho desejava que ele fosse aprender a arte para ganhar dinheiro e ajudá-lo a criar. Hoje ela está muito mais evoluída que está sendo feito, não é mais a unha como eles faziam, a mão com pequenos alicates, hoje está sendo feita em maquinarias especiais, vindas da América do Norte, da Inglaterra (6).

(...) Tinha mais ourivesaria porque era feita a mão, ourivesaria podia ter quatro ou cinco ou seis empregados, fabricantes. Um fazia um brinco, outro fazia cordão, outro fazia rozeta, fazia anel. Um se especializava em aliança. Começaram a melhorar de sorte que começaram a pedir máquinas na Europa e na América, viu?

(...) Essas artes logo no início, tinha todas as classes. Carpinteiro, sapateiros, ourives. Aqui nós não temos só o artesanato do ouro, não. Nós temos aqui o artesanato do ferro, nós fazemos armas de fogo aqui, fazemos trabalhos manuais. Mas começou nessa época, Juazeiro começou a crescer foi de noventa e três pra cá, foi quando apareceu os milagres. Mas nessa época foi começando nessa época, depois foi se aperfeiçoando. Nós temos aqui material de cama e mesa, fazem aqui tu -

(5) A categoria "artesanato" só foi encontrada entre pessoas que não estão diretamente ligadas às "artes".

(6) O informante, ideologicamente comprometido com o "desenvolvimento" da cidade, exagera as máquinas existentes nas oficinas de ourives que são em número muito reduzido e elimina a importância manual do trabalho. Está generalizando a partir dos procedimentos técnicos das máquinas da fábrica de cordão existente em Juazeiro, como um padrão de tecnologia da cidade. Mesmo em relação a ela ela "fantasia" máquinas estrangeiras, quando são máquinas importadas de São Paulo.

do, até agulha de máquina singer, eles fazem máquina de costurar" (7).

Cabe ressaltar, sobre os depoimentos transcritos acima, a importância atribuída ao padre Cícero. Tal importância não é enfatizada e nem mencionada no caso dos operários da arte do ouro atuais. A referência ao padre Cícero neste caso é indireta, é dada através da importância que têm as romarias para o comércio ligado ao ouro, como a todo comércio da cidade. Os informantes mais idosos, que não mais se encontram ligados à arte, têm sempre uma observação sobre o importante papel do padre Cícero para as "artes" em geral.

Voltando a considerar os informantes, do ponto de vista da visão que têm das artes, tem-se a seguinte explicação sobre elas, feita por um marceneiro:

"Eu sou marceneiro e no Rio recebi só o nome de carpinteiro, mas trabalhava porque a maré era mansa, aí eu vi que dava para mim e fiquei na maré mansa. Por que marceneiro trabalha puxando mais pela inteligência. Agora tem a parte do estofador, o estofador faz a parte só de estuque de cadeira, sofá. O alcochoeiro é só parte de colchão, colchão de mola e o colchão de palha. O carpinteiro, aqui em Juazeiro, ele só faz só essa parte de construção, parte de casa, porta e janelão. O marceneiro faz móvel, faz armário, faz a sala de fórmica, faz o caixão de ourives, faz, faz a cama, faz toda parte de móveis. O carpinteiro só faz porta para construção, parte grosseira, o marceneiro é diferente, o marceneiro faz a parte mais fina do móvel, né. Vamos supor, tudo, tudo, todo tipo de móvel que tiver para fazer, eses armários bacanas que tem fórmica, é marceneiro, não é carpinteiro."

Os indivíduos que têm uma arte — isto será visto no capítulo sobre a "arte do ouro" — valorizam o trabalho que executam e o consideram como uma "posse" sua. O que se verificou no caso dos operários da arte de ourives, se observou também em relação aos operários de outras "artes". Isto pode ser visto pela descrição acima, indicando a valorização que o marceneiro tem de seu trabalho.

As "artes" fornecem ao grande contingente populacional da cidade a maior parte das ocupações. As grandes indústrias, nesse sentido, têm ainda muito pouca participação no total dos empregos e não é de pouca importância o fato de existir na população da cidade uma visão valorativa da capacidade "manual" e da "inteligência"

---

7) Sobre os "milagres" ocorridos em Juazeiro em 1889, cujos protagonistas principais foram o padre Cícero e uma beata, existe toda uma questão religiosa entre a Igreja e os que são "adeptos" do padre Cícero. Maior número de detalhes poderão ser vistos em um artigo meu: "Misticismo e Artesanato, considerações preliminares", Revista de Ciências Sociais, ano III, nº 1, 1972.

do "povo da terra". O que se pode explicar, parece-me, pela importância econômica que as chamadas "artes" têm para o município.

"As artes em Juazeiro são muitas. Aqui arte, é arte porque indústria é aquela fábrica, né, com maquinária, só mesmo lá para o Rio. Aquelas indústrias que trabalham só três ou quatro homens. E aqui não, com o desenvolvimento do norte trabalha sete, oito homens".

"(...) Aqui no Juazeiro tem muitas artes, ourivesaria, estofador: estofaria. Tem a parte de móveis é movelaria, a parte grosseira é carpintaria".

" (...) Tem tantas, que nem dá para dizer, tem chapéu de palha, tem esteira, chinelo, chinelo é sapateiro, arte de mecânico, ferreiro, pedreiro".

## II - A Arte do Ouro

A atividade econômica ligada ao fabrico de jóias de ouro em Juazeiro do Norte, Ceará, é conhecida como a arte do ouro ou "arte de ourives". Para se entender o que ela é, necessário será conhecer a definição dos próprios indivíduos que a ela estão diretamente ligados.

A entrevista que transcrevo abaixo foi obtida em uma "oficina" e se processa através de uma conversa entre operários da "arte do ouro" e um operário da "arte" de marceneiro.

"P. O que é arte?"

Ourives 1: Arte é o que a pessoa faz. Quer dizer que trabalha nela, né.

Marceneiro: Aqui se chama arte porque não se pode dizer que é formado, entendeu. Compreendo que seja assim. Vamos supor que sei fazer essa cadeira sozinho. Quer dizer que aquele é um mestre, tem muita arte por que fez aquela cadeira sozinho.

Ourives 2: Na arte é a inteligência, isso é o que adianta".

A arte é uma atividade produtiva que se liga à individualidade do agente, é uma posse. Pertence ao indivíduo que durante o processo de trabalho transforma o objeto de trabalho através da "inteligência".

Os trabalhadores da arte do ouro estão organizados no processo de trabalho como força de trabalho coletiva. No entanto, devido à divisão do trabalho, em termos técnicos, se processar pela cooperação simples, o operário tem garantida durante o processo de trabalho a sua individualidade enquanto agente produtivo. Na

operação simples, apesar do trabalho ser coletivo, e no caso estudado vários indivíduos vendem sua força de trabalho ao não trabalhador, o processo de trabalho, no entanto, continua a ser individual, no sentido de que cada trabalhador processa todas as etapas necessárias à fabricação do produto (8). Dentro da oficina existe uma divisão do trabalho apenas entre o operário que fabrica inteiramente as peças de ouro e o aprendiz, ou polidor, que é responsável pelo polimento das mesmas. No entanto, esta parte do trabalho não é considerada como arte pelos operários. Consideram que cada peça pronta e entregue ao patrão é uma tarefa concluída, na qual somente um indivíduo colocou sua força de trabalho. Esta força de trabalho é vendida ao patrão pela mediação do salário por peças ou, como dizem os operários, pelo pagamento "por produção".

Para que se possa entender o discurso dos trabalhadores sobre a arte, é importante tomar conhecimento do processo produtivo ao qual estão engajados. A seguir coloco descrições do processo de trabalho de algumas jóias fabricadas em Juazeiro.

"Em três gramas, só uma é de ouro, o restante é uma grama de prata e uma grama de cobre. Uma grama de ouro custa nos garimpos do Pará cinco contos e duzentos e cobre compra-se em arame, é cinco contos o quilo. A prata vem da Bahia ou Pernambuco e custa trezentos cruzeiros a grama. Cada anel tem em média menos de uma grama, esse que eu faço é o embutido. Recebo a liga de ouro que já é quintada, e pronta. Aí derrete na forja [conjunto de fogão a carvão com fole que mantém o fogo na intensidade desejada, o operário é quem controla tudo]. O ouro leva vinte minutos para derreter. Depois de derretido coloca na rieira para fazer as barras. A rieira é uma pequena forma onde o ouro derretido é colocado dentro e através do furo da rieira em uma gamela com água, o ouro volta ao estado sólido]. Depois martela a barra para acertar nas pontas, pra poder por no laminador [maquina onde o ouro é modelado para ficar em chapa, ou em fio] manual e bitola. Volta pro fogo, com a chapa laminada que bota no fogo, resfria. Volta pro laminador outra vez, bitolando, repete, coloca o ouro no fogo, resfria e volta para o laminador para ficar uma chapa bem fininha. Depois mede para ver se tá bom, quem mede é o patrão [nessa ourivesaria o patrão é quem media]. Aí corta os pedaços, solda, lixa e depois coloca a pedra".

Nesse sentido, pode-se dizer que o trabalhador "possui uma arte", tem o conhecimento e o controle do conjunto do processo de trabalho para a produção de uma peça acabada, só faltando o polimento), feita por ele próprio enquanto indivíduo, podendo-se dizer assim que sua separação com os meios de produção não é completa e não real.

"Lima é para limar. O torno para pegar o anel e fazer as garras. Tesoura para cortar. Alicates para fazer as peças, para apertar. Bigorna para desempenhar com martelo. Para fazer anel amor de mãe e preciso três fundição. Faz os quadrados na rieira, puxa no laminador. Embranquece no ácido sulfúrico misturado com água. O anel de encravação embranquece quando tira da moldação. Enxuga no pó da madeira e corta os aros e arruma. Gasto um dia para fundir e puxar. Faço 130 por semana, entro na noite para tirar o atraso do dia (9). Lima para tirar o ouro e fundir outra vez."

"Anel de encravação, tem frasco de 10, 30, 40. No frasco de trinta, é quatro moldação, sai 28 anéis. Levo um dia, só no dia seguinte é que começo a produção. Embranquece quando tira da moldação. Ai lima, desencrenca, depois põe no ácido, põe a peça dentro do ácido, a peça quente, faço cento e cinquenta por semana. Em cento e cinquenta gramas de ouro para cada frasco ficam só cento e trinta e cinco e dá uma quebra de quinze gramas que é derretida de novo, e se perde em cada cinco gramas perde três".

"Faço pulseira, levo uma hora para puxar, para puxar a chapa é mais de hora, puxa até a finura de fio. Levo dois dias".

"Faço pulseira de criança, é cinco contos a mão-de-obra, sem a chapa faço quinze por semana, dá setenta e cinco cruzeiros por semana. Em duas semanas faço trinta com ajudante, dou quinhentos [por peça] ao ajudante. Depois de puxar de ficar os fios corta e pega a riasa, [e] solda e junta as parte, prá formar esses eles [elos]".

Por estas descrições do processo de trabalho, os operários demonstram a participação individual dos mesmos durante a execução das peças. As descrições acima estão incompletas, várias fases menores não estão descritas; no entanto, o que interessa no caso é ter uma familiaridade com o processo de trabalho, com os instrumentos de trabalho, para que se possa entender as várias definições e descrições que fazem da arte. O discurso dos operários está completamente envolvido com os meios de trabalho, o objeto de trabalho e o produto.

De tal forma o operário conhece o seu trabalho, que mesmo ao tentar desenvolver outra forma de trabalho no mesmo ramo que o seu, ele o faz pensando nos termos do processo de trabalho que ele conhece:

"No sul o trabalho é dividido. Um derrete o ouro, o outro puxa o ouro no laminador, outro lima, outro faz o furo para a pedra, outro as garras, o outro põe as pedras. Não é mais rápido esse processo. É ruim, o operário fica sem saber na-

---

(9) O trabalho noturno dos "operários" é estimulado pela forma de pagamento por peças. Tentando sempre adicionar a seu baixo salário usual um suplemento de salário que corresponde a um suplemento de peças, o trabalhador é levado a estafa (ver capítulo V).

da, fica sem arte".

Ele não pensa a divisão do trabalho em termos de máquinas. Mesmo sem introduzir a máquina, ele considera que a divisão do trabalho em forma de cooperação complexa, onde vários operários seriam encarregados da execução do mesmo produto, como uma perda da arte, no caso o trabalho não seria feito somente por um operário, mas por muitos.

Existe, em relação à afirmação da arte que o operário possui e que se alterada a forma de trabalho o operário a perde, uma resistência em admitir a sua perda de importância no processo produtivo.

Para se ter arte é necessário ser o executor único do produto.

"P. Quem tem arte é o que?"

"Qualquer um que desempenha um papel sozinho é artista".

"Um artista mesmo considerado é o que pega a peça e faz sozinho. Já em máquina é diferente".

"P. Quem trabalha em máquina é o que?"

"A máquina dá uma ajuda grande, né. Porque vamos supor, no lugar de trabalhar três ou quatro homens numa máquina, ela fazendo um setor do serviço, ela já tira o serviço de três ou quatro homens. Quer dizer que ela é um bom operário" (ri juntamente com outros artistas que estão próximos).

Um "operário" que já trabalhou no Rio diz:

"Interessante, lá no Rio as pessoas que trabalham de ourives, quer dizer tem duas classificações: o aprendiz, o meio oficial e o oficial. O oficial faz todo o serviço. O primeiro oficial, o meio oficial, é o que não sabe fazer todo o serviço completo, né. E o oficial faz qualquer serviço na arte, né. Lá o oficial seria o que é o artista aqui justamente".

Confrontando esta comparação do trabalho na arte do ouro em Juazeiro com o Rio, com a comparação feita anteriormente com a divisão do trabalho, observa-se que a máquina novamente não aparece. Este operário que trabalhou no Rio já tinha me falado das máquinas no Rio, que as peças são feitas em máquinas. Mas, quando se trata de pensar, de comparar o processo de trabalho através do modelo que conhecemos e segundo o qual viver, a máquina é eliminada. Em relação à ausência da máquina, o que ocorre não é desconhecimento da existência de máquinas.

A definição de quem trabalha em máquina como "aprendiz", demonstra que os operários têm consciência de sua substituição pela máquina no caso dela estar presente: "Quer dizer que ela é um bom operário". A ausência das mesmas no discurso dos operários, quando se está falando sobre a sua importância no processo produtivo, mostra que os mesmos recusam de uma forma inconsciente a substituição do homem pela máquina.

"Quem trabalha em máquina é aprendiz. É, porque qualquer um pode manobrar com ela, né. Depende de entender".

A categoria artista, como ela é definida pelos operários, reforça ainda mais a posse da arte. Os indivíduos que são capazes de fazer uma atividade "sozinhos" estão incluídos na categoria, podem através da transformação de uma matéria-prima fazer um objeto onde a sua "inteligência" foi fundamental. A sua individualidade é imprescindível para que possua uma "arte". A forma relacional: trabalhador / posse dos meios de trabalho, ou artista/arte, está presente em todas as definições da arte e do artista. Em relação à categoria artista, tem-se a especificação do artista enquanto aquele indivíduo que tem arte. E o artista, ao comparar-se com a máquina, ele a vê como "um bom operário". É como se a máquina se humanizasse e o homem, pela substituição que ela representa, perdesse a sua humanidade. Tem-se aqui a representação da perda do papel do homem na produção em virtude da máquina. Vendo-se os depoimentos: "O artista é qualquer um que desempenhe um papel sozinho" ; "Quem trabalha em máquina é aprendiz"; "É porque qualquer um pode manobrar com ela" pode-se pensar em uma contradição aí presente, pelo fato dos operários também dizerem que a máquina pode ser um "bom operário". No entanto, tal contradição ficaria minimizada pelo fato da própria definição de artista incluir fundamentalmente a posse dos meios de trabalho; logo quem trabalha na máquina não é "artista", é "aprendiz". O artista mantém a posse dos meios de trabalho, o operário, que não tem arte, não é artista. A máquina também não tem arte, "não tem inteligência", logo é apenas um "bom operário". O "operário" que faz apenas o produto de forma parcial, sex ubi

lizar a sua inteligência que é caracterizada pela capacidade de produzir um objeto, desde o início de sua produção até o final dela, é semelhante, portanto, à máquina.

Outras definições sobre o que é o "artista" voltam a colocar os mesmos aspectos da forma relacional trabalhador/posse dos meios de trabalho, "artista"/"arte".

"O artista é quem sabe fabricar alguma coisa. Agora cada um fazendo um pedaço, sabe fazer um setor de uma coisa, trabalha mais em maquinaria. O artista é o que sabe fazer as peças".

"O artista é aquele que trabalha fazendo a peça toda, né. Todo ele é artista".

Pelo fato de um indivíduo possuir uma arte, ele não depende da "maquinária", a sua relação com o objeto de trabalho não depende da mediação da máquina, os meios de trabalho fazem parte integrante de si mesmo, o instrumento de trabalho é apenas um elemento que para ser manipulado depende da arte que o indivíduo possua. Por isto quem tem arte não é aprendiz, sabe fazer "sozinho".

A categoria "artista" pode também, em muitos casos, servir para significar uma maior especialização na arte:

"P. O artista também pode ser chamado de operário?"

"Não, a turma chama artista, por exemplo, quando é um cara que tem facilidade, desenvolve muito o trabalho, sabe fazer qualquer tipo de peça, porque trabalha melhor".

"P. Eu pensei que todos fossem artistas."

(a) "Não, na minha opinião esses todos são artistas, porque existe esta classificação, né, que a turma usa, né. Por exemplo, um camarada que não sabe fazer quase nada. Ah! ele não sabe fazer quase nada, é bombeiro, a turma esculhamba".

"P. Porque é assim?"

(b) "Porque é que o cara faz muito mal feito. Tem medo de estorar. Uma bomba que estoura. Aí se diz assim: "Oi rapaz, não faz assim não que estora".

Existe o que faz "mal feito", não sabe fazer e o que sabe fazer, um é "artista" e o outro é "bombeiro". O bombeiro é o indivíduo que não conseguir aprender a arte. O artista é o que sabe fazer as peças sem "estorar", "como uma bomba". Agora, entre os artistas existem aqueles que são mais artistas:

(c) "Todos são artistas. Bom, aquele que faz a peça melhor é considerado o grande, né, na arte. Quer dizer, todos são artistas".

"P. E o operário?"

(c) "O operário é o operário, é o artista."

"F. Quando é que fala artista?"

(c) "Quando pega a turma para conversar que diz - "fulano é um artista". Quer dizer, aquele que trabalha, que faz a peça melhor do que a gente. Uma peça que tem mais acabamento, aí se diz - "fulano é um grande artista". Aqueles outros ninguém bota em conta não. Mas todos que trabalham, que faz qualquer peça é um artista".

(a) "Aqui se usa muito, por exemplo, você traz uma peça prá gente fazer. Aí a gente não sabe, né, não sabe fazer aquela peça que é uma peça muito difícil. Aí o camarada diz: - "Não, leve para fulano, fulano é muito artista na arte, né." - Muito artista é aquele que não desconhece nada, né."

A categoria "artista" pode, portanto, se referir àqueles que "são mais desenvolvidos", pois: "Em toda arte tem um mais desenvolvido". A categoria operário é empregada e falada mais comumente para classificar todos os indivíduos que trabalham nas "oficinas" (nas ourivesarias) e nas fábricas, como também nas demais artes.

O "operário" e o "artista":

"Em fábrica é um operário. Agora, o que trabalha em fábrica é diferente da gente. Porque quem trabalha em fábrica, ele não faz a peça só. Ele trabalha em fábrica, ele começa a peça quando aquela peça vai sair feita, já tem quatro, quatro e cinco que tem pegado naquela peça. Em fábrica é assim. Agora, prá nós aqui o camarada só trabalha mesmo quando aquela peça, a peça é entregue e terminada".

Vê-se que aqui acontece o mesmo que houve nas duas descrições anteriores do processo de trabalho, ou seja, a máquina aparece ausente do processo de trabalho, mesmo no caso acima onde a fábrica está sendo enfocada. O que está em jogo para os operários da arte do ouro é a perda de sua importância no processo de trabalho. Admitir a máquina conscientemente como substituta de seu trabalho, de sua arte, seria aceitar o seu papel secundário, seria se admitir "aprendiz". A arte é sempre mais valorizada do que qualquer outra forma de trabalho que a exclua. Com a arte o indivíduo tem uma identidade, um papel e não é um complemento como seria com sua substituição pela máquina. O fato de representar o processo de trabalho onde existem máquinas, apenas como dividido em termos de cooperação complexa, onde não haveria arte, supõe subjacente às suas representações a presença de um conhecimento de sua exclusão individual total no processo de trabalho onde a máquina entrasse. Por isso a máquina nunca é pensada fazendo as tarefas, e sim os indivíduos. O que é diferente

em suas representações é a divisão do trabalho, essa é reconhecida e incorporada, mas não as máquinas.

Sobre a diferença entre o artista e o operário, tem-se o aspecto da forma de assalariamento:

"Bom, quer dizer, que todos são operários, né, são operários, quer dizer, que o da fábrica ganha o salário [salário mínimo], né, ganha o salário, trabalha pelo salário".

Tem-se também a diferença de importância de ambos no processo produtivo:

"A especialidade? Bom, a especialidade é essa mesma, o camarada que quando sair dali ele só sabe fazer aquele pouco".

Concluindo-se que o operário das fábricas não tem arte:

"Não, não tem. Quer dizer, que a arte legítima é aquele que pega e entrega pronto, né. Agora, aquele que faz de pedaço... Eu começo, suponhamos, eu trabalho numa fábrica, tem quatro que trabalha na fábrica comigo. Tem a máquina, eu vou pra forja. Quando o outro, aí entrego para o outro, aí o outro pega, viu, e puxa, entrega para o outro, o outro corta, entrega para o outro, o outro vai soldar".

Mas, como as descrições eliminam sempre a presença da máquina, perguntei:

"E a máquina? Onde ela entrou?"

"A máquina é próprio mais para cordão, né, de fio. Coloca o fio na máquina e ela sai cortando os pedacinhos certos, quando sai lá, já sai fechadinho pronto para soldar. Entre aqueles outros, só para encangar e entra o outro para soldar, outro só para dar a cor, e lá vai o outro, já vai cortar os tamanhos do cordão pra entregar. É assim".

Quando a máquina aparece no discurso dos trabalhadores da arte do ouro, os "artistas", o homem é excluído, o homem é o seu apêndice e a divisão de trabalho é extrema.

A categoria artista, juntamente com a categoria operário, serve para denominar o indivíduo que trabalha na arte do ouro. No entanto, aqueles que trabalham na fábrica são apenas operários, não são artistas. A diferença entre os dois "operários" é que um "trabalha pelo salário" e o outro (o artista) trabalha por produção (em outra parte da dissertação será analisado o papel do trabalho por produção nas representações do artista). Mas, em relação à "especialidade", ao trabalho, é que o operário da fábrica não sabe fazer o produto completo, ele só sabe fazer "aquele pouco". O que os une é que os dois operários trabalham para alguém: um ganha

salário (categoria para o salário mínimo) e o outro trabalha por produção, ambos vendendo sua força de trabalho. No entanto, o artista tem a arte e ela permanece com ele mesmo que o produto do seu trabalho não permaneça. É importante notar que o informante tem presente a diferença entre o trabalho e o salário. Ele percebeu a pergunta que se referia ao trabalho e a especificou com o termo "especialidade". Ele tem uma especialidade, uma arte; o operário, apenas operário e não artista, não a tem. "Só sabe fazer aquele pouco". Para que tivesse uma especialidade, uma arte, seria necessário que não houvesse máquina, nem que o trabalho fosse organizado de forma parcelada. Que houvesse a cooperação simples (como é o caso dos operários do ouro) e não a cooperação complexa (fábrica).

A entrevista abaixo foi realizada na presença de vários operários no local de trabalho e ratifica as observações feitas no parágrafo anterior:

"P. É arte fazer sandália de borracha?" (Em Juazeiro existe uma fábrica de sandálias de borracha, tipo japonesa, chamada IMBOPLASA)

(a) "Não, sabe porque?"

(b) "Porque é na máquina."

(c) "A diferença é que nós trabalha em ouro e eles em borracha. Não que não seja arte, porque é toda em maquinária, é fácil."

(a) "Arte é quando não tem máquina e a gente é obrigado a fazer."

(c) "Quando é manual."

"P. Mas você tem umas máquinas aí, não?"

(a) "Essa máquina que nós temos é apenas para laminar o ouro, unicamente para laminar, ela não faz outra coisa a não ser laminar, só isto. Uma diferença inversa para as máquinas da Imboplasa, né, que ela, cortam, faz tudo, tudo, tudo."

O artista sendo definido como o que sabe fazer um produto completo, sem a intervenção da máquina, é o que possui uma arte, uma especialização, o trabalho é na posse sua. O operário da fábrica não pode ser chamado de artista porque a máquina é quem faz tudo, o operário no caso é um apêndice da máquina e, portanto, não tem "arte". A colocação da arte como estando ligada à exclusão de máquinas e, portanto, como sendo "manual", não entra em contradição com a exigências nas oficinas de certo tipo de máquina. Isto porque no caso quem é o apêndice é ela e não o operário; este ainda pode ser um artista e ter uma arte.

Uma outra categoria existente e que se relaciona com as anteriores é a de "ourives". O operário que tem uma arte é artista, porque trabalha com ouro é conhecido como ourives, sua profissão é ourives. O indivíduo é artista porque tem arte, tem a posse dos meios de trabalho. O indivíduo é ourives porque trabalha com ouro. No primeiro caso, é a especialização que define e, no segundo caso, é a matéria-prima.

"P. Quando é que é uma profissão?"

(a) "O indivíduo tem uma profissão quando trabalha nela. Eu só tenho essa aqui."

"P. E qual é ela?"

(a) "A profissão é ourives mesmo. O ourives, porque o operário é todos aqueles, num sabe, que trabalha, nessa, nessa, arte de ourives. Agora chama ourives porque ele trabalha em ouro."

Concluindo, transcrevo parte de uma entrevista feita com um antigo ourives e ex-patrão que define o artista e a arte:

"P. O senhor sabia fazer tudo na arte?"

"Da arte, eu não sabia fazer nada, quando entrei, mas depois não tenho injeira de quem quer que seja pra trabalhar na arte. Na arte, a senhora é doutora em letras, não é? E eu sou doutor na arte de ouro."

O mesmo entrevistado descreve um artista que conheceu, a partir da pergunta seguinte:

"P. Esse colar que o senhor está foi o senhor quem fez?"

"Não, eu tinha, não foi operário, não foi eu. Comprei já feito esse, mas muitas coisas a gente fazia, a gente via pela cabeça e fazia aqui no Juazeiro. Aliás, tem um operário, um negro feio mas um negro artista, de primeira vez, de primeira classe. Ele chama-se Francisco. Não sei onde ele mora, ele trabalha em casa. Esse sujeito é um sujeito artista. É um cabra preto, mas é um artista de primeira classe. Aquele brinco que vem de Portugal, chuveiro, essas coisas, aqueles brincos de pedra, coisa muito preciosa, ele faz divinamente. Que ele fazendo um par de brincos, dentro de dois ou três que for [importados de Portugal], a senhora não distingue o que ele fez."

## CAPÍTULO IV

## O APRENDIZ

Para entrar na arte, o operário necessita aprendê-la, o que faz que a arte esteja ligada à necessidade de um aprendiz.

Viu-se, pelas entrevistas mencionadas no capítulo II, que a arte se associa às capacidades individuais, à inteligência, sendo mesmo comparada à instrução formal. Logo, todos os artistas passaram por um aprendiz e no discurso de todos eles a menção a um período de aprendiz é constante.

I - O Aprendizado no Passado e no Presente

Percebe-se, pelos dados colhidos, que o aprendizado no passado foi diferente do aprendizado atual. Tais informações foram obtidas junto a ex-ourives, antigos patrões que não mais trabalham na arte.

Os trabalhadores que estão na arte atualmente não se referem a alterações ocorridas no aprendizado. De uma maneira geral, o tempo de trabalho que têm na arte vai entre dez e vinte anos, e o passado que está sendo considerado se refere aos primórdios, ao início, da arte, que data de 1902/1910 e o período que vai até 1940.

O aprendizado no passado se diferencia do aprendizado atual pela forma das relações de trabalho entre o patrão e o aprendiz. Um ex-ourives, tido com um dos mais velhos ainda vivos, diz o seguinte sobre o aprendizado no passado:

"Doca ourives, antigo ourives aqui se estabeleceu aqui no Juazeiro em 1902. A arte começou no Crato. Tinha muitos ourives a arte de ourives lá no Crato era antiga. Aí começou a trabalhar e foi eu e outros aprendendo a arte com ele e tornou-se isso.

(...) Eu trabalhei seis anos como aprendiz. Eu sem saber quanto ganhava. Eu era sozinho, meu pai, me separei do meu pai, depois ele morreu. Eu morava com ele [com Doca], me dava o que era preciso. De vez em quando me dava lá uma importância. É para comprar roupa. Para comprar. Era como um filho. Em dezessete me estabeleci por minha conta. Deixei lá a oficina, me casei em dezessete.

(...) Em dezoito botei os ferrinhos e até hoje. Eu deixei, já faz uns quinze anos que eu deixei".

No passado, o patrão não pagava ao aprendiz. No depoimento acima, há uma

analogia entre o patrão e o pai. Não há nenhuma especificação quando o ourives para de falar no pai e começa a falar no patrão: "Eu era sozinho, meu pai, me separei do meu pai, depois ele morreu. Eu morava com ele [com o patrão]". Não há nenhuma descontinuidade entre a referência ao pai e o que vem a seguir, que é referente ao patrão. Sai da companhia de Doca quando casa, para se estabelecer sozinho. O modelo das relações patrão/aprendiz segue o modelo das relações de parentesco pai/filho. Quando casa sai da oficina onde aprendeu; só então se estabelece profissionalmente por sua conta.

Atualmente, o aprendiz recebe um salário, que é medido pelas peças que lhe são dadas para polir e, quando está aprendendo realmente a fazer as peças, o faz junto a um trabalhador. Recebe, deste, um pagamento, exercendo a função de ajudante ao lado da de aprendiz.

Os antigos ourives aprenderam diretamente com os seus patrões, aos quais chamavam de mestre, enquanto que os ourives atuais aprendem com os trabalhadores das oficinas. Poderá ser encontrado hoje, no caso de oficinas pequenas, o aprendiz dado pelo patrão; no entanto, essa não é a regra do presente, como foi a do passado.

Tal mudança nas relações de trabalho foi devida ao crescimento da arte do ouro, ocorrido a partir dos anos quarenta, segundo informações prestadas por esses ex-ourives. Os patrões, contando com um maior número de trabalhadores, passaram a encarregar-se principalmente da direção das oficinas e comercialização dos produtos. É a partir dessa época que a arte do ouro passa a ser vista como um comércio rendoso e o seu crescimento coincide com uma mudança nas relações de trabalho: o "patrão" não é mais o "mestre", nem necessariamente um homem que saiba fazer jóias, na medida em que suas funções passam a se localizar na parte de direção da oficina, deixando a produção para os que não são donos, para os trabalhadores. Mesmo no caso em que um "patrão" atual também fabrique jóias, seu papel na produção é secundário, a maior parte do processo diretamente produtivo está na dependência do "operário".

rio". O indivíduo que trabalhe sozinho, que tenha sua própria oficina, traz para si as duas funções: a da produção e da comercialização. Geralmente esse indivíduo é uma espécie de empregado de uma oficina maior, recebe encomendas e produz para essa oficina (1). Ao mesmo tempo em que as relações entre "aprendiz" e "patrão" foram modificadas, as relações entre "operário"/"patrão" também o foram, ambas as relações não sendo mais operantes no modelo de parentesco pai/filho. De qualquer forma, ainda que tenha ocorrido uma mudança nas relações de trabalho em função do crescimento e desenvolvimento da atividade econômica ligada ao ouro, não houve uma alteração nas relações de produção, o operário continua, como no passado, trabalhando para outro que possui os meios de produção e somente através de um proprietário, direta ou indiretamente, é que poderá aprender a "arte", entrar nela e se tornar um "artista". No passado, no entanto, a passagem de operário a patrão não era tão difícil quanto o é agora; a matéria-prima, o ouro, não era tão cara e o número de indivíduos ligados à atividade também era menor. A reprodução dos indivíduos ligados à "arte do ouro" é controlada pelo nível de desenvolvimento da mesma.

Portanto, a necessidade de um aprendizado leva à existência da categoria "aprendiz", que representa uma posição na estrutura ocupacional dos produtores diretos que antecede a posição representada pela categoria "artista". Para se tornar artista é necessário ser antes um "aprendiz", tanto no passado quanto no presente.

"P. Como é que o senhor aprendeu a ser ourives?"

"Isso foi o seguinte, eu não tive instrução para isso. Aprendi mesmo por minha cabeça. Eu comecei a vender e vivia lá pelas oficinas dos homens. Aí eu aprendi, olhando uma coisa e outra. Porque eu era curioso. Vendo os outros trabalhar, então eu aprendi avulsamente, sem instrução. Portanto aprendi mais ou menos. Fiquei continuando em casa, nunca fui operário de ninguém, e continuei vendendo".

Aprender sem instrução, "não ter instrução", significa não seguir o modelo de aprendizado, aprender sem um "mestre", no caso do passado e sem um "operário", no caso do presente.

---

1) Cf. capítulo II.

1 - Mestre

"P. Porque que é que se chama mestre?"

"Porque, Mestre Teopisto, porque a senhora estudou com seu mestre e assim ourives também. O chefe da casa é o mestre e este mestre e este mestre é o que dá a ordem para os operários o que ele não sabe".

Como atualmente o "patrão" perdeu a sua função de "mestre", qualquer "operário" pode ter essa função. Mas, como o "operário" não é o "dono da casa", ele não tem a autoridade de "mestre". O "mestre" do passado se transformou no "patrão" do presente.

"Bem, eu, quer saber dessa particularidade. Bem, bem, quanto a minha formação, a minha experiência e quanto eu ter aprendido a arte de ourives é muito. Eu posso dizer. Pelos idos, mais ou menos, de 1921 a 1922 eu trabalhei com um dos artistas antigos chamado João Nunes Gonçalves. Era esse, foi o meu mestre. Então eu já trabalhava mais ou menos há dez anos ou mais. Foi um dos primeiros ourives da Bahia. Agora naquela época ele não tinha muita especialidade não. Era uma arte um tanto desfasada.

P. E quanto tempo o senhor levou para aprender?

Um ano, nessa época eu tinha dezessete para dezoito anos. Eu entrei com a intenção de passar seis meses sem ganhar nada. Seis meses. Agora nós tirávamos as peças quase inteiriça. Naquele tempo se trabalhava, nem era a luz, era corbore e querosene. Depois apareceu os acetilenos. Aí então eu fiz um contrato com o mestre João Nunes: 'Mestre João Nunes vamos fazer assim, eu trabalho no caixão'. Para saber como era difícil naquela época. Aí eu ia polir. Hoje por sinal não tem mais nada, mas ainda apresenta um pouco aqui de calo, todo calejado do polimento (mostra os dedos). Se polia não era a máquina, era no dedo. Aquela peça a gente polia era com uma linha, essa de novelo, dessa da Bahia. Nós botávamos ali um pouco de óleo, de azeite, óleo doce, óleo de côco ou então mamona, misturado com outros ingredientes. Ali então se fazia aquele polimento até a peça dar o brilho. Quando a peça começava a dar o brilho aí então nós lavávamos aquela peça. Aí ia para o rouge, denotando rouge vermelho próprio. Aí então depois que a gente passava pronto, podia ganhar. Mas depois que depois de seis meses, aí a gente começava a ganhar. Dizia: 'Agora vou já tomar conta de um caixão'".

No passado do informante acima, 1921/22, o "aprendiz" depois de seis meses, após aprender a polir, já passava para a função de "operário", trabalhava em uma oficina no "caixão" e não mais no polimento das peças. Trabalhar no caixão significa trabalhar fazendo peças; caixão é o nome da mesa especial em que trabalha o ourives, contendo um número de gavetas onde são guardadas as peças, os instrumentos e onde é recolhido o ouro que sobra da limagem das peças. No passado do informante de 1921/22, sem receber pagamento, o mesmo ficou na oficina seis anos como aprendiz, ganhando apenas para comprar coisas que precisava, recebendo como um filho, morando com o patrão.

mestre. Já pode-se ver que entre 1911 e 1922 já se processa uma mudança nas relações de trabalho entre "mestre" e "aprendiz" e, conseqüentemente, nas relações "operário"/"patrão". No entanto, o "patrão" ainda é o "mestre" e o "operário" ainda contava com uma certa mobilidade para se tornar "patrão". O segundo informante, como o primeiro, também "botou oficina" e diz o seguinte sobre o aprendizado em sua época de dono de oficina:

"Quando um menino queria aprender, eu botava para polidor. Bem, na minha época já exigia uma coisinha. Já dava uma coisinha por semana, viu. 'Você vai tomar gosto, vai aprender'. E tentava estimular o aprendiz, né, para que servisse de estímulo toda semana dava uma gaitinha a ele no sábado.

P. E como é que aprendia? Em quanto tempo aprendia?

Não, nos revezamos o trabalho, ele ia fazer o trabalho de polimento. Quando ele acabava de fazer o trabalho de polimento, tinha um caixãozinho simples para ele trabalhar. Aí ia treinando. Agora começava quase em regra geral, começava o aprendiz trabalhando na prata. Havia muito desperdício de peça. Não trabalhava ainda com perfeição. Aí aquilo era um caminho para se especializar no ouro.

P. E para aprender a arte de ourives nessa época era preciso saber alguma coisa?

Não, as pessoas rudes mesmo. Sem nenhuma noção de nada. Aí começam com aula prática."

Sobre o aprendizado do passado, diz outro informante:

"Eles vão aprendendo a polir as peças, vai puxando o fole. Vai, começa em prata, fazendo aquelas pecinhas de prata e vai aperfeiçoando. Depois quando ele acha que, naquele tempo, de certo tempo para cá não. Porque eles trabalhavam em quinze dias e botavam eles para fazer tudo, para fazer ouro. Relaxou-se muito a arte de ourives em Juazeiro. Tanto no quilate quanto nas peças mal feitas. E o sujeito ia trabalhando e conforme, quando ia aperfeiçoando aquelas pecinhas de prata, fazia aquelas pecinhas de ouro mais fácil, mais comuns, anéizinhos de chapa e aliança".

Sobre a transformação da arte em seus vários aspectos diz:

"Naquela época Doca trabalhava em ouro de moeda, ouro quintado, quintado no meio, a moeda vinte e dois quilates, era ouro dele. Trabalhava com muita dificuldade, sozinho, puxava ouro com uma corda nas costas, para puxar aquele fio. Prendia nos pés, botava o ferro damasquilo (2) nos pés e puxava era coisinha pouca, muito pobre, era aquelas pedacinhos de ouro bem pouquinho. Depois foi se desenvolvendo, arranjaram assim um banco com uma cruzeta puxando assim. Depois arranjou-se os laminadores, hoje tem laminadores.

E como é que vendia?

1. Ferro para desempenar as jóias.



Pra todo mundo, aquilo ele fazia, botava ali na tabuleta, num estojo. Agora aquilo ali o povo, nesse tempo os negocios quase só era retalho. Vem gente da Paraíba de todo canto, porque a senhora já sabe aqui aflui gente de toda parte, né. E aquele povo comprava, um anel, outro comprava uma volta, duas, e era assim. Depois quando foi de 1917 para cá foi se espalhando essa venda de ouro, mais longe. Os ambulantes foram comprando em grosso e foi aumentando.

(...) Passou uma temporada trabalhando só em ouro quebrado. Os fregueses arranjavam por fora. Uma pessoa que tinha uma peça de ouro, tava dando dinheiro vinha, vendiam. E faziam trocas. Depois apareceu, surgiu umas minas na Bahia, mais ou menos em 36, mais ou menos 36, 38. Aí começou a aparecer ouro na Bahia, depois descobriram uma mina de muito ouro aqui no São Vicente, aqui no município de Pato Espinhara. Isso aí eu mesmo comprei uma pepita de, eu comprei uma pepita por sete centos gramas, comprei vinte e cinco mil réis, uma grama (ri), viu, foi em trinta e oito. Ouro muito especial esse de São Vicente. Esses ambulantes que começaram a viajar, iam aqui, para esses lugares vizinhos, Paraíba. Diziam: 'Olha eu fui muito longe aqui, fui ate Pato de Espinhara, fui ate Caraúba acolá no Rio Grande do Norte.' Mas, hoje eles andam em todos os Estados do País, Mato Grosso.

P. E quando o senhor botou oficina em 17 era como?

Já tinha aqui umas poucas, umas oito ou mais. Botei sozinho. Aí puxava o ouro, já tinha laminador em Crato. Teopisto Abar, que era ourives de Crato, ainda hoje tem oficina no Crato, só tem uma oficina de Crato que é do filho dele. Teopisto morreu. Eu puxava, laminava o ouro em Crato, no laminador dele. A gente pagava aqui um portador e lá pagava.

E porque essa arte acabou no Crato?

Juazeiro aumentou muito e todo negócio era no Juazeiro e foi diminuindo até que acabou-se no Crato.

(...) Trabalhei sozinho pouco meses, depois botei um empregado, um aprendiz, uma estoria. Sempre uma ocasião de ter, até mais ou menos, ali na rua de São Pedro, em frente ao Banco de Crédito.

P. E o que mudou a arte da sua época para a época de hoje?

Eu deixei a arte em cinquenta. Uma loucura que fiz. Devia ter passado mais uns dez anos pra cá. Comprei um engenho, um sitiozinho. O que mudou foi algumas perfeições na arte, viu. Eles começaram a trabalhar, a fazer, e ficando muito fraco. De maneira que hoje se tem lugares por aí dizendo que o que é do Juazeiro não se compra, o ouro, viu. Porque perdeu-se muito do início. Porque nesse tempo o meu mestre fazia uma libra quatro oitavas e meia, e depois houve gente que fazia nove oitavas, já não era mais ouro, não dava mais toque e aí vendia bem baratinho. Aí depois um horror de ourives, aí tinha muitas oficinas, mais de trinta, chegou a passar a mais de trinta, de quarenta para cinquenta. Agora teve muitos deles que fazia assim, o freguês vendia, fazia o negócio vendendo fiado, quando voltava para receber o dinheiro, recebia era peça preta. Muitos desses aí que quebrou, outros estão aí, bem e outros quebraram. A mudança também foram muitas peças que não se fazia naquele tempo, hoje eles fazem, com mais perfeição. Tem pulseiras muito bem feitas, umas voltas, gente daqui mesmo que se aperfeiçoou, gente inteligente."

Um ex-patrão, que aprendeu a arte por volta de 1920, explica como entrou na arte como patrão em 1945. Trabalhou no comércio, saiu da arte porque o dono da oficina morreu, mas "agora em quarenta e cinco é que o negócio era um tanto rendo -

so, aí eu entrei, ganhei muito dinheiro naquela época, me estabeleci com oficina própria. Nessa época nós já comprávamos uma grama de ouro, ouro em pepita, viu, por vinte e cinco cruzeiros. E o laminado, que é o ouro denominado mil por mil. Não sei se senhorinha já ouviu falar no ouro mil por mil, é o laminado, quer dizer que não tem quinta de maneira nenhuma, é o ouro de vinte e quatro quilates. Aí eu vi o negócio um tanto rendoso e me estabeleci". Como o informante anterior fala do desenvolvimento da arte em relação à matéria-prima, que passou a vir das minas, como também em relação aos instrumentos de trabalho e às novas peças que puderam ser feitas para serem vendidas.

As dificuldades do passado são fixadas em relação ao esforço desempenhado na medida em que não existia instrumentos como laminadores:

"Parte dessa gente já morreu, viu. Essa, que é uma arte muito ingrata, quer dizer, dispende muito, precisa do indivíduo gozar boa saúde, é muito puxado. Hoje tá tudo mais moderno. Por exemplo, naquela época primitiva não havia laminadores, mas de quando em quando eu comecei a trabalhar para cá, tratei logo de comprar dois laminadores, em quarenta e cinco, um para chapa e outro para fio, porque para fio, já sabe, e para fio em geral, e o de chapa é, por exemplo, aliança, anel de chapa, anel de encravação, anel de tipo, de qualquer outro tipo de anel de criança, e aplicado a muita coisa".

"Em quarenta e cinco tinha ambulante, eu vendia muito, eu vendia mais era em grosso, aos ambulantes. Os ambulantes foram aumentando e à medida em que os ambulantes foram aumentando aí a gente também ia fazendo compra a esses viajantes, por exemplo, particularmente do Rio, né, São Paulo. Aí então a gente ia fazendo um sortimento variado, das nossas peças e das peças da praça. Porque muitas vezes havia conveniência, porque a peça da praça é uma peça feita por máquinas especiais, uma peça mais maneira e que redundava aquilo em melhor lucro para a gente, viu, que muitas vezes o freguês, a gente exigia o preço da peça e muitos ignoravam aquilo, exigiam que a peça fosse mais barata, mesmo que a peça pesasse mais, não se incomodavam com essa parte".

Se, como disse um dos informantes, no passado as peças eram de ouro melhor, admite-se que hoje a arte se desenvolveu mais. Houve uma melhoria nas condições técnicas de trabalho, em comparação com o início da arte. Com essa mudança, acompanhada e talvez mesmo causada pelo crescimento da atividade em sua globalidade (ligada à obtenção do ouro de mina) e dinamização do comércio, as relações de trabalho no interior das oficinas foram necessariamente alteradas. O aprendiz que antes, como já foi visto, se relacionava diretamente com o seu mestre, passa a ter uma fun

ção diferente dentro das oficinas. Com o crescimento do ritmo da produção, as tarefas de polimento das peças passam a exigir do aprendiz um tempo muito maior, ao ponto de hoje um menino que queira aprender ter que desempenhar esta função durante bastante tempo e só posteriormente ao abandono da função é que passa a aprender a arte.

Transcrevo, abaixo, descrições de vários operários atuais e alguns polidores (como chamam os meninos que trabalham na atividade do polimento) sobre o aprendizado:

"Primeiramente, quer dizer, eu aprendi ali, na outra oficina, nessa de frente. Demorei uns cinco anos para aprender. Quando entrei lá eu era garoto, sabe. Foi o seguinte: eu cheguei lá garoto, comecei a polir, né, como aquele outro garoto ali, né. Mas, antes não era a motor, era só polindo em peça, né. Comecei a ajudar meu irmão, fazendo anel. Aí comecei a ajudar ele fazendo anéis e tudo, aí a te que enfim aprendi.

P. E como é que é, logo que entra pra aprender ganha?

Logo que entra não. Passa mais ou menos três semanas para aprender a polir. Depois que ele aprende a polir aí é que ele começa ganhar, polindo as peçazinhas, por peça ele ganha, né. Quando tá aprendendo não ganha. Assim que entra, para poder ganhar só depois que aprende. Depois que passa a pronto é que ganha, quer dizer, ganha por produção."

O aprendiz, antes de aprender a fazer as peças, é polidor. Para ser polidor é necessário também aprender e no período que corresponde a esse aprendizado ele não ganha.

"P. Para ser artista o que é que precisa?

Para ser artista precisa começar como o garoto que M. tem ali".

O garoto que o informante está se referindo é um polidor.

"Eu entrei na arte de início polindo e aí depois na rua São João. Tinha treze anos. Fiquei nessa oficina até a idade de dezoito anos.

P. E como é que aprende?

A gente aprende olhando os outros a fazer, ensina a fazer a peça. Quando começa a aprender a gente vai ganhar do operário que está ensinando a gente, né."

É importante ter alguém conhecido, um parente, na arte para começar a aprender. Um exemplo que me chamou a atenção foi ter encontrado em uma oficina um polidor e um outro garoto que polia algumas peças e não se classificava como polidor. Ele estava ali, segundo ele, para fazer um chamado, seu tio era operário da oficina.

"Ajudo a fazer. É ajudar a puxar, não sabe, não sabe, soldar".

Essas tarefas não são tarefas de polimento, elas pertencem ao trabalho do operário que puxa o ouro e solda as peças.

O patrão da oficina acima refere-se ao garoto da seguinte forma:

"Vai aprendendo é assim só vendo o serviço".

"P. E faz algum serviço de polimento?"

Aprendiz: "Faço, faço. Tudo que é deixado aqui. Serviço para limpar, não sabe?"

Além de polir, ele está aprendendo simultaneamente a fazer peças. O fato de seu tio estar trabalhando na oficina permitiu que as duas funções, polidor e aprendiz se processassem lado a lado. Na realidade, polir as peças no caso faz parte do aprendizado maior que é necessário para se tornar um artista. Por isso que ele disse que estava ali para fazer chamado e não para polir, porque na realidade não recebe pelas peças que possa vir a polir.

O trabalho de polimento também exige um aprendizado; há uma técnica no polimento que necessita de um treinamento prévio.

Aprendiz: "Tem o material para polir, é o polimento, isso aí, é de um material assim um esmeril. Passa uma bucha na peça para tirar o risco. Uma bucha, agora a bucha é colocada num motorzinho, ele rodando até quando tirar o risco, quando tirar o risco, agora a bucha come aquele pé que fica pregado na bucha. Come o anel até tirar o risco, até tirar o risco que fica na lima, não sabe. Aí vai lustrar. Lava com sabão, sabão omo, e depois dá o lustre com o rouge. É o mesmo material, sendo de outra espécie, compra no Rio. É o vermelho que eles compra lá e vem de aqui para a gente, é o rouge. Passa o rouge para lustrar, em outra bucha, tem a bucha de polimento, é aquela que [é a que] tem até uma espécie de óleo com aquele material. E o outro não, o outro é seco, se tiver óleo não dá brilho. É preciso ser seco."

Sobre o aprendiz, diz o patrão da oficina:

"Quando começa a aprender, ele, ele vai entrando na oficina. E ele, mesmo aqui, vai se infiltrando numa coisa, noutra e tal. Ele é inteligente que é danado desse. Esse não ganha, esse vive aqui para ali e coisa. Manda fazer uma coisa e outra e vai aprendendo. Antigamente o sujeito ficava na oficina só para aprender. Sem ganhar nada. Hoje já é obrigado a pagar, pouco mas paga. O polidor ganha por peça, um anelzinho trinta mil réis. Há anéis que é mais caro, cinquenta, até cem, né. Aliança lapidada eu pago cem. O anel eu pago por cinquenta, cem se é anel mais grosso e tal e o comum eu pago trinta.

P. E hoje como é que faz para aprender? Se o menino é polidor, como é que faz?

Ele tá vendo, prestando atenção ao serviço. Se ele for inteligente, ele aprende logo. Começa a fazer certas, né, alguma coisa. O polimento ele aprende so

zinho. Só em ver o outro polir, ele aprende. Agora quando ele quer sair daquele polimento porque ele ali ganha pouco, ele para fazer a peça, ele vai prestando atenção, também a maneira, e tenta a coisa. Quando dá fé tá fazendo.

P. E não atrapalha o serviço de polimento?

Não, aí quando ele vai fazer isto, ele não tá trabalhando, não, não vai trabalhar, ele aí é só para treinar, ele vai treinando, né. Depois um outro que já sabe fazer manda ele 'Faça isso. Raspe um anel. Lime esse anel aqui' e ele vai fazendo aquele ali e vai treinando. Assim ele não ganha".

O fato do aprendiz ter um parente na oficina possibilita o seu aprendizado. Pode mesmo, como no caso acima, entrar diretamente no aprendizado das peças. Não fica trabalhando alguns anos como polidor, para depois passar ao aprendizado das peças. O tipo de aprendiz que fica na oficina, que é uma espécie de faz tudo, ao mesmo tempo em que aprende, é muito encontrado em Juazeiro. Um aprendiz, filho de um trabalhador em uma oficina grande, entre o ano de 1970 e 1971, passou a operário se especializando em pulseiras de criança. Não foi, antes de se tornar operário, um polidor da oficina. Pode-se dizer que se no passado o modelo das relações de parentesco pai/filho, mestre/aprendiz (mestre como sendo o dono da casa que passa o seu saber para os seus aprendizes) era tomado por essas relações, atualmente as relações de parentesco reais funcionam para obter emprego para os indivíduos que desejam manter-se na arte. É muito comum que os trabalhadores tenham vários parentes na arte e na maioria das vezes entraram nela através de um parente seu. No entanto, em ambos os casos, passado e presente, o dono da curveteria, o mestre ou o patrão tem o poder de decidir.

O "métier" que pertence ao trabalhador só pode ser passado através da prática do trabalho e tal prática depende da propriedade dos meios de produção.

Outras entrevistas mostram o papel de decisão que tem o patrão em relação ao aprendizado:

"Entrei na arte em quarenta e nove. Tinha dezenove anos. Trabalhei no fole. Fabricava cordões. Saí porque o patrão me deu um grito. Queria aprender a fazer anel. Aprendi contra a vontade do patrão."

O trabalhador acima se indispôs com o patrão por não poder aprender o tipo de jóia que estava querendo aprender, anéis. Atualmente esse trabalhador é tido

como um indivíduo que faz anéis "muito bem feitos".

A passagem para a condição de trabalhador é descrita por todos os trabalhadores entrevistados através da prática do polimento e do aprendizado das peças:

"Comecei na arte polindo, em 1956, com dez anos de idade. Depois fui fazendo anéis e aprendendo. Aprendi mesmo a arte há cinco anos."

"Entreí na arte em 1946 como polidor. Comecei a trabalhar com quatorze anos como aprendiz. Comecei com cordão e em seis meses já tava sabendo. Ganhei a partir do segundo mês de trabalho, fiquei nessa oficina até 47."

"Comecei a trabalhar com quinze anos, como polidor. Por intermédio de seu B., sogro de A. (atual patrão), vim trabalhar aqui. Aprendi a arte por dom. Tinha dez operários na oficina. Me desenvolvi na arte e trabalho assim como uma decoração. Faço qualquer peça. Tendo modelo eu copio."

"Entreí na arte pelo meu tio que era ourives, tinha uma oficina. Fui polidor em 52, com 12 anos, tinha cinco operários. Passei, mais ou menos, até os dezesseis polindo. Depois dos dezesseis fui ajudar a fazer anel trabalhando como ajudante. Depois aprendi a trabalhar. Aprendi fazendo anel."

"Fui polidor três anos, trabalhei um tempo com um operário na rua da Conceição. Aprendi em um ano. A gente aprende só a peça que o operário que ensina faz. Depois que pega a prática no serviço as coisas ficam mais fáceis."

O aprendizado é necessário para o indivíduo entrar em qualquer arte; e alguns operários que trabalham em ouro passaram por outras artes antes de vir para a arte do ouro:

"Em 1952 fui trabalhar com espingarda. Fiquei sem ganhar nada durante dois anos, trabalhava com meu irmão, ganhava para o cinema. Cismeí em trabalhar em ouro, falei com o patrão, com J.R., entreí como polidor. Antes de ser polidor, eu ajudava sem ganhar. Vim para cá, fiquei um ano como polidor e aprendiz."

"Meus pais trabalham em roça própria em Pernambuco. Vim para Juazeiro com um irmão que estava aqui. Vim porque quiz, vim por destino. Procurei meu irmão que já era casado e já era operário. Fui trabalhar como aprendiz. Meu irmão fazia a - nel de encavação, ganhava dele. Com seis meses aprendi e consegui saber. Fui trabalhar em outra oficina como operário."

A categoria aprendiz se interliga com a categoria de polidor. O polidor, geralmente criança, se torna artista quando adulto, a partir dos dezessete anos, como pode ser notado nas várias entrevistas onde se menciona a idade. O ouro não é matéria-prima que se entregue a uma criança, no passado se entregava a prata. Agora não mais se emprega prata para fazer jóias, ela entra na constituição da liga do ouro apenas. O polimento, que é uma função existente na arte e faz parte do processo

de trabalho — após a fabricação da jóia pelo operário, a peça vai para o polimento —, tal função não é vista como arte, apesar de necessitar de algum aprendizado também. Ela é vista como um acabamento. "O polimento é tão simples que não é arte."

"É o acabamento da arte, pertence à arte, mas não é arte."

"Não classifica como arte."

O fato do polimento pertencer a uma etapa, a um acabamento do processo de trabalho, não permite que o mesmo seja classificado como arte. O indivíduo que trabalha ali não fabricou aquela peça, não a fez, não é uma criação sua. Interessante notar que o aprendiz, tanto no passado quanto no presente, começa a se familiarizar com a arte através do polimento. Tal tarefa é considerada mais simples, mesmo considerando-se que ele necessita de uma certa técnica; o indivíduo entra na arte pela sua etapa (em relação ao processo de trabalho) final. Quando o polidor passa a ser ajudante de operário, no presente, ou, como no passado, quando agrega as duas funções, de aprendiz e de polidor, é que está aprendendo realmente a arte. No entanto, devido à convivência dentro da oficina com os operários e com os meios de trabalho, o aprendiz já conhece teoricamente o processo de trabalho antes mesmo de estar empregado diretamente no aprendizado das peças.

Em suma, o "aprendiz" não tem uma arte porque ainda exerce uma função parcial no processo produtivo, ele é semelhante ao "operário" que também só exerce uma parcela do trabalho necessário à confecção de um produto, a outra parte é feita por máquinas. No caso do "aprendiz", a utilização de uma máquina de polimento o aproxima mais ainda do "operário" da fábrica, que foi classificado como "aprendiz" pelos "artistas" nas entrevistas citadas no capítulo III. (3)

---

(3) Tal sugestão, da comparação do "aprendiz" com o "operário", me foi feita pela orientadora desta dissertação, Dra. Neuma Aguiar.

## CAPÍTULO V

## A REPRESENTAÇÃO DAS RELAÇÕES DE PRODUÇÃO

O fato do trabalhador possuir o controle dos meios de trabalho, obtido através do aprendizado, de ter uma arte, fica minimizado na relação de produção que desenvolve com o não trabalhador (o patrão). Através da relação de produção, na qual o produto de seu trabalho não lhe pertence, o operário procura dar conta da contradição, buscando uma saída. Quer ser "independente", ter sua própria oficina, ou então, em menor escala, quer sair de Juazeiro, ou ainda vagamente quer ser comerciante.

Neste capítulo discutirei esta aspiração do trabalhador do ouro. Para evidenciar esta aspiração, destacarei vários trechos do discurso dos trabalhadores.

Se o trabalhador se define enquanto artista, o patrão é o não artista.

"O patrão não tem arte, tem o comércio". "O dono da ourivesaria é o patrão." "O artista é o operário mesmo, agora o proprietário é diferente".

"P. Comércio tem arte?

Trabalhador 1: Tem não.

Trabalhador 2: É não... certas vezes é arte, sabe? Aí depende da inteligência no comércio, na arte, é a inteligência, isso é o que adianta.

P. O M. (patrão) é ourives?

A turma diz, chama todos de ourives, em geral, operário e patrão. Por exemplo, M. tem oficina, diz M. tem oficina de ourives, é ourives, mesmo que ele não saiba fazer nada, o comércio dele é ouro.

Dentro da oficina o ourives é o patrão.

P. E operário?

O operário é o operário, é o artista."

Um operário, explicando porque saiu de uma oficina anterior para a atual:

"(...) Comecei a trabalhar por minha conta. (...) Sim, lá primeiramente. Aí fiquei trabalhando lá, aí depois passei para cá, já faz uns cinco anos que estou aqui.

P. Faz cinco anos que o Seu X faliu (o dono da oficina anterior)?

Ele faliu, porque, pelo seguinte, eu ficava lá só brincando e não tinha trabalho, ficava só de ajudar ele, só a vender mesmo, né. Aí, depois eu queria trabalhar e falei aqui com o patrão.

P. E quando ele vende, ele paga alguma coisa?

Vende. Ajudando assim eles às vezes dá uma gratificação, né. Só ajudando mesmo."

O trabalho é considerado como tal, quando o operário está executando uma tarefa produtiva, quando está engajado dentro de sua especialidade, que é produzir jóias de ouro. Vender não é arte, pode até ganhar, mas não é artista. O patrão não tem "arte", tem "comércio", o patrão não trabalha, isto é o que se pode apreender das entrelinhas do discurso dos operários sobre o patrão. O patrão é o dono da oficina, ele não é produtor direto, ele está para os operários assim como o comércio está para o trabalho: são duas atividades diferentes, uma é o trabalho e a outra não é o trabalho.

Nas relações de produção, onde o não trabalhador se apropria do trabalho de outro, o papel que o trabalhador tem em relação ao trabalho não faz com que o mesmo seja mais valorizado do que um outro tipo de trabalhador que não tenha a mesma importância (arte) no processo produtivo. As relações de produção aparecem como relações de compra e venda. O produtor direto, o trabalhador, vende a sua força de trabalho. Tal transação se executa na prática através da forma do assalariamento.

A categoria salário para os operários aparece como significando o que nós chamamos de salário-mínimo. Eles ganham por produção e quando se referem ao pagamento que recebem em troca da utilização de sua força de trabalho dizem: "trabalho por produção". Trabalhar por produção é valorizado e consideram os que trabalham pelo salário como estando em uma situação pior do que a deles (1).

Trabalhar por produção significa ganhar pelo número de peças produzidas. E para os trabalhadores isso não significa salário. As peças, de uma maneira geral, são: anéis (embutido, atravessado, amor de mãe, de encravação), pulseiras (lacraia, de chapa), cordão e pulseiras de relógio (este tipo de peça não todo operário que sabe fazer). Os anéis que especifiquei acima são tipos mais comuns e são peças que

---

(1) Voltarei ao assunto em outra parte do capítulo.

têm preço fixo. O anel embutido, com uma pedra, é anel de homem e o atravessado, com a pedra em posição horizontal, é de mulher. Os dois são pagos ao operário na razão de Cr\$ 0,30 (cada). O anel amor de mãe, também chamado de chapa, não tem pedra e é chamado de amor de mãe porque pode-se mandar gravar o nome de alguma pessoa, da mãe por exemplo. O preço do trabalho dessa peça é também Cr\$ 0,30. Tais peças não são peças que os operários ganhem por grama. No entanto, se o patrão quer um desses anéis com mais de uma grama, aí então o operário ganhará mais e poderá receber até Cr\$ 0,70 pelo anel. Agora, quem escolhe qual vai ser a peça produzida não é o "operário" e sim o "patrão". E este terá maior ou menor variedade de peças produzidas em sua oficina, na medida de seu capital. O anel de encravação diferencia-se dos outros tipos pela forma de sua produção, pois para fazê-lo é necessário um processo de modação que não envolve o uso da solda, que é necessária para os outros tipos de anéis, bem como para pulseiras e cordões. A aliança, também fabricada pelas oficinas, pode ser feita para ser paga por grama ou por peça.

Todas as oficinas, grandes e pequenas, pagam aos seus operários entre sexta à tarde e sábado de manhã. A feira da cidade, sendo no sábado, é que serve de referência para o dia de pagamento.

A classificação das oficinas, feita através das categorias "oficinas grandes" e "pequenas", segue uma lógica onde o capital é o elemento básico. As pequenas ourivesarias têm uma linha de produção limitada, produzem anéis e alianças. As grandes produzem mais variedades. O número de operários de uma ourivesaria pequena é de quatro a oito operários e das grandes vai de quinze a vinte operários. Em relação à maquinária, a diferença é mínima, o processo de trabalho segue a mesma organização. Pode-se encontrar, no caso das grandes, a solda através do maçarico a gás e laminadores elétricos (instrumento de trabalho necessário para transformar a barra de ouro em chapa - anéis, pulseiras - e fio - cordões).

A propósito de um incidente que ocorreu comigo em uma oficina, onde (grande oficina) o "patrão" pediu-me que eu sáísse, vários "operários" me descreveram o

referido "patrão" como um dos piores de Juazeiro. Ex-"operário", entrou na categoria de patrão porque: (2)

"Foi gerente de uma oficina, subiu porque o patrão lhe deu um caixaõ e instrumentos. Com a ajuda de mulher comprou ouro e enriqueceu."

"Ele entrou na arte na época boa, 65 prá trás. Depois a vida aumentou e a vida ficou mais difícil."

"Aqui no Juazeiro tinha um paraibano que já tinha morto dois, adoidado, brincava com todo mundo e veio parar em Juazeiro. Eu trabalhava com ele, em frente a Seu X. Seu X. chamou ele e disse para não dar confiança a operário que é gente perigosa. O paraibano não se incomodou e disse que operário para ele era gente e não gostava de tratar mal. Y (o que me expulsou) também foi operário e gerente. Também fala mal de operário. Morre de medo de operário."

"Ele é assim, é ignorante porque não foi à escola."

Os trabalhadores demonstram, por estes depoimentos, que o patrão é um indivíduo que está em outra posição, contrária à deles. Existem alguns melhores que "tratam operário feito gente", mas existem aqueles que não o fazem. O fato do patrão já ter sido operário e ter "enricado" mostra que a mobilidade é controlada. O operário mostra, de forma subjacente ao seu discurso, que o indivíduo só "sobe", só "enrica" por formas exteriores à condição de trabalhador; alguma coisa tem que vir de fora. "Subiu porque o "patrão" lhe deu um caixaõ e instrumentos. Com a ajuda de mulher comprou ouro e enriqueceu".

"O operário ganha uma média de duzentos contos por mês, o salário-mínimo é cento e vinte cruzeiros. Isso numa oficina que trabalha sem parar. Se o patrão quizesse pagar mais que duzentos contos, aí valia a pena. O patrão não vai querer pagar mais."

Um operário que não é fixo em nenhuma oficina diz:

"Só faço peça por grama. A grama da aliança custa duzentos cruzeiros para M. que paga os operários dele cento e cinquenta. Para os ambulantes que trazem ouro quebrado (3), faço por quinhentos e fico com a quebra que é de duas a três gra

---

(2) Segundo o "patrão", eu estava querendo descobrir o "segredo" da arte. Na ocasião em que me pediu para sair alegou que eu estava atrapalhando o serviço. O segredo ao qual se referia faz parte do medo que tem em relação aos impostos que não são pagos integralmente pela maioria dos patrões de Juazeiro.

(3) Ouro quebrado é ouro de peças já feitas, ouro que vai ser derretido para servir para novas peças. A quebra é o que sobra do ouro depois que a peça é feita.

mas. As peças que faço sem ser de grama, anel embutido ou atravessado, só faço por quinhentos para M. e setecentos para os ambulantes. Para B., que só tem vitrine, também trabalho por grama, faço por quinhentos. Anel de São Jorge por mil. Trabalho na oficina do velho J. Para M. eu faço por oitocentos, cobro menos a M. porque a peça é feita na oficina dele. A de B. e a dos ambulantes é feita na oficina do velho J."

Este trabalhador, por ter relações de amizade com um proprietário de uma oficina pequena, pode utilizá-la e com isto permanece sem ligação de trabalho permanente com um único patrão.

"Não trabalho para uma oficina só. Não dá para viver. Não tenho horário. Operário que ganha por produção não pode ter horário. (...) Os outros ficam pensando que sou mancomunado com o patrão. Eu apenas não aceito os horários que os donos das oficinas querem para mim.

P. Você estava falando do seu trabalho. Me fale desse ano. Como é que foi o seu trabalho?

Esse ano passado, setenta, eu trabalhei na mesma situação que venho trabalhando, pegando serviço de M. e B. Durante o dia eu trabalhava em M., agora à noite eu pegava o serviço de B. Prá M. eu trabalhava fazendo anel de escudo, para B. eu trabalhava em São Jorge, anel atravessado, aquele anel que chama embutido, prá mulher, tem embutido prá homem que é desse atravessado que a gente chama.

P. E desse atravessado, embutido, você fazia quantos por semana?

Bom, só trabalhava mesmo porque o que eu trabalhava é mais caro do que os que eu faço, as peças justamente que são mais pesadas. Só dava prá tirar quarenta, só trabalhando à noite.

P. E tinha quantas gramas?

Duas gramas.

P. Você trabalhando só à noite, tirava quarenta por semana?

Prá B. Mas, era o seguinte: eu trabalhava para B. e começava na segunda-feira à noite. Segunda-feira, terça e quarta. Quinta-feira eu entregava os anéis prá B. Então o resto da semana, o dia e a noite eu trabalhava nos anéis de M.

P. Quantas gramas sai o anel de São Jorge?

Sai com três gramas. No anel de São Jorge eu trabalho por peça, faço por um conto e duzentos.

P. Quais as peças que você faz mais?

É, eu só trabalho em anel. Agora embutido, eu faço prá B. Lá para M. eu trabalho em aliança, trabalho em São Jorge. Prá B. eu trabalho embutido, São Jorge Pedra Preta: e, faz a caixa, cunha o anel, faz a caixa e coloca uma pedra preta e em cima bota o São Jorge. Aí se chama o São Jorge Pedra Preta. Eu tenho cunho, mandei fazer prá mim. Aí eu cobro dois contos prá fazer um desses, leva quatro gramas.

P. E o material?

O ouro é dele (do patrão), o ouro e a pedra é dele, agora a ferramenta é minha e do velho J.

P. Agora esse anel mais simples, como é que você estava falando sobre o maneiro?

Maneiro é o seguinte, a peça, quando a gente diz que a peça é pesada é quando ela sai de duas a três gramas prá lá. Agora o maneiro é de grama e meia, de meia grama, de uma grama, grama e meia, é o maneiro. Agora de duas gramas em diante, aí se diz é uma pesada. Tem que vender mais caro. E lá vai, a gente tem que procurar mais, puxar para o preço, prá fazer, né.

P. Como é que você explica que tem sempre trabalho, trabalha assim, como você conseguiu isso?

Não, consegui pelo seguinte: ele há muito tempo que me conhece e acha que nunca dei falta em oficina nenhuma em ouro.

P. E falta o que é?

Falta é quando o camarada pega em ouro prá fazer a peça e leva.

P. E como é que dá prá levar? O ouro que sai com a lima cai no buraco da gaveta, como chama?

O ralo. Mas, antes de botar no ralo ele pode levar, põe no bolso. O pedaço, é. Essa arte é a arte que dá mais sabotagem. essas coisas. Uns camaradas que ganha pouco, num dá produção do trabalho. Num dá para ele levar uma vida boa, como ele quer. Então ele leva o ouro do patrão.

P. E como é que o patrão descobre?

Porque toda vida que vão entregar, tá faltando, não é. Então, ele fica com o ouro no caminho. Procurando uma vez, procura saber a quem compra bila. Chama-se bila o que é roubado assim das oficinas, é vendido prá fora, os compradores compram como bila. É o ouro roubado, né, e bila, vende mais barato."

O "patrão" entrega para cada "operário" uma determinada quantidade de ouro que tem que ser transformado. Calculando-se quantas gramas dá em cada peça, ele sabe quantas peças sairão daquela quantidade de ouro e qual a "quebra" que poderá o correr. A "quebra" é a quantidade de ouro que se perde durante o processo de trabalho, na limagem (quando os operários estão adequando o ouro para formar a peça) e posteriormente no processo de polimento. No entanto, há uma margem nessa quebra, se o "operário" apresentar de forma constante uma quebra além da prevista, o "patrão" desconfiará de roubo. Para esse controle, cada oficina tem uma balança pequena, que fica em cima da mesa do proprietário, guardada em uma caixa com portas de vidro. Através da balança e de um caderno onde anota a produção dos operários, o patrão controla a produção.

A entrevista que transcrevi, constitui um exemplo de "operário" que não está diretamente engajado com um único "patrão". No entanto, no seu discurso estão presentes os mesmos elementos encontrados no discurso dos outros "operários" que

trabalham somente para um "patrão". Isto pode ser visto em relação à produção ou o pagamento por peças, aspirações à independência, honestidade e roubo. A ocorrência desses elementos fornece um quadro de conflitos que permanece subjacente aos mesmos. Esse quadro está assentado em uma contradição própria ao sistema: o "operário" possui a arte, é "artista"; percebe sua importância no processo produtivo, mas não possui os principais meios de produção; o fato de estar separado dos mesmos, faz com que seja "forçado" a vender "livremente" sua força de trabalho para outro, para o "patrão". Por outro lado, a arte que sabe possuir lhe dá uma relação íntima com a matéria-prima e com os instrumentos de trabalho, isto fica ainda mais acentuado pelo fato de ganhar pelas peças que produz. No plano das relações de trabalho salarial poderia aparecer que o "trabalhador" é mais valorizado pela forma de pagamento por produção. No entanto, se o operário não mantivesse com a matéria-prima e com os instrumentos de trabalho somente essa relação "arte"/ posse do conhecimento do conjunto do processo de trabalho, e sim uma outra relação de propriedade, a propriedade dos meios de produção, ele não venderia sua força de trabalho, mas o produto (Karl Marx, O Capital, capítulo XIX). Mas, a aparência do discurso do trabalhador mostra que ele se representa vendendo as peças para o "patrão", a forma de assalariamento por peças cria no "operário" este sentimento de liberdade e de independência, alia-se a isto o fato do "operário" não estar separado dos meios de trabalho, possui uma arte. A organização do trabalho, nos moldes da cooperação simples, faz com que a individualidade do "operário" no processo de produção fique ainda mais acentuada. Mas, como as representações dos agentes contêm elementos reais, sobre os quais produz uma relação imaginária, os conflitos na relação com o não trabalhador enfraquece a sua visão individual e de independência.

"Trabalhei 16 anos como operário, de 1940 até 1962. Quando a oficina fechou, não recebi indenização. O patrão não pagou. Operário não tem vez, se produz muito numa semana, o patrão dá menos trabalho na outra."

"Operário aqui se for trabalhar prá morrer chega no fim da vida. Adoece, enloucece, fica tuberculoso. Mesmo segurado fica com miséria. Fica tuberculoso, com o maçarico, o micróbio do metal, o zinado. Meu irmão adoeceu do pulmão, está

encostado pelo I.N.P.S. Morreu muita mulher que soldava cordão, morreu muita. Surgiu as fábricas, acabou, fabricam mais barato."

A velhice também é um empecilho para o trabalho na arte.

"P. Dá para um indivíduo nessa arte, trabalhar toda vida nela? Mesmo velho?"

Ourives 1: "Se controlar bem, dá."

Ourives 2: "Nessa arte aqui sendo velho não dá. Porque vai caindo a produção dele vai caindo, ele não pode trabalhar mais."

"P. O velho não dá porque, você acha que um velho dá a produção de um novo, dá? Por produção não dá?"

Ourives 1: "Não pode, por produção não pode, não pode trabalhar assim. No comércio dá, compra e sai vendendo."

Ourives 2: "Mas, ela tá falando é nessa arte, no trabalho do operário, tem que sair porque não dá produção como um novo dá. De jeito nenhum, quer dizer, que um rapaz dá."

"P. Do que depende prá dar muita produção nesta arte?"

Ourives 1: "É porque ganha dinheiro, quer dizer, quanto mais a gente fizer por peça, duzentas ou trezentas, ganha mais."

"P. Precisa muita força prá trabalhar nessa arte?"

Ourives 1: "Não, precisa de prática, mas um velho não vai."

Ourives 2: "Vão perdendo a prática. (...) É a vista, é passar mal. Porque que passa mal. Às vezes passa, não é todo mundo que tem ganho suficiente prá passar, né. Eu digo, nessa arte, né. Porque não ganha bem, não dá."

"P. Essa arte faz mal?"

Ourives 2: "Isso aí não faz mal nada. Faz mal porque o dinheiro não dá prá nós, só tem trabalho, quer dizer que o dinheiro é pouco, né."

"P. Porque me falaram que os operários adoecem do pulmão?"

Ourives 1: "Os que não se dão, não dão. Bota muita força, é sobre esse maçarico (e álcool). É assim (pega o maçarico e a candeia que acende o álcool) soprando, não sabe. Soprando, só botando força. Isso, às vezes fica enfraquecido. Mas, sendo assim no gás assim. A gente solda no gás (gás de bujão)."

"P. E no maçarico com a candeia de álcool, não solda mais?"

"Não. Solda esses anezinhos assim, anéis simples, a gente solda mesmo é pelo nariz (respira com força e sopra o ar pela boca através do canudo de metal que é chamado maçarico) e sai pela boca. Agora uma peça pesada soldada assim puxa muito. A vista também apura muito nessa arte."

"P. É como é que faz prá não apurar?"

Ourives 1: "Ah! Isso não dá."

Ourives 2 (rindo): "Bota colírio."

Ourives 1: "Bota colírio, é."

"P. Se o sujeito não dá produção é difícil conseguir emprego?"

Ourives 1: "É difícil, tem muitos por aí."

"P. Com que idade o ourives começa a cair de produção?"

Ourives 1: "Quando tá velho, né. Agora sobre a idade, de uns cinquenta anos prá lá. É porque a idade não chega até oitenta? Noventa? De cinquenta prá lá já é velho. Dos quarenta já é coroa."

O operário não pode cair de produção. Caindo, diminuindo a média da rapidez que é formada pela média das produções individuais, o patrão não o quer mais. E ele quando fica velho não trabalha com a produção de quando era novo. O fator de "apurar a vista" é decorrente não só do controle da formação da peça, que é feita pelo indivíduo através de uma grande atenção visual, como também em decorrência do trabalho noturno que é realizado com uma iluminação precária. Não há luz nas mesas (caixão) dos ourives, nem durante o dia, nem à noite <sup>(4)</sup>.

Sobre o salário-mínimo, que é denominado pelos trabalhadores como "salário", eles dizem:

"O salário não dá prá nada, é melhor por produção."

"Qualquer profissão que se pagar apenas o salário é menos que essa arte. (...) Tem a arte do sapateiro, é uma arte muito sacrificada, ganham pouco, eles ganham por peça."

"P. E a arte de ourives?"

Ela é uma arte de vantagem, menos para o operário. Para o operário não dá. Para o operário eu acredito que não dê, né. Porque é pouco, é pouco.

P. Para o operário não dá porque ganha pouco, ou porque a arte em geral não dá?

Não, existem oficinas, por exemplo, na oficina de M. (grande), oficina de B. (grande), a de D. (grande), são oficinas que têm serviço que para o operário leva vantagem.

P. Então nessas é melhor por que?

Por causa dos tipos de peça. Uma peça mais rara, tanto para eles vendem quanto para o operário fazer, ganha mais, e o operário ganha mais.

P. E na pequena não dá também para o patrão?

Dá pro patrão, sempre dá."

Um outro operário, o mesmo que não trabalha para um só patrão, diz sobre a arte:

---

(4) O trabalho noturno é bastante estimulado pelos proprietários na época das romarias, enquanto na "época fraca" é o próprio "operário" que se interessa em realizar o "serão" devido à forma de pagamento por produção.

"A maioria dos ourives vivem para o lucro de seis meses, quando há muito emprego e dinheiro para os donos das oficinas.

A produção sendo pequena, o patrão adiante dinheiro, mas desconta quando a produção aumenta e, no final da estória, o operário só consegue comer."

Tem operário que trabalha em oficina que não produz, o dono se limita a comprar de outras oficinas (pequenas) e eventualmente, quando precisa de alguma peça, em virtude de encomenda, usa o trabalho do operário. Ou então, na época de romaria, o operário pode produzir porque o patrão compra ouro. Ganha por consertos que faz em jóias. Um desses operários disse o seguinte sobre as romarias:

"Quando chega romeiro, pega chegar romeiro. Eu digo assim porque tudo depende disso, tem esse negócio aqui. Em outro lugar não. No Crato, em outras partes aí, não depende de romeiro não. Tanto faz como não, é a mesma coisa. Mas aqui em Juazeiro só, pode perguntar a todo mundo, só melhora quando tá aquela enchente de gente. Certamente traz uma porção de dinheiro e joga aqui dentro, no comércio, né. Aí é onde melhora."

Um operário, que trabalha em oficina grande, responde sobre a melhor época da arte:

"Quer dizer, que aqui nessa oficina tanto faz. A não ser que falte ouro no comércio, sabe. Mas aqui num pára não, é todo tempo uma coisa só. (...) Eu prefiro trabalhar aqui, não é. Porque eu trabalho direto. É um negócio que nao pára, não é. (...) Estou dizendo que aqui, é porque é direto, não tem inverno nem verão!"

Já o operário que trabalha em consertos a metade do ano, no inverno diz o seguinte:

"É, às vezes é desse jeito, direto. Mas, quase tudo pára. Lá, por exemplo, parou.

P. Quando é que começa a aumentar o trabalho?

Quando chega a safra, né. É quando começa a melhorar.

P. E quando é que fica bom mesmo?

É tempo de romaria."

Em outra ourivesaria (pequena), os operários estavam trabalhando, não tinham parado e era época de inverno (janeiro, fevereiro). Perguntei porque eles estavam trabalhando, se não tinham parado:

"Essa época não dá, essa época tá parada. (...) Sabe o que acontece, a gente trabalha nessa época que chamam de ruim. Muitas vezes os patrões prendem o serviço. Aqui não, com C. não, nunca prendeu de maneira nenhuma. Mas, tem muita oficina, oficinas menores. Às vezes essas grandes têm muita peça acumulada, aí eles param, cortam o serão, diminuem a quantidade de ouro que é entregue ao operário. —

Quer dizer que ela diminui muito, a produção, né, tanto para o perário quanto para a oficina.

P. E quando começa a melhorar?

Março, é quando já tem, por exemplo, o inverno, né. Já tá tudo seguro, esperando safra boa, e quando todo mundo tem algum dinheiro, né, aí a turma começa a comprar sem medo, né. Aí vai até o fim do ano.

P. Durante o ano tem outras épocas que não seja só a safra que ajuda a arte do ouro?

Tem, tem, por exemplo, aqui no Juazeiro tem essas festas, né, novembro, setembro, essa época de romeiro, que eles entram. Sai muito dinheiro, né.

P. E aí se trabalha muito nessa época?

Não, é uma época, que quando chega essa época agora que existe muita mercadoria acumulada, a gente trabalha em ritmo não acelerado. Nem precisa, por causa da acumulação da mercadoria.

P. E você acha que pro patrão é melhor acumular?

É melhor acumular, claro. Porque com o dinheiro parado, o que é que ele faz? Só com o dinheiro. Ele tendo a mercadoria acumulada, na minha opinião, é, ele tendo a mercadoria acumulada, na hora que aparecer para vender, porque às vezes aparece uma venda grande, né. Quando começa março a entrar, às vezes não só os fregueses acostumados a comprar na casa, mas fregueses que aparecem por fora mesmo, de outros Estados. E eles compram mesmo, se ele, se ele tiver mercadoria acumulada, e ele vende, ele passou um mês ou dois com ela empalhada, mas vende. E se ele não tiver, ele não vende."

Os fregueses a que o operário se refere são os ambulantes. O comércio de jóias em Juazeiro é realizado através do ambulante. Eles viajam para fora da cidade e vão em busca de safras e festas religiosas em outras cidades do interior.

"P. Como é que compra, compra à vista?

Não, nem todos. A maior parte é fiado. O C. aqui não vende fiado. Ele faz, ele vende por um preço menor prá não vender fiado. Ganha menos, mas vende à vista.

P. E o que você pensa dos ambulantes?

Os ambulantes tendo uma boa freguesia é melhor do que a própria oficina. Acho, porque eles ganham muito mais, ganham mais por causa do preço que eles vendem fora, eles vendem mais caro.

P. Eles compram um anel desses por quanto? [o operário ganha Cr\$ 0,25]

Três cruzeiros. Sendo ambulante que vende a grosso, eles mesmo fazendo muita mercadoria e vendendo lá, ganhando quinhentos cruzeiros, quatrocentos numa peça, prá ir e voltar logo, ele ganha muito dinheiro. Sim, quinhentos cruzeiros, mesmo que ele vai e volte logo, que ele venda lá ligeiro e volte.

Bem, com o preço à vista aí por fora, eles sempre vende, aquilo que eu falei a pouco, ele aumenta apenas quinhentos, às vezes seiscentos cruzeiros numa peça, vende à vista, né. Agora, esses que vendem fiado, esses botam prá rachar, vendem muito caro, porque ele vai esperar sessenta dias, noventa dias.

P. Os ambulantes também falam que não dá.

Eu acho que é chorar, é choro mesmo.

P. E você também tá chorando quando diz que a arte não dá?

Não, não, eu não estou chorando, eu sei que não dá, eu reconheço que não dá. Dá mais que as outras arte, dá.

P. As oficinas de Juazeiro pagam o mesmo preço pelas peças?

Não, varia muito. Tem oficina aqui que paga o anel embutido trezentos cruzeiros. [ele ganha duzentos e cinquenta]

P. As grandes?

Não, as pequenas mesmo.

P. E do que depende o preço, não é do tamanho das oficinas?

Eu sei lá do que é que depende. Depende do patrão, eu creio que sim. Depende, depende, eu acredito que depende do preço que eles vende também, né."

Ferretado a um outro operário sobre a obtenção de emprego, obtive a resposta abaixo:

"Depende da época, quando a época tá boa, a gente emprega logo. Quando tá ruim, quando a época tá boa a gente se emprega logo, quando tá ruim a gente passa é muito tempo, passa três meses.

P. E como é que faz para conseguir emprego?

Falar, né. Eles tomam informação do operário, se ele é honesto. Tem uma parte desonesto, que rouba ouro, dá quebra no ouro. Dá quebra grande, né, aí o patrão desconfia, acha que ele não é honesto. (...) Chega lá e fala, né, que tá desempregado, né, que quer trabalhar. Se o patrão precisar, aí ele depois vem trabalhar, começa a trabalhar, depois vem trabalhar só isso.

P. Pode trabalhar no mesmo dia que fala?

Depende, né, se tiver ouro. Eu mesmo quando eu vim aqui trabalhei no mesmo dia que, comecei logo, estava precisando, comecei logo."

O operário, de uma maneira geral, não se interessa primordialmente em ser ou não ser segurado, desconfia da importância do órgão.

"O INPS aqui no Juazeiro para a arte de ourives é o seguinte: quando o camarada paga o INPS fica na obrigação apenas de trabalhar naquela oficina. E muitos patrões não gostam de pagar INPS para os operários porque têm medo do operário fazer sabotagem com ele, botar fiscal, essas coisas todas, né. Aí ele tem bronca, né.

P. Mas, se ele tá pagando INPS, como é que pode fazer sabotagem?

Bom, pode fazer sabotagem pelo seguinte: às vezes o operário não é bom e o patrão se vê obrigado a botar ele prá fora, ele joga o patrão no INPS para ser indenizado, tá entendendo? Aí os patrões têm medo de pagar o INPS por isso.

P. E o serão, o INPS não manda pagar mais?

Não, porque aqui é que se paga o INPS, quem paga o INPS aqui no Juazeiro, na realidade, na arte que a gente trabalha, o INPS registra na caderneta o salário,

se ganha mais que o salário. Porque nós trabalha por produção. Tem muitos aqui, pelo menos o J., que paga as duas partes; muitas vezes ele tira alguma coisa também do operário quando a situação tá boa, quando o operário tá ganhando bem. Quando o operário tá micho ele paga as duas partes. Quer dizer que paga as partes deles e paga a parte do operário.

P. Mas você estava dizendo que não faz questão do INPS.

Eu não faço muita questão do INPS pelo seguinte: se eu for trabalhar numa oficina pagando o INPS para mim, eu não posso pegar os macacos que a gente chama aqui, o quebra-galho por fora, né. Eu trabalho para M., eu não pago INPS, lá eu não pago INPS. Quer dizer que eu posso pegar o serviço de M. e, ao mesmo tempo, eu peço o serviço de C. Eu pegando de C., eu já cobro mais caro a peça que eu vou fazer, para C. eu tenho que cobrar mais caro. Porque eu não sou operário dele, eu faço fora, tenho que cobrar mais caro. O embutido aqui comum é menos que grama, é grama, menos de grama, a base que eles pagam aqui é quatrocentos cruzeiros. Uns pagam quatrocentos, uns só pagam trezentos. Mas, na realidade, o preço é quatrocentos cruzeiros. Eu cobro para C. é setecentos. De duas gramas, sendo de três a quatro gramas, é um conto de réis. Menos de grama eu não faço, para ninguém. Só faço peça para ganhar o dinheiro (ri).

P. Você estava dizendo que para o operário não dá, como é que é isso?

Não, é o seguinte, o operário não dá porque justamente é pouco e o pagamento das peças é barato, né. Para o patrão da, pelo seguinte: eu sozinho trabalho para minha família, então eu tenho que dar uma produção certa para mim poder manter com a minha turma. E o patrão é o seguinte: igual a mim tem é todos que entra dentro da oficina para trabalhar. Tem seus problemas de casa, tem família para manter e o patrão entra com o trabalho, quer dizer que a produção que eu dou ele ganha pouco, da minha produção, viu, talvez ele ganhe menos do que eu, da minha produção. Mas, o que acontece para ele que num só é eu que, num só é eu que trabalho só para ele. Quer dizer que ele ganha um pouco da minha produção, ganha um pouco da outra, e juntando de cada operário um pouco. Vamos dizer, 1/4 do que eu ganho, do meu trabalho, ele ganha um quarto do que eu ganho, quer dizer que quando em dez, em dez, quer dizer que forma quanto, quer dizer que forma cinco, não, forma quanto? Quer dizer que ganha em dez, ele ganha três e meio e eu só ganho três quartos. Quer dizer que ele ganha mais. (...) O patrão ganha muito. Paga quinhentos cruzeiros por um anel que teve um material de dois mil cruzeiros, juntando quinhentos cruzeiros do imposto, dá dois e quinhentos. Ele vende por três mil, ganha quinhentos em cada anel, mas em muitos ganha mais.

Se pagassem hora extra era ótimo. Eu amarrava o trabalho durante o dia e à noite eu fazia a maior produção. Assim ganharia, em vez de quatrocentos, oitocentos por anel."

O trabalhador utiliza a forma do trabalho que contém o salário por peças para um tipo de trabalho onde entram horas extras que é uma forma que exige o salário por tempo.

Sobre o trabalho na chamada "época ruim":

"O negócio não é acabar mais rápido nesta época. Mas, esperar por ali para ver se surge mais trabalho, quando acabar aquela quantidade de ouro que o patrão quer o produto. Se o camarada ganha muito, gasta logo é difícil engrenar outro serviço. Certa vez recebi um trabalho de cinquenta anéis, fabriquei vinte na primeira semana, vinte na segunda e vinte na terceira. Não interessa para o patrão uma pe -

quena produção de dez anéis e deu mais ouro para fazer logo vinte. Outro dia cheguei numa oficina, fiz o serviço rápido para pegar mais serviço, senti que havia serviço. O negocio é saber jogar."

O pagamento por produção permite a utilização do trabalhador em períodos de trabalho intenso, aliado a períodos de desemprego parcial. A representação do trabalhador, da situação como um jogo, caracteriza-a muito bem. É um jogo de interesses diversos, que se processa entre o patrão e o operário e, tendo consciência de sua oposição em relação ao patrão, o operário tem que "saber jogar" para fugir ao desemprego da "época fraca".

"Tempo fraco é o inverno. O povo só quer saber de agricultura. Com a safra de junho começam a comprar. É a safra de feijão, arroz e milho, em julho é a safra de cana. A grande safra é a de outubro, algodão é a época das festas. Agora é fraco por causa do inverno. É mais fraco para se vender. De qualquer maneira prejudica a produção, vendendo menos fraca mais a produção. A partir de maio tem mais serão, começa em maio e vai até o fim de novembro."

O "serão, dentro das regras do jogo das relações de trabalho que aparece no pagamento do salário por peças, não implica em horas extras, em um pagamento mais alto pelas peças, mas em uma maior extensão da jornada de trabalho. Um operário, que trabalha mais em concertos de jóias do que na produção das mesmas, diz:

"Romaria não traz mais fregueses para concerto. Concerto é bom é das donas de Fortaleza e de Crato. As jóias que concerto dá para tirar às vezes até cinquenta contos por semana. Dou quinze a um rapaz que me ajuda. Seu I. [patrão] não cobra nada pelo ponto, é como um pai." Ele tem dois operários trabalhando para ele. Quando quer uma jóia mais bem feita, eu faço. Estou juntando um capitalzinho para montar minha oficina."

Outro "operário" que só faz concertos:

"Faz uns, oi, desde menino que eu trabalho nessa arte, comecei com dezessete anos ou dezoito e ainda não fiz nada, ainda não fiz nada, não senhora, não ganhei o suficiente que desse para mim ficar independente não, nada."

"Agora eu só posso ficar independente se eu ganhasse um dinheiro para movimentar como o menino falou aí."

Irmão: "Ah, se eu pudesse, eu já tinha montado uma oficina, mesmo que se ja pequena, quer dizer certamente, quando a gente trabalha para a gente mesmo, quer dizer que de qualquer maneira é melhor, né, do que trabalhando assim para os outros!"

Operário de concerto: "Pode ser melhor e também pode não ser. Aí entra uma, entra uma, né, uma, dentro de uma sorte aí que dê. Quem tem sorte no negocio, né. Todo povo precisa de uma sorte, né. Porque se não tiver dinheiro mais ou menos..."

Seu irmão diz: "Ele vai, ele vai, quer dizer, ele vai querer trabalhar para si, vamos dizer. Aí pode não dar certo, o negocio é ele trabalhar de operário,

aí quando dá certo, isso depende também do capital, né, aí vai depender do capital também. Ourivesaria gasta muito dinheiro. O ouro primeiramente, primeiro lugar. Ferramenta, caixão, o ponto, isso tudo gasta. Quer dizer que o operário não pode."

"Ser independente significa ter uma oficina aqui em Juazeiro mesmo, né."

"P. Muitos operários dizem que esta arte não dá. O que é que você acha?

Dá, home, essa arte dá, com movimento direto, dá. Num dá assim trabalha uma semana, para um mês e, ou para uma safra todinha, vamos dizer uns dois meses ou três, ou só trabalha pelo tempo bom, isso não dá. Isso é a maior parte das oficinas aqui.

P. E como o operário ganha?

Não ganha. Nesse espaço de tempo não ganha. Vive pelo salário e depois quando produz desconta, aí fica devendo muito, ele vai, ele vai passar a dever muito à casa."

O operário que não tem emprego fixo, que não trabalha para um só patrão:

"Trabalho de operário ambulante, me dou melhor assim. Aqui com noventa, com vinte e cinco anéis por semana, dá trezentos e sessenta no mês, mais serão daria uns quinhentos. Fora uma encomenda ou outra que eu faço em J. Se tivesse dinheiro botava oficina, acho que se souberem dinamizar a produção, dá lucro. Variando os modelos, copiando as jóias que vêm da praça (5), vendendo mais barato."

Uma categoria encontrada entre os "operários", para denominar o trabalho já pago que ainda está por terminar e pelo qual já recebeu, é a categoria defunto.

"Defunto é a peça da semana, começando uma semana para outra aí chama "defunto", isso é negócio, é apelido deles."

"Recebe o dinheiro, recebe o que já tem produzido e adianta e quer dizer que a gente já fica devendo prá outra semana."

Tomei conhecimento dessa categoria ao pergunta a um operário sobre anéis que estava fazendo e me disse ele:

"Esses são defuntos, são da semana passada."

"Defunto é quando o cabra recebe o dinheiro e não acabou as peças."

Em uma ourivesaria, ao falar no "defunto", um operário relacionou a categoria "defunto" com o nome da mesa onde os ourives trabalham, o "caixão":

"O operário de qualquer maneira já vive no caixão (todos riem). Em São Paulo é banca, paulista já trabalha em banca."

---

(5) "Jóias da praça" são as jóias que são feitas fora de Juazeiro, as jóias do sul. Vide capítulo II, onde descrevo esta categoria com detalhes.

Uma outra analogia foi feita a partir da categoria defunto e surge no diálogo que transcrevo abaixo. O elemento que estava sendo focado era o salário semanal, a categoria defunto já tinha sido abordada em função do dinheiro que é recebido adiantado. O diálogo ocorre entre um operário de oficina grande e um operário que trabalha em conserto:

"Operário não recebe por mês, recebe por semana, de qualquer maneira é melhor por semana."

"A maior parte desses operários gasta mais do que ganha. Pode perguntar a ele, mesmo que trabalha muito mais do que eu, trabalha muito. Ele faz alguma coisa? Não sobra nada."

"Tem que ser por semana, não pode ser depois não. Senão a gente ia ser enterrado (ri)."

"Trabalhando tem que comer logo. Num estou dizendo que muita gente come mais do que trabalha."

"É, eles que comem mais do que ganham. É esses que recebem adiantado, come mais do que ganha. Quer dizer que não dá certo."

P. "E você como mais do que ganha?"

"Come, ora se come, come demais."

"É trabalho, é para isso mesmo."

Os trabalhadores percebem que o pagamento da força de trabalho está abaixo das suas necessidades; existe para eles uma disparidade entre o que ganham e o que trabalham. Na afirmação "o operário trabalhando tem que comer logo" fica claro que o que ele recebe só é suficiente para sua reprodução. E na afirmação onde o "operário" fala de sua necessidade em manter a família e a si próprio e se compara com o "patrão" que, segundo ele, ganha mais porque não ganha somente de sua produção, mas da produção de todos os "operários", demonstra que a condição de "operário" está sempre em oposição à condição de "patrão". No entanto, a independência é a aspiração de todos, ter uma oficina significa, no plano consciente de suas representações, ser independente, trabalhar para si, não depender do patrão, enfim, não trabalhar "só para comer". Significa que, se não tivesse que vender a sua força de trabalho para outro, poderia vender e negociar o produto que fabricou. O que não está ex

plícito nessas afirmações é que o "operário", tendo a sua própria oficina, ele se torna "patrão". No entanto, como dentro do sistema de forças produtivas (relação o perário e meios de trabalho) permite que o operário tenha a arte, no nível do sistema das relações de produção, o operário é expropriado da posse do produto que é fruto de seu trabalho. Tal situação é contraditória e fica ainda mais clara quando se fala na profissão dos filhos.

"Tenho quatro filhos. Deus me livre de ser ourives. Porque não é profissão de gente, foi o cão que inventou, as peças não compensam. Quero botar na escola pra ver se sai uma coisa melhor em companhia do governo. Trabalhar para si é melhor para o operário que sofre muito. Se pudesse botaria uma oficina para produzir. Os grandes já tinham dinheiro antes de entrar na arte."

"Faço só conserto. Não há capital (na oficina em que trabalha) aqui para o movimento. Restauro as peças. Se tivesse material fazia tudo. Tenho cinco filhos, não quero que sigam esta arte é muito fraca. É difícil trabalhar aqui por produção, só quando entra setembro, novembro, quando tem romaria. Trabalhar por produção é melhor fazer anel de novecentos cruzeiros e aliança porque dá mais dinheiro. Tinha uns brincos que fazia aqui, chamado rosetinha era muito barato, não dava nada."

"Nesse trabalho não se consegue nada como operário, se pudesse ia ser independente, desistia de trabalhar para os outros. O operário trabalha de manhã e come à tarde. É melhor comércio, qualquer coisa, até vender bananas."

"Já estou há dezoito anos nessa arte. Não quero que o meu filho faça o mesmo caminho porque esta arte não presta mais. Nela não se tem vez. Acabei de fazer 66 anéis de São Jorge. A mão de obra é mil cruzeiros. Não dá para nada. Se pedir para aumentar, o patrão fala que não pode, ou então para de fabricar o material. Já trabalhei em São Paulo. Lá era melhor, ganhava o salário. Fazia serão e com hora extra dobrada e feriado. Voltei porque a família não se deu. Só tenho carteira assinada há cinco anos. Sai da outra oficina e o patrão só pagou um ano. As leis daqui são diferentes das leis do sul. Aqui não há condição de trabalho. Estou pensando em ir para fábrica em São Paulo que tem filial em Manaus. Lá dá para a pessoa viver bem. Não fomos aumentados depois do último aumento do salário-mínimo. Essa semana eu fiz sessenta e seis anéis, vou ganhar sessenta e seis cruzeiros, acho pouco, no Rio você ganha mais se tem uma especialidade."

"Trabalhei há poucos meses em outra oficina. Ela praticamente fechou. Acabou a sociedade entre os donos. Os laminadores lá eram elétricos e quase não fazia força. Quando vim trabalhar aqui tive que pagar um ajudante para fazer força no laminador manual. Não quero que meu filho sofra como eu. Se tivesse uma oficina era diferente. Na profissão sempre aparece coisas novas para se aprender."

"Se tivesse oficina botava menino aí. Mas trabalhar aí, botar menino aí, isso não vai dar certo."

Fica evidenciado que, devido à falta de capital, não se "bota oficina", pois "botar oficina" significa despesas e a matéria-prima, o ouro, é muito cara (na

época em que estive lá, 1971, custava Cr\$ 5,20 a grama). O roubo mostra que os operários, lidando com a matéria-prima, poderão se apropriar dela para produzir independentemente do patrão. Isto é possível, mesmo sem o operário possuir os instrumentos de trabalho, por existir em Juazeiro oficinas pequenas que, estando paradas, alugam, mesmo fiado, os instrumentos de trabalho. Cobram para puxar ouro no laminador Cr\$ 0,50 por grama. De uma maneira geral, as limas e os instrumentos cortantes que precisam para cortar as lâminas do ouro, os operários possuem. Mesmo no caso de não possuírem, eles poderão também alugar aos donos das oficinas pequenas que estão paradas. Essas oficinas são chamadas, em uma forma de brincadeira, de "gangoras" e "quengas de côco" (cf. capítulo II). No caso, o roubo do ouro não seria um comportamento dirigido do operário para prejudicar o patrão, mas uma forma de tentar a independência almejada, na medida em que o ouro é um objeto de trabalho muito caro. Outro elemento que pode levar o operário a roubar o ouro é a existência das chamadas "oficinas de quintal" (cf. capítulo II). Essa categoria é denominativa do trabalho do operário em casa. Muitos deles, como se viu no capítulo II, têm um caixa em casa e algumas "ferramentas", utilizam os instrumentos que não têm através do aluguel e somente fica faltando o ouro. Não se rouba prata nem cobre, que são as outras matérias-primas que, junto com o ouro, compõem a liga de ouro que os operários trabalham. Devido ao medo que os operários roubem, os patrões, eles próprios, fazem a quintagem do ouro. O operário já recebe o ouro quintado (a liga do produto pronta). De qualquer maneira, ele, no momento em que estiver aquecendo o ouro para fazer as peças, poderá acrescentar cobre e com isto fazer um ouro mais fraco e ficar com a parte de ouro que substituiu pelo cobre. O "patrão", no entanto, tem como controlar o roubo pelo desemprego sazonal que existe na arte durante o inverno. Se o "operário" não for "honesto", ele dificilmente poderá arrumar emprego nessa época. Outra forma de controle, que está no plano técnico e não social como a anterior, é o chamado toque. Pode-se, através de um processo químico, medir o quilate do ouro, se o ouro dá toque. O sucesso, portanto, que o "operário" pode ter se for

desonesto é muito difícil e pouco compensador. Por outro lado, a flutuação de emprego faz com que o operário fique esperando pela época melhor, quando poderá ganhar mais dinheiro, produzindo mais. As expectativas em torno das épocas de safra e de romaria mantêm o conflito entre o "patrão" e "operário" em um nível de equilíbrio: o operário espera ganhar um pouco mais para ser independente, sair da condição de "operário"; o "patrão", ao lado do desemprego que a arte apresenta em uma época do ano, consegue através de uma mão-de-obra barata manter as oficinas em funcionamento.

No entanto, essas considerações sobre o conflito existente, que não alcança formas de contestação diretas, do operário em relação ao patrão, mas indiretas (roubo, aspirações à independência, recusa de colocar os filhos na arte), não são o objeto específico da análise. O que quero mostrar nesta parte das relações entre o "operário" da arte do ouro e o "patrão" é a convivência de um tipo de relação do trabalhador com os meios de trabalho, onde aparece como possuidor do conhecimento do processo de conjunto de utilização dos mesmos, e a sua exclusão do produto do seu trabalho. A força de trabalho que é obrigado a vender faz com que os conflitos que tenha em relação à condição de operário vendedor de sua força de trabalho ("essa arte não presta mais. Ela não dá, para o operário não dá, para o patrão dá.") façam parte de uma contradição maior própria a este modo de produção específico: há uma não correspondência entre o sistema das forças produtivas (relação operário, meios de trabalho e arte e organização do trabalho através da cooperação simples que fortalece a individualidade do produtor direto) e o sistema de relações de produção, onde o trabalhador fica excluído do produto de seu trabalho. O salário por produção, o pagamento por peças, aparece aí como uma forma de captar as relações com o patrão, por parte do operário, como um elemento de independência: se ganhar muito nas peças (vivendo para "o lucro de seis meses") poderá ser independente. No entanto, a própria realidade mostra que o patrão, na visão dos "operários", não quer que o "operário" ganhe muito: "o patrão quando vê que o operário tá ganhando muito, pren-

de as peças, pára de dar trabalho." A única forma que as representações dos "operá-  
rios" conseguem dar uma maneira de equilíbrio e esconder com isto a contradição do  
sistema, é através da saída da arte: "ser independente".

## CAPÍTULO VI

## CONCLUSÕES

Pelas análises contidas nos três últimos capítulos, viu-se, através da categoria "arte", da categoria "aprendiz" e das relações entre o "operário" e o "patrão", como se processam o trabalho, a relação do "artista" e objeto de trabalho, como o "artista" se forma enquanto tal e como, depois de formado, ele se relaciona com o "patrão".

Através da categoria "arte" e a comparação que fazem os "operários" entre os que têm arte e os que não têm arte, entre os "operários" que além de "operários" são também "artistas" e os que só são "operários" e não "artistas", pode-se ter uma caracterização do sistema de forças produtivas presente nesse modo de produção. Na medida em que o operário artista (da arte do ouro) possui uma grande importância no processo produtivo, onde desenvolve uma relação de unidade com o meio de trabalho, uma relação de apropriação real, sendo que tal unidade foi obtida através de um longo processo de aprendizagem, o artista da arte do ouro não valoriza o trabalho realizado por máquinas onde ele seria apenas "um aprendiz". A categoria "arte", como aparece descrita nas comparações entre o trabalho com máquinas e os realizados sem ela, ou somente com uma pequena ajuda de máquinas (diferentes das que existem nas fábricas), demonstra a consciência que têm os artistas da relação que desenvolvem com os meios de trabalho. Pode-se ver que ao considerar as categorias que se interligam com a categoria "arte", ou seja, as categorias que se opõem ou complementam a explicação da categoria "arte", como "aprendiz", "operário" que não é "artista", "patrão", etc., estou dando conta da ordenação que fazem dessas categorias os agentes sociais inseridos nesse modo de produção. Enquanto trabalhadores, eles são elementos do sistema de forças produtivas, ou melhor, enquanto trabalhadores que possuem uma arte e desenvolvem com o objeto de trabalho um trabalho onde a unidade com o meio de trabalho lhes fornece um papel de importância no processo produtivo. Mas,

também enquanto trabalhadores, desenvolvem com os não-trabalhadores uma relação de produção que aparece como uma relação de trabalho caracterizada por formas específicas de exploração de sua força de trabalho e que, através de sua especificidade, não esconde uma relação de produção onde os trabalhadores vendem a sua força de trabalho aos não-trabalhadores e são, portanto, expropriados do produto de seu trabalho. As categorias contidas no discurso dos operários da arte do ouro, ora se referem à importância que o trabalhador tem no processo produtivo — como é o caso em que a arte é comparada à inteligência, e em todas as afirmações que valorizam o "artista" —, ora aparecem como explicitadoras das relações de produção, como é o caso em que o patrão é definido como o que não tem "arte", mas o que tem "comércio". Isso não demonstra nenhuma anormalidade na ordenação que fazem os operários de suas categorias, mas uma integração existente entre os dois sistemas, o de forças produtivas e o de relações de produção. É porque o trabalhador não tem a propriedade dos meios de produção que ele está expropriado do produto de seu trabalho, tendo portanto uma relação de venda de sua força de trabalho com o proprietário dos meios de produção. E é porque desenvolve uma relação de apropriação real com os meios de trabalho que o trabalhador, através de seu trabalho, está submetido formalmente e não realmente ao capital. Não há a subsunção real do trabalho ao capital, mas sim a subsunção formal.

Mas as relações de produção, sendo as relações de compra e venda da força de trabalho, fazem com que vários trabalhadores se encontrem reunidos em um único local e entrem em cooperação. Essa seria uma forma de relação de produção igual às do tipo existente ao nível da grande indústria. No entanto, mesmo reunidos em um único local de trabalho, onde a divisão do trabalho é feita em termos de cooperação simples, os operários da arte do ouro de Juazeiro do Norte se sentem individualizados e valorizados com a arte que possuem por "fazerem sozinhos até o fim, entregando a peça pronta"; não fazem somente "um pedaço da peça", como seria o caso da cooperação complexa. A posição do trabalhador no processo de trabalho, ou seja, como

está inserido dentro da organização do trabalho e como o trabalho é aí dividido entre os diversos trabalhadores, reforçam o seu conhecimento da importância que tem nesse processo de trabalho, pela posse da arte e pela continuidade garantida dessa posse que é a cooperação simples. Ao se comparar com um trabalhador que está dentro de um processo de trabalho cuja divisão é a da cooperação complexa, onde o produto final passaria pelas mãos de vários trabalhadores, o trabalhador da arte do ouro não reconhece a possibilidade da posse da arte nessa forma de organização do trabalho. A arte para ele é "quando faz sozinho", e para "fazer sozinho", ainda que trabalhando em cooperação, é preciso que essa cooperação seja do tipo simples. Seu modelo do que seja arte pressupõe uma lógica que é dada pela própria divisão do trabalho a que está submetido. É porque trabalham com os meios de produção que não lhes pertencem que os trabalhadores da arte do ouro entram em cooperação no processo de trabalho. A divisão do trabalho se realizando em termos de cooperação simples garante a individualidade do trabalhador em relação ao trabalho, que pode ser traduzida, ao nível do modelo do modo de produção, na relação de unidade entre o trabalhador e o meio de trabalho. Onde, pode-se afirmar que a interrelação entre os dois sistemas que formam o modo de produção é fundamental à própria especificidade do modo de produção.

Analisando a passagem da manufatura à grande indústria, através das análises feitas n'O Capital por Marx, Balibar se refere à importância do trabalhador, dentro da manufatura e dentro do artesanato, em relação ao meio de trabalho que deve ser adaptado ao organismo humano (cf. Balibar, op. cit.). O trabalhador da arte do ouro, quando se nega a reconhecer a posse da arte a um tipo de trabalho onde a sua individualidade dentro do processo de trabalho seria perdida ou parcialmente perdida e bastante ameaçada (caso da cooperação complexa), está representando a sua posição no processo de trabalho dentro de uma lógica que faz parte da unidade contida na manufatura e no artesanato. Do ponto de vista da organização do trabalho, a divisão do trabalho sendo nos moldes da cooperação simples, só é possível pela subsum

ção formal do trabalho ao capital, o que equivale dizer que a força de trabalho também está na mesma relação com o não-trabalhador, a primeira representando o trabalho e o segundo o capital, ou seja, a relação "artista"/"patrão" pode ser vista segundo esse modelo. O trabalhador é, portanto, forçado a vender a sua força de trabalho, necessita de se colocar em relação com os meios de produção para poder se reproduzir. Como esses meios de produção não lhe pertencem, ele é forçado a vender a sua força de trabalho livre ao capital, ao não-trabalhador.

Por outro lado, a unidade trabalhador/meios de trabalho só é possível através de um longo período de aprendizagem:

"Uma técnica antes da revolução industrial é um conjunto indissociável de um meio de trabalho, ou de um instrumento, e de um operário, formados para sua utilização pelo aprendizado e hábito. Uma técnica é essencialmente individual, mesmo se a organização é coletiva" (1).

O aprendiz aparece na arte do ouro como uma categoria intermediária à categoria de artista: o indivíduo para se tornar artista necessita ter passado pela categoria de aprendiz. O aprendiz não tem arte porque sua função não permite que ele execute um produto de forma individual, como é a função do artista. Tem-se, portanto, a reprodução da força de trabalho ao nível das forças produtivas por meio do aprendizado que ocorre através do hábito e convivência entre os aprendizes e os artistas, formando-se todo um meio social onde os procedimentos técnicos e culturais são dessa forma obtidos: pela aprendizagem que transforma o aprendiz no artista, que cria um tipo de trabalhador que possui uma arte. A importância do produtor direto no processo produtivo é garantida pela individualidade que exige o trabalho, sendo daí decorrente a necessidade do aprendizado.

Em função da situação de dependência que o trabalhador da arte do ouro en

(1) "Une technique, avant la révolution industrielle, c'est l'ensemble indissociable d'un moyen de travail, ou d'un outil, et d'un ouvrier, formés à son utilisation par apprentissage et habitude. Une technique est essentiellement individuelle, même si l'organisation du travail est collective" (Balibar, op. cit., p. 227).

contra-se em relação ao patrão, que é o proprietário do produto de seu trabalho, po-  
de-se dizer que, através das relações de trabalho realizadas em um de seus aspectos,  
através do salário por peças, existe uma continuidade entre os dois sistemas forma-  
dores do modo de produção. Isso na medida em que a individualidade, ou a represen-  
tação que a força de trabalho tem de si como individual, é reforçada por essa forma  
de salário, que cria no trabalhador um sentimento de liberdade e de independência  
que não haveria no caso do salário por tempo. Se dentro do sistema de forças produ-  
tivas o trabalhador se situa em uma posição de importância, essa importância adqui-  
re um outro aspecto ao nível das relações de produção, presentes em um dos aspectos  
das relações de trabalho, que é o salário por peças. Tal forma de assalariamento  
faz com que aparentemente o pagamento das peças represente o trabalho contido ne-  
las, o que não ocorre. E dessa forma, a individualidade ao nível das forças produ-  
tivas se mantém em um processo contínuo, daí a passagem para a independência — ao  
nível das representações — almejada pelo trabalhador da arte do ouro, traduzida na  
aspiração que o mesmo tem em relação ao seu estabelecimento enquanto produtor e pro-  
prietário do produto de seu trabalho.

"O salário por peças parece provar à primeira vista que o que se paga ao  
operário não é o valor de sua força, mas o valor do trabalho já realizado no produ-  
to e que o preço desse trabalho está determinado não como no salário por tempo, pe-  
la fração

Valor diário da força de trabalho

Jornada de trabalho de um número de horas dadas,  
mas pela capacidade de execução do produtor. (...) O salário por peças não exprime  
na realidade nenhuma relação de valor imediato. De fato, ele não mede o valor de  
uma peça no tempo de trabalho que nela se encontra incorporado, mas ao contrário o  
trabalho que o operário dispense no número de peças que ele produziu. No salário  
por tempo, o trabalho se mede segundo sua duração imediata, no salário por peças, se-  
gundo o quantum de produto onde ele se fixa quando dura um certo tempo. O preço

do tempo de trabalho resta sempre determinado pela equação: Valor de uma jornada de trabalho = Valor diário da força de trabalho. O salário por peças não é senão uma forma modificada do salário por tempo" (2).

O que há de comum entre o trabalhador que ganha por tempo e o trabalhador que ganha por peças, além de se poder reduzir a forma de salário por peças à forma do salário por tempo, é que ambos recebem do não trabalhador a soma de subsistências necessárias à sua reprodução e de sua família. Não recebem o equivalente ao valor do produto — que além do custo da mão-de-obra, inclui o custo da matéria-prima, o custo do uso dos meios de trabalho e a mais-valia que será em parte empregada na renovação do funcionamento das unidades produtivas —, o qual é propriedade do não-trabalhador.

O operário da arte do ouro representa a sua forma de recebimento de salário, "por produção", como uma forma melhor do que o "salário", para ele equivalente ao salário-mínimo, por não conhecer um outro tipo de salário por tempo — ao nível local, em relação ao trabalho realizado por qualquer tipo de operário — que supere a soma de dinheiro que recebe por produção. Ainda que essa explicação seja válida, não é menos válido afirmar que o "salário por produção" lhe cria um sentimento de independência e liberdade, ao mesmo tempo em que controla o próprio lucro do patrão, como é o caso do operário que avalia que "o patrão ganha mais, porque ganha não só

---

(2) "Le salaire aux pièces semble prouver à première vue que ce que l'on paye à l'ouvrier est non pas la valeur de sa force, mais celle du travail déjà réalisé dans le produit, et que le prix de ce travail est déterminé non pas comme dans le salaire au temps par la fraction

Valeur journalière de la force de travail

Journée de travail d'un nombre d'heures donné,

mais par la capacité d'exécution du producteur. (...) Le salaire aux pièces n'exprime en réalité aucun rapport de valeur immédiat. En effet, il ne mesure pas la valeur d'une pièce au temps de travail qui s'y trouve incorporé, mais au contraire le travail que l'ouvrier dépense au nombre de pièces qu'il a produites. Dans le salaire au temps, le travail se mesure d'après sa durée immédiate, dans le salaire aux pièces, d'après le quantum de produit où il se fixe quand il dure un certain temps. Le prix du temps de travail reste toujours déterminé par l'équation: Valeur d'une journée de travail = Valeur journalière de la force de travail. Le salaire aux pièces n'est donc qu'une forme modifiée du salaire au temps" (Karl Marx, Le Capital, tome II, pp. 222/223/224).

da minha produção mas da de várias". Para fazer esse cálculo utilizou, ainda que por hipótese, o preço da matéria-prima e da mão-de-obra contida no produto e calculou o preço da venda. Para o operário essa forma de assalariamento é melhor porque "dá mais para viver"; para o patrão é melhor porque através dela ele poderá se livrar das despesas com a força de trabalho no período considerado fraco para a arte.

Considerando-se uma nota de pé de página citada e criticada por Marx, pode-se tirar dela elementos para a análise, na medida em que seu autor, John Watts, deixa de considerar alguns elementos importantes na relação do trabalhador com o não-trabalhador nas formas de salário por peças. Diz ele: "O sistema do trabalho por peças constitui uma época na história dos trabalhadores; ele está a meio-caminho entre a posição de simples diaristas, que dependem da vontade do capitalista, e da posição dos operários cooperativos em sua própria pessoa. Os trabalhadores por peças são na realidade seus próprios mestres, mesmo quando eles trabalham com o capital de seu patrão e as suas ordens" (3).

Considerar que o trabalhador dentro da forma de salário por peças é independente é tomar as representações, levando-se em conta o caso de Juazeiro, como totalmente reais, e mais ainda tomar somente uma parte delas, ou seja, a visão que o trabalhador da arte do ouro tem de si enquanto detentor de uma arte. No plano das relações de produção as representações desse trabalhador nos fornecem vários momentos onde as relações conflituosas estão presentes e não admitem que os operários sejam vistos como "leurs propres maîtres, même lorsqu'ils travaillent avec le capital de leur patron et à ses ordres". Em primeiro lugar, pode ser citado depoimento do tipo "para o operário não dá, para o patrão sempre dá", "o patrão quando vê que o operário ganha muito, para o serviço, não dá trabalho para o operário". Por

---

(3) "Le système du travail aux pièces constitue une époque dans l'histoire des travailleurs; il est à mi-chemin entre la position des simples journaliers, qui dépendent de la volonté du capitaliste et celle des ouvriers coopératifs en leur propre personne. Les travailleurs aux pièces sont en réalité leurs propres maîtres, même lorsqu'ils travaillent avec le capital de leur patron et à ses ordres" (in Le Capital, tome II, Le salaire aux pièces, p. 221).

aí já se pode ver qual o grau de controle que o operário tem de seu trabalho, que realmente é praticamente nulo, ele não escolhe as peças que gostaria de produzir, não decide se vai produzir nem o que vai produzir. Apesar de ter uma situação de importância dentro do processo de trabalho, de possuir uma arte, ele é totalmente dirigido pelo patrão, que não exerce uma função de supervisão rígida através de contra-mestres, mas que exerce esse controle através do próprio interesse que o trabalhador tem em produzir muito para assim ganhar mais. Por outro lado, as formas de conflitos que também aparecem salientadas na vontade do acesso ao estabelecimento pela forma "independente", no roubo do ouro e na negação da reprodução dos filhos em quanto operários da arte do ouro. Essas três formas podem ser vistas através da primeira (estabelecimento "independente") e consideradas como parte dela, isso porque estabelecer-se de forma "independente" significa ter capital e capital é sempre mais empregado no objeto de trabalho que é o ouro, que aparece como o objeto de trabalho determinante. Pode-se dizer que dentro dos meios de produção o objeto de trabalho é o que aparece como o mais importante. Mesmo no caso em que o trabalhador é o proprietário de outros fatores que compõem os meios de produção, tais como diversas ferramentas, ele não se torna independente. No caso das "oficinas pequenas"; "gangorras" ou "quengas de côco" — onde existe a maior parte dos meios de produção enquanto propriedade do produtor direto —, a ausência do objeto de trabalho, o ouro, e não dos meios de trabalho, ferramentas e a "arte", se torna evidente pela falta de capital para obtê-lo. Dessa forma, os proprietários dessas "oficinas são forçados a recorrerem ao trabalho a domicílio.

Pode-se pensar que o fato do trabalhador possuir os instrumentos de trabalho atenuaria sua separação com relação aos meios de produção, o tornaria menos dependente do patrão e mais próximo de uma situação de proprietário dos meios de produção e do produto. Nos casos em que essa possessão dos instrumentos de trabalho ocorrer, deve-se examinar justamente se é nesses casos que o objeto de trabalho e não os meios de trabalho ocupam o lugar mais importante na separação do produtor do

reto com os meios de produção.

Para poder se estabelecer pela forma "independente", o trabalhador tenta, através do roubo do ouro, a possibilidade de tal objetivo. Através da produção de algumas peças feitas com ouro roubado, ele espera ganhar mais pela venda delas do que pela produção que faz na oficina do patrão. O fato de não poder comprar o ouro o coloca em situação de dependente dos que o podem fazer. A impossibilidade em estabelecer-se enquanto produtor direto e proprietário dos meios de produção faz com que negue a reprodução de seus filhos enquanto operários da arte do ouro, aspirando para eles a educação, algo que os coloque fora de sua situação. No entanto, na sua quase totalidade, no caso de se transformarem em proprietários de "oficina", os trabalhadores admitiram que nessa situação colocariam seus filhos trabalhando na "arte".

Pode-se, portanto, ter uma visão do tipo de não correspondência entre o sistema de forças produtivas e o sistema de relações de produção. No caso do sistema das forças produtivas, pode-se ver o operário da arte do ouro como detentor de uma especialização, de uma arte, e nesse sentido com uma visão de sua independência em relação aos instrumentos de trabalho que são manipulados por ele, por sua habilidade. É nesse sentido que o trabalhador forma uma unidade com os meios de trabalho. O sentimento de independência é reforçado pelo assalariamento por peças e toda essa lógica de independência o faz aspirar à independência real, que é o estabelecimento "independente". Tal realidade é dificultada pelo capital que não possui para a compra do objeto de trabalho, o ouro. E com isto as relações de produção, que desenvolve com o proprietário dos meios de produção, com o possuidor do capital necessário para a compra dos meios de produção, o torna vendedor de sua força de trabalho e o coloca afastado da realização de sua independência.

Viu-se que, através das categorias "artista" e "operário de fábrica", o trabalhador da "arte do ouro" significa, no caso da primeira categoria, o indivíduo que possui uma arte, como também, no caso da segunda, "operário de fábrica", um in-

divíduo que não possui uma arte. A categoria "operário de fábrica" como a categoria "aprendiz" permanecem como que os limites da categoria "artista". O "aprendiz" representa uma passagem até a categoria de "artista", mas enquanto passagem não tem ainda a posse da arte. O "operário de fábrica" está fora do sistema de forças produtivas em que o trabalhador possui a "arte"; ele não tem "arte" e vende a sua força de trabalho. O "artista", por sua vez, tem arte mas também vende a sua força de trabalho, logo o "artista" só se diferencia do "operário de fábrica" ao nível das forças produtivas; ao nível das relações de produção a sua situação é análoga. Pode-se, portanto, entender porque o trabalhador da arte do ouro se diferencia tanto do "aprendiz" e do "operário de fábrica" quando o referencial é a "arte", pois ambos não têm arte. E se aproxima do "operário de fábrica", e o que é mais importante, chama-se de "operário", quando as relações de produção servem como o referencial, ambos vendem a sua força de trabalho. Os próprios trabalhadores do ouro dizem que a diferença entre eles e os "operários de fábrica" é que estes ganham "pelo salário", enquanto que eles ganham "por produção". No próprio discurso do trabalhador da arte do ouro há a mediação entre o "artista" e o "operário", ambos vendem sua força de trabalho, só que a forma de pagamento é diferente. É, portanto, por esse motivo que, ao nível das relações de produção, a categoria operário é usada pelo próprio artista para se referir a si e a seus companheiros de arte.

O caso do "aprendiz" só aparece para explicitar a relação entre essa categoria e a categoria de "artista" quando se está tratando da arte. O "aprendiz" não tem arte, o "artista" tem arte; mas o "aprendiz" também recebe pela venda de sua força de trabalho, como o artista, pelas peças, que pole por produção. Mas como o "aprendiz" não tem arte, a quantia que recebe é sempre representada como pouca, isto porque também o seu trabalho é considerado hierarquicamente inferior ao trabalho do "artista" que executa a peça que o aprendiz pole. A própria separação da categoria "aprendiz" da categoria de "polidor" mostra como existe uma não equivalência no fato do indivíduo ser um "aprendiz" e ao mesmo tempo receber pelo seu trabalho;

"aprendiz" ganha quando está polindo, quando é polidor, mas não quando está aprendendo; aí então ele está entrando para a categoria de "artista" e só passará a receber pelas peças que aprenderá a produzir quando estiver completamente treinado para exercer uma função de "artista".

Fica claro, pois, porque o "artista" não reconhece qualquer tipo de trabalho parcelar, ou seja, qualquer divisão de trabalho onde haja o parcelamento das tarefas produtivas: ao nível de suas representações, isso significaria ser "um aprendiz", ser um "operário", não "saber nada". Ou seja, se tornar completamente dependente do não-trabalhador. Não ter uma arte significa "não saber", "não ter instrução". O trabalhador da arte do ouro, como inserido em um modo de produção onde não há uma correspondência ao sistema de forças produtivas e do sistema de relações de produção, vivencia essa não correspondência através desses dois referenciais lógicos, que é a lógica da independência que lhe é criada pelo caráter individual que lhe é dado por esse modo de produção ao nível do processo produtivo, e a lógica do indivíduo que vende a sua força de trabalho para outro <sup>(4)</sup>. Como existe o primeiro referencial lógico, este serve para criar no trabalhador da arte do ouro o sentimento de liberdade e independência que pode ser detectado em todo seu discurso. Como dar conta do fato de ter essa importância no processo produtivo de que tem conhecimento o trabalhador, e não ter o conhecimento do fato ao nível do que recebe em troca de seu trabalho? A única saída que reconhece para si o trabalhador, é permanecer com o primeiro referencial, que é manter a posse da arte acrescentada da posse dos meios de produção e do produto que executa.

Ordenando as categorias vistas acima, presentes no discurso do trabalhador da arte do ouro, pode-se construir o seguinte quadro:

---

(4) Não é por acaso que, referindo-se à primeira lógica, chama-se de "artista" e referindo-se à segunda lógica, chama-se de "operário".

		Referencial Forças Produtivas	
		Tem arte	Não tem arte
Referencial Relações de produção	Subordinação ao não trabalhador	"artista-operário"	"aprendiz" "operário de fábrica"
	Não subordinação ao não trabalhador	"independente"	"patrão"

Essas categorias, presentes no discurso do trabalhador da "arte do ouro" (entre aspas), referem-se aos agentes econômicos do nível da produção (não se levando em conta a categoria de "ambulante") da "arte do ouro", com exceção da categoria "operário de fábrica" que, no entanto, está presente no discurso do trabalhador da "arte do ouro" como uma referência comparativa. Essas categorias têm por referencial o fato do agente econômico, por um lado, possuir ou não possuir a arte e, por outro lado, ser ou não ser subordinado ao não trabalhador — posse e subordinação estas que remetem respectivamente aos dois sistemas que formam o modo de produção (no sentido restrito) —: as forças produtivas e as relações de produção.

O trabalhador da "arte do ouro", ao se definir como indivíduo possuindo uma "arte", tem como referencial último o papel que ocupa ao nível do sistema das forças produtivas. Mas, ao mesmo tempo em que o trabalhador é um "artista", ele é também um operário, categoria que se situa ao nível das relações de produção. Por outro lado, a categoria "aprendiz" também apresenta essa duplicidade, ou seja, ao nível das forças produtivas ela aparece enquanto uma categoria que se refere ao aprendiz e está representada pelo próprio termo de aprendiz. Mas, ao mesmo tempo em que a categoria "aprendiz" está referenciada ao sistema das forças produtivas, ao aprendiz, ela também está referenciada ao sistema de relações de produção em sua acepção de "polidor", que é sua função na oficina na qual o "aprendiz" exerce com o não trabalhador uma relação de venda de sua força de trabalho (5). É uma categoria,

(5) Como foi visto no cap. IV, no passado o "aprendiz" existia enquanto tal para o "patrão", o qual era ao mesmo tempo o "mestre", tendo uma relação direta com o aprendiz no processo de trabalho. Atualmente, no entanto, o "patrão" necessita i-

nível das forças produtivas, intermediária, transitória, que se dirige para a transformação na categoria de "artista". Essa categoria, no entanto, em suas condições, tem em comum com a categoria "operário de fábrica" o fato da execução parcial e o fato de estar contida uma relação com o não-trabalhador, a venda da força de trabalho. Dessa maneira, o "artista-operário" quer eliminar as condições comuns a ele, ao "aprendiz" e ao "operário de fábrica" — os quais são considerados como hierarquicamente inferiores, principalmente pelo fato de realizar trabalho parcial — tanto mais que ele sente ser uma possibilidade real a própria transformação nessas outras categorias. Através da semelhança que tem com essas duas categorias, ou seja, a venda da força de trabalho, é que pode ser detectada a inferioridade sentida pelo próprio "artista-operário" de sua condição de força de trabalho: se o "aprendiz" e o "operário de fábrica" só sabem trabalhar "por pedaço", eles, no entanto, como o "artista", vendem a sua força de trabalho e têm, portanto, uma relação semelhante ao nível das relações de produção. Mas a semelhança aparece disfarçada ao nível das representações como diferença, através da diferenciação da forma de salário; o aprendiz ganha "somente uma coisinha" e o operário ganha "pelo salário", ao contrário do artista que ganha "por produção". Portanto, para o trabalhador, de se livrar de sua condição de "artista-operário", passando dessa duplicidade, para ficar somente com a unidade que lhe dá a categoria "artista", ao nível das forças produtivas, com a não submissão ao não-trabalhador ao nível das relações de produção: através do estabelecimento por "conta

Essa nova condição, caso realizada, não o coloca fora totalmente da dominação do sistema das unidades produtivas, onde as relações de dominação entre as

---

mediatamente de um "polidor", função que se especializou e se separou do "artista" em muitas oficinas — geralmente ocupada por menores — e secundariamente de um "aprendiz". Isto é, secundariamente à sua função de "polidor", o "aprendiz" estabelece uma relação com o "artista", que lhe ensina a arte nas horas vagas.

"grandes oficinas" e as "pequenas" e os diversos tipos de oficinas existentes, transformam as possibilidades do pequeno produtor independente em uma das diversas formas de trabalho a domicílio. Mesmo nos casos onde se viu esse tipo de estabelecimento "independente" ser tentado e de certa forma realizado (caso do tipo "artesão" e caso do trabalhador que trabalha para várias oficinas, cf. capítulo II), o trabalhador, no caso, tem que diversificar suas atividades, trabalhar para várias oficinas, ou combinar a função de produtor direto com a função de ambulante (comércio). Sendo essa uma possibilidade que cada vez mais se estreita dentro do sistema das unidades produtivas (cf. capítulo II), resta examinar a possibilidade — mais estreita ainda, ao contrário do passado — que o sucesso no estabelecimento pela "independência" faça com que o "artista" se transforme em um "patrão". Mas, ainda nesse caso, o dilema do "artista" não se resolve: o ex-"artista", agora "patrão", devendo mesmo à sua transformação, não tem mais "arte", pois o "patrão", mesmo sendo ex-"artista", "não trabalha" e a posse da "arte" está indissolivelmente ligada ao processo de trabalho.

Conclui-se que a aspiração que está presente nas representações do estabelecimento "independente" representa uma saída, ao nível dessas representações, da situação de semi-independência (na qual se vê e se representa o "operário" do ouro; tem "arte", "ganha por produção") para uma situação de total independência, onde além de ter uma "arte", terá também abolido sua relação de subordinação ao não trabalhador.

ooooo

## BIBLIOGRAFIA

- ALTHUSSER, Louis - Pour Marx, François Maspero, Paris, 1966.
- ALVIM, Maria Rosilene Barbosa - "Misticismo e Artesanato, Considerações Preliminares", artigo apresentado no Simpósio de Pesquisa Interno, Museu Nacional/Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, ed. mimeo., 1971.
- BALIBAR, Etienne - "Sur les Concepts Fondamentaux du Matérialisme Historique", in Lire le Capital, Tome II, François Maspero, Paris, 1965.
- BANCO DO NORDESTE DO BRASIL - Aspectos Econômicos do Artesanato Nordestino, Fortaleza, Ceará, 1962.
- BETTELHEIM, Charles - La transition vers l'économie socialiste, François Maspero, Paris, 1968.
- BOURDIEU, Pierre - "Les artisans en Algérie", in Travail et Travailleurs en Algérie, Mouton & Co., Paris, 1963.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude & PASSERON, Jean-Claude - Le Métier de Sociologue, Mouton/Bordas, Paris, 1968.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto - Subsídios a um Estudo Comparativo do Desenvolvimento Regional, ed. mimeo., Rio de Janeiro, 1968.
- COSTA PEREIRA, C.J. - Artesanato e Arte Popular - Bahia, Cadernos de Desenvolvimento Econômico-Bahia, 1957.
- DOBB, Maurice - A Evolução do Capitalismo, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1965.
- DURKHEIM, Emile - Les Formes Elementaires de la Vie Religieuse, P.U.F., 5ème ed., 1968.
- \_\_\_\_\_ - Sociologia e Filosofia, Editora Perense (trad. de J.M. de Toledo Camargo), 1970.
- \_\_\_\_\_ - "Algumas Formas Primitivas de Classificação - Contribuição para o Estudo das Representações Coletivas", tradução de Maria Izaura Pereira de Queiroz, texto mimeografado para circulação interna no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense.
- FURTADO, Celso - Formação Econômica do Brasil, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1968.
- GARAUDY, Roger (ed.) - Sur le Mode de Production Asiatique, Editions Sociales, Paris, 1968.
- GODELIER, Maurice (ed.) - Sur les Sociétés Précapitalistes, textes choisis de Marx, Engels, Lenine. Preface de Maurice Godelier. Editions Sociales, Paris, 1970.
- \_\_\_\_\_ - Rationalité & Irrationalité en Economie, FM, Petite Collection Maspero, Paris, 1971.

- LEACH, Edmund - Lévi-Strauss, Seghers, Paris, 1970.
- LÉVI-STRAUSS, Claude - La Pensée Sauvage, Plon, Paris, 1962.
- - Anthropologie Structurale, Plon, Paris, 1958.
- - Le Totémisme Aujourd'hui, P.U.F., 3ème ed., 1968.
- LURUOS, Georg - Histoire et Conscience de Classe, Les Editions de Minuit, Paris, 1966.
- MARX, Karl - Le Capital, Editions Sociales, Paris, 1969.
- - Pre-Capitalist Economic Formation. Editado por E.J. Hobsbawm, Lawrence & Wishart, London, 1964.
- - Contribution à la Critique de l'Economie Politique, Editions Sociales, Paris, 1967.
- - L'Ideologie Allemande, Editions Sociales, Paris, 1968.
- MATEI, Roberto A. da - "Edgar Allan Poe, o 'bricoleur': Um exercício em análise simbólica", in Comentário, agosto de 1965.
- - "La Fanema: un essai d'analyse structurale", in L'Homme, vol. VII, nº 3, 1967.
- MAUSS, Marcel - Sociologie et Anthropologie, P.U.F., 4ème ed., Paris, 1968.
- MAYBURY-LEWIS, David - Akwé-Shavante Society, Clarendon Press, Oxford, 1967.
- PALMEIRA, Moacir Gracindo Soares - Latifundium et Capitalisme au Brésil: Lecture Critique d'un Débat, tese de terceiro ciclo apresentada a Faculdade de Letras et Sciences Humaines, Université de Paris, 1971, ed. mimeo.
- POULANTZAS, Nicos - Pouvoir Politique et Classes Sociales, FN/Petite Collection Maspéro, François Maspéro, Paris, 1971.
- RABELLO, Sylvio - Os Artesãos do Faixa Cícero, Instituto Joaquim Nabuco, Recife, 1967.
- SIGAUD, Lygia Maria - "A Idealização do Passado e os Direitos entre os Moradores da Zona da Mata de Pernambuco", trabalho apresentado em um Simposio Interno do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da U.F.R.J. e Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, 1971. Sua versão original é parte da Tese de Mestrado da autora: "A Nação dos Homens, uma análise regional de ideologia".
- TERRAY, Emmanuel - Le Marxisme devant les Sociétés Primitives, François Maspéro, Paris, 1969.
- WALKER, Neuma de Aguiar - The Mobilization and Bureaucratization of Brazilian Workers, 1950-1964. Tese de Ph.D., Washington University, St. Louis, Missouri, 1969.
- - Divisão do Trabalho, Tecnologia e Estratificação Social: projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da U.F.R.J., 1969.