



Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas

Ronaldo de Oliveira Corrêa

Narrativas sobre o processo de modernizar-se:  
uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente  
em Florianópolis, Santa Catarina, BR

Tese de Doutorado

Florianópolis  
Outono de 2008

Ronaldo de Oliveira Corrêa

Narrativas sobre o processo de modernizar-se:  
uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente  
em Florianópolis, Santa Catarina, BR

Tese apresentada ao Programa de Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Ciências Humanas – Área de Concentração Sociedade e Meio Ambiente – Linha de Pesquisa: Ciência, Técnica, Estilo de Vida e Ética, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Dra. Carmen Silvia de Moraes Rial

Co-orientador: Dr. Gilson Leandro Queluz

Florianópolis  
Outono de 2008



## **Agradecimentos**

**Agradecer** é verbo transitivo que, no Dicionário da Língua Portuguesa, quer dizer mostrar gratidão; reconhecer. Assim, gostaria de mostrar minha gratidão aos *homens e mulheres deste país* que, muitas vezes sem saber, financiam pelos seus impostos, investigações como esta que lhes apresento.

Devo reconhecer igualmente a *CAPES*, instituição por meio da qual recebi o financiamento que me permitiu trabalhar intensamente na minha pesquisa e foi a mediadora no estágio doutoral na Universidad Autónoma Metropolitana, UAM-I, no México.

Agradeço ao *Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas PPGICH*, da *Universidade Federal de Santa Catarina*, por ser o espaço onde encontrei professores (as) e colegas com quem partilhei minhas inquietações, desejos e amadurecimento como pesquisador.

Gracias al *Posgrado en Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma Metropolitana de México*, sus profesores, alumnos y funcionarios por la oportunidad de conocer a México y allá vivir los choques culturales más importantes de mi vida. Gracias *Dr. Luiz Reygadas!* Gracias *Socorro Flores!*

Devo mostrar minha profunda gratidão à minha orientadora, *Dra. Carmen Rial*, por me receber na qualidade de aluno e por me deixar voar!

De forma igual, devo reconhecer a importância do meu orientador, *Dr. Gilson Leandro Queluz*, por me fazer ver que, às vezes, tocar por alguns instantes a experiência de um (a) outro (a), revela quão emocionante é compartilhar!

Muchísimas gracias al *Dr. Néstor Garcia Canclini*, por recibirme en México y permitirme por más una vez, encontrar mi camino. Gracias!

Sou grato também às (aos) gentilíssimas (os) funcionárias (os) das diversas *bibliotecas, museus, laboratórios e Universidades no Brasil e no México*, que me receberam e viabilizaram o meu acesso a seus acervos, instalações e bases de dados. Obrigado! Gracias!

Sou ainda imensamente grato aos *artesãos (ãs)* que abriram seus ateliês, e me permitiram conhecer suas histórias, seu trabalho e os objetos resultado deste trabalho; foi sob esta matéria que minha investigação foi construída. A eles (elas) sou grato e dedico esta investigação!

**Agradecer** também, naquele dicionário, significa retribuir. Assim que devo registrar aqui e retribuir a alegria de conviver com os (as) colegas da minha turma de doutorado, especialmente com aqueles que se tornaram amigos queridos. Saravah! *Karla Galvão Adrião; Silvio Negrão; Ivan Gomes.*

Gostaria de retribuir, nestes agradecimentos, a alegria e o aprendizado construído e compartilhado com os amigos do grupo de estudos Privatissimum, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, especialmente a *Marcos Alexandre, Marcelo Ribeiro, Érica Quinaglia, Viviane de Assunção, Ângela de Souza e Micheline de Oliveira e Fernando Bittencourt.*

Retribuo ainda a confiança e o apoio da *Dr. Marília Gomes de Carvalho*, minha orientadora de mestrado, pois sempre foi interlocutora, incentivadora e exemplo!

Igualmente, retribuo neste agradecimento a generosidade das (os) amigas (os) e professoras (es) *Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz; Dra. Luciana Martha Silveira; Dra. Maristela Ono, Dr. Luiz Ernesto Merkle, Dr. Selvino Assmann. VIVA!*

Retribuo a confiança das (os) amigas (os) de sempre, *Ana Verdasca* e sua família, por sempre me receber, apoiar e me fazer sentir em casa! *Camila Fujita*, por partilhar comigo as histórias! *Lúcia Büher*, por ser esta mulher intensa que me (co) move! *Marinês Ribeiro dos Santos*, pelas boas conversas! *Cristina Rocha* pelo partilhar de pequenos presentes! *Mariuze Mendes*, por partilharmos as mesmas inquietações. *Fabian Welte*, por nossas conversas sobre nossos espíritos ciganos! *Rosane e Artur*, sempre companheiros! E não posso esquecer de *Carolina Fujita* que, junto comigo, buscamos pelas imagens que ilustram este documento.

Gracias a los amigos de México, *Amina, Younnes, Tahira, Carolin*. Los *chicos e chicas* de la licenciatura en Antropología, en especial *Ana Yajaira e Mariana*, los *compañeros del grupo de políticas culturales* del Pósgrado en Ciencias Antropológicas de la UAM-I. Gracias!

Como retribuir a *Verônica Siqueira* e *Andréa Teixeira*, por me abrigar e fazer mais leve este momento da minha vida? Ainda estou por descobrir, por hora OBRIGADO!

Gostaria de retribuir a amizade daqueles que foram meus mais próximos companheiros e que hoje estão distantes, mas não ausentes, *Antônio Luca, Gean Flávio, Hilda Maria, Ana Paula e Guadalupe.*

Por fim, agradeço profundamente a minha família. Especialmente a meus pais de quem tive apoio e respeito. A eles meu gesto, minha construção, cada pequena fagulha...

**N**a verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta. Aquele outro órgão a que chamamos cérebro, esse com que viemos ao mundo, esse que transportamos dentro do crânio e que nos transporta a nós para que transportemos a ele, nunca conseguiu produzir senão intenções vagas, gerais, difusas, e sobretudo pouco variadas, acerca do que as mãos e os dedos deverão fazer. Por exemplo, se ao cérebro da cabeça lhe ocorreu a idéia de uma pintura, ou música, ou escultura, ou literatura, ou boneco de barro, o que ele faz é manifestar o desejo e ficar a esperar, a ver o que acontece. Só porque despachou uma ordem às mãos e aos dedos, crê, ou finge crer, que isso era tudo quanto se necessitava para que o trabalho, após umas quantas operações executadas pelas extremidades dos braços, aparecesse feito. Nunca teve a curiosidade de se perguntar por que razão o resultado final dessa manipulação, sempre complexa até nas suas mais simples expressões, se assemelha tão pouco ao que havia imaginado antes de dar instruções às mãos. Note-se que, ao nascermos, os dedos ainda não têm cérebros, vão-se formando pouco a pouco com o passar do tempo e o auxílio do que os olhos vêem. O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles é visto. Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era a pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso a densidade, foi preciso que se ferissem nela. Só muito tempo depois o cérebro compreendeu que daquele pedaço de rocha se poderia fazer uma coisa a que chamaria faca e uma coisas a que chamaria ídolo. O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tato, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração sutil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras, o abecedário em relevo do mundo. (...) Toda arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e as suas passagens pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão a marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez.

**J**osé Saramago, A Caverna. 2000.

## Resumo

Esta investigação tem por propósito mapear e interpretar as estratégias e dispositivos narrativos (verbais e *objetualizados*), utilizados nos processos de atualizações biográficas (pessoais e dos sistemas de objetos) de artesãos (ãs) modeladores de cerâmica folclórica; acionados com o propósito de inserir a si (qual autor-artista) e sua produção (qual objeto cultural) num tipo de circuito de circulação econômica, simbólica e política na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Para isso, optei por duas estratégias metodológicas: a entrevista narrativa auto-biográfica, também denominada história de vida; e o estudo de caso. A primeira estratégia foi utilizada para a coleta de enunciados narrativos (verbais) extensos de artesãos (ãs) modeladores do barro, sobre suas trajetórias de vida, o aprendizado das técnicas e estéticas artesanais, as formas e as condições de produção artesanal, sua relação com os circuitos de circulação e consumo, assim como com o sistema de objetos artesanais. Esta primeira estratégia metodológica conta com dois dispositivos: a (re)construção de narrativas e sua interpretação por meio dos fragmentos narrativos. Através destes, foi possível (re)construir os gêneros narrativos, configurar as performances atuadas por aqueles (as) narradores (as) e explicitar as estratégias e dispositivos de que estes (as) lançam mão para sua atualização biográfica, ou seja, para as narrativas de modernizar-se. A segunda estratégia metodológica – o estudo de caso – foi utilizada como meio de acesso aos sentidos e significados de textos narrativos (*objetualizados*) inscritos na superfície dos objetos artesanais, resultado do trabalho (gestualidade plástica) daqueles (as) narradores (as). Tomo como caso privilegiado o conjunto de Boi-de-Mamão, e a sua performance dramática como diacríticos dos significados que pretendo explicitar. Estes objetos são entendidos teoricamente como narrativas (enunciados) que explicitam sob outras formas os conflitos entre grupos subalternos e hegemônicos. Tais conflitos que expõem as estratégias de subordinação, assim como aquelas de resistências – ou seja, as disputas políticas, que constituem os enquadramentos sócio-históricos de um tipo de arena que configura uma *economia política e simbólica do artesanato/cultura popular*. Por meio desta estratégia foram mapeadas e interpretadas as atualizações biográficas disponíveis e aceitáveis aos objetos num contexto urbano recente; sua circulação e consumo em um circuito econômico e simbólico/cultural; e a configuração deste sistema de objetos na forma de “obra” de um tipo de arte popular (objeto cultural) que participa, ou tensiona um tipo de história da arte ocidental recente e sua crítica. Pela utilização destes procedimentos metodológicos, acredito ter construído uma panorâmica dos processos de atualização biográfica de homens e mulheres modeladores do barro, de seu trabalho e das “coisas” resultado deste trabalho, explicitando sua agência como instância mediadora das escolhas políticas, históricas, estéticas, produtivas e biográficas que estes (as) narradores (as) realizam para a sua inserção no que é classificado como tradicional no cosmos urbano, fragmentado, intercultural, capitalista recente.

Palavras-chave: artesanato/cultura popular; modernidade; cultura material; patrimônio cultural.

## **Abstract**

This essay has the purpose to map and to interpret the narrative strategies and devices (verbal and object oriented) used in the biographical update processes (personal ones and those related to objects systems), for ceramic craftsmen/craftswomen; triggered in order to introduce (like author-artist) himself/herself and his/her production (as a cultural object) in some sort of economic, political and symbolic circuit movement in the city of Florianopolis, Santa Catarina, Brazil. For this purpose, I chose two methodological strategies: a self-biographical narrative interview, also called life story, and the study case. The first strategy was used to gather the craftsmen/craftswomen verbal narrative enunciation, their life trajectories, the technical and aesthetic craft learning, the crafts production forms and conditions, its relation to circulation and consumption circuits, as well as to the craft objects system. This first methodological strategy has two devices: a (re)construction of the narratives and its interpretation through the narrative fragments. Through these, it was possible to (re)construct the narrative genre, to set the actuated performances by those “narrators” and to explain the strategies and devices that they adopt for biographical update, that is to say, to elaborate the narratives to modernize himself/herself. The second methodological strategy - the case study - was used to get access to the senses and meanings of (object oriented) narrative texts, associated to the craft objects surface as a result of those “narrators” work (*labour*). I take as a privileged case, the “Boi-de-Mamão” set, as well as its dramatic performance as diacritical meanings which I want to clarify. These objects are theoretically understood as narratives (enunciations), which explain under other forms the conflicts between hegemonic and unprivileged groups. Such conflicts, which expose the tying strategies, as well as those of resistance, that is, the political struggle, which outline the socio and historical framework of some sort of arena, that sets an economy and symbolic policy oriented to crafts/popular culture. Through this strategy, the biographical updates, which were available and acceptable in a recent urban context, were mapped and interpreted, considering also, its circulation and consumption in an economic and symbolic/cultural circuit, and the configuration of this objects system as a sort of popular art “piecework” (cultural object), that is a constructive or even resistant part of a kind of western art history and its recent criticism. Through the use of these methodological procedures I believe having elaborated a biography updating processes overview about the craftsmen/craftswomen who work on clay, their work and the “things” resulted from this activity, exposing their acts as mediators of policy, historical, aesthetic, productive and biographical choices, which these narrators place in order to allow their inclusion in what is classified as traditional in the fragmented, inter-cultural, recent capitalist urban cosmos.

Keywords: crafts/popular culture; modernity; material culture; cultural heritage.

## ***Lista de Figuras e Quadros***

Figura 01 · Atores envolvidos nas disputas da arena da economia, política e simbólica do artesanato	29
Figura 02 · Distribuição das técnicas	86
Quadro 01 · Caracterização esquemática dos (as) entrevistados	41
Quadro 02 · Lista das Matrizes de Processos de Produção Artesanal · MPPA	52
Quadro 03 · Matriz de Processos de Produção Artesanal · MPPA – ED&R – 11/2007	180
Quadro 04 · Matriz de Processos de Produção Artesanal · MPPA – O&P – 11/2007	185
Quadro 05 · Matriz de Processos de Produção Artesanal · MPPA – MM – 11/2007	188
Quadro 06 · Lista de Protocolos de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPDIs, utilizados na análise apresentada no item 3.2	218

## **Lista de Fichas Técnicas**

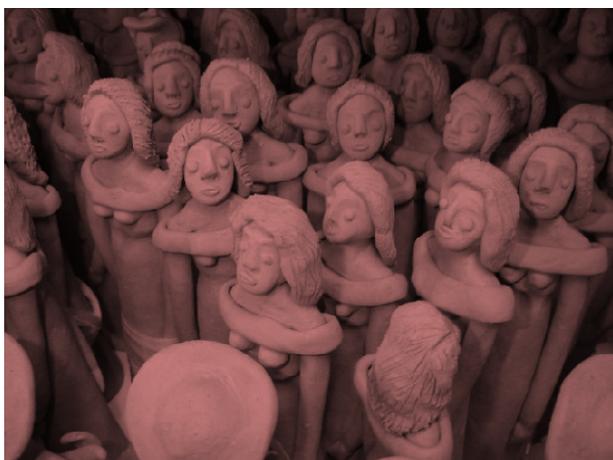
Ficha Técnica 01 ·	<i>El verdugo se guillotina</i>	64
Ficha Técnica 02 ·	<i>¿Por qué los diablos están mirándose en el espejo?</i>	65
Ficha Técnica 03 ·	Ex-voto a Santísima Virgen de Guadalupe	66
Ficha Técnica 04 ·	Judas, Mercado de San Pablo, MX	66
Ficha Técnica 05 ·	Alebrije	67
Ficha Técnica 06 ·	<i>La columna rota</i> – Frida Kahlo	67
Ficha Técnica 07 ·	<i>La columna rota</i>	67
Ficha Técnica 08 ·	<i>Sarape</i> inspirado em Escher	68
Ficha Técnica 09 ·	<i>Marquitos</i> , bonecas de trapo zapatistas-homens	68
Ficha Técnica 10 ·	<i>Exvoto bordado</i>	68
Ficha Técnica 11 ·	<i>Collares y Pulseras de Plata</i>	69
Ficha Técnica 12 ·	<i>Collar y Prendedor com Incrustaciones de Malaquita</i>	69
Ficha Técnica 13 ·	<i>Pintando Amate</i>	71
Ficha Técnica 14 ·	<i>Hombres y Mujeres</i>	71
Ficha Técnica 15 ·	<i>La Tragedia de Torres Gemelas el Día 11 de Septiembre de 2001</i>	210
Ficha Técnica 16 ·	Conjunto de Boi-de-mamão (O&P)	221
Ficha Técnica 17 ·	Conjunto de Boi-de-mamão (R&ED)	221
Ficha Técnica 18 ·	Conjunto de Boi-de-mamão (MM)	221
Ficha Técnica 19 ·	Boi-de-mamão (O&P)	222
Ficha Técnica 20 ·	Boi-de-mamão (R&ED)	222
Ficha Técnica 21 ·	Boi-de-mamão (MM)	222
Ficha Técnica 22 ·	Bernunça (O&P)	223
Ficha Técnica 23 ·	Bernunça (R&ED)	223
Ficha Técnica 24 ·	Bernunça (com pernas) (R&ED)	223
Ficha Técnica 25 ·	Bernunça (MM)	223
Ficha Técnica 26 ·	Maricota (O&P)	224
Ficha Técnica 27 ·	Maricota (R&ED)	224
Ficha Técnica 28 ·	Maricota (MM)	224

## ***Lista de Fragmentos Narrativos***

Fragmento 01 ·	EN: F01 – R&ED – 02/2006 · Turnos 95-108	44
Fragmento 02 ·	EN: F01 – R&ED – 02/2006 · Turnos 105-108	45
Fragmento 03 ·	EN: F01 – O&P – 09/2006 · Turnos 82-99	110
Fragmento 04 ·	EN: F01 – O&P – 02/2006 · Turnos 55-59	113
Fragmento 05 ·	EN: F02 – ED – 05/2006 · Turnos 220 e 551-569	117
Fragmento 06 ·	EN: F01 – R&ED – 02/2006 · Turnos 422-430	120
Fragmento 07 ·	EN: F01 – R&ED – 02/2006 · Turnos 448-452	122
Fragmento 08 ·	EN: F01 – R&ED – 02/2006 · Turnos 459-460	122
Fragmento 09 ·	EN: F02 – MM – 10/2006 · Turnos 12-18	125
Fragmento 10 ·	EN: F01 – MM – 09/2006 · Turnos 02-08	137
Fragmento 11 ·	EN: F01 – MM – 09/2006 · Turnos 19-21	143
Fragmento 12 ·	EN: F01 – MM – 09/2006 · Turnos 33-36	144
Fragmento 13 ·	EN: F02 – ED – 05/2006 · Turnos 591-605	148
Fragmento 14 ·	EN: F01 – ED – 01/2006 · Turnos 35-36	153
Fragmento 15 ·	EN: F01 – R&ED – 02/2006 · Turnos 347-351	171
Fragmento 16 ·	EN: F01 – O&P – 09/2006 · Turnos 22-26	173
Fragmento 17 ·	EN: F02 – MM – 10/2006 · Turnos 149-151	176
Fragmento 18 ·	EN: F02 – MM – 10/2006 · Turnos 103-110	178
Fragmento 19 ·	EN: F01 – ED – 01/2006 · Turnos 43-47	181
Fragmento 20 ·	EN: F01 – O&P – 09/2006 · Turnos 166-171	186
Fragmento 21 ·	EN: F01 – O&P – 09/2006 · Turnos 187-191	186
Fragmento 22 ·	EN: F02 – MM – 10/2006 · Turnos 111-112	188
Fragmento 23 ·	EN: F02 – MM – 10/2006 · Turnos 80-84	199
Fragmento 24 ·	EN: F01 – R&ED – 02/2006 · Turnos 84-86	205
Fragmento 25 ·	EN: F01 – O&P – 09/2006 · Turnos 130-138	207
Fragmento 26 ·	EN: F02 – ED – 05/2006 · Turnos 125-130	245

## Sumário

	<i>vii</i>
<b>Resumo</b>	
<b>Abstract</b>	<i>viii</i>
<b>Lista de figuras e quadros</b>	<i>ix</i>
<b>Lista de fichas técnicas</b>	<i>X</i>
<b>Lista de Fragmentos</b>	<i>xi</i>
<b>Notas Prefaciais</b>	<b>14</b>
<b>Capítulo 1 · <i>Esboço de uma Economia Simbólica do Artesanato:</i></b> Notas teórico- metodológicas	<b>24</b>
<b>1.1. Entradas e bandeiras</b>	<b>24</b>
<b>1.2. Aproximações e classificações</b>	<b>60</b>
<b>Capítulo 2 · <i>Organização da Economia Simbólica do Artesanato:</i></b> circuito de produção, circulação e consumo da cultura material artesanal	<b>103</b>
<b>2.1. Organização das formas de produção artesanal:</b> notas para pensar uma indústria	<b>103</b>
<b>2.1.1. Organização da unidade social de produção artesanal</b>	<b>104</b>
<b>2.1.2. A (re) produção das formas de fazer artesanal</b>	<b>132</b>
<b>2.1.2.1. Aprender as formas de fazer: espaços, tempos</b>	<b>136</b>
<b>2.1.2.2. Aprender as formas de fazer: técnicas, desenhos</b>	<b>162</b>
<b>Capítulo 3 · <i>Estratégias biográficas da produção artesanal em mercados urbanos:</i></b> esboço de biografias e de coisas	<b>192</b>
<b>3.1. Sumário biográfico dos sistemas de objetos artesanais:</b> mercantilização e/ou desmercantilização da coisas	<b>192</b>
<b>3.2. Esboço de uma análise:</b> das coisas aos sentidos	<b>213</b>
<b>Considerações Finais</b>	<b>254</b>
<b>Referências</b>	<b>260</b>
<b>Apêndices</b>	<b>272</b>



## *Notas Prefaciais*



*Autor:* Maricota

*Título:* maricotas

*Ano:* 2006

*Técnica:* Modelagem em argila

*Local:* Ponte Imaruim, SC.

*Dimensões:* 27x 8,5 x 6,5 cm

*Foto:* Ronaldo Corrêa

## Notas prefaciais

*Escrever é se vingar da perda.  
Embora o material tenha se derretido todo,  
Iguar queijo fundido*

*Escrever é se vingar?*  
Waly Salomão. POEMA JET-LEGGED. 1993.

Uma investigação sobre o artesanato/cultura popular, num primeiro momento, soa qual vingança contra a *objetualidade* das coisas resultado das formas de produção industrial recente. Ou ainda, como empresa (pateticamente) romântica sobre as perdas das culturas populares (estas pensadas como originárias, essenciais e autênticas) em face da modernização ocidental. Nem vingança, nem pessimismo romântico. O que está subjacente a este texto é menos a denúncia ingênua a respeito de coisas que se perdem, e mais a formulação de questionamentos e reflexões sobre as transmutações e/ou metamorfoses realizadas por homens e mulheres, coisas e significados na duração histórica. Por transmutação/metamorfose entendo o movimento interno da existência, ou seja, a permanente alteração de certas formas em outras. Ao modo bakhtiniano, entendo a transmutação como o *eterno inacabamento da existência*, dos sentidos e significados incorporados à concepção cômica do mundo<sup>1</sup>.

Tomo, pois, como ponto de partida o movimento, o inacabamento e o cômico carnavalesco para interpretar uma manifestação da cultura popular brasileira: o artesanato em cerâmica. Explícito, através destes dispositivos, algumas das tensões e conflitos relacionados ao circuito criação, circulação e consumo da cultura popular nos cosmos urbanos contemporâneos (ou recentes). Chamo a atenção para a sobreposição destes sistemas de objetos artesanais a um tipo de sociedade urbana e “moderna” e a sua *objetualidade* industrial. Interpreto, pois,

---

<sup>1</sup> Esta conceituação de metamorfose e transmutação (encaradas, neste momento, como similares) está vinculada ao que BAKHTIN nominou de “grotesco”. A potência desta categoria reside nos seus dispositivos de inversão e destronamento, ironia e rebaixamento. Estes dispositivos fazem parte de um complexo sistema de sentidos e significados que BAKHTIN estuda a partir da obra de Rabelais. Utilizo estes dispositivos na interpretação que realizo no capítulo 3. Neste momento, explícito de forma mais abrangente este sistema de sentidos/significados burlescos da concepção cômica carnavalesca. Remeto a BAJITIN, Mijail (2005) La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais. 4ª reimp. Madrid: Alianza Editorial. (colección Historia y Geografía).

algumas das subordinações e estratégias de resistência utilizadas em meio aos processos de dominação/homogeneização de um tipo de *performance* popular/subalterna. Em suma, utilizando como mediação a ironia cômica popular, busco explicitar as disputas políticas e simbólicas existentes em uma arena do artesanato/cultura popular recente, cuja construção realizo ao longo do texto.

Em função da força motriz que faz meu movimento de escritura inscrever-se na contramão de uma alegoria da vingança (ao modo de Hamlet em Shakespeare), tenho por propósito mergulhar no derretimento (dissolvimento) das categorias – entendidas como barreira, limite, delimitação – ordenadoras no cosmos urbano, do âmbito das biografias de gentes e de coisas que narram sobre o trânsito humano nos tempos e nos espaços contemporâneos. Para isso, vou ao encontro das gentes e das manifestações das culturas populares (subalternas) em contextos urbanos, percorro as margens deste lugar que defino como urbano para, neste limiar, encontrar os “combates” e “enfrentamentos”, as “fraturas” e “inversões” que demarcam territórios e desejos, tempos e atuações.

A respeito da noção de *culturas populares*, estou de acordo com GARCIA CANCLINI<sup>2</sup>. Para este autor, as *culturas populares* – sempre grafadas no plural – não podem ser entendidas como “expressão” da personalidade de um povo, ou como um conjunto de tradições (costumes) ideais e preservadas. Elas são o produto sócio-cultural e histórico das condições materiais da vida social. Produtos que estão em contínuos processos de atualização e descarte realizados tanto por indivíduos isolados quanto por gerações inteiras, na duração histórica. Dessa forma, “as culturas populares (mais que a cultura popular) configuram-se por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e próprias de trabalho e de vida”<sup>3</sup>.

De forma igual, concordo com GARCIA CANCLINI, ao ter como pano de fundo sua caracterização da noção de *culturas populares*, de que a assimetria no acesso aos bens econômicos e culturais, por parte dos setores subalternos (camadas populares), constitui um tipo de participação desigual destes setores nas dinâmicas sociais, econômicas, políticas e estéticas

---

<sup>2</sup> Remeto a GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) *Culturas populares en el capitalismo*. México D.F.: Editorial Grijalbo (re-edición ampliada).

<sup>3</sup> A citação original é: *las culturas populares (más que la cultura popular) se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación e etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida*. GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) op. cit. p. 90.

do capitalismo e da sensibilidade recentes. Contudo, sou levado a concordar que esta participação desigual, também possibilita com que as formas populares (subalternas) de representação, produção, reprodução e reelaboração simbólica compartilham/disputam espaços de legitimação numa arena de conflitos marcados pelas condições gerais de produção, circulação e consumo intercultural e urbano. Esta participação assimétrica expõe que as práticas laborais, éticas, estéticas, políticas, econômicas, históricas populares (subalternas), estão em conflito com um tipo de práticas hegemônicas, e que estes conflitos explicitam formas de manifestação de uma realidade heterogênea e fragmentária. Explicita, ainda, o lugar de subalternidade das camadas populares, em meio às relações sociais de produção, circulação e consumo simbólico/cultural ou econômico.

Em meio a estas lutas, lanço meu olhar para o “ciclo do boi”, por sua ancestralidade, ou pelo menos antecedências em relação às práticas rituais e alegóricas populares brasileiras, que, expostas em praça pública, pervertem a ordem, carnavalizam as personagens, degeneram as normas. Neste calendário do boi, elegi por temporalidade mística privilegiada a *performance* dramática encenada nas ruas e festas e sua *objetualidade*, configurada nos conjuntos escultóricos do Boi-de-mamão existentes em Florianópolis, Ilha de Santa Catarina, na Região Sul do Brasil. Minha escolha tem por motivação, por um lado, a centralidade desta performance dramática num tipo oficial de cultura popular na/da Ilha. Por outro, a participação do conjunto escultórico que a representa num circuito de circulação econômico e simbólico. Junto a estas duas motivações de pesquisa, uma terceira que se configurou no processo de investigação, a saber: a potência que esta *performance* dramática e sua *objetualidade* possuem de ser palco alegórico onde as disputas políticas e estéticas são apresentadas, canibalizadas e adquirem seu lugar numa insistente (re)configuração de um tipo de cosmovisão subalterna. Por isso, nem vingança, nem pessimismo, e sim, configuração de movimentos, abertura de possibilidades, sobreposições de desejos.

A proposta aqui apresentada poderia ser resumida da seguinte forma: *o estudo das estratégias e dispositivos narrativos (verbais e objetualizados), utilizados nos processos de atualizações biográficas (pessoais e dos sistemas de objetos) de artesãos (ãs) modeladores de cerâmica folclórica, acionados com o propósito de inserir a si (qual autor-artista) e sua produção (qual objeto cultural) num tipo de circuito de circulação econômica, simbólica e política na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.* Decanto este enunciado da seguinte forma, por objeto de investigação, tomo as narrativas verbais reconstruídas no diálogo entre mim e meu (minha)

interlocutor (a); e junto a estas, aquelas *objetualizadas* na forma escultórica de práticas rituais e ordinárias, configuradas a partir da ação/gestualidade técnica/plástica dos (as) interlocutores (as) com quem dialoguei, na matéria do barro.

Por interlocutores tenho artesãos (ãs) de diferentes gerações, que se distribuem em três *ateliês*, numa “geopolítica” do contexto de investigação, a qual se configura como a Zona Metropolitana de Florianópolis, S.C.<sup>4</sup>. Na construção teórica que realizo, este contexto “geopolítico” é metaforizado (metamorfoseado) em um dos domínios do que denominei *arena de disputas*, onde diferentes atores estabelecem diálogos conflituosos (muitas vezes hierárquicos e desiguais), configuradores das tensões e fraturas *demarcadoras* (e ao mesmo tempo *borradoras*) das margens de um tipo de *economia simbólica (e política) do artesanato/cultura popular*.

Por objetivos, eu me propus: 1. Coletar e recriar as narrativas verbais de artesãos (ãs) a respeito das *formas sociais de produção artesanal*, ou seja, suas percepções sobre seu trabalho, as condições de realização, os espaços e tempos, as técnicas e estéticas. 2. Configurar e interpretar as biografias possíveis, disponíveis e aceitáveis aos sistemas de objetos artesanais (em especial os conjuntos de Boi-de-mamão<sup>5</sup>). 3. Expor e interpretar, a partir das narrativas e biografias, os processos de atualização ou (re) elaboração das práticas artesanais em contextos urbanos, capitalistas, interculturais. Por meio destes objetivos, busquei, de forma mais ampla, *entender as inter-relações entre os processos históricos (urbanização, globalização, entre outros); econômicos (capitalismo recente, os circuitos de troca, as políticas de valor, outros); e, sócio-culturais (enquadramentos culturais relacionados ao consumo conspícuo e simbólico/cultural) na constituição das necessidades humanas em diversos aspectos da vida individual e social de artesãos (ãs), a saber: aqueles simbólicos, políticos, estéticos, produtivos, entre outros que configuram as formas (estratégias) destes viverem (representar, produzir, reproduzir e reelaborar simbolicamente) a temporalidade recente (ou a modernidade)*.

Artesanato, nesta investigação, configura uma noção importante que é construída como base de sustentação de minha interpretação. Todavia, ela - a noção de artesanato - não se esgota nesta introdução ao tema e, mais importante que isso, chamo a atenção para o gesto

---

<sup>4</sup> Para um panorama crítico sobre os processos de urbanização da Ilha de Santa Catarina e seus desdobramentos nas atualizações das práticas sociais, ou como a autora problematiza, nas vivências do processo de transformação social, remeto à pesquisa de LAGO, Mara Coelho de Souza (1996) Modos de vida e identidades. Sujeitos no processo de urbanização da Ilha de Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC; conferir também RIAL, Carmen Silvia (1988) Mar-de-dentro: a transformação do espaço social na Lagoa da Conceição. Porto Alegre R.S. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação de mestrado. 371 f.

<sup>5</sup> O Boi-de-mamão é uma das manifestações da cultura popular em Florianópolis, utilizada como demarcador de uma “identidade” local. A *performance* dramática e sua objetualidade serão interpretadas nos capítulos seguintes.

teórico que dispus ao (re)configurá-la ao logo do texto. Minha opção pela inconstância com relação à caracterização desta noção, parte do princípio de que somente depois de confrontadas as diferentes formas de entendê-la, expostas às subordinações realizadas através das diferentes estratégias analisadas, evidenciadas as estratégias de resistência e negociação política e estética, ser possível configurar a categoria artesanato. Este percurso permite expor sua complexidade de sentidos, e apóia a configuração de um sistema teórico para interpretação de múltiplas manifestações da cultura popular e de sua participação na constituição de uma sensibilidade moderna. Ou seja, acredito que apresentar um conceito fechado neste momento, na forma de guia para a interpretação desenvolvida e aqui exposta, seria arbitrário e negaria a possibilidade deste se realizar de diferentes maneiras ao longo do texto.

No entanto, como primeira configuração e que servirá pelo momento para tornar legível esta noção, entendo *artesanato* como expressões *objetualizadas* das culturas humana de forma geral e, mais especificamente, de um grupo social determinado histórica, econômica, política, (re)produtiva, estética e socialmente. Por *expressão objetualizada* entendo a materialização de códigos simbólicos, a manipulação de materiais e o exercício de gestualidades plásticas, dispostos na configuração de enunciados que explicitam de alguma forma (aqui interpretada) as subordinações e as resistências aos dispositivos de poder, as disputas e enfrentamentos entre atores, as fraturas e sombreamentos a respeito da experiência moderna e sua expressividade sensível. Estes enunciados, utilizados pelos (as) participantes da *arena de disputas da economia simbólica (e política) do artesanato/cultura popular* como estratégias para realização de atualizações das performances que atuam, *i.é.*, como acesso a outras possibilidades biográficas disponíveis, legítimas e reconhecidas na constituição de um *self* coerente em um cosmos urbano recente.

Dessa forma, o *artesanato*, manifestação *objetualizada* das *culturas populares*, visto a partir de sua participação nos processos de racionalização capitalista das práticas prosaicas e, integrado aos circuitos de circulação e consumo ordinários e/ou simbólicos, é entendido aqui como “coisas” que questionam em primeiro lugar a experiência recente do consumo. Isso pelo fato destas “coisas” se apresentarem em sua forma de coisa/mercadoria: ao mesmo tempo objeto econômico e objeto simbólico, ou seja, de forma ambivalente, “bem” e “memória”. Seqüente a isso, o *artesanato* questiona ainda a aparente homogeneidade do processo histórico do capitalismo e das suas formas de (re)produção. Sobrepondo a esta “homogeneidade”, mesmo que de forma subterrânea, a simultaneidade de diferentes formas sociais de produção,

circulação e consumo, monetarizadas ou não, presentes e de alguma forma subordinadas (mas também em tensão) àquele aparente homogêneo processo de desenvolvimento capitalista.

Ademais, a participação do sistema de objetos artesanais, nos circuitos de circulação capitalista, permite explicitar o ato de encobrimento (negação) das culturas populares em meio às relações de produção, circulação e consumo da sociedade contemporânea. Igualmente permite problematizar a sua alienação simbólica, realizada por meio de estratégias de diluição de sua potência política de enunciado cultural, sua subordinação em moda *folk* ou, ainda, sua espetacularização realizada a partir da refuncionalização das festas populares. Aliás, o *artesanato* funciona como uma ponte, onde o ponto de partida e o de chegada não se localiza no conteúdo de “partir” ou “chegar” (permitindo-me a liberdade poética de parafrasear Augusto de Campos), ou nos significados de *artesanato*, manualidades e suvenires, mas na sua forma de apresentar-se objeto-econômico e simbólico que participa do circuito de circulação e consumo, como objeto do *querer* que possibilita experiências a princípio não alienadas. Ou seja, o *artesanato* seria uma forma de explicitação das múltiplas vozes que são emudecidas pelo monologismo das narrativas capitalistas hegemônicas, permitindo que aquelas vozes possam circular e explicitar os sombreamentos (escolhas) culturais, históricos, econômicos, produtivos, estéticos de homens e mulheres, instituições e grupos sociais relacionadas às inconstâncias das formas de viver e estar no mundo recente.

Opostamente ao que diagnosticaram GARCIA CANCLINI e LAUER<sup>6</sup>, acredito que a interpretação, que pretendo apresentar, expõe os esgarçamentos que fazem com que, simultâneo às imposições dos meios massivos, das políticas culturais internacionais e locais, do imperativo do circuito de produção-circulação-consumo capitalista, sejam identificados dispositivos<sup>7</sup> de re-ordenamento do que se poderia entender estaticamente por autonomia, representações, enquadramentos de sentidos e regimes de valores relacionados às práticas e

---

<sup>6</sup> Reconhecidos pesquisadores da temática do artesanato, respectivamente no México e nos Andes Peruanos. Em suas investigações, ambos realizam diagnósticos pessimistas sobre o processo de dissolvimento, ou até mesmo da redução de autonomia simbólica das culturas populares. GARCIA CANCLINI, Nestor (2002) op. cit; LAUER, Mirko (1983) Crítica ao artesanato: plástica e sociedade dos Andes Peruanos. São Paulo: Nobel.

<sup>7</sup> Por dispositivo me aproprio da definição do dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Neste, o termo significa peça de mecanismo com função especial ou engenho. Sobre estes significados lanço mão do termo para significar as possibilidades e jeitos que os narradores (re)criarem com arte (artifício) e técnica (engenhosidade) as formas de produzir histórias, identidades, desejos, aproximando-me das formulações de dispositivo, utilizadas por OLIVEIRA, Ana Claudia de (1997) Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade. São Paulo: EDUC e MANDOKI, Katya (2006) Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I. México: Siglo XXI (teoría). Conferir ainda, Minidicionário HOUAISS da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva. 2001.

objetos artesanais. Aliás, aproveitando da explicitação de minha posição contrária ao diagnóstico daqueles autores, de forma breve, apresento a seguir os capítulos deste trabalho.

O primeiro capítulo é dedicado às notas teórico-metodológicas. Nestas notas são apresentadas as discussões conceituais, explicitando meu lugar de fala, ou minha estratégia e dispositivos de edição dos textos e linguagens que possibilitam a interpretação, na forma de um inter-texto. Adviro que não parto de um campo específico das Ciências Sociais e Humanas, mas construo, a partir deste intrincado campo do saber humano, uma trilha, um caminho. A aventura conceitual a que me lanço, abarca outro esgarçamento: o da disciplina. Parto de uma abordagem plástica (flexível), onde discuto conceitos da história cultural, antropologia, crítica literária e de arte, para então encontrar os conceitos e posturas teóricas, que possibilitam meu confronto/encontro com meus (minhas) interlocutores (as), com as *performances* dramáticas do “ciclo do boi” na Ilha e com os objetos-esculturas.

Conheço as limitações de minha busca teórica (como a pouca generalização, a insistência em um estilo ensaístico, entre outras). Contudo, tenho certo que a justa medida de trabalho teórico foi marca das formas conceituais (ainda abertas) que se configuraram especialmente neste primeiro capítulo, mas também em todo o texto. Como bem problematizou OZ<sup>8</sup> sobre os inícios, não faço promessas, não cumpro propósitos, não disponho sonhos, apenas discorro sobre como, a partir das vozes das “gentes” e de “coisas” igualmente menos fantasmagóricas, caso saibamos ouvi-las, é possível construir imagens, um tanto foscas, um tanto sobrepostas, mas cheias de possibilidades de leituras.

O segundo capítulo é dedicado às reconstruções de narrativas. Neste momento, mergulho no encontro com um (a) outro (a) para num instante de compartilhamento das histórias de vidas, iniciar a configuração dos movimentos de falar de si, de organizar-se enquanto herói (ou anti-herói) de sua própria história. Enveredo pela interpretação dos significados/sentidos de fazer-se personagem legível, íntegra, e de organização de uma história de vida coerente. Neste capítulo são discutidos temas relativos à criação e à produção *objetualizada* e simbólica das coisas. Na forma de um sumário de cenas estão contidas neste capítulo, as questões relacionadas às estratégias de participação nos circuitos de circulação e consumo, as formas de aprender os ofícios e suas estéticas, e os jeitos (movimentos) de tornar-se artesão (ãs). Aqui, como em um exercício de escritura de uma novela, as personagens se apresentam possíveis, os cenários são construídos ao sabor das narrativas, as ações (*performances*) são atuadas e

---

<sup>8</sup> Conferir OZ, Amos (2007) *E a história começa*. Dez brilhantes inícios de clássicos da literatura universal. Rio de Janeiro: Ediouro.

atualizadas. Acredito que a beleza deste capítulo localiza-se na costura cuidadosa dos fragmentos narrativos, no trabalho “artesanal” de amarração das palavras, no gesto de abotoar das memórias, na forma de sobreposição das histórias e teorias.

Subjacente a este capítulo está o desejo de apresentar estes homens e mulheres em sua *corpo-realidade*<sup>9</sup>, desconstruindo, assim, a fantasmagoria com que são tratados tanto em textos folclóricos, como naqueles museográficos. Meu desejo é fazer ver que os (as) narradores (as) com quem partilho esta investigação sobre as atualizações biográficas, são igualmente sujeitos do *querer*, consumidores de estilos de vida, autores das performances do gosto. Dessa forma, complexifico as personagens, explico suas contradições, desejos e teorias, para neste movimento trazer à cena estes atores-autores de suas performances e não as vazias cascas que se encontram (ou não se encontram) classificadas nas descrições de manifestações populares ou, ainda, anotadas em fichas catalográficas de museus como “anônimo”, ou então diluída em uma coletividade étnica.

Em movimento complementar a este, pretendo desconstruir o objeto artesanal a-histórico. Acredito, a partir da reconstrução das narrativas de artesãos (ãs) e da corporificação de sua existência como autores de gestualidades plásticas histórica, ser possível expor as escolhas políticas, econômicas e estéticas de que estes (as) narradores (as) lançam mão na *objetualização* dos conjuntos escultóricos que narram a festa do boi na Ilha de Santa Catarina. Ou seja, tomo a gestualidade plástica de artesãos (ãs) na configuração do sistema de objetos artesanais (especialmente aqueles esculturais) como mediação das negociações travadas nos circuitos de circulação econômicos e culturais/simbólicos. Mediação configuradora de algumas estratégias que disparam vários dispositivos de atualizações biográficas dos objetos artesanais.

Segue a este último, capítulo dedicado à circulação e ao consumo dos sistemas de objetos artesanais. Desloco meu olhar das “gentes” para as “coisas”, não por estas serem

---

<sup>9</sup> Esta noção de *corpo-realidade* é formulada por MANDOKI, em consonância com a problematização a respeito de uma possibilidade de estética cotidiana, para narrar as formas de perceber a realidade social a partir das diversas maneiras de viver o corpo e suas apreensões sensíveis. Daí a insistência desta autora em afirmar: *La realidad es cuerpo-realidad pues el cuerpo precede y constituye todo sentido y toda estesis*. (p. 85). Em parte estou de acordo com esta formulação a respeito da noção de *corpo-realidade*, especialmente na centralidade que dá ao corpo (aos sentidos) na percepção, construção, atualização da realidade. Todavia, desconfio da constituição excessiva da sensorialidade na formulação dos sentidos/significados atribuídos à “realidade”. Isso, por crer que estes sentidos são profundamente marcados pelos processos históricos, econômicos, culturais, estéticos e políticos que fazem este corpo (e, por conseguinte os sentidos) ser construção. E sua precedência em relação à configuração, ou vivência da realidade, uma escolha política. Contudo, confio na noção, mesmo que momentaneamente, para marcar uma presença que é obscurecida no âmbito do conflito entre a cultura popular (subalterna) e outra hegemônica, onde prevalece o anonimato e a a-historicidade como diacríticos de uma sociologia, ou antropologia sobre suas manifestações. Remeto a MANDOKI, Katya (2006) op.cit.

protagonistas exclusivas ou privilegiadas deste circuito, mas pelo fato destas na sua “coisidade” mesma resguardarem um espaço de interpretação daquelas gentes (estas sim protagonistas) que não está contido unicamente nos enunciados narrativos. Dedico este tempo do capítulo para “ler” as marcas e as impressões deixadas na superfície das esculturas de barro. Trabalho orientado pela recomendação de SARAMAGO<sup>10</sup>, que convida a uma arqueologia de materiais como uma arqueologia humana e, a partir desta, descobrir a passagem de homens e mulheres pelos espaços, decodificar os sinais de suas existências, os rastros deixados sobre os caminhos trilhados, as memórias que, compartilhadas ou entregues, denunciam as marcas de corpos que verdadeiramente existiram.

Nesta escavação das camadas superficiais dos objetos, interpreto sua circularidade nos circuitos econômicos. Busco com isso expor os fluxos ou circuitos de troca que definem também os valores e as configurações das peças, assim como uma forma de política, vinculadas à exposição de dispositivos de subordinação e desigualdades que envolvem as formas de querer e seus sujeitos. Esta é a aventura mais instigante realizada neste capítulo, num mesmo espaço e tempo, qual numa aventura fantástica parto da “imaterialidade” da economia para a “materialidade” da superfície das esculturas de barro e nela tento encontrar aquelas palavras que, grafadas com outros signos, narram as estratégias de atualizar as biografias, distinguir as experiências, que, impressas na superfície de barro, expõem as lacunas que (re) apresenta a um EU e a um OUTRO.

Por fim, as considerações finais. Neste fragmento do texto apresento algumas observações, explico algumas questões que, no seu decorrer, foram discutidas e enunciadas; listo as ausências que se fizeram presentes no meu texto e proponho desdobramentos para esta investigação. Talvez este seja aquele trecho do texto em que as imagens são mais difusas ou mesmo mais translúcidas. Muito mais processo que acabamento, acredito que este é o lugar da abertura e não do encerramento. Assim, anuncio desde já que, no lugar de encerrar, prefiro abrir possibilidades, ensaiar novas aventuras, propor outros projetos.

---

<sup>10</sup> Conferir SARAMAGO, José (2000) A caverna. São Paulo: Companhia das Letras.



## Capítulo 1



*Autor:* Olinda & Petrolino  
*Título:* conjunto do Boi-de-mamão  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis SC.  
*Dimensões:* diversas  
*Foto:* Ronaldo Corrêa e Verônica Siqueira

## Capítulo 1 - Esboço de uma Economia Simbólica do Artesanato: Notas teórico-metodológicas

### 1.1. Entradas e bandeiras

Neste capítulo esboço a organização da *economia simbólica do artesanato*, ou seja, explicitarei as inter-relações que marcam o *fenômeno econômico artesanal*, onde se encontram intimamente envolvidos produção, circulação e consumo de um tipo de sistema de objetos. Ao definir desta forma o tema, é necessário entender a noção de *fenômeno econômico*. Tomo inicialmente esta categoria a partir de MAUSS<sup>11</sup>, que, por sua vez, utiliza a definição de Simiand, o qual afirma ser o *fenômeno econômico* caracterizado pela presença de um mercado<sup>12</sup> em geral e pela noção de valor, *i.é.*, caracteriza-se pela existência de uma massa social determinada que valora/valoriza um bem ou serviço. Para esta definição, a noção de valor e de alguém que valora, é subjacente a qualquer atitude coletiva ou individual em relação ao material, sem a qual não existe *fenômeno econômico*. Por assim entender, fica explícito que o *fenômeno econômico* abrange muito mais do que a simples troca de objetos/bens.

Em meio ao *fenômeno econômico*, especificamente artesanal, o mercado passa a ser entendido como público-clientela (ou consumidor/sujeito do *querer*). Este participante da arena de disputas econômicas, simbólicas, políticas e estéticas que envolvem a historicidade das relações de produção, circulação e consumo. Estas relações constituidoras de uma economia cada vez mais internacionalizada, e marcada pela intensificação dos fluxos globais de mercadorias e pela coexistência de diferentes manifestações culturais justapostas em contextos urbanos<sup>13</sup>. Como exemplo desta justaposição ocorrida nos circuitos globais é possível citar

---

<sup>11</sup> MAUSS, Marcel (2006) Manual de Etnografia. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

<sup>12</sup> Esta caracterização da noção de mercado neste momento é parcial, funcionando como base para a discussão a ser realizada no decorrer deste capítulo.

<sup>13</sup> Para a caracterização do consumidor e do mercado globalizado e sua análise sob a perspectiva antropológica, ou seja, a partir de seus efeitos nos processos sociais e, por conseguinte, culturais, ver ORTIZ, Renato (2000) Mundialização e Cultura. São Paulo: Brasiliense. (4ª reimp. da 1ª ed. de 1994); GARCIA CANCLINI, Nestor (2003) A Globalização Imaginada. São Paulo: Iluminuras; GARCIA CANCLINI, Nestor (1999) Consumidores e Cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. Ao modo de uma sistematização destes conceitos e categorias utilizadas conferir o ensaio: CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Algunos conceptos sobre el proceso de globalización, relacionados con los conceptos de cultura y consumo. In: Antología de ponencias del XXVI Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología. Guadalajara, México: ALAS. 2007. (CD-ROM). Para uma

desde o “*curry* com batatas fritas – recentemente eleito o prato favorito na Grã-Bretanha – às saunas tailandesas, ao judaísmo zen, ao kong fu nigeriano (...) Este processo é particularmente óbvio no campo musical no caso de formas de gêneros híbridos, como: o *jazz*, o *raggae*, a *salsa* ou o *rock afro-celta*”<sup>14</sup>.

Estes exemplos são em parte gerados pelos fluxos/circulação cada vez maior de pessoas nos circuitos globais, como dos “japoneses no Brasil, turcos às margens do Main e de nativos das Índias Ocidentais e Orientais encontrando-se nas ruas de Birmingham”<sup>15</sup>. Fluxos transnacionais que de alguma forma intensificam a circulação de estilos de vida e de objetos culturais, como a “imensa explosão de traduções [de literatura], boas, ruins e indiferentes, de e para línguas – tâmil, indonésio, hebraico e urdu – antes consideradas marginais e obscuras”. Ou, ainda, expõem a “migração culinária, dos vestuários, dos acessórios e da decoração (...), e também o surgimento de temas do gamelão no jazz de vanguarda, de mitos indígenas nos romances latinos e de imagens de revistas na pintura africana”<sup>16</sup>.

Outra característica do mercado (pensado na forma do consumidor) é seu comprometimento com a determinação e/ou transformação de gostos e estilos de vida em um determinado contexto social e histórico. Isso, em função dos questionamentos que partem de práticas sociais que legitimam o consumo como um demarcador importante na sociedade ocidental e ocidentalizada no século XX<sup>17</sup>, pressionam os sujeitos vividos com identidades estáveis e únicas e instituem os sujeitos fragmentados, formados por pertencimentos heterogêneos, com várias identidades ou múltiplos e simultâneos processos de identificação contraditórios e não resolvidos que deslocam o tempo, a história e as tradições.

Este tipo de consumidor, que detém a possibilidade de valoração, sobrepõe-se ao cidadão mundial (ou mundializado), esta nova categoria de participação prática e reflexiva, e de

---

análise histórica sobre o consumo na América Latina conferir ainda BAUER, Arnold J. (2002) Somos lo que comparamos. História de la cultura material en America Latina. México D.F.: Taurus.

<sup>14</sup> BURKE, Peter (2003) Hibridismo cultural. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos. (coleção Alfus). p. 14-15.

<sup>15</sup> GEERTZ, Clifford (2001) Nova luz sobre a antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. p. 77.

<sup>16</sup> As citações estão em GEERTZ, Clifford (2001) op. cit. p.83.

<sup>17</sup> Sobre a transformação do consumo em fato social permanente no século XX, ver DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron (2002) The world of goods. Toward an anthropology of consumption. New York: Reutledge; McCRAKEN, Grant (2003) Cultura e Consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: MUAD. (coleção cultura e consumo/coordenação Everardo Rocha), assim como BOURDIEU, Pierre. Gosto de Classe, estilo de vida. In: ORTIZ, Renato (2003) A sociologia de Pierre Bourdieu. São Paulo: Olho D'água; SENNET, Richard (1988) O Declínio do Homem Moderno. As tiranias da humanidade. São Paulo: Companhia das Letras.

(re)localização cultural na sociedade de consumo recente. Para ORTIZ a (re)localização cultural do consumidor/cidadão coloca as práticas de consumo como instâncias mediadoras e legitimadoras de comportamentos e valores, e os sistemas de objetos industriais como a expressão da contemporaneidade<sup>18</sup>.

Sendo assim, seria estratégico desconstruir o consumo enquanto alienação, e abordá-lo, a partir de agora, como dispositivo que auxilia ao consumidor/cidadão pensar, classificar e ordenar o mundo em que vive e assim, participar ativamente na (re)elaboração do que “é próprio” de seus contextos e práticas culturais e sociais e do que “é exterior” ao seu mundo simbólico e material<sup>19</sup>. Esta (re)localização do consumidor/cidadão também (re)localiza as formas de participação na vida política e cultural, questiona as instituições, possibilita novas formas de organização social e/ou participação cidadã.

Em função disso, concordo com STROMBERG, que entende o mercado (massa social, público-clientela ou sujeito do *querer*), especialmente aquele que valora os bens artesanais, em interação com as pressões, explorações e discriminações implicadas nas demandas nacionais e internacionais, por um sistema de objetos, originários de uma indústria (cultural) artesanal<sup>20</sup>. Assim como, em interação com as estratégias de participação na sociedade de consumo recente, utilizando/produzindo outros códigos e atribuindo outros sentidos aos diferentes sistemas de objetos artesanais. Estes, de forma mais geral, vistos como resultado da vida coletiva de grupos sociais “atrasados” ou imersos numa coletivização homegeneizadora, ou ainda entendidos como uma experiência alternativa ao sobrecarregado de informação mundo do consumo.

A definição do *fenômeno econômico artesanal*, a partir da caracterização de mercado (consumidor), expõe a necessidade de elencar os atores envolvidos e que influenciam os processos de interação social e legitimação de um tipo de participação no circuito produção-circulação-consumo dos objetos artesanais. Apresento uma primeira caracterização destes atores, localizados em uma arena de disputas ideológicas, estéticas, econômicas e históricas

---

<sup>18</sup> ORTIZ, Renato (2000) op. cit.

<sup>19</sup> Sobre a constituição do consumo como uma forma de participação política não-alienada, remeto a GARCIA CANCLINI, Nestor (1999) op. cit. Para uma explicação cultural da produção de sentido do mundo, a partir dos objetos e sua significação pelos homens, ver SAHLINS, Marshall (2003) *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

<sup>20</sup> Para esta especificação do conceito de mercado (consumidor) participante do *fenômeno econômico artesanal*, dito de outra forma, da *economia simbólica do artesanato*, remeto a STROMBERG, Gobi (1985) *El juego del coyote: platería y arte en Taxco*. México: Fondo de Cultura Económica. (Colección Popular - 299).

que marcam a (re)elaboração simbólica e material daqueles objetos e de práticas sociais de produção-circulação-consumo.

Ou seja, configuro a partir desta caracterização o “espaço” onde as disputas entre distintos repertórios políticos e culturais exigem (re)elaborações simbólicas, materiais, produtivas, estéticas e éticas das práticas artesanais recentes. Esta arena converte-se, assim, no “espaço” onde o (a) artesão (ã) negocia com diferentes agentes (artistas, críticos de arte, *marchands*, agentes governamentais, representantes dos meios massivos, intelectuais, entre outros atores), às vezes ganhando, mas também perdendo, questões relacionadas com a qualidade plástica das peças, quantidades, preços, temas e tipos de peças a serem produzidas. Estas questões disputadas funcionam como dispositivos, que legitimam e autorizam a participação do sistema de objetos artesanais em um tipo de história da arte “ocidental”<sup>21</sup>.

Por outro lado, são igualmente negociadas as disputas pela mobilização e organização política, a constituição de identidades ou individualidades autorais ou, ainda, a instituição de sua (des)vinculação ao anonimato e a um tipo de tradição. Uma tradição entendida como dispositivo tirânico de ordenamento e estabilidade, que define as formas de fazer e obscurecem as escolhas estéticas individuais.

Esta caracterização da arena de disputas, que configuram o *fenômeno econômico artesanal*, possibilita entendê-lo ampliado a um campo aqui denominado *economia simbólica do artesanato*. Na forma de fluxos, ou melhor, de circuitos<sup>22</sup> de trocas em que sua interpretação e

---

<sup>21</sup> Sobre a questão relacionada a instituição de Grandes Tradições Artísticas ou mesmo a uma *história da arte ocidental*, estou de acordo com PRICE, e sua caracterização, a saber: “Poderíamos caracterizar o estudo acadêmico da arte como enfocando a vida e a obra de indivíduos específicos e a sucessão histórica de movimentos artísticos distintos. Assim, como a música, a literatura e o teatro, a história das artes visuais é apresentada como um mosaico de contribuições feitas por indivíduos criativos cujos nomes são lembrados, cujas obras são individualizadas e cujas vidas pessoais e relação com um específico período histórico merecem nossa atenção. Igualmente notável é o destaque dado à dimensão histórica no estudo da arte visual; a maioria dos catálogos universitários que listam departamentos de música ou literatura comparada trazem a palavra ‘história’ no verbete relativo à pintura, escultura ou arquitetura. Nossa própria conceituação de arte não pode ser separada de sua cronologia histórica; com poucas exceções, o conhecimento abarcado pela rubrica ‘belas artes’ está situado na seqüência temporal de escolas sucessivas, designadas em termos de séculos, e na progressão ordenada de estilos e interesses estéticos”. PRICE, Sally (2000) *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. p.87.

<sup>22</sup> A referência ainda insegura à noção de *circuito* no lugar daquela já utilizada pelos estudiosos das teorias da globalização e do consumo, a saber: *fluxo*, tem por suporte minha adesão à proposta do Prof. Dr. Emili Prado, da Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha, para quem os fluxos comunicacionais e de consumo entre contextos globais, estariam estabelecendo circuitos plásticos, todavia mapeáveis (sendo possível inclusive sua cartografia) em lugar da expansão “livre” pensada e problematizada nos já clássicos estudos sobre a globalização e um tipo de consumo global. Conferir PRADO, Emili (2007) *Comunicación entre hispanohablantes: mercados y políticas culturales* (España, América Latina y Estados Unidos). Ponencia proferida no marco do Taller-Diálogos: “Conflictos Interculturales” que se deu no Centro Cultural de España – México, nos dias 25 e 26 de junho de 2007, na Cidade do México (notas pessoais).

crítica – em contextos urbanos recentes - caracteriza-se por um (re)exame das tensões que envolvem os processos de *mercantilização* e *desmercantilização*<sup>23</sup> dos objetos nas sociedades complexas (multiétnicas ou interculturais<sup>24</sup>, ou estratificadas em classes mais ou menos identificáveis), suas estéticas múltiplas e expressões artísticas (culturais), assim como suas funções sociais.

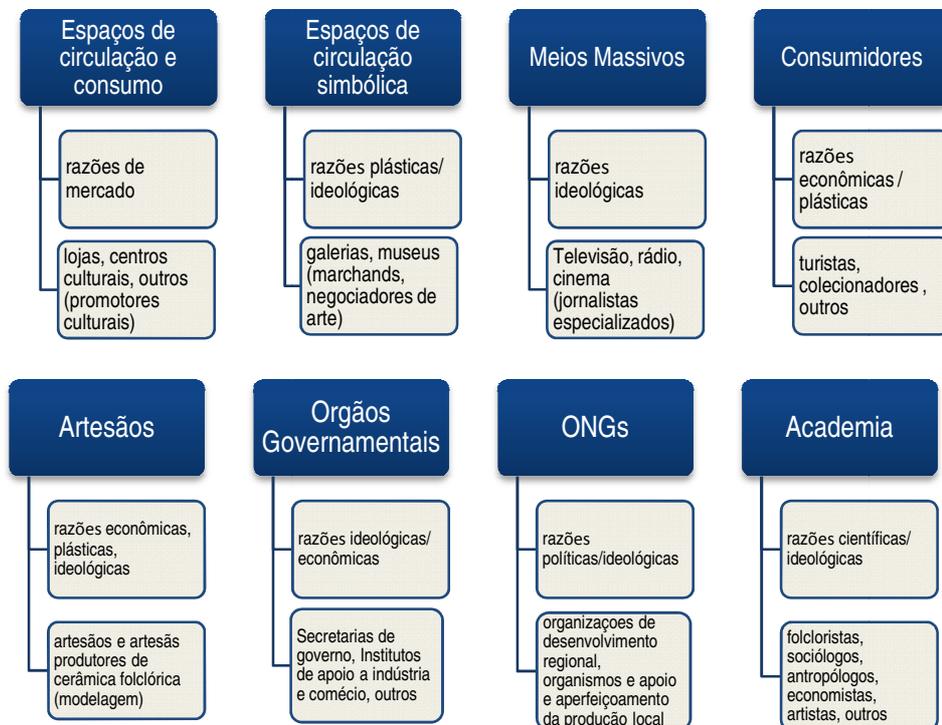
Na forma de explicitação de minhas escolhas – estas também políticas -, tomo por interlocutores os artesãos (ãs) e privilegio suas versões a respeito dos conflitos, tensões que configuram as disputas neste esboço de arena. Isso é justificado por três motivações: 1. Opto pela versão dos artesãos (ãs) pelo fato destes serem aqueles que vivenciam em suas trajetórias as fraturas configuradas pelos processos de modernização, no seu desenrolar histórico. 2. Acredito que ao reconstruir os “passos perdidos” destes homens e mulheres, via a reconstrução de suas narrativas sobre as formas de inserir a si e o seu trabalho, nos circuitos de produção-circulação-consumo recente, explicito uma versão dos conflitos (individuais e coletivos) existentes nesta arena, assim como as formas de opressão e aquelas de resistência que constituem em sujeitos políticos a artesãos (ãs). 3. Via as narrativas destes sujeitos políticos, acredito explicitar uma voz importante para a compreensão da *economia política e simbólica do artesanato/cultura popular*, em meio às disputas por uma versão ou narrativa oficial sobre as formas das culturas populares recentes.

---

<sup>23</sup> As estratégias de *mercantilização* e *desmercantilização* serão abordadas de forma mais sistemática na análise que segue, especialmente no capítulo 3. Remeto à KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, Arjun (1988) The social life of things. Commodities in cultural perspective. Cambridge, USA: Cambridge University Press.

<sup>24</sup> Com relação a esta noção de *Intercultural*, devo concordar com GARCIA CANCLINI, que cada vez mais vivemos em contextos urbanos onde a mescla, ou como problematiza este autor os processos de hibridação entre etnias ou culturas, inviabiliza a noção de multicultural, sendo mais coerente falar de interculturalidade como uma categoria de análise para interpretar as tensões que se apresentam na contemporaneidade. Como exemplo este autor cita a migração transnacional, a arte, ou pós-arte contemporânea, os intercâmbios de estudantes, dentre outros. Remeto a GARCIA CANCLINI, Néstor. (2005) Diferentes, desiguais, desconectados. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro. Conferir, ainda, GARCIA CANCLINI, Néstor (2007) De la Diversidade a la Interculturalidade. Notas da conferência proferida na sessão “¿O que puede decir la antropología sobre los nuevos conflictos interculturales?” no marco do Taller-Diálogos: “Conflictos Interculturales” ocorrido no Centro Cultural de España – México, no dia 26 de junho de 2007, Cidade do México (notas pessoais).

Figura 01 · **Atores envolvidos nas disputas na arena da Economia política e simbólica do artesanato/cultura popular**



Construir e utilizar a definição de *fenômeno econômico artesanal* torna opacas as noções de *necessidade* e de *utilidade*, que seriam as bases para uma investigação sob a perspectiva da economia clássica ou neoclássica. Estas noções – *necessidade* e *utilidade* - não desaparecem, somente não estão determinadas por si mesmas. Nesta outra definição, que tomo e reformulo, qualquer determinação se faz a partir dos consumidores/sujeitos do *querer* e dos valores e limites por eles determinados. MAUSS afirma que as noções de *necessidade* e *utilidade* pouco ajudam a entender os *fenômenos econômicos* de forma absoluta, visto que estas noções são estabelecidas em relação a um tempo e um espaço (também sócio-cultural) determinado, e com a mudança destas variáveis muda o sentido/significado daquelas noções; como exemplo, MAUSS cita a divisão do trabalho.

À primeira vista, alerta MAUSS, a divisão do trabalho seria especificamente econômica. Todavia, esta configurar-se-ia mais como um fenômeno jurídico, religioso e moral, sendo as mudanças ou conservação destes status, no decorrer do processo histórico de um grupo social, conseqüência de alguma reorganização interna, ou influência externa, ao grupo social e sua trajetória histórica. Por exemplo, em algumas sociedades em que somente as mulheres podem

ser ceramistas, no caso das mulheres *alfareras* de Amatenango, Estado de Chiapas na República do México<sup>25</sup>, ou em outras, onde é privilégio dos homens, esta forma de produção de objetos utilitários, como os *alfareros* de Puebla, no Estado de Puebla, também no México<sup>26</sup>.

Em função da ampliação do conceito de *fenômeno econômico*, penso o circuito produção-circulação-consumo da indústria artesanal, ou seja, a *economia simbólica do artesanato*, através da lente maussiana do *dom*, onde dar, receber e entregar envolve outras dimensões além da material – as simbólicas, éticas, estéticas e comunicativas. Em uma breve interpretação do ensaio sobre a dádiva de MAUSS<sup>27</sup>, podemos entender as obrigações como a explicação dos sentidos dos mitos, e conseqüentemente das ideologias<sup>28</sup> envolvidas no circuito de troca. As obrigações, contra-obrigações e entregas, poderiam materializar-se no interesse pelos objetos trocados, interesse jamais separado dos homens (e mulheres) que participam deste circuito. Assim, as obrigações constituiriam alianças – que envolvem desejos, experiências, símbolos e eventos comunicativos profundos –, as quais estabeleceriam práticas indissolúveis e duradouras entre sujeitos ou grupos sociais. Portanto, as interações diretas via a troca de objetos e não somente deles, entrelaçaria os grupos, estabeleceria uma dívida entre os que trocam, recebem ou entregam, assim como sua reciprocidade/solidariedade, possibilitando

---

<sup>25</sup> Remeto às mulheres de origem Maya do Alto de Chiapas (Amatenango del Valle), que têm na cerâmica uma antiga tradição com características pré-hispânicas. Nas comunidades indígenas desta região são as mulheres as responsáveis pela produção de cerâmica. Isso por estarem relacionadas com a água e todas as tarefas ligadas a este elemento, exceto a construção de casa, de responsabilidade dos homens. Em uma interpretação mitológica desta forma de divisão do trabalho, está a personagem “la abuela Xmucané”, antecessora de tudo o que foi criado, aquela que carrega a água vital em um cântaro. Esta ancestralidade mitológica relaciona todas as mulheres com a água e as liga fraternalmente com os objetos que contém este líquido, no decorrer dos tempos. Conferir TOVAR YANNINI, Arturo; MORRIS JR., Walter F. (S.F.) El fuego sobre la tierra: alfareras de Amatenango. México: Instituto de Artesania Chiapaneca.

<sup>26</sup> Cito como exemplo os *alfareros* urbanos de Puebla, que produzem a louça vitrificada em negro sobre o vermelho. Esta forma de produção - a arte de fazer panelas - passa de pai para filho ou então é ensinada a aprendizes - tendo as regras de parentesco como forma de legitimação do aprendiz. Conferir KAPLAN, Flora S.; PASCHERO, Cecilia (1980) Conocimiento y Estilo: un analisis basado em una tradición de alfareria mexicana. México: Instituto Nacional Indigenista.

<sup>27</sup> MAUSS, Marcel. (1923-24) Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel (2003) Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac y Naify; PAULME, Denise (1967) Prefacio a la tercera edición. In: MAUSS, Marcel (2006) op. cit. p. 13-20

<sup>28</sup> Por ideologia estou de acordo com a proposta de conceituação de VILLORO, que ao refletir sobre a dupla função que exercem as crenças coletivas em uma sociedade submetida a uma estrutura de dominação (p. 09), realiza uma revisão histórica, teórica e metodológica deste conceito. Dessa forma, o conceito de ideologia se definiria por sua função objetiva nas lutas sociais para a obtenção ou manutenção do domínio sobre um grupo, assim como o seu condicionamento social. Portanto, ideologia se refere não ao conjunto de enunciados falsos, mas às crenças determinadas socialmente, todavia não necessariamente verdadeiras ou falsas; sendo assim, um conceito sociológico. VILLORO, Luis. (2007) El concepto de ideologia y otros ensayos. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económico.

perceber não só a coerência do circuito e o comprometimento dos seus participantes, mas suas diferenças, separações, proibições, modificações e atualizações.

Ao refletir sobre a organização da *economia simbólica do artesanato* em Florianópolis S.C., Brasil, e ao ter alguns contextos mexicanos como testemunhas e parâmetros, busco por apreender num instante interpretativo: 1. A coerência possível encontrada em meio à complexidade dos processos sociais de (re)produção de cultura – material. 2. Os movimentos incessantes das interações humanas no intercâmbio de objetos e sentidos. 3. A vida social, como uma instância privilegiada onde os indivíduos tomam consciência de si mesmos e dos demais, e com esta ação, dão sentido ao estar e atuar no mundo – em específico o mundo urbano, multiétnico ou intercultural, capitalista e estratificado recente.

Ao assim entender este capítulo, utilizo a entrevista narrativa – em parte biográfica e em parte temática - como procedimento metodológico. Caracterizado como qualitativa, a *entrevista narrativa biográfica*<sup>29</sup> tem por objetivo compreender as percepções e construções individuais a respeito da realidade sócio-histórica, e, com isso, possibilita (re)localizar as mudanças culturais em uma sociedade local, ou grupo social determinado. Este procedimento permite entender as estruturas de dominação ou controle, a partir dos dispositivos identificados em enunciados extensos. Ou seja, a partir da interação entre o sujeito e o que ele (ela) diz a um outro com quem compartilha universos simbólicos (conhecimentos, pressupostos, sentimentos), busca-se por sentidos, que são atribuídos não só referencialmente, mas também contextualmente, *i.é.*, sentidos *indexicais* (indiciais)<sup>30</sup>. Todos estes sentidos compartilhados em meio a situações

---

<sup>29</sup> Agradeço ao Professor Doutor Rainer Henrique Hamel e aos colegas que participaram do *Taller de Metodología "La entrevista autobiográfica narrativa. Metodología cualitativa em ciencias sociales"*, oferecido pelo Posgrado en Ciencias Antropológicas da Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa. Este seminário coordenado pelo Dr. Hamel, foi realizado em junho de 2007. Naquela oportunidade, apresentei parte de minha proposta metodológica para coleta das entrevistas e a forma de aproximação com procedimentos da etnometodologia e da história oral. Este exercício ordenou minha aproximação com o campo da antropologia lingüística e da teoria da crítica literária.

<sup>30</sup> Com relação ao sentido *indexical*, remeto à formulação de BRIGGS a respeito dos conceitos-chave utilizados na análise e interpretação de uma entrevista narrativa. Para este autor os significados em uma narrativa possuem duas formas, a saber: *referencial* e *indexical* (indicial). A forma *referencial* tem relação direta com os conteúdos materiais do "mundo real"; contrastivamente a forma *indexical* (indicial) está relacionada com uma expressão contextual do "mundo real", ou seja, seu sentido depende das fórmulas padronizadas pelo grupo social, *i.e.*, são sinais intrinsecamente contextuais que não podem ser interpretados sem o conhecimento ou relação com a situação em que foram utilizados. BRIGGS, Charles L. (1986) *Learning how to ask*. Cambridge: Cambridge University Press. Ver também PRIES, Ludger (1993) *Biografía y Sociedad: un enfoque integrativo e interdisciplinario*. Anuário '93. Estudios Sociales. Puebla: El Colegio de Puebla: Claves Latino Americanas S.A. de C.V. (1ª edición, 1994); APPEL, Michel (2005) *La entrevista autobiográfica narrativa: fundamentos teóricos y la praxis de la análisis mostrada a partir del estudio de caso sobre el cambio cultural de los Otomíes en México*. Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research [on line journal], 6(2), Art. 16. <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-05/05-2-16-s.htm>

extraverbais (metacomunicativas) implicadas nas condições de enunciação (no momento em que se dá o diálogo).

Seguindo as indicações de BAKHTIN, ou dos autores do Círculo de Bakhtin e de seus comentadores, acredito que o “enunciado implica muito mais do que aquilo que está incluído dentro dos fatores estritamente lingüísticos, o que vale dizer, solicita um olhar para outros elementos que o constituem”<sup>31</sup>, entre estes elementos posso citar o contexto, a situação e a história.

Todavia, é necessário entender o que se encontra subjacente a esta escolha do método. Parto de uma premissa da Etnometodologia, que afirma não ser possível para alguém dar conta de suas práticas por si mesmo, e, por isso, narrar algo a um (a) outro (a), converte-se em um processo que ajuda a organizar, ou melhor, a editar a experiência vivida, atribuindo a esta uma ordem e um sentido/significado<sup>32</sup>. Esta premissa é completada por outra, originária do Interacionismo Simbólico estadunidense. Os interacionistas afirmam ser nos encontros entre indivíduos onde se configuram os espaços – lingüísticos, semióticos/semiológicos ou físicos – nos quais as regras sociais são negociadas e (re) significadas. Ou seja, ao estar em interação com um (a) outro (a), transformamos as regras sociais e constrangimentos, que são nada menos que referentes abstratos, em expressões materiais de nosso estar no mundo<sup>33</sup>.

Ambas as abordagens, que tomo por base, são pensadas a partir da noção de diálogo Bakhtiniano, ou seja, na forma de um espaço de comunicação entre sujeitos, configurado tal qual uma arena de discussões e discordâncias, mas também de harmonia. E onde a narrativa de cada um somente se constitui ou encontra sentido no discurso de um outro, na criação de um outro, em síntese, na relação entre *eu* e um *outro*<sup>34</sup>. Completa esta estratégia um princípio da Fenomenologia Social que afirma ser a vida social orientada pelo saber cotidiano e pelas regras “naturais”, ou seja, orientada pelas práticas cotidianas mediadas pelas capacidades de cada um

---

<sup>31</sup> Conferir BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado / enunciado concreto / enunciação. In: BRAIT, Beth (org.) (2007) Bakhtin: conceitos-chave. 4ª ed. São Paulo: Contexto. p. 67.

<sup>32</sup> APPEL, Michel (2005) op. cit.

<sup>33</sup> GOFFMAN, Irvin. (2007) A representação do eu na vida cotidiana. 14ª ed. Petrópolis: Vozes.

<sup>34</sup> Sobre o conceito de diálogo, ver MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo In: BRAIT, Beth (org.) (2006) Bakhtin: Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto. Ver ainda CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael (2004) Mikhail Bakhtin. São Paulo: Perspectiva, e, STAM, Robert. (1992) BAKHTIN. Da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática.

refletir – teorizar -, interpretar e dar ordem e sentido à sua vida e em conseqüência, à vida social<sup>35</sup>.

Junto a estas premissas estruturantes do método de abordagem, é imprescindível, ao tratar de narrativas ou relatos biográficos, acercar-se das perspectivas da História Oral. Encarada como mais uma mediação teórica que ajuda a entender e interpretar as filigranas que conectam a enunciação narrativa<sup>36</sup> com a memória, ou à memória de uma memória. Para isso, é necessário ter em vista que as narrativas coletadas a partir de entrevistas extensas, em um primeiro momento, podem parecer ser a materialidade da experiência direta dos sujeitos no decorrer histórico. Todavia, essa aparente “realidade histórica” é recordada e montada/editada ao sabor dos desejos do (a) entrevistado (a), ou seja, o (a) narrador (a) escolhe o que dizer e como dizer, define a seqüência dos acontecimentos e sua importância. Este procedimento interno do (a) narrador (a) revela, por outro lado, uma experiência mediada profundamente pelo tempo, pela cultura e pela reflexão<sup>37</sup>.

A memória, pois, torna-se uma armadilha carinhosa. Recordar é nada menos que escolher e organizar a experiência vivida. Esse tecer lembranças é entremeado pelos silêncios e esquecimentos voluntários ou não, e, por isso, é sempre uma versão dos fatos. Este campo de ação da memória, materializado na narrativa, permite a contínua negociação das percepções de ser e estar no mundo e transforma o fato de recordar em uma evidência historicamente significativa. Sendo assim, não existe mentira nas narrativas produzidas. Visto que toda mentira tem intencionalidade que deve ser compreendida, *i.é.*, deve-se levar em conta o significado das alterações, pois é nestes lugares – da alteração, da imprecisão, da mentira e do esquecimento – onde reside a matéria bruta para a interpretação. São nestas tensões e fraturas existentes nas narrativas, que são evidenciadas as experiências de cada sujeito e, por extensão, de alguma forma, do grupo que exerce ou participa das práticas sociais em um tempo e espaço.

---

<sup>35</sup> BERGER, Peter; LUCKMAM, Thomas (2006) A Construção Social da Realidade. Tratado de sociologia do conhecimento. 26ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes; APPEL, Michael (2005) op. cit.; BRIGGS, Charles L. (1986) op. cit.

<sup>36</sup> Utilizo aqui *enunciação narrativa* para diferenciar da enunciação argumentativa e da descritiva. Nesta perspectiva metodológica e de análise privilegia-se as reconstruções extensas de fatos vividos, ou a *enunciação narrativa*, entendida como um esquema discursivo privilegiado que fornece material para a interpretação sociológica, antropológica, histórica e lingüística.

<sup>37</sup> Conferir NECOECHEA GARCIA, Gerardo (2005). Después de vivir un siglo. Ensayos de historia oral. México D. F.: CONACULTA: INAH; MONTENEGRO, Antônio (2006) Memórias e Metodologias da História Oral: impasses e perspectivas. Notas pessoais da aula magna do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina UFSC. 13 de março de 2006. Florianópolis, Santa Catarina; MEIHY, José Carlos Sebe (2005) Manual de História Oral. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola.

A memória converte-se em um processo histórico importante, não para conhecer a unicidade do indivíduo e sua trajetória, ou ainda para subtrair deste informações sobre causas e efeitos. Ao invés disso, ela serviria como ponte inconclusa - na plenitude do sentido Simmeliano<sup>38</sup> - que permite compreender a experiência, ou, ainda, a percepção das possibilidades de agência, de simultaneidade entre repetição e inovação, transcendendo a verdade dos fatos. Para tanto, faz-se necessário compreender que “o tempo histórico não é o tempo vivido. A história escrita, documentada, distingue-se do acontecido; é [pois,] uma representação. E neste hiato entre o vivido e o narrado localiza-se o fazer próprio do historiador”<sup>39</sup> ou daquele (como eu) que executa o gesto de reconstruir a partir das experiências narradas. Ao expor as tensões entre o tempo histórico e aquele vivido, realizo uma tentativa criativa e dialógica de reconstrução dos trajetos percorridos pelos (as) narradores (as), dos deslizamentos de sentidos efetuados por estes, das histórias, antropologias, sociologias, filosofias ou artes por fim.

Parto do princípio de que o ato narrativo pretende criar uma identidade harmoniosa, estável e icônica de um *self* homogêneo em relação ao passado e ao presente, no gesto de organizar uma identidade que, no decorrer da vida, está fragmentada e dispersa. Tal qual uma ilustração deste processo de (re)criar-se e apresentar-se a um outro ouvinte/participante do ato/gesto de construir uma narrativa/história, apresento a percepção de NECOECHEA GARCIA sobre a narrativa biográfica reconstruída por este autor de Fernando, um morador do multifamiliar Alemão, na Cidade do México. Aquele investigador assombrou-se com a *performance* de Fernando na (re)construção de uma identidade homogênea e, conseqüentemente, com a coerência da narrativa do entrevistado. Sobre isso, aquele autor comenta:

---

<sup>38</sup> Para SIMMEL, a cultura poderia ser metaforizada por meio de uma ponte inconclusa. A partir desta imagem, este autor configura o processo de objetivação dos valores significativos para a constituição da personalidade – e aqui poderia citar entre vários, a memória -, enquanto um movimento humano de realizar-se e desfazer-se. Uma contínua obra em construção e desconstrução de práticas e significados, de estéticas e éticas. Sendo este movimento o que permitiria ao espírito construir-se na sua *inteireza*, ou numa utilização dos termos simmelianos, construir a *totalidade da sua personalidade*. Todavia, não uma totalidade estática, mas agente, dialógica, prenhe de possibilidades que não reside na fixação dos conteúdos das realizações humanas, ou como diria este autor das *objetivações do espírito*. Ao invés disso, na justa parcela de vontade para ultrapassar aqueles conteúdos e reconhecer sentidos, práticas, éticas e estéticas outras, que são por instantes negociadas e instauradas a partir da presença física, simbólica, histórica e política, em face de um outro também físico, simbólico, histórico e político com quem com-vivo. Remeto a SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da Cultura. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (orgs) (1998) Simmel e a Modernidade. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

<sup>39</sup> MONTENEGRO, Antonio Torres. (2007) História Oral e memória: a cultura popular revisitada. 6ª ed. São Paulo: Contexto. p. 10.

Saltou a vista o esforço que fazia Fernando para recordar e estabelecer uma trajetória que explicasse quem é ele no presente. A coerência surge da identidade que ele vai estabelecendo consigo mesmo; um homem que graças a sua astúcia gradualmente ganha controle sobre o que acontece em sua vida. O deslocamento até este fim, contudo, não é unilateral, nem está isento de contradições<sup>40</sup>.

Neste movimento de construção de um *self*-herói - seja trágico, épico ou burlesco -, conta-se uma história/ficção onde FINNEGAN identifica as seguintes chaves:

(...) primeiro, uma delimitação [framework] temporal e seqüencial; segundo, alguns elementos de explicação ou coerência; terceiro, algum potencial de generalidade [generalisability] – algo do universal no particular; e finalmente a existência do reconhecimento de convenções genéricas/gerais, variando em função dos diferentes tipos de contadores/narradores ou contos/narrações, com relação à delimitação [framework], protagonistas e modos de atuação [performance]/circulação<sup>41</sup>.

Por estas chaves é possível reconstruir as narrativas coletadas durante o trabalho de campo, como fez NECOECHEA GARCIA, configurar as experiências vividas, e com estas figuras – memórias, experiências, valores, gestos, entre outros – interpretar as trajetórias individuais as relacionando com alguns acontecimentos coletivos e históricos. Via reconstrução é possível identificar o (s) gênero (s) discursivo (s), que pode (m) ser desde a forma de enunciados seqüenciais de fatos; portanto, uma forma factual, uma forma metafórica ou poética. Pode-se identificar, também, a utilização ou a composição de duas ou mais formas, ou, ainda, qualquer outra forma expressiva, como as brincadeiras e piadas, citações de textos ou de personagens da literatura ou música, e outras<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> A citação original, a saber: “Saltó a la vista el esfuerzo que hace Fernando por recordar y establecer una trayectoria que explique quién es él en el presente. La coherencia surge de la identidad que él va estableciendo consigo mismo: un hombre que gracias a su astucia gradualmente gana control sobre lo que sucede en su vida. El desplazamiento hacia este fin, sin embargo, ni es unilateral ni está exento de contradicciones.” (p. 55). NECOECHEA GARCIA, Gerardo. Mi barco cruzó todas esas olas. In: NECOECHEA GARCIA, Gerardo (2005) op.cit. p. 55.-71.

<sup>41</sup> FINNEGAN, Ruth. Story: the orders by witch we live our lives. In: \_\_\_\_\_ (1998) Tales of the city: a study of narrative and urban live. London: Reutledge. p 1-13. A Citação original em inglês, a saber é a seguinte: (...) first, a temporal or sequential framework; second, some element of generalisability – something of the universal in the particular; and finally the existence of recognised generic conventions, varying for types of story-telling or tellers, which relate to the expected framework, protagonists and modes of performance/circulation. (p.09)

<sup>42</sup> Para uma introdução à narrativa biográfica, entendida como história de vida, seu contexto teórico e indicação de utilização, ver ATKINSON, Robert (1998) The Life Story Interview. London: Sage.

Como exemplo, cito a forma metafórica que algumas mulheres salmantinas – da Espanha -, donas de casa, utilizaram para narrar sua relação/experiência com a música, e, por conseguinte, seu consumo musical. Num determinado momento, “uma delas propôs: As “Estações” de Vivaldi são como uma colher. Todo mundo as tem em casa”. Para o grupo de pesquisa, esta metáfora relacionada diretamente com o ambiente cotidiano, tinha muito significado, visto que para aquelas mulheres “as colheres têm a proximidade do familiar e o poder do útil”. Assim, a metáfora teria o poder de reduzir sistematicamente as coisas artísticas – “cultas” - às coisas cotidianas, subordinando, as coisas artísticas aos valores da experiência vivida, não somente daquelas mulheres, mas de seus filhos, maridos e netos<sup>43</sup>.

Todas estas formas metafóricas ou gêneros discursivos são transpassados pelos eventos extraverbais ou metacomunicativos comuns ao (a) narrador (a) e seu grupo social. Eventos muitas vezes, desconhecidos pelo investigador em campo, como, por exemplo, as histórias e personagens locais, as retóricas políticas e religiosas, a repetição de fórmulas padronizadas de tratamento, conversação e performances que constituem a exegese da entrevista. A observação e a atenção do investigador convertem-se em ferramentas úteis para a realização de entrevistas. Pois estas observações anotadas nos protocolos de entrevista, seguindo codificação específica para este fim, informam e ajudam na interpretação dos elementos contextuais que expõem as contradições ou tensões borradas/obscurecidas na construção da história contada pelo (a) narrador (a).

BRIGGS chama a atenção a um de seus erros em campo para ilustrar a importância da atenção aos eventos metacomunicativos. Conta que ao perguntar a artesãos que trabalhavam com o entalhe de santos em madeira no norte do Novo México, Estados Unidos da América, sobre os processos de entalhe (técnicas, *diseños*, inovações no entalhe) conhecidos ou desenvolvidos pela comunidade, recebia sempre as respostas: “¡quien sabe!” (quem sabe!), ou então, “é isso!” ou “agora você obteve sua história”. BRIGGS, diante destas respostas evasivas ou desconcertantes, e depois de algum tempo e de fracassadas entrevistas, percebeu que os informantes estavam implicitamente dizendo que não poderiam aceitar aquela forma de inquérito. Caso eles se sujeitassem à entrevista, como estava sendo aplicada, estariam

---

<sup>43</sup> As citações originais são: “una de ellas proponía: “Las “Estaciones” de Vivaldi son como una cuchara”, e “(...) las cucharas tienen la cercanía de lo familiar y el poder de lo útil”, ambas retiradas do texto CRUCES, Francisco. De cucharas y corazones. Encarnación y densidad semántica en la cultura expresiva contemporánea. In: VV. AA. (2003) Culturas tradicionales, territorio y región. Memórias del IV encontro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de los países andinos. Bogotá: Corporación para la Difusión de la Cultura.

assumindo um papel de subordinação (isso envolvendo questões de status social e geracional, visto que o investigador era mais jovem que os entrevistados).

Depois que BRIGGS entendeu que a entrevista padrão não seria útil (por questões relacionadas às performances e fórmulas estabelecidas para tratamento entre jovens e velhos em uma comunidade tradicional transnacional), buscou acessar a comunidade de outra forma. Apresentou-se como aprendiz de entalhe e assim a investigação tomou sentido para ele e para os *mexicanos*<sup>44</sup>. Ele percebeu que as sessões de aprendizado eram repletas de informações, em que eram combinadas as rotinas e as fórmulas padronizadas, com os esquemas metacomunicativos. Isso se dava de forma simultânea, envolvendo/sobrepondo as lições não verbais de entalhe com as articulações entre performances/atuações pessoais, as narrativas orais sobre as tradições e a citação a textos escritos, provérbios, piadas e outras estratégias ou gêneros narrativos. Foi nesta outra forma de encerrar a entrevista, que BRIGGS obteve o material para a (re)construção dos processos de interação sociais, que o ajudou a entender como aconteciam as atualizações da cultura material e, por conseguinte, das práticas sociais naquele grupo transnacional.

Uma lição aprendida com BRIGGS pode ser resumida da seguinte forma: a imposição de estratégias metacomunicativas do pesquisador aos entrevistados, bloqueia aquele ver o que estes mostram, com substancial valor material. Isso pode ser um alerta para refletir sobre as motivações que geram a resistência dos entrevistados aos esquemas padrões de entrevista, e expõe ricas percepções sobre o pesquisador e a respeito dos entrevistados. Como exemplo, cito a percepção de BRIGGS sobre seu processo de investigação de campo, a saber: a combinação de informações visuais e verbais, utilizada por aqueles artesãos (ãs) para transmitir mensagens artísticas, davam ao pesquisador suporte à aquisição de competência em um sistema semiótico/semiológico que pertencia à exegese da entrevista, ou aos eventos comunicativos compartilhados, e ausente no exercício burocrático de perguntar e obter respostas, com validade científica, ou o que se entenda por isso<sup>45</sup>.

Outro exemplo é o relato de BARLEY sobre o seu trabalho de campo entre os Dowayos, em Camarões, África. BARLEY conta que ficou aflito por não obter, na aplicação de suas

---

<sup>44</sup> BRIGGS chama *mexicanos* os migrantes originários da República do México e a segunda geração já nascida nos EUA. Isso como uma forma de nominar processos identitários que estão deslocados de um território (o México), mas mantém características distintivas como um tipo de *moral mexicana tradicional*, conservada nestes contextos transnacionais.

<sup>45</sup> BRIGGS, Charles L. (1986) op. cit.

entrevistas, mais de dez palavras seguidas de seus entrevistados. Ele relata isso da seguinte forma: “Quando pedia que me descrevessem algo, uma cerimônia ou um animal, pronunciavam uma ou duas frases e se calavam. Para obter mais informação tinha que fazer mais perguntas. Aquilo não era nada satisfatório porque dirigia suas respostas, mais do que recomenda qualquer método de campo confiável”<sup>46</sup>.

Algumas tentativas fracassadas e algum tempo depois, BARLEY compreendeu os motivos para este tipo de situação, a saber: os Dowayos possuem fórmulas estabelecidas para dividir/compartilhar uma conversa. Neste grupo, a conversa deveria ser constantemente interrompida pelo interlocutor para que a pessoa que enuncia tenha certo que aquele o está escutando. Dessa forma, interjeições paralingüísticas e eventos metacomunicativos constituíam as fórmulas padronizadas que permitiam o estabelecimento de um vínculo em um evento comunicativo entre Dowayos. Fato que o investigador não foi capaz de observar em um primeiro momento, por ter fortemente incorporado seus esquemas culturais para o estabelecimento de uma conversa – não interromper o interlocutor enquanto fala, por exemplo.

Ao perceber que as ações/gestos performáticos/metacomunicativos eram importantes para o estabelecimento de uma conversa entre os dowayos e, ao utilizar isso como forma de interagir e assim estabelecer um profundo evento comunicativo, BARLEY fez com que suas entrevistas fossem possíveis: “quando ouve alguém falar, o dowayo fixa o olhar no chão, se balança para frente e para trás e murmura ‘sim’, ‘assim é’, ‘muito bem’ a cada cinco segundos aproximadamente. Caso não se faça dessa forma, quem fala se cala imediatamente. Quando adotei este método, minhas entrevistas se transformaram”<sup>47</sup>.

Assim, a narrativa, em especial a biográfica, construída em meio à presença física de dois atores e compartilhada em sua multiplicidade de sentidos, alguns comuns e outros não, editada a partir das tramas criadas e enredadas pela memória do (a) narrador (a), recriada pelo (a) investigador (a) e novamente compartilhada na interpretação, possibilita aos grupos subalternos mostrar que “o passado não foi vivido ou percebido [somente] desde o lugar da

---

<sup>46</sup> A citação original é: “Cuando les pedía que me describieran algo, una ceremonia o un animal, pronunciaban una o dos frases y se paraban. Para obtener más información tenía que hacer más preguntas. Aquello no era nada satisfactorio porque dirigía sus respuestas más de lo que aconseja cualquier método de campo fiable.” Remeto a BARLEY, Nigel (1983) *El antropólogo inocente*. Barcelona: Editorial Anagrama. p. 88.

<sup>47</sup> A citação original a saber: “Cuando oye hablar a alguien, el dowayo se queda con la mirada fija en el suelo, se balancea hacia adelante y hacia atrás y vá murmurando ‘sí’, ‘así es’, ‘muy bien’ cada cinco segundos aproximadamente. Si no se hace de esta forma, el habante calla de inmediato. En cuando adopté este método, mis entrevistas se transformaron.” BARLEY, Nigel (1983) op. cit. p. 88-89.

vítima, do recipiente inerte e sob os desígnios de um outro poderoso”<sup>48</sup>. Mas, que o passado e suas vivências, o presente ou mesmo o futuro, estão imersos em um universo de interações sociais, onde a percepção de cada um traz consigo a diversidade, ou a heterogeneidade, de visões sobre a mudança social, em lugares determinados e através do tempo.

As narrativas apresentadas aqui foram produzidas durante a investigação de campo realizada no período de 2005-2006. A maioria dos (as) entrevistados (as) foram contactados (as), em encontros informais ou casuais. A partir destes encontros foi estabelecida uma primeira rede de relações/entrevistados, cuja função principal para o processo de investigação foi o mapeamento e a indicação dos entrevistados de maior interesse, isso realizado em 2005. Este momento da investigação contou com o movimento dos processos de interação interpessoais, e a escolha dos (as) entrevistados (as) foi aleatória, *i.é.*, não seguiu um critério previamente sistematizador ou organizador a respeito do grupo de entrevistados (as). Em 2006, foram realizadas as entrevistas com os (as) entrevistados (as) identificados na primeira rede de contatos, e com novos (as) entrevistados (as) localizados pela da indicação de um (a) entrevistado (a) já contactado, sendo anotado na rede de relações construída no decorrer da investigação de campo.

Optei pela realização de entrevistas extensas com um grupo reduzido de entrevistados (as), com o propósito de aprofundar, no momento da análise, as questões apresentadas por eles (elas), através do contraste entre os esquemas narrativos (gêneros) produzidos e recriados. Com isso, pretendi construir uma interpretação que mantivesse vivos os tons e as especificidades de cada narrativa e que o conjunto delas pudesse ser uma imagem das questões (re)formuladas no processo de pesquisa sobre modernizar-se, ou seja, sobre os processos vividos em face da necessidade de inserção em um circuito de produção-circulação-consumo, que exige das *formas sociais de produção artesanal* reproduzir-se sob outras bases – “racionais”, “produtivas”, “materiais”, “biográficas” e “simbólicas”.

No quadro que segue, apresento uma caracterização esquemática dos entrevistados/narradores. Uma caracterização mais detalhada será realizada no decorrer do capítulo, antes da apresentação dos fragmentos de narrativas utilizados na escritura da análise. Este quadro tem por função informar questões preliminares da análise, como a quantidade de

---

<sup>48</sup> NECOECHEA GARCIA, Gerardo (2005) op. cit. p.18. a citação original, a saber é: “(...) *el pasaso no fue vivido o percibido desde el lugar de la víctima, del recipiente inerme de los designios del outro poderoso.*”

entrevistas realizadas, apresentar/caracterizar os (as) entrevistados (as)/personagens<sup>49</sup> (origem; idade; caracterização profissional) e a classificação da entrevista de acordo com as orientações metodológicas definidas para o preenchimento da ficha que compõe o protocolo de entrevista (apêndice 01).

Ao modo de apresentar as questões subjacentes à caracterização das personagens apresentadas ao longo da análise, poderia adiantar que elas – as personagens - são de tipo *redondas*, ou seja, mais complexas e com uma grande variedade de características, como: físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e morais. Com esta complexidade na caracterização pretendo expor os conflitos vivenciados no processo de modernizar-se de forma mais evidente do que seria possível demonstrar em personagens *planas*, sejam estas tipológicas ou caricaturas<sup>50</sup>. Minha estratégia de complexificação das personagens tem por objetivo a desconstrução, de algum modo, das imagens clichês associadas a artesãos (ãs), a saber: inocente, rude, primitivo, pré-artísticos, entre outros, para no seu lugar expor a homens e mulheres que em determinados contextos e realizando determinados gestos performatizam o aparentemente ancestral.

Os (as) artesãos (ãs) entrevistados participam da mesma camada estratificada da sociedade recente: a popular. Apesar de compartilharem condições econômicas similares, seus repertórios simbólicos são diferenciados (nível de escolaridade, acesso à informação, participação em atividades culturais, entre outros). Esta distinção se processa em função das atualizações biográficas e das escolhas realizadas por estes (as) atores/atrizes para a realização desta modificação na sua atuação. Escolhas mediadas principalmente pelos meios massivos, como a televisão e, cada vez mais, a rede mundial de computadores (internet).

Os dois últimos itens do quadro, creio ser importante chamar a atenção nestas notas teórico-metodológicas. Isso, por serem: 1. A caracterização profissional anotada conforme o (a) narrador (a) a apresenta ou se identifica no momento da entrevista. Encaro esta notação como

---

<sup>49</sup> Utilizo a noção de personagem como uma recriação desta noção utilizada nas análises de textos literários. Para GRANCHO que expõe os dispositivos utilizados neste tipo de análise, a personagem é “um ser fictício responsável pelo desempenho do enredo: em outras palavras, é quem faz a ação” (p. 17). A partir desta definição classifico os (as) entrevistados (as) como aqueles que fazem a ação de me contar suas experiências em face do novo cosmos urbano que se constitui a cada momento em centros urbanos “globalizados/mundializados”. Todavia, o conteúdo de realidade ou verdade de cada personagem, recai na negociação que cada um realiza para construir-se herói ou anti-herói de sua própria história, dito de outra forma, a personagem (o/a entrevistado/a) é uma invenção (ficção) resultado da interação entre narrador (a) e investigador e seus repertórios de experiências, mediados pela intencionalidade de cada um em construir uma imagem ou *performance* do outro. Conferir GRANCHO, Cândida Vilares (2006) Como analisar narrativas. São Paulo: Editora Ática. (série princípios, 207).

<sup>50</sup> Sobre as caracterizações de personagem *plana* ou *redonda* ver GRANCHO, Cândida Vilares (2006) op. cit.

importante chave para entender a forma como cada indivíduo se posiciona na arena de disputas ou quer ser reconhecido em meio ao grupo do qual faz parte ou com o qual interage. 2. Classificação da entrevista composta pela codificação indicada no procedimento metodológico utilizado. Como, por exemplo, explícito a notação do código *EN: F01 – XX – mês/ano*. Onde *EN* é relativo à entrevista narrativa, *F01* número da fita transcrita, *i.é.*, o modo de registro da entrevista (neste caso, fitas magnéticas), seguido das iniciais do (a) entrevistado (a), por exemplo, *XX* – em dois casos acontecem entrevistas conjuntas, o que é codificado com a inicial de cada entrevistado (a): *X&W*, e, finalmente, data de realização da entrevista (mês e ano)<sup>51</sup>.

Quadro 01 · **Caracterização esquemática dos (as) entrevistados (as)**

Fonte: Sistematização dos Protocolos de Dados Pessoais

Entrevistado (a)*	Local de nascimento	Idade	Caracterização profissional	Classificação da entrevista
Maricota	São José, SC	71	Artesã / professora de artesanato	EN: F01- MM - 09 /2006 EN: F02- MM - 10 /2006
Olinda	Capoeiras, SC	49	Artesã / dona de casa	EN: F01- O&P - 09 / 2006
Petrolino	Uruguaiana, RS	55	Artista / funcionário público / militar retirado	EN: F01- O&P - 09 / 2006
Resplendor	Itajaí, SC	31	Artesã / Bióloga	EN: F01- R&ED - 02 /2006
Edwilson	Florianópolis, SC	31	Professor de Geografia / artesão	EN: F01- ED - 01 / 2006 EN: F02- ED - 05 / 2006

\* Os nomes dos (as) entrevistados (as) são fictícios, somente as iniciais foram conservadas; isso para manter a indicação nos fragmentos utilizados na análise.

Uma observação possível de ser adiantada a partir do quadro de sistematização apresentado está relacionada à origem dos (as) narradores (as). Ao iniciar a investigação, eu tinha como especulação (romântica) a idéia de que todos (as) os (as) artesãos (ãs) de cerâmica folclórica - ou utilizando uma categoria dos gestores dos espaços de circulação e consumo vinculados às iniciativas estatais: do artesanato de referência cultural, eram originários de Florianópolis, no Estado de Santa Catarina, Brasil. Contudo, ao seguir os (as) narradores (as), partilhar suas memórias e reconstruir suas histórias, verifiquei que em sua maioria, os (as)

<sup>51</sup> A referência das entrevistas, de onde retirei os fragmentos apresentados no decorrer deste capítulo, será realizada pela sua classificação, indicada no Quadro 01 · Caracterização esquemática dos (as) entrevistados (as), e explicitada neste parágrafo.

artesãos (ãs) entrevistados, apesar de se apresentarem como “de Florianópolis”, eram originários de outras cidades ou mesmo de outros Estados brasileiros.

O pertencimento ou identificação com Florianópolis nestes (as) narradores (as) se deu em consequência do processo migratório, ou seja, da modificação de performances do (a) migrante ao não migrante. Este processo vivido através de diferentes estratégias e em função de distintas motivações, como, por exemplo, os anos já vividos na cidade, do estabelecimento de laços familiares com nativos (casamento e descendentes) e do acesso a melhores oportunidades de educação e trabalho, entre outros.

Outra questão relacionada à origem dos entrevistados recai na manutenção do pertencimento relacionado a uma territorialidade geográfica original ou, ainda, do obscurecimento daquele pertencimento. Um exemplo do primeiro caso é Dona Maricota, nascida no continente, donde orgulhosamente olha para a Ilha. É curioso verificar que as peças desta artesã sustentam, nos meios de circulação e consumo (especialmente o cultural), o status de serem consideradas as mais autênticas representações das “manifestações culturais” da Ilha. Mesmo ela não tendo vivido lá um só dia de sua vida. Observação que sugere uma maior atenção à questão da autenticidade, e desta vinculada a uma territorialidade definida geografica e ideologicamente.

Com relação ao obscurecimento de um pertencimento originário, cito Dona Olinda e Seu Petrolino, para quem Florianópolis é o lugar (*topos*) da memória, por mais que Dona Olinda tenha morado nesta cidade somente depois de sua infância e Seu Petrolino depois de deixar a marinha. No entanto, para estes dois artesãos-artistas, as personagens, temas modelados e as memórias, são deste lugar escolhido e vivido muito mais visceralmente que para Edwilson, quem tem toda a vida passada em Florianópolis, e que obscurece este repertório de experiências, como uma estratégia de modernizar-se.

O estabelecimento ou esvaziamento do pertencimento a uma geografia originária relaciona-se conflitivamente a uma genealogia do fazer artesanal<sup>52</sup> e, expõe uma dinâmica entre o Continente e a Ilha que engloba artesãos (ãs) em outra espacialidade que transpassa as fronteiras geográficas municipais. Ao modo de aproximar dois movimentos de

---

<sup>52</sup> Ao refletir sobre uma genealogia do fazer artesanal relacionado a um tipo de desterritorialização tenho em mente a reiterada afirmação de que Dona Maricota é a primeira e mais antiga artesã de modelagem folclórica, sendo Edwilson e Resplendor, Olinda e Petrolino seus sucessores nesta linhagem ou genealogia da modelagem em Florianópolis. Esta possibilidade de linhagem é construída por diferentes atores da arena de disputas da economia política e simbólica do artesanato/cultura popular, como os gestores de espaços de circulação cultural, os próprios artesãos (ãs), os meios massivos, entre outros.

alteração/configuração, poderia dizer que, por um lado, a cidade de Florianópolis configura-se em moderna Zona Metropolitana devorando/alterando as espacialidades mais locais (os bairros do Continente). Por outro, os sujeitos, em suas práticas cotidianas, estabelecem com o espaço (com a cidade, com os outros sujeitos e com suas memórias) relações particulares que traçam linhagens do fazer artesanal (re)inventadas a partir dos desejos de se sentirem autorizados e parte de um grupo virtual que não se materializa como comunidade. Um tipo de grupo que se configura como pontos referenciais dispersos (redes de contatos/com-vivência) em um circuito interpessoal de práticas (gestos/ações) estéticas que interferem nos circuitos de produção, circulação e consumo, e nas formas de estar e viver na sociedade de consumo recente.

Meu primeiro movimento de configuração de uma questão de pesquisa pretendia atentar para o lugar das narrativas verbais e visuais reorganizadas e materializadas nas peças modeladas em cerâmica. Estas pensadas como parte ou geradas por meio das experiências vividas e compartilhadas por estes homens e mulheres no decorrer de suas vidas, nesta cidade e, em meio aos movimentos de modernização dos estilos de vida, gostos e de urbanização gerados por fenômenos sócio-culturais como a globalização. Numa tentativa de configurar uma imaginação florianopolitana recente compartilhada, eu acreditava na existência de repertórios de experiências, imagens, sons, práticas, fórmulas narrativas estabelecidas, performances, gestos, espaços, tempos, e outros aspectos ancestrais, comuns ou interconectados e coletivos que davam a base para a ação/gesto estético artesanal neste contexto.

Deveras, existe algo que entrelaça as narrativas e performances dos (as) artesãos (ãs) entrevistados (as), e a este “algo” tenho tratado como as formas de configurar narrativa e objetivamente a experiência de modernizar-se, cuja (re)construção tenho a esperança de apresentar no decorrer deste ensaio. Todavia, as distintas origens, trajetórias e experiências, somadas à polifonia exposta nas entrevistas me fez crer que aquele *ethos* (ideal) florianopolitano – e por *ethos* estou entendendo, ou restringindo a características como autenticidade e especialização - que daria base para uma poética destes homens e mulheres na materialização de um sistema de objetos artesanais em face dos processos de modernizar-se, seria uma abstração ou mesmo, um desejo artificial por uma reescritura romântica (e ingênua) de um tipo de narrativa identitária, épica e originária de um “povo Ilhéu”, que teria na sua cultura material o estofo para esta história.

No lugar desse homogêneo, positivo e ordenado *ethos*, encontrei estratégias conflitivas experimentadas por estes (as) artesãos (ãs) para ser, parecer ou produzir-se *modernamente*

*tradicionais* ou *tradicionalmente modernos*. Estas estratégias podem ser reconstruídas e expostas como a ação de colecionar performances, memórias, narrativas e experiências que são (re)compostas em novas (outras) performances, memórias, narrativas e experiências. Ação mediada pelos interesses, maiores ou menores, de inserção em um circuito de circulação e consumo cultural/simbólico, promovendo com isso a intensificação da atualização das práticas artesanais (ou dos agentes/autores, das *formas sociais de produção artesanal* e seu sistema de objetos) de forma voraz.

Este movimento de atualização tem como conseqüência uma forma de inserção deste sistema de objetos e seus autores naquele circuito cultural/simbólico. Todavia, esta participação é tensa e gera conflitos relacionados às formas de produzir, fazer circular e consumir seus significados. O que fica explícito é que o sistema de objetos artesanais acessa a outras (novas) políticas de valores que incorporam à sua *objetualidade* outros (novos) sentidos (narrativas) que questionam, ao mesmo tempo em que atualizam os sentidos (narrativas) já estabelecidos.

Como um exemplo destas tensões e movimentos, especialmente vinculados à *objetificação* das manifestações da cultura popular em objetos, cito o conjunto de Boi-de-mamão modelado por Resplendor<sup>53</sup>. A modelagem desta artesã toma por base a composição/justaposição entre as memórias sobre o Boi-de-mamão que ela traz da sua infância vivida em Itajaí, Santa Caratina, as narrativas históricas e jocosas contadas por seus avós sobre

---

<sup>53</sup> Para esta observação remeto ao fragmento 01 que compreende os turnos 95 a 108 da EN: F01 – R&ED – 02/2006, em que Resplendor comenta sobre o Boi-de-mamão visto na ilha e aquele rememorado de Itajaí:

E. E então você assistiu o boi desde pequena?

R. Meu primeiro boi-de-mamão foi na minha primeira série, que eles levaram na escola. Na escola em que eu estudava (...)((em Itajaí))

E. E a partir desta experiência (...)

R. Depois disso eu não ví mais assim, era mais raro (...) e aí, aqui em Florianópolis é que eu fui rever mais (...), eh assim (...)

mais grupos diferenciados, porque aqui cada bairro tem um (...)

E. Ah!

R. Lá em Itajaí o que eu conheço que tem agora, é um boi do Cordeiros (...)

E. Cordeiros é o quê? um bairro?

R. É um bairro.

E. Ah! Tá.

R. É o único que tem, que sobrou, tem bem pouco. Agora o pessoal tá começando a resgatar, de novo, né (...)

E. E você modela em cima destas lembranças que você tem do boi de mamão (...)

R. Sim.

E. Quais são os elementos que você modela, assim (...), do boi?

R. Todos, que a gente (...) que a gente também (...) mais da minha lembrança de agora, né! Da minha primeira série ((refere-se à escola)) já tá muito distante, assim. Mas o boi, a berrunça, a maricota, a cabrinha, o cavaleiro, os quatro tocadores, os quatro (...) cinco tocadores, o urso, o macaco, tem às vezes o cachorro e o urubú, e acho que é só! Mas assim, cada bairro faz algum, acabam inventando algum novo, assim né!

os tipos, festas e rituais religiosos naquela mesma cidade, e justapostos às performances atualizadas do Boi assistidas em Florianópolis, já na sua vida adulta.

Os ecos de outros lugares e tempos, personagens e performances das experiências ancestrais, tensionam aquelas vividas posteriormente em Florianópolis, numa forma de sobreposição (disjunção) ou contraste com relação às memórias sobre os Bois vistos na Ilha. Esta ação desencadeou e continua a desencadear processos de (re)construção (atualização), tanto da mitologia, quanto da performatividade do boi, assim como das narrativas sobre estas performatividades construídas pela artesã e sua materialização em um sistema de objetos. Como marcado no último trecho do fragmento apresentado em nota anteriormente, em que esta narradora expõe esta sobreposição de memórias e os dispositivos que lança mão para dar conta desta dinâmica de sentidos no âmbito de seu ofício, a saber:

Fragmento 02<sup>54</sup>

Fonte: EN: F01 – R&ED – 02/2006. Turnos 105-108

*E. E você modela em cima destas lembranças que você tem do boi de mamão (...)*

*R. Sim.*

*E. Quais são os elementos que você modela, assim (...), do boi?*

*R. Todos, que a gente (...) que a gente também (...) mais da minha lembrança de agora, né! Da minha primeira série ((refere-se à escola)) já tá muito distante, assim. Mas o boi, a berrunça, a maricota, a cabrinha, o cavaleiro, os quatro tocadores, os quatro (...) cinco tocadores, o urso, o macaco, tem às vezes o cachorro e o urubú, e acho que é só! Mas assim, cada bairro faz algum, acabam inventando algum novo, assim né!*

Esta atualização da mitologia do boi-de-mamão e conseqüentemente de sua *objetualidade* – o conjunto modelado em cerâmica - narrado por Resplendor é percebida no trecho: [a modelagem das peças tem] *mais da minha lembrança de agora, né! Da minha primeira*

<sup>54</sup> Os fragmentos são um dispositivo metodológico para a análise de entrevistas narrativas. Através da apresentação completa dos fragmentos é possível não só utilizar seus conteúdos – como geralmente é feito por investigadores das ciências sociais e humanas, mas entender a coerência interna da narrativa imersa em um gênero discursivo. Esta estratégia pode ressaltar uma questão problematizada ou contradizê-la, cabendo ao pesquisador reconstruir sua rota de análise ou evidenciar a contradição. A definição dos fragmentos é realizada conforme indicação metodológica, utilizando a técnica dos quadros de descrição estrutural da entrevista em questão. Esta fase da análise caracteriza-se por identificar os trechos significativos (marcando seu início e fim) e atribuir títulos que assinalam seus conteúdos. Este fragmento, assim como todos os fragmentos apresentados neste capítulo, obedece à seguinte codificação: as falas são organizadas por turnos, onde “E” (entrevistador) é relativo as minhas intervenções, e “R” relativo às de Resplendor. As notas ou observações metacomunicativas são indicadas entre duplo parêntese; indicações em parêntese simples são marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase, sem continuidade no mesmo ou no seguinte turno. Esta é uma simplificação da codificação realizada no Protocolo para Entrevista desenvolvido a partir de APPEL, Michael (2005) op. cit. Para aprofundamento dos procedimentos para transcrição da entrevista biográfica e sua codificação para posterior análise, ver o texto de MARCHUSCHI, Luis Antônio. (2000) *Análise da conversação*. São Paulo: Editora Ática. (série princípios).

*série ((refere-se à escola)) já tá muito distante, assim.* Este trecho expõe as sobreposições entre memórias e experiências as quais são (re)tomadas para estabelecer os argumentos/elementos das histórias a serem contadas nos e por meio dos objetos. É esta ação de “escolha” e atualização que aproximo às noções de mito e mitologia formuladas por BARTHES<sup>55</sup>. Realizo esta aproximação como estratégia para propor metáforas que falem sobre a forma daquela ação, narrada pelos (as) artesãos (ãs).

Para BARTHES, o mito seria uma fala escolhida e histórica, um sistema de comunicação, uma forma, uma significação – ou seja, designaria e notificaria, faria compreender, mas também imporia. Seria dessa forma, linguagem/texto, com *lexos* e inflexões que, por um lado, o distinguiria de outras formas, como a poesia ou a literatura, e por outro, não deixaria de roubar destas outras formas sua materialidade lingüística, restituindo-as em outras como a paródia, a crítica ou a mímica<sup>56</sup>.

Retorno, pois, à ação de Resplendor, assim como a daquelas mulheres artesãs mexicanas que (re)criaram seu gesto estético na forma de *diablos* jocosos e libidinosos, pesquisada por GARCIA CANCLINI<sup>57</sup>. Realizo esse retorno para expor um movimento que imprime nas imaginações, nas gestualidades, e conseqüentemente nos objetos produtos deste fazer, marcas que igualmente constituem-se textos privilegiados sobre as tensões, atualizações e descartes culturais realizados ou resultado deste movimento complexo e ambíguo de atualização. Ou seja, de transformação de uma *performance* teatral-burlesca (carnavalesca) como a do Boi-de-mamão em Florianópolis em conjuntos de objetos que materializam hierarquias e exclusão. Ou da configuração de constrangimentos relacionados ao comportamento sexual (ou mesmo performances sociais) em diabinhos de barro transgressores, despidorados e sexualmente violentos.

---

<sup>55</sup> BARTHES, Roland (1993) *Mitologias*. 9ª ed. Rio de Janeiro. Berthrand Brasil.

<sup>56</sup> Por ser inflexão, o mito aproxima-se ao sentido de enunciação Bakhtiniano. Isso, pelo fato do enunciado mítico carregar não um conteúdo, mas uma maneira de ser proferido (uma forma), tal qual uma enunciação *i.é.*, matéria sobre a qual é possível a circulação de enunciações anteriores e posteriores (história), que para BAKHTIN teria por função transpor a energia de uma interação social (situação da vida) para o discurso verbal (diálogo/comunicação), dando a qualquer coisa lingüisticamente estável, seu momento histórico de vida, seu caráter único. Dito de outra forma, a potência para chamar a atenção para a presença dos sujeitos e da história na existência de um enunciado concreto (imagens, textos, objetos) e neste configurar-se, contar sua paradoxal existência de construir-se, alterar-se, desfazer-se, ou mesmo desaparecer completamente ao sabor da história. Conferir BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHNÓV) (2004) *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11ª ed. São Paulo: Hucitec. Ver também BRAIT, Beth (org) (2007) *Bakhtin: conceitos-chaves*. 4ª ed. São Paulo: Contexto.

<sup>57</sup> GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) *op. cit.*

Ao configurarem-se como reconstrução de mitologias aparentemente arcaicas, os gestos/ações realizados por Resplendor, oferecem a metáfora que constitui a transitoriedade do movimento furtivo de (re)construção das narrativas (orais e objetuais) em face da necessidade de modernizar-se. Acredito que este movimento é complexo, por ser uma contínua dialética entre diferentes “formas velhas” (narrativas, costumes, hábitos, tradições, coisas) que geram outra “forma velha” (objetos, personagens, textos, formas de atuação), em sua origem já despida, pervertida, (re)semantizada em relação às memórias reconstruídas.

Igualmente, este movimento é ambíguo, porque nesta dialética entre “formas velhas”, o desejo mobilizador é de atualização e autoria, ou seja, de vontade de instauração de um ponto de vista: aquele que tem (ex)centralidade no “Eu”, e não somente de manutenção daquele ancestral em relação ao passado ou a um passado. Este aparente paradoxo localiza a questão em outro lugar, parte do âmbito da relação sujeito/autor e sua ação estética e a lança para o local da relação sujeito/autor e sua ação política (pensada aqui como relações de poder), cuja realização se dá nos conflitos existentes na circulação e consumo.

Grosso modo, o que construo nesta configuração da ação de Resplendor e dos demais artesãos (ãs) com quem compartilhei um momento através de um evento/ato comunicativo profundo, é que a individualização dos gestos plásticos artesanais (performances pessoais), propicia com que a arena onde a *economia simbólica do artesanato* realiza seus circuitos de trocas simbólicas, materiais, lingüísticas, entre outras, possa ser mais uma vez, e acredito que não por última, (re)configurada. E, a partir disso, seja possível apreender os regimes de valor envolvidos na “novidade” do artesanato como objeto cultural (e deste como mercadoria) em determinadas situações e circuitos.

Dessa forma, minha investigação não possui condições para comprovar ou mesmo aludir como possível aquele *ethos*, e isso assumo desde já como uma das limitações empíricas e metodológicas desta pesquisa, a saber: a impossibilidade de generalização, a incompletude e imperfeição das conclusões. Limitação que não obscurece as interpretações realizadas aqui, mas que seguramente deixa vazios, lacunas e ausências de que não pude dar conta em função dos métodos que escolhi para a realização da pesquisa de campo, assim como dos procedimentos para posterior sistematização, reconstrução e interpretação das narrativas coletadas. Somado a isso, minha pouca habilidade para lidar com a complexidade dos questionamentos já formulados por intelectuais como GARCIA CANCLINI, NOVELO, LAUER,

RIBEIRO, FERNANDES, CANDIDO<sup>58</sup> entre outros, sobre a cultura popular (subalterna), as formas de produção artesanal, sua estética, seus agentes e o sistema de objetos e sua interação com os movimentos (projetos, propostas, modos) de modernização.

Todavia, e seguindo os passos de FERNANDES<sup>59</sup>, acredito que ao expor as limitações da investigação, não busco pela indulgência dos leitores ou companheiros estudiosos da cultura popular (subalterna), pretendo sim esclarecer que, sabedor dos erros e limitações, não me furtei ao compromisso de dar acesso aos outros, com quem dialogo, aos dados coletados. Com isso, tenho a esperança que estes dados sirvam para situar a temática da cultura popular e em especial das formas de produção artesanal em meio às transformações por que passa a sociedade brasileira e, mais especificamente, os grupos de artesãos (ãs) em Florianópolis, Santa Catarina.

Minha eleição do método foi motivada, em parte, pelos esquemas teóricos escolhidos no processo de investigação teórico-metodológico e contrastados, avaliados e renovados em relação ao *estar aqui* no gabinete e, em parte pelas questões que o *estar lá*<sup>60</sup> em campo me apresentaram, a saber: a fluidez com relação a qualquer esquema formal previamente estabelecido, o encontro aleatório com os (as) entrevistados (as), a ambigüidade (motivações, desejos, expectativas, entre outros fatores que marcaram as cenas das entrevistas) com que cada entrevistado (a) se apresentou ante a investigação, as trocas – econômicas e simbólicas - realizadas durante o contato no decorrer do campo, o encaminhamento das categorias de análise e da forma de apresentá-las em um texto possível.

Estas questões pensadas a partir de reflexões realizadas no campo das ciências sociais e humanas sobre as relações intersubjetivas entre o (a) pesquisador (a) e os (as) informantes e suas marcas, rastros e autoria na construção da interpretação sobre os fenômenos sociais. Chamo a atenção de que, na escolha do método, levei em consideração o recente e inconcluso debate sobre a experiência biográfica do (a) pesquisador (a) em relação à experiência biográfica

---

<sup>58</sup> GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) op. cit.; NOVELO, Victória (1974) *Capitalismo y producción de artesanías en México*. México, D.F: Escuela Nacional de Antropología y Historia. INAH – SEP; dissertação de mestrado. 260 f; LAUER; Mirko (1983) op. cit; FERNANDES, Florestan (2004) *Folclore e Mudança social na cidade de São Paulo*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Raízes). CÂNDIDO, Antônio (2001) *Os parceiros do Rio Bonito*. 9ª ed. São Paulo: Editada 34.

<sup>59</sup> FERNANDES, Florestan (2004) op. cit.

<sup>60</sup> Remeto às categorias de estar lá (*being there*) e estar aqui (*being here*) que GEERTZ problematiza em seu livro sobre a escrita antropológica e, certamente, ampliada para a escrita nas ciências sociais e humanas. GEERTZ, Clifford (2005) *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

dos (as) narradores (as) e à forma conflitiva como estas experiências se refletem ou refratam na construção do conhecimento sobre as diferentes formas de viver, atuar e estar no mundo contemporâneo<sup>61</sup>.

Nos capítulos desta investigação, tenho por pretensão apresentar um texto dialógico, o máximo que a escritura formal da língua portuguesa me permitir. Comento isso, por concordar com OZ que a língua é, por sua estruturação lógica, um obstáculo à descrição dos gestos/ações que configuram ou organizam a experiência de construção do *self*. De forma a expor esta questão este autor comenta: “As palavras precisam vir uma *depois* da outra, ao passo que a riqueza de sensações (...) acontecem uma *dentro* da outra”<sup>62</sup>. Todavia, e ciente desta particularidade do evento comunicativo materializado em palavras, acredito que a língua também é um meio privilegiado para tentar apreender este movimento interno às sensações e seus conteúdos (sentidos), como nos ensinou Bakhtin.

Apresentarei, pois, fragmentos de narrativas; suas interpretações possíveis (minhas ou dos próprios narradores), minhas observações (notas de campo), fragmentos de textos etnográficos sobre o mesmo tema ou preocupações e os conceitos teóricos tomados de distintos autores e dos (as) próprios (as) narradores (as). Isso, inventando um esquema narrativo – ou gênero - de um diálogo multivocal, ao modo Bakhtiniano. O texto, pois, não pretende ser uma interpretação plana, sob um ponto de vista, mas, sim, a justaposição de perspectivas que concordam, e que também discordam; constroem possibilidades, mas também as inviabilizam; produzem imagens, mas também as obscurecem; expõem, mas também exploram as discordâncias e tensões existentes.

O exercício que me proponho poderia ser resumido na forma de um (re)inventar-me na qualidade de outro (um sujeito exotópico, permitindo a plasticidade da noção de *exotopia* bakhtiniana), ou seja, situado em um lugar exterior e com a responsabilidade de “restituir as condições de enunciação e de circulação que [conferem à narrativa] as múltiplas possibilidades de sentido”<sup>63</sup>. Aventuro, desta maneira, numa estratégia que não emudeça o (a) produtor (a) do

---

<sup>61</sup> Tenho por base as instigantes perguntas formuladas por GEERTZ em seu livro sobre a escrita antropológica ou ainda aquelas propostas nos ensaios organizados por GROSSI sobre as experiências – subjetivas - de campo de três antropólogas. Remeto à GEERTZ, Clifford (2005) op.cit.; GROSSI, Miriam Pillar (org.) (1992) Trabalho de campo & subjetividade. Florianópolis, SC: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social PPGAS UFSC; conferir ainda BONETTI, Aline; FLEICHER, Soraya (orgs.) (2007) Entre saias justas e jogos de cintura. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC.

<sup>62</sup> OZ, Amoz (2007) op. cit. p. 69.

<sup>63</sup> AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In BRAIT, Beth (org.) (2006) op. cit. p. 98.

texto/narrativa, mas, mostre o que é possível ver do olhar (a partir das experiências) destes (as) também outros (as).

Apresento os capítulos como uma forma de escrever a interpretação e inscrever o pesquisador como mais um dos que fala e interpreta o que viu e viveu, e não como um tradutor de formas e estruturas que tendem a generalizar práticas e interações múltiplas e contraditórias<sup>64</sup>. A minha escritura tende a ser também contraditória, irônica, burlesca e, assim, utilizando de uma premissa da sociologia da forma simmeliana, possibilitar mais um nível de interpretação, mais uma forma para dar sentido a estas múltiplas vozes que narram o fazer humano de criar objetos, de materializar gestos, de apreender em formas, imaginações. Caso esse propósito não se realize, tenho a esperança que pelo menos a tentativa instigue outras, e como uma vez (re)escreveu Hilda Hilste de Bataille: “sinto-me livre para fracassar”.

Resta, então, descrever os procedimentos utilizados para a obtenção das narrativas apresentadas e analisadas nesta investigação. De forma sistemática e aqui esquemática, cada entrevista foi realizada em data, hora e local acordado com os (as) entrevistados (as) via telefone ou contato pessoal. Em conversa, no início da aplicação da entrevista, foi discutida a forma que se daria a entrevista e solicitada a autorização para seu registro. A aplicação da entrevista obedeceu aos seguintes passos: 1. Pergunta inicial (fase narrativa). 2. Perguntas descritivas (fase descritiva ou argumentativa). 3. Preenchimento do protocolo de dados pessoais. 4. Negociação a respeito da compra dos conjuntos de peças analisados em outra fase da investigação.

A transcrição da entrevista seguiu as seguintes indicações: 1. Transcrição palavra por palavra, tomando em conta os fenômenos paralingüísticos (ou recursos verbais – alguns não lexicalizados como “hum-hum”, “ahã”, “ué”, “né” e outros) existentes no decorrer da enunciação, e sua organização turno a turno<sup>65</sup>. 2. Codificação das intervenções e notas realizadas durante a

---

<sup>64</sup> O propósito não é inovador, ou mesmo original, caracterizaria como uma possibilidade entre tantas para materializar questões atuais das ciências sociais e humanas, a saber, a poética do texto, o ponto de vista de onde se fala/interpreta, a multiplicidade de narrativas (textuais, visuais, performáticas, dentre outras), a temporalidade dos textos em ciências sociais e humanas, as diferentes teorias, categorias e noções desenvolvidas nas últimas décadas do século XX e início do XXI, algumas destas questões apresentadas e/ou propostas por ROSALDO, Renato. *Donde reside la objetividad. La retórica de la antropología*. In: DÍAZ CRUZ, Rodrigo (ed) (2006) Renato Rosaldo: Ensayos em antropología crítica. México: Casa Juan Pablos: Fundación Rockefeller: Universidad Autónoma Metropolitana – unidad Iztapalapa; MARCUS, George; CLIFFORD, James (eds) (1986) *Writing Cultures*. Berkeley: University of California Press; OLIVER, Daniela. Renato Rosaldo. *Sobre el sujeto de estudio en la etnografía*. In: BRICOLAGE. Revista de Estudiantes de Antropología Social y Geografía Humana. Año 5, n. 13, enero-abril 2007. p. 59-68.

<sup>65</sup> A transcrição da conversação em turnos é uma estratégia metodológica que “organiza/prepara” a entrevista para análise. Este recurso é utilizado ao modo de materializar a conversação, visto que esta, de qualquer forma, mantém

aplicação da entrevista (notação dos elementos metacomunicativos ou extracomunicativos, como, por exemplo: o olhar, os meneios de cabeça, a gesticulação, entre outros)<sup>66</sup>. 3. Catalogação em ficha específica para protocolo de entrevista. 4. Leitura e construção de quadro descritivo estrutural de cada entrevista (isso consiste em organizar em uma matriz os temas tratados no decorrer da entrevista, atribuir a cada tema um título significativo e indicar sua localização no corpo da transcrição através de codificação específica). Como procedimento complementar, foi solicitada a cessão, por parte dos (as) entrevistados (as), dos direitos para uso de toda ou parte da entrevista, assim como sua guarda, divulgação e conservação.

Na análise das narrativas, foram sistematizados os conteúdos em temas e as formas como foram narrados (o foco narrativo). Isso, com o propósito de perceber a elaboração/construção da narrativa (gênero), sua estrutura/coerência interna, as teorias pessoais sobre os eventos narrados e contrastar com as teorias/conceitos utilizados como guias da investigação, e com as observações e interpretações dos (as) narradores (as) e minhas. Estes temas serviram de suporte para a formulação de algumas questões que serão apresentadas explicitamente como eixos norteadores da análise, ou subterrâneas aos temas abordados no decorrer do texto: como se caracteriza a indústria artesanal e qual a unidade social de produção? Como se organiza e mantém a unidade social de produção artesanal? Como se dá a (re)produção de técnicas, processos de produção e desenhos? Como se caracteriza e organiza o mercado de consumo da cultura material artesanal? Como as unidades de produção se relacionam com as instituições participantes do circuito produção-circulação-consumo da cultura material artesanal? Quais as práticas individuais e coletivas de produção, inovação de processo e desenhos, estratégias de comercialização presentes nas interações com o *fenômeno*

---

sua objetualidade no efêmero da enunciação, *i.é.* na palavra dita. A organização da entrevista (sua materialização/transcrição) ao seguir a prevalência do sistema lingüístico padrão orienta-se *orto-graficamente*, ou seja, sua produção qual texto escrito segue o esquema do diálogo onde, a princípio, fala cada um por vez. Concordo com alguns autores da área de lingüística (e da antropologia lingüística) que esta forma (ou fórmula de materializar tanto o diálogo quanto a conversação) é artificial, pois, mesmo dentro de uma conversação, pode acontecer a sobreposição de enunciações e, por conseguinte, de turnos. Contudo, através da organização dos turnos na transcrição é possível estabelecer no texto, o tempo e o espaço no tempo em que os enunciados foram realizados e, ao partir desta metáfora gráfica (a transcrição), reorganizar e interpretar as narrativas coletadas durante o trabalho de campo. Remeto a MARCUSCHI, Luís Antônio. (2000) *op. cit.*

<sup>66</sup> A modo de esclarecimento, os recursos verbais, não-verbais e supra-segmentais são recursos do narrador utilizados como elos entre unidades comunicativas ou enunciações. MERCUSCHI comenta que estes recursos são utilizados, por exemplo: “na troca de falantes, na mudança de tópicos, nas falhas de construção, em posições sintaticamente regulares. Fundamentalmente, eles podem operar como *iniciadores* (de turno ou unidade comunicativa) ou *finalizadores*”. *Idem*, p. 61.

*econômico artesanal?* Qual a atuação de homens e de mulheres na estruturação da produção artesanal?

Outra estratégia utilizada na análise e interpretação, e que merece ser citada nestas notas teórico-metodológicas é aquela que chamei: *matrizes de processos de produção artesanal*. Esta estratégia segue as orientações definidas por MAUSS, para o que ele denominou como *inventário*. Este procedimento resume-se à notação precisa dos dados observados em campo sobre o tema em investigação, da seguinte forma:

A menor ferramenta deve ser nomeada e localizada: por quem é manejada, onde se encontrou, como se usa, para o que serve, se sua utilização é especial ou geral (por exemplo, o uso de uma faca); será fotografada em posição de uso, assim como o objeto ao qual se aplica, que som produz; fotografias que mostrem as diferentes etapas de sua fabricação. Anotar-se-á em que sistema de indústria se localiza o objeto; o estudo de uma só ferramenta supõe normalmente o estudo completo do ofício<sup>67</sup>.

Ao entender desta forma o *inventário*, as *matrizes de processos de fabricação artesanal* têm por função anotar e reconstruir o gesto técnico de artesãos (ãs), para, com isso, sistematizá-lo e interpretá-lo e, a partir desta interpretação, explicitar o sistema técnico/tecnológico, os seus significados e o encantamento para jovens e velhos artesãos (ãs). A realização deste procedimento é similar à estratégia que descrevi acima para a reconstrução e a análise de fragmentos das narrativas coletadas durante o trabalho de campo, ou seja, 1. Em meio ao fluxo narrativo biográfico, coletei aqueles fragmentos sobre os saberes técnicos. 2. Re-organizei as partes expostas na narrativa em fases de produção, materiais utilizados, instrumentos, processos/técnicas e local de realização de cada fase. 3. Montei, com as informações sistematizadas no item anterior, quadros onde podem ser visualizados simultaneamente os procedimentos e, 4. Verifiquei, posteriormente, com cada artesão (ã) a coerência de minha sistematização. As categorias de sistematização foram apropriadas de categorias-chave (fases, materiais, instrumentos, técnicas e incluí o local de execução) desenvolvidas por TUROK<sup>68</sup>, na certeza de que estas poderiam dar sentido à minha reconstrução.

---

<sup>67</sup> A citação original é a seguinte: *La menor herramienta debe ser nombrada y localizada: por quién es manejada, dónde se la ha encontrado, cómo se usa, para qué sirve, si su utilización es especial o general (por ejemplo, el empleo de un cuchillo); será fotografiada en posición de empleo, así como el objeto al cual se aplica, o qué sonido produce; fotografías que muestren las diferentes etapas de su fabricación. Se notará en qué sistema de industria se ubica el objeto; el estudio de una sola herramienta supone normalmente el estudio completo del oficio.* MAUSS, Marcel (2006) op.cit. p. 49-50.

## Quadro 02 · Lista das Matrizes de Processos de Produção Artesanal · MPPA

Fonte: Desenvolvido a partir dos protocolos MPPA

Artesão (ã)	Classificação da Matriz
Maricota	MPPA – MM – 11/2007
Olinda e Petrolino	MPPA – O&P – 11/2007
Edwilson e Resplendor	MPPA – ED&R – 11/2007

Construí uma matriz para cada *ateliê* investigado, o que significa que foram montadas três matrizes sínteses. Com esta estratégia pretendo completar as informações sobre o sistema técnico artesanal que não foram explicitadas nas reconstruções de narrativas. Sigo, pois, as indicações de MAUSS, que afirma ser possível, por meio do conhecimento das indústrias e dos ofícios, a descrição viva de um grupo ou sociedade<sup>69</sup>. Através desta possibilidade de descrição, acredito ser possível expor outra perspectiva a respeito das estratégias de modernizar-se. Esta, por sua vez, conectada às formas de fazer (técnicas, estéticas) artesanais, ou, dito de outra forma, enraizada na materialidade das práticas dos ofícios, nas gestualidades da modelagem do barro e a partir de sua tecnologia.

A respeito da classificação, esta segue o mesmo critério utilizado para a classificação das entrevistas, a saber: *MPPA*, é a abreviação do nome do protocolo. *XX* ou *X&X* faz referência ao (à) ou aos (às) artesão (s) (ãs). Conclui a classificação a referência de tempo em que o procedimento de construção das matrizes foi encerrado: *mês/ano* (fase 4 do procedimento citado acima). Esta estratégia – as *matrizes de processos de produção* - foi desenvolvida, igualmente, para ir ao encontro da proposição de NOVELO, para quem “os produtores de artesanato são distintos e, por fim, também, as formas em que se organiza o trabalho artesanal”<sup>70</sup>.

Com este procedimento, acredito que explicito as diferenças entre as formas de fazer existentes em cada *ateliê*, entre as maneiras de lidar com a matéria do barro, manipular

<sup>68</sup> TUROK utiliza matrizes similares para apresentar os sistemas técnicos de alguns grupos de artesãos (ãs) no México. Em sua investigação, suas matrizes estão relacionadas com a cerâmica, cestaria e têxteis. TUROK, Marta (1996) *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Editorial PyV.

<sup>69</sup> MAUSS, Marcel (2006) op. cit.

<sup>70</sup> A citação original é a seguinte: *Los productores de artesanías son distintos y por ende también las formas en que se organiza el trabajo artesanal*. Conferir NOVELO, Victoria. Para el estudio de las artesanías mexicanas. In: BEST MAUGARD, Adolfo (1982) *Antología de textos sobre arte popular*. México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. p.262.

instrumentos e dar forma às coisas. Com a análise comparativa das matrizes acredito acionar mais um dispositivo metodológico que ajuda a expor as formas de reorganização psicossocial de artesão (ãs) em meio ao cosmos urbano recente. Explicitando, da mesma maneira, a reorganização de suas ações biográficas e laborais.

Para a sistematização, análise e interpretação do sistema de objetos artesanais coletados/comprados dos (as) artesãos (ãs) entrevistados, utilizei dois procedimentos, a saber: 1. O *inventário* (coleção) e 2. A reconstrução das narrativas sobre os objetos. No que toca ao *inventário* – procedimento mais duro – (re)elaboro as orientações maussianas já citadas anteriormente, a partir das indicações a respeito das *coleções folclóricas* formuladas por FERNANDES em textos clássicos como: “Folclore e ciências sociais” ou “Objeto e campo do folclore”, ou, ainda, “O folclore como método”<sup>71</sup>.

Entendo o *inventário* similar à constituição das coleções de material folclórico, realizadas pelos folcloristas brasileiros do século XX (a partir de indicações técnicas francesas e alemãs). As *coleções folclóricas* consistiam na aplicação de procedimentos técnicos de registro, reprodução e coleção da materialidade (lingüística, objetual, pictórica, entre outras) das manifestações populares<sup>72</sup>. Esta seqüência de técnicas caracterizaria uma esfera documentativa a respeito do observado, em geral (mas não exclusivamente) de aspectos formais.

As críticas a este procedimento – as *coleções folclóricas* – realizadas por FERNANDES poderiam ser resumidas da seguinte forma: as coleções estritamente folclóricas eram procedimentos que não alcançavam a dinâmica social. Esta crítica tinha por base o argumento de que na construção das coleções, os folcloristas não se preocupavam em anotar os contextos sócio-culturais-históricos dos quais, especialmente os sistemas de objetos (ordinários ou rituais) participavam. Aliás, criticava-se justamente a descontextualização das análises folclóricas que tomavam por base as coleções. Como forma de refuncionalizar este procedimento, FERNANDES propõe aos folcloristas a aproximação com antropólogos, sociólogos e historiadores (entre outros campos das ciências sociais e humanas), para que neste contato intelectual os procedimentos folclóricos ganhassem em densidade teórica e interpretativa.

A partir destas indicações críticas de FERNANDES, recrio os *inventários* como dispositivo onde o registro, catalogação e reprodução organizam-se na forma de um protocolo ou

---

<sup>71</sup> Estes textos e outros sobre o folclore e sua revisão crítica foram publicados em jornais e revistas durante as décadas de 1940 e 1960. Remeto à coleção destes textos publicada na forma de livro, a saber: FERNANDES, Florestan (2003) O folclore em questão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. (raízes).

<sup>72</sup> Idem.

de uma ficha catalográfica. Nesta, as informações são anotadas e podem ser acessadas simultaneamente. Configuro, assim, algumas coleções de objetos (um total de 06 coleções) que não têm por pretensão ser uma cristalização das manifestações culturais populares no tempo e no espaço, mas um dispositivo útil para acessar e divulgar as coleções. Além de servir como estímulo a diferentes processos de investigação sobre as dimensões narrativas e históricas, estéticas e ideológicas destes objetos colecionados, seus autores e as formas de produção-circulação-consumo destes sistemas de objetos.

Na forma de tensionar os *inventários* como procedimento útil na investigação sobre a *objetualidade* das manifestações da cultura popular (em especial o artesanato), segue junto aos dados catalográficos uma seqüência de imagens da peça apresentada, constituindo uma narrativa visual (imagética)<sup>73</sup> sobre a *objetualidade* do sistema de objetos artesanais. A este conjunto de técnicas catalográficas e imagéticas, denominei *protocolo de pesquisa para documentos iconográficos*. Tomei por base para o desenvolvimento deste dispositivo (mas não me restringi a elas), as categorias utilizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN, na catalogação dos objetos que constituem sua base de dados (objetos tombados)<sup>74</sup>.

Cada protocolo cumpre com os seguintes objetivos: 1. Registrar, catalogar e reproduzir uma peça ou conjunto de peças; 2. Mediar a visão do leitor, permitindo a este acessar o sistema

---

<sup>73</sup> Em função de indicações teórico-metodológicas discutidas no campo da antropologia visual ou da imagem (pictórica ou sonora), tomo as imagens apresentadas nos protocolos como verossimilhantes às peças (objeto escultórico) analisadas. Acredito que as seqüências de imagens apresentadas nos PPDIs ajudam ao (a) leitor (a) acessar uma dimensão da objetualidade analisada que não seria possível de outra forma. Por isso, questões como o ponto de vista narrativo da imagem ou do (a) autor (a), o campo ou a sua potência enquanto signos polissêmicos são relevantes, mas não vitais para serem discutidas neste ensaio e a partir destes protocolos, ou seja, este ensaio não é o lugar privilegiado para esta reflexão. Contudo, não me furto ao compromisso de chamar a atenção para este ponto. Aliás, as imagens utilizadas em protocolos para documentos iconográficos, ou mesmo as formas de construção de narrativas visuais e sonoras por meio de qualquer suporte/meio, poderiam ser instigantes objetos de análise e interpretação, podendo nos informar um pouco mais sobre o como “narramos” imageticamente as coisas que nos cercam.

<sup>74</sup> Agradeço ao grupo de trabalho formado em 2006, com alunos (as) de mestrado e doutorado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia PPGAS da UFSC, que teve por objetivo propor ao IPHAN um projeto de pesquisa sobre a cultura Guarani no Estado de Santa Catarina. Nesta oportunidade, foi meu exercício pensar sobre os possíveis instrumentos/ferramentas para catalogação/organização e registro dos dados levantados. Entre os instrumentos desenvolvidos pelo grupo, o Protocolo para documentos iconográficos, foi criado para dar conta das imagens (pictóricas e mecânicas ou digitais) recolhidas no decorrer da investigação. Infelizmente, a proposta de investigação não foi aceita pelo IPHAN, e os documentos, procedimentos, ferramentas e esquemas teóricos gerados ficaram disponíveis na base de dados do grupo. Assim, apropriei-me do Protocolo para documentos iconográficos, para experimentar sua aplicação na minha investigação de doutoramento. Faço referência a este processo coletivo de reflexão metodológica, gerado no decorrer dos meses de preparação da proposta, principalmente para explicitar que os processos de construção intelectual, muitas vezes, são coletivos, partilhados e geradores de sociabilidades únicas. Agradeço de forma mais estreita a Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque, pelo diálogo intenso e pela troca intelectual sobre as questões relacionadas às culturas populares e ao patrimônio cultural.

de objetos analisados; e 3. Servir como um filtro (ou lente) por meio do qual é possível perceber a *objetualidade* das narrativas, *performances*, gestualidades e biografias de artesãos (ãs) e suas atualizações e re-elaborações. Os *protocolos de pesquisa para documentos iconográficos* (apêndice 02), assim como as *matrizes de processos de produção artesanal*, têm por função expor outras dimensões das estratégias de modernizar-se que não aparecem na reconstrução das narrativas, mas que compõem, junto com esta, uma imagem sobreposta a respeito das estratégias de modernizar-se. Ou seja, estes são dispositivos que expõem através de diferentes meios (linguagens) as sobreposições de enunciados, seus fluxos e refluxos, mediações, abafamentos e ressonâncias.

A classificação utilizada para os protocolos segue a seguinte sistematização: *PPDI*, referente ao nome do protocolo. *XX* ou *X&X* autor (a). *00* (o número que segue a notação de autoria) é referente à coleção. *000* (seqüência de números posterior à indicação da coleção) diz respeito à prancha/ficha catalográfica. Houve momento em que foi necessário desdobrar esta seqüência, acrescentando a esta uma letra; isso foi utilizado para informar que as pranchas formavam um conjunto, por exemplo: *000*, *000·X*, *000·Y*. A última informação que compõe a classificação diz respeito ao período em que foi realizada a catalogação (*mês/ano*)<sup>75</sup>.

Outro procedimento que utilizo para análise e interpretação, complementar aos *inventários*, é a reconstrução das narrativas dos artesãos (ãs) sobre os objetos. Opto pela reconstrução, nos mesmos moldes daquela descrita anteriormente, para entender outras dimensões que não são acessíveis via *inventário* (coleções), a saber: as condições de existência social dos valores culturais dos artesãos (ãs), a “observação e (...) análise nos processos da vida intelectual peculiares às formas de criação artístico-filosófica e a padrões de gosto estético que se exprimem através do contato pessoal, em situações grupais, e se diferenciam, ou se perpetuam pela transmissão oral”<sup>76</sup>. Ou seja, as formas que artesãos (ãs) narram sobre as estéticas contidas na *objetualização* de suas imaginações.

Refletir sobre as estéticas artesanais faz necessário encarar esta categoria sob outra perspectiva: não mais vinculada a uma instituição do belo (especialmente ligado a um *cânone* clássico). Nesta perspectiva, deixo-me levar pela configuração de uma sensibilidade moderna e sua expressividade, cuja perspectiva localiza-se na superação do monologismo da estética clássica, voltando-se para a polifonia que envolve os enunciados plásticos recentes, seus

---

<sup>75</sup> A lista de PPDIs, desenvolvidas a parti das coleções (inventários), é apresentada em apêndice (Apêndice 03).

<sup>76</sup> FERNANDES, Florestan (2003) op. cit. p. 15.

autores e assistentes. Chamo a atenção para minha percepção de que mesmo o que estou chamando de um tipo de sensibilidade moderna não é, ou está, alheia aos conflitos – acredito que esta é muito mais vulnerável à fratura – e às dinâmicas internas constituintes da arena de disputas de uma *economia política e simbólica do artesanato*.

Localizo, a partir das questões apresentadas no parágrafo anterior, minha problematização da noção de *estética*. Para isso, tendo como pano de fundo as tensões, escolhas e descartes históricos, políticos/ideológicos, produtivos, econômicos e plásticos, realizados por homens e mulheres em relação aos processos de modernizar-se. Deixo-me perder na sensorialidade sem esquecer que esta, especialmente em meio ao cosmos recente, não é livre das relações de poder que marcam qualquer gestualidade humana. Portanto, por mais abstrata que a configuração de *estética* possa ser formulada aqui, alerta para a existência de dispositivos, utilizados na análise, que (re)configuram sua materialidade.

Para MANDOKI<sup>77</sup>, a *estética* seria não mais sinônimo “de belo” e “de arte”, mas das formas de apreensão sensível dos sujeitos, encaradas como ponto de origem e projeção da dimensão *estética*. Para aquela autora, a *estética* teria sua origem nas manifestações da sensibilidade humana, nas aberturas dos sujeitos ao mundo, na vida em síntese e nos discursos do corpo especificamente. Ao definir assim a noção de *estética*, MANDOKI vão ao encontro do que comentou EAGLETON em sua reflexão sobre a *estética* como uma ideologia. Para este autor, a *estética* faria referência às percepções e sensações humanas e não aos domínios mais espiritualizados do pensamento conceitual:

A distinção que impõe inicialmente o termo “estético” a meados do século XVIII não é a da diferença entre “arte” e “vida”, senão aquela que existe entre o material e o imaterial: entre as coisas e os pensamentos, as sensações e as idéias, o ligado à nossa vida produtiva em oposição àquilo que leva uma obscura existência nas zonas recônditas da mente. É como se a filosofia despertasse subitamente para o fato de que existe um território denso e transbordante mais além de seu próprio enclave mental, que corre o risco de cair por completo fora de seu domínio. Esse território é nada menos que o conjunto de nossa vida sensível: o relacionado com os afetos e as aversões, o modo pelo qual o mundo choca com o corpo nas suas superfícies sensitivas, isso que salta à vista e alcança até as entranhas, assim como tudo o que surge de nossa inserção biológica no mundo mais banal. O estético se ocupa desta dimensão vasta e palpável do humano que a filosofia pós-cartesiana, em função de uma surpreendente falta de atenção, de algum modo passou por cima<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> MANDOKI, Katya (2006) op. cit.

<sup>78</sup> A citação original é: *La distinción que impone inicialmente el término “estético” a mediados del siglo XVIII no es la que diferencia entre “arte” y “vida”, sino la que existe entre lo material y lo inmaterial: entre las cosas y los*

A partir desta conceituação de estética, na qual “o corpo precede e constitui todo sentido e toda *estesis*”<sup>79</sup>, acredito ser possível encarar as narrativas a respeito do sistema de objetos artesanais e sua plástica, como constituidores de uma dimensão estética (*estesis*), através da qual posso acessar outras dimensões a respeito das estratégias de alterações biográficas, estas por sua vez, marcadas na matéria dos objetos. Acredito, portanto, na potência desta forma de interpretação, em função do que MANDOKI admite ser a *co-subjetividade*, ou seja, a *corporeidade* de “(...) um sujeito constituído pela espessa objetividade do social e, portanto, um sujeito objetivo ou intersubjetivo e a um objeto constituído pela percepção do sujeito, um objeto para o sujeito ou objeto subjetivado. Em outras palavras, parto da *subjetividade objetiva* – a do sujeito constituído desde a objetividade do social – e da *objetividade subjetiva* – o objeto que somente existe enquanto é subjetivado pelo sujeito”<sup>80</sup>.

Ao reconstruir as narrativas sobre os objetos e sua plástica, aventurei-me no campo dos sentidos/significados contidos nos objetos artesanais subjetivados na experiência de modernizar-se. Com as narrativas sobre estas experiências construo uma interpretação possível a respeito das plásticas artesanais e suas atualizações. Realizo, assim, um duplo movimento: por um lado, parto dos objetos para expor o trânsito e a transformação nos tempos e nos espaços dos volumes, das texturas, das cores, dos movimentos, temas, personagens, entre outros elementos plásticos que os configuram. Por outro, sigo as narrativas sobre estes elementos plásticos e seus significados, suas gestualidades, modificações e fraturas com as narrativas tradicionais e suas atualizações.

---

*pensamientos, las sensaciones y las ideas, lo ligado a nuestra vida productiva en oposición a aquello que lleva una oscura existencia en las zonas recónditas de la mente. Es como si la filosofía despertara súbitamente al hecho de que existe un territorio denso y desbordante más allá de su propio dominio. Ese territorio es nada menos que el conjunto de nuestra vida sensitiva: lo relacionado con los afectos y las aversiones, el modo en el cual el mundo choca con el cuerpo en sus superficies sensitivas, eso que salta a vista y alcanza hasta las entrañas, así como todo lo que surge de nuestra inserción biológica en el mundo más banal. Lo estético se ocupa de esta dimensión vasta y palpable de lo humano que la filosofía poscartesiana, a causa de una sorprendente falta de atención, de algún modo se las arregló para pasar por alto.* EAGLETON, Terry (2006) *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta. p. 65.

<sup>79</sup> A citação original, a saber: (...) *el cuerpo precede y constituye todo sentido y toda estesis*. MANDOKI, Katya (2003) op. cit. p. 85.

<sup>80</sup> A citação original, a saber: (...) *un sujeto constituido por espesa objetividad de lo social y por tanto, un sujeto objetivo o intersubjetivo y a un objeto constituido por la percepción del sujeto, un objeto para un sujeto u objeto subjetivado. En otras palabras, parto de la subjetividad objetiva – la del sujeto constituido desde la objetividad de lo social – y de la objetividad subjetiva – el objeto que sólo existe en tanto que es subjetivado por el sujeto*. Idem. p. 69.

Neste duplo movimento espero explicitar que, na atenta observação e interpretação das *objetualidades* das imaginações artesanais, é possível entender as gestualidades de homens e mulheres, sua autoria e pertencimentos à reconfiguração do cosmos urbano recente. Estes dois procedimentos foram utilizados tendo subjacente a certeza de que o folclore (cultura popular e sua objetualidade - o artesanato) em múltiplas dimensões e possibilidades:

(...) oferece um campo ideal de investigação para os cientistas sociais. É que ele permite observar fenômenos que lançam enorme luz sobre o comportamento humano, como a natureza dos valores culturais, de uma coletividade, as circunstâncias ou condições em que eles se atualizam, a importância deles na formação do horizonte cultural de seus portadores e na criação ou na motivação de seus centros de interesse, a relação deles e das situações sociais em que emergem com os sentimentos compartilhados coletivamente, a sua significação como índices do tipo de integração, do grau de estabilidade e do nível civilizatório do sistema sociocultural, etc.<sup>81</sup>

Localizadas as estratégias metodológicas e alguns dispositivos teóricos, dou por início, no próximo item deste capítulo à explicitação do tema, *i.é.* explicito minha trajetória e escolhas teóricas. A aproximação de autores e de teorias teve por base a revisão de uma tradição das ciências sociais e humanas brasileiras que, em um momento do século passado (especialmente no período entre as décadas de 1930-1950, com Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Florestan Fernandes), teve por objeto as manifestações da cultura popular como forma de entender a historicidade das estratégias de atualização da sociedade brasileira. Seguramente, aquela perspectiva tinha por base ideológica os discursos identitários e nacionalistas, mas acredito que, hoje, revista a crítica a estes estudos realizados no período das décadas de 1960 e 1970 (com Bertha Ribeiro, Eunice Durham e Ruth Cardoso<sup>82</sup>), ser possível a retomada de categorias e perspectivas metodológicas que auxiliam a investigação sobre a cultura popular, o artesanato no trânsito da modernidade. Início, pois, as aproximações e classificações.

---

<sup>81</sup> FERNANDES, Florestan (2003) op. cit. p. 11.

<sup>82</sup> As autoras citadas participam de uma coleção de ensaios sobre antropologia urbana, organizada por CARDOSO no fim da década de 1980. Conferir CARDOSO, Ruth (org). (1988) A aventura antropológica. Teoria e pesquisa. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Paz e Terra.

## 1.2. Aproximações e classificações

Utilizo os termos *ateliê* ou *oficina* para caracterizar a unidade que define a organização social das *formas de produção artesanal* encontradas no contexto da investigação. Esta categoria tem por função proporcionar uma chave de compreensão a respeito desta *indústria* e, conseqüentemente, da materialidade dos circuitos envolvidos na *economia simbólica do artesanato*.

Entendo esta categoria a partir da noção Bakhtiniana de *cronotopo*. Esta tem a função de realizar a “fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto”<sup>83</sup>. Todavia, o elemento privilegiado no *cronotopo* é o tempo, isso porque a concepção de tempo carrega uma concepção de homem, gerando a cada nova temporalidade, uma nova noção de homem. O *cronotopo* torna-se útil, visto que nos processos de modernizar-se, ou de experimentar a atualização das práticas poéticas, produtivas, discursivas e simbólicas artesanais, desemboca na radical transformação do sujeito coletivo/público (o artesão romântico), no sujeito individual/privado (o artesão-artista-capitalista), cuja experiência está mediada por um tempo individualizado e fragmentado em múltiplas esferas, em função de suas também múltiplas vivências.

A transformação pelas quais passa este sujeito (o/a artesão/ã) e configura o conflito alteração/identidade, é materializada nas estratégias de construção do espaço-tempo *ateliê*. Este conflito é impulsionado pelas temporalidades dos circuitos de circulação de bens simbólicos e pelas disputas travadas pelos diferentes atores envolvidos na legitimação da *indústria* artesanal em um circuito de consumo cultural. Esta percepção converte o *ateliê* no *cronotopo*, em que as transformações, conflitos, tensões e alterações se processam, permitindo configurá-lo, tal qual um espaço privilegiado de produção de sentido, a respeito do ser *tradicionalmente moderno* ou *modernamente tradicional*.

Por *indústria*, compreendo o conjunto das técnicas, ferramentas, instrumentos e máquinas que formam o sistema técnico da produção artesanal. Como explicitado por Mauss<sup>84</sup>, a noção de *indústria* seria definida a partir do conjunto de atos ou gestos, e seus realizadores/agentes, formas de fazer e produtos, que têm por objetivo um efeito mecânico, físico ou químico, mas, também, estético e ético, *i.é.*, atos ou gestos com intencionalidade de

---

<sup>83</sup> AMORIM, Marília. In: BRAIT, Beth (org.) (2006) op. cit. p. 102.

<sup>84</sup> MAUSS, Marcel (2006) op. cit.

modificar ou interferir no mundo material e simbólico. Todavia, e como complementação deste conceito, creio que junto aos conhecimentos sobre o sistema técnico artesanal e sua plástica, os circuitos de produção, circulação e consumo, também constituem esta *indústria* em contextos urbanos ou rurais.

Tomo a categoria *formas de produção*, conceituada por NOVELO<sup>85</sup>, como a maneira que o (a) artesão (ã) se apresenta/localiza em relação ao seu trabalho, seus instrumentos e ferramentas; ou, ainda, as relações entre aquele (a) e os processos de produção, e, finalmente, com o produto destes processos. Esta perspectiva tem por objetivo entender o artesanato, ou a produção artesanal, não somente por seus produtos, mas, também, a partir de seus processos sociais (econômicos, jurídicos, morais, simbólicos). Subjacente a esta perspectiva, encontram-se resíduos de uma concepção formulada por Marx e Engels sobre o artesanato existente no decorrer do século XIX, a saber: o artesanato seria concebido “como um produto urbano, [que] funde em seu interior o trabalho e o capital, o comércio e a indústria”<sup>86</sup>.

Esta abordagem a respeito da produção artesanal modifica as definições de artesanato, cultura popular, arte popular, artesanato artístico, manualidades, entre outros termos utilizados para nominar a estes processos de trabalho e sistema de objetos<sup>87</sup>. Um exemplo é o caso mexicano descrito por NOVELO<sup>88</sup>. Esta autora comenta que diferentes atores (instituições) sobrepõem caracterizações diversas ao sistema de objetos artesanais ou seus agentes/autores, a saber: artesanato, seria tudo aquilo que se vende em um mercado rural, relacionando o artesanato aos produtos campestinos ou étnicos (produzidos por grupos indígenas para o autoconsumo), regionais, turísticos e de classe, em oposição aos vendidos em supermercados ou lojas. Seria ainda, trabalhos manuais feitos por crianças em escolas ou internos em hospitais, utilizado como um processo educativo/pedagógico ou uma forma de terapia.

---

<sup>85</sup> NOVELO, Victoria. (1974) op. cit. Em outro texto, NOVELO comenta que a caracterização das formas de produção decorre diretamente do estudo das unidades de produção, ou seja, da casa ou do ateliê. Esta perspectiva tem por base a análise da força de trabalho empregada na produção; dos meios de produção; do grau de divisão do trabalho no interior dos ofícios; os ciclos de trabalho; a produtividade; as fontes de financiamento; o volume de produção e seu destino. NOVELO, Victoria. In: BEST MAUGARD, Adolfo (1982) op. cit.

<sup>86</sup> A citação original é: “(...) como un producto ciudadano, [que] fusionaba dentro de sí al trabajo y al capital, al comercio y a la industria”. Retirada de ILLADES, Carlos (2001) Estudios sobre el artesanato urbano del siglo XIX. 2ª ed. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana – unidad Iztapalapa: Miguel Angel Porrúa, Grupo Editorial. p. 11.

<sup>87</sup> Remeto ao levantamento coordenado por Marta Turok realizado no México. TUROK, Marta (coord.). (1988) Índice Bibliográfico sobre artesanías. México: SEP: Dirección General de culturas Populares.

<sup>88</sup> NOVELO, Victoria. In: BEST MAUGARD, Adolfo (1982) op. cit.

NOVELO complementa estas duas possibilidades de classificação com outras que vêm o artesanato como os produtos resultados de uma intervenção de *designers* profissionais (englobam esta categoria as atividades projetuais como o *design* - e suas especificidades, a saber: de produto, têxtil, gráfico, interiores, entre outros -, e a arquitetura), promotores culturais ou artistas em comunidades ou grupos produtores. Ou ainda, os produtos gerados pela “inspiração” daqueles especialistas numa tentativa de “resgatar” e “modernizar” os velhos sistemas de objetos tradicionais<sup>89</sup>, que se produz, na visão destes especialistas, informalmente por “autores” anônimos e sem instrução técnica formal.

Esta última questão soma às caracterizações do artesanato, exigências e qualidades relacionadas com o campo da arte – ou de um tipo de arte institucionalizada, tais como: a necessidade de um autor/artista, seja ele (ela) indígena, popular, primitivo, urbano. Todavia, ao mesmo tempo em que estas classificações pressionam o (a) artesão (ã) a exercer uma *performance* de autor-artista, esta deve ser, necessariamente, de autor desconhecido ou anônimo. Isso pelo fato da autoria/identidade autoral ser um estatuto, entre vários, de um tipo de arte hegemônica. Sendo impossível conceber sua existência fora deste contexto ou “campo de força”, salvo como deformação do campo hegemônico (marcado pela arte *naïf*) ou, pela aculturação dos “artistas primitivos”<sup>90</sup>.

Para estas classificações ligadas às exigências e qualidades de um tipo de arte hegemônica, as formas artesanais (ou seja, os modelos) devem ser tradicionais ou remeter a um tipo de tradição rural, popular ou étnica tirânica que não permite a mudança ou atualização das formas, técnicas, narrativas em função de um “ideal” de pureza, originalidade ou autenticidade.

---

<sup>89</sup> Exemplos citados por NOVELO em outro texto, a saber: “*usar las dotes de las bordadoras de huipiles yucatecos para bordar camisetas con leyendas turísticas; convertir morrales en cojines o canastros en lámparas; hacer tapas para cajas de Kleenex con barro decorado, y muchos etcéteras*”. NOVELO, Victoria. Introducción. In: \_\_\_\_\_ (coordenadora) (2003) La capacitación de artesanos en México, una revisión. México: PyV, S.A. de C.V. nota 1. p. 12.

<sup>90</sup> Sobre esta questão, remeto a uma citação de Holm, no texto de PRICE, a saber: “Os artistas indígenas da costa noroeste [estadunidense], assim como os ‘artistas primitivos’ de outras culturas, têm permanecido, em sua grande parte, anônimos no nosso tempo. Ademais, quando o homem moderno, produto de uma sociedade que coloca grande ênfase em nomes, fama e realização individual, olha para uma coleção de máscaras ou outras obras de arte de tais culturas exóticas, ele dificilmente visualiza um indivíduo humano criador por trás de cada peça”. E sobre este indivíduo humano, criador, completa, “A idéia de que cada objeto representa a atividade criativa de uma personalidade humana específica, que viveu e trabalhou em determinado tempo e lugar, cuja carreira artística teve começo, meio e fim, e cujo trabalho influenciou e foi influenciado pelo trabalho de outros artistas, dificilmente será lembrada” (Holm, 1974), citado por PRICE, Sally (2000) op. cit. p. 98.

Por fim, NOVELO explicita uma última forma de classificação do sistema de objetos artesanais. Estes seriam caracterizados como produto ideológico. Onde se depositaria, entre outros signos/significados, a nacionalidade ou identidade nacional.

Nestas definições, a preocupação recai sobre a descrição física, técnica e decorativa e sobre a classificação dos objetos artesanais de acordo com parâmetros, como: ramos de produção, procedência geográfica e técnicas de elaboração, atribuição de significados ideológicos, pouco se interessando pelas *formas sociais de produção* destes objetos e por seus realizadores/autores.

Ademais, abordar as formas/processos de trabalho e não somente os objetos artesanais, permite definir o artesanato por um lado, através de sua produção manual na elaboração dos produtos. Por outro, pelo tipo de produtos que resulta desta elaboração, de acordo com os tipos de trabalho (gestos ou ações) e as relações sociais implícitas, ou explícitas nos objetos e na sua circulação nos circuitos de consumo. E, concordando com NOVELO, “que quero dizer com isso? Simplesmente que não vamos poder falar dos artesanatos como objetos acabados sem antes vermos *quem produz, como produz, para quem produz, para que se produz, quando se produz e em que situação estão [vivem] os que produzem*”<sup>91</sup>.

Estas questões, transformadas em perspectiva de investigação, podem ser observadas no trabalho de GARCIA CANCLINI<sup>92</sup> relacionado às culturas populares mexicanas e sua inserção no capitalismo. Sua pesquisa, realizada em fins da década de 1970 e início da década de 1980, tem por objeto as esculturas de *diablos* modeladas, em sua maioria, por artesãos em Ocumicho – povoado localizado na Região Tarasca, no Estado de Michoacán, na República do México.

Utilizando como procedimento metodológico a análise contextual e histórica, aquele autor interpreta (ao modo antropológico) a produção plástica dos conjuntos escultóricos produzidos nessa região mexicana. GARCIA CANCLINI buscou identificar o mito fundador que deu suporte a esta *objetualidade* escultórica, identificar os (as) atores/autores (as) do processo de criação/inação de uma tradição, as temáticas e suas relações com o repertório da produção artesanal mexicana. Aquele investigador não se furtou de interpretar as atualizações

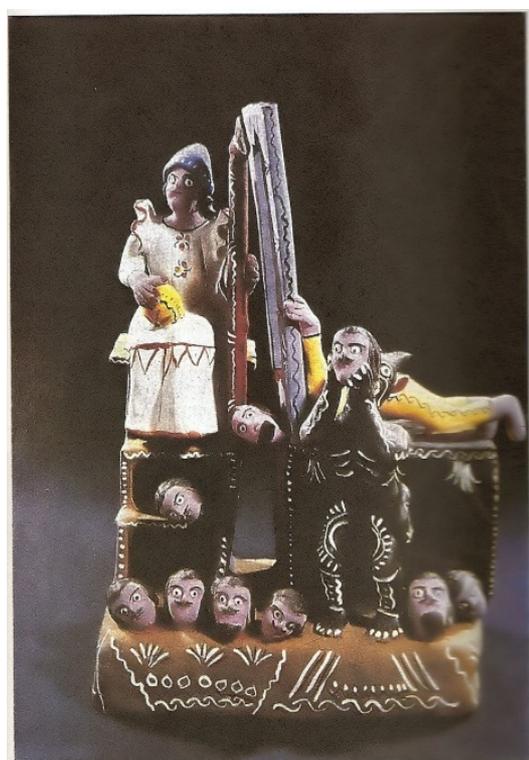
---

<sup>91</sup> A citação original é: “¿Qué quiero decir con esto? Sencillamente que no vamo a poder hablar de las artesanías como objetos acabados si antes no vemos quién las produce, cómo las produce, para quién se produce, para qué se producen, cuándo se producen y en qué situación están los que producen”. NOVELO, Victoria. In: BEST MAURD, Adolfo (1982) op. cit. p. 257.

<sup>92</sup> GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) op. cit.

relacionadas às intervenções realizadas tanto por museus de arte moderna, como pelo Estado mexicano, que tiveram influência na produção material e atualização de um tipo de estética popular daqueles artesãos (ãs).

No âmbito desta investigação sobre as culturas populares mexicanas, ele interrogou os conteúdos singificantes contidos nas e a respeito das esculturas de *diablitos*, e conseqüentemente sua potência para a construção de textos/narrativas sobre o contexto de Ocumicho, explicitando, desta forma, as mudanças/continuidades relacionadas aos processos de atualização, ou, como problematiza o autor, de refuncionalização da cultura material artesanal em contextos urbanos.



**Ficha Técnica - 01**  
 Autor: Carmela Martínez  
 Título: El verdugo se guillotina (a partir da gravura "O verdugo se guillotina")  
 Ano: 1989  
 Técnica: Modelagem em argila  
 Local: Ocumicho, Michoacan, MX  
 Dimensões: diversas  
 Foto: Lourdes Grobet  
 Fonte: GARCIA CANCLINI, Nestor (2002)

GARCIA CANCLINI interrogou, da mesma forma, a respeito dos deslocamentos das interações sociais existentes naquele povoado em função da sua participação em um circuito de objetos de consumo cultural. A partir destes questionamentos, ele propôs uma interpretação sobre as formas como eram vividos, por este grupo, os processos de fratura com a tradição e, a inserção destes artesãos (ãs) e de seu sistema de objetos na modernidade recente no México. Para isso, formulou conceitos como os de *processos de hibridação*, *descontextualização* e *refuncionalização simbólica*, por meio dos quais, pode interpretar a participação desse sistema de objetos escultóricos num circuito de circulação simbólica (cultural) nacional e internacional.



**Ficha Técnica - 02**

*Autor:* não informado

*Título:* ¿Por qué los diablos están mirándose en el espejo?

*Ano:* não informado

*Técnica:* Modelagem em argila

*Local:* Ocumixho, Michoacan, MX

*Dimensões:* diversas

*Foto:* Lourdes Grobet

*Fonte:* GARCIA CANCLINI, Nestor (2002)

Ou, ainda, a investigação realizada por BARTRA<sup>93</sup>, nos anos da década de 1990 e início da primeira década dos anos 2000. Esta autora buscou explicitar processos de sincretismos no artesanato mexicano e a atuação das mulheres nos processos de inovação. Neste intento, deparou-se com inovações ou criação de novos objetos, que constituem ou atualizam o repertório da produção artesanal naquele país. Ao ver o que é consequência das mudanças históricas e sociais no circuito artesanal, apresentou entre promessas, traições, monstros e celebridades, a pintura de ex-votos, encontrada ainda hoje no Santuário da Virgem de Guadalupe, na Cidade do México, os Judas e *alebrijes*<sup>94</sup> da família Linares, também na Cidade do México, as *friditas*<sup>95</sup> modeladas por três irmãs em Ocotlán, os *sarapes*<sup>96</sup> de Teotitlan del Vale,

<sup>93</sup> BARTRA, Eli (2005) *Mujeres en el Arte Popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*. México D. F.: UNAM-I: CONACULTA-FONCA.

<sup>94</sup> Os *alebrijes* são criaturas fantásticas criadas por Don Pedro Linares López, na Cidade do México. De acordo com BARTRA, Don Pedro criou estas pequenas esculturas, modeladas em papel cartão, como representação zoomorfa de criaturas sobrenaturais, representantes do mal. Esta invenção de uma tradição encontra seu suporte nos Judas – também modelados em cartão por Don Pedro e seus filhos e filhas -, e a supera, a partir do momento em que outros artesãos e artistas assumem a modelagem de *alebrijes*, não somente em cartão, mas, em madeira e cerâmica, como parte de um zoológico fantástico constituidor de uma imaginação urbana popular. Idem (2005).

<sup>95</sup> As *friditas* são pequenas esculturas modeladas em cerâmica que figuram, ou, representam escultoricamente os quadros de Frida Kahlo. Realizadas pelas irmãs Aguilar, artistas populares de tradição familiar, em Ocotlán, no Estado de Michoacan, na República do México. Estas pequenas esculturas são uma invenção de uma tradição recente e que, têm seu reconhecimento em um circuito de arte *naïf*, que busca por valorizar algumas expressões de um tipo de “arte popular” no México. Idem (2005).

as bonecas de trapo zapatistas feitas por mulheres Chamula de Chiapas e os bordados de milagres das mulheres de Guanajuato.

Uma mescla de tradições coloniais, intervenções estatais, objetos-rituais para festas populares e alternativas para organização coletiva (seja revolucionária, ou reacionária). Uma variada justaposição de materialidades e imaginações que, de alguma forma, permite ver a dinâmica da indústria artesanal e as formas de viver *modernamente tradicional* ou *tradicionalmente moderno* nos diferentes recantos da República do México.



**Ficha Técnica - 03**  
 Autor: não informado  
 Título: Ex-voto a Santíssima Virgem de Guadalupe  
 Ano: 1949  
 Técnica: óleo sobre metal  
 Local: Cidade do México, MX  
 Dimensões: não informado  
 Foto: não informado  
 Fonte: BARTRA, Eli (2005)

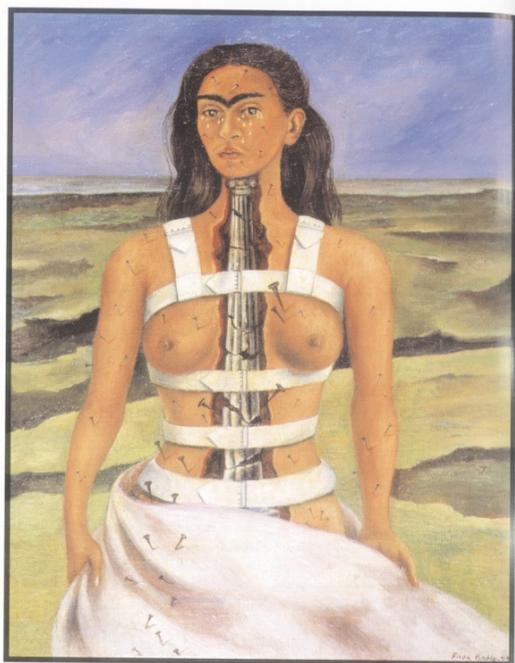


**Ficha Técnica - 04**  
 Autor: não informado  
 Título: Judas, Mercado de San Pablo, MX  
 Ano: 1953  
 Técnica: modelagem em papel cartão e cola, pintados com anilinas e terra  
 Local: Cidade do México, MX  
 Dimensões: diversas  
 Foto: Raúl Flores Guerrero, IIE-UNAM  
 Fonte: BARTRA, Eli (2005).

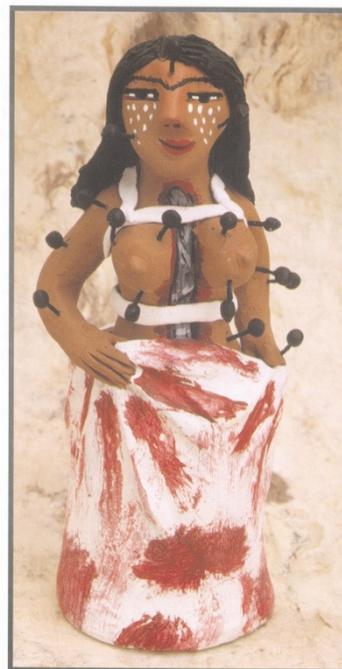
<sup>96</sup> Os *sarapes* são peças que constituem a vestimenta tradicional masculina da região de Teotitlan Del Valle, em Oaxaca, República do México. Similares aos ponchos gaúchos ou dos povos da região dos pampas da América do Sul, estes abrigos são tecidos em teares manuais, utilizando fibras tingidas com pigmentos naturais. Com os processos de atualização e intervenção das políticas culturais do Estado mexicano, estas peças foram desaparecendo, o saber desenvolvido para sua produção foi refuncionalizado na forma de tapetes tecidos nos mesmos teares e com as mesmas técnicas de tecitura. A partir de uma aproximação de pintores como Rufino Tamayo e tecelões como Isaac Vásquez, na década de 1960, foram desenvolvidas pelos artistas e tecelões (ãs), padrões que tinham por base quadros de Miró, Matisse, Picasso, Kandinski e M. C. Aicher. Idem (2005).



**Ficha Técnica - 05**  
*Autor:* Ricardo Linares  
*Título:* Alebrije  
*Ano:* 2004  
*Técnica:* modelagem em papel cartão  
*Local:* Cidade do México, MX  
*Dimensões:* não informado  
*Foto:* não informado  
*Fonte:* BARTRA, Eli (2005)



**Ficha Técnica - 06**  
*Autor:* Frida Kahlo  
*Título:* La Columna rota  
*Ano:* 1944  
*Técnica:* óleo sobre masonite  
*Local:* Cidade do México, MX  
*Dimensões:*  
*Foto:* não informado  
*Fonte:* BARTRA, Eli (2005)



**Ficha Técnica - 07**  
*Autor:* Josefina Aguilar  
*Título:* La columna rota  
*Ano:* 2004  
*Técnica:* modelagem em argila,  
policromado  
*Local:* Ocotlán, Oaxaca, Mx  
*Dimensões:* não informado  
*Foto:* não informado  
*Fonte:* BARTRA, Eli (2005)



**Ficha Técnica · 08**  
*Autor:* Grupo "Mujeres que tejen sarapes"  
*Título:* Sarape inspirado em Escher  
*Ano:* 2000  
*Técnica:* Tear de pedal  
*Local:* Teotitlán del Valle, Oaxaca, MX  
*Dimensões:* não informado  
*Foto:* não informado  
*Fonte:* BARTRA, Eli (2005).

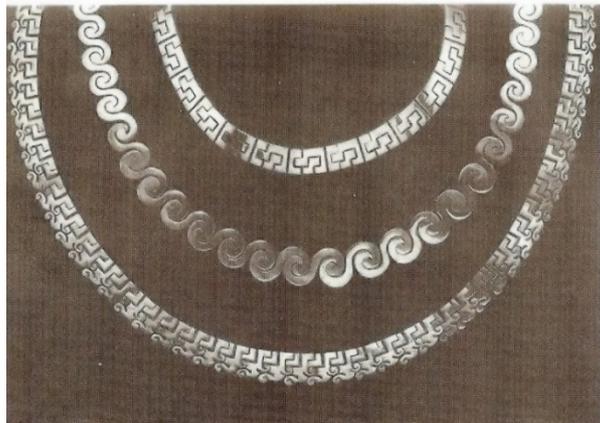


**Ficha Técnica · 09**  
*Autor:* Mulheres Chiapanecas  
*Título:* Marquitos, bonecas de trapo  
zapatistas-homens  
*Ano:* 1998  
*Técnica:* costura  
*Local:* Chiapas, Mx  
*Dimensões:* diversas  
*Foto:* não informada  
*Fonte:* BARTRA, Eli (2005).



**Ficha Técnica · 10**  
*Autor:* Josefina  
*Título:* Exvoto bordado  
*Ano:* 2002  
*Técnica:* bordado  
*Local:* San Miguel de Allende, MX  
*Dimensões:* não informada  
*Foto:* não informado  
*Fonte:* BARTRA, Eli (2005)

Outros dois exemplos são as etnografias de STROMBERG<sup>97</sup> sobre os *plateros* de Taxco, cidade localizada no Estado de Guerrero, República do México, e de GOOD ESHELMAN<sup>98</sup> sobre os pintores de papel amate, também no Estado de Guerrero, México. A primeira autora, a partir de investigação realizada durante a década de 1970 e início da década de 1980, aborda a produção-circulação-consumo de jóias artesanais feitas em prata por artesãos em pequenos *ateliês*. Ela expõe as tensões existentes entre os *plateros* e as instituições que participam deste circuito, assim como as mudanças históricas e sociais em Taxco e no México.



**Ficha Técnica - 11**  
 Autor: Los Castillos  
 Título: Collares y pulseras de plata  
 Ano: não informado  
 Técnica: não informada  
 Local: Taxco, Gerrero, MX  
 Dimensões: diversas  
 Foto: não informada  
 Fonte: STORMBERG, Gobi (1985)



**Ficha Técnica - 12**  
 Autor: Los Castillos  
 Título: Collar y Prendedor con incrustaciones de malaquita.  
 Ano: não informado  
 Técnica: Mozaico Azteca  
 Local: Taxco, Gerrero, MX.  
 Dimensões: diversas  
 Foto: não informado  
 Fonte: STORMBERG, Gobi (1985)

É evidente, na abordagem de STROMBERG, suas preocupações com as *formas sociais de produção artesanal* existentes na *indústria* da prata naquele contexto urbano. Isso está marcado na sua interpretação das transformações ou atualizações, por um lado, motivadas pelos

<sup>97</sup> STROMBERG, Gobi (1985) op. cit.

<sup>98</sup> GOOD ESHELMAN, Catherine (1988) *Haciendo la Lucha. Arte y comercio nahuas de Guerrero*. México: Fondo de Cultura Económica.

dissabores da indústria de prata no mercado internacional. Por outro, pelas para criação de estratégias para continuar produzindo *diseños* tradicionais e/ou (re)significar alguns, por meio da atualização formal dos próprios *diseños*, e/ou da utilização de outros materiais junto com a prata.

Esta investigadora constroi um panorama sócio-histórico sobre a produção artesanal em prata, buscando explicitar a trajetória histórica desta arte no Estado de Guerrero. Narra a constituição e a organização dos *ateliês* familiares e dos grandes *ateilês* industriais, pontuando as crises pelas quais eles passam no decorrer da história recente mexicana, sem deixar de lado a formação técnica e estética dos mestres e de oficiais-aprendizes. Configura, pois, uma cartografia e sua análise, dos espaços de circulação e comercialização em Taxco e através das fronteiras norte (o mercado estadunidense) e transatlântica (o mercado europeu).

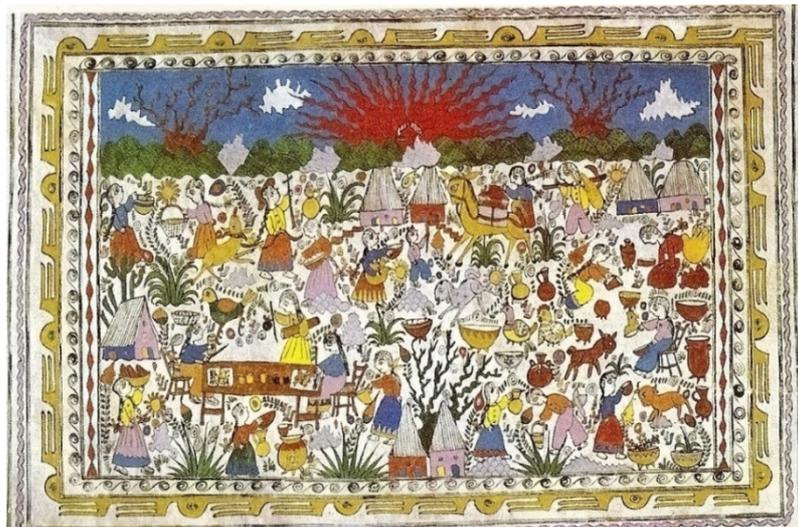
STROMBERG chama a atenção do leitor de sua etnografia, para a participação das mulheres nestes processos de circulação e expõe as estratégias utilizadas por estas para a eficácia da negociação e venda dos objetos. Completa sua investigação, a análise atenta das inter-relações da produção artesanal de jóias e o mercado de arte. E, por fim, reflete sobre as políticas artesanais de participação na *economia simbólica artesanal* e no desenvolvimento local.

GOOD ESHELMAN, através de um trabalho de campo de vários anos em comunidades Nahuas do Estado de Guerrero, durante a segunda metade da década de 1970 e início da década de 1980, escreve uma etnografia vital. Analisa a produção, a circulação e o consumo da pintura em papel amate, a partir da compreensão etno-histórica das adaptações econômicas, sociais, jurídicas e morais de que os Nahuas lançaram mão para a sua sobrevivência étnica. Resume este processo no seguinte trânsito: de vendedores de sal no século XIX a pintores de papel amate no século XX.

Seu envolvimento com os Nahuas possibilita ter um quadro de como se organiza a estrutura sócio-política e cerimonial desta etnia, assim como a organização econômica da região de Ameyaltepec. A investigação é abrangente e nem por isso superficial. Ao com-viver com os homens e mulheres Nahuas, GOOD ESHELMAN apreende e apresenta suas interações sociais, jurídicas e simbólicas com relação à agricultura, com a casa e os espaços sagrados, com o trabalho e a pintura em papel amate. Ela expõe, em matizes vivos, as tensões entre as gerações de pintores, assim como suas relações com outras etnias, com o Estado e as políticas indigenistas de assimilação. Narra, ainda, as estratégias que a comunidade utiliza para interatuar com a ordem estatal e com as políticas que pretendem assimilá-los, convertendo em mestiço o indígena.

**Ficha Técnica · 13**

*Autor:* Maria del Refúgio Román  
*Título:* Pintando Amate  
*Ano:* não informado  
*Técnica:* Pintura  
*Local:* Guerrero, MX  
*Dimensões:* não informado  
*Foto:* Alfonso Muñoz  
*Fonte:* STROMBERG, Gobi (1982)  
El universo del amate. México:  
Museo de Culturas Populares.



**Ficha Técnica · 14**

*Autor:* Marciano Vargas  
*Título:* Hombres y Mujeres  
*Ano:* não informado  
*Técnica:* Pintura  
*Local:* Guerrero, MX  
*Dimensões:* não informado  
*Foto:* Alfonso Muñoz  
*Fonte:* STROMBERG, Gobi (1982) El  
universo del amate. México: Museo de  
Culturas Populares.



Uma das contribuições mais interessantes desta etnografia é o acompanhamento dos trajetos, caminhos e rotas que os Nahuas utilizam para fazer circular e assim vender sua arte. Para mostrar isso, a pesquisadora chega, junto com eles, aos centros urbanos metropolizados como a Cidade do México, entra nos hotéis e lugares de passagem, onde estes homens e mulheres reconstroem imaginariamente, e de alguma forma materialmente, suas casas, sua comunidade, performatizando práticas sociais e rituais. Chega aos Estados Unidos da América e às galerias de arte *naïf*, onde a “produção artística” Nahua é valorada, legitimada e alcança outros consumidores. Averigua que esta “legitimação” não possibilita que os (as) artistas/autores (as) sejam beneficiados com a venda de sua produção, reforçando o ciclo de exploração, ampliando/potencializando a exploração dos capitais simbólicos Nahuas.

GOOD ESHELMAN escreve desde dentro da comunidade. Explicita que realmente *esteve lá* e por muito tempo. Em função disso, e algumas vezes, arrisca a fundir-se como as cosmologias Nahuas, ou seja, com estas visões do mundo que constroem as práticas e ajudam a entender os não mais tão distintos mundos indígena, mestiço, “branco” e neles transitar. Ao assim proceder, às vezes deixa-se levar, arriscando também sua presença enquanto “aquele (a) de fora”, que busca entender e interpretar. Contudo, esse é um dos riscos que acompanha o fenômeno investigado, faz parte dos fluxos que envolvem a pesquisadora, e GOOD ESHELMAN sente-se livre para ser solidária e entristecer-se com suas conclusões: “a única saída aberta para os mazahuas [Nahuas] é integrar-se ao sistema capitalista, o qual os levaria a sua extinção como grupo étnico. Isso modificaria as formas de exploração, todavia não a eliminaria e, em longo prazo, somente faria mais eficiente o saque das suas relações de produção internas.”<sup>99</sup>

No entanto, para alcançar este nível de aproximação com os objetos, os sistemas técnicos, seus produtores e os processos sociais e históricos que englobam o artesanato/cultura popular, faz-se necessário percorrer um caminho mais longo. Este inicia, a meu ver, pela exploração das *formas de produção artesanal* encontradas no México e sua possível aplicação ou transcrição<sup>100</sup> ao contexto brasileiro – caso seja possível -, especialmente em Florianópolis, Estado de Santa Catarina.

Este fato me faz crer na necessidade de constituição desta *indústria* como um objeto de investigação privilegiado para a interpretação de questões microsociológicas que povoam o cotidiano de homens e mulheres participantes das camadas populares, e possibilita conhecer as formas subalternas de interação no mundo “moderno” ou modernizado. Mas, para isso, penso ser necessário ter as investigações realizadas no México – utilizadas de várias maneiras e com diferentes objetivos ideológicos<sup>101</sup>, enquanto testemunhas destes processos e não como

---

<sup>99</sup> A citação original, a saber: “(...) *la única salida abierta para los mazahuas es integrarse en el modo de producción capitalista, lo qual los llevaría a su extinción como grupo étnico. Esto cambiaría las formas de explotación, pero no la eliminaría y, a la larga, sólo haría más eficiente el saqueo de sus relaciones de producción internas.*” GOOD ESHELMAN, Catherine (1988) op. cit. p. 235.

<sup>100</sup> Remeto a Haroldo de Campos e o seu conceito de transcrição. Para Campos, as traduções para um texto literário, de narrativas orais, ou mesmo textuais, devem passar pelo processo de transcrição, onde a adaptação da narrativa é feita a partir de uma recriação (reescrita livre) do texto pelo tradutor. Ver CAMPOS, Haroldo (1992) *Metalinguagens & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva. A transcrição de Haroldo de Campos poderia ser aproximada, ou transcrita como algo que BAKHTIN chamaria de heteroglossia ou multilinguagem, onde o “tradutor” se abre para a multiplicidade de linguagens simultaneamente textual, intertextual e contextual. Ver BAKHTIN, Mikhail (2005) *Problemas da poética de Dostoievsk*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.

comparação. Tomo esta perspectiva das investigações mexicanas para ajudar a instrumentalizar minha investigação e não como modelo a seguir.

A temática do artesanato/cultura popular naquele contexto foi, e continua sendo, amplamente explorada, desde a década de 1920, através da clássica publicação dos dois tomos de “Las Artes Populares en México”, de Doctor Alt (Gerardo Murillo) e dos textos revolucionários/nacionalistas, das décadas de 1930 e 1940, de autoria de artistas, como Diego Rivera, e dos pintores muralistas mexicanos. Ou, ainda, nos anos das décadas de 1970 e 1980 até os dias atuais, através da pesquisa sócioantropológica e etno-histórica realizada por investigadores (as) da Escola Nacional de Antropologia e História do México, ENAH, da Universidad Nacional Autónoma do México, UNAM e da Universidad Autónoma Metropolitana, UAM<sup>102</sup>.

Ademais, o motivo que me impulsiona a tomar aqueles textos mexicanos como antecessores pode ser resumido no meu alinhamento com a proposição de NOVELO<sup>103</sup>. Esta autora afirma ser na ação de expor das diferentes *formas sociais de produção* co-existentes em uma sociedade onde a industrialização se configura como a ideologia que ficticiamente impõe os ritmos de crescimento (desenvolvimento), desconstruímos a idéia de que o processo capitalista é em si homogêneo e isento de desigualdades. Ou, mais especificamente, que as formas de produção artesanais são anacronismos ou não têm relação com a realidade em que vivemos recentemente. Esta perspectiva permite aproximar-nos das distintas formas de produção que estão nas margens e também dentro do processo industrializador capitalista, e ao realizar sua análise e interpretação, compreender que mesmo a trajetória daquele processo é desigual e combina distintas formas de produzir, fazer circular e consumir coisas.

---

<sup>101</sup> Sobre os usos ideológicos da arte popular no México, remeto, especialmente, aos ensaios de MONSIVAR, Carlos. Las artes populares: hacia una historia del canon. p. 15-26; SÁENZ GONZÁLES, Olga. Arte popular mexicano. Cinco siglos. p. 29-44; SUÁREZ FARIÁS, María Cristina. El arte popular en México, una visión etnográfica. p. 77-83; LECHUGA, Ruth. El arte popular mexicano a lo largo del siglo XX. p. 85-94 e AZUELA, Alícia. Lo que la grandeza mexicana debe al arte indígena. p. 97-103. Todos os ensaios em GONZÁLES, Olga Sáenz (coord.) (1996) Arte popular mexicano: cinco siglos. Ciudad de México: Antiguo Colegio San Idelfonso. (catálogo de exposição)

<sup>102</sup> Cito as teses de mestrado e de doutorado e investigações divulgadas em forma de livro, encontradas durante levantamento nos acervos da Biblioteca do Instituto Nacional de Antropologia e História INAH, localizada no Museu Nacional de Antropologia e História da Cidade do México; na Biblioteca do Museu de Culturas Populares em Coyoaca, na Cidade do México e na Biblioteca Rogério Casas-Alariste no Museu Frans Meyer – artes decorativas em México. Tal levantamento formou parte do plano de atividades realizado durante estágio no Pós-graduação em Ciências Antropológicas no Setor de Ciências Sociales y Humanidades da Universidad Autónoma Metropolitana, unidade Iztapalapa UAM-I, sob orientação do Prof. Dr. Néstor García Canclini.

<sup>103</sup> NOVELO, Victoria. In: BEST MAUGARD, Adolfo (org.) (1982), op. cit.

No Brasil, a investigação sobre a *indústria* do artesanato necessita de um olhar mais sistemático por parte dos investigadores das ciências sociais e humanas. As perspectivas teóricas que sobressaem são aquelas ligadas aos estudos folclóricos, com uma visão romântica, e muitas vezes conservacionistas ou classificatórias, a respeito desta produção. Similar às investigações mapeadas por TUROK<sup>104</sup> no México, comentada anteriormente, ou, ainda, às perspectivas folclóricas discutidas amplamente por FERNANDES em seus ensaios críticos, publicados entre os anos de 1941 e 1962<sup>105</sup>. Outra perspectiva corrente é aquela ligada aos projetos de geração de renda e políticas de migração interna, ou, ainda, as pesquisas plásticas sobre os objetos artesanais<sup>106</sup>.

Contudo, são raras as investigações empíricas a respeito da função e dinâmica do *diseño*, da inovação e da estética do gesto plástico artesanal, entendidos como os elementos que determinam a participação deste sistema de objetos em um circuito de circulação e consumo cultural. Mais raras são as revisões históricas e sociológicas a respeito dos sentidos da categoria artesanato, desta *indústria* ou sua localização e interação em meio às mudanças por que passam os sistemas de objetos e os sistemas técnicos, os sistemas de gosto e as formas de consumo. Ou, ainda, interpretações sobre as transformações nas formas de trabalho criadas ou recriadas para a materialização deste sistema de objetos. Portanto, acredito que a *economia política e simbólica do artesanato* possui lacunas (empíricas, teóricas e metodológicas) ainda por serem localizadas e preenchidas.

O que é possível presumir a respeito do desenvolvimento desta indústria em terras brasileiras, decorre de notas sobre a formação sociológica e histórica do povo e, conseqüentemente, da nação, em textos fundadores destas disciplinas, como os de BUARQUE DE HOLANDA<sup>107</sup>. Este autor, ao formular sua teoria sobre o sujeito-épico brasileiro: o homem

---

<sup>104</sup> TUROK, Marta (coord.) (1988) op. cit.

<sup>105</sup> Conferir a coleção destes textos publicados pela Martins Fontes. FERNANDES, Florestan (2003) op. cit.

<sup>106</sup> Para um panorama sobre estas abordagens ver NOVELO, Vcitoria (2003) op. cit.; ver também BARDI, Lina Bo (1994) Tempos de Grossura: o design do impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.; BASTIAN, W. O design solidário. In: ArcDesign. São Paulo, n 23, jan/fev, 2002, PP. 17-21; ESTRADA, Maria Helena. Pode o designer interferir na cultura popular. In: ArcDesign. São Paulo, n. 23, jan/fev, 2002. PP 22-27; FURTADO, Maria Regina F. de M. (1994) Desvendado o artesanato: uma contribuição do Programa do Artesanato Paranaense – PAP. Curitiba: Secretarai de Estado do Trabalho e Ação Social/Secretaria de Estado da Cultura, 36 p.; LODY, R; SOUZA, M. de M. (1988) Artesanato brasileiro: madeira. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore; PROGRAMA BAHIA DESIGN (2001) Relatório final das atividades do Projeto de Revitalização do Artesanato na Costa do Descobrimento: Belmonte, Santa Cruz Cabralia, Porto Seguro. Salvador: BDesign; IEL.; PROGRAMA BAHIA DESIGN (2000) Artesanato e Design. Salvador: BDesign; IEL.

cordial e mestiço, comenta que os ofícios no Brasil colonial sofriam pela falta de continuidade, e ao contrário do que acontecia na Europa, onde eram passados de geração a geração, aqui a “infixidez” era a característica dos trabalhos rurais e isso motivado pela atração dos trabalhadores brasileiros pelo ganho fácil<sup>108</sup>.

BUARQUE DE HOLANDA, ao comentar sobre a circulação e consumo de bens, afirma que estes – circulação e consumo - apresentavam um panorama caótico e não especializado, visto que era possível comprar tanto ferraduras em um boticário como vomitórios em um ferreiro. É certo que este intelectual tem sua visão marcada/limitada pelas teorias sociológicas de seu tempo, como um tipo de evolucionismo cultural e a confiança em uma ciência positiva. O que exige distanciamento teórico e epistemológico a respeito do que se poderia entender por identidades laborais, como a de artesão (ã), ou sistemas de objetos, como o artesanato, ou mesmo sobre suas formas de produção-circulação-consumo, em um país como o Brasil colonial, ao ser interpretado nas primeiras décadas do século XX.

A partir dos anos da década de 1920 e consolidando-se naqueles das décadas de 1930 e 1940, Mário de Andrade, ao atuar como folclorista amador (como ele mesmo dizia), empreendeu importantes contribuições para o entendimento da cultura popular no Brasil e, conseqüentemente, para a história do folclore brasileiro, a saber: assumiu a postura de pesquisador erudito, foi influenciador/animador, e, muitas vezes, orientador de jovens folcloristas e longe de uma limitada e romântica visão a respeito das coisas do povo (sua poesia, literatura e música especialmente), ensaiou os métodos para a observação, catalogação e interpretação de temas distintos, como o folclore musical, o infantil, o negro, a escatologia popular, entre outros.

Entre 1927 e 1929, Andrade aventura-se adentro do território brasileiro, no que ele chamou de “colheita folclórica”. De acordo com SANDRONI, foi durante a segunda viagem (de 1929) quando Mário de Andrade, uma vez no Recife, Estado de Pernambuco, batiza sua aventura de “etnográfica” e, nesta oportunidade, toma nota “com todo o escrúpulo [de] centenas de melodias cantadas (e, em alguns casos, repetidas inúmeras vezes a seu pedido) por pessoas

---

<sup>107</sup> BUARQUE de HOLANDA, Sergio (1995) Raizes do Brasil. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

<sup>108</sup> “poucos indivíduos sabiam dedicar-se a vida inteira a um só mister sem se deixarem atrair por outro negócio aparentemente lucrativo. E ainda mais raros seriam os casos em que um mesmo ofício perdurava na mesma família por mais de uma geração, como acontecia normalmente em terras onde a estratificação social alcançava maior grau de estabilidade. Era este um dos sérios empecilhos à constituição, entre nós, não só de um verdadeiro artesanato, mas ainda de oficiais suficientemente habilitados para trabalhos que requerem vocação decidida e longo tirocínio” BUARQUE DE HOLANDA, Sergio (1995) op. cit. p. 59

do povo”<sup>109</sup>. Foram estas “viagens etnográficas” a força motriz tanto para as notas do que viria a ser o livro editado por Telê Ancona Lopes, em 1976, “O Turista Aprendiz”, quanto para a idealização por Andrade da Missão Folclórica de 1938 (estando este na qualidade de diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo desde 1935), realizada através do Nordeste e parte do Norte brasileiro, com o propósito de documentar aspectos da vida popular, sendo a música aquela que recebeu maior importância.

A Missão Folclórica, liderada por Luís Saia (etnógrafo aprendiz, formado no curso de Dina Levi-Strauss, ministrado no Departamento de Cultura em 1936), Martin Braunweiner (responsável musical), Benedito Prado (técnico de gravação) e Antônio Ladeira (auxiliar), “grava e filma em Pernambuco (Recife, Rio Branco – hoje Arcoverde – e Tacaratu); na Paraíba (João Pessoa, Itabaiana, Campina Grande e várias outras cidades e localidades no que foi o estado mais coberto); em São Luís do Maranhão e em Belém do Pará”<sup>110</sup>. Este extenso trabalho é traduzido objetivamente em “trinta horas de gravação, doze filmes cinematográficos silenciosos em preto e branco, oitocentos objetos, entre instrumentos musicais e objetos rituais e esculturas, mil e duzentas fotografias e cerca de três mil páginas manuscritas em notas de campo”<sup>111</sup>, posteriormente organizados heroicamente por Oneida Alvarenga – então chefe da Discoteca Pública Municipal de São Paulo e colaboradora de Mário de Andrade - em livros nos quais as letras das músicas foram transcritas e publicadas juntamente com as notas de campo, e em discos com as gravações correspondentes, seguidos de catálogos.

As preocupações de Mário de Andrade versavam sobre as relações entre a “literatura oral” e a “literatura escrita”, ou seja, em determinados domínios da fratura entre “arte popular” e “arte erudita”. Para Andrade, os elementos folclóricos passavam do plano folclórico para o erudito, cabendo ao artista erudito estabelecer as estratégias de transposição, ou mesmo reelaboração, para a arte erudita, de técnicas e motivos criados pelos artistas populares. FERNANDES comenta que, apesar de Mário de Andrade possuir erudição e treinamento como folclorista, não foi fácil para este admitir que o movimento, partindo da forma erudita para a popular e vice-versa, seria a melhor configuração do fenômeno que tomava centralidade em suas inquietações. Este autor alerta ainda que, mesmo posterior a esta constatação, a idéia

---

<sup>109</sup> SANDRONI, Carlos. Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisa Folclóricas de 1938. In: Revista do Patrimônio Histórico Nacional. Arte e Cultura Popular. Nº 28. 1999. pp. 60-73. A citação localiza-se na página 60.

<sup>110</sup> Idem, p. 62.

<sup>111</sup> Idem.

original – a procedência popular de formas eruditas – sempre lhe serviu de guia: “Do grau de aproveitamento de material folclórico, mesmo, parecia-lhe possível inferir o grau correspondente de maturidade e o caráter *nacional* da cultura de um povo. Sobre este ponto, aliás, Mário de Andrade volta com insistência em seus escritos, defendendo a sua idéia mais cara e propugnando, contra os preconceitos e as suscetibilidades dos ‘letrados’ da terra, pelo abraço da literatura e da música brasileiras, através de injeções maciças de arte popular”<sup>112</sup>.

Todavia, FERNANDES ressalta a contrapelo de sua própria observação, que em Mário de Andrade a distância entre arte popular e arte erudita encontrou sua menor amplitude, e admite até mesmo ser possível pensar em interpenetração e equilíbrio notáveis. Mário de Andrade é, assim, para FERNANDES, o ponto de inflexão. Na obra poética daquele folclorista amador expressavam-se com vigor os princípios postulados por sua interpretação “quase amorosa” do homem, da cultura popular, do Brasil. Aliás, FERNANDES categoricamente afirma:

É óbvio que [Mário de Andrade] procurava aplicar suas idéias em várias direções, mas parece-me que só como poeta alcançou resultados positivos. Em todas as obras em que tenta a empresa, porém, Mário de Andrade afasta-se fielmente do puro retratismo. É o que dá, aliás, força excepcional às suas produções, localizando-as sob esse ponto de vista. Servir não é recorrer ou reproduzir com fidelidade acadêmica, mas incorporar e desenvolver segundo processos sempre novos ou, melhor, dinamicamente renovados pelo próprio viver em comum. Logicamente a razão está com Mário de Andrade, pois trata-se da realização da arte erudita e não do seu nivelamento à arte popular<sup>113</sup>.

Mesmo reafirmando não a diferença, mas a hierarquia entre os dois gestos estéticos, FERNANDES nos permite acessar em Mário de Andrade mais uma ponte simmeliana, por onde é possível cruzar de um lado ao outro e, neste ato, misturar tanto formas de um lado quanto de outro e vice-versa. Na ponte-Mário-de-Andrade, a arte erudita realiza-se na popular e as camadas populares encontram naquela arte estratégias e dispositivos para objetivações e (re)subjetivações de significados e sentidos da vida coletiva. Neste exercício de realização de suas proposições, a respeito dos domínios da arte erudita e popular ou de uma (im)possível estética *nacional*<sup>114</sup>, a obra de Mário de Andrade permite duas preciosas lições, assim apresentadas por FERNANDES:

---

<sup>112</sup> FERNANDES, Florestan (2003) op. cit. p. 168.

<sup>113</sup> Idem. p. 173.

Primeiro, deve-se evitar a todo custo as soluções de continuidade. As ligações entre a arte erudita e a arte popular só *serão* vitais quando se estabelecerem num plano de igualdade. Isto é, após o secionamento do cordão umbilical quando desaparecem os contrastes que alienam de uma o máximo de representatividade e dão à outra somente um mínimo de universalidade. Enquanto um parasitar sobre a outra ou, mais simplesmente, enquanto permanecer ignorada sua mútua interdependência, ambas correrão o risco de uma crise letal – estiolam-se por falta de desenvolvimento. Segundo, o perigo do esclerosamento da arte erudita – em vez de um enriquecimento de conteúdo, de funções e de formas – é afastado com naturalidade. É certo que existe aqui algo que evoca os germes de um formalismo temível; mas isso cinge-se às aparências. Ou, mais precisamente, trata-se de um formalismo pacífico, incluindo entre suas regras a própria necessidade de inovação permanente. Eis por que o mais importante, mesmo, é que a libertação da arte erudita, no fim do processo, seria integral<sup>115</sup>.

Deveras, o que se aprende com Mário de Andrade é que arte erudita e arte popular são gestos estéticos diferentes, contudo impossíveis de serem encarados como desiguais. E que este contato, quase contágio de uma em relação à outra e vice-versa, desata um nó cego (no mais profundo sentido visual desta metáfora) do gesto plástico artesanal e uma tradição tirânica e imutável. No seu lugar, ata um novo ou outro gesto humano de reelaboração da tradição, agora liberta e revolucionária, justa e nada paradoxal. Baixo este céu construído por Mário de Andrade como uma alegoria carnavalesca popular; outros autores sustentaram suas elucubrações e localizam suas investigações sobre a cultura popular (subalterna). Entre eles Câmara Cascudo e Florestan Fernandes se destacam por suas extensas pesquisas sobre o folclore no Rio Grande do Norte e em São Paulo, respectivamente.

Foi Luís da Câmara Cascudo quem encheu os “alforjes” dos pesquisadores da cultura popular com instigantes etnografias sobre as coisas do folclore durante o século XX. Este investigador, tomado por suas memórias de infância no sertão do Rio Grande do Norte e as convertendo em objeto de investigação<sup>116</sup>, deixou importante e vasta contribuição para os

---

<sup>114</sup> Neste ponto devo concordar com FERNANDES no uso do qualificador *nacional*, para além de um determinismo geopolítico, “nacional aqui significa expressividade, existência de um padrão característico e próprio de cultura”. Idem. p. 169.

<sup>115</sup> Idem. p. 173.

<sup>116</sup> Para construir esta ancestralidade a respeito da temática do folclore em Câmara Cascudo, remeto ao trecho da entrevista citado no texto de Vânia de Vasconcelos Gico, a saber: “- E o folclore, como aconteceu na sua vida?: - É porque vivi o folclore no sertão do meu tempo, como disse no prefácio do VAQUEIROS E CANTADORES. Ali estão as antiguidades teimosas das minhas simpatias supersticiosas. Depois fui encontrando nos livros o que já ouvira na literatura oral dos idos de 1911”. Conferir GICO. Vânia de Vasconcelos. Câmara Cascudo e Mário de Andrade: uma sedução epistolar. In, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mário de Andrade. Nº 30. 2002. pp. 111-127.

estudos sobre o folclore (entendido ao modo de Mário de Andrade como cultura popular). São livros, capítulos e prefácios de livros, coletâneas e biografias, folhetos, artigos, discursos e conferências, entrevistas e correspondências a respeito das histórias e etnografias das coisas do povo.

Para Câmara Cascudo, assim como para Mário de Andrade, o folclore e a cultura popular são “instrumentos de conhecimento [a respeito] do povo brasileiro”<sup>117</sup>. Ambos os intelectuais consideram as pesquisas sobre os temas das culturas populares uma forma de acessar e interpretar as dinâmicas da sociedade nestas terras. Isso porque ambos entendem o folclore e a cultura popular como o *locus* das atualizações ou a força motriz das transformações realizadas pelos grupos e comunidades subalternas. Câmara Cascudo dizia-se partidário da liberdade de expressão e da autonomia teórica, seu estilo era marcado pela linguagem original e espontânea, carregava na sua poética o tom coloquial, mesmo ao discutir categorias teóricas. Sua obra é um caleidoscópio de temas, trabalhou ao modo de um *bricoleur* que elabora sua obra a partir de fragmentos, resíduos e coleções. Seus procedimentos abrangeram desde a pesquisa bibliográfica (documental) aos depoimentos orais, seu mais valoroso trunfo. Era conhecido por utilizar da mesma forma, para registro de informações, fichas de pesquisa e de aula, e como fontes a troca de documentos e microfilme<sup>118</sup>.

Os procedimentos metodológicos utilizados por Câmara Cascudo e Mário de Andrade marcaram as abordagens a respeito do folclore, em um tempo em que este tema foi encarado, muitas vezes, como valorização do pitoresco, e disciplina à margem das preocupações das ciências sociais. Tal como problematizado por Florestan Fernandes, os procedimentos e a coleta de depoimentos orais, o inventário (coleção) e seu aprofundamento em análises antropológicas ou sociológicas e históricas, permitem entender a realidade, em especial para estes autores a realidade brasileira, a partir das manifestações culturais populares. Acredito ser importante entender as inquietações destes autores para estabelecer as pontes possíveis, e aquelas impossíveis, com a temática da cultura popular (e sua *objetualidade* no artesanato) que inquietam recentemente investigadores das ciências humanas e sociais.

Mário de Andrade e Câmara Cascudo em distintos (mas não isolados) campos da produção intelectual, foram aqueles que mesmo imersos nos discursos ideológicos do

---

<sup>117</sup> Idem, p. 116.

<sup>118</sup> Para uma caracterização mais abrangente da personalidade e *performance* de Câmara Cascudo, ver GICO, Vânia Vasconcelos In: Idem.

nacionalismo das décadas de 1920 e 1930, deixaram contribuição importante para a revisão de conceitos, perspectivas teóricas, procedimentos metodológicos e construção de questões sobre a cultura popular. Por outro lado, acredito ser necessário justapor a estes dois, a contribuição de Florestan Fernandes, que foi pesquisador interessado e profundo crítico destas mesmas construções simbólicas, teóricas e políticas do campo (objeto) teórico do folclore (cultura popular).

O trabalho de vinte anos de investigação sobre o folclore na cidade de São Paulo, realizado por FERNANDES<sup>119</sup> é mais uma fonte privilegiada sobre a cultura popular em contextos urbanos. Sua reflexão sobre os movimentos de modernização da capital paulista e sua ressonância nas manifestações populares, publicado pela primeira vez em 1961, é um marco na abordagem da cultura popular a partir de uma perspectiva sócio-antropológica que traz para a análise questões como as estéticas cotidianas. FERNANDES tinha por preocupação entender os movimentos de reconstrução do sistema de concepção de mundo nas camadas populares, em face dos influxos de um novo cosmos social e moral, constituidor da então recente sociedade urbana paulistana da metade do século XX.

Para este autor, o folclore, convertido em sinônimo de cultura popular<sup>120</sup>, teria por função amortizar as disjunções que a modernização causava nos sujeitos subalternos da recente metrópole. Nas palavras de FERNANDES:

(...) a 'sobrevivência' (mesmo que transitória) de elementos da cultura tradicional possui inegável importância adaptativa. Ela não é mera fonte de ilusões de segurança e de ficções capazes de isolar o homem das forças sociais produtivas do ambiente [urbano]. Ao contrário, dão-lhe maior

---

<sup>119</sup> Conferir os textos FERNANDES, Florestan (2004) op.cit; FERNANDES, Florestan (2003) op.cit..

<sup>120</sup> FERNANDES compreende o folclore de forma mais inclusiva e elástica que os folcloristas de sua época, isso por ser esta noção característica das investigações sociológicas realizadas por Roger Bastide e seus seguidores, incluindo neste rol o próprio Florestan Fernandes. Dessa forma, filiando-se a esta corrente, enxergava o folclore "como compreendendo 'todos os elementos culturais que constituem soluções usuais e costumeiramente admitidas e esperadas dos membros de uma sociedade, transmitidas de geração a geração por meios informais' e a supor que 'do ponto de vista da sistematização dos dados folclóricos essa tem a vantagem de englobar elementos da cultura material, ergológica, como elementos de natureza não material'". Em outra passagem, FERNANDES comenta: "Isso não nos deve impedir de reconhecer que o folclore se objetiva por meio de elementos culturais de ordem variável: como um artefato, certa técnica de cura ou determinado processo de lidar com a madeira e a pedra. O que cai nos limites do folclore, em casos semelhantes, não é o artefato, a técnica ou o processo como tais. Mas as emoções, os conhecimentos e as crenças que lhes são subjacentes, os únicos dados que nos facultam indagar, de modo direto ou indireto, quais são e como operam os móveis intelectuais que orientam o comportamento social humano – individual ou coletivo – em ocorrências daquela espécie". FERNANDES, Florestan (2003) op. cit. p. 14-15.

equilíbrio e serenidade, na medida em que inserem e preservam, no ambiente tumultuoso da cidade, algo que dá amparo emocional e moral à sua personalidade<sup>121</sup>.

Uma percepção similar a que ROUCH<sup>122</sup> lançou mão para explicar a reorganização psíquica de jovens migrantes no momento de modernização do Congo, na África, nos anos de 1940 e 1950. Por meio da recriação de rituais, ou de uma memória ritual materializada em outra *performance* que envolvia tanto elementos de cultos tradicionais quanto de cerimônias militares coloniais, aqueles jovens (re)significavam a fragmentação experienciada pelo seu *self*, encenando uma violenta reordenação da experiência urbana (modernizada) vivida em códigos simbólicos possíveis, legíveis e de outra ordem (tradicionais).

Ao que parece, FERNANDES narra o mesmo movimento de alteração/identificação vivenciado pelas camadas populares paulistanas em um momento histórico. Para este autor, o folclore (cultura popular) possuía potência criativa que estava longe da simples transmissão de formas de estar e atuar no mundo, mas para além delas, concorria – muitas vezes de forma imperceptível e acanhada – com as forças que (re)construía o novo cosmos social da cidade.

Tanto em FERNANDES quanto em ROUCH, o que se percebe nos grupos investigados – jovens africanos e camadas populares paulistanas - foi a construção de uma estratégia de fortalecimento das disposições psicossociais de forma flexível e plástica, para com isso encarar a renovação cultural. A sustentação para esta estratégia se deu, em ambos os exemplos, através da conservação e/ou (re)construção de aspectos “tradicionais” (ou da cultura popular) que permitiram alguma estabilidade em meio ao voraz movimento modernizador.

Outra fonte são as investigações sobre o folclore, arte e cultura popular brasileira realizadas no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN e no Museu Nacional do Folclore<sup>123</sup>. Ambas as instituições são campos férteis para levantamentos bibliográficos e revisão críticas dos seus acervos e centros de documentação. Fato que nos ajudaria a identificar

---

<sup>121</sup> FERNANDES, Florestan (2004) op. cit. p. 27.

<sup>122</sup> Conferir o belíssimo filme etnográfico ROUCH, Jean (1955) Os mestres loucos. França. Cor. 16/35 mm. 30'.

<sup>123</sup> Remeto aos acervos mantidos por ambas as instituições. Estes acervos se constituem de teses de doutorado e mestrado, publicações de investigações financiadas pelas instituições, publicações estrangeiras sobre a temática da cultura popular e temas relacionados, somado a isso registros sonoros e visuais (fotografia e vídeo), ainda não divulgados intensamente, ou ainda por serem analisados. Minhas incursões a estas instituições resumem-se ao material obtido via contato direto com a biblioteca do Museu do Folclore e com técnicos do IPHAN, especialmente às Revistas do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o número dedicado à Arte e Cultura Popular, Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. N. 28, 1999; e aos textos de VILHENA, Luís Rodolfo (1997) Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Funarte; CNFCP; FUNARTE (2000) Cultura Material: identidade e processos sociais. Rio de Janeiro: FUNARTE: CNFCP. (Série Encontros e Estudos; 3).

os vazios existentes sobre as modificações, apropriações e refuncionalizações das noções de artesanato, cultura popular ou arte popular nestas terras. Junto a isso, poderíamos ter um panorama sobre os caminhos que pesquisadores (as) trilharam na construção de suas reflexões sobre a temática, as abordagens metodológicas, os desenvolvimentos teóricos e os usos ideológicos.

A pesquisa sobre a cultura popular e o artesanato no Brasil está marcada pela permanência, em sua maioria, mas não exclusivamente, de perspectivas folclorizantes<sup>124</sup> a respeito da sua materialidade - caracterizada como tradicional, anônima, arcaica e como manifestação pura ou original de um tipo de homem (povo) brasileiro -, especialmente por parte de intelectuais e de gestores de políticas públicas<sup>125</sup>. Para isso, basta lançar um breve olhar sobre as publicações oficiais, algumas teses de doutorado ou os catálogos sobre o sistema de objetos artesanais e sobre a cultura popular, existente nas instituições e museus brasileiros, onde a perspectiva classificatória e descritiva é utilizada como marco metodológico ou abordagem teórica para a interpretação destas manifestações culturais.

Como exemplo, cito nos textos divulgados no marco da Mostra dos 500 anos de descobrimento do Brasil, ou os documentos produzidos por algumas instituições estatais de gestão e guarda de "Patrimônio Cultural" (material e imaterial), como o catálogo do Museu de Folclore Edson Carneiro, que carrega o peculiar título: "Sondagem na alma do povo"<sup>126</sup>. Nestas investigações e publicações, pouco se fala das formas de materializar estes objetos, *performances*, textos e hábitos. Estes são sempre temas imateriais subordinados tiranicamente à noção de tradição, e os agentes/autores (as) são apresentados sem corporeidade, fato que

---

<sup>124</sup> Aqui faço referência ao conceito de folclore que tem por base metodológica a reunião ou coleção de materiais folclóricos, tendo como missão a tarefa documentativa das manifestações dos setores populares dos países civilizados. Para uma reflexão sobre esta forma de conceituação do folclore e sua disputa no campo acadêmico brasileiro ver FERNANDES, Florestan (2003) op. cit.

<sup>125</sup> Para uma interessante reflexão sobre os discursos oficiais, suas tensões e conflitos entre agentes que participam em uma *economia simbólica do artesanato*, remeto a CABRAL, Fabrícia Guimarães Sobral (2007) Saberes Sobrepostos: design e artesanato na produção de objetos culturais. Rio de Janeiro, 146 f. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC RIO. Remeto ainda à minha dissertação de mestrado que trata dos discursos envolvidos nas intervenções de design em comunidades artesanais, ou como trato nesta investigação nas *formas sociais de produção artesanal*, CORRÊA, Ronaldo de Oliveira (2003) Design e Artesanato: uma reflexão sobre as intervenções realizadas na Costa do Descobrimento - BA. Curitiba, 116 f. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Sobre as questões relacionadas com o anonimato, ou ainda sobre o papel ideológico de pureza e identidade associados aos sistemas de objetos subalternos (entre eles os artesanais) ver PRICE, Sally (2000) op. cit; GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) op. cit; LAUER, Mirko (1983) op. cit.

<sup>126</sup> AGUILLAE, Nelson (org.) (2000) Mostra do Descobrimento. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos - Artes Visuais; BISILLIAT, Maureen (cord.) (2005) Museu de Folclore Edison Carneiro: Sondagem na Alma do Povo. São Paulo: Empresa das Artes.

justifica a permanência de uma noção de “essência popular tradicional”. Uma vez que os homens e mulheres que “povoam” estes textos são fantasmagóricos ou alegóricos.

Esta instauração de significados historicamente atribuídos aos sistemas de objetos artesanais e legitimados por uma teoria social, ata as manifestações artesanais especialmente e as da cultura popular de uma forma geral, a conteúdos irremovíveis e homogêneos. Estes conteúdos, que configuram a representação artesanal e dirigem uma performatividade popular, anula suas possibilidades transformadoras, como expostas por FERNANDES, ROUCH e outros. Resulta disso, o ordenamento e a hierarquização das suas partes, dando à cultura popular – e, especialmente ao artesanato - forma e direção. Ou seja, distanciando o (a) autor (a) das práticas sociais, ou o agente das formas sociais de produção de objetos, da historicidade de seu estar no mundo, aqueles ordenamentos imprimem tanto na carne destes sujeitos quanto na matéria dos objetos um conteúdo inalterável, universal. Este processo permite, deveras, somente sondar “na” alma do povo! Isso, talvez, possa ser uma possível chave de entendimento sobre a fragilidade desta *indústria*, e, sobretudo da pouca investigação a respeito do *fenômeno econômico artesanal* no Brasil, ainda hoje.

Como uma aproximação às manifestações culturais brasileiras sob a perspectiva de uma possível *economia simbólica do artesanato* – como reivindico, cito o texto de RIBEIRO<sup>127</sup> sobre as políticas públicas para a inserção da produção artesanal indígena em um circuito de consumo cultural e suas conseqüências. Neste texto, RIBEIRO analisa as políticas que o Serviço de Proteção ao Índio, Órgão do Governo Brasileiro, lançou mão para resolver a questão de empobrecimento material e cultural de comunidades Karajá, no Centro-Oeste brasileiro.

A proposta adotada pela FUNAI foi estimular a industrialização da boneca Karajá e viabilizar sua circulação e consumo através das lojas Arteíndia – lojas de “arte indígena” ou étnica organizadas/gerenciadas pela FUNAI, localizadas nos mais importantes aeroportos internacionais brasileiros durante as décadas de 1970 e 1980<sup>128</sup>. O objetivo seria o estímulo à profissionalização da produção, somado à valorização destes objetos e sua venda com alto valor

---

<sup>127</sup> RIBEIRO, Berta. Artesanato Indígena: para que, para quem? In: FUNARTE (1983) O Artesão Tradicional e seu Papel na Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore.

<sup>128</sup> Este projeto de criação de um circuito de circulação e consumo do sistema de objetos artesanais indígenas/étnicos com abrangência Federal foi replicado no âmbito das políticas culturais/públicas nos Estados Brasileiros. Guardando as especificidades regionais, surgiram as lojas estatais de artesanato indígena, ou centros de arte/artesanato regionais. Este seria um importante tema para a investigação sobre as políticas públicas relacionadas à *economia simbólica do artesanato*. Um exemplo é a loja de artesanato Waimiri-Atroari em Manaus, Estado do Amazonas, Brasil, criada em meados da década de 1980, como uma política estatal para incrementar a circulação da produção de objetos desta etnia deslocada pelos projetos desenvolvimentistas para geração de energia hidro-elétrica no norte do país.

monetário. Isso em um claro processo de descontextualização de um objeto de uso cotidiano – de uso lúdico – em função de sua refuncionalização enquanto um objeto artístico. Este, “portador” de qualidades plásticas que seriam a síntese formal materializada da cosmovisão destas etnias “brasileiras”. A estratégia da FUNAI tinha como objetivo alcançar os consumidores “culturais” ou colecionadores “étnicos”, turistas estrangeiros curiosos ou consumidores de souvenirs exóticos.

RIBEIRO narra as conseqüências desta política estatal de inserção dos objetos artesanais indígenas nos circuitos de produção-circulação-consumo cultural, da seguinte forma: “a boneca Karajá passou a ser feita em série – mais de mil produzidas em dois meses, segundo os funcionários da DAÍ – perdendo muito em qualidade como não poderia deixar de ser”<sup>129</sup>. A estratégia não teve os logros projetados e, pelo contrário, gerou instabilidade entre os Karajá e minou práticas culturais ligadas às formas de atuar num mundo indígena ou mestiço, como o exemplo apresentado pela autora: “Os jovens já não se pintavam como antigamente, achando feio seu antigo ideal de beleza (...)”<sup>130</sup>, ou ainda, o trágico efeito do alcoolismo e suicídio entre os Karajá, causados – de acordo com esta autora - pela frustração e desgosto pela sua desintegração social e cultural.

Certo que as estratégias implementadas pela FUNAI para este caso não levaram em consideração, e que hoje podemos inferir com aprofundamento teórico e empírico<sup>131</sup>, o entendimento do que significa alcançar um “consumidor cultural” ou estimular este tipo de consumo.

Ou, ainda, o significado de problematizar as *formas sociais de produção artesanal* indígena (ou mestiça, ou “branca”, rural ou urbana) e a partir disso desenhar estratégias, ou mesmo políticas culturais que estimulem ou viabilizem a inserção destes (as) agentes/produtores (as) em circuitos de consumo, sem que isso signifique seu achatamento enquanto etnia ou grupo sócio-cultural-político-simbólico. É necessário ter em mente que mudanças em práticas sociais de (re)produção material ou sistemas de objetos são seguidas de transformações em interações

---

<sup>129</sup> RIBEIRO, Berta. In: FUNARTE (1983) op. cit. p. 23.

<sup>130</sup> Idem.

<sup>131</sup> Isso em função da ampliação das investigações sobre a temática do consumo e em especial do consumo cultural. Como exemplo, remeto aos ensaios publicados na *antologia de ponencias*, apresentados e debatidos no Grupo de Trabalho “Consumos Culturales: practicas, mercados y politicas. La sociedad de la información”. No marco do XXVI Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología ALAS, ocorrido no Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades CUCSH da Universidad de Guadalajara U de G – no Estado de Jalisco, República do México, no período de 13 a 18 de agosto de 2007.

sociais (rituais ou cotidianas), organização política (não entendida somente como prática partidária) ou mesmo participação cidadã. Ou, em outro sentido, que mudanças sócio-culturais e político-simbólicas relacionadas às formas de participação nos circuitos produção-circulação-consumo, refletem-se em sistemas de objetos e *formas sociais de produção*, alterando, modificando, atualizando as mesmas, ou simplesmente refuncionalizando-as em função de sua eficaz participação nestes circuitos.

Entretanto, e apesar da falta de reflexão realizada a partir de investigação sociológica/antropológica, histórica, estéticas, e de outras disciplinas<sup>132</sup> que integrem em suas abordagens questões relativas a uma *economia simbólica e política da indústria artesanal*, é possível construir um cenário onde se encontram diversas formas de organização social de produção artesanal e múltiplas expressões materiais tradicionais e contemporâneas. E buscar, por este cenário, por algumas pistas sobre a organização da *indústria artesanal* no Brasil, e conseqüentemente do *fenômeno econômico artesanal*.

Ao modo de um início, tomo uma classificação mais abrangente, formulada por MAUSS<sup>133</sup>, e que permite localizar a *indústria artesanal* em meio a uma história da tecnologia humana ocidental. Para este autor, as *formas de produção artesanal* configurariam – em meio à distribuição das técnicas – as *técnicas especiais* (ou especializadas) *de uso geral*, ou *indústrias gerais de uso especial* (ou especializado) como a cestaria, a cerâmica, cordas e fios, colas e resinas e tinturas.

Esta classificação maussiana propõe que neste nível da classificação da tecnologia desenvolvida pelo homem, encontra-se a noção de divisão do trabalho – por sexo, idade ou localidade - e conseqüentemente de ofício. Com isso, funda a crença de que nem todas as técnicas estão distribuídas igualmente nos diferentes contextos humanos, o que geraria a necessidade de investigar cada arte em si mesma e, posteriormente, compará-la com outras artes encontradas em outros contextos.

Todavia, esta classificação maussiana, por mais significativa que possa ser para uma primeira aproximação com a *indústria artesanal*, tem por parâmetros definidores os ramos de

---

<sup>132</sup> Como possível marco referencial de uma investigação sobre a organização da produção artesanal remeto à WILLIAMS em seu livro sobre a cultura. Numa perspectiva sociológica, tendo como apoio a história, este autor utiliza como exemplo as formas de organização artesanal da Europa medieval e seu desenvolvimento em função de fatores, como a renascença e a racionalização daquela produção. Este autor não tinha como pretensão fazer uma fotografia das mudanças nas formas de organização artesanal, contudo, a utilização deste exemplo poderia guiar metodologicamente algumas investidas teóricas e empíricas sobre esta temática específica. WILLIAMS, Raymond (2000) Cultura. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra.

<sup>133</sup> MAUSS, Marcel (2006) op. cit.

produção e as técnicas de elaboração dos objetos. Este fato converte-se em limitador de uma perspectiva que busca entender e interpretar a cultura material artesanal, a partir de suas *formas sociais de produção* e seus sistemas de objetos. Para isso, creio ser necessário uma cuidadosa aproximação à perspectiva marxiana.

Figura 02 · **Distribuição das técnicas**

Fonte: MAUSS, Marcel (2006) Manual de Etnografia. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. p. 54

Técnicas gerais de usos gerais	Físico-químicas (o fogo) Mecânicas	Ferramentas Instrumentos Máquinas
Técnicas especiais (especializadas) de usos gerais ou Indústrias gerais de uso especiais (especializadas)*	Cestaria Cerâmica Cordas e fios Colas e resinas Tintas	
Indústrias especializadas de usos especiais**	Consumo (cozinha, bebidas) Produção Produção e conforto Transporte e navegação Técnicas puras. Ciência (medicina)	Criação Agricultura Indústria mineral Moradia Vestimenta

\* Trata-se de numerosos ofícios, melhor definidos, cujos procedimentos e formas são estabelecidos pela tradição.

\*\* Todas as indústrias implicam uma divisão do trabalho; a princípio, no tempo, caso as exigências sejam cumpridas por um mesmo indivíduo; mais tarde, entre diferentes homens, cada um com uma especialidade.

Em “A Ideologia Alemã”<sup>134</sup>, Marx e Engels comentam que a apropriação da natureza pela humanidade teve por base fundamental a mediação do trabalho. A construção de “um mundo humano” foi viabilizada pelo esforço de desenvolver capacidades, instrumentos e formas de produção, ou seja, de fabricar um mundo material distinto ao mundo natural. Isso provocou a modificação da divisão do trabalho, cuja base material para distribuir as atividades não se resumia ao sexo, idade ou localização geográfica, mas englobava também as formas de

<sup>134</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friederich (2006) A ideologia Alemã. Feuerbach – A contraposição entre as cosmovisões materialistas e idealistas. São Paulo: Martin Claret.

propriedade – de conhecimento, habilidades ou meios de produção, condições de produção, circuitos de circulação/comercialização e pautas de consumo.

Estes dois autores apresentam, assim, o processo histórico que faz com que o trabalho “natural” de transformação do mundo/natureza seja objetivado e a distinção entre o proprietário dos meios de produção (o capitalista) e os trabalhadores (o proletariado) fossem constituídos. Neste cenário, o capitalismo se consolidou como um sistema dominante que marcou as formas de (re)produção social, subordinando, as demais formas de relação com o material, ou seja, adonando-se das diferentes formas econômicas existentes.

O artesanato apareceria, neste contexto sócio-histórico, como uma forma transitória que “forneceu” ao sistema capitalista o gérmen do empresário capitalista e do proletário/trabalhador – ou seja, por alguns instantes o artesanato seria a confluência entre o trabalho e o capital, o comércio e a indústria moderna<sup>135</sup>, que logo se converteria nas manufaturas - formas que facilitariam a divisão do trabalho, e, posteriormente, consolidaria os processos de trabalho nas fábricas. Isso através da ruína das corporações de ofício e, conseqüentemente, do mestre artesão e do oficial-aprendiz. Todavia, esta forma social de produção – o artesanato – não desapareceu com a formação das manufaturas, e sua existência, às vezes subterrânea, expõe a complexidade e a heterogeneidade social que a percepção puramente econômica do processo histórico obscureceu.

Contudo, naquela perspectiva, este processo se deu a partir de mudanças estruturais na organização artesanal no decorrer do século XIX. Nesse período, as corporações artesanais tinham suas bases firmadas nas associações gremiais medievais, e a falência desse modelo transformou as práticas artesanais radicalmente, a saber: ocorreu a perda da propriedade das ferramentas de produção, por parte do mestre, e a perda de sua utilização, por parte do oficial. Deslocou-se o trabalhador como condição da produção, ou seja, como sujeito no processo de trabalho e instituiu-se a centralidade do trabalho como algo próprio, com sentido em si mesmo. Alienou-se o capital simbólico de mestres e oficiais. Ocorreu, igualmente, a transformação de alguns mestres em capitalistas industriais e de oficiais em operários<sup>136</sup>, que vendiam não mais o resultado de seu trabalho, mas, sim, “a capacidade de trabalhar por um tempo estipulado em troca de um salário nunca equivalente aos valores criados com seu trabalho. Este operários com

---

<sup>135</sup> ILLADES, Carlos (2001) op. cit.

<sup>136</sup> Idem.

o poder de interferir na circulação, isto quer dizer, na comercialização, sem, contudo, fazê-lo no processo de trabalho diretamente”<sup>137</sup>.

O dinheiro passou a ser acumulado como capital e a produção passou a ser de excedentes, no lugar da produção para um consumo próprio, *i.é.*, a oferta de produtos não estava mais vinculada a uma demanda. O capitalista passou a monopolizar a matéria-prima e as fontes de financiamento e o trabalhador, mesmo parcialmente dono de suas ferramentas de trabalho (meios de produção), trabalhava a domicílio para o dono do capital, subordinando suas condições de produção (os ritmos de trabalho, os horários, os modelos que lhe foram igualmente alienados). As pautas de consumo, ditadas pelos circuitos de circulação, determinaram novas necessidades, estilos de vida e, conseqüentemente, produtos para satisfazê-las. Neste contexto sócio-produtivo, as relações sociais entre os homens e mulheres e destes com os sistemas de objetos – agora industriais, passaram a ser mediadas pelos circuitos de circulação e consumo<sup>138</sup>.

O que evidenciam Marx e Engels, e que não está explícito - e não estou seguro que esteja implícito - na classificação maussiana, é que o processo histórico ocidental, e com ele a história das *formas sociais de produção* estão entrecortadas por contradições entre as forças produtivas e as formas de intercâmbio. Isso numa perspectiva que vê na produção o “momento determinante de todo o ciclo econômico”<sup>139</sup>. Esta caracterização do conflito, ou melhor, da contradição como elemento constituinte do circuito produção-circulação-consumo, ajuda a entender as *formas sociais de produção artesanais urbanas*, distintas de uma produção motivada somente pela tradição, e historicamente congeladas. Igualmente, localiza estas *formas sociais de produção* e o sistema de objetos artesanais em meio aos fluxos contemporâneos de mercadorias e manifestações culturais sobrepostas em um circuito globalizado, ou seja, é possível utilizar a lente/narrativa dos processos históricos do capitalismo e sua atual configuração – a globalização, para entender/contextualizar o *fenômeno econômico artesanal*.

Localizar a *economia simbólica do artesanato* em uma arena de contradições não pode pretender reduzi-la a um único elemento determinante das interações sociais na sociedade contemporânea. Construir a questão (ou a arena) levando em consideração os outros elementos

---

<sup>137</sup> A citação original, a saber: “(...) *la capacidad de trabajar por un tiempo estipulado a cambio de un salario que nunca es equivalente a los valores que crea con su trabajo; puede intervenir en la circulación, es decir, en la comercialización, sin hacerlo en el proceso de trabajo directamente; (...)*” . NOVELO, Victoria. In: BEST MAUGARD, Adolfo (1982) op. cit. p. 261.

<sup>138</sup> Conferir ILLADES, Carlos (2001) op. cit. e NOVELO, Victoria. In: BEST MAUGARD, Adolfo (1982) op. cit.

<sup>139</sup> A citação original é: “*el momento determinante de todo el ciclo económico*”, ILLADE, Carlos (2001) op. cit. p. 11

que participam desta relação de conflito entre forças produtivas e formas de intercâmbio, significa expor a “sobrevivência”<sup>140</sup> de múltiplas formas sociais de produção (entre elas a artesanal) simultâneas e, às vezes, subterrâneas à manufatura e à fábrica (ou à pós-fábrica). Expondo a continuidade de diversas formas de trocas material e simbólica (estratégias de circulação e consumo) também simultâneas à troca que tem por base a moeda.

Penso estas “sobrevivências” como simultâneas e subterrâneas para expor que na descrição dos processos históricos que narram as formas de produção-circulação-consumo ocidental, muitas vezes estas formas subalternas, ou foram obscurecidas e localizadas nas periferias – tanto geográficas quanto produtivas dos processos escolhidos como hegemônicos. Ou, ainda, foram narradas como momentos/estágios históricos/produtivos “superados” ou a serem superados em rumo da sociedade de progresso social e tecnológico. Lançando mão, para isso, de estratégias de hierarquização de saberes, discursos e práticas que estabelecem e legitimam desigualdades simbólicas, políticas e históricas.

Ao modo de uma alegoria desta localização e configuração de seu traçado, ou seja, sua cosmografia, cito a representação da sociedade moderna e tecnológica que Frintz Lang<sup>141</sup> projetou em princípios do Século XX, em seu filme *Metrópolis*. Acima, o idílico jardim onde todos são irmãos e irmãs infantilizados e privados de desejo, por baixo dos pés daqueles (as), um mundo maquínico e alienador. Nesta cosmografia tecno-científica, o umbral foi representado por cavernas, onde a luz aos poucos esmorece e dá lugar às sombras ou, então, por imensos dutos de concreto, onde homens, mulheres e crianças, como peças de um monstro técnico e burocrático, nominado em meio à vertigem de seu movimento e uma alucinação de molok, sobre-vivem privados (alienados) até da possibilidade de ver o céu.

O que quero dizer com isso é que nesta arena de disputas que construo ao longo deste texto, vejo necessário expor a continuidade (sobreposição) de formas econômicas, de produção e de sistemas de objetos “alternativos” ao intercâmbio contabilizável (em moeda) capitalista à produção industrial massiva e aos objetos industriais. Estas formas e sistemas de objetos

---

<sup>140</sup> A utilização do termo “sobrevivências” tem por função, aqui, marcar que as formas de produção subalternas são assim classificadas por animadores dos discursos desenvolvimentista ou economicista, cujo fundamento teórico pode ser resumido a um tipo de evolucionismo social (e produtivo/tecnológico) etnocêntrico que, mascarado de progresso, legitima as formas de estar e viver da sociedade e cultura ocidental, subordinando a esta as outras formas possíveis de relações econômicas. Esta perspectiva vê nas formas sociais de produção que com-vivem com aquelas capitalistas “puras”, tal qual formas de produção ultrapassadas, como sobrevivências ancestrais, a-históricas e inferiores, que somente continuam a existir por uma idiossincrasia cultural. FERNANDES, Florestan (2003) op.cit.; PRICE, Sally (2000) op.cit. e outros.

<sup>141</sup> LANG, Frintz (1927) *Metrópolis*. Alemanha. Preto e Branco. 115 min.

“alternativos” lançam, naquela arena, valores, desejos e práticas sociais da mesma forma não hegemônicas, “modernas” ou modernizadas, monetárias e antagônicas em processo dinâmico de atualização e reconfiguração. Isso como um intento de expor que, nesta com-vivência, o capitalismo, enquanto forma de homogenização, é mais vacilante que poderia se esperar.

Como exemplo, retomo ao *dom* maussiano. MAUSS configura no *dom* a forma de entender as trocas (prestações, contra-prestações e entregas) “não-monetárias”, realizadas no ritual do *Kula* entre os Trombianteses do Pacífico Ocidental, narrada na clássica etnografia conradiana<sup>142</sup> de Malinowski de início do Século XX<sup>143</sup>. Neste sistema de intercâmbios, os objetos trocados não são “coisas indiferentes” utilizadas ou trocadas por moeda em um circuito envolvendo um mercado. Pelo contrário, aqueles objetos possuem nomes, sentidos e trajetórias biográficas<sup>144</sup>, que ao circularem trazem consigo e levam para, além de si, desejos, expectativas e memórias que constituem a vida de homens (e mulheres) envolvidos no circuito de circulação<sup>145</sup>.

Uma radicalização biográfica seria o *Potlach*, prática realizada por grupos indígenas (originários) do Oeste dos Estados Unidos da América, também citados por MAUSS<sup>146</sup>. Entre

---

<sup>142</sup> Para esta caracterização a respeito da escrita conradiana de Malinowski, apoio-me na análise de CLIFFORD. Em “A experiência etnográfica”, este autor pretende explorar, através de uma aproximação, as subjetividades nas obras de Conrad e de Malinowski; que nas palavras de CLIFFORD eram “duas pessoas ‘deslocadas’, as quais estiveram às voltas, no início do Século XX, com o cosmopolitismo e compuseram suas próprias versões de ‘Sobre a verdade e a mentira em um sentido cultural’” (p. 104). CLIFFORD comenta que para Malinowski “o nome de Conrad era um símbolo de profundidade, complexidade e sutileza. (Ele o invoca neste sentido no diário de campo). Mas Malinowski não era o Conrad da antropologia. Seu modelo literário mais direto era certamente James Frazer, e em muito de sua própria escrita ele lembrava Zola – um naturalista apresentando fatos justamente com uma intensa ‘atmosfera’, suas descrições científico-culturais levando a alegorias humanistas moralmente carregadas” (p. 105). CLIFFORD, James (2002) A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

<sup>143</sup> MALINOWSKY, Bronislaw (1976) Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. São Paulo: Abril Cultural.

<sup>144</sup> Ao afirmar que os objetos possuem trajetórias biográficas, estou concordando com a perspectiva proposta por KOPYTOFF para entender a circulação dos objetos. Esta abordagem será explicitada mais detalhadamente em outro momento; contudo e a modo de explicação inicial, é necessário entender que para este autor: “*commodities must be not only produced materially as things, but also culturally marked as being a certain kind of thing. Out of the total range of things available in a society, only some of them are considered appropriate for making as commodities*” (p. 64). Assim, em uma possível biografia dos objetos poderiam ser perguntadas questões similares àquelas recomendadas para a coleta de histórias de vida ou narrativas biográficas: “*What, sociologically, are the biographical possibilities inherent in its ‘status’ and in the period and culture, and how are these possibilities realized? Where does the thing come from and who made it? What has been its career so far, and what are the recognized ‘ages’ or periods in the thing’s life, and what are the cultural markers for them? How does the thing’s use change with its age, and what happens to it when it reaches the end of its usefulness?*” (p. 66-67). KOPYTOFF, Igor. In: APPADURAY, Arjun. (ed.) (1986) op. cit.

<sup>145</sup> Para uma análise mais complexa do *Kula*, incluindo uma atualização das interpretações realizadas sobre este circuito, ver APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics of value. In: \_\_\_\_\_ (ed.) (1986) op. cit.

<sup>146</sup> MAUSS, Marcel (2003) op. cit.

estes grupos, os objetos (mercadorias) eram densamente significados e nesta ação de significação, ritualmente reunidos e entregues ao fogo em tempos e ocasiões específicas. Esta experiência sacrificial e sensual fazia circular muito mais que a materialidade dos objetos ou seu valor enquanto mercadoria, mas as experiências de poder e posse que estruturavam a constituição do *self* entre seus membros e em relação aos de fora do grupo. Nesta estratégia, a mercadoria seria novamente significada como objeto, e este preenchido com a relação de amor, desejo, distinção e poder daquele que entrega cerimonialmente ao fogo o valor transcendental dos objetos queimados, tal qual um suicídio dionisíaco.

O penhor de roupas e objetos domésticos, realizado por operários na Inglaterra dos 1800, caracterizaria outras destas formas subterrâneas. As lojas de penhor inglesas eram, pois, o lugar onde os objetos-como-memória eram convertidos em um objeto-como-mercadoria. Como uma descrição, ou registro deste processo, poderia listar: o entregar os objetos pessoais, as coisas de casa, as roupas, por fim as marcas de distinção pessoais e familiares, ou seja, o objeto-como-memória preenchido com experiências, passando à sua generalização (inventário), onde se despe destes objetos toda memória (particularidade histórica/biográfica), para então ser convertido novamente em objeto-como-mercadoria, através da instituição de seu valor de troca, o qual permite, por mais uma vez, sua livre circulação e consumo.

Esta forma de circulação, no entanto, não se resumia ao intercâmbio mercadoria/dinheiro, mas estabelecia outras relações sociais – seguro que estruturalmente conflituosas - entre os donos das lojas de penhores e os seus clientes. Todavia, relações não necessariamente capitalistas. O próprio MARX acreditava que a loja de penhor, por mais que tenha sido o lugar privilegiado para verificar a eficácia do valor de troca abstrato da mercadoria, não poderia ser o ponto de partida para verificar o movimento do objeto ao não-objeto. Isso por duas razões, a saber: “a primeira é que o dono da loja de penhores é, da perspectiva de Marx, um agente do consumo e da re-circulação de bens e não da sua produção. A segunda é que, embora na loja de penhores vejamos a transformação do objeto em mercadoria, esta transformação particular é uma característica tanto das formas pré-capitalistas quanto das capitalistas”<sup>147</sup>.

Outro exemplo seria a *Barter*, caracterizada por APPADURAI como “a troca de objetos por outro *sem* referência a dinheiro e *com* maior viabilidade de redução de custos sociais,

---

<sup>147</sup> STALLYBRASS, Peter (2004) O Casaco de Marx: roupas, memória, dor. 2ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica. p. 99. Agradeço a Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro pela indicação deste pequeno ensaio que me ajudou a desdobrar a mim mesmo e a minha percepção das e sobre as coisas.

culturais, políticos ou pessoais”<sup>148</sup>. A *Barter* coloca em cheque o privilégio conceitual da moeda – base da teoria econômica clássica – para em seu lugar colocar a troca ou as estratégias de circulação. Estas, por sua vez, independentes da mediação realizada pela moeda, aqui a moeda possui apenas um papel indireto: ser unidade de contagem. Trago este exemplo para expor que mesmo em meio ao mundo capitalista recente, diferentes formas de circulação e consumo se sobrepõem, não sendo privilégio exclusivo das sociedades “não-monetárias” ou classificadas como pré-capitalistas, ou de estratégias superadas na história das formas de produção, circulação e consumo.

A *Barter* é uma destas sobreposições que no mundo contemporâneo tem crescido. Somente nos Estados Unidos da América, por volta da década de 1980, a estimativa era de US\$12 bilhões ao ano de bens e serviços trocados via este sistema. APPADURAI<sup>149</sup> chama a atenção que, no circuito internacional, esta forma de troca configurava, então, uma complexa economia alternativa. O crescimento da *Barter* como procedimento para negociar bens, ao modo de um “livre” comércio internacional onde, por exemplo, Pepsi pode ser trocada por vodka russa, ou coca-cola por palitos de dentes, ocorre em função desta apresentar-se como uma estratégia eficaz para burlar as restrições comerciais internacionais que regulam as economias nacionais. Configurando-se como uma forma de troca que possibilita a diferentes bens serem negociados e trocados em diferentes circunstâncias (ou contextos) sociais, tecnológicos e institucionais.

Em meio a formas outras de circulação e consumo sobrepostas à forma monetária, concordo com SAHLINS e sua análise da perspectiva marxiana. Para este autor, é necessário chamar a atenção para o que Marx deixou de lado em suas análises, a saber: as relações significativas que envolvem homens/mulheres e os objetos, encerrando estas relações no conceito de *fetichismo*. Essas relações de classificação, valoração e significação, de acordo com SAHLINS, são essenciais para o entendimento da produção de qualquer forma histórica. E sobre isso afirma:

De maneira a dar uma explicação cultural da produção é crucial que se note que o significado social de um objeto, o que o faz útil a uma certa categoria de pessoas, é menos visível por suas propriedades físicas que pelo valor que pode ter na troca. O valor de uso não é menos simbólico

---

<sup>148</sup> A citação original a saber: (...) *the exchange of objects for one another without reference to money and with maximum feasible reduction of social, cultural, political, or personal transaction costs*. APPADURAI, Anjur (1986) op. cit. p. 9.

<sup>149</sup> Idem.

ou menos arbitrário que o valor-mercadoria. Porque a utilidade não é uma qualidade do objeto, mas uma significação das qualidades objetivas. (...) nenhum objeto, nenhuma coisa tem movimento na sociedade humana, exceto pela significação que os homens lhe atribuem.<sup>150</sup>

No entanto, e contraditoriamente (ou não), é por meio de algumas notas do próprio MARX sobre as coisas e sua apropriação amorosa por homens e mulheres, que gostaria de localizar minhas percepções a respeito do *fetichismo*. Construo, dessa forma, o argumento, tendo ainda dentro de mim os ecos da leitura de “O Casaco de Marx”, de STALLYBRASS, pequeno ensaio que me fez voltar ao primeiro capítulo de “O Capital”<sup>151</sup>.

Neste texto-fetichismo, o primeiro capítulo carrega o título de “A mercadoria”. Aqui MARX configura sua reflexão sobre o capital, o valor e a proeminência da mercadoria na sociedade moderna e industrial. Mapeando talvez em uma cartografia virtual, os caminhos e as estratégias pelas quais um objeto ordinário (coisa com valor-de-uso) converte-se em mercadoria (com substância e grandeza de valor). Este trajeto mapeado por MARX expõe as formas que as coisas (objetos) assumem seu papel no mundo das mercadorias e, conseqüentemente, “numa sociedade em que a forma de mercadoria é a forma geral dos produtos de trabalho, ou seja, em que a relação mútua dos homens como possuidores de mercadoria é a relação social dominante”<sup>152</sup>. Esta estratégia Marxiana revela-se como um ato de descoberta dos múltiplos aspectos e usos das coisas. Ato que permite entender as variações históricas dos processos sociais materializados nos corpos das mercadorias, em sua circulação e consumo, ou para utilizar as palavras de Marx, entender as relações mútuas entre sujeitos possuidores de mercadorias, as contingências de seu tempo e as marcas de sua história.

A alegoria marxiana recai sobre os sentidos do processo de transformação das coisas portadoras de qualidades sensoriais (valor de uso), neste caso um casaco, em mercadoria esvaziada de particularidades, abstraída de seus componentes e forma corpórea. Todavia, impregnada de valor abstrato e, em função disso, impregnada de valor de troca, ou seja, de uma marca característica e imaterial (outro paradoxo marxiano) que a autoriza circular e ser consumida numa sociedade de possuidores de mercadorias. Tal valor coloca a materialidade de

---

<sup>150</sup> SAHLINS, Marshall (2003) op. cit. p. 169-170.

<sup>151</sup> Ao retomar O Capital, não me restrinjo aos limites de sua materialidade enquanto obra, mas amplio suas margens a partir da utilização de seus comentadores. Conferir MARX, Karl. (2006) O Capital. Crítica à economia política. Livro 1. 24ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MARX, Karl (2006) A Mercadoria/ Karl Marx; Jorge Grespan traduz e comenta. São Paulo: Ática (série ensaios comentados).

<sup>152</sup> MARX, Karl. (2006) op. cit. p. 51.

um casaco (corpo de valor) em equivalência com qualquer outra mercadoria ou moeda em um circuito de consumo<sup>153</sup>. Este processo, não isento de muita sensualidade, narrado por Marx tem sua centralidade na transformação de valor de uso em valor e deste, desdobrado em valor de troca potencializado na fetichização deste último.

Meu argumento se solidariza ao de STALLYBRASS. Acredito, pois, que o *fetichismo da mercadoria* poderia ser encarado como uma estratégia discursiva intersubjetiva (ou dialógica) entre homens e mulheres com o mundo social e histórico que os cerca. Esta estratégia encontraria nos objetos/mercadorias os suportes para materializar, narrar e confrontar com outras narrativas igualmente materializadas em outros objetos/mercadorias as experiências vividas contextualmente e intercontextualmente, o que deslocaria a noção de alienação ou mediação surda e fantasmagórica entre as interações sociais e o trabalho humano. Este argumento realocaliza (ou mesmo desloca) a formulação da noção de *fetichismo* realizada por MARX, a saber: “O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente em que elas refletem aos homens as características sociais de seu próprio trabalho como características objetivas dos produtos mesmo do trabalho, como propriedades naturais sociais destas coisas e, daí, reflete também as relações sociais dos produtores com o trabalho conjunto como uma relação existente fora deles, entre objetos”<sup>154</sup>.

Ao (re)configurar a relação de homens e mulheres com as mercadorias, ou seja, o *fetichismo da mercadoria marxiano*, como instância performática das interações sociais, entendo a *objetualidade* das mercadorias (e sua objetividade, objetivação e subjetivação<sup>155</sup>) não somente como os *topos* e *tropos* mediáticos das relações sociais, mas, sim, como coisas em contínuos fluxos de *mercantilização* e *desmercantilização*. Explicito, pois, os sentidos do deslocamento da forma objeto-como-mercadoria à sua forma de objetos-como-memória, e o retorno àquela e mais uma vez a esta, inúmeras vezes, como dispositivos que, de alguma forma, definem as estratégias de atualização biográfica de homens, mulheres e coisas.

Neste contínuo mover-se no espaço social, naquele econômico e nas formas de uso, configuram-se as formas por meio das quais é possível contar histórias, explicitar fórmulas

---

<sup>153</sup> Todo este movimento é narrado por Marx no primeiro capítulo de “O Capital”, especialmente quando trata das formas de valor e suas alterações de forma simples à forma dinheiro. Idem. p.33-67.

<sup>154</sup> Idem. p. 69.

<sup>155</sup> Com relação a estas noções de *objetividade*, *objetualidade*, *objetivação* e *subjetivação*, ver MANDOKI, Katya. (2006) op. cit. Estas categorias serão explicitadas no próximo capítulo, onde analiso a partir da *objetualidade*, ou seja, o que MADOKI chama *coisidade*, a produção material dos artesãos (ãs) seus significados objetivos e subjetivos ou intersubjetivos.

padronizadas de interação social; por fim, as diferentes maneiras de estar e viver o e no mundo contemporâneo. Um exemplo deste processo de relacionar-se com os objetos de forma a utilizá-los como suporte da experiência humana é narrado por STALLYBRASS da seguinte forma:

Allon e eu tínhamos sempre trocado roupas, [...]. Quando Allon morreu, Jen me deu sua jaqueta de beisebol, coisa que parecia bastante apropriada, uma vez que naquela altura eu tinha me mudado permanentemente para os Estados Unidos. Mas ela também me deu a jaqueta de Allon que eu mais havia cobiçado. Ele tinha comprado numa loja de objetos usados, perto da estação de trem de Brighton e seu mistério era, e é, bastante fácil de descrever. Ela é feita de um tecido de poliéster com algodão preto e brilhoso e a parte exterior ainda está em bom estado. Mas, interiormente, grande parte do forro está rasgado como se tivesse sido atacado por gatos raivosos. No inteiror, a única coisa que resta da sua antiga glória é o rótulo: 'Fabricado expressamente para o Trundof. Por Di Rossi. Costurado à mão'. Com muita frequência, tenho me perguntado se foi a marca que atraiu Allon, na medida em que ele adorava a moda italiana desde sua infância, mas, muito provavelmente, foi simplesmente o corte da jaqueta. De qualquer forma, essa era a jaqueta que eu estava vestindo quando apresentava o meu trabalho sobre o indivíduo, um trabalho que sob muitos aspectos, era uma tentativa de relembrar Allon. Mas, em nenhum momento da escrita desse trabalho, a minha invocação foi respondida. Tal como o trabalho, Allon estava morto. Então, à medida em que eu comecei a ler, fui habitado por sua presença, fui tomado por ela. Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de 'memória'. Ele estava nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro<sup>156</sup>.

Neste movimento, ou (re)leitura, encaro a mercadoria enquanto texto narrativo (corpo, materialidade) das interações sociais e assim como uma entre várias formas de materialização das relações (trabalho concreto, biografias pessoais e de objetos) existentes fora e dentro dele. Desloco, dessa forma, a relação fantasmagórica entre seres humanos e objetos no sentido de entender a mediação dos objetos não mais como hieróglifos ou disfarces, mas como produto da apropriação de homens e mulheres de diferentes narratividades. Isso entendido na forma de uma polissêmica linguagem capaz de contar como aqueles homens e mulheres (re)produzem suas vidas nos e através da contínua subjetivação da objetualidade das matérias em coisas.

Ademais, e como STALLYBRASS reivindica, não é o *fetichismo* que se configura como um problema para o mundo contemporâneo – mesmo porque este é e talvez tenha sido sempre uma das formas que homens e mulheres organizam suas vidas e experiências. Acredito que o quiprocó do capitalismo recente reside, sim, no *fetichismo da mercadoria* e subjacente ou transcendente a esta (caso seja possível falar de transcendência em um olhar sobre o

---

<sup>156</sup> STALLYBRASS, Peter (2004) op. cit. p. 11-13.

pensamento marxiano e o materialismo), o *fetichismo do valor de troca*, que reduz ao mesmo tempo que subordina as coisas, ou melhor, a biografia das coisas, a uma amnésia de significação.

Por assim entender os elementos problematizados acima, arrisco uma possível caracterização das *formas sociais de produção artesanal*, que seriam, a saber: os gestos ou ações humanas em que aspectos tecnológicos, econômicos, simbólicos estão em contradição criativa com aspectos sociais, morais e jurídicos. Todos estes aspectos, localizados em uma arena de disputas, onde estas contradições são negociadas e geram outros gestos ou ações. Esses, materializados em objetos, histórias, performances, textos, fórmulas estruturadas de diálogo, brincadeiras e outros, que são apropriados, descartados e/ou atualizados no decorrer do processo histórico e que vivem em contínua tensão de ser objeto-como-memória e objeto-como-mercadoria.

Por outro ângulo, poderia dizer que as *formas sociais de produção artesanal* caracterizariam-se por serem as formas como artesãos (ãs) dão conta de suas percepções (formulam teorias pessoais), habilidades e instrumentos, ocupando cotidianamente os espaços de (re)produção (as oficinas), para materializar imaginações em objetos significativos que, utilizando de estratégias ambíguas de *monetização* e *desmonetização*, são negociados em circuitos de consumo (mercado de objetos culturais).

Em função dessa caracterização, desdubro as classificações anteriores, e a conceituação formulada a partir delas, com a proposta operativa de NOVELO. Esta autora encontra no contexto mexicano quatro *formas sociais de produção artesanal*, a saber: a forma familiar de produção, o pequeno ateliê ou oficina capitalista, o ateliê de mestre independente e a manufatura<sup>157</sup>. De acordo com esta classificação, a *forma familiar de produção* caracteriza-se por ser encontrada geralmente em contextos rurais e em co-existência com a produção agrícola, ambas subordinadas ao regime de propriedade e acesso à terra. O regime familiar de trabalho não tem por objetivo o refinamento da técnica utilizada ou o desenvolvimento de novas técnicas. A divisão do trabalho é primária e obedece a parâmetros como sexo e idade. O ofício é aprendido pela transmissão geracional e os objetos são totalmente produzidos pela unidade familiar – desde a extração/coleta da matéria-prima até o acabamento. A produção é manual e

---

<sup>157</sup> Para uma caracterização destas formas de produção artesanal em México, ver NOVELO, Victoria. (1974) op. cit.; ou ainda, NOVELO, Victoria. In: BEST MAUGARD, Adolfo (1982) op. cit.; para um resumo destas características ver TUROK, Marta. (1996) op. cit.

em série, utilizando ferramentas desenvolvidas na própria unidade de produção, de forma elementar.

Os modelos (*diseños*) não são inovados. A aceitação de um modelo, ou seja, a facilidade de sua venda, o faz permanecer reproduzível por tempo indeterminado; caso exista inovação esta é sazonal e depende de mudanças no processo de circulação e consumo. O destino dos objetos é a venda e os circuitos de comercialização são especializados: produtos de uso corrente ou santuário/ritual. Os meios de acesso ao mercado são distintos, podem ser via a venda direta, realizada pelo produtor (geralmente homem) em mercados e feiras – dependendo do calendário de produção agrícola, ou via atravessador e lojas. Os ingressos variam de acordo com o tipo de produto e a forma de comercialização. A unidade doméstica de produção dispõe de baixos recursos, que são utilizados para a manutenção da unidade de produção como força de trabalho e para reiniciar um novo ciclo produtivo. Como exemplo dessa forma social de produção, posso citar algumas comunidades de pintores de papel amate, ou mesmo de produtores de amate e de papel da região de Guerrero, República do México. Guardando algumas reservas, a produção artesanal para autoconsumo de algumas comunidades indígenas brasileiras poderiam fazer parte desta categoria.

O *pequeno ateliê* ou *oficina capitalista* caracteriza-se por contar com trabalhadores assalariados. O processo de trabalho é dirigido pelo dono do *ateliê*, que também participa na produção como um mestre-artesão. Esta forma de produção exige maior investimento em ferramentas, pois vários artesãos trabalham ao mesmo tempo, sem divisão do trabalho. A relação patrão-assalariado não possui a eficácia de demarcar práticas de exploração, visto que o dono do ateliê também participa do trabalho produtivo e não pode se liberar para depender do trabalho alienado dos assalariados. O produto, nesta forma de produção, tem por objetivo a venda e os recursos são utilizados para iniciar um novo ciclo produtivo. O acesso ao circuito de circulação dos produtos obedece ao tipo de objetos produzidos (rituais ou ordinários). Alguns pequenos ateliês *plateros* de Taxco poderiam ser classificados dessa forma. No Brasil, algumas associações de artesãos (ãs) poderiam ser classificadas nesta categoria, como, por exemplo, associações de bordadeiras ou ceramistas no nordeste e alguns construtores de viola de centro-oeste.

O *ateliê de mestre independente* encontra-se nas áreas rurais e urbanas pouco desenvolvidas industrialmente. Este é a forma que mais se aproxima do *ateliê* medieval. O trabalho é feito sob encomenda, sendo as ferramentas de propriedade do mestre. Este é quem

realiza todo o processo de produção, com alguma ajuda de trabalhadores não remunerados (ou familiares). Os volumes, horários e ritmos de produção, e modelos (*diseños*) são definidos pelo mestre-artesão. O acesso aos circuitos de circulação é especializado (via encomenda), realizado por lojas ou por atravessador, ou ainda para o consumidor direto. Os *ateliês* de sarapes e de tapetes de Teotitlan del Valle, no México, é um exemplo dessa forma social de produção. Alguns mestres de cerâmica figurativa, também conhecidos (as) como bonequeiros (as) no nordeste, centro-oeste e no sudeste brasileiro, poderiam compor esta categoria.

A *manufatura* organiza-se através de uma especializada divisão do trabalho, onde trabalhadores especialistas em partes do processo produtivo são administrados pelo dono do *ateliê*-empresa – não participante do processo produtivo, mas com ingerência sobre os modelos (*diseños*). A produção é manual, todavia, alguns instrumentos/ferramentas especializados agilizam os processos e aumentam o volume de produção. As condições de trabalho são definidas pelo administrador e as atividades são divididas em operações parciais e em seqüência, através de uma racionalidade industrial capitalista.

Nesta forma de organizar a produção, uma prática comum é a realização de partes do processo por artesãos (ãs) independentes em pequenos *ateliês* domiciliares capitalistas ou por artesãos (ãs) assalariados que possuem um pequeno *ateliê* domiciliar. Funciona similar a um tipo de terceirização de algumas atividades ou parte da produção. Esta estratégia permite maior produção e, conseqüentemente, um estoque de produtos que tem acesso diferenciado ao circuito de comercialização, a saber: os produtos acessam a um circuito de circulação e consumo onde concorrem com os produtos industrializados. As estratégias para participar neste circuito resumem-se a baixar os preços, quando existem similares industrializados, ou distinguir-se totalmente, na ausência de um similar, e com isso, alcançar maiores preços. Todavia, estas estratégias são ou não exitosas em função do nível de integração do produtor aos circuitos de que participa.

Nesta forma de produção, as relações capitalistas de (re)produção estão estabelecidas, a saber: os trabalhadores enfrentam sem mediações os conflitos relacionados às condições de trabalho, as rotinas, as jornadas, a divisão do trabalho, supervisão e aumento do trabalho não pago. Aqui, o exemplo seriam os grandes ateliês de jóias de prata em Taxco, no México, ou ainda as manufaturas de deuses maya em pedras do Estado do México. Sendo seu correspondente, no Brasil, algumas associações ou grupos de artesãos que participam de projetos de desenvolvimento regional promovidos pelo Governo Federal ou por agências

privadas ou mistas de desenvolvimento empresarial, ou ,ainda, as indústrias courera do nordeste e sul ou as têxteis.

Ao utilizar o cruzamento entre aquelas formas de classificação encontradas por NOVELO e a definição construída anteriormente, na forma de parâmetros para pensar a organização das formas de produção em Florianópolis, é possível classificar os *ateliês* ou *oficinas* pesquisados, em uma categoria intermediária ou fronteira entre o *pequeno ateliê capitalista* e o *ateliê de mestre independente* encontrados em México. Todavia, com especificidades e singularidades significativas, a saber: nos *ateliês* brasileiros as técnicas de produção são especializadas de uso geral – a cerâmica. Utilizada para constituir uma indústria geral de uso especializado – a modelagem de cerâmica folclórica.

O (a) artesão (ã) e sua família investigados vivem em bairros populares urbanizados, ou seja, acessa os serviços públicos de água, esgoto, luz, transporte público (somente uma artesã não contava com carro próprio), iluminação pública, escolas, áreas de lazer, posto de saúde, entre outros aspectos básicos de urbanização. Todos possuíam casa própria, independente do *ateliê* e desempenhavam, em grande parte, as atividades de produção-circulação-consumo. Estas eram realizadas, às vezes, com ajuda de alguns trabalhadores, geralmente não remunerados (parentes próximos ou aprendizes que, em troca de aperfeiçoamento ou espaço e condições para praticar a modelagem, realizam trabalho não pago).

O aprendizado de técnicas e modelos é geralmente especializado, mas não exclusivamente, e realizado em oficinas com técnicos especialistas e em escolas de artes ou ofícios. Existindo, todavia, o aperfeiçoamento autônomo de técnicas ou a transmissão/troca entre os (as) artesãos (ãs), realizada com menor frequência. Nestes *ateliês*, a continuidade do aperfeiçoamento técnico e artístico é um recurso corrente, muitas vezes não assumido publicamente, e a transmissão geracional tradicional uma idiosincrasia de poucos indivíduos. As ferramentas/equipamentos são de propriedade dos (as) artesãos (ãs), e são desenvolvidas no próprio *ateliê* ou compradas em lojas de material para artistas ou de manualidades.

O espaço do *ateliê* é refuncionalizado como cenário onde se realiza a *performance* do (a) artesão (ã)-artista. Para isso, são criadas múltiplas estratégias narrativas e materiais, muitas vezes sobrepostas e conflitivas, onde se enuncia desde o *ateliê* do mestre-artesão ao *ateliê* do artista plástico (como por exemplo, experimentações com murais cerâmicos, cartazes e convites de exposições colados nas paredes, rádios, móveis antigos convertidos em depósitos, tornos manuais utilizados como bancada para armazenamento de peças, entre outras estratégias).

O trabalho artesanal co-existe com o trabalho “formal”, onde a segurança de ingressos mensais é garantida (pelo menos por um dos membros da família). Estes (as) artesãos (ãs) possuem trajetória laboral diversificada anterior, e às vezes paralela ao exercício do artesanato (pintores-funcionários públicos; professores-artesãos; donas de casa-artesãs, costureiras-artesãs, entre outros). As condições de produção (rotinas, tempos de produção, volumes e modelos) são definidas pelos (as) artesão (ãs); contudo, os ciclos de trabalho são flexíveis e variam de acordo com os horários de trabalho formal ou com o volume de produção a ser alcançado (ou em função de uma grande encomenda, o que ocasiona a intensificação do tempo de trabalho, ou para manter os estoques variáveis de acordo ao calendário do circuito de circulação e consumo). A divisão do trabalho é, muitas vezes, elementar, sendo realizada por sexo (as mulheres modelam e às vezes pintam as peças e os homens geralmente pintam, queimam e em alguns casos negociam e vendem a produção), sem ser uma regra rígida.

As etapas do trabalho são racionalizadas em função de uma seqüência produtiva especializada, que tem por objetivo a eficiência da produção e o melhor rendimento do volume produzido. Ou seja, sem muitas perdas de material e esforço, especialmente nas fases de modelagem (onde a questão materializa-se no tempo utilizado para a realização do *diseño*) e queima (onde os riscos de perda por explosão de peça no interior do forno pode comprometer parte ou toda a queima). A inovação ou a criação de novos modelos (*diseño*) é encarada, por muitos produtores, como uma condição constituidora deste tipo de prática artesanal e como um exercício de criatividade e diferenciação pessoal/autoral (uma estratégia de aproximação ao campo da arte e suas rotinas legitimadoras). Somente os modelos já consagrados, através de sua eficácia no circuito de circulação ao serem consumidos, são mantidos inalterados ou com pequenas modificações plásticas ou produtivas, que não interferem na sua configuração geral (tamanho, cor, textura, acabamentos, narrativa ou quantidade de personagens).

Os produtos têm por destino a venda no circuito de circulação e consumo (para um mercado popular, turístico ou cultural). A distinção não é definida pelo tipo de objeto produzido (cotidiano ou ritual), mas, sim, por sua qualidade plástica ou “artística”, ou por sua capacidade de potencializar experiências alternativas aos objetos industriais. Outra forma de distinguir os produtos se dá em função dos espaços onde estão expostos (centro de artesanato estatal, galeria de arte, loja especializada, feiras, entre outros). A venda também pode ser feita diretamente ao consumidor. Neste caso, o (a) artesão (ã) utiliza os tempos em que não está trabalhando intensamente em uma encomenda ou não está em seu trabalho formal. Este

momento é quando e onde se efetiva a *performance* do (a) artesão (ã)-artista, e, é possibilitado ao consumidor a inter-atuação com o “ciclo de trabalho ordinário”. Os recursos obtidos com a venda da produção, nos diferentes espaços, não são utilizados exclusivamente para o início de um novo ciclo produtivo, mas, também, como um ingresso substantivo no orçamento familiar.

Dessa forma, cabe explicitar a organização de uma *unidade social de produção artesanal*, ou seja, expor como se constitui e se mantém um *ateliê* ou *oficina*, a partir das narrativas de artesãos (ãs). Subjacente a estas narrativas e espaços de produção, tenho a conceituação de *formas sociais de produção artesanais*, elaborada neste item. Junto a isso, pretendo refletir e interpretar como os (as) narradores (as) vivenciam sua inserção em um mercado de consumo cultural, e suas interações com as instituições que constituem este circuito. Em resumo, pretendo explicitar a estrutura material da *economia simbólica do artesanato*, a partir das teorias e percepções dos seus participantes.



## Capítulo 2



*Autor:* Resplendor e Edwilson  
*Título:* Conjunto de boi-de-mamão  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis SC.  
*Dimensões:* diversas  
*Foto:* Ronaldo Corrêa e Verônica Siqueira

## **Capítulo 2 · Organização da Economia Simbólica do Artesanato:**

circuito de produção, circulação e consumo da cultura material artesanal

### **2.1. Organização das Formas de Produção Artesanal: notas para pensar uma indústria**

Nestas notas pretendo reconstruir, apresentar e interpretar as estratégias utilizadas por artesãos (ãs) para sua modernização. Dito de outra forma, tenho a intenção de configurar as *formas de produção artesanal* a partir da explicitação e interpretação dos diferentes processos (materiais, tecnológicos, econômicos, simbólicos, entre outros) que se dão no interior da *unidade social de produção*. Tomo como chave de entendimento e interpretação a reconstrução das narrativas coletadas no trabalho de campo. Esta estratégia, pensada como via para acessar outras dimensões (sentidos/significados) configuradas a partir das tensões que envolvem e estruturam os processos de modernização biográfica (de homens, mulheres e coisas). Para isso, lanço mão de dispositivos já comentados nas notas teórico-metodológicas (especialmente a *reconstrução de narrativas* e as *matrizes de processos produtivos artesanais*).

Faz sentido chamar a atenção para o fato de que, subjacente à escritura deste capítulo, estão questões formuladas naquele anterior, a saber: como se caracteriza a indústria artesanal e qual a unidade social de produção? Como se organiza e se mantém a unidade social de produção artesanal? Como se dá a (re)produção de técnicas, processos de produção e desenhos? Como se caracteriza e organiza o mercado de consumo da cultura material artesanal? Como as unidades de produção se relacionam com as instituições participantes do circuito produção-circulação-consumo da cultura material artesanal? Quais as práticas individuais e coletivas de produção, inovação de processo e desenhos, estratégias de comercialização presentes nas interações com o *fenômeno econômico artesanal*? Qual a atuação de homens e de mulheres na estruturação da produção artesanal?

Por mais uma vez, alerto que estas questões, formuladas teoricamente a partir do diálogo teórico-metodológico e de seu confronto com os dados de campo, são guias da reflexão aqui apresentada. Em função disso, algumas podem ser mais explicitadas do que outras. Algumas podem estar marcadas na escritura do capítulo e outras subterrâneas a esta escritura. Algumas constituem pontos-chave de análise e interpretação e outras somente indicações, desejos e possibilidades de reflexão.

### 2.1.1. Organização da unidade social de produção artesanal

Para contar as histórias de um oleiro obrigado a modernizar-se, SARAMAGO inicia pela materialidade de sua *oficina*: “A morada e a olaria tinham sido construídas neste amplo terreiro, provavelmente uma antiga eira, ou um caldatório, no centro do qual o avô oleiro de Cipriano Algor, que também usara o mesmo nome, decidiu, num dia remoto de que não ficou registro nem memória, plantar a amoreira”<sup>158</sup>. Igual a SARAMAGO, inicio pela materialidade dos *ateliês* de Florianópolis, no Estado de Santa Catarina, Brasil.

Estes ateliês, construídos sob outras eiras, abrigam ao (a) artesão (ã), que na condição de mestre independente capitalista – assumindo características da formulação de NOVELO<sup>159</sup> -, conta com sua família, e/ou alguns aprendizes não vinculados formalmente ao ateliê (funcionários às vezes assalariados), para desempenhar a maioria dos processos de produção, circulação e consumo. Esta caracterização é similar àquela proposta por MARTÍNEZ PEÑALOZA a respeito dos *ateliês* e *oficinas individuais ou familiares*, em seu diagnóstico sobre o desenvolvimento artesanal em México na década de 1980<sup>160</sup>.

Os *ateliês* investigados são uma conquista dos (as) artesãos (ãs), e sua construção é consequência de vários anos de trabalho – existindo alguns, em contínua (re)construção -, de atualizações do trabalho artesanal e suas formas de inserção no circuito de produção, circulação e consumo, e, em especial, em um circuito de consumo cultural. Ao interpretar estes espaços, simultaneamente acredito mapear as trajetórias, motivações, padrões, inovações e repetições ocorridas aos (às) artesãos (ãs). Isso por crer que a materialidade destes espaços e as formas de vivê-los, alimenta de informações as interpretações sobre o *fenômeno econômico artesanal*.

Em geral, os *ateliês* são espaços construídos próximos ou como extensão da casa. O que levaria à percepção, num primeiro momento, do trabalho artesanal urbano, ou das *formas*

---

<sup>158</sup> SARAMAGO, José (2000) op. cit. p. 30.

<sup>159</sup> NOVELO, Victória. In: BEST MAUGARD, Adolfo (1982) op. cit.

<sup>160</sup> A classificação desenvolvida no México – teve por base diretrizes mercadológicas - agrupa os ateliês artesanais em três modalidades, a saber: Primero. *El artesano industrial o, si prefiere, en vías de industrialización, cuyo capital es relativamente alto; cuenta con empleados y obreros; buena organización; buenas instalaciones y otros elementos de orden técnico y artístico, que le permiten una producción de alto volumen y de buena calidad.* Segundo. *El obraje o taller, en el cual el artesano cuenta con una pequeña ayuda de asalariados y de administración, y en donde él desempeña la mayor parte de las funciones de la producción, las de orden comercial y artístico.* Tercero. *El taller individual o familiar, en el cual el propio artesano lleva a cabo todas las fases de la producción y solamente admite a familiares suyos en los procesos de producción y distribución.* MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio (1988) *Arte Popular y Artesanías Artísticas en México. Un acercamiento.* México D.F.: SEP (Segunda Lecturas – série mexicanas, 108). p. 101-102.

*sociais de produção artesanal* nestes contextos, como parte das práticas domésticas de reprodução de processos biológicos (como alimentar-se, proteger-se, reproduzir-se, entre outros). Todavia, ao observar mais cuidadosamente o contexto que investigo, percebo que a construção do *ateliê* e sua proximidade com a casa é uma estratégia ambígua, gerada pela necessidade de atualização/especialização dos espaços de trabalho. Estes espaços seguem um tipo de racionalidade capitalista de práticas produtivas e industriais especializadas. Por outro lado, esta estratégia está fundada no desejo de manutenção das relações familiares, ou seja, de um tipo de domesticidade.

Acredito que mesmo o artesanato rural, campesino ou étnico, não pode ser abordado como (re)produção de processos biológicos, visto que suas *formas sociais de produção* e sistemas de objetos estão relacionadas à circulação econômica, comunicativa ou simbólica, e às formas de hierarquização ou organização social. Justifica esta crença, mesmo sendo os *ateliês* nestes contextos as casas destes artesãos (ãs) e o sistema de objetos referirem-se usualmente às práticas cotidianas, mas não exclusivamente, o rasgo característico da produção material estética popular (subalterna)<sup>161</sup> rural ou urbana de interpretar, reforçar e comunicar interesses de classe, servindo assim como objetos ideológicos. Ou seja, entendo esta produção como veículos materiais de crenças que são negociadas socialmente, não sendo verdadeiras ou falsas, mas expressões de interesses de grupos subalternos em face de outros interesses conflitivos de grupos sociais hegemônicos<sup>162</sup>.

O *ateliê* urbano configura-se, dessa forma, como espaço de síntese dos processos de trabalho, armazenamento e, em alguns casos, exposição e comercialização da produção. Ele está localizado próximo ou constituindo parte da casa, enquanto mais um de seus espaços especializados. A casa, portanto, não é somente espaço de (re)produção da intimidade, ou da

---

<sup>161</sup> Na escritura de todos os capítulos, utilizo a grafia *cultura popular/subalterna*, com a mesma crença que GARCIA CANCLINI a respeito desta categoria: (...) *Además percibo outro valor en la noción de culturas populares; sirve para registrar procesos de subalternidad o exclusión que no se eliminan en la globalización. En tanto ésta no es simple interdependencia económica y comunicativa entre las culturas locales con la finalidad de homogeneizarlas, necesitamos seguir hablando de culturas populares para entender la producción diversa de lo local y la desigual masividad de los intercambios simbólicos.* GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) op. cit. p. 30.

<sup>162</sup> Esta justificativa está em consonância com o conceito de Ideologia apresentado anteriormente, para isso ver VILLORO, Luis. (2007) op. cit.; sobre esta visão a respeito da produção artística artesanal étnica/rural/campesina (sem aqui, entrar em detalhes que obscurecem ou iluminam cada uma destas categorias) como sistema de objetos ideológicos, ver ORTIZ ANGULO, Ana (1990) *Definición y Clasificación del Arte Popular*. México: Instituto Nacional de Antropología y Historia. (Colección Científica). Ver também, todavia com muitas ressalvas, o ensaio de MEZA, Wilma. *El artesano y su trabajo*. In: *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, Nº. 4, 1977. México: Dirección General de Arte Popular: Secretaría de Educación Pública.

sociabilidade primeira, ela é refuncionalizada<sup>163</sup>, a meio caminho entre o lugar de familiaridade/ócio e o lugar de trabalho. Todavia, este lugar de trabalho é (re)significado para abarcar um sentido ambíguo de oficina e de vitrina, qual um dispositivo “amoroso” construído ao modo de uma cenografia doméstica/comercial que instaura suas personagens e performances: o sujeito do *querer* (o consumidor) e o (a) artesão (ã)-comerciante.

Para isso afirmar, tomo a definição e tipificação de vitrina realizada por OLIVEIRA<sup>164</sup>. Para esta autora a vitrina “(...) é um intrincado palco de relações significantes (...)”<sup>165</sup>, dito de outra forma, as vitrinas são espaços de manipulação da modalidade do *querer*, através das artimanhas de mostrar ou do *fazer ver* e do *querer-se visto*. A vitrina e o ateliê/vitrina são, deveras, a mediação das relações sociais envolvidas nos circuitos de trocas comerciais e simbólicas que constituem a *economia política e simbólica do artesanato/cultura popular*.

Para sua tipificação, OLIVEIRA analisa, a partir da semiótica discursiva (especialmente a Greimasiana e de pesquisadores de distintos campos reunidos a partir do final dos anos de 1960 em Paris, na Ecole de Hautes Etudes em Sciences Sociales - EHES), algumas lojas localizadas ao longo de uma rua de Paris na França. Seu “passeio” pela *Rue Bréa de Montparnasse* expõe mecanismos materiais e simbólicos que permitem (re)pensar a mediação, ou seja, as vitrinas ao modo de “autênticos palcos nos quais se encenam os *modi vivendi* [de um tipo de] sociedade”<sup>166</sup> ocidental, em especial a francesa.

Suas tipologias têm por base a identificação das matrizes de arranjos (os recursos persuasivos mais explorados e a identificação dos modos específicos de organização). Na formulação da autora: “Numa posição de mediadora entre dois espaços, o da loja – o interior – e

---

<sup>163</sup> A noção de *refuncionalização* é outro dispositivo teórico importante em minha estruturação teórica. Tomo como partida a caracterização que GARCIA CANCLINI faz, a saber: qual estratégia de *descontextualização* e *resignificação* realizada pelas culturas hegemônicas em relação às populares/subalternas. Ou seja, não é somente o deslocamento das *formas sociais de produção artesanal* em direção às formas de modernização de seus repertórios (simbólicos, econômicos, históricos, performáticos, e outros), mas, a perda dos contextos, o exílio do espaço popular e seu deslocamento para outros cenários: o urbano, a cultura do consumo, o museu e a galeria/boutique. Conferir GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) op. cit.

<sup>164</sup> OLIVEIRA, Ana Claudia de (1997) op. cit.

<sup>165</sup> Idem, p. 15. Minha escolha pela abordagem de OLIVEIRA apóia-se nas observações construídas na forma de questionamentos de FLOCH sobre a investigação desta autora, a saber: “(...) uma tipologia das vitrinas como mediação entre interior e exterior poderá ajudar a distinguir espaços comerciais tão diferentes, como a barraca de feira, de camelô, a casa de comércio, a loja, a *boutique* ou o *stand*? Poder-se-ia esperar uma contribuição da semiótica aos estudos históricos das formas de espaço comercial? (...) seja como for, esses espaços comerciais que são as vitrinas se prestam a diversas ‘cenografias do *querer*’ – como se fala das ‘cenografias do poder’. A pesquisa desenvolvida pela autora poderia estender-se a outras formas de cenografias do *querer*”. FLOCH, Jean-Marie. Apresentação. In: Idem, p. 11.

<sup>166</sup> Idem, p. 25.

o da rua – o exterior -, a vitrina pode ser estruturada segundo quatro tipos de dispositivos distintos em função do uso do espaço. São esses: separação, entrecruzamento, anulação e invasão dos espaços específicos”<sup>167</sup>.

Ao ter como pano de fundo a tipologia de OLIVEIRA, mas também as recriando no contexto da investigação realizada por mim, exponho que, ao construírem os *ateliês* na forma de uma colagem, artesãos (ãs) de Florianópolis, SC, lançam mão de regimes de visualidades (cenografias comerciais) disponíveis no circuito de circulação tanto comercial quanto cultural. Cenografias que povoam as estratégias de *fazer ver* e *fazer-se visto*, constroem/colam novos sentidos ao *ateliê/vitrina* e aos dispositivos que o constituem: sua materialidade e os princípios internos que o articulam com outras estratégias modernizadoras das práticas de troca e dos objetos/mercadorias disponíveis para venda (circulação e consumo). Na forma de uma estratégia eficaz de sedução, a vitrina, e, por conseguinte, o *ateliê/vitrina*, oferece ao mercado (consumidor/sujeito do *querer*) uma oportunidade de reconhecer-se, auto-identificar-se por um lado através da compra e, por outro, por obter desta experiência do olhar, imagens de si refletidas (ou refratadas) nos objetos.

Esta estratégia se explicita materialmente no espaço do ateliê. Ou seja, cada artesão (ã) cria ou mantém este espaço como lugar simbólico que remete à atmosfera associada ao “produzido manualmente”, *i.é.*, fora de uma lógica industrial mecânica e anônima. Esta construção faz parte das estratégias de inserção em um mercado de consumo cultural que demanda não só por produtos originais, mas também por experiências distintas àquelas vividas cotidianamente. Em síntese, uma alternativa aos objetos de *design* industrial e a um mundo povoado por realidades artificiais excessivas. Portanto, ir ao ateliê, ver o (a) artesão (ã) trabalhar e, como ponto máximo desta experiência, comprar um objeto ou vários das próprias mãos dos produtores, converte-se em um recurso que homens e mulheres de contextos urbanos encontram para “virar as costas” à massificação das experiências do mundo contemporâneo<sup>168</sup>.

Esta percepção é comum aos (as) artesãos (ãs) que utilizam isso como um, entre vários, parâmetro para pensar sua inserção em um circuito de espaços de circulação e consumo cultural ocupado, sobretudo, por centros de artes/artesanato públicos (estatais) e lojas/boutiques. Sobre isso, comenta Seu Petrolino, funcionário público, auto-identificado como artista e pintor de telas,

---

<sup>167</sup> Idem, p. 85.

<sup>168</sup> Sobre as estratégias que homens e mulheres utilizam para exercer um consumo cultural na forma de resistência política e cultural em sociedades industrializadas. DORMER, Peter (1995) Os significados do Design Moderno. A caminho do Século XXI. Porto: Centro Português de Design.

homem tranqüilo, que trabalha pintando as peças modeladas por D. Olinda, como se estas fossem “telas em branco”: (...) *a finalidade é a gente trabalhar aqui mesmo no ateliê [em casa].*<sup>169</sup>

Isso, com o objetivo de que os (as) consumidores (as) possam entrar em contato com os processos de trabalho, seus espaços (cenários), vejam os (as) artesãos (ãs) produzindo, e assim, valorem (simbólica e economicamente) a experiência vivida e compartilhada e, conseqüentemente, os objetos. Para estes artesãos - Petrolino e Olinda - o ateliê converte-se em uma estratégia de inserção em um circuito de consumo cultural, cuja atratividade recai no deslocamento dos significados de alienação ou supérfluo, associado às práticas de consumo. Este deslocamento institui em lugar da “alienação consumista”, a vivência de experiências únicas mediadas pelo contato interpessoal entre consumidor (a) e artesão (ã). Esta relação tem seu ponto mais alto na possibilidade do (a) consumidor (a) interferir na produção plástica artesanal, sentindo-se co-autor (a) “espiritual” dos objetos que consome.

Todavia, esta proposição de experiência ao (à) consumidor (a) também tem um efeito no (a) artesão (ã). Este (a), ao vivenciar o reconhecimento de autor (a), subverte radicalmente o pressuposto de anonimato associado ao sistema de objetos artesanais. O *ateliê* converte-se, assim, no lugar simbólico – alegórico, cenográfico - onde o artesão (ã) ganha corpo – materialidade e *performance* -, deixa de ser um grupo social, uma etnia, e passa a ser indivíduo/autor (a). Ele (ela) passa a ser dono (a) dos jeitos, das maneiras de imprimir-se no e através do barro. Dono (a) das formas de narrar suas experiências e de interpretar as coisas que o cercam em conjuntos de enunciados *objetualizados*, modelados sobre e a partir das narrativas visuais e verbais tradicionais, *i.é.*, festas religiosas, folguedos, histórias, performances pessoais, textos orais ou escritos, personagens, memórias, entre outros.

O (a) artesão (ã) explícita, nesta estratégia de trazer para dentro do *ateliê* o consumidor, sua versão do mundo, que necessariamente deve ser distinta daquela do consumidor – mesmo que ambos compartilhem códigos, textos, imagens e imaginações. Sobre isso, D. Olinda, artesã por escolha e por contingências da vida – pois “casou-se”, dito de forma reticente -, mãe de três filhos homens, comenta: *aí começaram a vim ((ao ateliê)), e a diferenciar meu trabalho, porque cada um tem um jeito (...)*<sup>170</sup> e completa (...) *Porque o meu eu comecei a fazer da minha*

---

<sup>169</sup> EN: F01 – O&P – 09/2006. Turno 132.

<sup>170</sup> EN: F01 – O&P – 09 / 2006. Turno 111.

*maneira, então, vem e procura (...) daí comecei a fazer exposição com o Fulano, né! Que é um artista plástico (...)*<sup>171</sup>.

A autoria reconhecida, e até certo ponto legitimada em um circuito simbólico - expresso no trecho *daí comecei a fazer exposição (...)* -, modifica a percepção do trabalho artesanal e, por conseguinte, sua forma de produção e seus objetos. Para Seu Petrolino e D. Olinda, a modelagem (o trabalho), o ateliê (o espaço de re-produção do trabalho) e o sistema de objetos artesanais, adquirem sentidos icônicos de realização pessoal, ou seja, eles refuncionalizam sua *forma de produção artesanal* e seu sistema de objetos em um *gesto artístico* similar ao hegemônico - como a dança, música, *performance*, escultura, dentre outros. Esta intensionalidade é mediada pelo desinteresse kantiano mobilizador de um tipo de prazer denominado *fruição (ou experiência) estética*<sup>172</sup>. O trabalho, assim, não é só manutenção econômica da vida ou (re)produção da tradição, mas forma de dar conta esteticamente do mundo.

Ao dar esta significação à sua atuação, eles classificam seus atos e gestos como figurativos e artísticos, ou seja, como perspectivas a respeito da tradição que estão mediadas pelas formas pelas quais estes dois narradores materializam suas imaginações e não como uma continuidade. Por fim, instituem seu fazer/ofício como uma interpretação pessoal e autoral do mundo que os cerca. Esta reivindicação de autoria choca-se com o anonimato pretendido aos objetos das culturas populares, chocando-se igualmente com as formas de interpretar estes objetos na forma de “depósitos” de uma essencialidade (romântica) do homem comum e dos grupos populares.

Este processo de mudança de uma identidade simples a uma composta – de artesão (ã) ao (à) artesão (ã)-artista - é marcado pelo contato dos (as) artesãos (ãs) com outros agentes do campo artístico<sup>173</sup>. No caso, artistas plásticos, estes fornecem os códigos “novos” para a

---

<sup>171</sup> Idem. Turno 113. O nome do artista citado foi substituído pelo termo *Fulano* para preservar sua identidade; este recurso será utilizado para todos os nomes citados, em que não se obteve a autorização para sua utilização no texto.

<sup>172</sup> Como uma primeira aproximação da noção de *fruição estética*, apresento a de ORTIZ ANGULO, para quem esta se constitui como um conjunto de reações psico-fisiológicas geradas em um contato, ou interação sensorial com objetos que não necessariamente estão vinculados à reprodução física da vida individual ou coletiva. ORTIZ ANGULO, Ana (1990) op. cit. Esta noção de *fruição estética*, ou mesmo de *estética*, é questionada, desde as perspectivas que entendem a estética não somente relacionada ao belo e à arte, ou como trata ORTIZ ANGULO aos objetos não necessariamente vinculados à reprodução social. Este legado do conceito kantiano de estética (em seu *Crítica da Razão*) como deleite desinteressado no belo, é posto em xeque pelos estudos como a *Estética do Feio* de Karl Rosenkrantz (1853), *A Anatomia do Asco* de Willian Ian Miller (1979), ou ainda sobre o desgosto como categoria filosófica ou sobre a estética do kitsh, citados por MANDOKI, Katya (2006) op. cit.

reformulação da narrativa, para a (re)localização do *self* do (a) artesão (ã), ou, ainda, para o acesso aos circuitos simbólicos de consumo cultural. Em função desta reformulação do gênero narrativo e, por conseguinte, da seqüência de ações biográficas, ou seja, da (re)organização e apresentação de outra identidade estável, é importante compreender os choques, tensões, deslocamentos e (re)localizações aos quais os narradores se expõem na tentativa de dominar estes novos códigos e os utilizar como recursos discursivos.

### Fragmento 03

Fonte: EN: F01 – O&P – 09/2006. Turnos 82-99

*O.(...) Daí depois eu fui convidada para fazer um curso de Lapinha, de presépio açoriano.*

*E. Mas o que é Lapinha (...)*

*O. Lapinha é um presépio.*

*E. (...) É um tipo de presépio (...)*

*O. É um tipo de presépio açoriano, né. Na Ilha dos Açores é costume fazer (...) então eles fazem assim, com florzinha, de tecido, aquela coisa toda, né!*

*P. Utilizam vários materiais (...)*

*O. É, utilizam vários materiais e põem dentro de uma redoma de vidro (...)*

*E. Mas este curso foi lá na universidade, também?*

*O. Não, este curso foi particular. Foi um artista plástico que ofereceu este curso, né! Então eu fui e fiz este curso!*

*E. Que interessante (...)*

*O. Até ele virou meu amigo, porque eu fiz as pecinhas e eu já comecei a criar em cima, porque (...), já que eu tinha facilidade (...) este foi o meu primeiro. Olha (...) foi este que eu fiz no curso! ((mostra uma lapinha)) Então é assim, ele é todo em cerâmica, né, aqui, daí a gente colocava alguns costumes, aí eu já fiz diferente, eu colequei os nossos costumes aqui da Ilha (...) aí tem que ter a cena principal, né, o importante (...) e alguns costumes (...) e daí eu já fiz (...) botei criança, fiz uma casinha açoriana alí (...)*

*P. Botou a criatividade pra (...)*

*O. Botei até uma rendeirinha ali! Esse foi o meu primeiro (...)*

*E. Pro seu primeiro, a sra. foi bem ousada!*

*P. Daí serviu pra ver o potencial dela (...)*

---

<sup>173</sup> Ao utilizar o conceito de *campo artístico* ou *campo de produção cultural* conferir BOURDIEU, Pierre (2007) A Distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk.

*O. Daí ele ficou meu amigo, né! Agora eu faço e ele já compra de mim direto. Porque daí ele faz exposição também, daí já leva, vende, quando ele dá de presente, porque tem algumas pessoas que ele gosta de oferecer presente (...)*

*P. Aí nesta trajetória ela conseguiu fazer exposição com ele também (...)*

*O. É, já tive exposição também de outros tipos de presépios, criei outros tipos de presépios, também (...) ai, que pena que não deixei pronto um de casquinha aqui (...) é que eu faço um de casquinha (...)*

Este fragmento traz duas questões relativas às motivações experimentadas pela narradora naquele momento narrado e que explicitam certas experiências suspensas ou obscurecidas na história, aqui reconstruídas para, então, serem compreendidas. Por um lado, D. Olinda enfatiza que um artista plástico ofereceu o curso, como um marcador de distinção, que a colocaria em outro lugar simbólico e prático em relação aos demais artesãos, que também iniciaram suas práticas laborais através de cursos formais de modelagem. Por outro, marca os processos para acessar a um status social que a distingue dos demais, através da ênfase no extraordinário da arte em face do ordinário do artesanato. Este processo possibilita a ela acessar outros repertórios (domínios) semânticos, assim como outros espaços simbólicos. A questão talvez fosse perguntar a respeito da qualidade desta participação, ou simplesmente a respeito de sua eficácia.

Dona Olinda narra neste fragmento o encontro com o artista plástico a partir de um convite para um curso. No entanto, a fórmula utilizada pela artesã (...) *daí depois eu fui convidada para fazer um curso de Lapinha, de presépio açoriano*, expõe o início de um processo que vai culminar com a (re)localização identitária destes artesãos. O marcador textual (...) *fui convidada para fazer (...)* converte-se em um identificador da experiência vivida utilizado para sombrear a realidade e, (re)formulado posteriormente como uma estratégia de (re)apresentação da experiência. É provável que Dona Olinda tenha obscurecido o fato de ter pago pelo curso como uma forma de estabelecer uma narrativa menos conflituosa. Narrar explicitamente sobre o pagamento exporia sua condição de *outsider* de um circuito simbólico de consumo cultural. Ser convidado (a) significa ter relação de proximidade com quem convida; significa, ainda, fazer parte de um grupo ou pelo menos ter acesso a ele, e foi este o sentido que a narradora pretendeu enfatizar na construção desta versão da história. Esta proximidade metafórica possibilitou a ela dominar a cena narrada, deslocando o conflito e viabilizando sua vinculação com a figura ideal de um tipo de artista hegemônico.

Todavia, ao recriar a narrativa, a condição de subalternidade da narradora, e conseqüentemente as inter-relações que a pressionavam são explicitadas. Ao ser questionada sobre as especificidades do curso, Dona Olinda comenta: *Não, este curso foi particular. Foi um artista plástico que ofereceu este curso, né! Então eu fui e fiz este curso!* Neste trecho, foram expostos pela narradora as inter-relações compartilhadas no momento da ação. Ao afirmar que o curso teria sido particular, expõe que teve um custo monetário pago, e ao narrar *foi um artista plástico que ofereceu este curso (...)*, a artesã materializa a distância que existia entre ela e o artista – que não é nominado em nenhum momento do fragmento, sendo assim submerso no anonimato. Esta especificidade do anonimato do artista ajuda a entender que Dona Olinda não permitiu no processo de construir-se enquanto personagem, a interferência de outros atores que poderiam colocá-la em um lugar de subalternidade.

Para reestruturar sua imagem, obscurecendo qualquer traço de subalternidade, a narradora utilizou de uma estratégia de agência, dinamizando, assim, sua *performance*, *até ele virou meu amigo, porque eu fiz as pecinhas e eu já comecei a criar em cima, porque (...), já que eu tinha facilidade (...) este foi o meu primeiro*. O recurso da superação foi útil para dominar o desafio de reconstruir sua imagem. Quando a artesã comenta (...) *eu já comecei a criar em cima (...)* da poética do artista, ela utilizou um recurso similar ao que aquelas mulheres salmantinas de Espanha lançaram mão para reduzir as coisas artísticas às cotidianas. Dito de outra forma, sua agência subordinou arte e artista ao seu conjunto de experiências, à sua versão dos fatos.

Outra estratégia foi a de vinculação. Nos últimos turnos do fragmento citado, os narradores constroem um “espaço” onde a artesã vincula-se ao artista não como uma “aprendiz”, mas como amigo (a) – *até ele virou meu amigo (...)*, com o mesmo status, ambos vinculados por laços de fraternidade, de solidariedade, de amor. Todavia, isso é utilizado como mais uma forma de dominar a cena e os códigos não compartilhados ou como uma estratégia para subordiná-los à sua experiência e assim contar uma história que possibilite ver a narradora a partir de seu *self-herói*. Os sentidos de inversão e de localização, que expõem os verbos virar e ficar, utilizados pela narradora para detalhar a amizade com o artista - *Daí ele ficou meu amigo, né!* - mostram a eficácia da subordinação realizada pelos narradores.

A amizade entre artesãos e artista é encerrada, assim, na relação de consumo (prestação e contra prestação material e simbólica) que este estabelece com aqueles. Para tornar tudo mais dramático, o tempo é deslocado para o presente e a ação é expressa com vigor: *agora eu faço e ele já compra de mim direto*. Este esforço narrativo para deslocar os conflitos, e

ao mesmo tempo subverter a imagem de subalternidade, resulta na legitimação da participação nos circuitos simbólicos de consumo, como comenta Seu Petrolino, *aí nesta trajetória ela conseguiu fazer exposição com ele também (...)* e confirma Dona Olinda: *É, já tive exposição também (...)*.

A conseqüência material desse movimento de subordinação e resistência é a constituição simbólica e/ou moral de um cenário novo – o *ateliê* – em que *performances* pessoais são remontadas ou (re)formatizadas, tendo por alegoria uma paródia da personagem do *dândi*-artista desinteressado e moderno ao modo de um híbrido (e estéril) Kant-Baudeleriano<sup>174</sup>. As fórmulas de interação social são igualmente resignificadas e atualizadas, novos roteiros devem e são escritos e nestes as narrativas devem ser (re)inventadas mais uma vez. Os gêneros do discurso não são mais a piada e a brincadeira de cunho erótico, gênero comum nas narrativas populares em Florianópolis. Há de existir neste novo cenário a solenidade do espaço consagrado a algum tipo de aura – perdida ou não encontrada, mas seguramente em processo de (re)configuração.

Dessa forma, os gêneros discursivos são uma paródia televisiva de uma história da arte ocidental, em que a busca pela legitimação configura um *self-herói dândi*, mas ao mesmo tempo ingênuo. Um exemplo deste gênero discursivo (paródia), que é remontado na narrativa de D. Olinda e seu Petrolino, pode ser visto no seguinte fragmento:

#### Fragmento 04

Fonte: EN: F01 – O&P – 09/2006. Turnos 55-59

*P. Como tem grandes artistas, grandes escultores (...) até estavam falando, que hoje é difícil encontrar escultor-escultor, que trabalha com outra arte, ele faz a peça, a obra dele pela primeira vez (...) depois ele manda fazer um molde (...)*

*O. Ai ele faz, eles fazem (...) é, eu já vi vários assim (...)*

*E. Ah, é!*

*O. Quer dizer eu já vi no documentário na televisão, né! Que eu ví (...) são os que fazem assim (...) é interessante, porque ele faz pra comércio, porque pra comércio tem que ser assim (...) tem*

---

<sup>174</sup> Tenho em mente a personagem do *dândi* descrita no texto sobre a modernidade de CHARLES BAUDELAIRE. O *dândi*, na alegoria baudeleriana, seria aquele homem, por um lado desinteressado (a), ocioso (a), ávido (a) por distinção, por outro nunca um homem vulgar ou trivial. São estes desejos - de distinção e desinteresse - que identifico presentes nesta identidade hifenizada de artesão(ã)-artista e que configuro num híbrido quase ao modo do "monstro híbrido" de Mary Shelley. Conferir BAUDELAIRE, Charles (1996) Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra. Sobre a alegoria "mostro híbrido" que utilizo aqui, remeto à grotesca e profundamente humana personagem do belíssimo romance de SHELLEY, Mary. Frankenstein. In: KING, Stephen (org) (2002) Frankenstein, Drácula, O médico e o monstro. Rio de Janeiro: Ediouro.

*que ser (...) ((reproduzida muitas vezes)) embora eu faça ((as peças únicas)), eu vendo também, é claro que tem que entrar algum dinheiro, também (...)*

*E. Sim (...)*

O acesso via meios massivos - (...) *eu já vi no documentário na televisão (...)* - às versões de um tipo de história da arte ocidental e suas formas de (re)produção, fornece as justificativas para a reivindicação por participar de um circuito simbólico. Junto a isso, possibilita a (re)formulação de versões pessoais desta mesma história da arte. Ao ter por base esta percepção, Seu Petrolino comenta, (...) *até estavam falando, que hoje é difícil encontrar escultor-escultor (...)*. Ao iniciar com a seguinte fórmula, (...) *até estavam falando (...)*, ele remete a uma autoridade que está fora, em algum lugar distinto do cotidiano. A partir deste lugar, esta autoridade torna-se possuidora de um tipo de saber que autoriza a afirmação que segue e que é tomada pelo narrador como uma forma para subordinar os estatutos da arte hegemônica a suas práticas, a saber: a dessacralização do ícone do artista.

Ao afirmar (...) *que hoje é difícil encontrar escultor-escultor (...)*, o artista é dessacralizado pelo narrador, sendo acessível a quem se disponha a assumir este lugar, “o rei está morto, viva o novo rei!” Poderíamos interpretar assim o comentário de Seu Petrolino. O grande artista ou o *escultor-escultor*, marcado textualmente com uma repetição retórica (quase hiperbólica), já não pode ser encontrado, perdeu-se em algum momento, foi esquecido ou simplesmente desapareceu. Ao romper com o extraordinário do agente (artista), o (a) artesão (ã) subordina o aspecto mais imponderável do campo artístico, a saber: a autoria do *gesto artístico*.

A mecânica é semelhante àquela apresentada e analisada anteriormente, no mesmo fragmento, ao afirmar (...) *é, eu já vi vários assim (...)*, Dona Olinda aproxima de suas experiências a produção do *gesto artístico* institucionalizado e legitimado pelos agentes de um campo como o da arte. Ou seja, ela obscurece qualquer distância que possa existir entre sua performance pessoal – enquanto autora de um também *gesto artístico* – e a performance do artista (icônico) produtor “legítimo” daquela *gestualidade*.

O ponto de inflexão é o consumo, ou a produção para o consumo. Esta, vincula artesãos e artistas - (...) *é interessante, porque ele faz pra comércio, porque pra comércio tem que ser assim (...) tem que ser (...) ((reproduzida muitas vezes)) embora eu faça ((as peças únicas)), eu vendo também, é claro que tem que entrar algum dinheiro, também (...)*. A aproximação de práticas do circuito artístico e do circuito artesanal, realizada pela artesã, é marcada pela teorização pessoal sobre os mecanismos de fazer para o comércio e fazer a peça única. Com

esta teoria ordenadora sobre os circuitos, a narradora desloca as especificidades dos mesmos, mascarando suas distinções e estabelecendo os limites. No entanto, ela obscurece cuidadosamente as fronteiras, em uma estratégia de igualmente sombrear seus pertencimentos à segunda ordem – o artesanato - e permitir seu trânsito na primeira – a arte.

A constituição dos campos da arte e do artesanato, a partir de sua teoria pessoal, configura os seguintes cenários: por um lado o circuito artístico e a sacralização do gesto artístico e da autonomia do artista em face do *ato artístico* e do mundo, seus espaços especializados de circulação, como as galerias e museus, livros e revistas de arte e mídia especializada; as estratégias de consumo, como as feiras de arte, os leilões e exposições. Por outro, o circuito artesanal e as estratégias de incorporação por um tipo ou categoria de arte - denominada *Naïf* ou ingênua, a subvalorização dos preços dos objetos artesanais no circuito simbólico em função do anonimato (inexistência de signos de distinção, unicidade e valorização das obras) e da percepção por parte dos agentes legitimadores de um circuito cultural, responsáveis pelo *mainstream* da história da arte ocidental – excluindo deste o folclórico ou exótico e étnico que atuam com especificidades próprias, fato que por si só nos coloca uma intrigante questão a respeito da universalidade da história da arte ocidental. E, de um tipo de “simplicidade” plástica ou estética dos sistemas de objetos artesanais. Ou ainda pela ineficiência dos circuitos de circulação e consumo, conformado majoritariamente por centros de artesanato públicos não especializados ou por ações estatais motivadas por políticas culturais, em participar dos circuitos simbólicos de consumo cultural legitimado nacional e internacional. Salvo algumas experiências, todavia, sem análise e/ou interpretação comparativa, em países como México, Estados Unidos da América, Canadá e Japão.

Em meio às mudanças de motivações, refletidas nas formas de percepção da produção artesanal e de sua agência neste campo, a configuração do *ateliê* de Petrolino e Olinda materializa-se de forma distinta ao que nos habita como imagem idealizada, e até certo ponto romântica, da *oficina* do mestre artesão, e sobre isso se faz necessário compreender e interpretar a este espaço. O *ateliê* de D. Olinda e Seu Petrolino é uma justaposição/entrecruzamento de várias coisas, referências à revistas de decoração dirigidas às camadas médias brasileiras, vitrines de lojas populares – como as do Mercado Público de Florianópolis, com sua capacidade de abarcar o universo, tal qual um *Aleph* borgiano. A oficina de mestre artesão e o lugar de experimentação do artista, sobreposto a este, o depósito de material, ferramentas e caixas. Referências mescladas, que configuram um espaço assimétrico,

com desníveis, escadas, nichos, pequenas janelas que dão para fora do *ateliê* e/ou para dentro da casa e portas duplas que se abrem ou se fecham para a rua.

Portas que, fechadas, preservam a intimidade do ateliê, a espacialidade dos modos de fazer, das técnicas e estéticas artesanais e suas novas ancestralidades, mas que, também, são um recurso concreto que transforma estímulo em ação, ou seja, transforma o *desejo* em *querer*. Dito de outra forma, “na mesma proporção que as emoções superam a lógica da razão em qualquer dos discursos montados nas vitrinas, o sentir o produto nelas exposto ultrapassa o seu qualificar informativo; atendido pelo vendedor, o consumidor já toma sensível e imaginariamente posse da mercadoria, ao menos para avaliá-la”<sup>175</sup>. Configura-se, pois, um espaço de diálogo, de troca material e simbólica.

Ao modo das portas analisadas por OLIVEIRA, na França, que, fechadas, materializam a separação entre zonas – o público e o privado –, a preservação do espaço familiar, e, abertas, conectam com o mundo, as portas do *ateliê* de Olinda e Petrolino ligam como por um nó a *oficina* com as relações de consumo que, de fato, tomam lugar neste espaço. Esta ambígua proteção – as portas - parece reservar ao interior do ateliê a experiência com os objetos e com os artesãos. À primeira vista, parece até que neste espaço “sagrado” não há lugar ou mesmo espaço para a “mesquinhez” da mercadoria. Esta experiência (re)construída tem por disparador a ação de abrir as portas – para fora, ao encontro com a rua ou para dentro, na direção da casa – a um (a) outro (a), aquele (a) que vem de visita e que vai compartilhar um tratamento personalizado; mas, ao modo de uma fratura, este é também o espaço da loja, do comércio, daquela mesquinha mercadoria.

Este é um local onde habitam simultaneamente a expectativa de ser artista e participar de um circuito de consumo simbólico, e o desejo de ganhar a vida e inserir-se em um circuito de consumo cultural. Como manifestação disso, está lá pendurado, como um estandarte medieval, o pôster produzido por uma empresa de telecomunicações, que lançou uma série de cartões telefônicos com fotos de peças modeladas por Dona Olinda. Está, também, um quadro de Seu Petrolino, de uma figura monstruosa – um peixe – que parece saltar do experimental marco de papelão em direção a uma pequena janela que dá acesso ao interior da casa, como querendo fugir desesperadamente dos gomos de papel que configuram sua superfície, que o detém e simultaneamente o contém. Estão, também, as peças antigas modeladas em outros tempos, tal qual um descomposto diorama, memórias materiais de formas, cores, tamanhos e temas. Por

---

<sup>175</sup> OLIVEIRA, Ana Claudia. (1997). Op. cit. p. 101.

fim, estão as peças recém-modeladas, recém-queimadas, ainda por pintar, e os experimentos, as tentativas, os fracassos.

Este espaço ligado à casa e, através de uma porta, à cozinha, é invadido por cheiros que remetem ao íntimo, sons que estão distantes dos espaços exclusivos de trabalho – como o rádio, a televisão, a pergunta do filho sobre o jogo eletrônico. Esta cotidianidade que invade o ambiente, faz com que os passos perdidos entre a cozinha e o *ateliê* definam outros limites para o útil e o cotidiano e o excepcional e a criação “artística”. O fato de subir e descer degraus não marca fisicamente os limites, algumas pequenas aberturas – que um dia foram janelas da sala de estar – abrem-se à nostalgia de um espaço que não existe mais, não existem mais as paisagens olhadas através destas janelas, não existe mais a maresia morna de verão que invade as casas à beira-mar. A especialização destes espaços vividos só é lembrada em face da presença de um (a) outro (a) – um (a) consumidor (a) – mesmo assim por pouco tempo, visto que esta demarcação das performances – artesão (ã)/consumidor (a), obscurece nesta imprecisão do cenário. Ao tratar este (a) consumidor (a) como um (a) amigo (a) que visita, que pode entrar pela porta da cozinha, tomar um café recém-passado, ou comer uma fatia de bolo, as performances ganham outras dimensões e a relação de consumo, outra exegese. Práticas ambíguas, vivências heterogêneas, espaços limítrofes.

De forma similar, aborda a questão Edwilson, geógrafo, professor, artesão por escolha e não por tradição, homem de fala rápida, envolvido com sua comunidade e preocupado com a transformação do artesanato em uma indústria lucrativa. Apresento o fragmento onde ele explica seu projeto para aproveitar aquela experiência que demanda o mercado (consumidor):

Fragmento 05

Fonte: EN: F02 – ED – 05/2006. Turnos 220 e 551-569

*ED. O que falta, na verdade, aqui na cidade, é um local que tivesse uma divulgação maior das (...), dessas peças, né! É o que a gente tá querendo fazer aqui ((no ateliê)) (...)*

*((em outro trecho da entrevista expõe o projeto))*

*ED. O ideal é criar um espaço e (...) não! Aqui as pessoas vão (...) tentar criar dentro da Prefeitura um apoio que (...). Não! As pessoas que vêm a Florianópolis têm que visitar um local que se produza peças de referência cultural, têm que visitar a praia onde se tenha contato com a baía, né! E as baías foram fundamentais na fixação do povoamento português aqui, né! Que as baías são o porto natural mais (...) o melhor porto natural entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, então essa (...) o fato de existir essa baía aqui é que determinou que Florianópolis fosse uma cidade estratégica (...)*

E. Hum-hum.

ED. E os açorianos vieram pra cá, pra essa cidade, por causa que existia essa baía, né! Por isso que (...) que tem a migração açoriana pra cá. Pra garantir a posse da Ilha! ((uma colagem de narrativas oficiais, e a versão do entrevistado))

E. Hum-hum.

ED. E aqui tá porque vieram os açorianos pra cá, respostas aqui na frente de casa!

E. Que bom então ((risos))

ED. E as pessoas têm que (...) sabe, as pessoas não sabem porque tá faltando uma divulgação ((se refere ao apoio da Prefeitura e do Estado para divulgação da produção de cultura popular))

E. Hum-hum.

ED. Uma das nossas (...) eu tenho, algumas das idéias que eu tenho é criar um ponto de produção aqui, um ponto pra fazer a (...) pra ensinar, pra quem quiser, e também (...)

E. Hum-hum.

ED. Tentar ofececer pros colégios um guia de passeio monitorado aqui (...)

E. Hum-hum.

ED. Mostrando a (...) a baía. Mostrando a região aqui, né!

E. Hum-hum.

ED. Onde viviam e tal (...) ((refere-se aos migrantes e nativos da ilha))

E. Hum-hum.

ED. E criar um espaço, né! Daí já criaria um espaço pras próprias pessoas que vieram visitar (...) cobra uns, sei lá, cinco reais por aluno, dá a volta toda e no final faz uma oficina aqui (...)

E. Hum-hum.

ED. E se quiser comprar uma argilinha também, tem que pensar em vender argila também, a gente compraria e revenderia pra esses, pra essas pessoas (...)

Este fragmento caracteriza-se como um *padrão de ação biográfica*<sup>176</sup>. Neste padrão o (a) narrador (a) expõe seu potencial para realizar determinados planos de sua vida. No caso de Edwilson, a construção do ateliê, não um *ateliê* como lugar de produção ou exposição/vitrine, mas como um centro cultural que vá ao encontro das expectativas de experiências dos

---

<sup>176</sup> Este *padrão de ação biográfica* está de acordo com as categorias de SCHÜTZE sobre os padrões globais encontrados em entrevistas narrativas biográficas (ENB). Este autor chama estes esquemas de *processos biográficos estruturados*. São estes processos que dão as margens das atitudes e os conceitos básicos do (a) protagonista da narrativa e suas experiências vividas. Remeto a APPEL, Michael (2005) op. cit. e a HAMEL, Reiner Enrique. (2007) Notas sobre a Entrevista Autobiografica Narrativa. Fritz Schütze. México: MIMEO.

consumidores (mercado) urbanos. O movimento que se efetua é do interior que se exterioriza, o privado que se torna público.

O fragmento inicia com um trecho que expõe a densidade da reflexão realizada por Edwilson para organizar seu projeto. Assim, explica que: *o que falta, na verdade, aqui na cidade, é um local que tivesse uma divulgação maior das (...), dessas peças, né!* Ao assim proceder, o geógrafo/artesão chama a atenção aos vazios, a partir do seu ponto de vista, existentes na vida cultural da cidade e, logo em seguida, coloca-se como agente de uma mudança: *É o que a gente tá querendo fazer aqui ((no ateliê)) (...)*. Dessa forma, Edwilson posiciona-se não somente como um artesão que busca inserir-se no mercado de consumo cultural, como pensam Seu Petrolino e Dona Olinda, mas como interventor/propositor de políticas culturais para o artesanato e para a cidade.

É certo que sua intervenção chega a ser autoritária, quando afirma: *(...) Não! as pessoas que vêm a Florianópolis têm que visitar um local que se produza peças de referência cultural, têm que visitar a praia onde se tenha contato com a baía, né!* A utilização do verbo ter - *as pessoas que vêm (...) têm que visitar (...)* - transforma a proposição de Edwilson em uma ordem, que não respeita a diversidade de motivações, que pode fazer com que as pessoas se desloquem. Não respeita, ou não entende as experiências que cada um deseja com seu chegar a uma cidade diferente; todavia, o que está subjacente a esta construção, ele explicita depois, em trecho que será analisado em outro momento.

O geógrafo/artesão contesta a falta de divulgação para o circuito de objetos artesanais. Mas, na verdade, o que reivindica são espaços para divulgação de suas idéias e marca isso com a seguinte frase: *[as] respostas [estão] aqui na frente de casa!* Creio que é importante informar que Edwilson se coloca muito à vontade para “participar” nas arenas de disputas, especialmente políticas, que envolvem a cidade e, especificamente, o artesanato. Todavia, sua participação efetiva é limitada pelas práticas cotidianas e por sua trajetória de vida, que o relocalizam em sua real condição de participação: público das disputas políticas (aqui estritamente partidárias).

Acredito que a questão da divulgação está relacionada a questões mais complexas que aquelas visualizadas por Edwilson. Suas críticas à Prefeitura ou ao Estado são muito importantes; porém, penso que a questão, para além da divulgação, está vinculada à legitimação dos espaços de circulação e consumo dos objetos artesanais em Florianópolis, ou mesmo aos processos de reconhecimento e legitimação dos diferentes sistemas de objetos artesanais, e os agentes participantes e definidores das regras deste processo. Desse modo, as respostas não

estariam somente “aqui na frente de casa” ou “na cabeça” de Edwilson, mas, e sobretudo, nas “cabeças” de outros atores e em outros lugares, que, na cartografia das políticas culturais de Florianópolis, localizam-se em outras geografias.

O projeto de Edwilson, à primeira vista, caracteriza-o como um Don Quichote que luta contra moinhos de vento, e constrói um *self*-herói romântico quase sempre, e ingênuo muitas vezes. Contudo, percebo que a ingenuidade e o idealismo são máscaras utilizadas pelo narrador, como uma forma de justificar performances que poderiam ser mal vistas pelos outros artesãos, mas que são comuns em ambientes competitivos e que buscam por formas de projetar-se, para obter maior eficácia de suas estratégias a fim de alcançar o mercado (consumidor).

Edwilson se insere, ou reproduz um jogo de estratégias mercadológicas, ou performances pessoais, que podem fazer com que seu *ateliê*/centro cultural, pensado como um negócio, possa situar-se melhor na *economia simbólica do artesanato*. Isso se materializa quando comenta: *E criar um espaço, né! Daí já criaria um espaço pras próprias pessoas que vieram visitar (...) cobra uns, sei lá, cinco reais por aluno, dá a volta toda e no final faz uma oficina aqui (...)*. Ademais do consumo simbólico, através de visitas guiadas ou experiências de contato com a “natureza” e a “cultura local”, busca-se viabilizar o consumo material, explorando a diversificação de ofertas de produtos: *E se quiser comprar uma argilinha também, tem que pensar em vender argila também, a gente compraria e revenderia pra esses, pra essas pessoas (...)*

O projeto de um centro cultural que divulgasse a cultura local – especialmente o artesanato -, apresentado por Edwilson seguindo a lógica dos parques temáticos, ao modo Disneylandia, é explicado por Resplendor, artesã – igualmente por escolha, bióloga, esposa de Edwilson, uma mulher pequena, com voz trêmula, vacilante e grandes olhos café, de outra forma e com outras motivações:

Fragmento 06

Fonte: EN: F01- R&ED – 02/2006. Turnos 422-430

R. *Meu sonho (...), a gente quer fazer desta casa aqui ((refere-se ao ateliê)) um centro cultural.*

E. *Hum.*

R. *E junto com a parte (...) ((do artesanato)) quem sabe aliar com a parte ambiental (...) que tem o terreno aqui da frente, ele foi alvo do TCC ((trabalho de conclusão de curso)) do Edwilson.*

E. *Hum-hum.*

R. *Trabalhou todo o TCC dele todo aí, então é um terreno com muito potencial, porque tem mata atlântica, tem sambaqui, e juntar (...) de repente, fazer um parque ali, tornar público. É privado né! ((o terreno))*

E. *Hum-hum.*

R. *Mas é uma área que não pode ser mais construído nada, né! Então, fazer de repente todo um (...) juntar esta parte cultural com (...) que falta muito na ilha né! Essas opções de ver a cultura de ver o ambiente, a cultura, né!*

E. *Hum-hum.*

R. *Os aspectos locais, que não estão sendo valorizados e fazer um complexo né; parque com uma casa de cultura aqui. Acho que este é o meu maior sonho, que a gente enxerga e que a gente acha possível também, assim (...) de fazer.*

Como Edwilson, o padrão identificado é o de *ação biográfica*, mas as motivações são distintas e isso ajuda a entender que as *formas de produção artesanal* e seu sistema de objetos também são marcados por estas distintas motivações. Resplendor aborda a questão a partir da perspectiva de quem busca pela mediação entre o que ela tinha como trajetória (projeto) – a carreira de bióloga – e o que as contingências da vida lhe proporcionaram como eleições, desvios, realocização, ou seja, sua atuação como artesã. Isso é explicitado na construção: *Meu sonho (...), a gente quer fazer desta casa aqui ((refere-se ao ateliê)) um centro cultural. E junto com a parte (...) ((do artesanato)) quem sabe aliar com a parte ambiental (...)*. Para Resplendor, criar um centro cultural aproximaria fragmentos de seu *self* que, no cotidiano, estão separados. Isso é exposto na utilização dos marcadores textuais – *e junto com (...) quem sabe aliar com (...)* - o que resultaria viável a composição de uma nova identidade possível, manejável, aparentemente harmoniosa.

Todo o fragmento é uma tentativa de Resplendor organizar seu *self* a partir da materialização do *ateliê*, enquanto um espaço onde ela poderia reunir, aliar, juntar coisas que são distintas, sonhos que se chocam, mas que são acalentados amorosamente. Os marcadores textuais – neste caso os verbos utilizados pela artesã – expõem o fato de que, caso esta ação biográfica seja materializada, mesmo que em parte, Resplendor passaria por uma mudança ou transformação de sua identidade. E as estratégias para esta transformação passariam pela ação política, onde ela poderia assumir uma atitude mais ativa com relação a sua performance social, deixando o privado (a casa) e atuando no público.

Fragmento 07

Fonte: EN: F01- R&ED – 02/2006. Turnos 448-452

*R. A gente vai criar uma ong ((organização não governamental)) também, a gente tá se movimentando para criar uma ong justamente para este objetivo, ((juntar a)) parte ambiental com a parte cultural.*

*ED. A Resplendor vai conciliar com a biologia porque ela (...) ah! e também a biologia tem tudo a ver com a cultura, porque a orquestra de sapos, dá pra explicar pela biologia. Antigamente tinha muito, da cultura que era influenciado pela (...), pelo aspecto biológico também, né!*

*E. Hum-hum.*

*ED. Tem muita coisa assim, né!*

*R. Tudo junto né! ((não é possível ouvir)) (...)*

Creio que a criação do *ateliê*/centro cultural ajudaria a Resplendor a aliviar a disjunção em que vive e proporcionaria outras experiências e vivências que mobilizariam uma ação biográfica nova. Talvez um projeto de vida novo, como marcado no turno: *a gente tá se movimentando para criar uma ong justamente para este objetivo, ((juntar a)) parte ambiental com a parte cultural*. Esta ação biográfica poderia reduzir o sentimento de estagnação que, às vezes, toma a artesã e que é expresso ao responder a seguinte questão:

Fragmento 08

Fonte: EN: F01- R&ED – 02/2006. Turnos 459-460

*E. Mas você sente essa falta de estar atuando na biologia?*

*R. Às vezes eu sinto sim, às vezes eu sinto (...)*

O *ateliê* de Edwilson e Resplendor é uma casa pequena, herança da avó de Edwilson. Uma casa amarela à beira-mar, montada em um platô, resguardada por um muro de pedras vermelhas, escurecidas pelo tempo e pela fuligem de asfalto. Neste muro, os artesãos aplicaram figuras modeladas do boi-de-mamão, como num mural, numa forma de discretamente marcar uma territorialidade lúdica, ou enunciar visualmente (e mitologicamente): neste lugar habita gente extra-ordinária. Ou mesmo como um mostruário das coisas que se achará nesta oficina.

A casa tem uma pequena sala com uma porta e uma janela que se abre para o mar, onde as peças de barro são armazenadas, e serve como uma vitrina. Ao lado, um quarto fechado, escuro, esquecido à sorte de alguma utilidade. Neste espaço frio, móveis de madeira encenam uma alcova de casal, romântica e branca. Edwilson me contou que este cenário foi

construído como uma estratégia para burlar a impossibilidade de funcionamento de uma loja em zona estritamente residencial. Assim, ele – o quarto - é uma mentira, um jogo de falsificação utilizado para fazer desaparecer o aspecto comercial do espaço. A deformação da alcova escura, úmida e íntima, em um palco onde é encenada a estéril fábula do lar, é o signo que dá sentido a este lugar.

Seguido a isso, uma sala que toma todo o corpo da casa, onde as janelas estão sempre fechadas. Aqui estão a bancada de trabalho e os materiais de pintura, um guarda-roupas antigo, utilizado como armário ou depósito. Ao lado, uma pequena cozinha de ladrilhos cinza e azulejos amarelos, onde uma pequena mesa de jantar ocupa um canto. Contínuo à cozinha, um claustrofóbico banheiro. A planta da casa forma um “L”, onde se sobrepõem confusamente a memória da antiga casa, outrora habitada, e o recente ateliê especializado. Esta sobreposição confunde, pois estão lá, ainda, a delgada cristaleira com portas duplas, onde vidros encenam cristais, onde pratos e canecas esperam por alguma visita que entre pela porta da cozinha, sem falar dos bibelôs convertidos em superfícies, onde o pó descansa. Acima da cristaleira, o antigo relógio de parede, que insiste em marcar as horas que passam. A meio caminho de uma sala ou de um corredor, algumas poltronas anos 1960, e uma banquetta revestida de corino verde são indícios de mais uma sobreposição histórica. Um computador sobre uma mesa de escritório é a única e mais absurda mostra de “modernidade”.

A arquitetura antiga serve como portal que nos remete a outro tempo histórico. Os barulhos das tábuas de madeira, que forram o piso, trazem memórias ancestrais dos passos dados por uma gente que não mais habita aqueles espaços. As pequenas janelas de folhas duplas, protegidas por cortinas de renda, às vezes nos deixam ver o mar, às vezes nos cospem a poeira de asfalto levantada pelos ônibus que ruidosamente deslizam rumo ao centro de Florianópolis, ou ao seu sentido contrário. As paredes brancas, pura cal ou tinta, são nuas, não há quadros, fotos ou cartazes colados, forte contraste com o colorido das quase mil peças que colonizam a bancada de trabalho. São bernuncas-porta-treco e bois-porta-lápis, onde o (a) artresão (ã) deixa marcado em seus corpos ambíguos, cruzas de coisas, eclética atualização de sentidos, conflituosa reescritura de narrativas, silenciosa justaposição hifenizada de funcionalidades.

Curiosamente entra-se no *ateliê* por uma porta que dá acesso direto ao salão, nem pela cozinha, tampouco pela sala. A área que dá acesso ao ateliê, e por onde se entra, é um depósito de peças recém-queimadas, de tentativas frustradas, de inovação, amontoadas debaixo de uma

escada que sobe em direção à segurança moderna da casa da mãe de Edwilson. Nesta área de trânsito - que nos melhores dias vividos desta casa foi a lavanderia (área de serviço) -, está esquecido o grande torno movido à tração humana, um cinzento tanque de lavar roupas, avermelhado pelo pó das peças que chegam do forno, e uma estranha coleção de pedaços de máquinas, de garrafas de vidro e plástico, de corpos de barro sem cabeças, de cabeças sem feições, de bois e cabras, por fim, de coisas.

Paralelo ao corpo da casa, para onde a porta e janela da cozinha se abrem, existe cansadamente um retângulo de terra, resto do que um dia foi um jardim. Neste canteiro mal tratado pelo tempo, e esquecido pelos donos, algumas flores teimosamente se abrem para o sol. Tudo neste lugar parece nos fazer lembrar. Os objetos que ali estão parecem esquecidos, cobertos por uma capa fina de poeira, asfalto, cerâmica. Um pouco parecido com os olhos café de Resplendor, que parecem igualmente esquecidos do tempo, das coisas, das gentes.

O contraste aqui se dá com a narrativa de Dona Maricota, artesã especialista na modelagem de cerâmica folclórica. Uma mulher solteira, nascida na década de 1930, filha do meio entre as mulheres de um total de onze filhos – sendo cinco mulheres e seis homens, todos trabalhadores do barro. No fragmento apresentado, ela narra o primeiro momento de construção de seu ateliê, mediado pelas práticas de trabalho e os processos de negociação de uma venda.

O fragmento é extenso; todavia, necessário para entender o esquema narrativo empregado pela artesã. A narrativa apresenta-se como um *processo de ação biográfica*, relativo aos espaços de trabalho e às práticas de produção. Esta ação influenciou Dona Maricota a uma transformação em suas relações com a casa e a oficina, com os consumidores e com ela mesma, ou seja, uma reconstrução de sua identidade. A coerência interna desta narrativa recai na construção de um *self-herói* que, surpreendido, e neste caso surpreendida, pelos desafios que a vida (fortuna) apresenta, resolve enfrentá-los, mesmo sem saber se pode superá-los. Similar aos heróis de aventuras fantásticas ou de epopéias gregas, que são postos a toda prova, até surgir o momento de redenção e superação.

Apesar de num primeiro momento o gênero narrativo estar próximo à epopéia grega, caracterizado pelo tempo estável e pelo fato do herói, por mais que passe por provas que o desafiam, permanecer o mesmo, ou seja, preservar seu *self-herói*, o que encontro na narrativa “épica” de Dona Maricota é o intenso movimento de transformação de sua identidade. Esta transformação expõe a tensão de sua narrativa e desloca o gênero da epopéia grega,

aproximando-a das narrativas populares ou carnavalescas<sup>177</sup>. Sua narrativa resguarda algo da forma grega (a estrutura), mas talvez seja ao modo de uma mímica deste gênero, onde o intenso movimento (expresso nos drásticos deslocamentos dos tempos verbais) expõe um tempo elíptico, voraz e não-linear mais próximo do cinema moderno de Eisenstein e de Vertov, do que de uma literatura naturalista de Proust ou Fontane. A narrativa de Dona Maricota aproxima-se das variações de significação encontradas nas histórias burlescas – carnavalescas - de Chaplin, onde o herói continuamente é posto à prova, e não permanece inteiro em sua identidade. Metamorfoseia-se, neste movimento temporal, e em consequência transforma-se em outro possível, desejado. Reorienta seu desejo, performatiza novas ações, antagonizar-se, complementar-se.

Fragmento 09

Fonte: EN: F02 – MM – 10/2006. Turnos 12-28

*M. Pra vender nas lojas (...) no começo eu vendia só queimado, eu era sozinha pra fazer tudo, eu tinha a minha mãe pra cuidar, então eu não pintava, aí depois a minha cunhada – começou muita encomenda, aí a minha cunhada vinha ajudar porque tinha que cuidar da mãe também, né! E, aí foi aumentando a produção, porque a minha cunhada vinha ajudar (...) ai um dia veio um pessoal lá da Tupi (...)*

*E. Isso é o quê?*

*M. A Tupi é uma fábrica que faz coisas de aço, de ferro (...) porque a assistente social da Tupi lá de Joinville era daqui de Palhoça, e a família deles era conhecida da minha família, e o irmão dela morava aqui no fundo. Ela aí apareceu aqui e disse: “Dona Maricota eu quero trezentos pau de fita”;*

*E. ((risos))*

*M. Eu disse: “ai meu Deus, Deus do céu! Pra quando?” ela disse: “não, nós já vinemos antes, já com calma pra (...)”*

*E. Mas ela já conhecia o seu trabalho (...)*

*M. Ela já sabia porque o irmão dela morava aqui no fundo (...)*

*E. Aqui atrás (...)*

*M. É aqui atrás (...) e daí, eu disse: “eu tenho que falar com a minha cunhada, porque ela está trabalhando comigo, se ela me ajudar, eu faço! - a gente faz”. Então tá, então fizemos o preço (...) era três cruzeiros naquela época, foi com que eu fiz isso aqui ((se refere ao rancho/ateliê)), aí pegamos ((a encomenda)), era pra levar uns três meses pra fazer, nós*

<sup>177</sup> Sobre a caracterização do tempo nas narrativas da epopéia grega e do romance popular ou carnavalesco tomo por base a reflexão de BAKHTIN sobre estes gêneros do discurso. Remeto a BAJTIN, Mijail (2005) op. cit. Para um comentário sobre estes conceitos e noções ver BRAIT. Beth (org.) (2006) op. cit.

*fizemos em um mês e meio! A minha mãe acordava de madrugada, ela ia me chamar, porque eu tava dormindo em cima da mesa ainda (...) assim ((simula a postura)), com os pedaços de barro na mão! Quase amanhecendo o dia (...)*

*E. O dia todo trabalhando (...)*

*M. Em um mês e meio ficou tudo pronto (...) a moça num quis (...) ((acreditar)) "tá quase tudo pronto?" eu disse: "não, pode vim buscar porque já está pronto!!!" ((risos)) Aí foram trezentas basezinhas, né, aí foram mil e duzentos bonecos, foram feitos (...)*

*E. Do pau de fita (...)*

*M. É, porque quatro bonecos cada um né. Seiscentos bonecos e seiscentas bonecas, a boneca é mais prática de fazer porque num tem perna, né! Mas nós fizemos (...) daí (...) acho que foi três cuzeiros cada um (...) três reais – não, não era real ainda, era cruzeiro – deu novecentos reais ((cruzeiros)) (...)*

*E. Aí a senhora construiu isso aqui atrás (...)*

*M. Aí que eu construí isso aqui, porque eu num tinha (...)*

*E. Ficou seu ateliê (...)*

*M. O ateliê era aqui (...) mas daí o dinheiro deu só pra fazer ((move os braços, mostrando o espaço construído)), e num tinha reboco, nem (...) forro, nada, né! Aí depois foi aumentando, aumentando ((as encomendas)), eu comecei a vender pra Santur também, (...)*

O fragmento inicia com um comentário sobre as formas de comercialização dos objetos e como estas se misturavam com as práticas domésticas: *no começo eu vendia só queimado, eu era sozinha pra fazer tudo, eu tinha a minha mãe pra cuidar, então eu não pintava (...)*. Por uma das ironias que envolvem as relações de parentalidade e gênero<sup>178</sup> em um determinado tempo e espaço no Brasil, e que permaneceu socialmente relevante neste caso, Dona Maricota foi a filha que ficou para cuidar dos pais até suas mortes e, por conseqüência, ficou solteira.

Neste trecho do fragmento tudo remete ao doméstico, como a temporalidade, marcada pela fórmula *no começo (...)* marcador da ancestralidade de um tempo-lugar que está perpetuamente imóvel, imutável. Ou ainda a espacialidade, subentendida no texto *eu era*

<sup>178</sup> Apesar de entender que as questões relacionadas às teorias feministas e de gênero são importantes para igualmente esclarecer pontos obscurecidos pelas estratégias de modernizar-se, especialmente (mas não exclusivamente) entre as artesãs, apenas demarco meus desejos de aproximar-me destas questões. Acredito que a investigação mais atenta sobre esta especificidade das interações sociais recentes seria vital para entender como estas "generificações" constroem desigualdades e como estas desigualdades são vividas no âmbito das culturas populares (subalternas). Dessa forma, me aproprio da noção de gênero como uma construção social e histórica, constituidora das idéias de feminino e masculino, ou melhor, de feminilidade e masculinidade. Estas idéias compreendidas como reflexo e reiteração das relações de poder existentes na sociedade ocidental recente. Esta percepção a respeito da noção de gênero permite evidenciar que, tanto o político e o econômico, quanto o cultural inscrevem significados a respeito da masculinidade e feminilidade, através do tempo e do espaço. Esta noção é utilizada por LUBAR, Steven (1998) *Men/woman/production/consumption*. In: HOROWITZ, Roger; MOHU, Arwen (orgs) (1998) *His and Hers: gender, consumption, and technology*. Virginia: University Press of Virginia.

*sozinha pra fazer tudo* (...) que fosse relativo à casa. Desse modo, os tempos de produção (de trabalho) são aqueles que sobram quando o cuidado com a casa, ou com a mãe, já não é necessário, ou seja, quando sua *performance* de dona de casa e filha amantíssima, foram cumpridos com eficácia. Esta sobreposição de performances marca as relações que a artesã mantinha tanto com os espaços, a casa/*ateliê*, quanto com as peças produzidas, que eram somente queimadas. Interessante expor que não existe uma hifenização entre as identidades dona-de-casa e artesã. Estas identidades se sobrepõem conflituosamente, de forma silenciosa, mas nem por isso menos tensa.

Esta tensão só se resolve posteriormente à construção do *ateliê*, momento em que os espaços são demarcados e com eles as performances são (re)estabelecidas e, depois, com a morte da mãe de Dona Maricota. Este lugar, quase ritual do *ateliê*, é onde Dona Maricota encontra-se, reorganiza-se, constrói rituais que permitem a ela reconstruir suas vivências, reescrever sua história, orientar suas ações biográficas. Este *cronotopo* materializado no *ateliê* é onde se conta o tempo do trabalho e onde se retorna para que o trabalho seja reconstruído e narrado. Antes disso, o trabalho era realizado na área de serviço da casa de Dona Maricota, onde está o tanque de lavar roupas e, próximo à cozinha, a horta e o jardim de plantas medicinais. Esta espacialidade marca todas as atividades realizadas nestes espaços como práticas de produção do útil – ou da utilidade, como o cozinhar, o lavar e o curar, por fim, de cuidado com o outro. Esta não especialização dos espaços fazia com que a produção de objetos artesanais fosse significada como parte das atividades diárias, ou seja, como trabalho doméstico e não como um trabalho/profissão.

No momento em que aumenta a produção existe a necessidade de ajuda para cumprir com os prazos das encomendas, e, para isso, Dona Maricota contou com apoio de sua família, *começou muita encomenda, aí a minha cunhada vinha ajudar porque tinha que cuidar da mãe também, né!* Todavia, esta “ajuda” não se constituía somente como apoio à produção das peças, mas, principalmente, com relação às questões domésticas que necessitavam ser deixadas de lado em função de uma maior dedicação de tempo e esforço à produção. A afirmação *porque tinha que cuidar da mãe também, né!* é uma fórmula padronizada, utilizada pela entrevistada para justificar-se e para isentar-se de culpa por estar dedicando mais tempo ao trabalho que ao cuidado com sua mãe. Esta fórmula, construída de diferentes formas, repetida várias vezes em distintos momentos da entrevista, “ilumina” a tensão que vivia a artesã e expõe seu conflito

peçoal com relação às performances que realizava, naquele momento em que foi possível empreender em algo que lhe traria desafios novos.

O desafio a ser superado, e que mobiliza a mudança biográfica de Dona Maricota, é apresentado neste fragmento pelo marcador textual: *aí um dia veio um peçoal lá da Tupi (...)*. Esse marcador anuncia o fio por onde o desafio desenlaça sua existência real na vida de Dona Maricota. A temporalidade homogênea do relato é rompida por *um dia* excepcional, que tomou significação e que trazia consigo a mudança - a distância do *no começo* é deslocada abruptamente para um tempo recente, possível de ser identificado. O portador do desafio foi alguém que estava ao alcance dos limites que Dona Maricota tinha como intransponíveis em função de suas obrigações familiares: os limites da vizinhança. Foi via relações de vizinhança que Dona Maricota conseguiu a encomenda que possibilitou a construção do seu ateliê: *porque a assistente social da Tupi lá de Joinville era daqui de Palhoça, e a família deles era conhecida da minha família, e o irmão dela morava aqui no fundo (...)*. Esta “coincidência” possibilita à Dona Maricota uma encomenda de trezentos conjuntos de Pau-de-Fita, *i.é.*, a representação em cerâmica de uma dança popular.

A narrativa segue com a apresentação das adversidades vividas e superadas para alcançar o objetivo. É nesse momento que a história de Dona Maricota encontra-se mais próxima de uma epopéia grega. Tal qual um herói que sofre com sua sorte (fortuna), a artesã conta as provas de esforço realizadas em face do desafio: *A minha mãe acordava de madrugada, ela ia me chamar, porque eu tava dormindo em cima da mesa ainda (...) assim ((simula a postura)), com os pedaços de barro na mão! Quase amanhecendo o dia (...)*. A fórmula com que o trecho encerra é a evidência do sofrimento impresso na superação. Contudo, e como em toda saga heróica, a vitória se acerca de forma surpreendente e expõe o herói com qualidades que ele mesmo duvidava possuir. Neste caso, o marcador que apresenta isso é: *aí pegamos ((a encomenda)), era pra levar uns três meses pra fazer, nós fizemos em um mês e meio! Fazer em menos tempo do que o acordado, contar os logros da vitória é o legado heróico, marcado pela conclusão: Mas nós fizemos (...)*.

É neste trecho que a história mais se distancia daquele gênero – a epopéia, pois a intensidade dos acontecimentos narrados e reconstruídos, aqui, expõe os movimentos de mudança biográfica e identitária pelos quais passou a artesã, de uma dona-de-casa e enfermeira a uma artesã e negociante. Isso é marcado no seguinte trecho *(...) a moça num quis (...)* *((acreditar))* “*tá quase tudo pronto?*” [perguntou ela] *eu disse: “não, pode vim buscar porque já*

*está pronto !!!” ((risos)).* Ao terminar o trecho com a afirmativa enfática, e com uma larga risada, expõe-se a ação de transformação/alteração pelo que passou a narradora. Agora, sim, era possível apresentar-se como algo diferente, distinto. O desafio foi superado e a vitória alcançada; todavia, não é a vitória heróica, mas a vitória jocosa. A risada de Dona Maricota debocha dela mesma e de sua insegurança ao assumir o compromisso com a assistente social da Tupi – ao modo de uma reflexividade jocosa/carnavalesca.

O dinheiro conseguido com esta encomenda viabiliza a primeira arrancada para a construção do *ateliê* nos fundos da casa de Dona Maricota: *Então tá, então fizemos o preço (...) era três cruzeiros naquela época, foi com que eu fiz isso aqui ((se refere ao rancho/ateliê)).* No entanto, o dinheiro conseguido não foi suficiente para construção e acabamento do *ateliê*, como bem lembra Dona Maricota: *mas daí o dinheiro deu só pra fazer ((move os braços, mostrando o espaço construído)), e num tinha reboco, nem (...) forro, nada, né!* Mas a certeza de mais encomendas, vislumbra para a artesã a possibilidade de completar esta empreitada: *Aí depois foi aumentando, aumentando ((as encomendas)),* e a construção do *ateliê* se conclui a modo que a artesã pode por fim desfrutar de seu espaço.

O *Ateliê* de Dona Maricota é um espaço que remonta aos ranchos, comuns nas casas dos ilhéus de Santa Catarina. Está distante da casa, é o lugar do imemorial fogo no chão ou do fogão à lenha, onde somente se entra para as atividades íntimas, como o cozinhar. O espaço não se refere à celebração ou à exposição, muito mais espaço de intimidade, que abarrotado de coisas dá a dimensão do trabalho, suas condições e imaginações.

Este espaço é quase intransitável, pensado para uma pessoa pequena como Dona Maricota e seus um metro e cinqüenta, talvez menos. Tem-se que realizar manobras complexas para movimentar-se neste lugar; tudo está ao alcance da mão, em uma lógica muito pessoal. A grande bancada que ocupa o centro do *ateliê* é o simulacro do problema de entender este espaço, estão lá tinta e barro, água e peças respeitando a alguma lógica que somente seguindo os pequenos passos desta mulher, o deslizar de suas mãos redondas com dedos curtos por sobre as ferramentas podem ser decodificados. Um novato perguntaria: onde estão as peças por pintar? Onde estão as recém-modeladas? Existe uma seqüência na pintura? E as queimadas, onde as deposita? Onde se sova o barro? E outras tantas perguntas mais.

Depois de um tempo, as coisas começam a ser legíveis, desfaz-se a capa flexível e translúcida que não permitia ver como de uma confusa sobreposição de caixas de papelão, potes de tinta, vasilhas com água e muitos trapos, polulam bois coloridos, maricotas agrestes,

músicos brejeiros e muitas outras personagens que povoam a imaginação desta artesã. Acompanhar Dona Maricota trabalhar é condição para entender este lugar, estes objetos, esta mulher. De forma material este não é nada mais que uma edificação retangular de paredes brancas, teto baixo, portas e janelas estreitas, revestido de cerâmica e com forro de PVC. Na lateral, uma prolongação da cobertura de telhas de amianto, é o depósito onde Dona Maricota mantém um estoque de peças queimadas e onde está a mesa onde sova o barro. À frente, em uma área de piso de cimento cru, está o pequeno forno à lenha, construído recentemente. Esta área também coberta pelo prolongamento da cobertura do *ateliê* é cercada por jardins de flores e verduras que Dona Maricota utiliza para cozinhar, curar e decorar sua casa.

A parede do fundo é dedicada ao armazenamento de peças em estantes de metal; à parede lateral direita, duas mesas em madeira são dedicadas às peças secas ou por pintar. Acima destas, uma forte prateleira, igualmente de madeira, pregada à parede, converte-se em lugar onde peças antigas, presentes ancestrais e um desproporcional presépio natalino encontram morada e o pó do esquecimento. Ao centro, uma grande bancada, utilizada para a montagem e pintura das peças, é o lugar de trabalho de Dona Maricota, onde algumas caixas vazias, para acondicionar as peças para transporte, vidros de tinta, pincéis, trapos e vasilhas plásticas, compõem os acessórios existentes, preenchem os espaços, configuram uma decoração. A musiquinha, que soa baixinho embala as horas de trabalho e acompanha a solidão da jornada, vem de um rádio de pilhas preto, companheiro animado pela imaginação da artesã, lembrança de outro que ajuda a resistir aos dias de longo passar dos tempos.

O *ateliê* é a síntese material (caso isso seja possível) de Dona Maricota. Reflete sua forma de organizar seu trabalho, suas percepções sobre as peças que modela e sobre a vida que experimenta. Ele converte-se, assim, em enunciado potencial sobre ser artesã modernamente. Todavia, de um tipo distinto, visto que Dona Maricota é uma daquelas idiossincráticas pessoas que se formaram na tradição, ou seja, na ação compartilhada de transmissão de significados e signos abstratos, os quais são materializados uma e outra vez em objetos concretos. Isso, enquanto estes objetos tenham sentido para seus produtores e consumidores, sendo apropriado ou mesmo expropriado de acordo com as atualizações empreendidas por cada geração, mas, e sobretudo, mantendo alguma relação com os objetos criados anteriormente e, por consequência, com aquelas gerações. Este fato, que determina a forma como subjacente aos novos objetos, encontram-se as condições materiais e espirituais

vividas pelas gerações anteriores, e não só as imposições de um circuito de circulação e consumo<sup>179</sup>.

Diferente de Dona Olinda e Seu Petrolino, o *ateliê* de Dona Maricota não é o *ateliê* do pseudo-artista e, igualmente, é distinto ao *ateliê*/centro cultural de Edwilson e Resplendor. É, por outro lado, lugar onde se encontra a si mesma, a artesã e seus objetos, ferramentas, espaços e tempos. Acredito que o *ateliê* de Dona Maricota, para além de uma estratégia performática para sua inserção num tipo de circuito cultural, é o lugar de rememorar os tempos de antes, os homens e mulheres de antes, os tempos da olaria de um pai cuidadoso e admirado, de uma mãe zelosa e colorida, de muitos irmãos e irmãs que trabalhavam na roda ou plantavam café. Lugar de reconstrução de uma biografia, de uma mulher.

Este espaço não foi construído somente para a experiência anti-capitalista contemporânea, antes foi construído como uma estratégia material e discursiva de organização de um *self* e, conseqüentemente, de organização de múltiplas vivências e identidades que esta mulher coleciona nas prateleiras de sua cristaleira da sala de jantar. Lugar que estabelece com o *ateliê* uma reciprocidade significativa e, ao mesmo tempo, simbólica. Lá estão expressos em outros códigos (os objetos) histórias sobre si e sobre outros, memórias de tempos, lugares e pessoas impressas no barro e nos pigmentos, a saber: memórias da filha do oleiro-empresário da Ponta de Baixo, garota do início do século XX, criada para cuidar da casa por uma mãe atenta, jovem prendada e educada para ser esposa, enfermeira amadora dos velhos pais, artesã formada por si e por outros, professora de artesanato de tantos outros e mulher.

Assim, a ambiguidade do espaço da casa, transformado em lugar simbólico a meio termo entre o trabalho e o ócio, faz com que a fragmentação das interações sociais, neste novo cosmos urbano moderno, sejam sobrepostas no ritmo dos movimentos de entrar e sair da casa ao *ateliê* e deste novamente à casa, de produzir e criar, de mostrar e vender. O estabelecimento dos roteiros casa-*ateliê* e deste novamente a casa, através de um “passar por” uma porta, ou por um pedaço de jardim, subir ou descer uma escada, relativiza as espacialidades (lugar de trabalho/*ateliê* - lugar de ócio/casa), temporalidades (o tempo dos passos, do caminhar, o tempo de estar, de ir e vir, iniciar, terminar, continuar), corporalidades (as disciplinas, técnicas, percepções cinestésicas, outras), que envolvem a produção de objetos artesanais. Esta ambiguidade marca os espaços, marca o sentido dos objetos e marca igualmente sua materialidade e circularidade. Ambiguidade que se configura como uma característica interna

---

<sup>179</sup> Sobre a noção de transmissão de tradição que me apoio, ver ORTIZ ANGULO, Ana (1990) op. cit.

destes (as) artesãos (ã) e que se vê marcada nos objetos, inscrita em suas narrativas, em “funcionalidades” e em intercambialidades, enquanto objetos de arte popular ou artesanatos.

No entanto, antes de refletir sobre os artesanatos em sua materialidade, é necessário entender alguns outros processos que configuram igualmente a materialidade do *fenômeno econômico artesanal*, a saber: as formas de (re)produção do fazer artesanal. O que significa expor as bases materiais e as estratégias narrativas – e aqui incluo as performativas - empregadas por artesãos (ãs) no aprendizado e desenvolvimento das histórias, fórmulas padronizadas de interação social, performances, técnicas, modelos (*diseños*) e processos de produção, assim como das estratégias de repasse deste saber/conhecimento. Com isso, continuo meu movimento de (re)construção, através das narrativas dos (as) artesãos (ãs), de uma versão da história que conta as estratégias de viver mudanças que encobrem, mas que também descobrem experiências, hábitos, práticas e interações sociais, que aqui chamo modernizar-se.

### 2.1.2. A (re)produção das formas de fazer artesanais

Minha abordagem sobre as formas de fazer toma por base a noção de tradição, ou seja, as formas de ensinar e aprender técnicas e estéticas, as estratégias para materializar estas estéticas em objetos plásticos (rituais ou correntes), as maneiras de preparar novos agentes/criadores, os movimentos de (re)estabelecer performances e fórmulas narrativas padronizadas nas práticas populares ou subalternas (entre elas as *formas sociais de produção artesanal*). Para isso, tomo, inicialmente, a noção de tradição proposta por ORTIZ ANGULO<sup>180</sup> para a partir desta, superá-la.

Esta autora formula estimulantes questões sobre as artes visuais populares ou subalternas (penso que também aplicáveis às escultóricas, como a modelagem folclórica), a saber: “Nos fatos e objetos não visuais, a tradição oral pode ser detectada, analisada e explicada com todas as suas variações através de gerações, mas, o que acontece com as artes visuais? Como é possível que um objeto concreto, material, seja transmitido por via oral?”<sup>181</sup> Como uma

---

<sup>180</sup> ORTIZ ANGULO, Ana (1990) op.cit.

<sup>181</sup> Conferir a citação original: *En los hechos y objetos no visuales, la tradición oral se puede ser detectada, analísada y explicada con todas sus variaciones a través de generaciones, pero ¿qué sucede con las artes visuales? ¿Cómo es posible que un objeto concreto, material, sea transmitido por vía oral?* ORTIZ ANGULO, Ana (1990) op. cit. p. 84.

proposta para abordar estas questões, e a elas responder, ORTIZ ANGULO toma a materialidade do objeto como intransferível através da tradição oral. Entretanto, ela alerta que a matéria passível de transmissão seriam os sentidos (significados), ou seja, os conteúdos e formas (os signos abstratos, os simbolismos sócio-históricos), que ao sabor do tempo e da ação dos (as) autores (as) adquiririam objetualidades (reconfigurações) em outros e novos objetos. Este movimento se caracterizaria nesta proposta, da seguinte forma:

Motivos, símbolos, temas, formas, cores, técnicas vão aparecendo uma e outra vez em objetos concretos, enquanto tenham vigência dentro do grupo, ou seja, enquanto correspondam às necessidades e interesses do grupo que os produz. Subsistindo na base, sofrendo variações de acordo com as condições de vida concreta de cada geração e com a criatividade do autor em particular, todavia mantendo relação com as criações anteriores e determinando as obras futuras, caso subsistam ainda aquelas condições materiais e espirituais<sup>182</sup>.

Tomar esta caracterização de tradição tem algumas vantagens. Uma delas é a potência dos objetos concretos como narrativas/textos a respeito das mudanças ou continuidades passadas, presentes e futuras de um grupo social. Outra é a plasticidade com que cada geração, e eu acredito que mesmo uma mesma geração, pode materializar esta concretude do objeto e, por consequência, sua concretude histórica, através da ação/gesto estético individual, ou nas palavras de ORTIZ ANGULO, a partir da criatividade do autor em particular. No entanto, discordo desta autora em dois pontos de sua formulação, a saber: no que toca à impossibilidade de transferência da concretude do objeto plástico e sobre a forma como é delineado o “aparecimento” dos objetos concretos.

Para inferir sobre o primeiro ponto, retomo a investigação realizada por BRIGGS<sup>183</sup> entre artesãos (ãs) de entalhe em madeira no Novo México, EUA, apresentada anteriormente. Este autor comenta que, em seu aprendizado como entalhador, percebeu que a pedagogia assumida pelos (as) mestres-artesãos (ãs), ao ter subjacente a “tradição”, envolvia muito mais do que a princípio poderia esperar (normas imutáveis e fórmulas fixas), mas, e sobretudo, configurava-se qual complexo modo interpretativo que envolvia formas visuais e verbais de construção e

---

<sup>182</sup> A citação original, a saber: *Motivos, símbolos, temas, formas, colores, técnicas van apareciendo una y otra vez en objetos concretos, mientras tengan vigencia dentro del grupo, es decir, que correspondan a las necesidades e intereses del pueblo que los produce. Subsisten en la base, sufriendo variaciones de acuerdo con las condiciones de vida concreta de cada generación y con la creatividad del autor en particular, pero manteniendo relación con las creaciones anteriores y determinando las obras futuras, si subsisten aún las dichas condiciones materiales y espirituales.* ORTIZ ANGULO, Ana (1990) op. cit. p. 84

<sup>183</sup> BRIGGS, Charles L. (1986) op. cit.

transmissão de mensagens artísticas. Estes modos envolviam performances individuais e coletivas, narrativas orais tradicionais e históricas, lições não-verbais, alusões a provérbios, piadas, fórmulas padronizadas de tratamento e outras estratégias discursivas e corporais recentes. Estes elementos ofereciam uma chave de interpretação a respeito do processo de aquisição por parte do aprendiz de competência em um sistema semiótico/semiológico e o acesso à concretude do objeto.

Ao tomar a experiência de BRIGGS, é possível abordar as formas de fazer artesanais, como movimentos dinâmicos, a partir de e/ou interior a uma ou várias “tradições”. Esta percepção possibilita expor a complexidade dos movimentos que configuram as formas técnicas e estéticas artesanais. O que significaria mostrar o deslocamento da noção de tradição, enquanto dispositivo de configuração de uma tirânica imobilidade histórica e social, ou ainda como processo legitimador de um tipo cristalizado de originalidade ou autenticidade (técnica, estética, simbólica), para um dispositivo de (re)construção (atualização) de mitologias, sistemas de objetos, performances pessoais e estratégias para participação tanto em um mundo pensado como moderno/modernizado, quanto no circuito de consumo cultural.

Com relação ao segundo ponto – o “aparecimento” dos objetos concretos – acredito que tanto as técnicas e seus elementos constituidores (motivos, formas, cores, texturas, e outros) quanto as estéticas artesanais, não “(...) vão aparecendo uma vez ou outra em objetos concretos”. Ao formalizar assim a questão, acredito que ORTIZ ANGULO reduz a potência que a (re)configuração material de imaginações e seus produtos/objetos possuem para narrar sobre os tempos e formas de estar no mundo contemporâneo. Reduz, da mesma maneira a potência política (e aqui estou falando de explicitação das relações de poder) que a *economia política e simbólica do artesanato* possui para expor as assimetrias e desigualdades existentes nas diferentes formas de produção-circulação-consumo (simultâneas, subalternas ou mesmo subterrâneas) existentes e que, de alguma forma, concorrem com as formas capitalistas pensadas como hegemônicas.

Para isso, retomo os exemplos listados por BARTRA<sup>184</sup> em que diferentes grupos de mulheres artesãs inserem-se na arena de produção-circulação-consumo de objetos culturais, recriando mitologias, atualizando ideologicamente sistemas de objetos e propondo novas materialidades para recentes tradições inventadas. Com estes exemplos, quero dizer que as “coisas”, que constituem um sistema de objetos artesanais, não aparecem uma vez ou outra,

---

<sup>184</sup> BARTRA, Eli (2005) op. cit.

mas são continuamente disputadas, negociadas ou mesmo descartadas, em uma arena onde sistemas técnicos, estéticos e atores buscam legitimidade, centralidade ou participação. E que subjacente a estas disputas, encontram-se motivações distintas que se articulam com processos sociais, históricos, econômicos e simbólicos, como bem mostraram Bourdieu e Baudrillard<sup>185</sup>.

Em função da revisão da noção de tradição e da explicitação de seus termos, a (re) produção das formas de fazer, ou seja, as técnicas e estéticas, no âmbito da modelagem folclórica em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, seguem dois movimentos: um *interno* e outro *externo*. Estes, ao invés de se oporem, justapõem-se em uma dinâmica interação e expropriação de sentidos um do outro e vice-versa, na vontade de construção de novos ou outros sentidos.

O movimento *interno* configura a forma *tradicionalmente moderna*, ou seja, aquela realizada a partir da transmissão geracional, no interior do *atelier* e como parte de atividades formadoras empreendida pela família. Esta forma é comum entre os (as) artesãos (ãs) mais velhos, e/ou herdeiros de práticas laborais que envolviam ou envolvem o barro, como a olaria ou a produção de utilitários. Como exemplo desta forma, cito Dona Maricota. Já indiquei, anteriormente, esta forma como um movimento idiossincrático (todavia, não pode ser encarado tal qual sobrevivência de um anacronismo) que não constitui a base da prática artesanal ou as *formas sociais de produção artesanal* recentes, encontradas no contexto de investigação e interpretadas aqui. Apesar de ser uma das características reivindicadas pelos agentes/autores dessas formas de produção recentes, como paradoxal estratégia discursiva legitimadora de sua participação no circuito de consumo cultural.

O movimento *externo* é aquele realizado pelos artesãos (ãs) recentes – como Edwilson e Resplendor ou Olinda e Petrolino - que desenham a forma *modernamente tradicional*, ou dito de outra maneira, reivindicam sua inserção num circuito de circulação simbólica (*economia simbólica do artesanato*) através da (re)construção de uma tradição, forma de produção ou sistema de objetos. Esta forma não pode ser encarada igualmente à anterior, qual um desenvolvimento (progresso) das formas de produção artesanal tradicionais. Caso seja possível alguma sobreposição, esta seria outra forma de realização do gesto plástico artesanal a partir de sua (re)criação enquanto uma tradição urbana em contextos capitalistas solapados por algum tipo de globalização. Para esta configuração, aqueles artesãos (ãs) recentes utilizam estratégias discursivas, materiais e imagéticas que potencializam sua eficaz vinculação com a cultura popular ou com as estéticas subalternas. A legitimidade de sua ação assenta-se na

---

<sup>185</sup> BOURDIEU, Pierre (2007) op. cit.; BAUDRILLARD, Jean (2005) Crítica de la economía política del signo. 14ª ed. México: Siglo XXI editores.

performatividade do artesanal ou popular como espaço de resistência cultural ou dispositivo de identidade cultural, ou, ainda, como virtuosismo do pequeno, *i.é.*, gesto plástico não hegemônico com intensidade para converter-se em enunciado justaposto ou entrecruzado com o enunciado hegemônico de um tipo de arte e história da arte ocidental.

A modo de explicitar estes movimentos e suas configurações, exploro as estratégias de que artesãos (ãs) lançam mão para apreender as formas de fazer, ou seja, (re)construem seus espaços e tempos, seus desenhos e técnicas, como dispositivos ativadores dos processos de dar sentido à vida e às interações sociais. Dito de outra forma, exponho os dispositivos de subjetivação (constituição de *self*). Neste exercício, reconstruo a intensidade das experiências vividas, as contingências que definem as práticas laborais e, conseqüentemente, os sistemas de objetos. Defino, ainda, os lugares e as ações de localização das personagens (heróis) em meio aos diferentes cenários do *querer*.

#### 2.1.2.1. *Aprender as formas de fazer: espaços, tempos*

Início, pois, com a narrativa de Dona Maricota. Minha opção não tem por pretensão esboçar uma linha evolutiva, ou mesmo construir uma origem essencial do (a) artesão (ã), com seu início ou nascimento nos (as) ancestrais artesãos (ãs) do barro, até os (as) recentes artesãos (ãs)-artistas. Pelo contrário, pretendo justapor estas identidades e formas de construir-se personagem da história da modelagem folclórica em Florianópolis, SC, tal qual evidência da historicidade destas identidades, dos saberes técnicos e de suas estéticas.

Ao sobrepor as formas recentes de formação laboral artesanal a outras, cuja vitalidade reside na “crudeza” das vivências passadas, nas formas ulteriores de aprendizado e de objetualidade desnuda, mas não menos (re)semantizáveis, pretendo mais uma vez mostrar que, mesmo dentro das formas subalternas, existem descontinuidades, tensões e diferenças que constituem, mas também desestabilizam hierarquias e desigualdades. Dessa forma, foi através de uma, entre várias possibilidades de configuração do movimento interno, que Dona Maricota aprendeu a modelagem em cerâmica e isso é narrado por ela da seguinte forma:

Fragmento 10

Fonte: EN: F01 – MM – 09/2006. Turnos 02-08

M. *A modelagem começou assim né (...) sempre a gente já mexia com cerâmica, porque meu pai, desde quando ele era solteiro, ele já tinha cerâmica ((i. é. olaria)), né! Ali onde é a escola de oleiros ((em São José, zona metropolitana de Florianópolis)), era do meu pai. Era nosso ali!*

E. *Isso quando?*

M. *Ah! Tem sessenta e três anos. Eu tinha sete ((anos)) quando meu pai comprou ali. Que daí, ele tinha na Ponta de Baixo a olaria, né! Mas como lá era contramão, que eles diziam - era fora da estrada geral -, aí não tinha um comércio, não tinha uma freguesia boa. Porque lá passava uma estrada geral, que é essa que você veio, né, e daí não sabiam que lá na Ponta de Baixo tinha olaria. E daí ali, onde tem a olaria agora, era da mãe da minha madrinha, que eles diziam antes que era “madrinha velha”. Aí, meu pai queria vender lá ((a propriedade na Ponta de Baixo)) para comprar um lugar de ponto bom para comércio. Aí minha “madrinha velha” queria vender ali ((na estrada geral)), e ela soube que o meu pai queria sair de lá ((da Ponta de Baixo)), então ela mandou chamar o meu pai para vender pra ele, aí ele comprou aquele casarão grande onde é o Orionópolis Catarinense ((organismo beneficente gerenciado pela igreja católica)), ali era a nossa casa onde a gente se criou. E daí a olaria, o meu pai comprou uma casa antiga, que já tinha oitenta e poucos anos, desmanchou e do material daquela casa ele fez a olaria, tem cento e quarenta e poucos anos, ali onde tem a escola.*

E. *Então, a Escola ((de oleiros de São José)) é onde era a olaria do seu pai?*

M. *Era! onde era a olaria do meu pai, é!*

E. *E ele trabalhava fazendo o quê, lá?*

M. *Tinha os oleiros, né! Tinha os meus irmãos mais velhos, que trabalhavam. Aí trabalhavam em alta produção, naquela época eles faziam peça utilitária, ((de forma explicativa comenta)) que é a peça utilitaria: panela, alguidar, boião para coalhar leite (...)*

O início do fragmento é construído da seguinte forma: *A modelagem começou assim né, sempre a gente já mexia com cerâmica, porque meu pai, desde quando ele era solteiro, ele já tinha cerâmica, ((i.e. olaria)) né! (...)*. Dona Maricota estabelece o começo de sua história e do seu saber entrelaçado à história e ao saber de seu pai. Esta ação de entrelaçar as histórias de vida, sua e a de seu pai, configura uma estratégia narrativa que desenha sua linhagem, tanto genealógica quanto laboral, e a legítima nesta sucessão. Para Said, citado por OZ<sup>186</sup>, todo começo cria singularidade, entrelaça o previamente materializado, o conhecido com o desconhecido e com o novo. Foi em busca deste sentido de começo que Dona Maricota (re)

---

<sup>186</sup> OZ, Amós (2007) op. cit.

construiu sua experiência entrelaçada à ancestralidade de seu pai oleiro, estabelecendo com isso sua singularidade (ou o novo) na modelagem folclórica, a partir do comum (do velho) do tradicional.

Ao utilizar os marcadores: (...) *sempre a gente já mexia com cerâmica (...)* e (...) *desde quando ele era solteiro, ele já tinha cerâmica (...)*, a narradora afirma que mesmo antes dela, e através dela, o saber ancestral sobre o barro tem continuidade e permanece vivo. Ação deveras necessária, visto que Dona Maricota foi uma mulher no mundo masculino da olaria, onde a sucessão caracteriza-se, ainda hoje, por ser de pai para filho, como marcado em fragmento a ser analisado posteriormente. Dito de outra forma, Dona Maricota ao (re)construir sua biografia em uma narrativa coerente e ordenadora de suas experiências, forja um começo histórico e cheio de intenção (desejo), cuja função é a constiuição de seu *self* digno da honra de receber a “tradição da família”, ou seja, o conhecimento sobre barro. Esta estratégia narrativa também tem por função ligar Dona Maricota à distinção conseguida pelo pai como oleiro e proprietário de olaria: (...) *Aí trabalhavam em alta produção, naquela época eles faziam peça utilitária (...)*, mesmo que esta tradição não seja legada diretamente a ela ou suas irmãs mais velhas, visto que (...) *Tinha os oleiros, né! Tinha os meus irmãos mais velhos, que trabalhavam (...)*, mas pelo obscurecimento das linhas de herança laboral, pois (...) *sempre a gente já mexia com cerâmica (...)*.

De acordo com Said, começar significa ação de regresso, de retroceder, instituir, pois, ritmos cíclicos ou elípticos e não continuidade linear em progressivo movimento rumo a um fim ali à frente. Esta circularidade pode ser notada no trecho onde Dona Maricota indica a localização da olaria, este lugar onde (...) *era a nossa casa onde a gente se criou (...)*, narrado exaustivamente através de movimentos de idas e vindas, de fluxos e contra-fluxos, de espacialidades acima e abaixo, de relações íntimas entre parentalidade e comércio, todos marcados pela presença de uma estrada geral, convertida neste momento no *cronotopo* da história<sup>187</sup>.

---

<sup>187</sup> Para configurar o *cronotopo* da estrada geral na narrativa de Dona Maricota, tomei por base a configuração do *cronotopo* do carro nos filmes do iraniano Abbas Kiarostami, proposto por Marília Amorim. Nesta análise de alguns filmes daquele diretor (Através das Oliveiras, 1994; O gosto da Cereja, 1996, O vento nos levará, 1999 e Dez, 2001), a autora configura o carro como uma possibilidade de configuração do *cronotopo* do mundo contemporâneo, e, por conseguinte, da visão de homem presente neste mundo. Amorim afirma que o carro na filmatografia de Kiarostami, é o ponto de onde se dão as transformações de sentido, e por sua vez o *topus* privilegiado para a produção de sentido. Neste movimento, a autora pretende aproximar-se da proposição de Bakhtin sobre a capacidade de revelação da indissolubilidade entre o espaço e o tempo contido no *cronotopo*. AMORIM, Marília. In. BRAIT, Beth (org.) op. cit.

É pelo *cronotopo* da estrada geral, convertida (ou domesticada) na narrativa em estrada particular (...) *onde a gente se criou* (...), que o tempo na narrativa de Dona Maricota recebe sua justa medida. Uma temporalidade que estabelece um início, (...) *Eu tinha sete ((anos)) quando meu pai comprou ali* (...), mas que não se fixa ou é fixada enquanto não toca o presente, ao menos por um instante, (...) *Porque lá passava uma estrada geral, que é essa que você veio* (...). Ela – a estrada geral - dá a dimensão do tempo passado que reverbera no presente. A sua presença serve para medir igualmente este e aquele: (...) *lá passava uma estrada geral* (...), (...) *essa que você veio* (...). A sobreposição da estrada da memória (lá/aquela) de Dona Maricota e a estrada material (aqui/essa) por onde eu vim no mesmo fluxo narrativo, estabelece a ação de retroceder, mas também a de avançar, configura a espacialidade das vivências minha e dela, unindo-nos em uma versão possível da história.

Dessa forma, caminhamos ambos ao longo do mesmo chão, tivemos/temos ambos que estar/ter estado ali, experimentamos ambos (seguramente de formas distintas) a duração de seu percurso, a especificidade de seu traçado, a (in)existência de sua paisagem (mesmo que não seja a mesma (in)existência, e não é!). Por fim, compartilhamos uma experiência que nos faz cúmplices, detentores de pelo menos uma experiência em comum que nos liga, e autoriza a partilhar memórias, reconstruir tempos em que fórmulas, como a “madrinha velha”, que era como eles diziam antes.

Este é/foi o lugar onde a gente se (re)cria/criou. Este foi quando e onde esgarçou-se a experiência. Foi quando e onde o gesto de esgarçar abarcou os cenários passados e presentes, as personagens já mortas e aquelas ainda vivas, as performances atuadas e aquelas ainda por atuar. Todos os elementos dão a gestualidade das ações (o trabalho com o barro), a materialidade do cenário (a olaria). E por tocar na materialidade do cenário-olaria, por meio da narrativa de Dona Maricota, ergo, mais uma vez, aquelas paredes construídas a partir da desconstrução de outras velhas casas. Paredes que mantêm o tempo e o espaço em ambígua reconstrução obsessiva de um *tempo-fora-do-tempo*. Visto que para construir aquele futuro espaço de trabalho, o pai de Dona Maricota compra e desmancha uma antiga casa e, com este velho material, dá forma à nova olaria<sup>188</sup>.

Semelhante ao procedimento para montar um quebra-cabeças – e neste caso desmontar, seria possível perguntar: onde estão hoje, na olaria de ontem, as telhas que cobriam

---

<sup>188</sup> (...) *E daí a olaria, o meu pai comprou uma casa antiga, que já tinha oitenta e poucos anos, desmanchou e do material daquela casa ele fez a olaria* (...). Fonte: EN: F01 – MM – 09/2006. Turno 04.

os quartos das gentes daquela casa? Onde estão as pedras dos passeios por onde, nas noites de luar, passavam os homens que cantavam e tocavam músicas antigas? Onde estão as vigas das varandas que suportaram o peso dos telhados acalentadores dos sonhos de jovens e velhos casais e seus pequenos (as) de antes de ontem? Como uma vez escreveu BENEDETTI: “Algumas chaves / do futuro / não estão no presente / nem no passado / estão / estranhamente / no futuro (...)”<sup>189</sup>.

Assim, as chaves para entender este lugar que ontem foi *onde a gente se criou*, estão contidas no futuro das matérias do passado: são paredes, portas, janelas que presenciaram o passar das mãos e pés dos irmãos e irmãs de Dona Maricota. São quartos, salas e banheiros que testemunharam suas fantasias, medos e exasperações. São pedras, pregos, vidros que (re) construíram o futuro de toda uma família de oleiros. São matérias mascaradas por um *tempo-fora-do-tempo*. Em verdade, com este fragmento é possível acreditar que “(...) há / ontens / e amanhã / mas não existem / hoje”<sup>190</sup>. Por fim, não é possível configurar um estilo arquitetônico, não é possível definir uma plástica historicizada, somente a desconstrução das peças e sua catalogação poderiam sugerir um tempo, um espaço, uma ação estética, mas isso já não é possível. A olaria também foi consumida, desconstruída, virou madeira e talvez tenha sido entregue ao fogo dos fornos da Escola de Oleiros como carvão. No destino de sua biografia a olaria cumpriu sua função primeira, servir de espaço-matéria-prima-trabalho para homens e mulheres.

---

<sup>189</sup> Remeto ao poema de Mario Benedetti “Conjugaciones”, In: BENEDETTI, Mario (2007) *Inventario I*. 6ª reimp. México D.F.: Punto de Lectura (serie Biblioteca de Bolsillo) p. 43-45, a saber:

2. (claves)  
*Algunas claves  
del futuro  
no están en el presente  
ni en el pasado*

*están  
extrañamente  
en el futuro  
(...)*

<sup>190</sup> *Idem*, a saber:

9. (plurales)  
*Hay  
ayeres  
y mañanas  
pero no hay  
hoyes*

Esta tensão entre materialidades velhas e novas, entre personagens igualmente velhas e novas e entre tempos verbais e marcadores presentes e passados em um mesmo fragmento narrativo e, por conseguinte, em uma mesma alegoria ou *performance*, que chamo de reconstrução obsessiva de um *tempo-fora-do-tempo*, numa apropriação da noção cunhada por OZ. A mesma estratégia de deslocamento da temporalidade foi utilizada por Márquez no seu romance “O outono do Patriarca”. Neste romance, analisado por OZ<sup>191</sup>, a metáfora utilizada para contar sobre este *tempo-fora-do-tempo*, foi o movimento de desmontar uma boneca russa, que contém dentro de si um igual (análogo), todavia em menor escala ou mais condensado. Dito de outra forma, o *tempo-fora-do-tempo* seria exatamente o desmonte do mesmo *tempo-fora-do-tempo*.

No “O outono...” Márquez conta a (re)construção de um dia que inicia uma e outra vez com a invasão do palácio e termina igualmente uma e outra vez com o deparar-se com o corpo inerte do patriarca sob a mesa de banquetes. Como ocorreu da primeira vez, e como tornará a acontecer muitos anos mais tarde – não outro patriarca, não outro palácio invadido e menos ainda, outro tempo, mas o mesmo, o próprio. A forma desta temporalidade condensada, na interpretação de OZ, é descrita da seguinte forma: “o começo é a conclusão: o presente, o evento de encontrar o corpo, mescla e contém tanto o futuro quanto o passado. O momento é a eternidade”<sup>192</sup>. O momento repete obstinadamente o mesmo dia, as mesmas ações, os mesmos gestos.

Da mesma forma procede Dona Maricota ao repetir o mesmo gesto de instituir o *cronotopo* da estrada geral e por ele me fazer vir também. Repete o mesmo localizar-se em uma geografia onde, lá em baixo e lá em cima, desenham a topografia do circuito de circulação da cerâmica em São José. Lá se repetem as relações de parentesco velhos e novos (...) *E daí ali, onde tem a olaria agora, era da mãe da minha madrinha, que eles diziam antes que era “madrinha velha” (...)*. Todavia, uma sombra se configura na eternidade do momento, se ali é o *topos* da olaria de agora e se “madrinha velha” era como eles diziam antes da forma de uma relação de parentalidade, posso pensar que há uma duplicidade da experiência, uma duplicidade que autoriza uma tensão.

---

<sup>191</sup> OZ, Amós (2007) op. cit.

<sup>192</sup> Idem, p. 102.

Ao modo de um duplo Dostoiévskiano<sup>193</sup>, que se encontra consigo mesmo numa noite de outono, a ironia consiste em saber se este duplo é realmente o mesmo, se a boneca russa, que abrimos a partir da narrativa de Dona Maricota, é verdadeiramente um análogo. Talvez a última frase do trecho, possa expor a possibilidade de que, similar ao duplo criado por Dostoiévski, o tempo análogo de Dona Maricota não seja exatamente igual: (...) *tem cento e quarenta e poucos anos, ali onde tem a escola. A escola é o diacrítico da analogia farsante. É a escola instituída há pouco mais de quinze anos, que desmascara a intemporalidade deste trecho da narrativa. Ela reordena o tempo (re)estabelecendo, mesmo que provisoriamente, uma percepção do presente, do passado e do futuro na história (re)construída por Dona Maricota.*

Esta ponte, que se desconstrói ao chegar ao outro lado, permite alcançar as questões relacionadas com a organização das práticas laborais, de forma a dar a dimensão das rotinas e das estratégias utilizadas para repassar os saberes sobre o barro. Ou seja, através de uma, entre várias, (re)ordenação do espaço e do tempo, é possível reconstruir a cotidianidade das práticas laborais, qual um movimento interno propiciado pelo convívio com os (as) mais velhos (as), pois (...) *tinha os meus irmãos mais velhos, que trabalhavam, aí trabalhavam em alta produção, naquela época eles faziam peça utilitária, ((de forma explicativa comenta)) que é a peça utilitaria: panela, alguidar, boião para coalhar leite (...).* Expõe-se, assim, a matéria sobre a qual as formas *tradicionalmente modernas* organizam a formação para o trabalho, na forma de uma pedagogia doméstica da moral, das técnicas e das estéticas.

---

<sup>193</sup> Para esta imagem retomo o seguinte fragmento: “O homem misterioso parou à porta da casa do senhor Goliádkin, bateu e (o que noutra ocasião teria espantado o senhor Goliádkin) Petrushka, como se não tivesse ido para a cama e estivesse à espera dele, abriu logo a porta e, com uma vela na mão, foi atrás do homem que entrara. Fora de si, irrompeu na sua própria casa o herói da nossa história; sem tirar o capote nem o chapéu, passou o corredor e, como que atingido por um raio, parou à ombreira da porta do seu quarto. Todos os pressentimentos do senhor Goliádkin se tinham concretizado plenamente. Tudo o que suspeitara e receara era agora realidade. Cortou-se-lhe a respiração, a cabeça começou a andar-lhe à roda. O desconhecido estava sentado diante dele, também de capote e chapéu, em cima da sua cama, com um ligeiro sorriso e franzindo um pouco os olhos, a acenar-lhe amigavelmente com a cabeça. O senhor Goliádkin quis gritar mas não conseguiu; quis protestar mas não teve forças. O cabelo pôs-se-lhe em pé, os joelhos dobraram-se-lhe de terror. De resto, tinha razões para tal. O senhor Goliádkin reconheceu categoricamente o seu amigo nocturno. O seu amigo nocturno mais não era do que ele próprio – o próprio senhor Goliádkin, outro senhor Goliádkin, mas absolutamente igual a ele – numa palavra, o que se chamava um duplo dele, em todos os sentidos”. Conferir DOSTOIÉVSKI, Fiódor. (2003) O Duplo. Lisboa: Editorial Presença. p. 48.

Fragmento 11

Fonte: EN: F01 – MM – 09/2006. Turnos 19-21

E. *E todo mundo trabalhava (...)*

M. *Todo mundo trabalhava! Os mais velhos ((filhos homens)) já trabalhavam na roda ((se refere ao torno acionado por força mecânica, com os pés)) fazendo as peças, eles aprenderam para ser oleiro, né! E a gente ((as mulheres)) ajudava assim: as peças tinham que ser tudo bem lisinho os fundos, porque sempre saía – quando corta da roda – fica tudo aqueles farrelinhos alí a redor, então com meu pai era assim ((franze a testa, aperta os lábios, dando a entender que o pai era rígido, duro)), uma peça por uma tinha que fazer isso aqui tudo ((gesto com as mãos)), limpar bem para ficar bem lisinho, passar a mão assim ((faz gesto com as mãos simulando o trabalho)) para ver que não tinha nada, aí tinha que ser tudo imborcadinho, para não entortar a boca das peças, botava no sol, mas de vez em quando tinha que ir lá dá uma viradinha, porque deixar exatamente da mesma posição, aí o lado do sol puxa e entorta a peça. Entendesse!*

E. *Hum (...)*

O marcador *Todo mundo trabalhava! (...)* expõe como as práticas sociais, ou as relações de aprendizado se davam no âmbito familiar, incluindo ou agregando a este os trabalhadores/empregados da olaria. Era pela experiência e convívio com os mais velhos, em um contexto de intimidade, quase domesticidade, que se dava a (re)produção do trabalho. Deveras, acredito – como MONTENEGRO<sup>194</sup> – que o espaço do trabalho era definido como uma projeção da estrutura familiar, o que definia as relações laborais como espelho das relações familiares.

Esta percepção justificaria o gesto esboçado por Dona Maricota ao referir-se à presença de seu pai na olaria: (...) *então com meu pai era assim ((franze a testa, aperta os lábios, dando a entender que o pai era rígido, duro)), uma peça por uma tinha que fazer isso aqui tudo ((gesto com as mãos)), limpar bem para ficar bem lisinho, passar a mão assim ((faz gesto com as mãos simulando o trabalho)) (...)*. O pai rígido e exigente era o patrão/pai que, indistintamente, trazia seus (suas) filhos (as) e os oleiros trabalhando sob seu atento olhar, como marcado no fragmento anterior: (...) *Tinha os oleiros, né! Tinha os meus irmãos mais velhos, que trabalhavam (...)*<sup>195</sup>.

<sup>194</sup> MONTENEGRO, Antonio Torres (2007) op. cit.; sobre as relações de trabalho em contextos tradicionais ou populares ver também NOCEOCHEA GARCIA, Gerardo (2005) op. cit.

<sup>195</sup> Fragmento XX - EN: F01 – MM – 09/2006. Turnos 33-35.

O espelhamento trabalho/família explicita tanto os lugares simbólicos e reais de homens e mulheres, como nos permite inferir sobre as performances de gênero que marcavam a família de Dona Maricota e, por conseguinte, aquelas atuadas no tempo em que a narrativa se constrói, explicitado neste fragmento da seguinte forma: (...) *Os mais velhos ((filhos homens)) já trabalhavam na roda ((se refere ao torno acionado por força mecânica, com os pés)) fazendo as peças, eles aprenderam para ser oleiro, né! E a gente ((as mulheres)) ajudava assim: as peças tinham que ser tudo bem lisinho os fundos, porque sempre saía – quando corta da roda – fica tudo aqueles farrelinhos ali a redor (...).*

Assim, retomo a questão do início, executo, igualmente, aquele movimento elíptico realizado a pouco por Dona Maricota. Re-início, ato mais um nó na nossa história, estabelecimento de vínculo com o novo (a figuração), na tentativa de acessar as formas de apreender a aprender as coisas do barro.

#### Fragmento 12

Fonte: EN: F01 – MM – 09/2006. Turnos 33-36

- E. E como a Senhora começou a modelar? Porque a Senhora era de uma família de oleiros, todo mundo ajudava nessa ((lida)) (...) no acabamento das peças (...) mas o figurativo a sra. lembra quando começou?*
- M. O figurativo, faz perto de uns quarenta anos que eu faço já! Porque daí ((na época de infância)) a gente não tinha tempo para o figurativo. Assim, para ter tempo de criar; porque todo mundo trabalhava lá! E a gente também tinha plantação, tinha colheita de café, que tudo a gente ajudava para aprender. Porque se a gente depois pudesse comprar um sítio, a gente sabia como é que ia fazer para colher as plantas, né! Então a gente ajudava em tudo. Aí não tinha tempo (...) ((para o figurativo)) porque tinha a escola, né! Até meio-dia era a escola, chegava, fazia os dev (...) almoçava, fazia os deveres, descansava e ia para olaria trabalhar. Aí quando tinha que colher café, ia colher café. Mas tinha uma porção de empregados também, porque tinha muita lida, assim como diziam antigamente, né! E daí, naquela época, eu tinha seis, para sete anos quando eu comecei, assim, a mexer na olaria, que eu ajudava; já tinha uma sra. que já fazia figurativo, que um dia eu ainda falei para uma pessoa que veio fazer uma entrevista, por que nunca ninguém falava naquela sra? Falavam da filha dela, de uma neta, diz: “sim, mas tinha a mãe dela que fazia!!!” A mãe da Nézia, porque quem criou a orquestra de sapos foi a Augustinha, mãe da Nézia. Por que ela criou a orquestra de sapos?...todo mundo dizia assim: “por que ela criou a orquestra de sapos?”. Porque o marido dela andava acoradinho, e dava uns pulinhos assim igual a sapo, porque ele era deficiente, né! Ele tinha uns sepinhos ((pedaços de madeira)), aí o sepinho ficava assim ((demonstra com as mãos e os braços)), tinha um couro que pegava assim, ele segurava assim para ele dar o pulinho e se firmar naquele sepinho. Então eu já escutava as pessoas dizer: “Ó dona Augustinha já fez os sapos” (...) até o apelido do marido dela era sapo, também, porque ele andava só acoradinho, não andava assim de pé, igual as pessoas. Então eles diziam que*

*ela se baseava no marido dela, por isso que ela fez os sapinhos assim, com os pés (...)  
 ((risos))*

E. *((risos))*

M. *Então as pessoas se admiram que ninguém comentava isso, mas eu comento, eu nasci na Ponta de Baixo. A Ponta de Baixo era o lugar que tinha as olarias, tudo que era olaria, quase tudo era ali, tinha a nossa, né, a do meu pai, tinha a do Seu Zé Menegildo, esse Seu Zé Firino ((marido da D. Agustinha)), tinha olaria, mas ele não fazia, né! como é que ele ia ficar acocorado ((na roda)), ele só vendia. E, ele levava de canoa, porque não tinha condução por terra, e levava pelo mar de canoa para vender no Mercado Público de Florianópolis.*

O figurativo faz perto de uns quarenta anos que eu faço já! (...), o tempo contado aqui, ajuda na (re)construção coerente da trajetória. Ele dá a dimensão do que antecede e contém na narrativa, e o que igualmente precede, contém e sucede ao meu envolvimento com a história contada pela narradora. Ele – o tempo - acumula as histórias que nos povoam, aquilo que nos é ancestral (e o barro nos é ancestral!). O barro é a matéria que nos conecta intimamente com a criação do mundo – qual um mito fundacional ou uma matéria-memória que objetifica a existência humana em cenário e personagens. Esta mitologia-metáfora conecta artesão (ã) e quem ouve suas histórias com um Deus que, nas práticas religiosas indo-europeias e mediterrâneas, também foi/é oleiro paciente e modelador das gentes, dos bichos, dos cenários. O trecho citado é a fórmula que indica o dissolvimento do tempo em um passado-presente, indica no mesmo gesto o longo acumular de experiências, de recorrência de formas, de pregnância de mitologias (imagens e imaginações), e, assim, dissolve também o futuro. Dona Maricota transborda suas experiências laborais e de vida nestes quase quarenta anos de fazer, não qualquer fazer. De certa forma, a narradora diz: “eu também faço vidas, também inscrevo biografias de coisas que habitam o mundo”.

Dona Maricota formula neste fragmenho o seguinte enunciado (...) *Porque daí ((na época de infância)) a gente não tinha tempo para o figurativo. Assim, para ter tempo de criar; porque todo mundo trabalhava lá! (...) Aí quando tinha que colher café, ia colher café(...), para falar sobre os espaços de aprender o fazer. Espaços que ultrapassavam a casa, espalhando-se pela plantação, pelos chãos muito além dos alpendres, e além também das relações familiares (...) tinha uma porção de empregados também, porque tinha muita lida, assim como diziam antigamente, né! (...).* Ela anuncia as formas de ser criança e como as práticas laborais faziam parte constituinte deste estar no mundo, ou seja, expõe a infância constituída a partir de uma pedagogia moral, ética e estética, mediada pelo trabalho. O não ter tempo não significa aqui

inexistência de ócio, pelo contrário, marca inclusive sua presença (...) *Até meio-dia era a escola, chegava, fazia os dev (...) almoçava, fazia os deveres, descansava e ia para olaria trabalhar (...)*. As rotinas construídas em um tempo e espaço definiam a infância como tempo para aprender a lida! Como, por exemplo, aprender a administrar um pedaço de chão (...) *E a gente também tinha plantação, tinha colheita de café, que tudo a gente ajudava para aprender. Porque se a gente depois pudesse comprar um sitio, a gente sabia como é que ia fazer para colher as plantas, né! Então a gente ajudava em tudo (...)*. A infância, pois, era tempo de aprender as coisas da subsistência, da autonomia.

Este tempo em que (...) *a gente não tinha tempo (...) porque todo mundo [também] trabalhava (...)*, igualmente é o tempo que a escola obtinha algum sentido, (...) *Aí não tinha tempo (...)* ((para o figurativo)) *porque tinha a escola, né! Até meio-dia era a escola, chegava, fazia os dev (...) almoçava, fazia os deveres, descansava e ia para olaria trabalhar*. O tempo de acessar os “saberes oficiais” era o tempo de conter outros repertórios simbólicos e, com isso, constituir outras possibilidades biográficas. Todavia, transparece na narrativa que era na olaria onde a (re)produção da vida ganhava em verdade significado, pois, como afirma a narradora (...) *eu nasci na Ponta de Baixo. A Ponta de Baixo era o lugar que tinha as olarias, tudo que era olaria, quase tudo era ali (...)*.

A olaria era, aliás continua a ser, o espaço onde se ensaiavam as formas de aprender os gestos plásticos que definiriam a biografia desta artesã e de seus objetos. Esta pedagogia de um repertório semiótico/semiológico era/é construída em relação com outros (as) artesãos (ãs) mais velhos, mais habilidosos (as) possuidores das fórmulas já padronizadas, autores de suas atualizações, produtores de suas *objetualidades* novas, (...) *E daí, naquela época, eu tinha seis, para sete anos quando eu comecei, assim, a mexer na olaria, que eu ajudava; já tinha uma sra. que já fazia figurativo (...)*. No encontro com os outros (e neste caso os velhos), é que se estabelece o diálogo, ou seja, o meio/mediação pelo qual as formas passadas e futuras se configuram, são compartilhadas e ao mesmo tempo atualizadas. São as interações sociais de trabalho, os contatos geracionais, e seria possível pensar os contágios, os movimentos que dão forma a estas mediações. Da mesma maneira eram estes encontros que estabeleciam as linhagens plásticas, visto que era Agustinha a referência, era esta senhora, que já figurava a mestre eleita – talvez mesmo sem saber, por Dona Maricota. Tomo este trecho como uma indicação de suas influências estéticas, ou indicação daqueles que a precederam e constituíram as configurações das coisas posteriormente modeladas.

Ao contar uma anedota sobre a vida privada de Dona Agustinha, a narradora aciona um dispositivo que nos permite compreender os ecos do gesto daquela artesã na especificidade de sua ação plástica. A piada, *i.é.*, a narrativa cômica subverte/transforma a deformação do corpo em objeto e funciona como chave de acesso a alguns processos de *objetualização* (gesto técnico/plástico)<sup>196</sup>. Através da interpretação deste dispositivo, a leitura das peças modeladas transborda os sentidos meramente plásticos ou semióticos, instituindo textos estéticos a respeito de uma prosáica, onde performances são continuamente (re)atuadas, contudo, com um novo enunciado. Dona Maricota, deveras, nos permite conhecer sua biografia e as influências de outras gentes, de outros gestos em sua gestualidade, dito de outra forma, de outros enunciados (vozes) em sua narrativa (voz) (...) *Então as pessoas se admiram que ninguém comentava isso, mas eu comento (...).*

Na (re)construção da narrativa, Dona Maricota delimita os espaços do aprendizado do barro (...) *A Ponta de Baixo era o lugar que tinha as olarias, tudo que era olaria, quase tudo era alí, tinha a nossa, né, a do meu pai, tinha a do Seu Zé Menegildo, esse Seu Zé Firino ((marido da D. Agustinha)) (...).* Igualmente, expõe os tempos da infância, como o tempo de aprender a plantar, a estudar, a trabalhar e aprender com o barro. Isso justifica ser este - a infância - o momento em que criar não era possível, quando e onde não havia tempo.

Ao reconstruir este fragmento narrado por esta artesã, percebo que o tempo de criar só é materializado posteriormente na constituição do espaço do *ateliê*, já comentado em outro momento. Mais uma vez, não significa a inexistência do tempo de criar anterior e interior àqueles outros momentos, mas, sim, sua (re)localização em outro lugar na sucessão do narrar, ou seja, na construção de uma possível coerência da história (ficção) criada e da instituição de um herói.

A forma de ser *tradicionalmente moderno* tem sua continuidade esvanecida em função de diferentes estratégias que as famílias de artesãos (ãs) escolheram e continuam a escolher para sua modernização, a saber: inserção dos filhos na educação formal e a definição de outras

---

<sup>196</sup> As possibilidades de representação do outro constituem uma chave para interpretar as estratégias de subversão das interações simbólicas de gênero entre homens e mulheres (ou as políticas de gênero, de forma mais ampla); esta possibilidade de reter e configurar o outro a partir da modelagem (ou da narrativa *objetualizada*), converte-se em um poder sobre o corpo, a corporiedade e as formas de narrar sobre este outro. As metáforas de animais que atuam como humanos, são uma fonte de análise riquíssima para entender aquelas narrativas, as relações de conflito, e sobre as possibilidades de transformação dos roteiros a respeito destas relações (inscritas na forma de mitos, contos, lendas e histórias fantásticas, piadas e outros). A modo de uma primeira aproximação, conferir os ensaios: CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Olhando Imagens, consumindo estilos: os significados culturais atribuídos às fotografias em catálogos. In: Anais do I Simpósio de Gênero e Mídia. Curitiba: PPGTE UTFPR, 2005 (CD ROM); CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. *Ninguém fala dela (s), mas eu falo!* Reconstrução de alguns episódios ocorridos na vida de uma mulher artesã de Florianópolis SC. In: Anais do 2º Simpósio de Tecnologia e Sociedade. Curitiba, Pr, Brasil: PPGTE. 2007. (CD-ROM).

trajetórias laborais para os descendentes. Um exemplo disso é narrado por Edwilson da seguinte forma:

Fragmento 13

Fonte: EN: F02 – ED – 05/2006. Turnos 591-605

*ED. Tanto que olaria mesmo, na região, é em São José! Oleiro de Florianópolis não existia, né!*

*E. Hum-hum.*

*ED. É só (...) aqui são mais pescadores, essas coisas, né! Ollaria mesmo era (...)*

*E. Hum-hum.*

*ED. Era em São José! O ofício de oleiro era (...)*

*E. Então o seu, o Seu Fulano é de São José ((me refiro ao oleiro que fazia demonstração na casa dos açores)).*

*ED. É, o Fulano é! Não é de Florianópolis (...)*

*E. Hum (...)*

*ED. A família deles é de São José!*

*E. Eu ainda tenho que marcar pra conversar com ele (...)*

*ED. É! Eu também tenho que falar com ele, nunca mais falei, depois que fechou a casa lá (...) ele ficou de vir aqui em casa para ensinar a olaria. Ele até ficou feliz, porque ele diz que o filho dele formou em odontologia e nunca quis saber de (...), de fazer peça de (...) torno e ele achava interessante uma pessoa assim, mais jovem se interessar por (...)*

*E. Hum-hum.*

*ED. Por trabalhar no torno né!*

*E. Hum-hum.*

*ED. Daí agora eu vou convidar ele para vir aqui, já ficou um tempão de dar umas dicas pra mi (...) vamos ver se quando o (...)*

O fragmento inicia com a localização tanto geográfica quanto laboral das relações econômicas entre a Ilha de Santa Catarina e as suas cercanias, em especial São José, no continente. Nesta ação de localizar, o narrador estabelece igualmente a divisão dos ofícios e a especialização das práticas de produção-circulação-consumo, ou seja, configura o circuito econômico existente nesta *topos*-grafia imaginada como sendo a Ilha de Santa Catarina (*topos*-grafia que ultrapassa os conceitos geográficos de ilha). Ao afirmar (...) *que olaria mesmo, na região, é em São José! Oleiro de Florianópolis não existia, né! (...) aqui são mais pescadores, essas coisas! (...)*, Edwilson fornece, na forma de um mapa (imaginário) da divisão de

lugares/espacos e ofícios/fazeres, o ícone utilizado como argumento nos discursos identitários impressos nos anos 1960 por intelectuais destas terras, a saber: o povo litorâneo.

Aqueles intelectuais (ainda hoje atuantes em diferentes espaços “culturais” e ecos na produção de um tipo de conhecimento sobre a cultura popular em Santa Catarina), apoiados numa versão da história sócio-econômica da Ilha, cuja prática da pesca, lavoura e artesanato formavam um conjunto de características “definidoras” de uma identidade social construída com objetivos ideológicos, moldaram e (re)semantizaram positivamente o acervo de imagens verbais e visuais ligadas a estes homens e mulheres litorâneos, uma vez estigmatizados de “povo indolente e incapaz”, forjando no seu lugar o sujeito-épico Ilhéu: o (a) *mané*<sup>197</sup>. Um exemplo já clássico desta estratégia e que também dá suas bases de sustentação, são as coleções de desenhos de Franklin Cascaes sobre os tipos característicos da Ilha e seu acervo de imaginações fantásticas.

Outro exemplo, mais recente, seria a intensa e extensa produção plástica, especialmente em artes visuais e suas apropriações pelo circuito turístico, sobre temas ligados a um “folclore” ilhéu (são cartões-postais, imãs para geladeira, reproduções mecânicas na forma de pôsteres com cenas do cortejo do divino, bois-de-mamão, cenários da cidade, entre outros). Outro, o “resgate” (incentivado por práticas institucionais<sup>198</sup>) das objetualidades de festas,

---

<sup>197</sup> Para esta afirmação sustento-me na entrevista de apoio que realizei em 08 de fevereiro de 2006, no Museu do Ribeirão da Ilha, com o economista e sociólogo Nereu do Vale Pereira, professor aposentado da Universidade Federal de Santa Catarina UFSC. Nesta entrevista, o prof. Pereira comentou que foi no 1º Congresso de História Catarinense de 1948 em comemoração do Bicentenário da Colonização Açoriana, quando se avaliou a situação e positivou a colonização açoriana na Ilha de Santa Catarina. Como reverberações deste congresso e do processo de positividade, alguns intelectuais animaram, nas décadas de 1950 e 1960, a idéia de eleger o (a) *mané* como o signo que historicamente protagonizaria esta reescritura da história da Ilha de Santa Catarina, na forma de uma re-criação de uma tradição e, por conseguinte, da história e de seus heróis. Esta observação é confirmada por LACERDA, que afirma que o 1º Congresso de História Catarinense, contou com a participação de historiadores de reconhecimento nacional e que nesta oportunidade iniciou-se o processo de “reabilitação da imagem e do papel histórico desse homem litorâneo, estabelecendo as razões históricas de seu fraco desenvolvimento econômico e, fundamentalmente, afirmando sua identidade pelo enaltecimento de suas tradições culturais” (p. 32). LACERDA comenta que os anos que seguiram o Congresso de 1948, foram anos de efervescente produção “folclórica” sobre o passado açoriano em Santa Catarina. Remeto a LACERDA, Eugênio Pascele. (2003) Bom para brincar, bom para comer: a polêmica da farra do boi no Brasil. Florianópolis: Ed. da UFSC.

<sup>198</sup> Prefiro tratar estas intervenções antes como práticas institucionais do que na forma de políticas públicas (culturais). Acredito que a reflexão, discussão e proposição de políticas públicas/culturais, especialmente relacionada à cultura popular, que incorpore a perspectiva de uma *economia política e simbólica do artesanato/cultura popular*, necessita ainda ser realizada. Este não é o espaço ou fórum para esta empresa, todavia, não posso furtar-me ao compromisso de chamar a atenção aos colegas com quem empreendo diálogo e compartilho o interesse sobre a temática da cultura popular (na complexidade de significações que este termo comporta) da necessidade de revisão da trajetória deste conceito em nossas terras brasileiras e de seus diferentes usos, revisão das abordagens teóricas, metodológicas e empíricas, utilizadas para sua compreensão e interpretação, revisão das políticas culturais sobre patrimônio, cultura e identidade nacional, entre outras empresas

histórias, tipos, fórmulas de interação social, plasmadas nos conjuntos de modelagem folclórica do Boi-de-Mamão, do Cortejo do Divino Espírito Santo e de personagens “peculiares/característicos” da Ilha (a rendeira, o pescador, o casal de *mané*, a orquestra açoriana, entre outros), numa versão ideológica hegemônica (ou *folk*) sobre a cultura popular e seu sistema de representações simbólicas e objetuais. Ou, ainda, a convicção com que Edwilson corrobora a eficácia daquelas narrativas (verbais, visuais e objetuais) identitárias (...) *aqui são mais pescadores, essas coisas, né!*<sup>199</sup>

Contudo, o trecho que interessa neste ponto da análise localiza-se nos turnos seguintes: (...) [o Seu Fulano] *ficou de vir aqui em casa para ensinar a olaria*. Este trecho expõe que o movimento *interno*, que dá forma às vivências artesanais *tradicionalmente modernas*, passa a ser um movimento tensionado por outras estratégias para a modernização das novas gerações<sup>200</sup> e pela necessidade de continuidade dos saberes e fórmulas, técnicas e desenhos/modelos. Neste conflito, a busca por interessados pela prática da olaria (e da modelagem) extrapola a família e vai ao encontro de quem esteja disposto a aprender as técnicas e os modelos, ou seja, aprender as formas de fazer.

Importante perceber que em Florianópolis, SC, as estratégias de manutenção do movimento *interno* não encontram mais ressonância nas relações extensas de parentesco, como ocorre com aqueles oleiros de Puebla no México, que repassam seu saber-fazer panelas aos filhos das suas filhas ou aos sobrinhos, filhos de suas irmãs; ou mesmo, em uma parentalidade por afinidade. Aquela estratégia, no exemplo dos artesãos de Puebla, preserva de alguma forma o dispositivo de herança ou legado que é mantido no âmbito da família, especialmente entre os homens, através das relações de parentalidade e solidariedade<sup>201</sup>. O que não permanece como possibilidade em Florianópolis, SC.

---

necessárias para a interpretação do fato social construído aqui, a saber: a cultura popular e sua *objetualidade* e os dispositivos/estratégias para sua modernização/atualização.

<sup>199</sup> Acredito ser importante a revisão crítica destes discursos forjados nos anos de 1960 e de seus ecos, na forma de mapear e interpretar a intencionalidade destas estratégias ideológicas na escritura das histórias, sociologias, antropologias e políticas, ou ainda dos repertórios imagéticos e esculturais, arquitetônicos e paisagísticos da ou na Ilha de Santa Catarina.

<sup>200</sup> Esta estratégia de modernizar-se, a partir da realocização das novas gerações não faz parte desta investigação, mas seria um interessante exercício interpretar as estratégias utilizadas pelos indivíduos destas gerações para (re)ordenar psicossocialmente as tensões que se apresentam nesta realocização, e nesta perspectiva entender o que se faz com as memórias e as performances, e como estas são (re)ordenadas em outras narrativas de si.

<sup>201</sup> KAPLAN, Flora S.; PASCHERO, Cecilia (1980) op.cit.

Entendo que as exigências de maior plasticidade nos tempos e espaços do ensinar as formas de fazer vividas em Florianópolis, geram a pressão para que o movimento *interno* se realize com outra configuração, lançando mão de outras estratégias para a inclusão de outros “herdeiros” nos circuitos de ensino-aprendizado. Isso fica marcado no trecho que Edwilson comenta: (...) *Ele até ficou feliz, porque ele diz que o filho dele formou em odontologia e nunca quis saber de (...), de fazer peça de (...) torno e ele achava interessante uma pessoa assim, mais jovem se interessar por (...)* [trabalho no torno]. Este trecho expõe uma consequência das estratégias planejadas para as novas gerações, o filho formado em odontologia não tem interesse no trabalho com o barro. Assim, formulam-se as seguintes perguntas, sem expectativa de respostas: como iniciar uma nova história? Como continuar a atualizar os saberes ligados ao barro? Como entrelaçar novos sujeitos às práticas artesanais? Como resolver a disjunção entre as vivências prosaicas e o novo cosmo urbano moderno?

Em função deste deslocamento do *ateliê* familiar tal qual *cronotopo* do ensino-aprendizado, para algum lugar - exterior à casa e alienígena a uma intimidade familiar - com o mínimo de estrutura para receber o gesto de reprodução do saber sobre o barro, ocorre a passagem de um processo de transmissão, cuja base é a exegese das interações sociais intensas e profundos eventos comunicativos, ao de adequação ou sistematização de técnicas e performances laborais (disciplinas corporais, gestos programados, seqüências estabelecidas e replicáveis) que venham permitir (garantir) que o saber seja repassado a partir de outras fórmulas e performances (talvez mais artificiais ou burocratizadas). Como, por exemplo, ir à casa do aprendiz e por um tempo determinado, seja em função do tempo livre do aprendiz para investir no aprendizado ou pela disponibilidade do mestre em repassar o saber, formar o novo oleiro ou modelador.

Em contraste com o movimento *interno*, outra configuração das formas de aprender se contrapõe e estabelece outros espaços legítimos, a saber: as escolas, cursos e oficinas de artesanato ou artes aplicadas; estes espaços tomam por tempos os períodos definidos de duração onde é possível “repassar” uma técnica, difundir um modelo, educar um gosto. Desloca-se, pois, o tempo da vida, o tempo do contato com os velhos. Por fim, em meio ao processo de modernizar-se, este é um dos esquecimentos que se institui ao ser artesão (ã) recentemente. Dito de outra forma, a tradição revolucionária de Mário de Andrade ou a noção de cultura popular de Florestan Fernandes são (re)semantizadas mais uma vez, e, desta, são introduzidas na sua conotação aspectos que marcam os processos laborais contemporâneos capitalistas, como a

produção de sistemas de objetos que conformam as cenografias do consumo, construídos para um sujeito do *querer*, como nos expôs GARCIA CANCLINI no México<sup>202</sup>. A esta outra configuração, denomino a forma *modernamente tradicional*.

Neste movimento, cuja configuração parte da ex-centricidade da tradição, mas que busca por identificar-se e legitimar-se como tal, os espaços e tempos são marcados pela institucionalidade. Os demais artesãos (ãs), que participaram na investigação, constituem esta categoria, e à voz deles (as) contraponho a minha e a de Dona Maricota. Mais uma vez afirmo que esta estratégia, constituinte do texto, não tem por objetivo falar de uma evolução das formas de fazer, mas, sim, marcar a disjunção/sobreposição das formas de modernizar-se, como uma igualmente possível característica do “mundo tradicional” recente.

No movimento *externo*, que se configura na forma de uma *modernidade tradicional*, aprender as formas de fazer é uma escolha, uma opção dos agentes, motivados por diferentes causas (ou mesmo contingências) eles (elas) aproximam-se da modelagem do barro por diferentes caminhos, que abrangem os espaços dos cursos e oficinas institucionais, experimentação a partir das manualidades veiculadas em meios massivos e contatos com artistas *folks*, e, através destes dispositivos, constituem-se artesãos (ãs) “tradicionais”.

Diferentemente daqueles artesãos (ãs) tradicionalmente formados, as performances e fórmulas atuadas por estes novos atores, participantes na arena de disputas que envolve a *economia simbólica do artesanato*, são fruto de uma re-escritura/mudança de suas biografias<sup>203</sup> e, conseqüentemente, de uma necessária atualização das coisas da tradição, a saber: seus gêneros discursivos, objetualidade e subjetivação do mundo e das interações sociais, das festas e práticas religiosas.

O que se transforma radicalmente neste processo de atualização é a vontade/desejo de participar de outro circuito de circulação e consumo - não somente aquele das feiras livres e mercados -, na condição de legítimos agentes “originários” de uma comunidade de fazeres e saberes sobre o barro, cujo gesto plástico e, por conseqüência, estético, participa das experiências recentes de consumo cultural.

---

<sup>202</sup> GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) op.cit.

<sup>203</sup> O padrão de *mudança biográfica* caracteriza-se qual evidência de que as mudanças de identidade são centrais na experiência de vida do narrador em determinados momentos de sua biografia; evidencia, pois, a dinâmica do processo biográfico. Geralmente, o narrador não percebe quando ou como estas mudanças se iniciam, mas tem claro que desenvolveu novas capacidades biográficas (experiências e estratégias de ação) e esta percepção o ajuda a visualizar uma nova imagem de si e do mundo em que está em relação. APPEL, Michael (2005) op. cit.

Um exemplo destes processos de atualização/mudança biográfica, realizada por artesãos (ãs) recentes, é explicitado no fragmento onde Edwilson comenta sobre seu “início” como artesão a partir de uma seqüência de decisões que culminaram com a escritura de uma nova *performance*.

Fragmento 14

Fonte: EN: F01 – ED – 01/2006. Turnos 35-36

*E. Como você começa a fazer o trabalho (...) queria que você me falasse um pouco do teu trabalho, como você faz; como chegou a fazer cerâmica figurativa (...)*

*ED. Tá (...) eu fiz geografia na UFSC e quando eu tava na última fase, nas últimas fases, o Museu Universitário ofereceu, via o CINE / FAT, Fundo de Amparo ao Trabalhador (...) e o SEBRAE também, eles conseguiram um apoio para uma (...) para fazer uma oficina de artesanato de referência cultural, no caso, na cerâmica figurativa e no torno, nessas duas modalidades. Eu entrei na primeira, na do torno, na que tinha lá, só que tinha quatro tornos para vinte e poucos alunos, e o torno é uma coisa que requer muita paciência ali e tal, e é uma coisa que requer treino, e como era uma fila para entrar nesse torno, né, eu acabei não me adaptando. Quando eu tava fazendo o curso, eu fiz uma técnica que trabalha na mesa mesmo né – chama acordelado, que é para fazer vaso, mas trabalhando na mesa sem ser no torno -, e quando eu tava trabalhando um dia, eles ofereceram o curso de cerâmica figurativa, que tinha mais a ver com a cultura regional né (...) porque aí eu poderia fazer peças da brincadeira do Boi-de-Mamão. Então comecei a fazer este Boi-de-Mamão, que era oferecida no período da manhã e a gente começou – daí eu conheci minha esposa e eu fui – a Resplendor que é minha esposa hoje – e eu perguntei pra ela se ela queria fazer o curso também (...) a gente começou a fazer o curso juntos e a gente começou a trabalhar mais com a ((cerâmica)) figurativa, e daí a gente começou a pegar, a estudar um pouco mais pra saber o que era uma bernúncia, o que era um boi, pra gente, quando tentasse vender nossas peças, ou nem (...) no início a gente nem queria vender mas sim dar as peças e tal, mas falar o que seria de fato aquilo dali né (...) pra pô (...) vai levar lá pra Minas Gerais uma bernúncia e vai chegar lá e (...) “ah, essa é uma minhoca lá de Florianópolis daí” (...) e a gente conseguiu ver a história tal, e começamos a colocar nossas pecinhas, todas elas com a historinha, o que é um boi, o que é uma bernúncia, e até foi legal que influenciou outros artesãos que já trabalhavam (...) que muita gente (...) muitas vezes a gente botava nossas peças ali no Prédio da Alfândega para vender e as pessoas queriam, às vezes, elas até gostavam das peças das outras pessoas, mas elas queriam rasgar a historinha das nossas bernúncia pra levar, porque queriam saber a historinha, daí incentivou para que todas as peças hoje tenham um histórico né. Quase todos os artesãos que fazem, botam o histórico ali, né.*

O início do trecho caracteriza um destes novos espaços e tempos onde se aprende as formas de fazer. Expõe a mudança de identidade na estruturação da biografia de Edwilson (de

geógrafo à artesão, ou um híbrido dessas duas possibilidades de ser), (...) *eu fiz geografia na UFSC e quando eu tava na última fase, nas últimas fases, o Museu Universitário ofereceu, via o CINE/FAT, Fundo de Amparo ao Trabalhador (...) e o SEBRAE também, eles conseguiram um apoio para uma (...) para fazer uma oficina de artesanato de referência cultural, no caso, na cerâmica figurativa e no torno, nessas duas modalidades (...)*. Edwilson encontra na institucionalização das formas de aprender o fazer artesanal, uma estratégia para acessar as técnicas, (...) *Eu entrei na primeira, na do torno, na que tinha lá (...), (...) eu fiz uma técnica que trabalha na mesa mesmo né – chama acordelado, que é para fazer vaso (...)*; os modelos, (...) *quando eu tava trabalhando um dia, eles ofereceram o curso de cerâmica figurativa, que tinha mais a ver com a cultura regional né (...)*; e, com isso, ele acessa as narrativas padronizadas à respeito da objetificação de um tipo de cultura popular, (...) *porque aí eu poderia fazer peças da brincadeira do Boi de Mamão (...), i.é., o (...) artesanato de referência cultural (...)*<sup>204</sup>.

O marcador (...) *eu poderia fazer (...)*, utilizado pelo narrador na exposição de sua biografia, identifica a potência que o domínio da modelagem folclórica provocou na sua constituição enquanto herói de sua própria história. O “poder fazer” assim, assinala que Edwilson esgarçou sua identidade de estudante universitário para abarcar neste gesto outra: de artesão. Com esta ação, a seqüência de fatos que se desenrolam forma um fluxo biográfico que configura, em algumas frases, uma nova imagem de si, a saber: artesão, (...) *Então comecei a fazer este Boi-de-Mamão (...)*. Marido, (...) *daí eu conheci minha esposa e eu fui – a Resplendor que é minha esposa hoje – e eu perguntei pra ela se ela queria fazer o curso também (...)*. Agente em uma forma de produção, (...) *a gente começou a fazer o curso juntos e a gente começou a trabalhar mais com a ((cerâmica)) figurativa (...)*. Participante de um circuito de circulação e consumo cultural, ou mesmo turístico, (...) *daí a gente começou a pegar, a estudar*

---

<sup>204</sup> Para entender esta categoria *artesanato de referência cultural* foi necessário realizar uma entrevista de apoio com a gestora cultural da Casa da Alfândega – galeria do artesanato. Este espaço, gerenciado pelo Governo Estadual, foi criado na década de 1980, é um dos espaços do circuito de circulação e consumo cultural de Florianópolis, SC., Lucília Lebarbechon Polli, naquele momento, gerente de pesquisa e tombamento da Fundação Catarinense de Cultura FCC (órgão responsável pela execução das políticas públicas culturais estatais). A entrevista foi realizada nos escritórios da Casa da Alfândega, no dia 02 de março de 2006. Polli, seguindo sua trajetória laboral na Fundação Catarinense de Cultura, desenvolveu a seguinte classificação: arte popular, artesanato e artesanato urbano (trabalhos manuais); na forma de uma proposta híbrida entre classificações acadêmicas, orientações internacionais para o patrimônio, as traduções locais realizadas por órgãos de gestão de patrimônio locais e nacionais daquelas orientações. Nesta classificação, as categorias arte popular e artesanato se confundem ou mesclam-se em uma grande categoria: o *artesanato para o consumo*. Em tese, o *artesanato de referência cultural* relaciona-se com “o saber-fazer popular de origem cultural”; todavia, esta é uma estratégia estatal de atualização das formas de fazer artesanais, ou seja, é uma forma de refuncionalização da *objetualidade* da cultura popular. Esta forma de compreender o *artesanato de referência cultural* qual *artesanato para o consumo* tem por função profissionalizar as formas de produção artesanal e direcioná-las para a comercialização, ou para o circuito de circulação e consumo de Florianópolis, SC.

*um pouco mais pra saber o que era uma bernuncia, o que era um boi, pra gente, quando tentasse vender nossas peças (...) falar o que seria de fato aquilo dali né (...) vai levar lá pra Minas Gerais uma bernuncia e vai chegar lá e (...) “ah, essa é uma minhoca lá de Florianópolis daí” (...) e a gente conseguiu ver a história tal, e começamos a colocar nossas pecinhas, todas elas com a historinha, o que é um boi, o que é uma bernúncia (...); participante em um grupo que se reconhece a partir de uma identidade laboral (...) e até foi legal que influenciou outros artesãos que já trabalhavam (...).*

Ao comentar sobre o museu universitário, onde foi oferecida a oficina de modelagem e torno, o narrador expõe uma das estratégias utilizadas pelos agentes responsáveis (gestores de políticas públicas culturais) por estes espaços institucionalizados para absorver e subordinar as práticas e performances de artesãos (ãs) “tradicionais” e, (re)funcionalizá-las na forma de “novos” discursos sobre folclore e/ou cultura popular, a saber: a classificação das práticas artesanais (artesanato de referência cultural, cultura regional, trabalhos manuais e outras) e sua utilização como moeda de troca num circuito ou arena de disputas acadêmicas e econômicas<sup>205</sup>; a fragmentação do saber sobre o barro em modalidades, (...) *na cerâmica figurativa e no torno, nessas duas modalidades (...); seu “repassê” na forma de oficinas/cursos de artesanato/arte popular, (...) um dia, eles ofereceram o curso de cerâmica figurativa, que tinha mais a ver com a cultura regional né (...); a tipificação dos gestos plásticos artesanais (...) Então comecei a fazer este Boi-de-Mamão, que era oferecida no período da manhã e a gente começou (...) e daí a gente começou a pegar, a estudar um pouco mais pra saber o que era uma bernuncia, o que era um boi, pra gente, quando tentasse vender nossas peças, ou nem (...).*

Neste último trecho especialmente, a utilização do marcador: “o que era um...”, evidencia a importância de outras estratégias de aprender os fazeres artesanais. Nestas, a sobreposição desloca as vivências (experiências) cotidianas, ou pelo menos não passa somente por elas, e busca suas bases referenciais, narrativas e legitimadoras em outros discursos/narrativas ou conjuntos objetualizados da produção cultural recente, a saber: aqueles fornecidos pela

---

<sup>205</sup> Neste texto, pretendo abordar superficialmente estas disputas, especialmente aquelas acadêmicas. Todavia, seria importante a revisão crítica das perspectivas teóricas e utilizações políticas (ideológicas) no âmbito da academia (faculdades, museus, centro de pesquisas e outros espaços que constituem esta instituição) a respeito deste campo ou objeto de investigação e a construção de narrativas históricas e identitárias regionais (locais). O que realizo aqui é uma reflexão sobre algumas estratégias econômicas, deixando muitos de seus desdobramentos para estudos posteriores e sob outros referenciais teóricos ou pontos de vista. Em verdade, acredito que a construção da arena de disputas a respeito da *economia simbólica e política do artesanato/cultura popular* deveria considerar a pluralidade no tempo e nos espaços, dos distintos discursos sobre o artesanato ou cultura popular. Para isso, somente uma investigação em diferentes níveis institucionais, realizada por um grupo composto por diferentes sujeitos e campos – penso diferentes saberes e formas de conhecer a realidade – poderia configurar mesmo que por alguns instantes esta arena, suas tensões, fraturas e continuidades.

sistematização acadêmica e museográfica, pelas *objetualizações* dos discursos políticos (ideológicos) sobre um tipo de identidade regional/nacional, ou aqueles fornecidos por animadores do consumo de curiosidades *folk* e daqueles de um circuito de arte popular/*naïf*, ou, ainda, os discursos midiáticos, entre outros.

Ao refletir sobre as estratégias utilizadas pelo Museu Universitário em Florianópolis, SC, permito-me aventar a possibilidade desta postura do museu em face das manifestações populares ser um desdobramento das orientações internacionais sobre patrimônio cultural. Ao sugerir esta conexão, retomo mais uma vez às Cartas Patrimoniais da UNESCO e suas traduções locais. De acordo com as recomendações deste órgão da ONU, a cultura tradicional e popular seria um meio para a aproximação entre os povos e importante (ou eficaz) dispositivo para afirmação de identidade cultural. Ao entender assim a cultura popular, a UNESCO, e por conseguinte os diferentes órgãos de políticas culturais nos Estados Parte<sup>206</sup>, recoloca a cultura popular no âmbito da cultura contemporânea como dispositivo para realizar a integração entre os povos do mundo. Contudo, acredito que este lugar é demarcado por margens muito restritas e antagônicas.

A sobreposição de vozes existentes no enunciado do narrador, ao modo de uma *polifonia* Bakhtiniana, onde a realidade está em formação, é ou está inconclusa ou possui a marca da inconclusibilidade, do não acabamento (ensaio) e do intenso dialogismo<sup>207</sup>, é mais um indício das estratégias de modernizar-se. Ou seja, de apresentar-se continuamente em aberto, em movimento de reconstruir-se identitariamente e, assim, reconfigurar novas imagens de si. No fragmento, Edwilson apresenta-se *modernamente tradicional*. Isso significa continuamente em confito ou diálogo com os outros atores e seus enunciados a respeito das formas de fazer artesanais, com seus sistemas de objetos, as formas de participar dos circuitos e de estar no cosmos urbano recente. Isso atuando como produtor de uma gestualidade autoral e histórica e profundamente econômica.

Fica claro que as performances e fórmulas padronizadas (e conseqüentemente as narrativas verbais e objetuais) são os espaços da plasticidade, do rompimento com a autoridade de um script ou da sujeição a uma tradição funcionalizada como tirânica. No entanto, igualmente

---

<sup>206</sup> A UNESCO considera *Estados Parte*, os Estados nacionais signatários dos documentos formulados por esse organismo responsável por um tipo de regulação internacional de questões relacionadas à cultura e ao patrimônio. A UNESCO é um organismo constituinte da Organização das Nações Unidas, ONU.

<sup>207</sup> Para uma caracterização da polifonia em Bakhtin, ver BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (2007) op. cit. pp. 191-200.

fica claro que a subordinação se desloca de um tipo de constrangimento (ou coesão) social para a exploração capitalista dos capitais simbólicos populares. Esta *polifonia* encara como evidência do que tento entender ao estudar a (re)produção de cultura popular recente, a saber: as formas como são vividas (experienciadas) e objetualizadas (seja verbal ou materialmente) por artesão (ãs) as disputas (negociações) empreendidas na arena aqui construída: a da *economia simbólica e política do artesanato/cultura popular*. E as estratégias de assimilação e/ou resistência desenvolvidas ou (re)criadas para tal enfrentamento.

Estas estratégias são utilizadas, muitas vezes, em consonância (e às vezes como ecos) com alguns (e talvez ultrapassados) discursos identitários (como, por exemplo, os nacionalistas) ou sua (re)escritura ideológica na forma de políticas internacionais a respeito do patrimônio cultural. Junto a isso, seu enfrentamento (ou alinhamento) com processos limitantes de horizontes econômicos e culturais, como a globalização/mundialização<sup>208</sup>, os quais são definidores de diferenças entre grupos étnicos e/ou grupos urbanos, mas também, e perversamente, demarcadores de hierarquias e desigualdades entre aqueles mesmos grupos. Deveras, a globalização é apresentada recentemente como o “novo e inacabado”<sup>209</sup> elemento/processo participante na arena de disputas políticas, estéticas e éticas que envolvem a *economia simbólica e política do artesanato/cultura popular*, especialmente por países com trajetórias históricas e políticas, culturais e econômicas, marcadas pela subalternidade a modelos de exploração social e cultural, como os do Mercosul.

A utilização de um tipo de noção de patrimônio cultural, na forma de dispositivo configurador de uma cultura sincrética (híbrida) e de resistência em face de uma economia simbólica e política das culturas contemporâneas, marca uma das fraturas através da qual as narrativas verbais ou objetuais a respeito da cultura popular se convertem em dispositivo eficaz

---

<sup>208</sup> A atenção dada à globalização/mundialização e seus efeitos no âmbito dos repertórios simbólicos, em meio as discussões sobre o patrimônio imaterial realizada pela UNESCO, é uma reivindicação de países como aqueles organizados no bloco político-econômico do Mercosul. Acredito que em parte a aspiração daqueles países com relação a esta temática tem legitimidade por sustentar a perspectiva histórica e antropológica da formação étnica e subalterna que marca suas historicidades, e em parte constituem estratégias políticas para participação em um “mundo” muito mais sobreposto e polissêmico. O deslocamento do eurocentrismo, ou mesmo sua crítica, possibilitou a estes países o acesso a lugares de fala políticos, estéticos, econômicos e outros, que faz com que a construção de um enunciado político/cultural represente um dispositivo que potencializa a participação destes contextos (pós-coloniais?) pelo menos numa parte da (re)escritura da história e da cultura mundial. Sobre isso ver o Documento do Mercosul: Carta de Mar del Plata sobre o patrimônio intangível. Este documento é resultado das *Primeiras Jornadas do Mercosul sobre o Patrimônio Intangível*, realizadas em Mar del Plata, em junho de 1997. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). (2004) *Cartas Patrimoniais*. 3ª ed. rev. aum. Rio de Janeiro: IPHAN.

<sup>209</sup> Para uma abordagem mais abrangente sobre a globalização na forma de um processo inacabado ver GARCIA CANCLINI, Néstor (2003) op. cit.; ou ORTIZ, Renato (2000) op. cit.

para a construção das políticas a respeito da diversidade, da integração cultural e política de regiões do globo. Estes gestos políticos, que explicitam a tensão entre o individual (local) e o coletivo (global), posta sob novo foco: o das políticas internacionais a respeito da diversidade dos repertórios simbólicos locais ou das manifestações culturais dos povos do mundo<sup>210</sup>. Repertórios denominados juridicamente pelos gestores culturais como *patrimônio cultural intangível* ou *imaterial* das sociedades humanas.

Ainda encontro dúvidas (dificuldades teóricas e empíricas, sem falar nas discursivas ou enunciativas) sobre a utilização de categorias como, *povos do mundo*, *diversidade e patrimônio cultural imaterial* (entre tantas outras), como dispositivos para configurar, refletir, interpretar e gerar políticas públicas sobre ou para a cultura popular (e suas formas de produção material e simbólica) ou dos sistemas e subsistemas culturais, como classificam os especialistas nas Cartas Patrimoniais da UNESCO. Na forma de esclarecimento, a definição de cultura popular, utilizada nestes documentos, é a seguinte:

(...) a cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes<sup>211</sup>.

Da mesma forma (e igualmente na forma de esclarecimento), acredito que é necessário expor a definição de *patrimônio cultural imaterial* contido nestes documentos, a saber:

---

<sup>210</sup> Ao utilizar a construção “povos do mundo” estou lançando mão de um repertório léxico e semântico das políticas culturais internacionais (especialmente as da UNESCO). Meu objetivo, com isso, é aproximar-me destes enunciados para, assim, empreender uma desconstrução de seus sentidos. Dessa forma, retomo os textos escritos por especialistas configurados nas Cartas Patrimoniais. Nestes textos, busco as áreas de sombra existentes para, então, expor as fraturas possíveis nestes enunciados aparentemente conciliadores de interesses políticos, ideológicos, históricos, culturais, econômicos, entre outros. Nestas fraturas, sobreponho ruidosamente minha investigação, e a partir deste gesto pretendo ouvir os ecos, as reflexões e refrações a respeito das formas de entender as culturas populares contemporaneamente. Todavia, é necessário alertar que minha estratégia não tem fôlego para aprofundar questões vitais, como: a autenticidade, a salvaguarda, a recriação de patrimônio, ou mesmo, a noção fundante de todo este complexo narrativo das políticas culturais, a saber: patrimônio cultural material e imaterial. Minhas aproximações são modestas e pretendem apenas fornecer uma entrada, construir mais uma fratura, produzir uma outra inflexão. Caso eu não consiga, acredito que o fato de partilhar esta inquietação já vale o esforço da aventura. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). (2004) op. cit.

<sup>211</sup> Esta definição pode ser encontrada na *Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular*, formulada na Conferência Geral da UNESCO – 25ª reunião, realizada em Paris, França em 15 de novembro de 1989. Idem, p. 293.

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável<sup>212</sup>.

Entender desta forma *cultura popular* e *patrimônio cultural imaterial*, faz-me pensar na potência monológica que estes dois enunciados acima citados contêm. Por monológico, a partir de BAKHTIN, entendo o autoritarismo, a impossibilidade da discussão das verdades veiculadas/contidas nos enunciados e, por conseguinte, na realidade social (que tem sua vida nas interações sociais). Entendo, ainda, o apagamento das vozes (dos universos individuais), na diluição dos diferentes *self*, na sujeição das identidades e seus movimentos rumo à tirania das classificações transcendentais “coisificadoras” de homens e mulheres que possuem corpos, gestualidade, desejos, e que estão em contínuo movimento. Ao definir *cultura popular* como citado acima, os especialistas, autores das Cartas Patrimoniais, mais uma vez lançam ao anonimato fantasmagórico artesãos (ãs), dissolvem a historicidade conquistada a partir de sua presença física e de suas formas de viver e estar no mundo em relação com outros homens e mulheres igualmente físicos, apagam sua gestualidade plástica e assim marginalizam a estética que encontra no prosaico sua força motriz.

Deveras, acredito que as definições de *cultura popular* e *patrimônio cultural imaterial*, como formuladas acima, sufocam e subordinam a inventividade da dinâmica social/cultural de (re)criar-se. Impedem que os movimentos *internos* e *externos* se configurem como atualizações dos repertórios simbólicos que nos povoam, mesmo que estes sejam subordinados à uma lógica mercantil, ou como resistências a estas mesmas lógicas. As definições – e só pela escolha do termo, da palavra - atualizam canhesticamente uma noção de cultura popular, em que se encontra subjacente uma tradição tirânica, a negação de subjetivações e objetualizações

---

<sup>212</sup> Esta definição encontra-se na *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*, realizada em Paris em 17 de outubro de 2003. Idem, p. 373.

revolucionárias dos repertórios culturais coletivos, da potência transformadora das performances e fórmulas tradicionais.

Travestido, pois, de enunciado libertador, o que encontro nos conceitos apresentados acima é a impossibilidade de dizer! Similar ao problematizado por BEZERRA, ao tratar do texto monológico. As definições das “Cartas...” já disseram tudo. Do lugar – seja este qual for – de sua autoridade, deram a última palavra, definiram a *performance*, os gestos, as narrativas e “qualquer que seja a forma que elas assumam, em sua construção predomina uma invariante: as personagens são objetos do autor, que não as vê como sujeitos, como consciências capazes de falar e responder por si mesmas, mas como coisas, como matéria muda que se esgota e se imobiliza no acabamento definitivo que ele lhe dá”<sup>213</sup>.

As estratégias institucionais para “divulgar” ou (re)criar as tradições do barro, modernamente, a partir de um tipo de cultura popular subordinada e refuncionalizada, constitui uma entre várias ações de negociação utilizadas por museus de cultura popular, centros de arte/artesanato ou galerias de arte ingênua, na constituição de um circuito de “arte popular”<sup>214</sup>.

---

<sup>213</sup> BEZERRA, Paulo. In: BRAIT, Beth. (2007) op. cit. p. 192.

<sup>214</sup> Em meio a um circuito intelectual no México, existe a curiosa, e talvez pouco relevante, discussão sobre a diferença entre artesanato e arte popular, acredito que pouco relevante, mas profundamente instigante para ser citada aqui. Para algumas intelectuais (centradas nos Estudos Culturais e Feministas) como BARTRA, a arte popular é uma categoria em que caberia *toda aquella creación plástica, visual, de los grupos más pobres del mundo* (p. 10) e entre estes grupos as mulheres seriam a personificação destes mais pobres, assim e a modo de dedução lógica, a arte popular é uma arte de mulheres! Esta forma de encarar a arte popular tem como base os processos de produção, técnicas, ferramentas e como o ápice desta caracterização, a qualidade artística resumida da seguinte forma pela autora, a saber: *El arte popular se distingue de las artesanías simplemente por la calidad artística del primero en comparación con las creaciones extremadamente repetitivas y en serie de las artesanías*” (p. 10). Em outro momento a autora afirma: *“En buena medida la cuestión de la autenticidad se puede abordar desde el punto de vista artístico. El auténtico arte popular es aquel que es arte y no solamente artesanía.* (p.11). Acredito que tal distinção impede que a cultura popular e sua *objetualidade* (artesanato ou arte popular) seja potencializada enquanto estratégia e gesto político, econômico e histórico, enfraquecendo sua característica de ação desveladora das subordinações e das estratégias hierarquizadoras entre saberes (gestos plásticos/estéticos). Duvido, ainda, que por ser repetitivo, o artesanato seja menos gesto estético que um outro objeto realizado pelas mãos de um artesão (ã). Duvido ainda mais, que a simples “qualidade estética” seja uma categoria de análise possível – visto que deveríamos estar (re)pensando que estética ou que noção de estética estaríamos utilizando para olhar sistemas de objetos que tem outras referências plásticas (não canônicas), outras referências simbólicas, outras referências históricas e culturais; e acredito que utilizar a circularidade econômica por mercados culturais diversos, seja do artesanato ou da arte popular, possa ser qualificador da qualidade estética do sistema de objetos artesanais. Isso por compartilhar com outras autoras, entre elas PRICE, que as manifestações plásticas “primitivas” em centros civilizados são sempre espectros do que foi a realidade social dos produtores lidos a partir de referentes da sociedade envolvente. Talvez BARTRA, em sua legítima tentativa de interpretar a produção plástica de mulheres na América Latina e Caribe, não tenha atentado que maior desigualdade é aquela que valoriza arbitrariamente as cosmovisões de homens e mulheres a partir de variáveis, como a qualidade estética, ou que promove a construção de dicotomias de gênero enclausuradas e enclausuradoras dos atores envolvidos neste cenário da cultura popular. BARTRA, Eli. (comp.) (2004) *Creatividad Invisible. Mujeres y arte popular em América Latina y el Caribe*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México; Igualmente remeto a PRICE, Sally (2000) op. cit.

Acredito que estas ações não têm ressonâncias no estratégico âmbito das políticas culturais em função do insuficiente entendimento a respeito da cultura popular recente e de sua atualização.

Ponho em questão, portanto, a validade destas ações enquanto gestos políticos eficazes a respeito dos processos de subordinação e como eles são vividos/experimentados pelos grupos subalternos. Por outro lado, a participação do sistema de objetos artesanais *modernamente tradicionais* nos circuitos de circulação e consumo cultural, não produz, igualmente, a eficácia que demarcaria sua presença enquanto objetos/mercadorias com “valor artístico”. Salvo alguns artesãos (ãs) e o resultado de seu trabalho, a maior parte da produção artesanal recente continua a participar ambigualmente em um circuito de circulação não especializado, sobreposto a manualidades grotescas (re-formuladas pelos meios massivos) e dispostas em cenários do consumo alegóricos, onde o popular/subalterno é encarado como menor ou exótico.

Por fim, não é somente o museu universitário que tem interesse na “divulgação”, “difusão” das narrativas identitárias (re)criadas, mas também agentes e instituições de incentivo à formação de mercados consumidores e de políticas públicas para o trabalho, como o CINE/FAT e o SEBRAE. É certo que estas estratégias, às vezes implementadas assistematicamente e sem continuidade, ao invés de reforçar aquela narrativa (re)criada, lançam a cultura popular (no sentido de FERNANDES e ANDRADE) a um esvaziamento semântico, que é preenchido pelas estratégias de inserção nos cenários do consumo e em especial – e contraditoriamente - de consumo cultural.

Aliás, os processos de atualização da cultura popular e de seu sistema de objetos, nunca estiveram distantes de sua (re)funcionalização tanto objetual e performática quanto ideológica. Todavia, o que se apresenta neste cosmos urbano “globalizado” ou “do consumo” é a aparentemente “eficaz” subordinação da materialidade da cultura popular - e aqui não falo somente dos sistemas de objetos, mas também, e fundamentalmente, das performances pessoais atuadas; das fórmulas de tratamento, das plásticas e, por conseguinte, das estéticas, das interações sociais, e nestas incluo as éticas, das festas e das formas de fala, ou seja, os gêneros do discurso, da corporeidade e das imaterialidades de todas estas materialidades -, como sombreamento das tensões que estas subordinações geram no interior e exterior, das formas sociais de produção artesanais e práticas sociais, por fim, da cultura popular.

Ademais, acredito que a construção de novos artesãos (ãs) passa pela subordinação de suas imaginações e repertórios, por meio de dispositivos já problematizados anteriormente como o anônimo, a-historicidade, essencialização e de pureza das formas de fazer artesanais. Minha

crença com relação aos (as) artesãos (ãs) *modernamente tradicionais* é solidária àquela de GOOD ESHELMAN<sup>215</sup> com relação aos Nauhas no México, a saber: que a única saída para aqueles (as) artesãos (ãs) recentes é a modernização das suas formas de fazer e de suas estratégias para estar no mundo como produtores de um gesto plástico/estético artesanal/popular; o que levaria ao esquecimento das formas relacionadas com o movimento interno, ou *tradicionalmente modernos*, e de suas objetualidades e subjetivações. Todavia, similar àqueles Nauhas do México, não acredito que isso eliminaria as formas de exploração econômicas, simbólicas, políticas e históricas dos grupos subalternos. Somente faria mais eficaz a subordinação dos repertórios da cultura popular aos padrões de uma história ou teoria da arte “ocidental” e ao circuito de circulação e consumo cultural.

#### 2.1.2.2. Aprender as formas de fazer: técnicas, desenhos

Aprender as formas de fazer artesanais significa aproximar-se da materialidade das coisas. Aliás, significa apreender (ou reter), especialmente com as mãos, as formas do mundo e as realidades da relação entre “eu” e um (a) “outro (a)”. Aprender as formas de fazer poderia ser pensado como uma maneira de contar através de gestos técnicos/plásticos (de ações configuradoras de coisas) e pelas próprias coisas, como a realidade figura, como eu e o outro encenamos nossas performances e como a vida acontece.

No âmbito do artesanato/cultura popular, aprender as *técnicas* e os *desenhos* significa entrar em contato com as coisas que são ditas e com aquelas que não o são, num momento e num lugar: os tempos e os espaços do fazer (trabalho). *Técnicas* e *desenhos*, como um fragmento da materialidade do trabalho (saberes sobre a produção), constroem homens e mulheres, e ao serem realizados pelos mesmos homens e mulheres, fabricam a si mesmos – trabalho e gentes - e a seus produtos. Na cultura popular, o trabalho (saber-fazer) é valor, às vezes escola, às vezes família, e sempre casa. Suas coisas (sistemas de objetos) são ambigualmente, objetos-como-memória e objetos-como-mercadorias.

Para entender a noção de *técnica*, sigo as indicações de MAUSS, anotadas no “Manual de Etnografia”. Para este autor, as *técnicas* caracterizam-se pela presença/uso de um ou vários instrumentos<sup>216</sup>. Somaria a esta caracterização maussiana os saberes e as formas de fazer,

---

<sup>215</sup> GOOD ESHELMAN, Catherina (1988) op. cit.

como parte constituinte desta noção. A modo de uma formulação mais plástica desta conceituação, acredito que as *técnicas* configuram-se como saber tecnológico. Ou seja, saberes generalizados sobre as formas de fazer/construir coisas (rituais ou ordinárias), cuja presença de instrumentos permite formar um sistema técnico de um grupo ou de uma sociedade, em processo contínuo de atualização (das próprias técnicas, instrumentos e desenhos), através de criação e descarte, assim como de contatos e trocas com outros grupos e sociedades. Lembrando ser este saber tecnológico entrecortado ou submerso nas dinâmicas sociais mais profundas, ou seja, está contaminado pelos tempos e espaços vividos, pelas histórias e fórmulas padronizadas, pelas pedagogias semióticas/semiológicas do cotidiano, pelas estéticas e éticas das *formas sociais de produção* e, em conseqüência, pela dinâmica sócio-histórica dos grupos sociais.

Estabeleço esta aproximação com MAUSS, por compartilhar com este autor a percepção de que a indústria e os ofícios permitem uma “descrição viva” de um grupo ou sociedade. Acredito, igualmente como MAUSS, que “a descrição de um serviço de mesa implicará a história de sua fabricação e de suas condições de uso”<sup>217</sup>, expondo os diferentes discursos (vozes) que atravessam (refletem ou refratam) ou estão contidos naqueles enunciados *objetualizados*. Por meio deste procedimento, expõem-se as histórias (passadas, presentes e futuras) subjacentes à *objetualidade* das coisas, os sentidos/significados contidos nestas *objetualidades*; os dispositivos de dominação/subordinação, assim como os interesses que estes dispositivos refletem. Além, seguramente, das estratégias utilizadas por homens e mulheres que partilham de uma condição de subalternidade e/ou dominação, para lidar com aquelas formas de dominação e dispositivos, e a elas/eles resistir, subverter, reconstruir.

Para aproximar-me da noção de *desenhos/diseños/designs*, utilizo uma estratégia complexa. Por um lado, concordo com STROMBERG<sup>218</sup>, que *desenho (diseño)* é uma categoria

---

<sup>216</sup> Importante chamar a atenção que MAUSS, seguindo a Reuleau, ainda desdobra a categoria instrumento em três níveis, a saber: Herramientas. *La herramienta, a la que se confunde generalmente con un instrumento, es siempre simple, compuesta de una sola pieza (ejemplo de herramientas: el cortafrío, una cuña, una palanca)*. Instrumentos. *Un instrumento es un compuesto de herramientas. Por ejemplo, un hacha que además de hierro, tiene un mango que hace palanca; un cuchillo con mango es un instrumento, a diferencia del cortafrío; una flecha es un instrumento. Máquinas. Una máquina es un compuesto de instrumentos. Por ejemplo, el arco, que incluye la madera del arco, la cuerda y la flecha.* MAUSS, Marcel (2006) op. cit. p. 52.

<sup>217</sup> Minha aproximação da noção maussiana de técnica se dá a partir de seu Manual de Etnografia. A citação original, a saber: *la descripción de un servicio de mesa implicará la historia de su fabricación y de sus condiciones de empleo.* MAUSS, Marcel (2006) op. cit. p. 50.

<sup>218</sup> STROMBERG, Gobi (1985) op. cit.

vital para entender os processos de criação, produção e circulação do sistema de objetos artesanais. Ou seja, os *desenhos/diseños/designs* são os dispositivos que expõem a existência, no âmbito artesanal, igualmente de elementos estéticos, quanto de um repertório e uma trajetória dos *modelos* (processos de inovação, estratégias de atualização). Para esta autora, a escassez de “(...) estudos sobre a função e dinâmica dos desenhos [*designs/diseños*] e da inovação e criatividade estéticas, os quais, ao fim das contas, são os elementos que determinam a existência do artesanato e sua circulação no mercado”<sup>219</sup> recente, não permite conhecer de forma mais sistemática as interferências que as mudanças no campo da arte “ocidental” (hegemônico) e dos circuitos de circulação e consumo (simbólico/cultural), causam no artesanato/cultura popular.

Aliás, concordo com STROMBERG que a escassez do enfoque nos *desenhos*, no planejamento de investigações sobre cultura popular e em especial sobre o artesanato em ambientes urbanos recentes, gera algumas simplificações perversas, a saber: a tendência a considerar o sistema de objetos artesanais carentes de validade e legitimidade para participar de circuitos de circulação e consumo simbólico/cultural e o sombreamento de artesãos (ãs), como participantes/autores da escritura da história da arte “ocidental”. E gera efeitos preocupantes: a crença que estes sistemas de objetos necessitam de resgate histórico ou atualização especializada, ou seja, a introdução de mudanças em objetos velhos; e os (as) autores (as)/artesãos (ãs) carecem de um tipo especializado de “formação estética”.

Por outro lado, devo render-me à necessidade de entender a noção de *desenhos*, no âmbito das formas de aprender as técnicas e estéticas artesanais, como (poderia dizer, similar a) *design (diseño)*<sup>220</sup>. Todavia, na minha perspectiva de análise do gesto estético artesanal e sua

---

<sup>219</sup> A citação original é a seguinte: *También faltan estudios empíricos de la función y dinámica del diseño y de la innovación y creatividad estéticas. Los cuales, a final de cuentas. Son los elementos que determinan la existencia de las artesanías y su circulación dentro del mercado.* Idem. p. 26.

<sup>220</sup> Tem sido recorrente na minha escritura a utilização na qualidade de sinônimos dos termos desenho, modelo, *design* e *diseño* (estes dois últimos lançando mão das grafias em inglês e espanhol) para falar de um campo da *objetualização* (habitualmente denominado de cultura material) onde subjazem um tipo de discurso e um tipo de forma (configuração) da sociedade industrial (ou pós-industrial) suas técnicas e estéticas. Tenho conhecimento das diferenças que cada termo acima listado carrega na sua “carne” (enquanto palavra, demarcador de um objeto conceitual, ou mesmo campo), e das disputas teóricas, empíricas, metodológicas e políticas que entrecortam suas escrituras e determinam as margens de suas contingências. Todavia, e por não estar totalmente inserido no cerne da discussão conceitual (ou mesmo, por esta ser periférica à minha inquietação teórica metodológica e empírica), tomo a liberdade de utilizar a noção de *design* como uma categoria de análise, cuja instrumentalidade me permite alcançar alguns dispositivos do discurso normativo hegemônico – ou da sociedade industrial/de consumo – como ponte para interpretar o sistema de objetos artesanais. Com isso, estrategicamente confundo as barreiras que tentam encapsular a cultura popular no território do anônimo, a-histórico e tradicional; obscurecendo, assim, os lugares de fala tanto de um cosmo quanto de outro (caso seja possível ainda considerar a separação). Dessa forma,

participação em uma *economia simbólica do artesanato*, a noção de *design* não se caracteriza unicamente como um gesto projetual ou representativo/representador de um tipo de plástica urbana e industrial, mas, sim, é entendida na forma de uma categoria de análise que ajuda a entender e a interpretar o sistema de objetos artesanais em meio aos e participando dos contextos econômicos, políticos, socioculturais e estéticos recentes.

Para esta caracterização da noção de *deseño/design/diseño*, opto por aquelas (es) autores, que em suas perspectivas de análise, privilegiam a aproximação com as ciências sociais e humanas. E, assim, cito SOTO SORIA, que afirma ser o *design* “a faculdade que possui o ser humano para utilizar, coordenar e organizar os recursos que estão a seu alcance para resolver uma necessidade específica. A partir dessa delimitação, desenhar é uma atividade inerente à espécie humana e que nasceu simultaneamente com a produção de objetos; quer dizer, com a produção artesanal”<sup>221</sup>. Em síntese, SOTO SORIA afirma que os *deseños/diseños/designs* expõem “a criatividade aplicada à elaboração de produtos”<sup>222</sup>.

Em parte estou de acordo com este autor, e acredito que o *deseño* seja, deveras, atividade criativa e profundamente humana. Acredito, ainda, em sua potência como estratégia/dispositivo na/para a *objetualização* de narrativas múltiplas que povoam as práticas sociais recentes (e aquelas nem tão recentes assim), em contextos tão diversos como os diferentes urbanos. Isso, por crer que ao *objetualizar* qualquer coisa, homens e mulheres lançam mão de diferentes dispositivos, desde o desenho, a garatuja, o modelo, a narrativa oral, o corpo. Em sentido mais amplo, as diversas formas de desenhar/manifestar (comunicar) a imaginação, como forma de vivenciar o fazer coisas, o criar alegorias sobre o mundo social e, assim, inventar pequenas histórias ou suas versões, sobre o estar e viver neste mundo, vivendo profundamente suas fraturas e tensões, recriando aquelas mesmas formas de estar e viver.

Contudo, e a contrapelo do apresentado/caracterizado por SOTO SORIA, penso que a realização do gesto plástico artesanal percebido em seus *deseños*, transborda a elaboração de produtos (coisas). Transborda, ainda, a necessidade específica para a criação destas coisas. Para isso afirmar, retomo a crença de ser mesmo o *valor de uso* dos objetos, e, por conseguinte, a necessidade que os faz existir, uma “invenção” simbólica. Formulação justa esta de

---

a noção de *design*, para minha investigação, é mais uma ponte simmeliana, através da qual consigo expor a dinâmica da cultura popular e sua (re) criação objetual no artesanato e meio ao mundo urbano recente.

<sup>221</sup> SOTO SORIA, Alfonso. Las artesanias y el diseño. In: NOVELO, Victoria (coord.) (2003) op. cit. p. 36.

<sup>222</sup> Idem, p. 37.

SAHLINS<sup>223</sup>, que resguarda, na profunda medida de sua exatidão, a possibilidade de homens e mulheres carnalizarem algo caro à sociedade capitalista recente: o valor abstrato e o valor de troca das coisas (enquanto coisas-como-mercadorias).

Aquela formulação da noção de *desenho* – citada em parágrafo anterior - acredito que somente subordina os gestos plásticos artesanais, ou a criatividade como trata SOTO SORIA, na forma de ação (mecânica) de materializar objetos, que participam de um mundo das mercadorias e de sua estreita economia política. Com isso, igualmente subordina as discursividades da cultura popular (verbais, objetuais, performáticas, em síntese) àquela pensada como hegemônica, cuja característica marcante é o estabelecimento (ou fixação) de lugares/localizações hierarquizados e desiguais. Mesmo Marx, crítico de um tipo de economia política e das formas de subordinações capitalistas, não seria tão simplista. Daí a instigante discussão realizada por este autor a respeito da mercadoria e os fetichismos do valor de troca.

Contudo, como uma estratégia teórica para a reconstrução da categoria de análise a ser utilizada – *design* -, possibilita configurar os desejos e imaginações na forma de um sistema de objetos que, necessariamente - e desde sua ancestralidade - participa de circuitos de circulação simbólico-econômico-político-histórico, transborda uma ordinária participação no fluxo da mercantilização capitalista, ou de forma menos explícita: no “real sistema econômico”, como tratam os economistas. Este gesto configurador, plástico e instituidor de uma estética artesanal, expõe na forma de metáforas escultóricas, visuais, narrativas, rituais e tantas outras, as formas que grupos ou sociedades se vêem e como representam a si mesmos e a suas práticas sociais. Assim, para utilizar a noção de *desenho/design/diseño* realizo uma virada semântica – similar àquela realizada por Resplendor ao atualizar a mitologia do Boi-de-mamão – para com isso enunciar com outra inflexão à noção de *desenhos*<sup>224</sup>.

---

<sup>223</sup> SHALINS, Marshall (2003) op. cit.

<sup>224</sup> Tal virada semântica (ousadia ou irresponsabilidade teórica minha) só é possível pelo fato de participar, mesmo que periféricamente, dos debates criativos e criadores de outras formas de enunciar esta categoria – *design* – realizado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica do Paraná. Agradeço, deveras, às Professoras Doutoras Marilda Lopes Pinheiro Queluz, Maristela Mitsuko Ono, Luciana Martha Silveira, Marília Gomes de Carvalho, e aos Professores Doutores Luiz Ernesto Merkle e Gilson Leandro Queluz, pela possibilidade de participar de algumas atividades e grupos de pesquisa no PPGTE e com eles trocar informações, angústias e achados. Agradeço, ainda, às colegas Marinês Ribeiro dos Santos, Mariuze Mendes e à Professora Dra. Ana Lúcia Santos Verdasca Guimarães, por compartilharem comigo suas inquietações a respeito desta categoria, além de fornecerem seus ensaios, dissertações e teses, como matéria sobre a qual eu pude ousar refletir sobre a conceituação de *design*. Para uma importante, e essa sim ousada, produção sobre a aproximação do design com as ciências sociais e humanas, QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org) (2005) Design & cultura. Curitiba: Editora Sol; ONO, Maristela (2006) Design e cultura: sintonia essencial. Curitiba: Edição Aurora; GUIMARÃES, Ana Lúcia Santos Verdasca (2007) Design, sociedade e cultura: significados dos arranjos espaciais e dos objetos em

Esta ação teórica permite esclarecer que entendo esta aproximação como possibilidade metodológica em que busco construir o (a) artesão (ã) com o mesmo status daqueles agentes das formas sociais de produção industrial. Entre eles os (as) *designers*, os quais exercem na sociedade contemporânea, principalmente após a revolução industrial inglesa (e do ocidente), “influência na formação de valores, (...) práticas e (...) hábitos das pessoas, por meio dos artefatos que ajuda [m] a desenvolver. Entende-se (...) [estes agentes como] co-responsável [is] não somente pela quantidade, mas, também, e fundamentalmente pela qualidade dos artefatos que são criados e engendrados na sociedade”<sup>225</sup>.

Dessa forma, utilizar esta noção como categoria de análise, permite inserir o sistema de objetos artesanais no mesmo fluxo de objetos-mercadorias industriais nos circuitos de circulação e consumo. É, perceber ambos os sistemas de objetos com a potência para igualmente influenciar gostos, estilos de vida e plásticas da sociedade urbana recente. É possível, assim, justapor os sistemas de objetos artesanais ao sistema de objetos industriais e, desta sobreposição, construir um espaço objetual (talvez outro espaço do *querer*) em diálogo (em processo de hibridação), cujos atos de fala (conversações) enunciam (e anunciam) formas igualmente híbridas de viver, configurar o gostos, consumir coisas, a si e aos outros. O *design*, pois, enquanto categoria de análise, e por sua plasticidade conceitual (visto que demarca campo, fazer e objeto), permite expor, entre várias, a estratégia de “hifenização” nas identidades utilizadas por artesãos (ãs), a saber: artesão (ã)-artista (*designer*). Expõe, ainda, as estratégias de reescritura e atuação de uma nova *performance*, já expostas e interpretadas neste ensaio, em um outro momento.

Apresentada esta idiosincrasia conceitual, é certo que ao tocar a matéria bruta do barro, ao manusear os instrumentos, ao preparar o forno (esse companheiro no trabalho de transformar matérias), ao realizar as técnicas, (re)criar os modelos, o (a) artesão (ã) entrega-se à escritura-com-não-palavras (gestos, talvez) de histórias passadas, presentes e futuras, que permitem entender por alguns instantes, ou através da matéria das coisas, o sentido/significado do “real” vivido. Neste fragmento de ensaio participo/exponho a fabricação do gesto plástico artesanal. Por mais uma vez, tomo como apoio a ex-centricidade do sujeito exotópico

---

interiores domésticos. Tese de doutorado. 432 f. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas PPGICH, Universidade Federal de Santa Catarina UFSC. Ver ainda SANTOS, Marinês Ribeiro (2000) Produção e uso dos artefatos: uma abordagem a partir da atividade humana – Curitiba. 72 f. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná.

<sup>225</sup> Remeto à extensa e importante investigação realizada por ONO a respeito da articulação entre *design* e cultura. ONO, Maristela (2006) op. cit.

Bakhtiniano<sup>226</sup>, e, com isso, organizo, sistematizo e apresento as formas de fazer, mas, e num mesmo fluxo narrativo (enunciado), justaponho vozes, histórias e imagens formuladas por artesãos (ãs), para com isso construir um texto estruturalmente dialógico.

Este é o lugar/tempo onde se localiza a alma da análise e, ao mesmo tempo, o momento mais “árido” desta investigação. Árido é palavra mais que propícia. Não por este instante na interpretação e análise ser cru e mecânico (burocrático), pelo contrário, este momento do fazer artesanal é quando homens e mulheres, modeladores do barro, realizam-se enquanto produtores de gestos políticos libertadores e polissêmicos. Encaro este momento como aquele no qual a guarda do castelo se troca, e quando é possível entrar sem ser impedido (igual as gentes que invadiam, uma e outra vez, o castelo do patriarca no romance de Márquez, citado anteriormente).

Este é o momento quando se compartilham os segredos, quando se fabrica a presença, a corporeidade, a autoria. Quando se materializa na história a presença dos gestos, a eloquência das vozes, quando se subvertem as subordinações e libertam-se as imaginações, mesmo “reproduzindo” *desenhos* ancestrais, objetualidades aparentemente caducas. Por estes motivos, minha escritura é seca, desértica (mas não estéril, maçante). Isso, para abarcar este momento do fazer artesanal que transborda de sentidos, e a igualmente seca e desértica narrativa (re) criada pelos artesãos (ãs), e, com isso, ou a partir disso, fazer legível a escritura de SARAMAGO:

A pasta está boa, úmida e plástica no ponto, fácil de trabalhar, ora, perguntamos nós, como poderá ele estar tão seguro do que diz se só lhe pôs a palma da mão em cima, se só apertou e moveu um pouco de pasta entre o dedo polegar e os dedos indicador e médio, como se, de olhos fechados, todo entregue ao sentido interrogador do tacto, estivesse a apreciar, não a mistura homogênea de argila vermelha, caulino, sílica e água, mas o urdume e a trama de uma seda<sup>227</sup>.

Perguntar sobre os saberes técnicos e estéticos de artesãos (ãs) significa acessar os sentidos, ou seja, ir ao encontro daqueles estímulos sensoriais mais ordinários: principalmente o tato, e, então, o olfato, a audição e a visão. Acredito que principalmente o tato, por ser este o sentido privilegiado na modelagem, *i.é.*, no trabalho com o barro. As mãos – o tato, pois - que amassam o barro, sentem a textura, percebem a plasticidade, impõem sua força à matéria

---

<sup>226</sup> BAKHTIN, Mikhail. (1992) Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes.

<sup>227</sup> SARAMAGO, José (2000) op. cit. p. 148.

amorfa, retiram da matéria bruta a forma, são elas que, verdadeiramente, configuram. São, metaforicamente, as mãos de artesão (ãs) que contam as histórias, narram as fórmulas padronizadas, objetualizam em esculturas as práticas sociais.

Apoiadas pela visão, são as mãos que imprimem sobre a matéria do barro as cores. São elas – as mãos - as primeiras a sujarem-se com os pigmentos e, neste gesto prosaico, guardarem na profundidade da derme as manchas, ou seja, os saberes sobre as cores criadas e ainda sem nomes. Esta “primeira-idade” do tato desenha em massas de tons corpos (roupas e sapatos), circunscreve círculos-olhos, salpica pequenos pontos-sobrancelhas. Esta “primeira-idade” do tato oferece à visão, a possibilidade de, por mais uma vez, olhar sobre a superfície de cerâmica colorida e, assim, produzir, uma e outra vez, os sentidos/significados.

Deveras, são os sentidos mais ordinários aqueles que guardam as técnicas e estéticas artesanais. São eles, aqueles que tocam o vermelho da massa, ouvem o fogo queimar as peças no interior do forno, vêem a qualidade e a dureza da argila, cheiram a eficácia da transformação do barro em cerâmica. São os sentidos que, ao terem deitado as cores e os padrões na matéria do objeto, como um gesto de carinho com a materialidade das coisas, encenam uma *performance*, disparam uma memória, armam uma armadilha ao desejo<sup>228</sup>.

Aliás, acessar as *técnicas* e *desenhos* artesanais impõe acompanhar a gestualidade de artesãos (ãs). Acompanhando assim os deslocamentos de dedos, os movimentos de falanges, as temperaturas das peles e suas estratégias de revelar o oculto que fica guardado nas imaginações dos homens e mulheres que manipulam o barro. Assim, proceder com a reconstrução destes gestos insubordinados significa fornecer uma chave para o entendimento da

---

<sup>228</sup> Para me deter por alguns momentos sobre o “ordinário” dos sentidos, baseio-me na seguinte passagem: “Note-se que, ao nascermos, os dedos ainda não têm cérebro, vão-nos formando pouco a pouco com o passar do tempo e o auxílio do que os olhos vêem. O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles é visto. Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. (...)” e continua posteriormente “(...) E as cores. Manda a verdade que se diga que o cérebro é muito menos entendido em cores do que crê. É certo que consegue ver mais ou menos claramente o que os olhos lhe mostram, mas as mais das vezes sofre do que poderíamos designar por problemas de orientação sempre que chega a hora de converter em conhecimento o que viu. Graças à inconsciente segurança com que a duração da vida acabou por dotá-lo, pronuncia sem hesitar os nomes da cores a que chama elementares e complementárias, nas imediatamente se perde, perplexo, duvidoso, quando tenta formar palavras que possam servir de rótulos ou dísticos explicativos de algo que toca o inefável, de algo que roça o indizível, aquela cor ainda de todo não nascida que, com o assentimento, a cumplicidade de, e não raro a surpresa dos próprios olhos, as mãos e os dedos vão criando e que provavelmente nunca chegará a receber o justo nome. Ou talvez já o tenha, mas esse só as mãos o conhecem, porque compuseram a tinta como se estivessem a decompor as partes constituintes de uma nota de música, porque se sujaram na sua cor e guardaram a mancha no interior profundo da derme, porque só com esse saber invisível dos dedos se poderá alguma vez pintar a infinita tela dos sonhos. Fiado do que os olhos julgaram ter visto, o cérebro da cabeça afirma que, segundo a luz e as sombras, o vento e a calma, a umidade e a secura, a praia é branca, ou amarela, ou dourada, ou cinzenta, ou roxa, ou qualquer coisa entre isso e aquilo, mas depois vêm os dedos e, com um movimento de recolha, como se estivessem a ceifar uma seara, levantam do chão todas as cores que há no mundo”. SARAMAGO, José (2000) op. cit. p. 82-84.

potência política, estética e ética do artesanato/cultura popular, na forma de narrativa histórica, ou como poética da prosaica e de seus movimentos neste cosmos urbano fragmentado e recente. Acredito ainda, que ao expor a modelagem em sua forma mais material – o fazer – (re) construo o gesto plástico artesanal igual ao gesto sensual, cuja expressão se realiza pela impressão do desejo de homens e mulheres por deixar na superfície de barro, uma marca do seu trânsito no tempo e no espaço, na qualidade de marca da existência de suas gentes.

Foi seguindo as indicações de SARAMAGO, a respeito de uma arqueologia dos materiais, reveladora de uma arqueologia humana, que apresento o fragmento de narrativa em que Resplendor explicou as técnicas utilizadas na modelagem folclórica. Apresento o momento em que esta artesã indicou o lugar onde eu escavei as camadas que se sobrepuseram com o tempo e nelas encontrei os fragmentos (cacos), através dos quais reconstruí o processo de modernizar-se, a partir de sua perspectiva tecnológica.

Chamo a atenção que reconstruo a perspectiva tecnológica, para marcar que esta difere das outras perspectivas abordadas em itens anteriores, e daquelas ainda por serem analisadas nos posteriores. Todavia, não lhes é indiferente ou autônoma, mas, sim, revela-se de outras formas e com outros repertórios (imagens). Isso alerta, por ter consciência de que cada abordagem (ângulo olhado e interpretado) guarda em sua enunciação um aspecto, que não é similar àquele exposto em outro momento. E, ao aceitar a parcialidade dos pontos de vista, acredito que justapor várias perspectivas ajuda a construir alguma imagem legível e portadora de uma (ou várias) história (s), mesmo que esta imagem e histórias sejam fragmentadas (ao modo de uma composição cubista).

Este fragmento é simples, seco, desprovido de digressões ou de sentidos ambíguos a serem interpretados, além daqueles já presentes na materialidade de seu enunciado, ou seja, nos significados das palavras com as quais Resplendor procurou construir sua narrativa. No entanto, foi nos interstícios, lá onde a palavra grafada cruamente não revela os significados, que busquei a matéria para construir a análise. Foi nos não-dizeres, nas hesitações e nos silêncios, onde a narrativa da artesã revelou-se. A partir deste fragmento, apresento o conjunto de técnicas que formam o sistema técnico da modelagem folclórica, para, com isso, expor o jogo oculto na objetualização do sistema de objetos artesanais:

Fragmento 15

Fonte: EN: F01 – R&ED – 02/2006. Turnos 347-351

R. *É (...) a modelagem, eu entendo da seguinte forma: ela é feita a partir de pedaços (...)*

E. *Hum-hum.*

R. *(...) e pedaços geométricos, né, mais ou menos geométricos (...) por exemplo o corpinho deste sapo ((aponta para uma das peças na fotografia)), foi feito a partir de um rolo, um cilindro né, aqui então umas esferas (...) e a partir destas formas geométricas que a gente vai colando, tem a parte de colagem, que a gente risca com uma argila bem molinha, e vai colando estas partes e vai procurando fazer desaparecer as imendas (...)*

E. *Hum-hum.*

R. *É basicamente isso que eu entendo (...), por esta técnica de modelagem (...)*

Para estabelecer uma introdução ao tema, a narradora utiliza o marcador verbal (...) é (...), seguido por uma pausa de hesitação. Esta estratégia de construção do enunciado revela a necessidade de um momento para organização ou planejamento, por parte do (a) falante, ou seja, as pausas, silêncios e hesitações utilizados, são dispositivos que permitem à narradora ter tempo para preparar-se, ou preparar seu enunciado<sup>229</sup>. A pausa (hesitação) neste caso serviu, na estruturação da narrativa de Resplendor, como forma de prender a atenção do ouvinte e qual prefácio ao tema, a saber: a descrição das técnicas utilizadas na modelagem.

A partir de uma perspectiva contextual (indexical), o início do trecho teve como função subordinar o ato de narrar sobre este saber à prática da modelagem realizada por Resplendor, assim assegurando, ou legitimando seu fazer. Ao afirmar, (...) a modelagem, eu entendo da seguinte forma (...), o verbo entender, utilizado na primeira pessoa, serviu de demarcação dos termos em que seria tratado o tema, dito de outra forma, expôs de que lugar a narradora queria que sua história fosse ouvida, *i.é*, desde o relato de seu conhecimento empírico e não a partir de alguma narrativa já estruturada ou conhecida pelo ouvinte. Apesar disso, na posterior explicação dos procedimentos técnicos, é possível (re)construir (ouvir) outras vozes (discursos) que deslocam a narradora para um lugar periférico, como se o que ela narrasse fossem inferências, hipóteses e informações a respeito do que viu, ouviu ou vivenciou: os conhecimentos padronizados da geometria aprendidos na escola ou aqueles relacionados com as manualidades e sua prática que circulam nos meios massivos ou, ainda, das trocas de receitas, entre outros.

---

<sup>229</sup> Para aprofundamento no que toca a organização dos turnos e os elementos que compõem as estratégias em uma conversação, como as pausas, silêncios e hesitações, ver MARCUSCHI, Luiz Antônio. (2000) op. cit.

Esta estratégia de construir o enunciado caracteriza esta tomada de ponto de vista como a instituição de uma *narradora-testemunha*. Na afirmativa (...) *eu entendo da seguinte forma (...)*, este “eu” em primeira pessoa é um “eu” que observa de dentro os acontecimentos; este “eu” é testemunha não por um acaso, mas, e sobretudo, pelo desejo de instituir uma verdade ou, ainda, pelo desejo de que os acontecimentos pareçam como verdade<sup>230</sup>. Deveras, Resplendor atua sintetizando as histórias a partir de seu lugar de fala, construindo cenas (sumários), relatando seqüências como as que seguem este trecho.

A explanação das técnicas inicia com o seguinte trecho: (...) *ela é feita a partir de pedaços (...) e pedaços geométricos, né, mais ou menos geométricos (...)*, desdobra-se em fases, (...) *foi feito a partir de um rolo, um cilindro né, aqui então umas esferas (...) e a partir destas formas geométricas que a gente vai colando, tem a parte de colagem (...)*, e encerra com o acabamento (...) *a gente risca com uma argila bem molinha, e vai colando estas partes e vai procurando fazer desaparecer as imendas (...)*. De forma a sistematizar a reconstrução do fragmento, a modelagem narrada por Resplendor possui três técnicas, a saber: 1. Fragmentação da massa em pedaços. 2. Configuração dos pedaços em formas geométricas. 3. Colagem e acabamento. Todavia, esta descrição sombria, em sua simplicidade, a complexidade do ato/gesto de modelar.

Na reconstrução dos gestos de deslizar de mãos sobre o barro, transformar a massa em bonecos (as), preparar para a queima e queimar, imprimir cores e padrões sobre os corpos de argila, reservar e embalar os conjuntos modelados, percebi que existe muito mais do que a manipulação de rolinhos e esferas – aquelas três técnicas anunciadas no trecho reconstruído. Por trás da manipulação daquela geometria e de marcadores como (...) *a partir destas (...)*, (...) *que a gente vai (...)*, (...) *e vai (...)*, (...) *tem a parte de (...)*, oculta-se uma infinidade de pequenos movimentos, pequenas pressões e impressões de sentido que, iconizados, constituem os signos a serem lidos como textos que narram a respeito do trabalho, das histórias e personagens, dos tempos e dos lugares. Neste deslizar de dedos sobre cilindros e esferas, cada pressão configura uma forma, um sentido: são cavidades onde serão pintados olhos, são ondulações que desdobram movimentos e simulam danças, são rasgos que abrem bocas monstruosas, são incontáveis pontos coloridos que mimetizam tecidos baratos, rendas elaboradas e laços de fitas de cetim.

---

<sup>230</sup> A caracterização do foco narrativo (do narrador/a) qual narrador-testemunha (“*I as witness*”) está em consonância com o proposto nas teorias do foco narrativo de Norman Friedman explicado por LEITE. LEITE, Ligia Chiappini Moraes (2006) O foco narrativo. 10ª ed., 8ª reimpressão. São Paulo: Editora Ática. (série Princípios).

Acredito que dizer: (...) *É basicamente isso que eu entendo, por esta técnica de modelagem (...)*, é a forma mais árida de expor o fazer, é a forma mais simples de apresentar o gesto técnico artesanal. E desconfiando desta simplicidade, lanço mão da seguinte estratégia: num primeiro momento, sigo aproximando as vozes (narrativas), expondo os enunciados sobre as técnicas e estéticas, as percepções sobre o fazer, para, logo em seguida, realizar a comparação entre as *matrizes de processos de produção artesanal*. Isso, para expor o que acredito ser a materialidade do gesto técnico artesanal - o fazer – em sua complexidade.

Como uma primeira questão a ser refletida a partir das estratégias citadas acima, chamo a atenção aos esquecimentos e às intencionalidades de sua presença como dispositivo de obscurecimento, de desvio da atenção, de lusco-fusco que distrai a “guarda do castelo”. E a modo de uma primeira resposta, penso ser possível que o “esquecimento” de Resplendor, e que permanece de forma variada nos outros narradores, de grande parte das técnicas, seja provocado pelo fato das seqüências de gestos já estarem profundamente incorporados ao cotidiano da narradora, constituindo pouca novidade ou uma nova impressão ou gestualidade que mereçam ser mencionados na narrativa. Mas, também, pode ser recurso de manutenção dos mistérios sobre o barro. Para aprofundar minha inquietação sobre os esquecimentos (sombreamentos), e com isso configurar este dispositivo ao modo de evidência das estratégias sobre as mudanças biográficas e laborais, apresento o fragmento em que Dona Olinda comenta sobre as técnicas da modelagem que utiliza:

Fragmento 16

Fonte: EN: F01 – O&P – 09/2006. Turnos 22-26

*O. Daí tive meu filho com (...) aí ia fazer quarenta e um, né! Então na gravidez dele todinha fiquei na cerâmica, trabalhando. Aí tive umas aulinhas de como trabalhar mesmo, como queimar que eu não sabia (...) aí eu aprendi (...)*

*E. E essas aulas a senhora teve onde?*

*O. Na universidade, ali! ((UFSC))*

*E. Ah, é!*

*O. É, teve umas aulas, foi uma professora lá de São José, lá da escola de São José! Foi fazer umas aulas, lá (...) então eu fiz (...) só os princípios, assim né (...) aí aprendi um pouco do boi-de-mamão, pra fazer o boi-de-mamão, tal assim (...), que é o de rolinho, né! Que a gente faz primeiro (...) depois aí (...) depois disso eu comecei a desenvolver o meu jeito, né (...) agora eu faço tudo, agora eu faço presépio, né! Tudo os costumes aqui da ilha, os costumes que eu lembro assim (...), de quando eu era criança, por exemplo, ali ((aponta para uma prateleira)) o vendedor de cebola, vendedor de rosca (...) ah (...) e outros costumes assim (...)*

O fragmento é cheio de sombreamentos (esquecimentos) provocados pela narradora. Em fragmentos analisados em outro momento, foram expostas as estratégias que Dona Olinda utiliza para subordinar as práticas artísticas às artesanais. Ao obscurecer estes limites, ela constroi a identidade de artesã-artista e mostrar-se protagonista em meio ao circuito de circulação e consumo cultural. Da mesma forma, aqui, a narradora utiliza algumas estratégias narrativas para subordinar as técnicas artísticas e artesanais.

A partir da construção de sua história, Dona Olinda não explicita técnicas ou instrumentos utilizados, mas enfatiza sua trajetória. Para isso, utiliza os marcadores (...) *aí eu aprendi (...)*, (...) *então eu fiz (...)* e (...) *agora eu faço tudo (...)*, e a construção de sua autoria/originalidade, (...) *depois disso eu comecei a desenvolver o meu jeito, né (...)*. Com isso, a artesã configura narratividades e performances que acessa de artistas plásticos participantes de um circuito de circulação simbólica/cultural, nas quais contar sobre a trajetória (*performance* pessoal) figura como mais importante que expor o fazer técnico. Os sombreamentos do fazer artesanal, realizado pela narradora, encontram sua profunda coerência no desejo desta artesã em figurar nos circuitos de circulação simbólica/cultural, e deles participar, atuando como protagonista.

Ao assim interpretar os esquecimentos de Dona Olinda, acredito que BOURDIEU<sup>231</sup> tinha razão ao afirmar não ser somente o consumo conspícuo o que nos distingue, mas todas as formas de consumo que realizamos nos âmbitos público e privado (*performances*, narrativas, e outras). E ao concordar com este autor, acredito que Dona Olinda busca no consumo de *performances* (coleção de capitais simbólicos) o reconhecimento de sua gestualidade plástica na categoria de gesto artístico hegemônico. Estas estratégias de distinção caracterizam, para certo grupo de artesãos (ãs) que participam (ou desejam participar) da mesma forma de um circuito de circulação e consumo ordinário e de um simbólico/cultural, a estratégia mais “natural” para modernizar-se. Dito de outra forma, é na refuncionalização da estratégia de imitação dos jeitos, vocabulário, *performances*, que os (as) artesãos (ãs)-artistas constroem uma forma de sua inserção nos circuitos de circulação e consumo simbólico/cultural.

Todavia, retomando os trechos iniciais do fragmento citado, estes explicitam as formas pelas quais Dona Olinda acessou as técnicas artesanais, (...) *tive umas aulinhas de como trabalhar mesmo, como queimar que eu não sabia (...)*. O uso do diminutivo (...) *tive umas*

---

<sup>231</sup> BOURDIEU, Pierre (2007) op.cit.

*aulinhas (...)* marca o distanciamento que a narradora quer manter das estratégias formais de divulgação e difusão das técnicas artesanais e, marca ainda, sua intenção de aproximar-se dos processos “criativos” e de “investigações plásticas” comuns ao campo institucionalizado da arte, de onde Dona Olinda retira muitos dos argumentos para a construção de sua narrativa, (...) *eu comecei a desenvolver o meu jeito (...)*. Aquele dispositivo (o diminutivo) revela que o foco do ouvinte deve se manter na performance da narradora e não nas formas de fazer (técnicas) do ofício com o barro. Ou seja, diferente de Resplendor, quem buscava testemunhar seu saber, Dona Olinda testemunha as técnicas de construção de si, e neste movimento o que interessava era só sua trajetória.

Algumas técnicas são referenciadas, como a queima e o rolinho. Mas não é possível, através da narrativa, identificar quais os procedimentos e as ferramentas, qual a seqüência de gestos realizados por esta artesã na modelagem do barro em pequenas esculturas. Para isso, foi vital reconstruir o processo de produção de Dona Olinda em uma matriz que conferisse legibilidade a uma série sofisticada de gestos, e é essa matriz que, comparada com as outras duas, expôs a complexidade das técnicas utilizadas e a centralidade dos *desenhos/designs/diseños* na estruturação do repertório técnico desta artesã.

Tomo esta questão da centralidade dos *desenhos* da narrativa reconstruída desta artesã, para expor que naquele desejo de marcar o trânsito de sua presença, Dona Olinda importa-se profundamente com a estruturação de uma gestualidade plástica (estética) sofisticada e diferenciadora de sua gestualidade técnica. No fragmento citado existe a preocupação da narradora em listar os *desenhos* no lugar das técnicas e procedimentos, ou ferramentas, (...) *agora eu faço tudo, agora eu faço presépio, né! Tudo os costumes aqui da ilha (...), (...) por exemplo, alí ((aponta para uma prateleira)) o vendedor de cebola, vendedor de rosca (...)*.

Na objetualidade de seu gesto técnico Dona Olinda localiza a centralidade das formas e dos *modelos* em lugar superior e anterior à manipulação do barro. O procedimento da modelagem, ou a materialidade técnica do gesto de configurar personagens, toma centralidade na narrativa desta artesã, deixando os saberes (procedimentos) mais duros da modelagem subordinados à plasticidade dos objetos.

Deveras, a centralidade do sistema de objetos artesanais recentes, especialmente os esculturais, demarca as formas de ser *modernamente tradicional*. Os (as) artesãos (ãs) deslocam para outros conjuntos de saberes técnicos, mais relacionados com os *desenhos* (modelos, acabamentos, padrões, entre outros) a vitalidade do gesto plástico artesanal. Dessa

forma, deixam de lado ou obscurecem, as técnicas e processos tradicionais, substituindo estes por outros, cujo papel na nova cenografia do *ateliê* passa a ser de elemento cenográfico ou componente de uma (re) elaborada atuação de artesão (ã)-artista.

Este deslocamento é discreto, e visto desde as lentes do folclore aparenta ser um processo de aculturação, ou perda de originalidade. Todavia, e para ser coerente com minha argumentação, acredito que esta centralidade do sistema de objetos e as estratégias de narrá-la marcam o processo de modernizar-se. Ou seja, de atualizar a si e às *formas de produção artesanal* e seu sistema de objetos, a partir do que o cosmos urbano recente propicia como biografias possíveis e, igualmente, da apropriação destas possibilidades biográficas, por artesãos (ãs).

Ao pensar sobre os esquecimentos, ou ausências existentes nas narrativas de jovens artesãos (ãs) sobre as técnicas da modelagem e suas possibilidades biográficas, deparei-me com a seguinte questão: como seria narrado por um (a) artesão (ã) “tradicional” as formas do fazer? Quais seriam as sombras lançadas sobre os fazeres? E como os esquecimentos evidenciariam as atualizações de performances? Para isso, recorro à narrativa de Dona Maricota e dessa forma percorro, por meio de suas palavras, as veredas das performances profundamente incorporadas e da gestualidade já adensada:

Fragmento 17

Fonte: EN: F02 – MM – 10/2006. Turnos 149-151

*E. Fica o dia todo aqui trabalhando (...)*

*M. Fico (...) às vezes assim, de manhã eu venho sovo o barro, sempre faço tora pra vinte (...) quinze, vinte peças de cada vez (...) aí faço as toras, boto tudo ali, e começo a fazer os corpinhos, tudo, braços, tudo separado, aí depois, de tardinha ou no outro dia, eu já tô com tudo (...) aí só fazer a montagem das peças, porque as peças já estão tudo feita, separadinhas e é só fazer a montagem (...)*

*E. Aí o dia rende (...)*

Dona Maricota lista, no decorrer do fragmento, a seqüência de técnicas que utiliza para realizar a modelagem, a saber: 1. Sovar o barro. 2. Separar a massa em pedaços (rolos). 3. Modelar as partes das peças (bracinhos, boquinhas, outras). 4. Montar as peças. Da mesma forma que as outras narradoras, o fragmento obscurece algumas técnicas e momentos da modelagem, que nas matrizes consigo expor com mais rigor. Mas, ao contrário de Resplendor ou

mesmo de Dona Olinda, Dona Maricota inclui, no rol das técnicas, momentos como a sova da massa e a modelagem propriamente dita. Acredito que estes momentos caracterizam o que denominei anteriormente como *adensamento da gestualidade*. É necessário comentar que Dona Maricota realiza todas as fases do processo de produção, diferente dos (das) jovens artesãos (ãs), que, de alguma forma, instituem uma divisão do trabalho.

Ao contar sobre a sova e a modelagem, a narrativa de Dona Maricota não é veículo dos discursos da geometria, ou da troca de receitas, (...) *e começo a fazer os corpinhos, tudo, braços, tudo separado, aí depois, de tardinha ou no outro dia, eu já tô com tudo (...) aí só fazer a montagem das peças, porque as peças já estão tudo feita, separadinhas e é só fazer a montagem (...)*, mas, explica seu ofício. A narradora refuncionaliza, em seu enunciado, vozes ancestrais de antigos oleiros e, assim, cria um discurso em que o *foco narrativo*<sup>232</sup> é ela mesma. Dona Maricota é a *narradora-protagonista* da sua história; seus enunciados, de tão densos, tão autorais, revelam que a modelagem acontece tal como ela conta e a partir do passar do tempo vivido. Na fala de Dona Maricota não estão figuradas as formas de fazer padronizadas por instituições gestoras de políticas culturais. Aliás, sua narrativa constrói-se sobre outras bases. O que é possível encontrar subjacente a este fragmento é o discurso da tradição se re-construindo, se re-elaborando. Não acredito que Dona Maricota utilize a narrativa de seu fazer qual dispositivo para subordinar seu gesto plástico ao objeto cultural; mas para inferir sobre isso, este fragmento não é suficiente.

A importância que Dona Maricota reserva a momentos como a sova e os tempos do trabalho (...) *de manhã eu venho (...), (...)* *áí depois, de tardinha ou no outro dia (...)*, são reflexos das memórias dos espaços ancestrais das olarias: onde técnicas como as de sovar eram, e ainda são, imprescindíveis para o trabalho com o barro. E de sua infância: onde os tempos eram marcados pela circularidade das atividades da manhã na escola, à tarde no trabalho com o barro.

---

<sup>232</sup> Ao referir-me ao *foco narrativo*, estou me baseando nas *teorias do foco narrativo*, ou seja, do NARRADOR, em literatura ou crítica literária. Sobre a noção de narrador-protagonista (*"I" as protagonist*) utilizo a seguinte caracterização: "(...) *áí também desaparece a onisciência*. O NARRADOR, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos". LEITE, Lígia Chiappini Moraes. (2006) op. cit.

Fragmento 18

Fonte: EN: F02 – MM – 10/2006. Turnos 103-110

*E. Mas já lhe disseram: “Ah! É por causa de (...)” alguma coisa específica na peça?*

*M. Não, eles perguntam o que é que eu tenho na mão que as minhas peças não ficam ásperas, parecem que são lixadas (...)*

*E. Ah, tá!*

*M. Esses três não fui eu que fiz. Foi uma pessoa que trabalhou aqui que fez (...) mas pode ver, já pega aqui e vê o meu ((me pede para pegar duas peças e compará-las)).*

*E. Realmente (...)*

*M. Eles têm (...) eu disse: “sabe o que que é! Vocês têm o hábito de trabalhar com as mãos sujas de barro, né! Porque quando termina de sovar o barro, eles sovam (...) pode ver tudo lisinho!!!*

*E. Agora eu vou reparar mais, quando eu for nos lugares, para ver se as peças são lisinhas!*

*M. Porque quando eles terminam de sovar o barro, porque a mesa – o sovador do barro é ali fora – vou lá no tanque, lavo a mão, pra depois vim trabalhar (...) aí eu sovo as torinhas, para fazer os pedacinhos para fazer as peças, vou lá lavo a mão de novo (...) se gastasse eu já não tinha mais nem mão! Pra sempre a mão está limpa, proque se a mão está com barro, que fica o barro molhado, quando tu pega aquele barro já fica aquela marca. Então tu trabalha sempre com a mão limpa, por isso tem sempre aqueles paninhos também por aqui, que eu tô sempre passando a mão, aí num marca nada, porque a mão está limpa, entendesse!*

Nota-se que, em justapondo as três narrativas, algumas técnicas são privilegiadas e outras não<sup>233</sup>. Ao centralizar a atenção nas técnicas de solda e acabamento, Resplendor expõe que seu gesto técnico tem por motivação a plástica (o acabamento, outros) e Dona Olinda privilegia os *desenhos*, e, por conseguinte, as preocupações estéticas. De outra forma, Dona Maricota vê na matéria do barro o *locus* do gesto plástico. Dito de outra forma, para esta artesã é na preparação da massa onde reside a estética das peças modeladas, como marcado no trecho (...) *porque a mesa – o sovador do barro é ali fora – vou lá no tanque, lavo a mão, pra depois vim trabalhar (...) aí eu sovo as torinhas, para fazer os pedacinhos para fazer as peças, vou lá lavo a mão de novo (...)*.

---

<sup>233</sup> Deixo claro que na narrativa dos (as) artesãos (ãs) todos os processos técnicos de alguma forma aparecem. O que discuto aqui é a relevância que alguns procedimentos tomam na construção das histórias e como estas relevâncias ajudam a entender as estratégias de modernizar-se.

Na especificidade da técnica de sovar, (...) *lavo a mão* (...), e (...) *lavo a mão de novo* (...), a narradora localiza a motivação de seu gesto neste procedimento. Esta localização confirma minha argumentação de que, no processo de identificar as possibilidades de atualização biográfica, artesãos (ãs) dispõem de diferentes dispositivos para modernizar-se. Com isso quero dizer que, ao mapear as estratégias narrativas e reconstruí-las, é impossível sustentar argumentos como os de a-historicidade, de uma tradição tirânica em relação às agências dos grupos subalternos, ou de anonimato, entre tantas outras sustentadas com relação à cultura popular.

Ao ter exposto alguns fragmentos narrativos sobre as formas de fazer artesanal, apresento minha reconstrução do gesto técnico de Resplendor e Edwilson, assim como aquela de Dona Olinda e Seu Petrolino e a de Dona Maricota. Ou seja, apresento, comparo e interpreto as *matrizes de processos de produção artesanal*. A partir desta comparação, pretendo expor que as técnicas utilizadas por estes artesãos ultrapassam aquelas listadas nos fluxos narrativos analisados, e que, em alguns momentos, aquelas motivações interpretadas anteriormente configuram-se qual fases das formas de fazer.

A partir da observação, reconstrução e sistematização do gesto técnico de Resplendor e Edwilson no protocolo MMPA – ED&R – 11/2007, apresento 05 (cinco) fases e 16 (dezesseis) processos/técnicas, dependentes de 09 (nove) instrumentos ou ferramentas. No proceder de cada técnica seria possível desdobrá-la em muitas outras, e tenho ciência ser uma orientação de MAUSS no “Manual...”, a observação atenta das técnicas, como bem alerta este autor: “é indispensável uma *precisão absoluta* na observação das técnicas”<sup>234</sup>. Especialmente sobre as técnicas mecânicas, como a cerâmica, MAUSS alerta ser importante os “estudos dos diferentes momentos de fabricação, desde a matéria-prima até o objeto terminado. Será estudado, pois, da mesma forma, o modo de uso e a produção de cada ferramenta”<sup>235</sup>. Todavia, assumo esta especificidade dos procedimentos ser desnecessária no tipo de interpretação que realizo neste ensaio, visto que minha intenção recai sobre a gestualidade e não sobre a descrição sistemática dos procedimentos.

---

<sup>234</sup> A citação original, a saber é: *Es indispensable una precisión absoluta en la observación de las técnicas*. MAUSS, Marcel. (2006) op. cit. p. 49.

<sup>235</sup> Conferir a citação original: *Estudio de los diferentes momentos de la fabricación, desde la materia prima hasta el objeto terminado. Se estudiará luego de la misma manera el modo de empleo y la producción de cada herramienta*. Idem, p. 54.

Quadro 03 · **Matriz de Processos de Produção Artesanal · MPPA – ED&R – 11/2007**

Sistema técnico: Modelagem de Cerâmica Folclórica

Artesãos: Edwilson e Resplendor

(adaptado de TUROK, Marta. 1996)

<i>Fase</i>	<i>Materiais</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Processos/técnicas</i>	<i>Local</i>
1.	· Argila e barros*	· Mãos · Mesa/bancada · Sacos plásticos	· Comprar · Transportar · Amassar /sovar · Armazenar	· Área coberta com telhas plásticas, atrás do ateliê, perto de tanque de lavar roupas e do torno mecânico
2.	· Rolos de barro úmidos (modelagem)	· Mãos · Estecas · Ocadores · Fio de nylon · Mesa/bancada para modelagem	· Medir · Cortar · Modelar · Unir partes · Alisar · Secar	· Ateliê
3.	· Objetos modelados  · Lenha	· Forno à lenha (700° C)**	· Transportar até o forno · Queimar · Transportar de volta ao ateliê	· Localizado em terreno à frente do ateliê
4.	· Objetos queimados  · Tintas acrílica e esmaltes sintéticos (para piso)	· Mãos · Pincéis · Mesa/bancada (a mesma)	· Pintar · Decorar	· Ateliê
5.	· Objetos pintados  · Armazenamento/estoque	· Estantes de madeira · Mesa/bancada	· Armazenar	· Ateliê (parte em sala especial para O armazenamento e parte sob a bancada de trabalho)

\* Existem diferentes tipos, de acordo com os minerais que compõem a massa.

\*\* Os artesãos nunca mediram a temperatura do forno, a indicação é aproximada. As peças são retiradas do forno no momento em que estão incandescentes.

Obs.: O produto/insumo resultado de cada fase é o insumo da fase seguinte.

Da mesma forma, acredito que aquela especificidade metodológica maussiana representa importante procedimento para uma futura/posterior comparação entre as formas de aprender técnicas e estéticas, espaços e tempos artesanais, em meio aos desdobramentos dos processos de mudança biográfica, ou seja, de modernização das narrativas sobre a cultura popular e a respeito das práticas artesanais. Esta sistematização serviria como indicador do que

foi atualizado e recriado, no lugar de registro “documental” de como se fazia/faz ou desenhava/desenha o sistema de objetos artesanais.

Com relação aos instrumentos, devo admitir que listei somente aqueles citados pelos artesãos no momento da coleta das narrativas; mas tenho ciência da utilização de várias ferramentas e instrumentos não citados. Alguns dos instrumentos (especialmente as ferramentas, como os estecos e ocadores) são comprados em lojas de artesanato/manualidades no Mercado Municipal de Florianópolis. Outros são desenvolvidos pelos artesãos no âmbito dos *ateliês*, em geral, são refuncionalizações de objetos prosaicos, como: colheres, facas, canetas, entre outros.

Em meio aos instrumentos, o forno utilizado por Resplendor e Edwilson é alimentado com lenha, que é retirada do terreno onde o forno foi construído; igualmente às técnicas de modelagem (fase 2), não existe um desenvolvimento técnico desta máquina<sup>236</sup>. Por desenvolvimento técnico, relacionado ao forno ou mesmo às técnicas de modelagem, entendo atualização de seu desenho, otimização de sua *performance*, modificação dos procedimentos de queima. Entendo, ainda, as diferentes utilizações desta máquina para modificar características físicas, químicas ou plásticas dos objetos (como, por exemplo, a utilização de sal ou óxidos, ou as queimas de altíssima temperatura). Para ilustrar esta situação relacionada com as máquinas e instrumentos, apresento o fragmento onde Edwilson comenta sobre as desvantagens de atualizações na utilização do forno ou de técnicas de queima para o tipo de sistema de objetos artesanais que ele e Resplendor produzem:

#### Fragmento 19

Fonte: EN: F01 – ED – 01/2006. Turnos 43-47

*E. As peças são queimadas (...)*

*ED. À lenha (...)*

*E. À lenha!*

*ED. À lenha, nosso forno fica na rua, é que forno elétrico, além de ser muito caro, gasta muita energia né, também daí fica muito difícil da gente trabalhar com essa (...), com o forno elétrico, e as peças nossas são populares, a gente quer vender barato (...) pra poder né (...) pra que as pessoas possam ter acesso. Então se for fazer no forno elétrico vai sair muito caro, e forno à lenha (...) à lenha, como a gente vive perto da praia, o mar mesmo traz a lenha pra ti, não precisa nem correr muito atrás. Então a gente ainda não se adaptou no*

---

<sup>236</sup> Por máquina utilizo a classificação de MAUSS, anotada no “Manual...”, já explicitada neste capítulo. MAUSS, Marcel (2996) op. cit.

*elétrico, só quando for fazer esmaltação, mas aí é um processo mais (...) não é um processo assim (...) a esmaltação não é um processo atual, aliás, é um processo atual, mas a gente gosta de trabalhar mais com o rústico né, mais com cerâmica rústica.*

Os argumentos de Edwilson para não utilizar o forno elétrico resumem-se à opção deste artesão trabalhar com técnicas mais simples e que tenham ou dêem às peças uma aparência de rusticidade, do feito à mão e em pequenas séries. Todavia, o que o fragmento expõe é o pouco interesse em desenvolver outras técnicas de uso da máquina – o forno -, ou mesmo de desenvolvimento da técnica já realizada com a máquina à disposição, (...) *forno à lenha (...) à lenha, como a gente vive perto da praia, o mar mesmo traz a lenha pra ti, não precisa nem correr muito atrás (...).*

A justificativa econômica de Edwilson para o não desenvolvimento de outras formas de queima ou aquisição de novas máquinas, é utilizada como alibi que mascara seu desinteresse na empresa, (...) *é que forno elétrico, além de ser muito caro, gasta muita energia né, também daí fica muito difícil da gente trabalhar com essa (...), com o forno elétrico, e as peças nossas são populares, a gente quer vender barato (...) pra poder né (...) pra que as pessoas possam ter acesso (...).* Ao construir o trecho narrativo (...) *as peças nossas são populares (...)*, o artesão revela que seus esforços para participar nos circuitos de circulação estão mais centrados no sistema de objetos e nas formas de acessar os circuitos de circulação-consumo, do que nas formas técnicas de objetificação daquele sistema.

Afirmar que a esmaltação é um processo que retiraria das peças a “aura” de artesanal, representa, na mesma proporção, um mascaramento. Afirmo isso, por ser a utilização do esmalte ou de forma mais habitual, o verniz, uma das técnicas de que outros (as) artesãos (ãs) lançam mão para atualizar a aparência das peças. Como exemplo disso, cito a justificativa que Dona Olinda me deu para envernizar suas peças (total ou parcialmente). Ela comentou que com o verniz era mais fácil para limpar a peça (tirar a poeira), pois era só lavar a peça que ela estaria limpa, sem problemas com a pintura ou com a cerâmica. Somado a isso, a narradora citou as preocupações estéticas expressas por alguns consumidores; comentou que algumas pessoas preferem as peças com brilho (com verniz).

Por este motivo, o envernizamento das peças aparece como uma fase de seu processo produtivo (fase 5). Esta especificidade do processo produtivo de Dona Olinda e Seu Petrolino marca uma das estratégias de atualização do sistema de objetos artesanais em face dos objetos industriais, e expõe uma das estratégias que artesãos (ãs) utilizam para participar nos cenários

do *querer*. Como a questão resume-se ao brilho e à praticidade, exigido por alguns consumidores (sujeitos do *querer*), Dona Olinda não vê problema em sugerir, no momento da compra ou da encomenda de peças, o seu envernizamento, inclusive utilizando esta estratégia qual dispositivo de diferenciação de seus objetos e de seu *ateliê*.

O que percebo, com esta sistematização, é que a modelagem folclórica *modernamente tradicional* incorpora procedimentos que não fazem parte do repertório “tradicional” ou do movimento *tradicionalmente moderno*. Procedimentos que são resultado de sistematização e refuncionalização dos saberes artesanais, realizadas por instituições “culturais”, aproximações com o campo da arte ou exigências (desejos/gostos) dos consumidores. Nesta estratégia de refuncionalização perdem-se algumas formas de lidar com as técnicas disponíveis e, por outro lado, desenvolvem-se novas, o uso do verniz é um exemplo disso.

Como outro exemplo desta atualização (refuncionalização) das técnicas citadas no parágrafo anterior, cito a preparação da massa, cujo processo de retirada da jazida de argila passa a não mais existir no âmbito da modelagem folclórica recente. O barro, agora, é comprado em lojas ou olarias próximas e vem previamente preparado (limpo, peneirado e embalado em pacotes). Os saberes sobre as qualidades do barro restringem-se às informações fornecidas pelos vendedores ou pelos oleiros. Dessa forma, aquele ancestral passar de mãos e entregar-se a matéria bruta do barro é deslocado e, em seu lugar, são colocadas as informações disponibilizadas pelos vendedores. O barro, de alguma forma, deixa de ser força motriz do fazer artesanal e passa ao lugar ordinário de matéria-prima, de insumo.

Acredito que outro efeito da refuncionalização do barro e das gestualidades técnicas artesanais recai no desenvolvimento/aprimoramento de técnicas, o qual é tolhido pelas pedagogias padronizadas das formas de fazer *modernamente tradicionais*. Como acontece com as formas de solda, utilização de engobes para tingir e as diferentes queimas, atualmente, desconhecidas por grande parte dos artesãos investigados. Em seu lugar, as seqüências aprendidas em cursos e oficinas reduzem o repertório de possibilidades, levando o (a) artesão (ã) a utilizar colas plásticas para soldar elementos decorativos ou partes das esculturas ou, ainda, utilizar pigmentos sintéticos com fins diversos (como os esmaltes sintéticos) para acabamentos e aplicação de padrões decorativos. As técnicas passam a compor um repertório padronizado, como se pode ver nas três matrizes, e o que vai diferenciar cada *ateliê* é a centralidade (já discutida anteriormente) de algum aspecto da *técnica* ou do *desenho* na modelagem. Sendo a exceção, Dona Maricota.

Edwilson e Resplendor aprenderam a modelagem utilizando a técnica de rolos e os desenvolvimentos da técnica restringiram-se a um aperfeiçoamento dos procedimentos de solda e acabamento, motivados por questões plásticas (formais). Novas técnicas não são incluídas no rol daqueles procedimentos sistematizados, e o trabalho com placas ou moldes não é utilizado por estes artesãos. Por um lado a não-utilização deste procedimento explicita o desinteresse em atualizar as técnicas, mas, por outro, e acredito que aqui reside uma questão vital para a modelagem folclórica: o molde padroniza a objetualidade artesanal e sua gestualidade, transformando-a em mais um objeto-como-mercadoria, despiendo deste sistema de objetos as impressões e tensões presentes na manipulação da matéria do barro.

Aqui não estou sendo romântico, mas, sim, inferindo sobre a expressividade da matéria modelada manualmente e daquela fundida mecanicamente, ou seja, refletindo sobre o efeito que a utilização de algumas técnicas na autoria e historicidade do artesanato, e de sua potência política para questionar a centralidade das formas de produção capitalista.

Justaponto a matriz já apresentada à outra desenvolvida a partir da sistematização da gestualidade de Olinda e Petrolino, MPPA – O&P – 11/2007. Estes artesãos, por sua vez, realizam 18 (dezoito) processos, lançam mão de 13 (treze) instrumentos e dividem seu processo de produção em 06 (seis) fases, onde a responsabilidade pelas fases 1, 2 e 3 são de Dona Olinda; as 3, 4 e 5, de Seu Petrolino e a 6, responsabilidade de ambos. Esta sistematização do gesto técnico destes narradores evidencia uma divisão sexual do trabalho. Divisão que tem na sua formulação, não somente jogos de poder entre gestualidades e performances masculinas ou femininas, ou, ainda, demarcações de lugares/localizações de gênero<sup>237</sup>, mas, sim, o estabelecimento de uma hierarquia dessa gestualidade, ou seja, uma hierarquia do status do trabalho, a ver: a modelagem é lugar feminino; a pintura, masculino. Tal hierarquia, construída a partir de referentes sociais, retirados do campo da arte hegemônica (e sua história recente) e que nela encontra suas bases e justificativas, a saber: as artes menores (o artesanato) e as artes maiores ou belas artes (a pintura).

A “generificação” dos gestos técnicos, no âmbito deste casal de artesãos, segue os esquemas de divisão/classificação dos fazeres que não tenha mais por base a força física, mas, sim, a reprodução (ou deveria chamar de reacomodação) de esquemas binários de conceber as práticas sociais (identidades) masculinas e femininas.

---

<sup>237</sup> Retomo às indicações sobre a noção de gênero formuladas por LUBAR, Steven. In: HOROWITZ, Roger; MOHU, Arwen (orgs) (1998) op. cit.

Quadro 04 · **Matriz de Processos de Produção Artesanal · MPPA – O&P – 11/2007**

Sistema técnico: Modelagem de Cerâmica Folclórica

Artesãos: Olinda e Petrolino

(adaptado de TUROK, Marta. 1996)

<i>Fase</i>	<i>Materiais</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Processos/técnicas</i>	<i>Local</i>
1.	· Argila e barros*	· Mãos · Mesa/bancada · Sacos plásticos	· Comprar (oleiros) · Transportar · Amassar /sovar · Armazenar	· Ateliê
2.	· Placas de barro úmido · Rolos de barro úmido	· Mãos · Rolo para estirar · Espátulas /facas · Ocoadores · Fio de nylon · Mesa/bancada para modelagem	· Estirar placas · Medir · Cortar · Modelar · Unir partes · Alisar · Aplicar acabamentos · Secar (uma semana)	· Ateliê
3.	Objetos modelados  · Energia elétrica · Pedaçoes de madeira	· Forno elétrico (900° - 1000° C) · Forno improvisado de tijolo cerâmico comum, aberto (900° - 1000° C)	· Organizar peças no forno · Queimar	· Ateliê  · Área descoberta, à frente do ateliê, perto da garagem da casa dos artesãos
4.	· Objetos queimados · Tintas plásticas para artesanato (à base de água)	· Mãos · Pincéis · Palitos diversos · Mesa/bancada para pintura	· Pintar · Decorar	· Ateliê
5.	· Objetos pintados · Verniz	· Pincéis · Mãos	· Envernizar	· Ateliê
6.	· Objetos pintados e/ou envernizados · Armazenamento/estoque	· Prateleiras de madeira	· Armazenar	· Ateliê

\*Existem diferentes tipos, de acordo com os minerais que compõem a massa.

Obs.: O produto/insumo resultado de cada fase é o insumo da fase seguinte. As fases 1 a 3 são executadas pela dona Olinda, as 4 a 6, por Seu Petrolino.

Como estratégia para evidenciar o que comento, cito dois pequenos fragmentos narrativos de Dona Olinda e Seu Petrolino e a partir de sua materialidade lingüística continuo minha análise:

Fragmento 20

Fonte: EN: F01 – O&P – 09/2006. Turnos 166-171

*E. O sr. sempre fez pintura? Como começou isso da pintura?*

*P. Isso é muito longo (...) se eu for te contar (...), isso é muito longo (...) eu tenho cinqüenta e quatro anos, quando eu comecei a pintar (...) a desenhar eu tinha dez, doze anos de idade (...) e meus guri é tudo assim (...)*

*O. Nossos guris são tudo assim (...)*

*P. Sempre pintei, sempre trabalhei com pintura, pintei bastante tela, mas nunca fui de profissão artista plástico (...) eu tenho a minha profissão, que eu tenho de vários anos (...) mas sempre tive pintando, participando de uma exposição aqui, mostrando trabalho, vendendo (...)*

*E. Isso que eu acho interessante (...)*

*P. Aí encontrei com ela também, ligada à arte, a gente se gostou e casamos (...)*

Na minha tentativa de mapear as técnicas utilizadas e, com isso, configurar a totalidade do ofício da modelagem, Seu Petrolino encontra o acesso para sair da sombra (acredito até sufocante) do gesto plástico de Dona Olinda. Ao inferir sobre as técnicas de pintura, aciono neste narrador a possibilidade de ser protagonista e não somente testemunha dos processos de produção, e da objetualidade do sistema de objetos artesanais. Através desta fratura discursiva, Seu Petrolino coloca-se em outro lugar na cena: é ele o artista!

É ele, Seu Petrolino, quem diz “sempre” ter se expressado a partir dos repertórios consagrados (capital cultural) das “Belas Artes”, (...) *sempre pintei, sempre trabalhei com pintura, pintei bastante tela, mas nunca fui de profissão artista plástico (...)*. A esta altura da performatividade de sua personagem e sua virada dramática, ele é o artista desconhecido, uma alegoria de um Degas, corpulento e grisalho. Para legitimar esta reconstrução de sua personagem no fluxo da narrativa, afirma: (...) *mas sempre tive pintando, participando de uma exposição aqui, mostrando trabalho, vendendo (...)*. Vender é o coroamento alegórico do apresentar-se artista. É na explicitação da venda que o “artista” mostra-se consumido (digerido) por um sujeito do *querer* que assegura esta nova identidade.

Fragmento 21

Fonte: EN: F01 – O&P – 09/2006. Turnos 187-191

*E. É muito bonito o trabalho de vocês! Do conjunto, né!*

*O. É um conjunto, né! Ele trabalha na pintura e eu na cerâmica (...)*

*P. Muito trabalho quando tem em cerâmica, quando eles fazem assim muita encomenda, eles normalmente falam: “porque vocês não fazem aquela pintura de mergulho”, mas o trabalho artístico vai pro pau! Trabalha com três cores, uma peça vai, bota isso ((simula o processo de pintura por mergulho e em série)), fica aquela coisa, quando tá tudo seco, vem outro e faz pim, pim, pim ((simula a pintura de acabamento)), aí vai embora, mas fica todo aquilo igualzinho (...) já não é o nosso estilo (...) por isso que eu estou te dizendo, [o nosso] é figurativo e artístico (...) aí a arte (...)*

*E. Estou entendendo (...)*

*P. Aí casamos, o casamento da artesã com o artista (...)*

Seu Petrolino tem certo que sua participação na gestualidade de Dona Olinda é parte fundante da *objetualidade* desta artesã e constitui-se como dispositivo de brutal eficácia para a participação destes objetos nos circuitos de circulação simbólica/cultural (...) *quando eles fazem assim muita encomenda, eles normalmente falam: “porque vocês não fazem aquela pintura de mergulho”, mas o trabalho artístico vai pro pau! (...)*. Ele é o autor das técnicas de pintura de todas as peças, ele quem maciçamente impregna de cores, formas, ritmos a matéria modelada por Dona Olinda. É o gesto técnico de Seu Petrolino que dramatiza as narrativas modeladas na matéria do barro (...) *já não é o nosso estilo (...) por isso que eu estou te dizendo, [o nosso] é figurativo e artístico (...) aí a arte (...)*.

Como contraponto, justaponto às duas matrizes apresentadas anteriormente aquela que sistematiza o gesto técnico de Dona Maricota, MPPA – MM – 11/2007. Nesta, decanto 05 (cinco) fases, 13 (treze) instrumentos e 16 (dezesseis) processos. Em muito o gesto técnico de Dona Maricota se assemelha aos demais apresentados, mas acredito que, em função do que chamei há pouco de *adensamento da gestualidade*, esta economia de técnicas evidencia o que somente o profundo conhecimento dos tempos da produção pode ensinar, como, por exemplo, a importância das técnicas de preparar o barro, de entender suas propriedades e de respeitar suas limitações. Minha pretensão não é “iluminar” zonas obscuras do saber-fazer desta artesã, tampouco marcar sua gestualidade como ideal, ou primitiva, ou mesmo ancestral. Tenho por propósito expor algumas técnicas que esta mulher utiliza em seu repertório, para, com isso, acessar aquela escritura de Saramago, citada momentos atrás.

Quadro 05 · **Matriz de Processos de Produção Artesanal · MPPA – MM – 11/2007**

Sistema técnico: Modelagem Cerâmica Folclórica

Artesã: Maricota

(adaptato de TUROK, Marta. 1996)

<i>Fase</i>	<i>Materiais</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Processos/técnicas</i>	<i>Local</i>
1.	· Argila e barros*	· Mãos · Mesa (sovador) · Sacos plásticos	· Comprar · Transportar · Misturar · Amassar /sovar · Armazenar	· Área aberta e coberta com telhas de amianto ao lado do ateliê onde está a mesa para sovar.
2.	· Rolos de barro úmido	· Mãos · Estecos · Facas de madeira · Mesa/bancada para modelagem · Trapo de tecido · Vazilhas com água	· Medir · Modelar · Unir partes · Alisar · Secar (à sombra)	· Ateliê
3.	· Objetos modelados · Lenha · Brique**	· Forno quadrado de tijolo refratário, selado com adobe, à lenha (700° C)	· Enfornar · Queimar · Desenfornar	· Área aberta e coberta com telhas de amianto à frente do ateliê.
4.	· Objetos queimados  · Tintas PVA plástica · Tinta acrílica para artesanato	· Mãos · Pincéis · Mesa/bancada para modelagem	· Pintar · Decorar	· Ateliê
5.	· Objetos pintados  · Armazenamento/estoque	· Estantes de metal · Prateleiras de madeira · Mesas/bancadas para armazenamento	· Armazenar	· Ateliê

\*Existem diferentes tipos, de acordo com os minerais que compõem a massa.

\*\*Restos de serragem prensados e aglutinados com resina em forma cilíndrica de dimensões: 40 x 15 cm (comprimento X diâmetro).

Obs.: O produto/insumo resultado de cada fase é o insumo da fase seguinte.

Fragmento 22

Fonte: EN: F02 – MM – 10/2006. Turnos 111-112

*E. E esses trabalhos com as torinhas é a forma de fazer que é a mais antiga, né?*

*M. É, porque aí tu fica (...) por exemplo, né: lá tem cinqüenta daquelas magrinhas, né; das maricotas magrinhas, as pequenininhas, lá! Então eu faço aquela tora de barro, né! Aí a medida depende do tamanho, pra maricota grande, eu meço aqui assim, né ((mostra a medida com a mão)). Boto aqui, vou marcando assim e depois com o fio de nylon eu corto, sai quase exatamente; quase o mesmo tamanho. Então elas saem quase exatamente o mesmo tamanho*

*porque a torinha de barro foi feita, cortado tudo do mesmo tamanho (...) quando é para maricota grande é assim; quando é pra pequena é assim ((mostra a medida com as e nas mãos)).*

Acredito que esta discursividade do corpo, ou mais propriamente o corpo, marca o *adensamento dos gestos* técnicos de Dona Maricota. Neste fragmento, não é somente uma narradora que conta sobre seus jeitos de fazer algo, (...) *então eu faço (...), (...)* aí (...), (...) *eu meço aqui assim (...), (...)* vou marcando *assim (...)*, mas um corpo e suas superfícies sensoriais, que expõe a experiência de mensurar, determinar densidades, articular qualidades. Este corpo, hoje velho, que define os tamanhos de peças (...) *quando é para maricota grande é assim; quando é pra pequena é assim ((mostra a medida com as e nas mãos)) (...)*, é o corpo que transita nos espaços do *ateliê* com passos lentos, mas não cansados. Desliza sobre as superfícies das bancadas e efetua as operações de modelar a matéria significativa do barro. Este é o corpo que em profunda relação de proximidade adensa as narrativas sobre as festas, os jeitos das gentes, os tempos e os espaços.

Ao perguntar à Dona Maricota sobre a modelagem, e ao ouvir as palavras que materializavam sua narrativa, ainda não tinha percebido o sentido da relação entre corpo, objeto e narrativa. Foi depois, quase no final de meu tempo de pesquisa, que entendi como as performances profundamente incorporadas (*embodied*) configuram acessos para entender os (as) artesãos (ãs), o artesanato e a cultura popular. Esta, pois, foi uma das poucas conclusões que fui capaz de formular: somente o *adensamento das gestualidades* (técnicas, estéticas, históricas, performáticas, entre outras) pode *objetualizar* bois que dançam freneticamente, maricotas que do alto olham as alegrias das gentes, orquestras que tocam timidamente no início da noite, em síntese, ou utilizando outros termos, materializar em coisas as interações sociais e suas manifestações culturais mais profundas.

Deveras, acredito que não há, ainda, teoria que dê conta desta ação de esgarçar ao máximo o ser (*self*) artesão (ã) no cosmos urbano recente. Aliás, acredito que somente a literatura, quiçá a poesia, poderia dar as metáforas por meio das quais seria possível entender as áridas veredas que configuram este sistema tecnológico: a modelagem folclórica, na forma de gesto político da cultura popular. Eu, na qualidade de formulador de uma questão de investigação, abro a guarda, baixo os conceitos e teorias, e só vejo possibilidades de legibilidade em meio ao carnaval Bahktiniano. Este *tempo-fora-do-tempo* quando e onde desestabilizadas as alegorias é possível reinventá-las, devolvendo-as em outros lugares simbólicos e semânticos.

Pois, ao assim dizer, adensando este meu gesto teórico. No próximo capítulo tomo a troca (*exchange*) na qualidade de metáfora, deslizo minhas mãos nas esculturas populares e, “entregue ao sentido interrogador do tato (...)”<sup>238</sup>, mergulho meus olhos naquelas grafias com outros signos dos atos comunicativos, e espero perceber se “(...) a pasta está boa, úmida e plástica no ponto, fácil de trabalhar”<sup>239</sup>.

---

<sup>238</sup> SARAMAGO, José (2000) op. cit. p. 148.

<sup>239</sup> Idem. P. 148.



### Capítulo 3



*Autor:* Maricota  
*Título:* Conjunto de boi-de-mamão  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis SC.  
*Dimensões:* diversas  
*Foto:* Ronaldo Corrêa e Verônica Siqueira

### **Capítulo 3 · Estratégias biográficas da produção artesanal em mercados urbanos:**

#### Esboço de biografias e de coisas

#### **3.1. Sumários biográficos do sistema de objetos artesanais:** mercantilização e/ou desmercantilização das coisas

Neste momento da análise, deixo de focar os (as) artesãos (ãs) e as dinâmicas que envolvem estes agentes, na sua constituição como participantes na arena de disputas que configura a *economia política e simbólica do artesanato/cultura popular*. Aliás, desloco o foco dos agentes e processos de objetualização, para no seu lugar olhar as possibilidades biográficas (vida social) do sistema de objetos artesanais. Apesar de marcar meu deslocamento de foco, deixo claro que esta estratégia não tem por objetivo dar autonomia às coisas-como-mercadorias, mas, sim, explorar mais uma possibilidade narrativa sobre os significados de modernizar-se, utilizando dinâmicas que não foram interpretadas nas reconstruções realizadas até aqui.

Em meio a esta “pouca” materialidade dos fluxos (ou circuitos) biográficos das coisas, fixo minha atenção, num primeiro momento, na circulação/troca econômica, para, logo em seguida, assumir a perspectiva dos objetos. Com isso, pretendo interpretar os *regimes de valor* envolvidos no circuito de circulação e consumo do sistema de objetos artesanais. Neste exercício, apoio-me em APPADURAI, para quem as “trocas (*exchange*) econômicas criam valor. Valor que é incorporado (*embodied*) nas mercadorias que são trocadas. Focando nas coisas que são trocadas e não somente nas formas ou funções da troca (*exchange*), é possível argumentar que o que cria o elo de ligação entre troca (*exchange*) e valor é a *política*, entendida de forma ampla”<sup>240</sup>.

Para esta proposição, esse autor comenta que se respalda na antropologia econômica recente, cuja orientação desloca a análise para a interpretação dos fluxos de valores incorporados (*embodied*) pelas mercadorias, no decorrer de suas vidas sociais, em lugar de privilegiar a produção ou o consumo como fenômenos autônomos. Acredito ser importante esclarecer que, por *política*, APPADURAI entende não somente as relações de privilégio e

---

<sup>240</sup> A citação original é: *Economic exchange creates value. Value is embodied in commodities that are exchanged. Focusing on the things that are exchanged, rather than simply on the forms or function of exchange, makes it possible to argue that what creates the link between exchange and value is politics, construed broadly.* APPADURAI, Arjun. In: \_\_\_\_\_ (1986) op.cit. p. 03.

controle social, mas “as contínuas tensões entre os enquadramentos [*frameworks*] (de preço, negociação e outras) e a tendência das mercadorias a romperem com estes enquadramentos. Esta tensão tem sua origem no fato de que nem todas as partes compartilham os mesmos *interesses* em um específico regime de valor, tampouco são os interesses de qualquer uma destas partes trocados (*exchange*) igualmente”<sup>241</sup>.

Ao interpretar como os *valores*, não somente econômicos, são incorporados (*embodied*) no sistema de objetos artesanais, exponho os *regimes de valor*, ou seja, as variações do grau de valor em cada situação de troca (*exchange*) e entre mercadorias. Este regime constitui os fluxos onde é possível interpretar os significados das relações, tensões e fraturas existentes nas trocas econômicas. Assim como as acomodações e continuidades, existentes nos circuitos biográficos das coisas e, conseqüentemente, os processos de negociação de identidades, de performances e atualizações biográficas de homens e mulheres que lidam com o barro, no cosmos urbano recente.

APPADURAI encontra em Simmel uma instigante caracterização de *valor*<sup>242</sup>. Aquele autor comenta que, para Simmel, o *valor* não seria uma propriedade inerente aos objetos, mas julgamentos subjetivos realizados sobre estes objetos, e a chave para entender o *valor* estaria localizada nas regiões onde a subjetividade é apenas provisória e não muito essencial. De forma muito similar, e já apresentada no capítulo anterior, SAHLINS<sup>243</sup> problematizou a fórmula cultural de estabelecimento do *valor* (de uso ou troca) na sociedade capitalista recente, ao modo de uma crítica ao *fetichismo* da mercadoria e ao valor de troca no pensamento marxiano<sup>244</sup>. Para

---

<sup>241</sup> A citação original, a saber: (...) *constant tension between the existing framework (of price, bargaining, and so forth) and the tendency of commodities to break these frameworks. This tension itself has its source in the fact that not all parties share the same interests in any specific regime of value, nor are the interests of any two parties in a given exchange identical.* Idem. p. 57.

<sup>242</sup> APPADURAI referencia o primeiro capítulo do ensaio “A Filosofia do Dinheiro”, texto publicado em 1900 na Alemanha sob o título “Philosophie des Geldes”. A edição utilizada por APPADURAI é uma tradução para o inglês publicada em 1978, a saber: SIMMEL, Georg. (1978) *The philosophy of money*. London: Reutledge.

<sup>243</sup> SAHLINS, Marshall (2003) op. cit.

<sup>244</sup> Tomo partido das críticas de SAHLINS, até como base para o deslocamento que pretendo realizar aqui; mas ao retomar o primeiro capítulo do “Capital”, percebo que mesmo Marx entendia os valores como algo que estariam além da mera mercantilização das coisas. O que marca o pensamento marxiano, e que acredito ser a origem de uma crítica possível, é o sombreamento que a materialidade econômica, coloca os aspectos simbólicos na relação entre homens e mulheres e as coisas. Acredito, ainda, que a crítica de SAHLINS recaia muito mais na autonomia que a economia clássica deu ao valor de troca. Dessa forma, concordo com STALLYBRASS que afirma que para Marx o problema não residia no fetichismo, entendido de forma mais ampla (qual fetiche, feitiço e outros), mas “uma forma específica de fetichismo que tomava como seu objeto não o objeto animado do amor e do trabalho humanos, mas o não-objeto esvaziado que era o local de troca. No lugar do casaco havia um valor transcendental que apagava tanto o ato de fazer o casaco quanto o ato de vesti-lo. O *Capital* representava a tentativa de Marx devolver

SAHLINS, mesmo aquele *valor* seria uma dimensão do desejo humano de dar significados aos diferentes aspectos do *corpo* das mercadorias<sup>245</sup> e das interações de troca (*exchange*).

O *valor* (e o valor de troca) para ambos os autores, e somados a eles APPADURAI, seria definido muito mais por uma subjetividade objetiva (um sujeito constituído pela objetividade do social), em relação a uma objetividade subjetiva (um objeto re-constituído a partir do e para o sujeito)<sup>246</sup>. Nesta relação dar-se-ia o diálogo entre sujeitos e objetos, no que MANDOKI chamou de *co-subjetividade*. Esta noção tem por base a percepção de que os sujeitos têm uma dimensão social e corporal compartilhada e que esta dimensão é o *locus* onde se produz a objetividade do objeto, ou seja, onde se materializa como corpo das mercadorias.

Ademais, é em meio a *corpo-realidade* de sujeitos e objetos que esta autora entende a *co-subjetividade* equivalente a intersubjetividade: processo onde “(...) participam convenções, debates, negociações e consensos, mas também lutas, excomunhões e fechamentos ou descartes na produção do real pelos sujeitos através de processos de objetivação”<sup>247</sup>. *Objetivação* na formulação de MANDOKI não tem relação com o objeto, mas, sim, com o sujeito. A *objetivação*, pois, seria processo complementar à *subjetivação*, *i.é.*, “enquanto na objetivação o sujeito se manifesta, produz e transforma a realidade social, na subjetivação é a realidade social a que produz, constitui e transforma o sujeito”<sup>248</sup>.

Da complementaridade entre processos aquela autora permite (re) conhecer outro dispositivo: a *objetualidade*. Este dispositivo, sim, está ligado ao objeto. Refere-se profundamente à coisa-em-si: sua “coisidade”. Todavia, não é objetiva, visto que esta não passa pelo sujeito, não é possível seu conhecimento em si. A *objetualidade* está para o objeto assim como a linguagem está para o referente extralingüístico: registra-o, mas não o (de) limita (não define seu sentido). Dessa forma, a interpretação da *objetualidade* do objeto artesanal, em meio

---

o casaco ao seu proprietário”. STALLYBRASS, Peter (2004) op. cit. p. 63. Conferir também MARX, Karl (2006) op. cit.

<sup>245</sup> Por *corpo da mercadoria* entendo a forma como MARX determinou a objetualidade da utilidade (valor de uso): “a utilidade de uma coisa converte-se em valor de uso. Mas essa utilidade não paira no ar. Condição pelas propriedades do corpo das mercadorias, ela não existe sem o mesmo. Por isso, o próprio corpo das mercadorias, como o ferro, trigo, diamante, etc., é um valor de uso ou bem”. MARX, Karl. (2006) op. cit. p. 14.

<sup>246</sup> MANDOKI, Katya (2006) op. cit., em passagem analisada em capítulo anterior.

<sup>247</sup> A citação original, a saber: (...) *participan convenciones, debates, negociaciones y consensos, pero también luchas, excomuniones y clausuras o expulsiones en la producción social de lo real por los sujetos a través de procesos de objetivación*”. Idem. p. 70.

<sup>248</sup> A citação é: (...) *mientras en la objetivación el sujeto se manifiesta, produce y transforma la realidad social, en la subjetivación es la realidad social la que produce, constituye y transforma al sujeto*. Idem. p. 75.

às estratégias biográficas disponíveis e acessíveis, é acionada pelos processos de *objetivação-subjetivação*, ou seja, pela exteriorização-interiorização do sujeito (contextualmente). Pois, as experiências humanas sensíveis só existem nos sujeitos, naqueles que experimentam, assim como o enunciado só ocorre no sujeito que enuncia<sup>249</sup>. Desmontando esta complexa conceituação, acredito que ao explicitar as experiências vividas pelos sujeitos autores do gesto plástico artesanal no momento de enunciar/realizar este gesto e, ao expor as marcas desta gestualidade na matéria do barro (no *corpo* das coisas), acesso aos significados/sentidos (*regimes de valor e enquadramentos culturais*) contidos, colados, sobrepostos na *objetualidade* deste sistema de objetos.

Outra refuncionalização conceitual que tomo a partir deste momento, e a partir destes autores, é aquela que diz respeito à noção de objeto-como-mercadoria, no seu lugar, neste item, utilizo a categoria de *objeto econômico*. Para SIMMEL, os *objetos econômicos* são aqueles objetos valorados que resistem ao nosso desejo de possuí-los. Eles “existem no espaço entre o desejo puro [querer] e a satisfação imediata. Esta pequena distância ente eles e as pessoas que os desejam, é uma distância que pode ser superada. Esta distância é superada na e através da troca econômica (*exchange*), onde o valor do objeto é determinado reciprocamente”<sup>250</sup>.

Dessa forma, a determinação do *valor* do *objeto econômico* configura um circuito que envolve as trocas de e as reciprocidades entre desejos e querereres, enquanto uma relação entre sacrifícios: a *forma social da vida econômica*. Este circuito é constituído pela troca (*exchange*) de valores e não pelo valor da troca<sup>251</sup>. Usando deste jogo de palavras de Simmel, APPADURAI estabelece uma fratura no pensamento marxiano, ou melhor, no pensamento econômico clássico. Ao privilegiar a troca de valores, a centralidade da troca (*exchange*) puramente

---

<sup>249</sup> A modo de esclarecimento: *Las obras de arte no hablan; el lenguaje es solamente una aptitud del sujeto, no de los objetos. Es el sujeto quien, a través del texto, un enunciado o una obra plástica, produce ciertos significados por su actividad neuronal.* E como complemento do afirmado acima: *Un acto de enunciación es estético si, y solamente si, se interpreta o es asumido como tal, incluso si tal interpretación proviene de los enunciantes mismos. Por otra parte, los objetos, acontecimientos, gestos o actos que no emergieron con intencionalidad estética alguna, pueden llegar no obstante a considerarse estéticos como resultado de la interpretación. (...) Las cosas no son capaces de actuar; un medicamento no cura ni un texto place. Es el enfermo el que se cura al tomar un medicamento y un lector el que se complace al leer un texto.* Idem. p. 21 e 22 respectivamente.

<sup>250</sup> A citação original é: (...) *exist in the space between pure desire and immediate enjoyment, with some distance between them and the person who desires them, which is a distance that can be overcome. This distance is overcome in and thought economic exchange, in which value of objects is determined reciprocally.* APPADURAI, Arjun. In: \_\_\_\_\_ (1986) op. cit. p. 03.

<sup>251</sup> Acredito que construir desta forma este jogo de palavras e conceitos é a melhor forma de preservar o sentido do que aquele autor quis dizer com o seguinte comentário sobre a forma social econômica: *consist not only in exchanging values, but in the exchange of values.* SIMMEL *apud* APPADURAI, Arjun. In: Idem. p. 04.

econômica se dissolve, visto que se abre ou inclui-se na troca (*exchange*), *regimes de valores* que são configurados a partir de enquadramentos culturais ou entre a sobreposição de enquadramentos.

Com estes dispositivos (*valor, objeto econômico, forma social da vida econômica*), é possível mapear os enquadramentos culturais<sup>252</sup> sob os quais um *objeto econômico* circula através de diferentes *regimes de valor* e em meio à historicidade das *formas sociais da vida econômicas* da sociedade capitalista recente. É possível (d)escrever a biografia das coisas, expor os meios de sua circulação e as formas e os significados de seu consumo. Com esta cartografia dos circuitos de circulação e consumo (*exchange*) configuro as rotas sobre as quais “desejo e demanda, sacrifício recíproco e poder interatuam para criar valor econômico [e regimes de valores] em uma situação social específica”<sup>253</sup>.

Para completar este repertório de dispositivos, lanço mão de dois movimentos descritos por APPADURAI e especialmente aprofundados por KOPYTOFF<sup>254</sup>, a saber: *mercantilização* e *desmercantilização*<sup>255</sup>. Por *mercantilização (commoditization)* entendo o processo de converter uma coisa em mercadoria (*objeto econômico*). Ou seja, um processo de expansão das formas de ser das coisas em dois sentidos: a. Fazendo-as ser trocáveis (*exchangeable*) por muitas outras coisas, e b. Em função do sistema como um todo, produzindo mais e diferentes coisas, extremamente comuns ou com alta potencialidade para monetarização do valor de troca (*exchangeable*)<sup>256</sup>.

---

<sup>252</sup> Esta categoria de *enquadramento cultural* só é formulada em função do que afirma APPADURAI, a saber: *Thus, commoditization lies at the complex intersection of temporal, cultural, and social factors. To the degree that some things in a society are frequently to be found in the commodity phase, to fit the requirements of commodity candidacy, and to appear in commodity context, they are its quintessential commodities.* Idem. p. 15.

<sup>253</sup> A citação original é: (...) *desire and demand, reciprocal sacrifice and power interact to create economy value in specific social situations.* Conferir, Idem. p. 04.

<sup>254</sup> APPADURAI, Arjun. In: \_\_\_\_\_ (1986) op. cit. pp. 3-91; KOPYTOFF, Igor. In: APPADURAI, Arjun (1986) op. cit. pp. 95-109.

<sup>255</sup> Tenho ciência que estes movimentos deveriam ser nominados como *mercadorização e singularização/desmercadorização*; isso para ser fiel a KOPYTOFF. Todavia, acredito que os termos utilizados são adequados e resguardam a potência daquelas categorias. Especialmente o movimento de *singularização (desmercantilização)*, o qual envolve dispositivos que tornariam ilegível sua qualidade analítica no decorrer da análise, chocando distintas esferas analíticas como, por exemplo: tomar a noção de *singularização* no lugar de dispositivo de *singularização* dos *objetos econômicos*; dessa forma opto, tendo ciência das perdas, mas também dos ganhos semânticos, por *desmercantilização* para categoria de análise, e de *singularização* para o dispositivo acionado por aquela categoria. KOPYTOFF, Igor. In: idem. PP. 95-109.

<sup>256</sup> A modo de uma transcrição desta formulação de KOPYTOFF, acredito que esta seria a mais adequada. A citação original é: *Its expansion takes place in two ways: (a) with respect to each thing, by making it exchangeable*

Por coisa comum, KOPYTOFF não quer dizer somente ordinária, mas utilizando as alegorias marxianas: despida de memórias, histórias ou marcas que possam singularizar as coisas. Visto que para participar no circuito de circulação, as mercadorias devem possuir a qualidade de *saleability*, ou seja, possuir uma contraparte (*objeto(s) econômico(s)*) do mesmo ou equivalente valor e passível de troca (*exchange*) no momento de negociação (*transaction ou bargaining*). O *objeto econômico* não pode ser exclusivo ou único, salvo este seja uma estratégia de mercantilização restrita (*restricted commodization*), estabelecendo, neste caso, outro *regime de valor* e, desta forma, outras estratégias para sua troca (*exchange*).

Um exemplo do movimento de *mercantilização*, que retomo aqui, é o das casas de penhor da Inglaterra dos 1800, que, de alguma forma, permanecem até hoje. No processo de construir um circuito de troca de *objetos econômicos*, os donos das casas de penhor realizavam o seguinte movimento: recebiam os objetos pessoais (objeto-como-memória), generalizavam seus corpos, através da retirada de sua *objetualidade* de qualquer marca e instituíam um valor de troca (convertendo-os em objetos-como-mercadoria), com propósito de recolocar estes objetos em circulação<sup>257</sup>. Neste movimento, o objeto perderia sua história, memórias e marcas identificadoras, para ser comum ou ordinário e, mais uma vez, participar do circuito de troca/consumo<sup>258</sup>.

Por *desmercantilização (singularization)* entendo as estratégias de singularização das coisas. Para que este movimento se realize, é necessário que o objeto seja transformado em não-mercadoria (*non-commodity*) e sem monetarização do valor de troca (*priceless*) ou no que, de alguma forma, MARX chamou de objeto-como-memória. Um exemplo deste movimento é a transformação de roupas em não-mercadorias (*non-commodity*) através do dispositivo da memória. STALLYBRASS cita a forma que a poeta e artista têxtil Nina Payne relata a ausência de seu marido falecido, “marcada” na presença de suas roupas guardadas em um armário:

Tudo que tinha que ser guardado estava armazenado num armário no segundo andar da casa: jaquetas e calças que o Eric ou Adan podiam eventualmente usar, blusas, gravatas, três camisas

---

*for more and more other thing, and (b) with respect to the system as a whole, by making more and more different things more widely exchangeable.* KOPYTOFF, Igor. In: APPADURAI, Arjun (1986) op. cit. p. 73.

<sup>257</sup> Este exemplo foi citado no capítulo 1. Através de STALLYBRASS, Peter (2004) op. cit.

<sup>258</sup> “As coisas quando penhoradas podiam ser necessidades domésticas e símbolos de realização e sucesso, mas elas eram também, com freqüência, o repositório da memória. Mas penhorar um objeto é desnudá-lo de memória. Pois somente se um objeto é desnudado de sua particularidade histórica ele pode novamente se tornar uma mercadoria e um valor de troca”. Idem. p. 87.

feitas de uma pelúcia axadrezada (azul-cinza, vermelho-tijolo e ocre-amarelo). Vi que a camisa cinza tinha sido usada uma vez, depois de ter sido passada a ferro e, então, recolocada em seu cabide para ser vestida outra vez. Se eu colocasse minha cabeça no meio das roupas, eu podia cheirá-lo<sup>259</sup>.

Esta experiência da poeta em relação às roupas, retira-as do circuito de circulação e impregna sua *objetualidade* com significados (*valores*) que as transformam em não-mercadorias (*non-commodities*), ou então desativadas enquanto mercadorias. Mesmo sendo objetos ordinários, aquelas camisas, gravatas e jaquetas são revestidas de uma “aura” que esvazia a valorização monetária do seu valor de troca (abstrato). Ao realizar estes processos de (re) objetivação-subjetivação das roupas de seu marido, Nina Payne ativa um tipo de experiência esquecida na sociedade capitalista recente: a atenção ao material e às experiências sensíveis (estéticas) que se pode ter através destas *objetualidades* prosaicas. STALLYBRASS comenta que este tipo de experiência em sociedades como as nossas (economias modernas), são raras e pondera: “Eu acho que isso ocorre porque, apesar de toda nossa crítica sobre o materialismo da vida moderna, a atenção ao material é precisamente aquilo que está ausente. Rodeados como estamos por uma extraordinária abundância de materiais, seu valor deve ser incessantemente desvalorizado e substituído”<sup>260</sup>.

Os dispositivos para a *desmercantilização* podem abranger a sacralização de objetos, por exemplo, os objetos rituais nas diferentes manifestações religiosas. A restrição pela proibição política-cultural (ideológica), como as que pesam sob alguns bens como monumentos, terras públicas, coleções de arte estatais. Ou, ainda, aquela realizada através de reserva (interdição) de um tipo ou classe de objeto para um determinado grupo social, como as jóias da coroa britânica, ou os elefantes albinos para os reis do Sião. No entanto, faz-se necessário entender que a sacralização, restrição e interdição fornecem singularidade, mas a singularidade não garante a sacralização, restrição ou mesmo a interdição. Assim como não garante a total *desmercantilização* dos objetos, ou seja, não garante que esta não-mercadoria (*non-commodity*) seja “não-trocável” (*non-exchangeable*)<sup>261</sup>.

Ademais das estratégias de *desmercantilização*, as coisas uma vez mercantilizadas resguardam a potência para voltar a ser *objeto econômico*, visto que estão potencialmente

---

<sup>259</sup> Payne *apud* STALLYBRASS. *Idem*, p. 19.

<sup>260</sup> *Idem*. P. 19-20.

<sup>261</sup> KOPYTOFF, Igor. In: APPADURAI, Arjun (1986) *op. cit.*

impregadas de valor de troca, ainda que totalmente fora das esferas de consumo e desativadas, as suas narratividades, como mercadoria. Esta potência à *(re)mercantilização* de um objeto desativado enquanto mercadoria, deixa aberta a entrada para diversas formas de redefinição das condições de singularização e/ou coletivização de objetos, das formas de troca (exchange), de valores e das políticas do *querer*. O que faz com que a biografia de um objeto, ou conjunto de objetos, não seja isenta de participar, de diferentes formas e em diferentes temporalidades, dos fluxos econômicos de uma sociedade como a recente. Aliás, uma total *mercantilização* é impossível e somente imaginável em uma sociedade ultramercantilizada “onde tudo é uma mercadoria trocável por tudo que esteja em uma esfera única de troca”<sup>262</sup>; assim como a total *desmercantilização* é humanamente e culturalmente impossível.

Em função da caracterização destes dispositivos, exponho os movimentos de *mercantilização* e *desmercantilização*, assim como aquele de *(re)mercantilização*, realizados pelos sistemas de objetos artesanais narrados por artesãos (ãs) em Florianópolis, SC. Acredito que estes movimentos aparecem de formas distintas nas diferentes narrativas coletadas e aqui analisadas. Contudo, e como exemplos, cito somente algumas delas. Início com a estratégia de singularização utilizada por Dona Maricota:

#### Fragmento 23

Fonte: EN: F02 – MM – 10/2006. Turnos 80-84

*M. E a Fulana diz: “Maricota, maricota é as tuas e não tem pra mais ninguém”. Porque muita gente faz maricota, mas eles fazem uma boneca comum, não é a maricota. Eles fazem uma boneca sofisticada, cheia de coisa, aí não é uma maricota, porque quando vem uma pessoa, geralmente a mulher assim muito (...) como é que eu vou dizer (...) que a maricota é esses braços compridos aquela bolsa, tudo assim mal, né! (...) a gente vê uma mulher assim e diz: “Ah! Parece a maricota do boi-de-mamão(...)!” ((risos)). Então a Fulana disse que a minha maricota é a original, dos outros eles fazem (...) eu tenho uma irmã que trabalha, mas as dela não são maricota, pra mim não são maricota, as dela são uma boneca, entendesse! É uma coisa que ficou o trabalho artístico dela, não é o rústico igual o meu (...) entendesse? O meu é o original, o folclore mesmo (...) mas ela puxou para o lado artístico o trabalho dela, é uma maravilha! Mas o meu não, o meu (...) eu não quero mudar (...) outro dia tinha (...) Ah! ((faz um sinal de negativo com a cabeça, sugere que alguém tinha pedido para que mudasse algo nas peças)), tem nada de mudar; este eu criei sozinha e enquanto eu puder trabalhar é esse aqui.*

<sup>262</sup> A citação original é: (...) is everything a commodity and exchangeable for everything else within a unitary sphere of exchange. KOPYTOFF, Igor. In: APPADURAI, Arjun (1986) op. cit. p. 70.

E. Então me explique assim, como a sra. vê esta diferença do seu trabalho e o trabalho dos outros. Porque a sra. disse que: “o meu é o folclórico e dos outros é o artístico”, eu gostaria de entender o que é o folclórico e o que é o artístico (...)

M. O artístico é uma coisa assim, mais sofisticado, não é o rústico como o que eu faço (...) deles não, deles ficou uma coisa mais tipo uma escultura, uma coisa mais bem trabalhada, não é que o meu é mal feito, mas é este estilo folclórico que eu criei, e é esse aqui, eles não, aí eles mudaram o jeito, eles fazem o artístico (...) uma coisa já mais (...) ((movimenta os braços, ergue os ombros, inclina suavemente a cabeça pra trás))

E. Mais (...)?

M. Já mais sofisticado, já mais (...) pra (...), já não é mais o verdadeiro (...) para mim, né! na minha opinião (...)

Dona Maricota transforma seu trabalho em *objetos econômicos* através da singularização de seu gesto plástico, não qualquer estratégia de singularização, mas aquela que a conecta a uma “verdade/originalidade” sobre a *objetualidade* do folclórico, (...) *O meu é o original* (...). Esta estratégia singulariza não só o gesto plástico e os objetos resultado do trabalho desta artesã, mas, e fundamentalmente, incorpora (*embodie*) o que se possa entender por folclore e seus significados à sua presença física (...) *o meu é (...) o folclore mesmo* (...). “Sou eu o folclore”, poderia ser a transcrição deste enunciado, “não existe folclore fora de minha gestualidade”, a ação resultante desta afirmação, e na forma de confirmar isso, (...) *o meu (...) eu não quero mudar* (...), (...) *tem nada de mudar; este eu criei sozinha e enquanto eu puder trabalhar é esse aqui* (...).

Apesar da assertiva (...) *enquanto eu puder trabalhar é esse aqui* (...), que poderia ser lida na forma de resistência cultural e política, este trecho expõe a ambigüidade dos discursos sobre o popular que habitam as narrativas e práticas de artesãos (ãs) no contexto urbano recente. Ao mesmo tempo em que existe “uma resistência” à mudança (ou uma *performance* atuada com este argumento), o trabalho de Dona Maricota está em profundo processo de atualização. Atualização de gestualidades, plásticas e técnicas, que recolocam este “eu” criador-autor em relação a outras vozes de “expertos” e de não “expertos” que também falam sobre estas gestualidades, plásticas e técnicas, desde outros lugares (os diferentes circuitos de circulação econômica, simbólica/cultural), e destes lugares, dizem como e o que são as gestualidades, plásticas e técnicas artesanais/populares.

Outra voz que legitima o enunciado de Dona Maricota, é citada no início do fragmento. Esta se apresenta como um tipo de voz “experto” em “arte popular” que diz: (...) *maricota* [a

personagem do boi] *é as tuas e não tem pra mais ninguém (...)*. Ao citar este julgamento, a narradora converte em singular o seu gesto plástico, e incorpora (*embodie*) valores das narratividades de/sobre as suas peças que têm ressonância nos circuitos de circulação e consumo, a saber: a originalidade, a tradição, a rusticidade, o colorido, a arte popular, entre outros. Esta voz de “experto” ecoa em todo o fragmento e, por conseqüência, na construção das possibilidades biográficas que esta artesã vê como ideal para seu sistema de objetos, e de certa forma, aquelas de que estes narradores dispõem para construir-se heróis de suas novas (outras) histórias.

Assim, a maricota modelada por esta artesã possui as marcas de uma biografia idealmente exitosa. A primeira marca é o reconhecimento pelos agentes legitimadores - de um tipo de circuito de circulação e consumo cultural - de qualidades (*valores*) incorporadas nas peças modeladas, cuja percepção viabiliza a troca (*exchange*) econômica (...) *Então a Fulana disse que a minha maricota é a original (...)*. Seguido da possibilidade “inerente” destas peças realizarem através de sua *objetualidade* a vinculação com outros repertórios (verbais, performáticos, visuais, pictóricos, entre outros) das práticas populares, (...) *porque quando vem uma pessoa, geralmente a mulher assim muito (...) como é que eu vou dizer (...) que a maricota é esses braços compridos aquela bolsa, tudo assim mal, né! (...) a gente vê uma mulher assim e diz: “Ah! Parece a maricota do boi de mamão(...)!” ((risos))*.

O ponto máximo da biografia é a constituição de uma *mercantilização terminal* (*terminal commoditization*), que para KOPYTOFF<sup>263</sup> seria uma mercadoria mais ou menos singular e de *valor* flexível. A *mercantilização terminal* teria *valor* ambíguo para quem produz e vende e para quem utiliza e consome, fazendo com que as esferas de troca (*exchange*) possam ser diversificadas, (...) *não é que o meu é mal feito, mas é este estilo folclórico que eu criei, (...), eles não, aí eles mudaram o jeito (...)*.

Dona Maricota é atenta à necessidade de diferenciar os *valores* incorporados (*embodied*) na suas peças em relação àquelas modeladas por outros artesãos (ãs) e, para isso, constrói a seguinte teoria: eles fazem bonecas/esculturas, ela maricotas/folclore. Os *regimes de valor* em que a narradora enquadra os objetos produzidos por ela e por outros artesãos (ãs) são iconizados nos diacríticos: deles-sofisticado e meu-rústico. Por esses dois pares, ela determina os enquadramentos (*frameworks*) sob os quais circula o sistema de objetos artesanais em Florianópolis, S.C. A partir de sua percepção (teoria pessoal) da *economia simbólica do*

---

<sup>263</sup> KOPYTOFF, Igor. In: APPADURAI, Arjun. (1986) op. cit.

*artesanato*, estes dois pólos definem as rotas por onde os *objetos econômicos* artesanais acessam e realizam as possibilidades biográficas disponíveis e aceitáveis para sua vida social (produção, circulação e consumo).

Ao modo de definição de alguns *sumários biográficos*,<sup>264</sup> Dona Maricota comenta: (...) *muita gente faz maricota, mas eles fazem uma boneca comum, não é a maricota. Eles fazem uma boneca sofisticada, cheia de coisa, aí não é uma maricota (...)*. No estabelecimento do que não é uma maricota (sofisticada, cheia de coisa), Dona Maricota configura a trajetória biográfica da peça escultural, ou seja, as possibilidades de realização biográfica de uma peça “sofisticada”, (...) *deles ficou uma coisa mais tipo uma escultura, uma coisa mais bem trabalhada (...)*, ou seja, a deles tem sua origem na gestualidade artesanal, mas no desenrolar de sua vida social objetualizam-se em uma outra gestualidade, aquela do artista hegemônico.

A narradora configura, ainda, o dispositivo plástico (expressividade plástica) que faz com que as peças-escultura acessem a um circuito de circulação e consumo especialista (o cultural/simbólico) (...) *uma coisa mais bem trabalhada (...)*, e a um lugar de neutralidade sígnica (caso isso seja possível) onde se cola simultaneamente sobre sua superfície de barro colorido qualquer significado: (...) *uma boneca comum (...)*, (...) *uma boneca sofisticada (...)*. Na construção da teoria sobre o artesanato de Dona Maricota, esta boneca (comum ou sofisticada) não é a maricota do Boi-de-mamão.

Contudo, até nesta construção de neutralidade sígnica é possível identificar um sentido: o não-ser-algo. Ao não-ser-a-maricota, esta outra boneca é superfície *objetualizada* por onde diferentes narrativas podem encontrar sua *objetividade* e, assim, serem (re)subjetivadas como outras personagens, *performances*, histórias. O “não-ser” identifica o “não-eu”, *i.é.*, ao outro (a) e a uma relação ainda não de toda compreendida, conhecida. Ao estabelecer esta não-identidade, Dona Maricota fala dos diálogos estabelecidos entre sujeitos e objetos, ou seja, subjacente a esta estratégia, estão expressas as formas que operam os processos de intersubjetividade. Abre-se, pois, a fratura para os processos de diálogo tenso e conflituoso, mas também negociador, a respeito das formas desiguais de estar no mundo e nele organizar as formas de viver (*performances*) tradicional e/ou modernamente.

---

<sup>264</sup> O *sumário* é uma forma de apresentação dos acontecimentos mediada pelo narrador, ou seja, este conta e resume as categorias de tempo, espaço e ações. A utilização do *sumário* dá à narrativa o tratamento pictórico, que é marcado pelo distanciamento do leitor em relação ao narrado. Dessa forma, utilizo o *sumário biográfico* qual dispositivo para identificar as biografias possíveis (disponíveis) e realizáveis pelos sistemas de objetos artesanais e, igualmente, como dispositivo para identificar as biografias ideais existentes nas narrativas coletadas. Sobre a noção original de *sumário*. LEITE, Lígia Chiappini Moraes. (2006) op. cit.

A não-identidade das peças escultóricas, entendida como marca biográfica destes objetos por Dona Maricota, estabelece as igualmente marcas das diferenças entre sistemas de objetos dentro ou fora de algo que poderia chamar: cultura popular e sua *objetualidade*. Esta fragmentação ser-algo e não-ser-algo é evidência mais que objetiva de que “a alma popular” é menos homogênea, estável e a-histórica do que se acredita. E a *economia política e simbólica do artesanato* uma arena de disputas que, mesmo localizada nas bordas do cosmos urbano recente, tem potência para deslocar práticas econômicas e políticas, históricas e estéticas.

Outra questão relacionada a este *sumário biográfico*, quase borda de suas delimitações, diz respeito ao trabalho, ou seja, às técnicas e estéticas. Para Dona Maricota, estas bonecas são diferentes, seguem outras impressões, configuram-se sob outras gestualidades. Aliás, para entender estas bonecas seria necessária outra arqueologia dessa gestualidade (empresa esboçada no capítulo anterior), (...) *deles ficou uma coisa mais tipo uma escultura, uma coisa mais bem trabalhada (...)*. O sentido do trabalho aqui não quer dizer somente tempo investido, ou conhecimento sobre técnicas e desenhos, mas de alguma maneira conota impressão plástica, estética. As categorias assumem outra *performance*, o que há pouco era sofisticado e rústico enquanto enquadramento biográfico, diacrítico, das formas de estar no mundo e construir a legibilidade das performances atuadas, converte-se em categoria estética.

Por *estética* não entendo a existência ontológica do belo autônomo e deste ligado estritamente à arte “universal”, ou um tipo de arte considerada hegemônica. Mas, às vivências de ou abertura às experiências sensíveis que seguem convenções culturais. Assumo, pois, a perspectiva de MANDOKI, para quem “o belo como tal existe qual o vazio, o aborrecido, o doce, o feminino, o nauseabundo, o inútil. São efeitos da linguagem que se aplica para descrever experiências e percepções e dependem de convenções culturais”<sup>265</sup>. Esta re-escritura da noção de *estética* tem por base críticas como as de BOURDIEU, que questionava o que ele chamou de “universalização do caso particular”. Para este autor, a experiência estética, percebida sob esta essência universal, incorria em uma dupla *des-historização*:

[por um lado,] constituem (...) uma experiência particular, situada e datada, da obra de arte em *norma* trans-histórica de toda percepção artística. [Por outro,] Calam-se, ao mesmo tempo, sobre a questão das *condições históricas e sociais de possibilidade* dessa experiência: com efeito, proíbem a si mesmas a análise das condições as quais foram produzidas e constituídas como

---

<sup>265</sup> A citação original é: *Lo bello como tal existe igual que lo blanco, lo aburrido, lo dulce, lo femenino, lo nauseabundo, lo inútil. Son efectos del lenguaje que se aplican para describir experiencias y percepciones y dependen de convenciones culturales.* MANDOKI, Katya (2006) op. cit. p. 19.

tais as obras consideradas como dignas do olhar estético; e ignoram na mesma medida a questão das condições nas quais se produziu (filogênese) e se reproduziu continuamente no decorrer do tempo (ontogênese) a disposição estética que exigem<sup>266</sup>.

Dessa maneira, a noção de *estética* é abordada neste capítulo como as condições de conhecimento sensível dos sujeitos através de suas experiências de atração e repulsa em relação aos objetos no tempo e no espaço. Estas condições mediadas profundamente pelas convenções culturais. Dito de outra forma, por *estética* entendo o estudo das condições de *estesis*, e não a identificação e atribuição de “belo” às manifestações pictóricas, esculturais ou performáticas. Por *estesis* entendo (ainda em consonância com MANDOKI), “a sensibilidade ou condição de abertura, permeabilidade ou porosidade do sujeito ao contexto em que está imerso”<sup>267</sup>, ou seja, a condição de abertura e apreensibilidade fundamental de todo ser humano em face do (a) outro (a), do mundo, da história e da cultura.

Entender o escultural-sofisticado e o escultural-rústico significa refletir sobre as experiências sensíveis (*estesis*) que estes objetos causam/provocam aos corpos de artesãos (ãs) e consumidores, ou sob outro ponto de vista, aos autores de gestualidades plásticas e expectadores destas gestualidades. E, interpretar como estas experiências são significadas por estes atores. Todavia, antes de chegar a esta camada da *objetualidade*, é necessário expor algumas outras possibilidades biográficas dos sistemas de objetos artesanais.

Outra trajetória biográfica disponível aos objetos artesanais é aquela que desenha a *desmercantilização*. Este movimento é curioso. Ao mesmo tempo em que impregna de experiência o *objeto econômico*, quase o convertendo em objeto sem monetarização do valor de troca (*priceless*), potencializa sua troca (*exchange*), exatamente pela incorporação nas mercadorias, destes outros significados experimentados/vividos. Acredito que a *desmercantilização* atua como catalizador de significados, os quais configuram/definem um *enquadramento cultural* que cola sentidos às coisas (age, pois, como movimento elíptico, que ao realizar-se realça alguns sentidos e obscurece a outros).

Esta ambigüidade reside, e devo concordar com KOPYTOFF, na *re-mercantilização* de toda forma de *mercantilização restrita* (*restrict commoditization*), ou seja, nas formas de redefinição da singularização e coletivização dos *objetos econômicos* de alguma forma

---

<sup>266</sup> BOURDIEU, Pierre. (1996) As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras. p. 320.

<sup>267</sup> A citação original é: (...) *la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto em que está inmerso*. MANDOKI, Katya (2006) op. cit. p. 67.

desativados enquanto mercadorias. Como exemplo deste movimento ambíguo, cito o fragmento narrativo em que Resplendor enquadra em outro regime de significados (os da memória), os *objetos econômicos* artesanais produzidos por ela, potencializando assim seu valor econômico.

Fragmento 24

Fonte: EN: F01 – R&ED – 02/2006. Turnos 84-86

*R. Isso! Só que assim, o boi de mamão faz parte da vida da gente, né! Então através daquela técnica que a gente aprendeu, aí (...) tu vai figurar tudo que tu tem saudade, da tua infância, meu pai pescador, né, então vai vindo aquelas histórias (...) que a minha bisavó fazia renda (...)*

*E. Hum-hum.*

*R. Aí a gente vai fazendo, assim! Mais de acordo com o que a gente sabe da história, meio que viveu, né (...) eu procuro fazer dentro desta (...) não procuro inventar muito, né!*

Resplendor centraliza as narrativas (verbais e objetualizadas) dos objetos artesanais, na experiência prosaica da vida, aproxima, pois, a biografia dos objetos à sua própria, como num espelhamento ou complementaridade de uma na forma e existência da outra e, por fim, afirma: (...) *o boi de mamão faz parte da vida da gente, né! (...)*. Ao fazer parte da vida da gente, o boi-de-mamão faz parte do jogo de construção de narrativas biográficas, e de configuração das identidades sobrepostas neste jogo de narrar-se. O boi entra no fluxo narrativo na qualidade de memória das coisas do corpo, (...) *da tua infância (...)*, das pessoas (...) *meu pai pescador, né, (...)* *a minha bisavó fazia renda (...)*, e como matéria das e para as memórias (...) *então vai vindo aquelas histórias (...)*. Os sistemas técnicos e os desenhos são disparadores de sentimentos, (...) *através daquela técnica que a gente aprendeu, aí (...) tu vai figurar tudo que tu tem saudade (...)*. Estes sentimentos marcam/imprimem estas saudades e memórias na matéria do objeto e, assim, inscrevem sob a forma de signos plásticos construídos a partir de pequenos gestos, histórias de pertencimento e de desapego. Narrativas atualizadas a cada nova versão, modificada em cada conjunto modelado.

Nesta nostálgica experiência com relação às memórias e aos objetos artesanais, Resplendor converte aquelas em *valores* destes. Os objetos modelados pela narradora incorporam (*embodie*) em suas superfícies a história das gentes (pescadores, rendeiras e artesãos), que não estão acessíveis em sua *objetualidade*, mas que, de alguma forma, são “iluminados” na forma de *sumários biográficos* de peças e de gentes. Esta estratégia desliga da

biografia dos objetos modelados por esta artesã, sua potência para seguirem sendo *objetos econômicos* comuns, a não ser que sua troca (*exchange*) seja negociada sobre outros *regimes de valores*. A narradora restringe a mercantilização de sua produção ao impregnar de sentido sua *objetualidade*. Este dispositivo aproxima-se àquele utilizado pela poeta para singularizar as roupas de seu marido, citado por STALLYBRASS. São as memórias do corpo (as experiências sensíveis) que se expõem e tomam de assalto o *objeto econômico*.

Mas que regimes seriam estes? Certamente aqueles ligados aos objetos-como-memória, quase objetos de coleção, pequenos conjuntos de alegorias que estão (...) *de acordo com o que a gente sabe da história* (...) da família e dos costumes, dos tipos e das formas de viver este espaço e este tempo. A verossimilhança é marcada no trecho, (...) *não procuro inventar muito, né!* Aqui Resplendor explicita a estratégia contida em cada peça modelada. Explicita, assim, que toda alegoria é uma invenção, as memórias encrustadas nas peças são versões e as biografias acessíveis pelas peças são aquelas possíveis e legítimas, (...) *meio que viveu, né!*

Outra forma do movimento de *mercantilização* ser realizado é narrada por Dona Olinda e Seu Petrolino, a partir de estratégias que estes artesãos utilizaram para inserir sua produção, como *objeto econômico*, no circuito de circulação e consumo em Florianópolis, SC. Estas estratégias, no decorrer do tempo, foram sendo descartadas e substituídas por outras que têm por objetivo o seu re-direcionamento ao circuito de circulação simbólico/cultural, especialmente galerias de “arte popular” e um mercado (consumidor/sujeito do *querer*) diferenciado. Nestes circuitos, os *regimes de valor* são definidos por enquadramentos (*frameworks*) como um tipo de sensibilidade estética, moda, entre outros.

Uma destas estratégias é acionada pela utilização de sistemas técnicos/tecnológicos que passam a ser inseridos nas *formas sociais de produção artesanal* (as câmeras digitais e a internet especialmente). Inicialmente, como forma mais econômica de registro e memória das peças realizadas, no lugar do acervo em prateleiras e estantes, pastas de arquivos digitalizados, são utilizadas para a montagem de coleções virtuais (assistemáticas) dos sistemas de objetos artesanais. Estas re-configurações dos acervos, que utiliza novas técnicas/tecnologias, expõem mais uma evidência da eficácia das atualizações dos sistemas técnicos, estéticos e de objetos artesanais, somada às biografias de artesãos (ãs) *modernamente tradicionais*.

Fragmento 25

Fonte: EN: F01 – O&P – 09/2006. Turnos 130-138

E. A alfândega foi (...)

O. A alfândega foi o ponto mesmo que eu coloquei as peças pras pessoas conhecerem meu trabalho, as pessoas conheceram alí da alfândega (...) e incentivo do Fulano, que o Fulano sempre incentivou bastante e até hoje incentiva bastante, quando ele quer alguma coisa assim então ele vem e diz: “ah, a Olinda faz!”

P. E dessas pessoas que acabaram pegando nosso cartão e vindo aqui, dentre elas muita gente que trabalha com eventos, que é o que agora (...) por isso que agora a gente quase não vai em feira, porque não dá tempo, e a finalidade é a gente trabalhar aqui mesmo no ateliê! Promotores de venda e evento, a maioria tem nosso cartão, telefonam, entram em contato ou vem aqui, ou se passa através de e-mail, né, algumas: “ah, eu quero a figura folclórica tal, boi de mamão, maricota (...)”, a gente já tem no computador, manda pra lá!

E. Manda pras pessoas, elas escolhem (...)

P. Manda pra lá, elas escolhem (...) se for aprovado (...)

E. Então tem um site da sra.?

P. Não, nós não temos site, via contatos mesmo, ou um e-mail ou telefone mesmo!

O. Daí eu mando a foto, eles dizem: “ah, quero tal coisa assim!”, então eu faço uma peça, mando pra ver se eles aprovam, já fiz assim (...) lá pra (...) fiz uma (...) tem até umas peças que eu estou fazendo agora alí também (...) aí já virou pra mim fazer comércio (...) alguma coisa (...)

P. De preferência que as pessoas venham aqui (...)

Como parte da estratégia de construir o *ateliê* na forma de um espaço/cenário do *querer*, (...) dessas pessoas que acabaram pegando nosso cartão e vindo aqui, dentre elas, muita gente que trabalha com eventos, que é o que agora (...) por isso que agora a gente quase não vai em feira, porque não dá tempo, e a finalidade é a gente trabalhar aqui mesmo no ateliê!, as técnicas recentes (como o computador e a internet) apresentam-se como mais um dispositivo para *mercantilização* dos objetos artesanais.

Ao narrar o deslocamento de estratégias como a divulgação do produto do trabalho através da casa da alfândega<sup>268</sup>, para os compradores diretos, os sistemas técnicos

---

<sup>268</sup> A Casa da Alfândega é um prédio no centro de Florianópolis, estilo neoclássico do Sul do Brasil, inaugurado em 1876 em função do aniversário da Princesa Izabel, Regente do Império. Após seu tombamento como monumento nacional, em 10 de março de 1975, foi cedido ao governo do Estado de Santa Catarina. Lá estão a sede da 11ª Coordenadoria Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN/SC e a Galeria do Artesanato da Fundação Catarinense de Cultura. A Galeria do Artesanato foi criada pela FCC para expor, comercializar e valorizar a produção artesanal local. Casa da Alfândega – Galeria do Artesanato. (s.d.) Florianópolis: FCC (folder de divulgação).

relacionados à comunicação adquirem um papel importante, (...) *Promotores de venda e evento, a maioria tem nosso cartão, telefonam, entram em contato ou vem aqui, ou se passa através de e-mail, né, algumas: “ah, eu quero a figura folclórica tal, boi de mamão, maricota (...)”, a gente já tem no computador, manda pra lá!* Cartões de visita, embalagens especiais, imagens digitais configuram uma coleção de dispositivos, alguns novos e outros nem tanto, que faz com que a biografia das coisas artesanais aconteça de forma muito similar a de outros objetos econômicos nos circuitos de circulação e consumo, como, por exemplo, o *design* de pequenas séries ou exclusivo.

Com a utilização dos acervos digitalizados e da internet, a biografia dos sistemas de objetos artesanais modifica-se, oferecendo mais uma possibilidade de se realizarem, mais uma possibilidade de mudança e atualização. Ao acessar os meios comunicacionais recentes, as imagens das peças entram em circuitos “mundiais” de divulgação e experiência: além de ser possível visitar o (a) artesão (ã) e, com este contato, vivenciar experiências de consumo alternativas àquelas massificadas. Inusitadamente, pode-se receber em casa uma imagem do objeto do *querer* e sobre esta “matéria” interferir, modificar, descartar. Amplia-se, assim, a potência da experiência de consumo: a mediação converte-se, também, no objeto de consumo. Dito de outra forma, o “freguês” passa a ter um tipo de acesso ao objeto artesanal que em outras configurações da *economia simbólica do artesanato*, era (e ainda continua a ser) sequer imaginável.

GARCIA CANCLINI, em sua investigação buscou “entender os ‘paradoxos’ que representavam as culturas populares, concebidas como formas tradicionais de produção e representação, dentro de uma modernização que há vinte anos era associada principalmente à urbanização e ao desenvolvimento industrial”<sup>269</sup>. Ao partir desta problematização explicitou atualizações de diferentes âmbitos/domínios da cultura popular, entre eles, e sendo um dos mais instigantes, as formas de circulação e consumo que, artesãos (ãs) acessam ao utilizarem os suportes tecnológicos comunicacionais (como a internet, os e-mails, entre outros). GARCIA CANCLINI afirma que cada vez mais, estes meios ou suportes comunicacionais, devem fazer parte das investigações sobre as culturas populares<sup>270</sup>. Visto que, por meio destes meios, são

---

<sup>269</sup> A citação original é: (...) *entender las “paradojas” que representaban las culturas populares, concebidas como formas tradicionales de producción y representación, dentro de una modernización que hace veinte años se asociaba principalmente a la urbanización y al desarrollo industrial.* GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) op. cit. p. 13.

<sup>270</sup> Acredito que esta questão toma centralidade no momento em que intervenções públicas e privadas, políticas públicas locais e globais a respeito da cultura popular ganham espaço e utilizam estes meios para divulgação de

anunciados e vendidos produtos tradicionais muito mais em função das qualidades inovadoras dos desenho/*design*, que relacionados às comunidades étnicas ou populares (subalternas). Este autor comenta que a circulação e consumo do artesanato através da rede mundial de computadores, aciona dispositivos de competitividade entre os (as) neo-mini-empresários (as) do artesanato para situar-se em circuitos de circulação e consumo especializados e globais<sup>271</sup>.

Poderia aproximar esta prática ainda recente entre os jovens artesãos, mas não desconhecida daqueles que trabalham em contextos urbanos, ao que os grandes sistemas industriais (ou pós-industriais) recentes denominaram “costumização” do produto. Acredito que, a partir desta estratégia, o artesanato recente acessa a outras formas de espaços para realização de trocas (*exchange*), configura novos enquadramentos (*frameworks*) que determinam a centralidade da experiência de consumo do sistema de objetos artesanais e, de alguma forma, obscurece as técnicas e as estéticas, os tempos e os espaços (a gestualidade).

Com isso, não quero propor que as *formas sociais de produção artesanal* seguirão as formas sociais de produção industrial em sua massificação e “virtualização”; não acredito nisso. No entanto, é possível que em função de um deslocamento das políticas do *querer*, os sistemas de objetos artesanais se aproximem cada vez mais do que é conhecido como o “objeto de arte” ou de *design*, atualizando não somente *performances*, mas também as formas de fazer e representar o mundo e a história. Como exemplo deste processo, poderia citar a “escultura” que aparece na capa do livro de GARCIA CANCLINI, “Culturas Populares en el Capitalismo”.

A cerâmica modelada em 2002 pela artesã Natividad Gonzáles Morales de Ocumicho, em Michoacan, na República do México, e que toma a capa do livro de GARCIA CANCLINI, representa o ataque às torres de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América, ocorrido em 2001. Esta escultura tem por título: *La Tragedia de Torres Gemelas el día 11 de septiembre de 2001*. Ao modo de uma sobreposição de narrativas catastróficas, das gravuras populares de decapitações da Revolução Francesa, ou de execusões de criminosos, ou ainda de martírio de santos católicos, são *presentificados* o tempo passado - em que ocorre o choque dos aviões contra os edifícios, ambos sob a guarda de uma figura obscura da morte, maior que ambos os prédios -, e o tempo futuro, representada na captura e punição na cadeira elétrica dos autores do

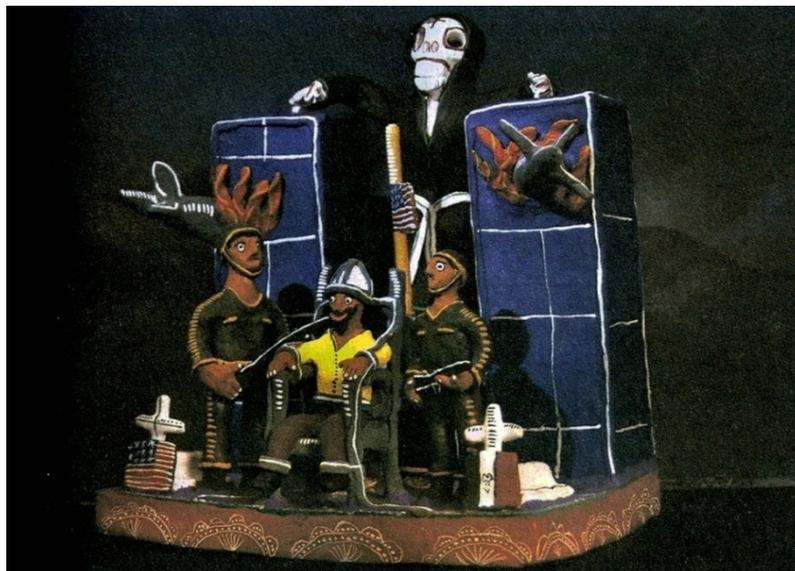
---

suas ações e como estratégia eficaz para acessar um consumidor “mundializado”. Neste ensaio, esta reflexão não foi privilegiada, mas não posso deixar de chamar a atenção de pesquisadores (as) das temáticas que envolvem a cultura popular e o artesanato para mais esta estratégia biográfica dos objetos e de artesãos (ãs).

<sup>271</sup> Para uma visão mais ampla sobre a análise deste autor a respeito da presença do artesanato na internet e muitas outras questões importantes sobre este sistema de objetos. GARCIA CANCLINI, Néstor. Introducción a la edición de 2002. In: GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) op. cit. p. 13-46.

atentado. O deslocamento dos temas, não mais aqueles ligados ao cotidiano e de alguma forma aos constrangimentos sociais e culturais, mas abarcando uma cultura midiática global, evidencia uma estratégia radical de atualização biográfica de artesãos (ãs), assim como de seus objetos.

**Ficha Técnica - 15**  
 Autor: Natividad Gonzáles Morales  
 Título: La Tragedia de Torres Gemelas  
 el día 11 de septiembre de 2001  
 Año: 2002  
 Técnica: Modelagem em argila  
 Local: Ocumixho, Michoacan, MX  
 Dimensões: diversas  
 Foto: Jesús Sánchez Uribe  
 Fonte: GARCIA CANCLINI, Nestor (2002)



A artesã mexicana, ao narrar o atentado estadunidense, a partir de re-escrituras autorais de imagens reproduzidas nos meios massivos na matéria do barro, testemunha ou compartilha com aquelas narrativas sobre o acontecimento a qualidade de *sumário* narrativo imagético. Isso está marcado na enunciação do título da obra qual manchete dos jornais diários: “A tragédia das torres gêmeas no dia 11 de setembro de 2001”. Por outro lado, esta enunciação poderia ser lida como notação que se faz em fotos de viagem: “a estátua da liberdade num fim da tarde de outono”, ao modo de uma escritura cotidiana e como registro displicente.

A escultura parte da plástica artesanal para alcançar uma temática global recente: a violência, a xenofobia. Mas de alguma forma também narra uma temática local: a violência da repressão relacionada à migração mexicana/estadunidense, o recrudescimento das políticas e polícias de migração na região de fronteira entre estes países. Em um esboço de análise (mais uma garatuja assumo), arrisco dizer que o que marca o lugar de fala (ou enunciação) desta peça é a base da escultura. Lá, onde a artesã instituiu a frontalidade do olhar expectador (o lugar do expectador) e configurou o recorte tempo/espacial da narrativa, é a superfície que se reserva para as marcas da ancestralidade dos desenhos (da gráfica) artesanal. Uma seqüência de desenhos de rendas conota o popular, referencia a natureza da matéria modelada, informa a

justa medida de sua *objetualidade*. Esta base que conecta a narrativa global/local à superfície onde a peça se apresenta, é objetivamente um corte, uma secção onde a narradora/autora parece dizer: “a partir deste espaço/tempo eu conto a minha versão dos acontecimentos”. Esta base também é inversão (umbral), realizada qual um tecido rendado que se coloca sob uma mesa, ela abraça a base como se o que vissemos fosse o que está por baixo do tampo da mesa, ou aquilo que está obscurecido, do outro lado.

A composição da cena apresenta-se como um corte temporal que organiza os acontecimentos e estabelece uma seqüência narrativa, revelando, assim, os significados da peça. Os eixos verticais são multiplicados: pelas torres (paralelogramos azuis), o corpo negro da morte e o mastro onde vacila uma bandeira estadunidense. Os aviões em chamas, cravados nas torres, desenham duas diagonais opostas que se encontram no mastro e, por conseguinte, na bandeira; esta marcação informa ao leitor a respeito de uma geografia política possível. Todavia, estes mesmos aviões parecem estar sendo engolidos pelas torres e não se chocando contra elas (reforçam o sentido de inversão anunciado com a base). O gesto impresso no corpo da torre é similar à entrada de Alice no espelho, ou seja, é leitosa, irradia-se como se ao invés de se chocarem, os aviões mergulhassem na superfície densa de um líquido pastoso. Até mesmo as chamas poderiam ser sinais deste mergulho. Elas realizam torções, giram sobre seu eixo, mas não queimam os prédios ou os aviões, apenas suavemente desenham sua helicoidade na forma da madeira que sai de apontadores de lápis de cor.

À frente, em um primeiro plano narrativo, o conjunto de três personagens se organiza: ao centro a representação do culpado, o condenado, ao seu lado esquerdo e direito dois soldados que asseguram que a sentença será executada. Estranha postura tanto do condenado, quando dos guardas. Aquele por esboçar um sorriso, por usar uma brilhante camisa amarela, por parecer confortavelmente de sua cadeira, vislumbrar o catastrófico cenário que está às suas costas. Seus olhos fixam a frente, mantém uma tranquilidade palerma de quem devora e é devorado pela voracidade das imagens projetadas pela da televisão: um espetáculo. Este não é um homem que vai morrer. Ele é impregnado de marcas que o localizam, é o único que usa barba e bigode, sinais de exclusividade na cena; somente ele mantém uma postura relaxada, senta-se com os braços sobre os braços da cadeira.

De alguma forma, este homem projeta-se na grandiosa representação da morte, localizada às suas costas, é como se existisse uma complementaridade entre ele e ela. Igual a ele, a morte também tem seus braços repousados (tensamente) sobre as torres gêmeas, igual a

ele a morte sorri. Mas seu sorriso não é tranqüilo, mas, sim, tenso, esganiçado, os brancos dentes expostos, o vazio de seus olhos, a cruz marcada em sua testa, marcam a agonia que, por sua vez, não está no condenado. A representação da morte parece ser a projeção dos sentimentos do condenado, sua localização e proporção (exatamente às costas daquele) reforça essa conexão entre as duas personagens.

Os guardas, por sua vez, são anônimos e quase autômatos, suas posturas programadas, seus gestos mecânicos conferem anonimato a estes dois homens, suas fardas e capacetes os fazem sumir nas infinitas possibilidades de não-ser. De certo ângulo (o da foto da capa) as chamas parecem sair de suas cabeças, como chifres vermelhos e amarelos. Poderia ser uma brincadeira que a artesã faz, na forma de uma jocosa piada sobre uma animalidade destes homens? Ou uma ambigüidade, somente exposta em função do ponto de vista do fotógrafo, que, ao posicionar a lente, escolhe o ângulo que constrói esta microhistória sobre os guardas?

Por fim, duas alegorias localizadas simetricamente na composição representam aqueles (as) mortos no atentado: de um lado uma cruz e sepultura estadunidense; de outro uma cruz e bandeira sobre a qual não é possível identificar uma geografia política (é o outro representado). Estes signos brancos, em meio ao azul, e o negro parecem não-lugares marcados por cruces, a presença/ausência destas formas brancas parece derreter-se por sobre a base, como gelo que por alguns momentos encontra a materialidade de sua forma, para logo escoar como água solo adentro. As sepulturas atuam como marca de que toda esta tragédia se dissolverá em face de uma ainda mais grotesca.

Todavia, não foi para entender a narrativa possível na superfície desta escultura que realize este estudo. Minha intenção é expor outras histórias impressas na matéria/pele de outras esculturas. Contudo, é necessário chamar a atenção para estas possibilidades biográficas que parecem se configurar para os sistemas de objetos artesanais e para artesãos (ãs) a partir da utilização das estratégias disponíveis para modernizar-se. Acredito que este movimento de aproximação do *design* e da arte hegemônica com o objeto artesanal, que ocorre no México, está ocorrendo em alguns *ateliês* investigados, alguns com mais eficácia que em outros. Igualmente acredito que esta seria uma das formas pelas quais o sistema de objetos artesanais e as *formas sociais de produção artesanal* dispõem para atualizar-se e modernizar-se.

Contudo, também acredito que o redirecionamento neste sentido subordina as práticas, técnicas e estéticas, domestica a potência política que estes objetos possuem, obscurece as

formas de viver e estar no mundo qual participante de uma prática cultural diversa àquela hegemônica. O que quero dizer, é que acredito que o sistema de objetos artesanais deveras necessita modernizar-se e romper com as cenografias (estético-ético-político-histórico-culturais) de um tipo de imagem estereotipada de “pobreza” (subalternidade). Mas não consigo, ainda, vislumbrar para aonde estas possibilidades biográficas, disponíveis e mapeadas aqui, levariam a estes objetos e seus agentes. O que acredito, é que as versões sobre os acontecimentos mundiais encontram - e encontrarão cada vez mais -, nas narrativas artesanais recentes, outras matérias onde ser/serão registrados. A partir da radical atualização de temas e cenografias do *querer*, o gesto plástico artesanal pode oferecer mais um depoimento de como foram/são vividos os fluxos e contrafluxos da história e da cultura contemporânea.

### **3.2. Esboço de uma análise:** das coisas aos sentidos

Denomino esboço à minha escritura por acreditar que esta configura muito mais um ensaio do que uma análise objetiva, classificatória. Entendo e reconheço a importância deste tipo de investida teórica (a análise classificatória). Entretanto, ao ter em mente a aproximação que proponho entre crítica de arte, especialmente a escultórica, a estética e minha reflexão sobre o artesanato, tomo o cuidado de caracterizar este esboço como uma busca por formas de olhar (procedimentos analíticos, ferramentas metodológicas, abordagens críticas, teóricas e historiográficas) a *objetualidade* artesanal a partir de sua organização formal e expressiva, seus sentidos e processos simbólicos, suas relações/diálogos com outras *objetualidades* igualmente subalternas e aquelas hegemônicas.

Este cuidado metodológico e teórico tem como objetivo mapear a superfície do barro e nela interpretar os processos de representação das sensibilidades e imaginações populares recentes. Empresa que um tipo de “análise objetiva” encararia como observação de elementos exteriores às relações sociais, econômicas ou históricas das *formas de produção artesanal*, ou definiria como elementos demasiado ordinários, sendo somente objeto das investigações catalográficas sobre as técnicas/tecnologias ou folclóricas.

Meu movimento de apreensibilidade dirige-se para a superfície do corpo das coisas, arranha sua *coisidade* mesma, para alcançar nesta superfície em tensão os gestos visíveis dos (as) agentes, ou seja, as impressões deixadas por estes sobre suas experiências. Utilizo o termo impressões por sua ambigüidade semântica. Por um lado, conota gesto de imprimir algo sobre

uma superfície ou a marca de um corpo sobre o outro. Por outro, opinião vaga, sensação. Tomo partido destes sentidos para falar destas marcas deixadas na matéria das peças e que denotam as opiniões e expõem as sensações vividas.

Parto, pois, da materialidade dos objetos e, assim, tenho a esperança de expor as impressões (textos) que tornam homens e mulheres conjuntos de significados públicos ou não, e, para isso, concordo com KRAUSS de que “somos a soma de nossos gestos visíveis. Somos tão acessíveis aos outros como somos a nós mesmos. Nossos gestos são eles próprios, formados pelo mundo público, por suas convenções, sua linguagem, o repertório de suas emoções, a partir dos quais aprendemos os nossos”<sup>272</sup>.

Aliás, utilizando deste esboço, tenho por desejo expor que a gestualidade plástica de homens e mulheres da cultura popular configura (igualmente àquela escultural hegemônica) o que KRAUSS<sup>273</sup> chamou de sensibilidade moderna, ou seja, as experiências relacionadas com as expressões plásticas (especialmente escultóricas) do século XX. Esta autora formula uma instigante questão sobre as manifestações *objetualizadas* da sensibilidade moderna, da qual eu tenho especial interesse, para configurar e interpretar o artesanato recente, a saber: O que é uma escultura?

A modo de resposta, construída a partir da leitura da investigação de KRAUSS, poderia sintetizar a angústia desta autora da seguinte forma: a escultura seria um gesto (meio de expressão) que situa sua *objetualidade* na “junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo”<sup>274</sup>. Ou seja, a escultura seria uma possibilidade de *objetualização* do tempo e do espaço, poderia até dizer, uma possível *objetualidade* alegórica dos diversos *cronotopos* recentes.

KRAUSS afirma ainda que o poder expressivo de toda *objetualidade* escultural está nesta tensão da simultaneidade (que contém uma experiência implícita de seqüência) de tempo e espaço, movimento e repouso, *i.é.*, no choque, no espasmo entre as diferentes alegorias *cronotópicas* e suas configurações, delimitações e contingências. Esta gestualidade configuradora de uma experiência de temporalidade e espacialidade no âmbito da arte moderna, acredito ser o elo de conexão entre escultura e artesanato. Visto que o artesanato, como expressão plástica que se referencia a um tempo e a um espaço em diálogo com outros tempos

---

<sup>272</sup> KRAUSS, Rosalind E. (1998) Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes.

<sup>273</sup> Idem. p. 322.

<sup>274</sup> Idem. p. 06.

e espaços, condensa, em sua *objetualidade*, as mesmas qualidades que KRAUSS afirma serem aquelas definidoras de uma escultura, a saber: “a forma em sua evolução no espaço (...) e o seu significado do momento representado em seu contexto histórico”<sup>275</sup>.

Seguramente, as experiências expressivas e sensíveis são narradas nos objetos artesanais a partir de outras “cenas” ou roteiros narrativos. Contudo, esta sobreposição de diferentes histórias ou formas de sensibilidade interessa na configuração do que KRAUSS desconstrói em sua análise: a composição. Ou seja, “a idéia de um arranjo rítmico das formas, cujo equilíbrio pretende revelar o significado latente do corpo [escultórico]”<sup>276</sup>. O artesanato, dessa maneira, alinha-se às esculturas como aquelas de Rodin, na possibilidade de questionar a estética clássica<sup>277</sup>, em função do gesto de construir nas superfícies dos objetos (no seu corpo), a *opacidade do significado*. A *opacidade* configura uma característica da sensibilidade moderna, cuja marca recai na eliminação da transparência do signo e da sua significação. O resultado disso é a negação da narratividade, ou melhor, a confusão narrativa<sup>278</sup>.

Pretendo, pois, a partir desta formulação sobre a noção de escultura, e sua potência para narrar alegoricamente no tempo/espaço o trânsito humano, realizar o deslocamento das fronteiras que delimitam o gesto plástico artesanal e sua *objetualidade*, daquele considerado artístico, e entender a ambos como manifestação da sensibilidade recente. Acredito que, a partir desta configuração da noção de escultura, é possível tornar opacos os sentidos que definem e hierarquizam a gestualidade artesanal e aquela artística. Ademais, lanço mão de categorias e procedimentos de análise do chamado campo da arte, que não seriam utilizados para interpretar

---

<sup>275</sup> Idem, p. 15-16.

<sup>276</sup> Idem, p. 24.

<sup>277</sup> “No classicismo, a transcendência do ponto de vista único costumava ser tratada, explicitamente, pela utilização de figuras agrupadas em pares ou trios, de modo que a vista frontal de uma figura era apresentada simultaneamente com a vista posterior de sua contra-parte. Sem destruir a singularidade da forma individual, surge, então, a percepção de um ideal, ou um tipo, genérico de que cada figura isolada é vista como partícipe; e a partir deste – representado em seqüência, em uma série de rotações – o *significado* do corpo solitário é estabelecido”. Idem, 23.

<sup>278</sup> O que KRAUSS configura qual confusão narrativa poderia ser resumido na forma de radicalização da polissemia do signo, ou aproximar do que BAKHTIN denominou multivocalidade. “Diferentemente de Saussure e dos estruturalistas, que privilegiaram a *langue*, isto é, o sistema abstrato da língua, com suas características formais passíveis de serem repetidas, Bakhtin enfatizou a heterogeneidade da *parole*, ou seja, a complexidade multiforme das manifestações de linguagem em situações sociais concretas. (...) Cada língua é a arena onde competem ‘acentos’ sociais diferentemente orientados; cada palavra está sujeita a pronúncias, entonações e alusões conflitantes. Cada língua é um conjunto de linguagens, e cada sujeito falante abre-se para uma multiplicidade de linguagens”. Remeto a STAM, Robert. (1992) op. cit. p. 12. Dessa forma, acredito que KRAUSS pretende que cada obra seja uma multiplicidade de sentidos; enunciados múltiplos. Sobre a multivocalidade e/ou heteroglossia ver BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINÓV) (2004) op. cit.

o sistema de objetos artesanais, para teorizar e construir um exercício de crítica sobre estes objetos e seus autores.

Interpretar é um termo chave e um dos dispositivos que acionam minha reflexão. Isso pelo fato do conjunto de objetos que compõem a sensibilidade contemporânea, entre eles o artesanato, serem veículos de representação que *corporificam* seu significado. Ao modo de explicitação desta intrincada relação, DANTO pondera: “Creio que a noção de significados corporificados capta um pouco do que aprendi com minha mestra, Suzane K. Langer, que em seu melhor livro, *Philosophy in a New Key*, estabeleceu uma distinção entre o que chamou de formas *discursivas* e formas *presentificadoras*: as obras de arte *presentificam* seus significados enquanto o significado de uma descrição é exterior a esses significados”<sup>279</sup>. Portanto, o acesso aos significados corporificados – ou algo que venho chamando de incorporação (*embodie*) - é a *interpretação*.

Em meio a (ou no meio de) este jogo entre *corporificar* e *incorporar* está o objeto (veículo de representação), matéria em que o significado é *corporificado*. Simultânea a este, a questão relativa à eficácia da *incorporação* por este objeto de significados ou regimes de significados. Esta questão tem sua base na operacionalidade de dois termos: obra e objeto. Para DANTO, “a obra é o objeto *mais* o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado que o observador – no caso das artes visuais – percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta”<sup>280</sup>. Via estes procedimentos, também busco entender os *regimes de valor* simbólico e, conseqüentemente, as políticas e os enquadramentos que refuncionalizam o *objeto* artesanal/cultura popular, na forma de *obra* de “arte popular”. Com isso, pretendo questionar, e de alguma forma interpretar, o que escapa às narrativas coletadas, o que transborda aos enunciados verbais já interpretados em outros momentos.

Por procedimento tomo o “estudo de caso”, como proposto por KRAUSS. Esta crítica e historiadora esgarça este procedimento, para com isso partir, não de categorias pré-estabelecidas, mas do exercício de configurar ao longo da análise um “conjunto de conceitos que não apenas revelem as questões esculturais implícitas nas obras particulares estudadas, mas que também possam ser gerados de modo a aplicarem-se ao corpo mais vasto de objetos que compõem a história da escultura do século XX”<sup>281</sup>.

---

<sup>279</sup> DANTO, Arthur C. (2005) A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac & Naify. p. 18-19.

<sup>280</sup> Idem. p. 19.

Acredito que a proposta desta autora vai ao encontro do motivo que faz girar minha investigação neste momento, a saber: buscar pelos sentidos, construir categorias que permitam o acesso aos significados sobrepostos, colados, impostos ao corpo dos objetos da cultura popular; perceber o *adensamento das gestualidades* e suas intencionalidades realizadas por homens e mulheres modeladores da matéria do barro. Afinal, nada mais interessante e desafiador teórica e criticamente, que aplicar um conjunto de conceitos configurados para refletir sobre a escultura recente, a uma parte considerada limite/periferia deste mesmo corpo de objetos: as *objetualidades* esculturais artesanais.

Uma crítica possível a este procedimento que tomo, seria a subordinação do artesanato à teoria da crítica da arte hegemônica, subordinação para a qual tenho chamado a atenção por diversas vezes neste ensaio. Entretanto, estou seguro a respeito das tensões, fraturas e hiatos que este procedimento causaria à minha argumentação sustentada até aqui. Mas, também tenho esperança que as pontes construídas sejam suficientemente generosas, para que, em meio a estas tensões e fraturas, seja possível perceber apropriações, atualizações e ressemantizações. Acredito que estes movimentos acontecem no sentido artesanato-escultura, mas também desconfio que o sentido inverso seja mais comum do que se possa julgar. Como exemplo poderia citar as gravuras de J. Borges e Gilvan Samico, que marcam a gráfica de *designers* e gravadores recentes. Ou, ainda, a obra de mestre Noza, mestre de cordel que também configura esta margem da sensibilidade recente.

Para realizar a empresa que me proponho neste item, foi necessário um recorte na diversidade de peças e conjuntos comprados, organizados em coleções e sistematizados em protocolos de pesquisa, no decorrer da investigação. Assim, opto por analisar e interpretar um número limitado de peças de um conjunto específico que formam 03 (três) das 06 (seis) coleções montadas. Respeito, nesta escolha, a representatividade destes conjuntos no âmbito da modelagem folclórica de Florianópolis, SC.

Para determinar a representatividade das peças, utilizei dois critérios: 1. A presença deste conjunto em todos os *ateliês* investigados, e 2. Sua participação nos circuitos de circulação ordinária (Mercado Municipal, Casa da Alfândega, shoppins centers, entre outros) e aqueles simbólicos/culturais (galeiras de arte, centros de cultura e artes, museus, e outros). Foi este segundo critério o preponderante na definição das peças analisadas, isso pelo fato dos objetos escolhidos funcionarem como simulacro de todo um conjunto narrativo mais amplo.

---

<sup>281</sup> KRAUSS, Rosalind E. (1998) op. cit. p. 06-07.

Outro motivo para a escolha foi a centralidade do conjunto de peças, nas manifestações culturais populares ou institucionais, econômicas e políticas deste contexto urbano. Somado à sua circulação nas atividades culturais estatais em publicações especializadas, enquanto tema de meios massivos locais, mas também nas imagens e imaginações que povoam a cidade (pinturas em muros, performances em eventos oficiais e de rua, marcas de restaurantes, murais em prédios residenciais e outros). Ou, ainda, como discurso identitário plasmado nesta manifestação da cultura popular e em tantas outras formas (contextualizadas ou descontextualizadas) nas quais aparecem as personagens escolhidas.

Em função da representatividade e centralidade do boi na vida econômica e cultural brasileira, identificada desde a época colonial e de grande importância no Nordeste nos séculos XVII e XVIII, no que foi denominado ciclo do gado ou civilização do couro. Do seu registro como o ícone nacional ou uma metáfora da nacionalidade utilizada em um tipo de literatura sobre as gentes brasileiras por Mário de Andrade, e na investigação folclórica por Câmara Cascudo e outros intelectuais brasileiros que narraram sobre e investigaram as representações coletivas deste país<sup>282</sup>. Opto por realizar aqui a interpretação de algumas peças escultóricas que fazem parte do conjunto modelado em argila do “Boi-de-mamão de Florianópolis”.

**Quadro 06- Lista de Protocolos de Pesquisa para Documentos Iconográficos - PPDIs utilizados na análise apresentada no item 3.2**

Fonte: lista dos PPDIs - Apêndice 03

<b>Autor (a)</b>	<b>Peça/conjunto</b>	<b>Classificação</b>
Olinda e Petrolino	Conjunto do boi-de-mamão Boi-de-mamão Bernunça Maricota	PPDI – O&P – 05 - 037 – mai/2007; PPDI – O&P – 05 – 051 – mai/2007; PPDI – O&P – 05 – 052 – mai/2007; PPDI – O&P – 05 – 038 – mai/2007.
Edwilson e Resplendor	Conjunto do boi-de-mamão Boi-de-mamão Bernunça Bernunça (com pernas) Maricota	PPDI – ED&R – 04 – 021 - abr/2007; PPDI – ED&R – 04 – 034 – abr/2007; PPDI – ED&R – 04 – 035 – abr/2007; PPDI – ED&R – 04 – 036 – abr/2007; PPDI – ED&R – 04 - 022 – abr/2007.
Maricota	Conjunto do boi-de-mamão Boi-de-mamão Bernunça Maricota	PPDI – MM – 02 – 001 - abr/2007; PPDI – MM – 02 – 008 – abr/2007; PPDI – MM – 02 – 007 – abr/2007; PPDI – MM – 02 – 013 – abr/2007.

<sup>282</sup> Para estabelecer estas motivações tomo apoio no texto de CARVALHO, Maria Michol Pinto. O ciclo ritual do Boi no Maranhão, sob a ótica da tradição e da modernidade. In: BASTOS, Rafael José de Meneses (org). (1993) Dionísio em Santa Catarina: ensaios sobre a farra do boi. Florianópolis: Editora da UFSC. P. 93-113.

O “ciclo do boi”<sup>283</sup> configura-se como um tempo não cronológico e encontra sua força motriz, para o estabelecimento de seu calendário, nas diferentes festas (rituais e ordinárias) associadas ao boi e seu protagonismo qual personagem, metáfora ou emblema. Esta sobreposição de tempo/espaço da festas (não-cronológico) em relação a um tempo/espaço institucional (cronológico), expõe a ambivalência entre diferente e cotidiano, entre extra e ordinário e é caracterizada pela simultaneidade e continuidade. A re-ordenação tempo-espacial do “ciclo do boi” estabelece dinâmicas próprias, onde a temporalidade é marcada pelos roteiros alegórico das brincadeiras. Os tempos do boi são “datas místicas” que, de alguma forma, seguem a sobreposição dos tempos de brincadeira e de recolhimento, apóiam as performances, dão tratamento dramático à apresentação das cenas e cenários, funcionam como panoramas ou panorâmicas dos ciclos da vida (individual e social). Assim, “não se morre, se repete, se reencarna, [e,] volta a ser”<sup>284</sup>, para mais uma vez e repetir o ciclo, dar a medida da vida, (re)apresentar<sup>285</sup> a história e a cultura.

De acordo com folcloristas que se dedicaram ao mapeamento e registro das manifestações do folclore catarinense, como SOARES<sup>286</sup>, a brincadeira do boi tem grande atrativo popular em Santa Catarina. Esta manifestação configura um circuito de brincadeiras existente em todo o Brasil, cuja personagem principal é a representação alegórica de um boi, como, por exemplo, o Bumba-meu-boi no Maranhão, boi-bumbá ou boi-de-reis no Amazonas e

---

<sup>283</sup> A noção de “ciclo do Boi” é apropriada por mim a partir da reflexão de CARVALHO. Idem.

<sup>284</sup> Idem. p. 98. A noção de “data mística” também é uma apropriação de CARVALHO. Apesar desta autora não detalhar este conceito, acredito contextualmente que este representa uma marcação temporal que tem por base aspectos performáticos associados à cosmovisão das gentes que participam desta manifestação da cultura popular. Ao tratar de cosmovisões ou visões de mundo, estou de acordo com a Dra. Portal da Universidad Autónoma Metropolitana UAM-I, México, que retoma este conceito antropológico qual chave para ampliar e interpretar as possibilidades de interações com o outro próximo, nas sociedades abertas ou complexas. Com a revisão deste conceito, ela busca por explorar, discutir e ampliar problemas antes interpretados à luz de propostas teórico/metodológicas no campo da antropologia, que trataram de descartar este conceito como uma chave de entendimento das formas de ver o mundo e a ele organizar e entender. No caminho inverso de um tipo de teoria social, criticada pela autora, a noção de cosmovisão possibilitaria interpretar as questões relacionadas com a mudança e a transformação das práticas (vivências, entendidas como parciais) sociais, estéticas, históricas, econômicas e políticas, isso por acreditar que numa sociedade existem espaços de significação diferentes, em interação, por isso as vivências de que fala PORTAL, serem sempre parciais. PORTAL, Maria Ana. (1996) El concepto de cosmovisión desde la antropología mexicana contemporánea. In: Inventário Antropológico. Anuário de la Revista Alteridades. Vol. 2. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa.

<sup>285</sup> Esta inscrição de representação e (re)apresentação encontra seu suporte teórico em DANTO. Para este autor, os termos se configurariam de duas formas: 1. Qual uma marca da presença de algo ou de seu aparecimento, ou seja, tornar de novo presente; 2. Aparência, i.é., algo que está no lugar de outra coisa. DANTO, Arthur C. (2005) op. cit.

<sup>286</sup> SOARES, Doralécio. (2002) Folclore Catarinense. Florianópolis: Ed. da UFSC.

Pará, folguedo-do-boi em Cabo Frio e outras localidades do Rio de Janeiro, entre outros lugares e com diferentes denominações de Norte a Sul do Brasil.

Para CARVALHO<sup>287</sup>, bumbá é uma interjeição que expressa choque, batida, pancada; a partir destas conotações, esta autora comenta que estes significados configuram um movimento vigoroso de encontro e contato físico, ou como em um momento deste ensaio problematizei, explicitam a *corpo-realidade* de sujeitos (homens e boi, narrativas e festas, entre outras) em inter-ação: “Assim, bumba-meu-boi tem o significado de bate, meu boi! Chifra, meu boi! Avante, meu boi!, funcionando como um tipo de voz de excitação, que conclama o boi à ação-reação, daí porque é sempre repetida de forma vibrante nas cantigas do auto”<sup>288</sup>.

Entre as formas de manifestação do “ciclo do boi” brasileiro, aquelas dramáticas são as de maior potência para *presentificar os significados* contidos na relação de ação e reação entre homens, mulheres e boi. Entre elas, especialmente, a dança, o canto e a música, o que gerou, no Nordeste brasileiro (mas não exclusivamente), profundas e “multimidiáticas” *objetualidades* destas brincadeiras, desde as danças dramáticas, as gravuras, literatura de cordel, performances teatrais, ciclos de cantigas, prestações, contra-prestações e entregas religiosas, entre outras. Acredito que essas formas dramáticas são configurações por meio das quais é possível interpretar a mutabilidade das performances e suas *objetualidades*, interior às manifestações do ciclo. Ou seja, por intermédio destas formas, diluem-se os enunciados verbais *bate! Chifra! Avante!*, e seus significados fechados (monológicos), para reconhecer quase uma gramática carnavalesca de gestos vigorosos, movimentos exagerados de excitação, risos alegres, inacabamento da existência de personagens e a contradição de corpos grotescos.

SOARES informa que a brincadeira do boi teria sido trazida para Santa Catarina pelos nordestinos e se integrara às manifestações populares (de origem ibérica) de diferentes regiões deste Estado (especialmente no litoral), sofrendo atualizações que configuram sua performance ainda hoje, a saber: a ausência de dramaticidade exagerada, incorporação, assim como o descarte de personagens, coreografias mais descontraídas, simplicidade na confecção das personagens, entre outras<sup>289</sup>. Entretanto, acredito que o “despojamento” do boi de Florianópolis

---

<sup>287</sup> CARVALHO, In: BASTOS, Rafael José de Menezes (org.) (1993) op. cit.

<sup>288</sup> Idem. p. 94.

<sup>289</sup> SOARES, Doralécio (2002) op. cit.

esteja ligado muito mais à sua *performance* como bridadeira jocosa ou versão dramática de outras manifestações “tradicionais” locais relacionadas à tauromaquia<sup>290</sup> - como a farra do boi.

**Ficha Técnica · 16**

*Autor:* Olinda e Petrolino  
*Título:* Conjunto de Boi-de- mamão  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.  
*Dimensões:* diversas  
*Classificação:* PPD1 – O&P – 05 – 037 – mai/2007  
*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira



**Ficha Técnica · 17**

*Autor:* Resplendor e Edwilson  
*Título:* Conjunto de Boi-de- mamão  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.  
*Dimensões:* diversas  
*Classificação:* PPD1 – ED&R – 04 – 021 – abr/2007  
*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira



**Ficha Técnica · 18**

*Autor:* Maricota  
*Título:* Conjunto de Boi-de- mamão  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.  
*Dimensões:* diversas  
*Classificação:* PPD1 – MM – 02 – 001 – abr/2007  
*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira



<sup>290</sup> Para uma caracterização de tauromaquia, qual categoria que explicita as práticas culturais de combate com o touro. SERRA, Ordep J. Trindade. O touro no mediterrâneo: reflexões sobre o simbolismo e ritual – a propósito de “as bacantes”, de Eurípide. In: BASTOS, Rafael José Meneses (org.) (1993) op. cit. p. 35-74.

**Ficha Técnica - 19**  
*Autor:* Olinda e Petrolino  
*Título:* Boi-de- mamão  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.  
*Dimensões:* 7,5 x 7,0 x 10 cm.  
*Classificação:* PPD1 – O&P – 05 – 051 – mai/2007  
*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira



**Ficha Técnica - 20 (acima)**  
*Autor:* Resplendor e Edwilson  
*Título:* Boi-de- mamão  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.  
*Dimensões:* 8,5 x 6,5 x 13 cm.  
*Classificação:* PPD1 – ED&R – 04 – 034 – abr/2007  
*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira

**Ficha Técnica - 21**  
*Autor:* Maricota  
*Título:* Boi-de- mamão  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.  
*Dimensões:* 7,5 x 5,5 x 11,5 cm.  
*Classificação:* PPD1 – MM – 02 – 008 – abr/2007  
*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira

**Ficha Técnica · 22**  
*Autor:* Olinda e Petrolino  
*Título:* Bernunça  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.  
*Dimensões:* 7,0 x 6,0 x 14,5 cm.  
*Classificação:* PPD1 – O&P – 05 – 052 – mai/2007  
*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira



**Ficha Técnica · 23 (acima)**  
*Autor:* Resplendor e Edwilson  
*Título:* Bernunça  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.  
*Dimensões:* 6,5 x 7,0 x 15,5 cm.  
*Classificação:* PPD1 – ED&R – 04 – 035 – abr/2007  
*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira

**Ficha Técnica · 24**  
*Autor:* Resplendor e Edwilson  
*Título:* Bernunça (com pernas)  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.  
*Dimensões:* 9,0 x 8,0 x 19 cm.  
*Classificação:* PPD1 – ED&R – 04 – 036 – abr/2007  
*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira



**Ficha Técnica · 25**  
*Autor:* Maricota  
*Título:* Bernunça  
*Ano:* 2006  
*Técnica:* Modelagem em argila  
*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.  
*Dimensões:* 5,5 x 3,5 x 11,5 cm.  
*Classificação:* PPD1 – MM – 02 – 007 – abr/2007  
*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira

**Ficha Técnica - 26**

*Autor:* Olinda e Petrolino

*Título:* Maricota

*Ano:* 2006

*Técnica:* Modelagem em argila

*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.

*Dimensões:* 15 x 6,0 x 5,5 cm.

*Classificação:* PPD1 – O&P – 05 – 038 – mai/2007

*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira



**Ficha Técnica - 27**

*Autor:* Resplendor e Edwilson

*Título:* Maricota

*Ano:* 2006

*Técnica:* Modelagem em argila

*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.

*Dimensões:* 26 x 8,5 x 7,5 cm.

*Classificação:* PPD1 – ED&R – 04 – 022 – abr/2007

*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira



**Ficha Técnica - 28**

*Autor:* Maricota

*Título:* Maricota

*Ano:* 2006

*Técnica:* Modelagem em argila

*Local:* Florianópolis, Santa Catarina, BR.

*Dimensões:* 27 x 8,5 x 6,5 cm.

*Classificação:* PPD1 – MM – 02 – 013 – abr/2007

*Foto:* Ronaldo Corrêa & Verônica Siqueira



Esta percepção parte da crença de que o Boi-de-mamão ligado à farra do boi<sup>291</sup> resguarda sua atuação em outros significados distintos a algum modo de manifestação religiosa, como acontece em muitas brincadeiras do boi pelo Brasil. Por exemplo, no Maranhão; onde, de acordo com CARVALHO, o boi é uma forma de oração, um meio (veículo) para chegar/homenagear a São João Batista<sup>292</sup>. Por outro lado, a “simplicidade” do boi de Santa Catarina seguiria a uma *lógica das permutações*, ou seja, a uma “relatividade das verdades para que se definam as degradações próprias a um mundo dado ao revés”<sup>293</sup>. A inversão, presente nas “ausências” deste boi, configura a cosmovisão carnavalesca e toma forma no riso (nas piadas de conteúdo ambivalente utilizadas para re-elaborar o script original), no grotesco do corpo (especialmente marcado na personagem da maricota, mas não exclusivamente), nos inacabamentos e regenerações (da narrativa como um todo e das personagens, através das lacunas e ocos nas performances), equivalente àquelas estudadas por BAKHTIN na obra de Rabelais<sup>294</sup>.

Ao realizar este movimento em direção ao corpo e às degradações, ambas configuradoras da cultura cômica popular, a dramaticidade do boi de Santa Catarina, localiza o escárnio, ou a ironia através do cômico. Dessa forma, a “descontração” do boi *presentifica* muito mais uma versão carnavalizada das hierarquias e subordinações, assim como expõe os dispositivos de resistências, através de um realismo movimentado, sensual, degradado (cômico) e grotesco. Importante chamar a atenção que a noção de grotesco, aqui utilizada, diz respeito ao exagero, ao hiperbolismo, à profusão e ao excesso; dito de outra forma, o grotesco exprimiria o

---

<sup>291</sup> Concordo com BASTOS que o Boi-de-mamão é uma *performance* dramática (e igualmente dionisíaca) da Farra do boi. Assim como a Farra, o boi-de-mamão representa e *presentifica* “violentamente” a morte, as ambigüidades e hierarquias sociais, entre outros aspectos da sociedade recente. Enquanto na Farra “devora-se” ao boi, na *performance* dramática “devoram-se” os sentidos, as imaginações. BASTOS, Rafael José de Menezes (org) (1993) *Dionísio em Santa Catarina, ensaios sobre a Farra do boi*. Florianópolis: Editora da UFSC. Ver também LACERDA, Eugênio Pascele. (2003) op. cit. Neste texto, esta hipótese é mais explícita: “(...) o leitor deve ter notado que tento olhar para a festa [Farras do Boi] como uma manifestação local do “ciclo do boi” brasileiro (...). Tendo no Nordeste brasileiro seu núcleo principal de irradiação, ‘o boi-que-dança’ vai adquirindo diferenças regionais desde a nomenclatura até os aspectos da própria dança, tais como a forma de apresentação do auto, das personagens, das músicas e das cantigas, da indumentária e dos instrumentos. (...) Em Santa Catarina, o rito é conhecido como boi-de-mamão, ao que tudo indica faz parecer variante do auto nordestino (...). Noto que uma característica desses autos é o comparecimento alegórico do Boi, enquanto que em outras modalidades rituais, como a vaquejada nordestina e a Farra do Boi catarinense, o boi comparece *in natura*”. p. 44-45.

<sup>292</sup> CARVALHO, In: BASTOS, Rafael José de Menezes (org) (1993) op. cit.

<sup>293</sup> DISCINI, Norma. *Carnavalização*. In: BRAIT, Beth (org.) (2006) op. cit. p. 57.

<sup>294</sup> BAJTIN, Mijail (2005) op. cit.

*inacabamento da existência*<sup>295</sup> das formas que marcam a cultura popular. Inacabamento expresso na fragmentação e incompletude das narrativas e personagens populares, em relação ao monologismo daquelas igualmente narrativas e personagens hegemônicas.

Com relação ao grotesco, BAKHTIN comenta que diante aos parâmetros estéticos de perfeição, demarcados na Antigüidade e retomados no Renascimento Europeu, a imagem grotesca é localizada no âmbito do monstruoso. Esta localização retira do grotesco a ambivalência regeneradora, confronta o inacabamento da existência grotesca com o idealismo das formas acabadas clássicas (naturalistas), sentenciando o primeiro ao obscurecimento. Ao considerar monstruosa a transmutação de uma forma em outra, gesto realizado continuamente pela cultura cômica popular, o caráter alegre e festivo das manifestações populares é enfraquecido. A risada é retirada da vida cotidiana, e em seu lugar é pretendida a perfeição e a completude de um tipo “clássico” de construção de imagens e de representação/descrição da vida<sup>296</sup>.

Em oposição àquele ideal (*canôn*) clássico<sup>297</sup>, e para interpretar a brincadeira de Florianópolis, SC. e sua *objetualidade*, retomo a noção de *grotesco* proposta por BAKHTIN a partir da obra de Rabelais, como “embriaguez” de exagero (hiperbolização) da imagem. Dessa perspectiva de cosmovisão, acredito ser possível acessar a regimes de significados que impregnam tanto a *performance* dramática quanto os conjuntos modelados em cerâmica. E, ao acessar estes regimes, configurar o que venho caracterizando como as narrativas de modernizar-se, ou seja, as atualizações biográficas que localizam artesãos (ãs) e seu sistema de objetos em meio aos conflitos que constituem a arena de disputas da *economia simbólica e política do artesanato* no contexto urbano recente. Em verdade, o que me interessa explicitar através da *performance* e *objetualidades* do boi, são, antes, os limites, as imagens e as diferenças que, contidos especialmente no artesanato, expõem as disputas (políticas/ideológicas) entre grupos hegemônicos e subalternos, e aqui especialmente aquelas marcadas pela experiência sensível (estética), mediada pelos enquadramentos de valores culturais, econômicos, históricos, éticos, plásticos.

---

<sup>295</sup> Idem.

<sup>296</sup> DISCINI, Norma. In: BRAIT, Beth (org). op. cit.; e BAJTIN, Mijail (2005) op. cit.

<sup>297</sup> Para Bakhtin, o termo *canôn* diria respeito a uma tendência dinâmica e em processo e não a conjunto de normas que integrariam uma gramática das visualidades e, por conseguinte, das sensibilidades. DISCINI, Norma. In: BRAIT, Beth (org). op. cit.

Em Santa Catarina, a brincadeira do boi tem por curiosa denominação “Boi-de-mamão”<sup>298</sup>, cujo mito-narrativo fundador, SOARES explica da seguinte forma: “(...) a brincadeira era conhecida como bumba-meu-boi, depois passou a boi-de-panos. Mas conta-se que certa vez, com a pressa de se fazer a cabeça, foi usado um mamão verde, o que o levou a denominar-se boi-de-mamão. O nome se manteve até hoje, embora se veja boi com cabeça de todos os tipos, até mesmo de boi, menos de mamão”. O próprio SOARES não atesta a veracidade desta história originária da brincadeira e anota seguido a esta micronarrativa o seguinte: “(...) há quem contrarie esta versão (...)”<sup>299</sup>.

Aliás, permitindo-me uma digressão, em meu período em campo pude acessar versões desta narrativa originária onde a justificativa para o nome “boi-de-mamão” abrangia desde um “não sei por quê!” até a confirmação (ou reprodução) deste mito fundacional narrado por SOARES. Estas respostas expõem de alguma forma as fraturas entre as formas de circulação das “tradições populares” e a eficácia das políticas públicas na inscrição de memórias “coletivas” e na construção de um tipo de “identidade local” e “cultura popular” da Ilha de Santa Catarina. Das conversas informais em reuniões entre amigos nativos e residentes da Ilha, a grande maioria diz lembrar que, ao utilizar o boi qual brincadeira na infância, era um mamão verde a cabeça e um tecido colorido o corpo da armação que dava “vida” ao boi e tentava (re)apresentar aquele dos bois dramáticos, encenados no ciclo das festas que tinham por período os meses entre o natal e o carnaval, estendendo-se até as Festas do Divino<sup>300</sup>.

---

<sup>298</sup> Não é minha intenção neste ensaio aprofundar na descrição da brincadeira do Boi-de-mamão. Para isso, importantes trabalhos de registro e interpretação foram realizados pela então Comissão Nacional do Folclore através dos Boletins do Folclore Brasileiro nos anos das décadas de 1950 e 60; na forma de monografias, dissertações e teses na Universidade Federal de Santa Catarina UFSC e pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Pretendo somente contextualizar a narrativa, indicar suas personagens e tornar legível o *script* que subjaz ao conjunto modelado. Aliás, minha atenção estará voltada apenas às informações que podem compor o enquadramento da *objetualidade* desta brincadeira. Para ampliar as informações sobre as manifestações da cultura popular em Santa Catarina, remeto aos Boletins do Folclore; BOITEUX, Lucas Alexandre (1950) Superstições e credences. Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore. Florianópolis, 1 (4), pp. 35-36, jun.; HENRIQUES, Maria de Lourdes. (1950) Boi-de-mamão. Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore. Florianópolis, 2 (5), pp. 51-55, set.; PIAZA, Walter F. (1951) Contribuição ao folclore do boi, no Brasil. Boletim Trimestral da Comissão Catarinense do Folclore. Florianópolis, 2 (8), pp. 71-74, jun.; PIAZA, Walter (1953) Aspectos folclóricos catarinenses. Florianópolis, Comissão Catarinense de Folclore. 22.; e as bases de dados sobre dissertações e teses da UFSC.

<sup>299</sup> As citações transcritas neste parágrafo encontram-se em SOARES, Doralécio (2002) op. cit. p. 48.

<sup>300</sup> “As Festas do Divino Espírito Santo realizam-se nos meses de maio e junho, de acordo com o calendário litúrgico da Igreja Católica – cinquenta dias após a Páscoa – e culminam no domingo de Pentecostes, quando se celebra a descida do Espírito Santo – Terceira Pessoa da Santíssima Trindade – sobre os apóstolos”. NUNES, Lélia Pereira da Silva. (2007) Caminhos do Divino – um olhar sobre a Festa do Espírito Santo em Santa Catarina. Florianópolis: Insular. p. 22.

A especificidade micronarrativa do mamão e do tecido colorido no boi alegórico de Santa Catarina e sua função como dispositivo, de alguma forma, demarcador de práticas sociais que configuram uma pedagogia de discursos identitários, políticos e históricos, remete àquelas funções sociais que FERNANDES<sup>301</sup> propõe para o folclore paulistano, a saber: influência socializadora, controle social e reintegração de herança social.

Acredito que, seguindo FERNANDES, a narrativa performatizada nesta brincadeira de Santa Catarina estimula a aquisição de experiência societária, visto que esta forma dramática, ao ser encenada nas praças públicas e em terreiros das casas, ou na forma de brincadeira improvisada de crianças, marca o encontro, delimita um coletivo; dito de outra forma, configura um “nós” em relação a um “eles”. Funciona ainda, como dispositivo de atualização e perpetuação de atitudes que garantem o controle social, *i.é.*, um pouco dissonante ao que problematiza FERNANDES, age nas fórmulas padronizadas retirando destas sua fixidez, incorporando a ambigüidade entre modernizar e preservar as “formas” e “conteúdos” de sentir, pensar e agir tradicionais. Por fim, atua realizando a ligação/ponte entre o presente e o passado, integrando ao meio social antigas e novas gerações, que neste encontro atualizam suas biografias de geração e grupo, re-ordenam suas performances em função das pressões históricas, políticas, econômicas, descartam fórmulas que não têm mais significado<sup>302</sup>.

O Boi-de-mamão (da Ilha ou do continente), encenado em Santa Catarina, varia em número de personagens, na duração e na forma de contar e cantar a história, mas, tem por base comum a morte e a ressurreição do boi. Para se entender a base narrativa da brincadeira, SOARES descreve o seguinte sumário: “A brincadeira encanta principalmente as crianças, a despeito do temor pelas investidas do boi e da fantasmagórica figura da bernúncia, que procura ‘engolir’ a platéia. Os avanços do boi, a sensação da morte, o seu ressurgimento curado pela benzedura, depois que o doutor veterinário o dá como morto, são os aspectos sensacionais da dança, culminando com o cavaleiro laçando o boi”. Duas personagens presentes neste sumário, e que aparecem somente em Santa Catarina, são a maricota, “a mulher gigante”, e a bernunça, “aparente réplica do grande dragão celeste chinês”<sup>303</sup>. Este sumário (micronarrativa do auto do boi-de-mamão), suas personagens e ações, são transcritos na forma de conjuntos de peças

---

<sup>301</sup> FERNANDES, Florestan (2004) op. cit.

<sup>302</sup> Para uma ilustração a respeito do boi-de-mamão, conferir o capítulo II – A brincaderia do Boi de mamão. In: GONÇALVES, Reonaldo Manoel. Educação popular e boi-de-mamão. Diálogos brincantes. Florianópolis. 198 f. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

<sup>303</sup> As passagens utilizadas como referência neste parágrafo estão em SOARES, Doralécio (2002) op. cit. p. 49.

escultóricas que participam de um circuito de circulação simbólico/cultural e ordinário e que, de alguma forma, estabelecem diálogo plástico com as atuações levadas a cabo no período das festas do boi de Florianópolis, SC.

O que interessa neste momento da análise é mapear e interpretar como as atualizações das narrativas da brincadeira, em face das mudanças (limitação)<sup>304</sup> no sumário descrito anteriormente (sejam estas históricas, sociais, econômicas, estéticas e éticas), imprimem na seqüência de cenas (no roteiro) e, conseqüentemente, na superfície das peças (*locus* de narrativas visuais), as disputas por espaços de representação tanto político, quanto expressivo (estéticos). Interessa interpretar, na superfície do corpo das coisas e nas versões das histórias do boi encenadas em Florianópolis, o deslocamento provocado pelo trânsito de suas narrativas espetaculares, no sistema de objetos artesanais e nas estratégias e dispositivos plásticos utilizados pelos autores para legitimar sua participação nos circuitos de circulação cultural recentes.

Pretendo, pois, realizar o seguinte movimento, a saber: tomo as apresentações de grupos de boi-de-mamão, ocorridas no âmbito da 13ª Açor – Festa da Cultura Açoriana, que se deu no período de 17 a 19 de novembro de 2006, no Centro Histórico da cidade de Laguna, Estado de Santa Catarina, Brasil<sup>305</sup>, para, a partir delas, explicitar as atualizações na

---

<sup>304</sup> O sentido de limitação aqui referenciado está relacionado ao par *limite vs. limiar*. Na sua análise da obra de Rabelais, BAKHTIN lança mão deste par de categorias para entender a transposição que descreve o carnaval como forma sincrética. Por *limiar* este autor russo entende o inacabamento da existência, a oposição ao limite, ou seja, o *limiar* seria a sustentação da carnavalização interna aos discursos polifônicos. Por outro lado, e em contraste, o limite seria a fixidez e estaticidade dos discursos monológicos que teriam no *canôn* clássico sua configuração. DISCINI, Norma. In: BRAIT, Beth (org.) (2006) op. cit.; BAJITIN, Mijail (2005) op.cit.

<sup>305</sup> Estas observações fazem partes das notas realizadas no período da festa em Laguna. Esta festa configura-se como estratégia institucional de construção de uma identidade homogênea de “açoriano-descendente”. Ela é realizada uma vez por ano, em uma cidade diferente a cada edição. É organizada pelo Núcleo de Estudos Açorianos da Universidade Federal de Santa Catarina e tem por propósito “divulgar” a cultura catarinense de “base açoriana”. O projeto da festa é estruturado a partir de eixos: culinária; folclore (danças e performances dramáticas); manifestações religiosas (missas festivas, desfile de bandeiras); exposições de imagens e artesanato. Neste espaço institucional, a encenação de um tipo de cultura local tem por base o discurso construído nos anos de 1960, já exposto em outro momento. Acredito que estas ações e agendas (calendários) políticas configurariam importante tema de investigação sobre os usos de categorias como cultura popular, artesanato, processos de hibridação, interculturalidade, (re)criação de tradições, entre outros que ampliariam a discussão ou configuração da arena de disputas que envolvem a *economia política e simbólica do artesanato/cultura popular* em Santa Catarina. A princípio não acredito na eficácia discursiva e objetual deste discurso identitário, após acessar alguns de seus dispositivos legitimadores, a saber: monografias, dissertações e teses sobre o que se convencionou sob determinada perspectiva teórica de “açorianidade”, a criação do calendário institucional que divulga este discurso, as políticas públicas e culturais para criação de uma memória “coletiva” e positivação deste discurso identitário, especialmente apoiado na figura do (a) mané da ilha. Reconheço que, de alguma forma, estes dispositivos refletem (e refratam) um desejo por identificação/identidade na Ilha, mas esta não é nem homogênea e livre de tensões como apresentada através destas ações institucionais. Deveras, acredito que a potência que estas estratégias possuem recai no seu monologismo, ou seja, na capacidade de subordinar as diferentes vozes que participam dos processos de

*performance* da brincadeira e em seus sentidos. De forma a interpretar o trânsito da comicidade carnavalesca à espetacularização do carnaval recente, justaponho a esta interpretação das cenas da atuação boi, trechos de narrativas de artesãos (ãs) coletadas durante o trabalho em campo, que servirão como mediações para entender aquelas atualizações dramáticas, na forma de textos narrativos sobre as escolhas que estes (as) narradores (as) realizam no processo de configuração de suas práticas laborais, estéticas, econômicas. Completo esta interpretação do sentido das coisas (*performance* dramática e *objetualidades*) com a leitura das peças escolhidas em meio às coleções formadas durante este momento da investigação. Minha esperança é que, ao realizar esta sobreposição, proporcione uma rica interpretação sobre as estratégias de modernizar-se, complementar aquela obtida na reconstrução das narrativas biográficas realizada no capítulo anterior.

Na festa em Laguna, SC., tive a oportunidade de observar alguns dispositivos de atualização biográfica da *performance* em ação. Foi possível perceber os enfrentamentos apresentados e travados na arena de disputas de uma possível *economia política e simbólica do artesano/cultura popular*. Entre tantas questões, selecionei três cenas diacríticas onde estas fraturas eram especialmente performatizadas. A partir da descrição e interpretação destas cenas pretendo desenredar minhas observações: Cena 1. O momento da morte do boi anunciada pelo doutor veterinário, e sua cura (ressurreição) realizada pela benzedura, numa explicitação de uma disputa entre os saberes sobre a cura. Cena 2. A subordinação da fantasmagoria da bernunça e agressividade do boi, na qualidade de resposta a políticas públicas para construção de marcas de uma “cultura popular” local. Cena 3. A torpez da maricota, qual enfraquecimento de uma ironia e inversão, ou deslocamento da potência da ambivalência carnavalesca para, no seu lugar, instituir a concepção espetacularosa-teatral do carnaval recente<sup>306</sup>.

---

atualização biográfica/identitária. Todavia, somente uma atenta reflexão e interpretação destas ações poderiam confirmar minha hipótese e este não é o espaço para este gesto intelectual; mas, de toda forma, não me furto de chamar a atenção para este instigante objeto de pesquisa.

<sup>306</sup> As cenas listadas são uma síntese deste momento de observação. Alerto que vários foram os bois assistidos e se na escritura apresento como uma encenação coerente e explícita é pelo desejo de ser legível em minha argumentação. Talvez uma pista que possa desmascarar a unicidade da encenação narrada aqui é minha aproximação da estratégia narrativa de GEERTZ, no clássico texto “A briga de galos balinesa”, onde este *presentifica* em uma narrativa mitológica (ao modo de BARTHES) os significados mapeados em inúmeras performances assistidas. As observações que realizo aqui têm o “papel” de ilustrar os dispositivos que vão ter ecos nos objetos. Não faz parte do meu propósito neste ensaio enveredar pelos instigantes caminhos das estratégias de atualização das performances dramáticas atuadas. Mas, tenho claro que esta perspectiva de análise seria importante para explicitar dispositivos que, de alguma forma, estão na interpretação proposta. Ademais, este anúncio de caminho, uma investigação com este propósito configuraria uma belíssima e poética versão sobre as alegorias dramáticas de modernizar-se. GEERTZ, Clifford (1989) A interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC.

O que ficou marcado na primeira cena (atestado da morte e ressurreição do boi), em um roteiro “original” (somente como referência de anterioridade, e não de originalidade ou verdade) era a justaposição, ou mesmo, a complementaridade de saberes tradicionais (benzedura) e institucionais (medicina veterinária), seguro que não menos tensa do que na versão que assisti; porém, em algum nível do enunciado original esta tensão era *presentificada* e a ambivalência não era encoberta. Na atualização, a benzedura era substituída pela alegoria burlesca de uma injeção que seria aplicada no boi e o acordaria.

Esta alegoria deslocou a benzedura, a morte e as personagens, modificou internamente a encenação, ou seja, aparentemente não existia mais a ambivalência de papéis ou de personagens que jogavam com diferentes saberes sobre a cura, instituindo sua complementaridade (o médico atesta a morte e o/a benzedor(a) cura), ou justaposição. No seu lugar, foi estabelecida a hierarquização aguda a respeito dos saberes performatizados. Estes conteúdos não modificam a forma da *performance*, mas a questionam internamente, causando tensões e explorando outros argumentos ou questionamentos, como, por exemplo: a narrativa contida na cena, o descarte ou (re)criação de personagens, entre outras. Estes questionamentos servem como ponto de inflexão para minha interpretação da *objetualidade* do conjunto de boi-de-mamão. Por hora, fixo minha atenção na atuação da cena.

A encenação foi marcada por uma curiosa inversão (rebaixamento), ao mesmo tempo em que o elemento “místico” representado pelo (a) benzedor(a) desapareceu, ou foi deslocado, o doutor (uma personagem representante de um tipo de masculinidade caracterizada como hegemônica e de um saber instituído como dominante) quem (re)apresentava ou reproduzia um tipo de confiança recente na ciência e nos medicamentos, era carnavalizado. A inversão iniciava com sua caracterização, ao trazer os signos da ciência médica moderna: a assepsia do branco nas roupas, a precisão dos instrumentos portados, a certeza do conhecimento científico impresso no emblema da cruz vermelha. O brincante era maquiado igual ao palhaço de circo, marcado com o signo do nariz vermelho, ou seja, carregava a máscara do cômico burlesco. Interessante pensar que um mesmo dispositivo (o vermelho da cruz e aquele do nariz) disparava uma degradação solene, um riso malicioso e alegre. O vermelho configurava nesta personagem as duas formas que a ciência médica é performatizada nesta brincadeira: distinção e zombaria.

Para entender o alcance das inversões realizadas nesta cena, apóio-me na crítica de BAKHTIN às três categorias de comicidade (o bufão, o burlesco e o grotesco) no trabalho de

Schneegans, este investigador alemão que produziu importante reflexão sobre a teoria do grotesco – apesar de sua inexactidão a respeito da potência da imagem grotesca, que aquele autor russo supera. Schneegans explicita o caráter diferente das três categorias da seguinte forma: “no primeiro caso (cômico bufão), o riso é direto, ingênuo e carente de maldade (...). No segundo caso (burlesco), existe certa dose de malícia no rebaixamento das coisas elevadas; ademais, o riso não é direto (...). No terceiro caso (grotesco), se assiste à ridicularização de certos fenômenos sociais (...) exagerando os vícios em grau extremo, o riso tampouco é direto, pois o leitor deve conhecer os fenômenos sociais em questão”<sup>307</sup>.

BAKHTIN sustenta a tese de Schneegans de que existiria uma estética psicológica formal que justificaria a existência de distintos tipos de risos; logo, distintos tipos de comicidade (inversões). Todavia, o que marcaria ou definiria esta distinção seriam as combinações das fontes (origens) variadas dos sentimentos de satisfação e insatisfação, envolvidas nos rebaixamentos em cena. Para explicitar isso, BAKHTIN realiza a seguinte análise: “no segundo caso (burlesco) a satisfação vem do rebaixamento das coisas elevadas que, fatalmente terminam por cansar. Ante a fadiga de olhar para cima, se tem o desejo de baixar os olhos. Quanto mais poderoso e longo tenha sido o domínio das coisas elevadas, maior satisfação provocará seu destronamento e rebaixamento”<sup>308</sup>.

O estatuto de verdade científica, destronada na atualização da *performance* dramática a que assisti, contém sua (in)completude na alegórica personagem que é sintetizada no médico-palhaço. Ao mesmo tempo em que este tem o poder de diagnosticar a morte do boi, sua *performance* é todo o tempo diminuída pelas outras personagens, vira fonte de riso e de escárnio. O ápice do seu destronamento localiza-se no descrédito por parte do vaqueiro, do dono do boi e até mesmo de sua assistente (caso esta esteja em cena) de seu diagnóstico e poder de cura. A *performance* atuada pelo brincante, igualmente provoca o destronamento da personagem (e conseqüentemente do que ela simboliza) só que, agora, marcada na sua carne (poderia dizer objetividade), ou seja, na sua corporeidade. Qual palerma ensimesmado, o

---

<sup>307</sup> A citação original: *En el primer caso (cómico bufón), la risa es directa, ingenua y carente de maldad (...). En el segundo caso (burlesco), hay una cierta dosis de malicia en el rebajamiento de las cosas elevadas; además, la risa no es directa (...). En el tercer caso (grotesco), se asiste a la ridicularización de ciertos fenómenos sociales (...), exagerando los vicios en grado extremo; la risa tampoco es directa, pues el lector debe conocer los fenómenos sociales planteados.* BAKHTIN, Mijail (2005) op. cit. p. 274.

<sup>308</sup> A citação original é: *En el segundo caso (burlesco) la satisfacción viene del rebajamiento de las cosas elevadas que, fatalmente, terminan por cansar. Ante la fatiga de mirar hacia arriba, se tiene el deseo de bajar los ojos. Cuanto más poderoso y largo haya sido el dominio de las cosas elevadas, mayor satisfacción procurará su destronamiento o rebajamiento.* Idem. p. 275.

médico-palhaço ri de si mesmo, desafia sua própria autoridade, manipula desajeitadamente seus equipamentos. Seu corpo é uma hipérbole do fracasso da ciência; as fórmulas de seu gestual são sinuosas, instáveis; sua gesticulação numa mistura de precisão e embriaguez, deslocam-no.

O destronamento da ciência, metaforizada na *performance* do médico-palhaço me faz refletir sobre as estratégias que as representações dramáticas de alguma forma subterrânea, interna à visualidade da encenação, ou nas entrelinhas do roteiro da brincadeira resguardam, apesar da atualização, sua confiança na multiplicidade das formas de saber, viver e estar, ou, então, sua fragmentabilidade. Assim, o roteiro encenado “aponta” para esta personagem e expõe de um lado a outro do seu corpo revestido de um tipo de poder ou saber, o seu mascaramento, a sua incompletude. Como símbolo ou alegoricamente ícone russo, esta personagem apresenta-se nas atualizações na forma da fadiga, do cansaço e da crítica com relação aos dispositivos e estratégias de um tipo de ciência médica e de um tipo de relação da cultura popular com esta ciência. Poderia ousar dizer que esta personagem é o diacrítico de crítica social, especialmente política, explicitamente camuflada.

Entretanto, a necessidade de coerência do roteiro narrativo menos surreal, força a uma re-ordenação interna na cena e expõe, nas performances recentes, a necessidade de inserção de outras (novas) personagens. Ou seja, faz-se necessária a presença de outras vozes para completar um enunciado que explicita suas lacunas através da atuação do médico-palhaço, e, assim, explicitar a multivocalidade de um enunciado aparentemente monológico. Outra (nova) voz apresenta-se na forma da bruxa<sup>309</sup>; esta assumiu o ancestral lugar do (a) benzedeiro (a). Por outro lado, poderia dizer que a cena realiza um retorno, qual um *deja vu*, do roteiro original. A proposta monológica do médico-palhaço que diagnostica e cura não dá conta do cosmos polifônico carnavalesco popular. Este, interno e constituidor das performances dramáticas burlescas populares, pressiona as atualizações, exigindo destas a necessária continuidade da inversão burlesca, do riso disfarçado e da ironia.

---

<sup>309</sup> A escolha da bruxa como personagem que representa um tipo de saber popular e que entra em combate com o médico-palhaço, é questão instigante. A princípio, acredito que esta personagem é retirada de um acervo de “novas” imaginações da e sobre a Ilha. A Ilha de Santa Catarina é divulgada popularmente nos circuitos turísticos como a ilha da magia. Acredito que, de alguma forma, esta estratégia de inserção da Ilha num circuito turístico “vendendo” este aspecto de mistério e misticismo, ou mesmo de alternativo a uma experiência moderna, é entretido nas atualizações das performances dramáticas do boi. Esta, por sua vez, canibaliza estes discursos e os *objetualiza* na forma de “novas” personagens, cenas e músicas. Todavia, seria necessário entender os processos históricos recentes, mapeando as políticas públicas para o turismo, entendendo seu estreito diálogo com aquelas culturais e realizar o cruzamento deste processo com as atualizações no sumário das atuações do boi. Acredito que uma investigação com este propósito poderia ampliar (completar) a caracterização da arena de disputas de uma *economia política e simbólica do artesanato/cultura popular*.

Dessa forma, a cena foi desdobrada; onde existia uma ação, passa a existir uma micronarrativa. O enfrentamento é mais tenso, porque a ampliação da narrativa expõe detalhes antes obscurecidos. A bruxa, neste contexto, *presentificou* o místico/mistério que falta ao médico-palhaço e que parece prosaico (ou talvez ilegível) no (a) benzedeiro (a). Por mais uma vez, o enquadramento “hiper-realista” (o médico que cura com drogas) foi destronado. E, para que o tema que subjaz a toda esta cena seja eficaz, a morte do boi precisa ser revertida. Esta ação foi destinada à personagem solene da bruxa. Diferente do médico-palhaço e sua oficiosa embriaguez, a bruxa encontra sua expressividade dramática na risada de escárnio, na lentidão de seu gestual, na perturbadora feiúra de seu corpo, nas cores obscuras de suas roupas. A redenção do mais amado, o boi, é realizada pela virulência desta mulher que gesticula convulsivamente, que baba em cima do boi, que asperge sobre o corpo do “animal” fluidos e palavras de conjuro. Esta gestualidade febril da bruxa revive o boi, que mais forte e agressivo, bumba!

É através desta *lógica das permutações* que a cena ganha significado, a brancura do médico é substituída pela obscuridade retorcida da bruxa, e é somente neste profundo grotesco que a regeneração da centralidade do boi é alcançada. A cena original e aquela atualizada são marcadas pela cosmovisão carnavalesca popular, sua fragmentalidade e metamorfoses. Os movimentos de descida (morte) e subida (reviver) do boi são configurados pelas atuações de queda do cientista e ascensão da bruxa. “Ciência” e “mistério” envolvem o tema da morte na cenografia dramática do Boi-de-mamão; dramaticidade que envolve a farsa, as crenças ambivalentes em ciência e costume, na forma de uma discursividade sobre o trânsito da vida, sobre as desigualdades emblemáticas que podem ser lidas como micronarrativas conectadas em circuitos qual aquelas calvinianas: a multiplicidade, a leveza, a visibilidade<sup>310</sup>.

A segunda cena (relativa à fantasmagoria da bernúncia e à agressividade do boi) funciona de forma distinta da anterior. Início pelo boi, para tomar sua ressurreição como ponto de inflexão. O boi revive mais bravo, mais arredo, e para contê-lo é necessário que o mateus ou o laçador (cavaleiro) o prenda e conduza para fora de cena. Aqui, o boi bumba com vigor e sua agressividade também é alegria que conduz ao êxtase a platéia. O êxtase que se sente está ligado à excitação que conecta a *performance* dramática do boi-de-mamão à memória de outra

---

<sup>310</sup> Remeto às conferências proferidas em 1984 pelo escritor italiano Italo Calvino na Universidade de Harvard, em Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos da América. Nestas lições americanas, o escritor tratava de temas ligados à literatura e a valores literários que deveriam ser preservados no novo milênio. CALVINO, Italo (1990) Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. São Paulo: Companhia das letras.

performance também “dramática”: a Farra do boi. Esta, por sua vez, não apresenta suas personagens tal brincantes burlescos ou bufos. A Farra é arena onde são postas “violentamente”, ou mesmo sensualmente, questões relativas às práticas da tauromaquia (combate com o touro), às sociabilidades masculinas, às tradições.

Ao bumbar mais forte, a coreografia do boi-de-mamão aciona mais uma vez significados como: *Avante, meu boi! Chifra, meu boi! Bate, meu boi!* Num roteiro original, estas investidas do boi encimavam o enfrentamento do homem com a natureza, dramatizando a Farra dionisíaca, ou seja, imprimiam uma marca sobre a relação homem e natureza. O momento em que esta relação voraz é performatizada, ocorre no “combate” entre o boi (ressuscitado) – e dessa forma, marcado pelo retorno a um tipo de animalidade original (natural) – e o laçador (mateus)<sup>311</sup>. Na *performance* dramática do boi-de-mamão, ao mesmo tempo, o combate é signo da imitação e da luta, anunciadas como categorias de diferenciação/identificação por BASTOS<sup>312</sup>. Nesta cena alegórica, a separação entre os duplos é *corpo-realizada* nestas duas personagens que desenvolvem uma luta-dança que, no final, obscurece, mais uma vez, a pretendida separação, *i.é.*, o golpe final do combate, no lugar de distinguir homem e boi, os une metaforicamente através de um nó.

A circularidade dos movimentos que se completam, tanto do mateus quanto do boi, desenha uma voragem que toma a todos (personagens e assistência). O jogo de aproximações e distanciamento, o ritmado estudo dos movimentos embevece os olhares, que absortos entram em um transe. A tensão constroi-se na aceleração crescente da dupla, na música que descarrega seu ritmo, somos, neste momento, boi e Mateus; nossas individualidades são condensadas nestas personagens (ou nesta personagem composta). A ex-centricidade da performance nos arranca do tempo cronológico e nos joga no tempo da festa; somos tomados

---

<sup>311</sup> O “combate” entre boi e mateus, configurados nos gestos de laçar o boi e retirá-lo de cena conecta (ou já conectou de forma mais eficaz) homens e boi, ao simular as formas em que a brincadeira da Farra acontece. De acordo com BASTOS, a brincadeira (categoria nativa ambivalente utilizada pelos farristas para nominar a Farra) contém dois tipos de relação entre seus participantes (farrista e boi), a saber: “na Farra, brinca-se de e com o animal, o que respectivamente significaria ‘imitar’ e ‘lutar’ ele/com ele. Note-se que, no primeiro caso, o farrista assume, às vezes jocosa, às vezes austeramente, figurações bovinas: emite mugidos, mostra os ‘chifres’ (dedos indicadores em riste) ameaçadoramente, ‘chifra’, arrasta violentamente as ‘patas’ no chão, arremete contra o adversário, etc. Supondo poder aqui encontrar uma linha de identidade homem-boi, conquistada através da imitação artístico-dramática. No segundo sentido, porém, o que se evidencia é uma linha de separação entre os duplos, o farrista agora claramente combatendo o animal, de maneira tipicamente heróica e sob a lisura de uma ética e de uma estética que não admitem a corrupção da judiaria. A relação homem-boi, agora, não igualiza no final, a partir de uma diferenciação inicial – mas do jogo, que com suas regras o faz diferentes (vencedor-vencido), revertendo-lhes a igualdade anterior”. BASTOS, Rafael José de Menezes (org) (1993) op. cit. p. 24.

<sup>312</sup> Idem.

pela fascinante sensualidade que envolve o instante de combate, do choque, do encontro. A atuação culmina com o gesto de o mateus interromper a luta-dança, arquear os braços e girar vigorosamente seu laço no ar e, de uma só vez, suspender o tempo, prender o pulsante boi pelos chifres. Este momento define a plenitude tempo/espaço, onde/quando a personagem composta se configura, ou seja, unidos pelo fio homem e boi, convertem-se alegoricamente no que BASTOS chamou de homem-boi.

Encerra a cena o arrastar vitorioso, o retirar das vistas o emblema, o sagrar ao silêncio o feroz. Do outro lado (ou do mesmo lado), como se tivesse acordado de um sonho ou saído de um delírio, a assistência desenha o esgar de horror e prazer, lança gritos e palmas, multiplica, na roda dos assistentes, os comentários de admiração a respeito do heroísmo e valentia do mateus. Em meio às gentes da assistência o exagero festivo (marcado na risada frouxa) retorna à cena tensa do combate. Somos, por fim, devorados sinestesticamente, cada sentido é canibalizado e, por mais uma vez, igual ao boi não morremos, nos repetimos e reencarnamos, ou, ainda semelhante ao mateus (laçador) somos vitoriosos, imponentes guerreiros domadores da voracidade da natureza que insite em nos engolir (devorar). Em síntese, na *performance* do combate entre homem e boi, somos metamorfoseados em homem-boi e neste movimento interno de nossa própria existência, como afirmou BAKHTIN<sup>313</sup>, voltamos a ser e a (re)apresentar a vida.

Em algumas representações deste momento do combate, uma investida mal sucedida do mateus ao laçar o boi, detona o silêncio na roda, a tensão deforma o rosto da platéia, o próprio brincante convulsiona, enrijece os músculos da face, treme a mão. Momentos de frustração, prolongamento de instantes onde sentimentos ambivalentes tomam a cena: por um lado, pena pelo fracasso do Mateus; por outro, temor pelo bubar agressivo do boi. Uivos e vaias são ouvidos. Contudo, o laçador não se rende. Este homem, montado em seu cavalo de pano (meio boneco meio homem, um “quase” centauro) gira no ar uma e outra vez seu laço e lança sobre o boi sua investida e mesmo que improvisadamente, se o laço atinge seu alvo, a explosão da platéia é o sinal de que a ordem foi mais uma vez (re)estabelecida, que o roteiro retomou sua seqüência de cenas e que a *performance* pode seguir sua dramaticidade jocosa.

Todavia, nas atualizações que assisti, o frenesi do boi e o combate com o mateus, acontece como uma dança desconcertada, uma agitação sinuosa que tem por função excitar, não mais pelo do medo, mas pelo prazer de ver “bicho” e “homem” atuar. O boi, no lugar do

---

<sup>313</sup> BAJTIN, Mijail (2005) op.cit.

emblema, perde sua força narrativa; aos poucos, sua agitação é subordinada ao enredo, ao espetáculo. Sua centralidade é questionada pelas pressões que envolvem a atualização espetacular da *performance* do auto. Neste processo de atualização da mitologia do boi, “surtem” cucas do sítio do pica-pau amarelo, o espectro zoo-lógico se amplia, e girafas, abelhas e mariposas invadem a roda, que era palco do boi. O carnaval espetacular recente desloca as inversões e destronamentos, enfraquece a cosmovisão carnavalesca, para, no seu lugar, integrar danças de espadas e locutores de rodeio, deslocando o sentido recreativo e despreocupado do cômico. O boi, e especialmente o combate (personagem e dramatização da Farra), são refuncionalizados ao modo de uma obra realista e romântica, espetacularizada necessariamente.

O movimento de ex-centralidade, configurado no combate, reflete-se (ou refrata-se) na *objetualização* das (re)apresentações do Boi-de-mamão. Mais uma vez, lanço mão desta categoria de DANTO<sup>314</sup> para explicitar – na superfície da matéria dos objetos – um deslocamento similar ao narrado há pouco. Tomo por começo a modelagem escultórica de Dona Maricota (Ficha Técnica 21). Esta peça *presentifica* o boi “bicho”; sua modelagem tem por referência um tipo de representação naturalista do animal cuja referência localiza-se no repertório de experiências da artesã. As vivências de Dona Maricota, na olaria de seus pais, num tempo e espaço rural em processo de modernização na primeira metade do século XX, a fazem (con)figurar no barro marcas que (re)apresentam estes lugares, tempos e gentes. O bicho-boi de Dona Maricota é memória metamorfoseada em objeto, a relação com a personagem da *performance* dramática reside somente na existência de um boi, tanto nesta, quanto no conjunto de peças que o representa.

O oco configurado pelo conjunto escultórico de Dona Maricota, em meio às coleções catalogadas de outros artesãos (ãs) que se modernizam, produz uma fratura nas estratégias plásticas para inserção destes sistemas de objetos artesanais no circuito de circulação simbólico/cultural; salvo naquele caracterizado como *naïf* ou ingênuo. Tal fratura expõe que, mesmo participando de alguma forma daqueles circuitos culturais/simbólicos, o movimento caracterizado como *tradicionalmente moderno* não alcançou, no âmbito da sua *objetualidade* ou de suas estéticas, o *adensamento de gestualidades* presente nas formas de fazer e aprender as técnicas artesanais. Ou seja, acredito que um tipo de “modelagem tradicional” ainda não conseguiu transmutar em formas plásticas as atualizações técnicas e econômicas, históricas e

---

<sup>314</sup> DANTO, Arthur C. (2005) op. cit. Ao modo de esclarecimento, DANTO formula as categorias de *(re)apresentação* para remeter à presença, enquanto a *representação* estaria conectada à aparência, ao aparecimento.

políticas, por que passa o circuito criação-circulação-consumo da *economia política e simbólica do artesanato*.

Por outro lado, poderia interpretar aquela fratura relativa à *coisidade* dos objetos modelados por esta artesã, como diacrítico pulsante da simultaneidade e dinâmica das estéticas artesanais, entendidas na forma de polifonia de sensibilidades modernas. Ao empreender por este caminho, devo admitir que as estratégias utilizadas por artesãos (ãs) para atualizações biográficas multiplicam-se, sobrepõem-se, disputam espaços de visibilidade em meio à arena conflituosa da cultura popular na sociedade recente. Estas estratégias participam como dispositivos que obscurecem ou explicitam formas ambíguas de perceber a cultura e em especial aquela popular (subalterna) e sua *objetualidade*: o artesanato. Este encadeamento de sentido, em que proponho justapor uma expressividade escultural como a de Dona Maricota, com outras que constituem os sistemas de objetos artesanais investigados, significa expor a radicalidade das formas de modernização biográficas de artesãos (ãs), assim como a radicalidade das biografias possíveis, disponíveis e legítimas para o produto de seu trabalho.

Contudo, retorno ao boi-bicho escultórico de Dona Maricota. Este faz o papel do boi (animal) pensado como alegoria, ou sua reprodução simbólica na forma de escultura. No gesto plástico desta artesã está impresso, não uma versão do auto ou somente a representação de uma personagem, mas a aparição de um animal em meio à atuação de uma história, aliás, a *objetualidade* da peça carrega em seu centro o signo da “natureza”. Dito de outra forma, para Dona Maricota, o boi não é somente personagem, com função dramática, portador de um sentido moral na história, mas, sim, bicho que confere sua *coisidade* à unidade discreta entre objeto e modelo. Acredito que, por esta percepção a respeito do que seja a *performance* dramática ou sua versão muito pessoal, e pela convicção de que sua autoria reside na manutenção de um tipo de *canôn* tradicional, as peças desta artesã permanecem presas a um sistema de imagens fechado ou original, no sentido proposto por Said, citado por OZ<sup>315</sup>, a saber: divino, originário.

O nível de abstração desta peça é anulado por sua “vontade” de realidade. Por mais que em sua configuração (ou na sua *coisidade*) ele não seja composto naturalisticamente (visto que faltam as patas, o sexo, entre outros detalhes). O boi-bicho-escultura narra uma história que está marcada na existência do boi, num tipo de imaginação que participa das “tradições” da Ilha e desenham um circuito de imagens e signos que tentam dar conta das formas de viver e estar neste contexto. Curiosa simplicidade cromática (branco e negro) conecta a (re)apresentação

---

<sup>315</sup> OZ, Amos (2007) op. cit.

escultórica com o animal. Tanto este – o animal -, quanto aquela – a (re)apresentação escultórica - são formas daquilo que chamamos de boi, e, assim sendo, ambos – mas especialmente a escultura – são formas legítimas de ser ambigualmente emblema. Resumindo, é como se esta artesã, através de sua gestualidade plástica, apresentasse mais uma vez o boi da Farra. Aquele que *in natura* se apresenta para a brincadeira, e através de sua atuação convoca a todos novamente a identificar-se/diferenciar-se, ser “homem” ou “boi”, ser “nós” e/ou “eles”.

A expressividade escultural desta peça (re)localiza um argumento original, talvez por isso sua radicalidade na “preservação” de uma originalidade (relativo a uma origem transcendental e não relacionado à especificidade), a saber: o discurso da identidade. O boi-bicho de Dona Maricota narra a construção de um lugar de fala, de uma identidade institucionalizada, construída para serem as marcas que identificam os nativos da Ilha. De forma semelhante como a relatada por GARCIA CANCLINI<sup>316</sup>, sobre o momento em que às culturas populares no México, restava somente “escolher” entre os signos de identificação, que os meios massivos disponibilizavam para dizer quem eram os mexicanos e qual o valor simbólico/cultural e econômico de seu trabalho. Na Ilha, foram as instituições como a Universidade, os órgãos públicos gestores das políticas culturais, entre outros, aqueles que forneceram os signos, as narrativas, o acervo de imagens e as estratégias de divulgação que abriram os caminhos para colonizar as imaginações das gentes que tinham por propósito falar de seu lugar, das suas formas de viver.

Não sendo romântico, a este ponto da análise, pois comungo com HOBBSAWM<sup>317</sup> que toda invenção de tradição apóia-se em fragmentos passados, presentes e porque não dizer futuros, de outras tradições – e aí acredito que tocamos as mesmas estratégias e interpretamos os mesmos dispositivos -, e que mesmo estas tradições sofrem a inevitável ação dos processos históricos, econômicos e sociais. Acredito que o boi-bicho-escultura de Dona Maricota é depoimento objetualizado de um processo político, que tem seu início com o I Congresso de

---

<sup>316</sup> GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) op. cit.

<sup>317</sup> “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam involucrar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (...). O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo. (...) Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições ‘inventadas’ caracterizam-se por estabelecer como ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória” (p. 09-10). HOBBSAWN, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric; RAGER, Terence. (orgs) (2006) A invenção das tradições. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra. pp. 09-23.

História Catarinense de 1948 e que atravessou as décadas seguintes, sendo utilizado como construção de campo teórico sobre uma identidade de “açoriano-descendente”. Assim tomado como signo e representando a este discurso, a superfície de barro é marcada com as impressões do rústico, do “artesanal”, do local, do *Mané* - por mais conflituosa e obscurecida que esta representação possa ser.

Seguindo a mesma orientação ideológica, todavia, acessando outros dispositivos de configuração de sua objetualidade, os bois-esculturas de Edwilson e Resplendor (ficha técnica 20), Olinda e Petrolino (ficha técnica 19), são representações da *performance* dramática do boi-de-mamão. Nestas peças, as marcas de uma discursividade identitária se dissolvem no desejo de legitimidade no circuito de circulação simbólica. Não é mais o boi-bicho figurado no barro, mas uma versão autoral da personagem que dança no auto, que atua sua morte e ressurreição.

O boi de Edwilson e Resplendor liberta-se do naturalismo que pressiona a peça de Dona Maricota; ainda é possível perceber a evocação do animal, mas sua abstração é aguda em relação ao anterior. O boi é descolado do chão, sobe, ganha uma saia movimentada e colorida, cuja tensão, em relação à cabeça da peça, retira desta sua ligação com a natureza. O deslocamento ainda é tímido. Isso é possível ser percebido apenas no jogo de proporções; a cabeça que conecta a escultura ao sumário do auto, ainda é preponderante na composição, mas diferente do boi de Dona Maricota, os chifres não servem mais para significar a animalidade do bicho, somente atuam como marcas que identificam a personagem, como emblema tema da *performance* dramática.

O cuidado com a expressão impressa na cara da personagem-escultura é uma das marcas da metamorfose do boi-bicho em boi-personagem, realizada por estes artesãos. Expressividade que é configurada em uma modelagem que parte de um gestual amoroso, onde as circunferências dos olhos – que dão um caráter bovino ao olhar da escultura - e o arredondamento das orelhas e chifres explicitam ser este boi feito para brincar e que seu bumbar é carinho, alegria ingênua e festa. A austeridade cromática, impressa nas peças de Dona Maricota, é rompida com a aplicação de cores vibrantes na base-tecido da peça. Base que se constitui na qualidade de demarcador do sentido da narrativa contida na peça, ou seja, através do estabelecimento da base-tecido, os autores anunciam: “este é boi de brinquedo”. Com este dispositivo plástico-narrativo, a escultura perde sua característica de versão das coisas de um “mundo real”, para assumir o papel de alegoria, metáfora.

Esta escultura é pesada. Resguarda na aparência de sua *coisidade* a materialidade do barro. Os volumes que figuram o movimento da base arrastam dificultosamente a peça para cima. A mesma base que a liberta da qualidade de referente, não permite sua leveza alegórica. O boi de Edwilson e Resplendor é dinamicamente estático, inerte, impossibilitado de bumbar pela sua matéria-carne que o empurra de volta para baixo. Fica assim explícito este conflito interno ao corpo da peça, ao mesmo tempo em que realiza o movimento de subida, libertando-se da animalidade, existe uma força oposta que o faz descer, como se o descolamento do chão fosse gesto quase insuportável. O boi-escultura destes artesãos configura o desejo de leveza que não está impresso na sua *coisidade*. Seu enunciado é marcado pela insistente presença do “quase” na qualidade de significador de sua existência: quase boi, quase escultura, quase livre, quase preso.

De alguma forma, esta escultura expõe o trânsito da ironia carnavalesca, com suas rebuscadas inversões e destronamentos, à espetacularização-teatral do carnaval recente. O olhar bovino do boi bufão de Edwilson e Resplendor é uma das poucas marcas do que foi o boi que bumba. Este olhar domesticado pelas escolhas plásticas funciona como dispositivo que detona emoções ambivalentes: às vezes lembrança do bicho, às vezes desejo pelo brinquedo. Suas manchas são como vazios que se abrem no corpo deste bicho, ocos de significados, espaços demarcadores de ausências, vazios que em outra representação (aquela de Olinda e Petrolino) são preenchidos, refuncionalizados. Aqui são apenas manchas que carregam em seus limites, nem marca do natural, tampouco expressividade plástica.

A escultura de Olinda e Petrolino é aquela que mais densamente reflete o desejo de modernizar-se. Liberto da “opressiva” matéria do barro, a peça remete-se a ele mais como um signo que a legitima no âmbito de uma *economia política e simbólica do artesanato* e menos como matéria que lhe dá existência no mundo das coisas. Este boi não é pedra, vira as costas ao olhar inexorável da Medusa (permitindo apropriar-me da liberdade poética do que uma vez escreveu Calvino), por fim (ou por início) esta escultura entrega-se à leveza. A consagração da personagem está localizada nesta peça. Não existe mais mimese, o boi-bicho é profundamente deslocado, e no seu lugar é posto o boi-personagem. Deveras não existe mais o combate entre “homem” e “boi”, este foi suprimido em função da plástica dança hipnótica das cores e padrões. Mesmo entre-laçados, homem e boi não alcançam a potência sensual que configurava em um roteiro original a personagem ambivalente e composta: homem-boi.

A simulação de tecido, que moldura o corpo do boi e tem por função servir de base, toma metade do corpo da peça, coloniza este de forma a imprimir sua presença. As cores definitivamente encontram seu lugar de impressão. A vibrante composição de formas geométricas, que contém padrões florais, funciona como renda elaborada, sobreposição de desejos, espaços de contemplação. Evidente é que as técnicas e estéticas são profundamente desenvolvidas e re-inventadas por estes artesãos-artistas.

Sobre a dinâmica base-tecido laranja, o corpo cru levanta-se e suporta a pequena cabeça de boi, quase inexpressiva, quase acessório; a cabeça de boi (diacrítico, que um dia nomeou a brincadeira) é cuidadosamente inserida no corpo, como uma colagem de elementos dissonantes que buscam por justapor-se. Cabeça, corpo, são entidades distintas, autônomas que encenam um novo combate, o da expressividade plástica. A cabeça de boi questiona o corpo rendado, e este, por sua vez, expõe sua pouca relação com aquela. A solda entre cabeça e corpo é marca, resíduo que evidencia esta dupla negação. Por um lado, a cabeça de boi impõe sua presença, como a forma de legitimar a participação do elaborado corpo no conjunto escultórico que representa o boi-de-mamão. Por outro, o corpo questiona a necessidade deste acessório, que mais impede que sua elaborada decoração colonize a superfície de barro. Poderia explicitar que modelagem e pintura são realizadas por mãos diferentes, e esta tensão, presente entre superfície e *objetualidade*, talvez seja o anúncio de uma disputa interna entre os artesãos pela autoria.

A docilidade presente na escultura de Edwilson e Resplendor é ampliada, o boi de Olinda e Petrolino perde até o olhar bovino, seus chifres deslocados ligeiramente para trás retiram por definitivo do emblema sua agressividade; este é boi-escultura, pretendendo ser boi-obra-de-arte. Toda insinuação de sensualidade ou jocosidade é apagada, recalçada. A escultura pensada como um tipo de arte popular é bela, em um sentido clássico do termo. Agrada aos sentidos, não fere os padrões de uma estética hegemônica. Todavia, esta escultura não guarda espaço para a ambigüidade, traduz-se diretamente, é óbvia. Apesar de sua rica composição de formas, simulações de movimentos e cuidado com as texturas, ela limita-se, configura seu corpo e sua superfície em enunciado monológico, refratário às multiplicidades de sentidos. O boi-escultura de Olinda e Petrolino subordina a si próprio na categoria de objeto de arte<sup>318</sup>.

---

<sup>318</sup> Nesta especificidade de objeto de arte, concordo com DANTO, que a obra seria objeto mais significado. Assim sendo, o sentido de meu enunciado interpretativo, ao contrário de legitimar esta escultura qual obra, localiza sua coisidade no âmbito do objeto-mercadoria de arte, ou qual objeto econômico que tem valor de troca monetária, suportada por critérios como o “gosto”, ou “estilo de vida”, ou curiosidade exótica, ou ainda como um tipo de solidariedade míope com relação aos grupos subalternos. DANTO, Arthur C. (2005) op. cit.

A bernúncia segue o mesmo processo de subordinação de sua performance. Na narrativa do Boi-de-mamão, esta personagem é atualização sem começo, seja pelo esquecimento da sua historicidade ou pelo entrelaçamento de sua existência ao cotidiano (ao conhecido) das formas que, no boi, é cantada e contada. “Bicho” ou “não-bicho”, ser fantástico ou assombração, a bernúncia é o novo tomado como familiar e, dessa forma, é mito criado (tradição inventada) na qualidade de original (original desta vez, conotado qual ancestral). Sua existência no auto do boi-de-mamão relaciona-se com as maneiras que as gentes da Ilha produziram para lidar com as superstições (crenças) ligadas ao fantástico e ao *extra*-natural. Apoiada em formas já existentes, a bernunça é continuidade histórica (mítica ou mística) convertida em personagem do auto em Florianópolis. Ela é o resultado da canibalização “modernista” do outro. Sua potência para ironizar os estatutos locais a colocaria no mesmo patamar das alegorias presentes na obra carnavalesca de Mário de Andrade.

Em algumas explicações sobre sua existência, como aquela de SOARES<sup>319</sup>, apresentada anteriormente, a bernúncia é uma versão do dragão chinês, noutras como nas narrativas de artesãos (ãs) é memória do bicho papão<sup>320</sup>. Sejam quais forem as micronarrativas que tentam dar conta desta personagem, elas expõem de alguma forma a presença do incomum, do exterior à “realidade” e de seu manifestar-se na “realidade” da brincadeira e, conseqüentemente, na social. Aliás, esta incerteza sobre os inícios desta personagem ou sua associação a uma mitologia fantástica, somente aguça o interesse nos processos de atualizações biográficas que as performances dramáticas encontram como legítimas ou possíveis.

A bernúncia ou bernunça – assim como a maricota - é signo (marca) da canibalização da cultura do outro e de sua subordinação aos sistemas de significados e enquadramentos culturais construídos localmente. Esta estratégia é utilizada para tornar legíveis as relações com os outros e com o mundo social recente, gerando representações que dão conta das diferenças, ou pelo menos as configuram. Isso afirmo pelo fato desta personagem, tanto em investigações folclóricas quanto na reconstrução de narrativas de artesãos (ãs) sobre as personagens do boi-de-mamão,

---

<sup>319</sup> SOARES, Doralécio (2002) op. cit.

<sup>320</sup> Sobre a perspectiva da bernunça atuando como bicho papão, remeto ao seguinte trecho da narrativa de Resplendor: “(...) a bernunça só tem aqui (...) e aí (...) o personagem particular daqui é a bernunça, que é um personagem feito de pano assim, que o pessoal vai dentro, assim (...) vai uma fileira de três ou quatro pessoas dentro, e o da frente leva a cabeça, vai abrindo caminho assim ((simula com as mãos o movimento)), como se fosse um bicho papão (...) mais ou menos assim (...)”. EN: F01 – R&ED – 02/2006. Turno 90.

ser citada como aquela exterior ao roteiro do boi<sup>321</sup>, mas que o constitui e confere à brincadeira da Ilha identidade, visto que (...) *a bernunça só tem aqui (...)* como bem marca Resplendor.

Muito mais que uma inovação (ou atualização), a bernunça é invenção, fratura que expõe alguns dispositivos de reordenamento de uma cosmovisão pressionada pela presença de signos e significados exteriores a seu enquadramento, sua política e estética. Esta personagem carrega na sua forma a fantasmagoria que devora a homens e mulheres e os processa na forma do novo, num outro, como, por exemplo, um ser fantástico que participa de uma encenação dramática (e pedagógica) prosaica. Complexificando o rol de personagens, sentidos e significados, a bernunça (e a maricota) expandem as margens dos gestos, ou seja, as formas e conteúdos do sentir, pensar e agir tradicional. Originalmente, a performance da bernunça tinha por sumário a entrada na roda, a agitação da platéia através dos gestos de abrir a roda, engolir a um assistente e sair de cena.

A fantasmagoria original, assinalada como fonte de medo tanto por folcloristas (como SOARES) quanto por artesãos (ãs): (...) *era diferente de hoje, porque antigamente a bernunça, a gente tinha medo da bernunça, porque a bernunça tinha uma boca (...) tem uma boca grande e batia assim forte, e ela era meio que agressiva assim com o público, né!*<sup>322</sup>, é substituída por uma amorosidade quase servil, o medo que o “bicho” dava nas gentes, o horror que meninos e meninas sentiam em sua presença foi domesticado. Os concursos de boi, promovidos pelos organismos de gestão de políticas culturais de Florianópolis e planejados para demarcar uma memória “coletiva” popular, tiveram esta função domesticadora<sup>323</sup>.

O boi bravo, a bernúncia que come gente, viram as personagens que devem “interagir” com a platéia e especialmente com as crianças. Modifica-se, dessa forma, inclusive sua superfície corpórea, uma vez sombria e obscura, improvisada e disforme, agora fechada e explícita. Faz-se necessário que as cores iluminadas colonizem suas matérias e seus gestos e

---

<sup>321</sup> Resplendor, em um trecho de sua narrativa, comenta: “(...) têm vários personagens assim incluídos, a parte, assim! Ela [a maricota] não faz parte da história do boi, mas tá tudo junto ali. A cabrinha também, a bernunça, tudo assim (...)”. EN: F01 – R&ED – 02/2006. Turno 143.

<sup>322</sup> Trecho retirado do turno 68 da EN: F02 – ED – 05/2006.

<sup>323</sup> Foi Edwilson que comentou o que ele chamou de descaracterização da mitologia do boi: “Hoje já descaracterizaram (...), hoje a berunça, devido um concurso, acho que da prefeitura aí, que (...), que era concurso de boi-de-mamão; e um dos quesitos era interatividade com o público. Então, eles fizeram na hora da bernunça morrer (...) ((se equivoca)), na hora da bernunça comer, melhor! Na hora dela comer, ela pega e eles botam uma criança dentro da boca da bernunça. Antigamente eles pegavam uma criança do público, já ensaiada – é claro, né! e a gente ficava apavorado assim, porque eles arrancavam uma criança do público. Agora pra ter essa interatividade e ganhar o concurso, eles inventaram que na bernunça, pode entrar todo mundo que quiser na bernunça. Então a criança faz a fila pra entrar na bernunça.” Idem, turno 70.

sons sejam suavizados. A boca da bernúncia não causa mais medo, o som oco que saía do bater das duas peças de papelão que configuram sua cabeça, não ecoam nos terreiros com a mesma vitalidade, viram conversa ilegível em voz baixa, leve rumor ou lembrança do que uma vez foi o som do *extra-natural*.

O que foi o corpo disforme do “bicho” ou “não-bicho” não é mais passagem/umbral para o desconhecido ou de alguma forma irônica sobre o que é exterior, fantástico. Ele é convertido em entrada de um longo e sinuoso túnel de tecido colorido, por onde passam as gentes (crianças) e até uma bernuncinha, que “nasce” em meio à *performance*. O nascimento de uma bernúncia é o signo que marca a subordinação da personagem à política do espetáculo. Aliás, a performance da bernunça é radicalmente subordinada. Sua presença no auto, em um roteiro original, *presentificava* o mistério, o fantástico – e em uma dimensão “eles” em relação a um “nós” - trazido para o centro da roda, ou seja, transcriado em signo legível, performatizado em meio aos comentários de jovens e velhos, garantindo assim sua interpretação e processamento. Dito de outra forma, ganha um espaço social legítimo em meio às demais personagens que contam sobre as gentes, os tempos e as formas de viver. Ao atualizar a biografia da bernunça no auto, conferindo-lhe a maternidade antropomorfizada, retira-se desta personagem seu caráter burlesco e jocoso, irônico e fantástico, deitando sob sua superfície a ingênua e patética risada bufa.

O processo de domesticação de personagens como o boi e a bernunça, somente acentua o enfraquecimento das visões cosmológicas carnavalescas e reforça o trânsito destas para a espetacularização do carnaval recente. O movimento de enfraquecimento da ambivalência cômica do carnaval popular, na direção de sua fixidez e acabamento na espetacularização define as fronteiras da história, reduz o riso jocoso, exclui o tempo carnavalesco; por fim, limita as personagens, ou seja, retira destas sua potência de abertura e inacabamento, configurando a estaticidade de seus corpos e do “ciclo do boi”<sup>324</sup>. Acredito que

---

<sup>324</sup> Fragmento 26

EN: F02 – ED – 05/2007. Turnos 125-130

*E. O período do boi é (...)?*

*ED. Pois é, antes tinha parece (...) era entre o Natal e o Carnaval. Parece que era antes, agora num (...) descaracterizou completamente, né!*

*E. Qualquer hora (...)*

*ED. Pagando eles vão tocar (...) até dizem que teve uma vez que (...) antes eles tocavam de graça (...) o certo antes era montar o boi-de-mamão e ir de casa em casa, e perguntar pro pessoal: “Oh! Que que*

este processo é marcado, em parte, pelas políticas culturais que definem “novos” ou outros “papéis” para as narrativas populares, e em parte pelas pressões que as formas de circulação econômica imprimem às reordenações das culturas populares.

No que toca à objetualidade da bernunça, como dito anteriormente, sua superfície-carne é tomada de assalto pela cor. Em todas as esculturas, assim como interpretado através do boi, a patética alegria bufa transmuta a fantasmagoria desta personagem em brinquedo lúdico dos parques de diversão ao modo Disneylândia. Qual mistério resta ao corpo agitado desta personagem? Qual *extra*-realidade é reservada para sua atuação? Como é possível verificar nas fichas técnicas 22, 23, 24 e 25, até mesmo a mais simples representação da personagem perde a inexistência de sua existência. A bernunça agora é “bicho” ou “não-bicho” domesticado; seu corpo, antes em movimento incessante de inacabamento, é limitado, absorvido pela necessidade de refuncionalizar a personagem e, por conseguinte, a relação com o *extra*-natural.

A mudança biográfica desta personagem não se resume em sua domesticação, recai, sim, na refuncionalização de uma série de imagens e imaginações fantásticas ou sobre o fantástico e de como estas são (re)apresentadas, ou seja, trazidas de volta para a cena. O deslocamento da bernunça anuncia um deslocamento das formas de performatizar dramaticamente o “ciclo do boi”. Anuncia ainda que este ciclo passa por processos de atualização que tomam por força motriz a linearidade, a estabilidade das formas e a coerência do roteiro. O trânsito da *performance* do boi-de-mamão aparentemente se realiza da seguinte forma: parte do teatro na direção do cinema. Esta alegoria-metáfora que utilizo, tem por justificativa a potência que ambos, teatro e cinema, pensados na forma de signos, possibilitam para configurar este movimento de modernização do boi.

---

*toque?” e daí: “quero!” e daí acho que cantavam. Eles faziam a apresentação, daí a pessoa dava um (...) às vezes até pão, essas coisas, né! Inclusive, tem até um personagem que era pra pegar o pão, parece que era o urso, o tigre preto, uma coisa assim (...) era o filhote da berunça, daí quando a pessoa dava o pão, ele (...) saía esse bicho, e ele abria a boca e a pessoa botava o pão alí dentro, daí quem tava brincando comia esse pão, né!*

*E. hum-hum.*

*ED. As crianças comiam esse pão (...) e (...) a brincadeira era assim, né! ((não é possível ouvir)), era mais (...) era uma brincadeira mais infantil, assim, né! Me lembro que só uma vez que eu ví um boi assim, que a gente pagou pra tocar aqui na pracinha do estacionamento, que meu tio pagou (...) atualmente não existe mais (...) ((não é possível ouvir)), uma vez teve a Habitasul contratou um boi-de-mamão para fazer umas apresentações aí, e deu uma grana muito forte, né! Lavou assim, a água, pra eles, né! Daí começaram, alguns bois, a se achar assim! Só podia se apresentar como se fosse assim, por exemplo, como hoje seiscentos reais. Se não desse seiscentos reais eles num se apresentavam, né! aí começou a descaracterizar, né!*

A linguagem teatral, muito mais próxima do circo, ainda presente na performatização dramática das festas populares, tende a tomar partido da linguagem do cinema para justificar sua atualização biográfica. Explicito dessa forma que os meios massivos jogam papel estratégico nas escolhas de consumo de artesãos (ãs), impulsionando a refuncionalização dos repertórios narrativos e performáticos, plásticos e econômicos. Ao modo de explicitar este ponto, apoio minha interpretação na análise de BENJAMIN<sup>325</sup> sobre a obra de arte moderna.

BENJAMIN comenta que o teatro preserva o caráter ilusionista da cena, enquanto no cinema o ilusionismo seria de segunda ordem, resultado da montagem. Para isso, lança mão de algumas metáforas que ajudam a entender esta mudança na experiência. Uma das mais contundentes diz respeito a distância (referente de espaço). Enquanto no teatro preservar-se-ia a distância entre a realidade dada e o assistente, garantindo a ilusão, no cinema esta distância (e conseqüentemente a ilusão) é dissolvida, e o assistente penetra no que aquele autor chamou de víceras da realidade. Outra questão ainda relacionada com a distância, todavia vista a partir do resultado de sua experiência, tem relação com o tipo de imagem que cada meio formula, a saber: no teatro a imagem seria total, enquanto no cinema, construída por fragmentos recompostos.

Sobre esta carta tempo-espacial e imagética, proposta por BENJAMIN, construo meu argumento a respeito do trânsito das performances e *objetualidades* da cultura popular de uma imagem total e ilusória para uma imagem recomposta e “real”. Assim como o cinema, a *performance* dramática do boi-de-mamão passa a ser oferecida como uma experiência em que o ponto de observação não é mais oferecido pela localização do assistente em relação ao evento. A *performance* é pensada ao modo de uma interpretação feita em uma cena de estúdio. Assim, toda a lógica interna da *performance* é modificada. O que tinha por princípio o círculo (a roda de assistência do boi) passa a ser enquadrada no *Frame*; esta mudança de uma geografia da assistência explicita mais um dispositivo de atualização da *performance* e, por conseguinte, de sua *objetualidade*. O *frame* retira da assistência a possibilidade de escolher seu lugar (ponto de vista) de proximidade ou distanciamento da imagem. Elimina, ainda, a experiência pessoal de interação com os acontecimentos, visto que são eleitos, *a priori*, quais jogos, encenações, inversões e risadas são legítimas.

A assistência, pois, deixa de ser parte da *performance* e passa a ser platéia, que exige penetrar no âmago da realidade da narrativa. Igualmente a assistência da brincadeira, o

---

<sup>325</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_ (1994) Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense (obras escolhidas. V. 1).

consumidor (sujeito do *querer*) deixa de entender as relações de proximidade que envolvem as esculturas, marcada em uma lógica das atuações, para exigir uma cenografia estática das manifestações populares. Dito de outra forma, no lugar da ilusão e do jogo de exposições e velamento desconcertantes de uma escultura em relação à outra e ao conjunto, o consumidor é satisfeito com um diorama inerte e colorido. Esta tensão culmina na terceira cena escolhida para narrar as atualizações das performances dramáticas do boi-de-mamão: o enfraquecimento da ironia da maricota.

A torpez da maricota, representada nas *performances* a que assisti, foi o movimento que chamou a minha atenção, no processo de atualização da encenação do boi-de-mamão. Impressiona o enfraquecimento da ironia de uma personagem que surge para ser a mais contundente imagem do caráter carnavalesco rabelasiano. A maricota está presente no Boi-de-mamão para satirizar as mulheres alemãs e converter-se no emblema de toda mulher desproporcional, exagerada ou suntuosa. Esta ambiguidade da maricota em retratar tanto um “gosto”, quanto a falta deste, caracteriza a idéia do inacabamento da existência nas formas populares de (re)apresentar especial e burlescamente o outro.

No roteiro original, a maricota - a “mulher gigante” - ironiza as disputas étnicas que marcam a configuração das políticas de identidade na região, especialmente na Ilha e litoral, onde as escolhas ideológicas das instituições de gestão das políticas culturais tomaram por sujeito-épico o *Mané*, e como narrativa-mito identitária fundacional, a migração açoriana. Esta narrativa, elaborada e re-elaborada no decorrer do século XX, constrói disputas conflitivas entre grupos étnicos e suas práticas culturais, estabelecendo as fraturas que se instituem com o passar do tempo como desigualdades, por exemplo, o *mané* preguiçoso e o alemão trabalhador.

A maricota é uma das objetualidades daquela tensão, talvez a mais contundente e de alguma forma a mais carnavalesca. Acredito ser importante a presença da maricota na performance dramática do boi-de-mamão, pelo fato desta personagem irônica participar de uma manifestação popular que possui centralidade nas práticas culturais (e identitárias) na Ilha de Santa Catarina. Tomo, assim, a roda do boi-de-mamão como o espaço público onde as questões de toda ordem podem ser apresentadas, subvertidas e destronadas. Este espaço, tomado qual a praça pública medieval, onde os espetáculos do riso vencem o medo salvaguardados pela ambivalência de toda as imagens. A roda aparece como a configuração do tempo carnavalesco, e nesta perspectiva, *cronotopo* da *performance* dramática. No que toca à *objetualidade* do drama do boi, ou seja, no artesanato, é a roda a forma que organiza o conjunto escultural, fazendo com

que seja construída a proximidade e o afastamento narrativo (visual) entre as personagens, encadeando dessa forma sutil o sumário (visual) do boi-de-mamão.

Este fato me faz crer que a *performance* do boi, uma vez utilizada para dramatizar a Farra, converte-se em *locos* privilegiado para colocar em pauta, no âmbito das imaginações populares, os diferentes conflitos e tensões que se apresentam e que, de alguma forma, devem ser “devorados” para, então, receberem a justa medida de sua existência no cosmos tradicional. Esta minha percepção confirma mais uma vez que o folclore/cultura popular é espaço/estratégia/dispositivo de re-organização psicossocial de grupos subalternos em meio ao cosmos urbano recente, como propôs FERNANDES<sup>326</sup>. Sendo assim, cada personagem que participa é descartada ou incorporada, carrega em sua atuação uma potência de crítica social e manifestação política. Esta especificidade é compartilhada pelos sistemas de objetos artesanais, que em sua *coisidade* carregam os sentidos destes conflitos, gestos e ações.

No entanto, retorno à *objetualidade* da maricota para, a partir dela, expor mais um dispositivo de atualização ou modernização das narrativas artesanais. Talvez o mais desestabilizador de uma potência política relacionada a estes sistemas de objetos. Tomo por ponto (ou pontos) de aproximação as maricotas modeladas por Dona Maricota (ficha técnica 28) e Edwilson e Resplendor (ficha técnica 27). Ambas têm por motriz da gestualidade plástica o que os artesãos (ãs) denominaram como “rusticidade”, que não está vinculada ao pouco trabalho, mas a uma qualidade superficial que demarca o lugar da peça no cenário das *formas de produção artesanal*, que têm a modelagem como técnica (sistema técnico/tecnológico). Contudo, eu gostaria de chamar a atenção para a possibilidade de entender teoricamente esta qualidade de “rusticidade” no âmbito do que BAKHTIN denominou *corpo grotesco*: “Como já tínhamos assinalado, o *corpo grotesco* é um *corpo em movimento*. Não está nunca *pronto* nem *acabado*: *está sempre em estado de construção, de criação e ele mesmo constrói outro corpo*; ademais, este corpo *absorve o mundo e é absorvido por este (...)*”<sup>327</sup>.

A rusticidade da maricota poderia ser explicada neste “enquanto” do corpo grotesco. Não necessariamente da forma que BAKHTIN apresenta este corpo, mas a partir do que a caracterização desta noção potencializa à maricota ser ironia e metamorfose. Como exemplo, interpreto a maricota de Dona Maricota. Aquela carrega no rosto as marcas da imagem grotesca,

---

<sup>326</sup> FERNANDES, Florestan (2004) op. cit.

<sup>327</sup> A citação original é: *Como ya hemos señalado, el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No es nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste (...)*. BAKHTIN, Mijail. (2005) op. cit. p. 285.

seu nariz desproporcional, os olhos separados com globos saltando para fora, seu olhar estrábico e a boca torta fazem com que este rosto seja um esgar, uma careta. Emoldurada por uma cabeleira que parece uma peruca que está prestes a cair, o rosto desta personagem depõe sua instabilidade, degenera a personagem, a lança ao mundo pré-disposta ao escárnio. Somente suas sobranceiras arqueadas conotam certo constrangimento, acenam como interjeição de apelo, parecem redimir a curiosa e ex-cêntrica disposição dos demais órgãos.

Ela não sorri, está resignada com sua ironia interna, com seu gigantismo de feira de horrores. Seus braços longos desenham timidamente movimentos de respeito e decoro moral. A maricota de Dona Maricota é mulher velha, os seios murchos pendendo por debaixo de uma grossa faixa rosa, resguardam a feminilidade da personagem, uma feminilidade que parece da mesma forma murcha, desengonçada. Não se vê nesta escultura nenhuma marca de vivacidade, de alegria; o riso não faz parte de sua *coisidade*. Esta maricota é incapaz de produzir-se corpo em movimento, ou mesmo de produzir outro corpo. Sua estaticidade a converte em monolito verde. O tempo parou e o que resta a esta personagem é levemente tombar para o lado, na tentativa de equilibrar o peso de uma bolsa. Seu gesto de tombar simula um entregar-se ao acaso, ao acontecer. Entregar-se é o que marca o sentido desta peça. Por isso, esta maricota não pode ser ironia e, ao não o ser, reforça o deslocamento da sua ironia original.

Tampouco a maricota modelada por Edwilson e Resplendor possui esta potência irônica original, aquela que em algum momento da trajetória do auto, permitiu a esta personagem participar da performance dramática. Nesta escultura, encontro representado o movimento exasperado que a *performance* dramática desta personagem exige: girar. Seus braços enrolam-se em seu corpo, construindo uma estranha figura, mulher e contorcionista de circo. Esta maricota expõe-se ao riso ingênuo, das brincadeiras de criança. Sua flexibilidade ressoa na atuação da personagem do auto, que nervosamente entra na roda para esbarrar na assistência e com seu corpo desproporcional e movimentos exasperados, abrir a roda, preparar a função. O movimento sugerido na escultura cita diretamente um instante em que, totalmente enrolada em seus braços, a maricota volta a girar e acertar com suas mãos de espuma homens e mulheres que acompanham seu girar febril. A peça de Edwilson e Resplendor, diferente daquela de Dona Maricota, não é monolito, contudo não alcança (re)apresentar o destronamento proposto no sumário da brincadeira.

A ironia continua a perder sua força, não existe inversão que resista a um corpo definido, onde alto e baixo não demarcam a jocosidade, não se abrem para a carnavalização. Tanto a

maricota de Edwilson e Resplendor, quanto aquela de Dona Maricota, não riem, e se o fazem, apenas esboçam um riso contido, reduzido, quase uma deformação, um congelar dos nervos e músculos. Estas maricotas, por não absorverem a ironia que as gerou enquanto personagens, não são absorvidas pelo mundo. Estagnam sua permanência no auto e assim estagnam o tempo carnavalesco. São, por fim, objetos plásticos nas mãos de seus (suas) autores (as) e naquelas de seus consumidores. A desestabilização do “mundo oficial” que a personagem da maricota deveria imprimir tanto na *performance* quanto no conjunto de peças que a representa, é aplacada pela sua imobilidade que gira, mais uma vez gira, e, por fim, volta a girar. Dessa maneira, à maricota-escultura só resta simular o girar, girar e girar em torno de seu gigantismo vazio.

A última peça que analiso neste capítulo é a maricota modelada por Olinda e Petrolino (ficha técnica 26). Esta peça encina o apagamento total da ironia da maricota. Não existe deformação, não existe contorcionismo ingênuo, muito menos estaticidade monolítica. Esta maricota é escultura dinâmica, quase barroca. A profusão de curvas que a configuram são a hipérbole do movimento que a maricota-personagem realiza na performance dramática do auto. Seus cabelos acentuam o dinamismo, os braços despojadamente largados desenham dinâmicas elipses que sobem por seu corpo de moça jovem e, por mais uma vez, reforçam o dinamismo. A composição das cores e padrões, que decoram a superfície da peça, “iluminam” e obrigam os olhos vorazmente passearem por toda a escultura.

Todavia, apesar de uma efusiva beleza escultórica, seguindo (ou perseguindo a) um *canôn* clássico, nesta peça a ironia da maricota converte-se em torpor, ou seja, ela figura o deslocamento da cosmovisão carnavalesca popular para, no seu lugar, instituir a “beleza” simples da espetacularização do carnaval recente. Anuladas totalmente as inversões, o que resta a esta escultura é a possibilidade de sua expressividade plástica constituir uma estética popular que possa participar das sensibilidades modernas e dos circuitos de circulação simbólica/cultural, nos mesmos espaços e tempos que as obras de arte hegemônicas. Com esta maricota, cessa-se a multivocalidade, o enunciado ironico é silenciado e, em seu lugar, instituída a completude do corpo clássico. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e deste com os diferentes corpos, a sensualidade devastadora e destronadora são rendidas à retomada, por parte dos sistemas de objetos artesanais, das imagens clássicas e naturalistas.

Dessa forma, a ironia da maricota, enfraquecida pelo trânsito em direção ao modernizar-se, demarca igualmente o enfraquecimento da potência política destes objetos. Contudo, ao

esgarçar seu sentido no desejo de se atualizarem, as personagens do boi-de-mamão abrem lacunas que são preenchidas por outras personagens (re)criadas para ironizá-las, como a bruxa na cena do médico-palhaço. Acredito que, subjacente às atualizações, existem espaços de acomodação que possibilitam tanto à narrativa quanto à sua *objetualidade*, entrarem uma e outra vez no circuito de inversões e destronamentos carnavalescos. Por fim, é necessário que as coisas sejam poderosamente elevadas e seu domínio dure tempos imemoriais para que a satisfação contida em seu destronamento seja cômica.

As investidas agressivas do boi, a fantasmagoria da bernúncia, o gigantismo torpe da maricota, expostos como aspectos sensacionais da brincadeira, presentes no sumário de SOARES e marcados ou impressos na pele dos objetos, são as marcas diacríticas que interpretei na qualidade de configuração das estratégias de modernizar a biografia das coisas.

A ex-centricidade (o sensacional) que transborda aos objetos artesanais, acredito ter a potência de convertê-los em um tipo de *obra* de “arte popular”. São os conteúdos localizados na superfície do barro, que acredito darem forma as coisas ordinárias qual *obra* (objeto mais significado), ou seja, como narrativa *objetualizada* que indica os movimentos que acontecem no decorrer do tempo e no espaço. Tomo isso na qualidade de demarcador, por crer que não são vividos e muito menos representados da mesma forma, a agressividade e a fantasmagoria, ou a torpez e a coragem. Portanto, acredito que estas nuances de representação – e sua ambigüidade configurada por DANTO - contam sobre como as formas que as experiências são (re)significadas e inscritas nas histórias de homens e mulheres, assim como na carne (matéria) dos objetos.

No entanto, os panoramas do “ciclo do boi” caracterizam-se pela excepcionalidade e inacabamento comuns à carnavalização Bakhtiniana. A ex-centralidade institucional dos tempos das festas do boi vão ao encontro daquelas identificadas no carnaval da Idade Média e Renascimento, inclusive é possível entender aquela temporalidade a partir desta e, a partir das ambivalências que envolvem/contêm as imagens das festas do boi e do carnaval, performances e significados que envolvem tanto o carnaval quanto o boi como cosmovisão popular de tempos passados e presentes, num exercício de dissolvimento das temporalidades ou sobreposição de múltiplos calendários.



## *Considerações Finais*



*Autor: Maricota  
Título: Peças do boi-de-mamão  
Ano: 2006  
Técnica: Modelagem em argila  
Local: Florianópolis SC.  
Dimensões: diversas  
Foto: Ronaldo Corrêa*

## **Considerações Finais**

*A coisa de que se fala  
até onde está pura ou impura?  
Ou sempre se impõe, mesmo  
impuramente, a quem dela quer falar?*

*Como saber, se há tanta coisa  
de que falar ou não falar?  
E se o evitá-la, o não falar,  
é forma de falar das coisas?*

João Cabral de Melo Neto. Dúvidas apócrifas de Marianne Moore. 1985.

Escrevo sobre gentes e coisas. Falo e não falo das formas que estas gentes e coisas encontram para marcar o trânsito de sua existência no mundo. Minha escritura está marcada pela impureza do meu olhar, da minha presença, da minha crítica, assim como do olhar, da presença e da crítica dos (as) interlocutores (as) com quem partilhei alguns instantes. Sobre esta matéria tensa, impregnada de versões, fraturada por distintas gestualidades, questionada por irônicas metáforas, construo meu texto. Como início, impõe-se uma nota, meu texto é limiar, movimento e metamorfose, por isso carrega um tom ensaístico.

Escolhi esta estratégia por não saber configurar as formas necessárias a um tipo de gestualidade científica classificatória, ou por não acreditar que este, de seu lugar monológico, possa dar conta da polifonia do tema sobre o qual me debrucei. Por outro lado, recuso dizer (pretensamente) que faço literatura, pois acredito que as interpretações apresentadas não romantizam a cultura popular em um tipo de “folclore”. Mas, marcam formas de aproximação e envolvimento poético com as gentes, suas explicações para suas escolhas em face das mudanças que o contexto recente impõe aos homens e mulheres ligados a um tipo de cultura popular. Aproximação que se estende até as coisas desta cultura popular (artesanato) e suas possibilidades biográficas em um cosmos moderno e densamente colonizado por objetos.

As gentes com quem falo e de quem falo são artesãos (ãs) da modelagem de cerâmica folclórica de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. O misturar a mim e aos outros em diálogos profundos, produziu narrativas (falas) extensas. Ao tomar estas falas, sua reconstrução e a fala (interpretação) sobre a fala como texto, explicito as estratégias de modernizar-se, ou seja, as formas de atualização biográfica de artesãos (ãs), do seu trabalho e do resultado deste em meio ao cosmos urbano recente. Neste movimento construí a questão subjacente a este ensaio, a

saber: *quais as estratégias e dispositivos narrativos (verbais e objetualizados) utilizados nos processos de atualizações biográficas (pessoais e dos sistemas de objetos) de artesãos (ãs) modeladores de cerâmica folclórica; acionados com o propósito de inserir a si (qual autor-artista) e sua produção (qual objeto cultural) num tipo de circuito de circulação política e simbólica na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.*

Na forma de um panorama ou de uma panorâmica, minha interpretação (re)localiza estes narradores no contexto do capitalismo recente para, a partir disso, expor as alternativas de escolha de que eles lançam mão para inserir-se neste cosmos fragmentado, intercultural, multi-midiático. Ao cenário que construo nesta panorâmica chamo arena de disputas da *economia política e simbólica do artesanato*. Em meio a esta arena, localizo as personagens (artesãos), explico sua complexidade e agência. Reconstruo as atuações (performances), atentando para as estratégias discursivas e gêneros narrativos utilizados. Discuto sua gestualidade, numa tentativa de expor a *corpo-realidade* de sua existência. Envolver-me carinhosamente com os objetos, para, neste envolvimento, expor os encadeamentos de significados que, encobertos nas narrativas, explicitam as subordinações e as formas de resistência política, estética, econômica, produtiva, entre outras.

Constituí esta arena e sua complexidade, ainda não totalmente configurada, e nela, sobrepus o circuito produção-circulação-consumo. Este circuito, utilizado como guia da análise, “iluminou” a construção da interpretação. Sua presença marca os movimentos configurados, no decorrer do ensaio, como vitais ao processo de modernizar-se, a saber: a configuração dos *ateliês* como cenário de desejo, o deslocamento da identidade do artesão (ã) para uma identidade composta de artesão (ã)-artista, vinculada à anterior, a configuração dos movimentos *tradicionalmente moderno e modernamente tradicional*, como dispositivo que aciona biografias possíveis e disponíveis, a centralidade do desenho/*design* que define as formas de aprender as técnicas e estéticas artesanais e sua circulação e consumo, e as estratégias de *mercantilização, desmercantilização e re-mercantilização* disponíveis no âmbito da troca econômica.

Estes movimentos, configurados ao logo da interpretação, permitem expor a presença de artesãos (ãs) e do artesanato, não como sobrevivências, mas na qualidade de questionamento a respeito da homogênea linearidade da história do capitalismo ocidental. Como explicitado em diferentes momentos no decorrer do texto, acredito que o artesanato/cultura popular, sobreposto às formas monetarizadas de troca capitalista, amplia o entendimento a respeito das formas de produção e consumo disponíveis no mundo recente. Permitindo ver que,

em diferentes contextos, as relações com os objetos econômicos ou simbólicos estabelecem diferentes interações igualmente econômicas e simbólicas, e que estas relações não necessariamente seguem as mesmas regras e têm os mesmos significados.

Em meio às diversas estratégias e dispositivos expostos na minha interpretação, aqueles ligados à biografia dos objetos necessitam atenção. As propostas teórico-metodológicas, tomadas naquele momento do texto, possuem potencialidades que não foram exploradas totalmente por mim. Acredito que, ao modo de um sumário, consegui apresentar um esboço que necessita ser desenvolvido, aprofundado e ampliado. Creio que aqueles procedimentos possuem potência para realocar a produção artesanal, especialmente aquela plástica-escultórica, em meio à discussão da sensibilidade moderna. O desafio de interpretar um sistema de objetos, a partir de conceitos utilizados para o mesmo fim em outro sistema (ou no mesmo), possibilitou dois deslocamentos: 1. Retirar das categorias e noções da crítica de arte escultórica sua “aura” e exclusividade ao campo da escultura. 2. Entender como a estética artesanal poderia ser olhada a partir daqueles referenciais, superando a limitação ou negação de análise da sua *objetualidade*.

Realizada a interpretação, vejo que o sistema de objetos artesanais, ao pretender participar efetivamente de um circuito de circulação simbólico/cultural, necessitaria realizar dois movimentos: primeiro, realizar enfrentamento político com os agentes e instituições legitimadoras de uma história da arte ocidental, questionando seus procedimentos de análise e historiografia, interpretação e crítica de “obras” de arte popular (inclusive questionar esta categoria). Para com isso, desconstruir noções universalizadas como a de a-historicidade dos artistas populares e de sua produção, de anonimato dos objetos, de simplicidade plástica e ingenuidade. Estes enfrentamentos abrangeriam diferentes esferas do mundo dos objetos culturais, como a das instituições (galerias, museus, centros de investigações estéticas, universidades, entre outras), as teórico-metodológicas, visto que para a análise do sistema de objetos artesanais, faz-se necessário o deslocamento de categorias de análise e sistemas teóricos de interpretação. Todavia, acredito que as teorias da arte recentes poderiam ser instigantes pontos de partida, principalmente aquelas que têm por objeto as gestualidades e não exclusivamente as obras de arte.

Em segundo lugar, abrir mão do aspecto cômico carnavalesco de sua *objetualidade* em função da espetacularização. Tomo este movimento com atento cuidado. Pois, após analisar os deslocamentos ocorridos com as *performances* dramáticas e sua complementaridade no sistema de objetos do boi-de-mamão, sou levado a crer que o trânsito do irônico burlesco ao bufo

ingênuo marca as estratégias de inserção de um sistema de objetos artesanais no circuito de circulação simbólica/cultural. Não sendo romântico para pretender a preservação de uma *objetualidade* surda ou míope às tensões e fraturas que o cosmos recente impõe à cultura popular, acredito que esta atualização radical das narrativas populares, em função de seu consumo como objeto de arte, gera o apagamento de dispositivos eficazes de crítica política, e desloca igualmente espaços de circulação e discussão sobre as questões que influenciam a vida das gentes e das coisas, ou seja, elimina-se a praça pública como palco, palanque, cenário das disputas e integração societária. Todavia, sou levado a crer que, da mesma forma que as personagens da *performance* dramática do boi são questionadas por outras personagens que (re)aparecem na história, confirmando a potência do destronamento e da crítica de si e do outro, o destronamento das *objetualidades* monológicas, estáticas e belas, em algum momento acontecerá. Que seja movimento recorrente, tenha poder de mudança e possibilite a novidade.

Certamente, estes movimentos pressionam a lógica interna das *formas de produção artesanal*, sua organização e constituição. Estes conflitos abrem (e abrirão) fraturas que possibilitam às *formas sociais de produção artesanal* negociarem os tempos do costume e a transformação das tradições, inclusive criando outras (novas) formas de estar e viver o mundo recente. Ademais, este é o movimento desejado. Contudo, a partir da análise dos deslocamentos e fraturas que encontrei, devo admitir (sendo solidário a outros pesquisadores das culturas populares, como GOOD ESHELMAN) que não tenho certo se estas dinâmicas colaboram para a superação da subordinação das culturas populares ou se são uma perversa forma de colonização das suas imaginações, agravando sua subordinação econômica, política e histórica. O que reconstruí como narrativas de modernizar-se expõem esta tensão de forma subterrânea. O que explicitiei foi a agência destes homens e mulheres na escolha de suas estratégias para participarem do “admirável mundo novo” do capitalismo recente, sua abertura para a “diferença” e festiva euforia relacionada aos processos de hibridação com o popular (subalterno).

Como falei no início, meu texto é ambivalente, ao mesmo tempo em que explicita, obscurece. Esta inexactidão do corpo do texto não é denúncia de uma esquizofrenia, mas meu profundo abraçar a perspectiva do diálogo bakhtiniano. Assim, resta fechar (ou abrir) estas notas finais, com algumas indicações que acredito serem importantes. Reafirmo que se faz necessária a profunda revisão dos usos teóricos e ideológicos das categorias artesanato, cultura popular e folclore. Junto a isso, a revisão das perspectivas teórico-metodológicas, utilizadas para a análise e interpretação das gentes e coisas da cultura popular. E, o mapeamento, aprofundamento e

interpretação das formas de produção artesanal, pensada, não somente, a partir de seus diferentes setores (cerâmica, fibras, couro, têxteis, entre outros), na forma de uma, ou várias, estratégia (s) de resistência ou crítica política a um tipo de capitalismo hegemônico.

Faz-se necessária, também, a retomada de discussões sobre patrimônio cultural e das políticas públicas culturais nos diferentes níveis institucionais. Para, com isso, desconstruir a fantasmagoria da cultura popular e construir sua participação no campo político e simbólico legítimo e integrado à uma arena de disputas que, constrói-se no âmbito das políticas de patrimônio locais, nacionais e internacionais.

Concomitante a estes processos, seria necessário o aprofundamento do que denominei *economia política e simbólica do artesanato/cultura popular*, buscando por entender os dispositivos e estratégias que possibilitam sua estruturação interna e inter-relação com outras arenas de disputas políticas e simbólicas, como aquela vinculada aos objetos industriais ou aqueles de arte. Realizo uma primeira aproximação daquela que tem por objeto as obras de arte, mas, tenho a certeza de que não me aprofundo neste propósito, deixando inúmeras lacunas. O aprofundamento das estratégias, que envolvem a circulação e o consumo dos sistemas de objetos artesanais, seria outro movimento importante a ser realizado, visto que a teoria da antropologia econômica já avançou em suas formulações teórico-metodológicas desde aquelas problematizadas por APPADURAI e KOPYTOFF, nos anos da década de 1980, e que tomo por base para esboçar minha interpretação dos circuitos econômicos vinculados à *economia política e simbólica do artesanato*.

Por outro lado, seria vital continuar a problematização iniciada aqui sobre as coleções e inventários, na qualidade de primeira técnica de aproximação das *objetualidades* da cultura popular. Acredito que o inventário é extremamente útil para a pesquisa sobre artesanato/cultura popular, mas não pode ser encarada como a única e mais eficaz técnica. Isso pelo fato do inventário possuir a potência à cristalização da dinâmica popular, ou seja, à configuração e emudecimento das distintas vozes que participam do enunciado popular (verbal ou *objetualizado*). Dessa forma, os textos de FERNANDES sobre a crítica ao folclore e aos folcloristas, as suas abordagens teóricas e procedimentos de catalogação, seriam um ponto de partida possível para uma crítica à minha forma de encarar as coleções e inventários, e delas lançar mão em meu processo de interpretação das coisas.

Por fim, é necessário falar das lacunas deixadas para trás. Muito menos como deslocamento de minha responsabilidade e escolha de deixá-las, e mais como indicação que

este gesto de deixar vazios faz parte da minha fragmentária forma de problematizar e escolher meus interlocutores (autores, teorias, objetos, entre outros) e formas de fazer meu ofício de investigação a respeito das gentes e coisas. Uma destas lacunas recai na minha escolha pelo método de reconstrução de narrativas. Acredito que este procedimento é rico em possibilidades e me auxiliou no processo de construção das formas de explicitar as estratégias e dispositivos utilizados pelos narradores para atualizar suas biografias.

Contudo, também tenho claro que sua especificidade dificulta a generalização, impede, igualmente, uma investida mais abrangente, no que toca ao número de entrevistados. Com relação a estes sujeitos da pesquisa, minha escolha em aprofundar na análise de algumas narrativas, deixa de lado a possibilidade de caracterizar traços comuns entre grupos distintos, e isso expõe outra lacuna, não realizo a comparação entre ofícios, o que não permite construir relações mais complexas como os processos históricos e culturais. Restringido a pequenos instantes da biografia dos narradores e à sua gestualidade plástica, acredito que, a história que escrevo é restrita. E tomando a gestualidade destes narradores como objeto de reflexão, acredito que, ao propor o esboço biográfico partindo da circulação econômica, não aprofundo neste propósito, deixando outras estratégias e dispositivos sem interpretação. Deveras, busquei representar e interpretar algumas estratégias para, com isso, partir para a *coisidade* desta circulação.

No que toca aos objetos, realizei recorte necessário que viabilizasse a interpretação. Assim, as lacunas que se apresentam de forma contundente é que não analiso e interpreto o conjunto de objetos, deixando para algum momento posterior esta empresa. A ausência desta interpretação recai na impossibilidade de entender a maricota, o boi e a bernunça em meio ao enunciado mais abrangente do boi-de-mamão. Este enunciado poderia negar as minhas observações, reforçando, em função de questões como a proxêmica e a relação entre as personagens, a ironia burlesca ou mesmo destronando aquelas espetacularizações que explicito como a análise parcial daquelas peças. Portanto, alguns vazios que vejo, e outros que não vejo, são parte da minha trajetória, expõem o trânsito da minha existência em relação à minha investigação e em relação ao meu ofício de investigador. Deixo marcadas aqui estas lacunas para que, no futuro, algum outro possa tomá-las, não como ponto de partida ou chegada, mas na qualidade de motivo para continuidade.

Outono, 2008.

## Referências

AGUILLAE, Nelson (org.) (2000) Mostra do Descobrimento. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos – Artes Visuais.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.) (2006) Bahktin: Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto.

APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics of value. In: \_\_\_\_\_ (ed.) (1986) The social life of the things. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press.

APPEL, Michel (2005) La entrevista autobiográfica narrativa: fundamentos teóricos y la praxis de la análisis mostrada a partir del estudio de caso sobre el cambio cultural de los Otomíes en México. Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research [on line journal], 6(2), Art. 16. <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-05/05-2-16-s.htm>

Asociación Latinoamericana de Sociología ALAS (2007) Antología de Ponencias del XXVI Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología ALAS. Guadalajara, Jalisco: ALAS (CD ROM).

ATKINSON, Robert (1998) The Life Story Interview. London: Sage.

AZUELA, Alicia. Lo que la grandeza mexicana debe al arte indígena. In: GONZÁLES, Olga Sáens (coord.) (1996) Arte popular mexicano: cinco siglos. Ciudad de México: Antiguo Colegio San Idelfonso. (catálogo de exposição). p. 97-103.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINÓV) (2004) Marxismo e filosofia da linguagem. 11ª ed. São Paulo: Hucitec.

BAKHTIN, Mikhail. (1992) Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes.

BAJTIN, Mijail (2005) La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais. 4ª reimpressão. Madrid: Alianza Editorial. (colección Historia y geografía).

BAKHTIN, Mikhail (2005) Problemas da poética de Dostoievski. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.

BARDI, Lina Bo (1994) Tempos de Grossura: o design do impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

BARLEY, Nigel (1983) El antropólogo inocente. Barcelona: Editorial Anagrama.

BARTHES, Roland (1993) Mitologias. 9ª ed. Rio de Janeiro. Berthrand Brasil.

BARTRA, Eli (2005) Mujeres en el Arte Popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades. México D. F.: UNAM-I: CONACULTA-FONCA.

BARTRA, Eli. (comp.) (2004) Creatividad Invisible. Mujeres y arte popular em América Latina y el Caribe. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

BASTIAN, W. O deisgn solidário. In: ArcDesign. São Paulo, n 23, jan/fev, 2002, PP. 17-21.

BASTOS, Rafael José de Meneses (org) (1993) Dionísio em Santa Catarina, ensaios sobre a Farra do boi. Florianópolis: Editora da UFSC.

BAUDELAIRE, Charles (1996) Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BAUDRILLARD, Jean (2005) Crítica de la economía política del signo. 14ª ed. México: Siglo XXI editores.

BAUER, Arnold J. (2002) Somos lo que compramos. História de la cultura material em América Latina. México D.F: Taurus.

BENEDETTI, Mario (2007) Inventario I. 6ª reimp. México D.F.: Punto de Lectura (serie Biblioteca de Bolsillo).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_ (1994) Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense (obras escolhidas. V. 1).

BERGER, Peter; LUCKMAM, Thomas (2006) A Construção Social da Realidade. Tratado de sociologia do conhecimento. 26ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (2007) Bahktin: conceitos-chave. 4ª ed. São Paulo: Contexto.

BISILLIAT, Maureen (ccord.) (2005) Museo de Folclore Edison Carneiro: Sondagem na Alma do Povo. São Paulo: Empresa das Artes.

BOITEUX, Lucas Llexandre (1950) Superstições e credices. Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore. Florianópolis, 1 (4), pp. 35-36, jun.

BONETTI, Aline; FLEICHER, Soraya (orgs.) (2007) Entre saias justas e jogos de cintura. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC.

BOURDIEU, Pierre (2007) A Distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk.

BOURDIEU, Pierre. Gosto de Classe, estilo de vida. In: ORTIZ, Renato (2003) A sociologia de Pierre Bourdieu. São Paulo: Olho D'água.

BOURDIEU, Pierre. (1996) As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado / enunciado concreto / enunciação. In: BRAIT, Beth (org.) (2007) Bahktin: conceitos-chave. 4ª ed. São Paulo: Contexto.

BRIGGS, Charles L. (1986) Learning how to ask. Cambridge: Cambridge University Press.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio (1995) Raízes do Brasil. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

BURKE, Peter (2003) Hibridismo cultural. São Leopoldo, RS: Editoda Unisinos. (coleção Alfus).

CABRAL, Fabrícia Guimarães Sobral (2007) Saberes Sobrepostos: design e artesanato na produção de objetos culturais. Rio de Janeiro, 146 f. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC RIO.

CALVINO, Italo (1990) Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. São Paulo: Companhia das letras.

CAMPOS, Haroldo (1992) Metalinguagens & outras metas. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva.

CÂNDIDO, Antônio (2001) Os parceiros do Rio Bonito. 9ª ed. São Paulo: Editoda 34.

CARDOSO, Ruth (org) (1988) A aventura antropológica. Teoria e pesquisa. 2ª Ed. Petrópolis: Paz e Terra.

CARVALHO, Maria Michol Pinto. O ciclo ritual do Boi no Maranhão, sob a ótica da tradição e da modernidade. In: BASTOS, Rafael José de Meneses (org). (1993) Dionísio em Santa Catarina: ensaios sobre a farra do boi. Florianópolis: Editora da UFSC. P. 93-113.

Casa da Alfândega – Galeria do Artesanato. (s.d.) Florianópolis: FCC. (folder de divulgação)

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael (2004) Mikhail Bakhtin. São Paulo: Perspectiva.

CLIFFORD, James (2002) A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

CNFCP; FUNARTE (2000) Cultura material: identidade e processos sociais. Rio de Janeiro: FUNARTE: CNFCP (série encontros; 3).

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Algunos conceptos sobre el proceso de globalización, relacionados con los conceptos de cultura y consumo. In: Antología de ponencias del XXVI Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología. Guadalajara, México: ALAS. 2007. (CD-ROM).

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Ninguém fala dela (s), mas eu falo! Reconstrução de alguns episódios ocorridos na vida de uma mulher artesã de Florianópolis SC. In: Anais do 2º Simpósio de Tecnologia e Sociedade. Curitiba, PR, Brasil: PPGTE; UTFPR. 2007. (CD-ROM).

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Olhando Imagens, consumindo estilos: os significados culturais atribuídos às fotografias em catálogos. In: Anais do I Simpósio de Gênero e Mídia. Curitiba: PPGTE, UTFPR, 2005 (CD ROM).

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira (2003) Design e Artesanato: uma reflexão sobre as intervenções realizadas na Costa do Descobrimento – BA. Curitiba, 116 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná.

CRUCES, Francisco. De cucharas y corazones. Encarnación y densidad semántica en la cultura expresiva contemporánea. In: VV. AA. (2003) Culturas tradicionales, territorio y región. Memórias del IV encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de los países andinos. Bogotá: Corporación para la Difusión de la Cultura.

DANTO, Arthur C. (2005) A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac & Naify.

DÍAZ CRUZ, Rodrigo (ed) (2006) Renato Rosaldo: Ensayos em antropologia critica. México: Casa Juan Pablos: Fundación Rockefeller: Universidad Autónoma Metropolitana – unidad Iztapalapa.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.) (2006) Bahktin: Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto. pp. 53-93.

DORMER, Peter (1995) Os significados do Design Moderno. A caminho do Século XXI. Porto: Centro Português de Design.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. (2003) O Duplo. Lisboa: Editorial Presença.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron (2002) The world of goods. Toward na anthropology of consumption. New York: Reutledge.

EAGLETON, Terry (2006) La estética como ideologia. Madrid: Editorial Trotta.

ESTRADA, Maria Helena. Pode o designer interferir na cultura popular. In: ArcDesign. São Paulo, n. 23, jan/fev, 2002. PP 22-27.

FERNANDES, Florestan (2003) O folclore em questão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. (raízes).

FERNANDES, Florestan (2004) Folclore e Mudança social na cidade de São Paulo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Raízes).

FINNEGAN, Ruth. Story: the orders by witch we live our lives. In: \_\_\_\_\_ (1998) Tales of the city: a study of narrative and urban live. London: Reutledge. p 1-13.

FLOCH, Jean-Marie. Apresentação. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (1997) Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade. São Paulo: EDUC. p. 09-13.

FURTADO, Maria Regina F. de M. (1994) Desvendando o artesanato: uma contribuição do Programa do Artesanato Paranaense – PAP. Curitiba: Secretarai de Estado do Trabalho e Ação Social/Secretaria de Estado da Cultura, 36 p.

GARCIA CANCLINI, Néstor (1999) Consumidores e Cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

GARCIA CANCLINI, Néstor (2002) Culturas Populares en el Capitalismo. Méxcio D.F.: Editorial Grijalbo. (re-edição ampliada).

GARCIA CANCLINI, Néstor. Introducción a la edición de 2002. In: \_\_\_\_\_ (2002) Culturas Populares en el Capitalismo. Méxicio D.F.: Editorial Grijalbo. (re-edição ampliada). p. 13-46.

GARCIA CANCLINI, Néstor (2003) A Globalização Imaginada. São Paulo: Iluminuras.

GARCIA CANCLINI, Néstor (2007) De la Diversidade a la Interculturalidade. Notas da conferência proferida na sessão “¿O que puede decir la antropologia sobre los nuevos conflictos interculturales?” no marco do Taller-Diálogos: “Conflictos Interculturales” ocorrido no Centro Cultural de España – México, no dia 26 de junho de 2007, Cidade do México (notas pessoais).

GARCIA CANCLINI, Néstor. (2005) Diferentes, desiguais, desconectados. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro.

GEERTZ, Clifford (1989) A interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC.

GEERTZ, Clifford (2001) Nova luz sobre a antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

GEERTZ, Clifford (2005) Obras e Vidas: o antropólogo como autor. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

GICO. Vânia de Vasconcelos. Câmara Cascudo e Mário de Andrade: uma sedução epistolar. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mário de Andrade. nº 30. 2002. pp. 111-127.

GOFFMAN, Irvin. (2007) A representação do eu na vida cotidiana. 14ª ed. Petrópolis: Vozes.

GONÇALVES, Reonaldo Manoel. Educação popular e boi-de-mamão. Diálogos brincantes. Florianópolis. 198 f. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina.

GOOD ESHELMAN, Catherine (1988) Haciendo la Lucha. Arte y comercio nahuas de Guerrero. México: Fondo de Cultura Económica.

GRANCHO, Cândida Vilares (2006) Como analisar narrativas. São Paulo: Editora Ática. (série princípios, 207).

GROSSI, Miriam Pillar (org.) (1992) Trabalho de campo & subjetividade. Florianópolis, SC: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social PPGAS UFSC.

GUIMARÃES, Ana Lúcia Santos Verdasca (2007) Design, sociedade e cultura: significados dos arranjos espaciais e dos objetos em interiores domésticos. Tese de doutorado. 432 f. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas PPGICH, Universidade Federal de Santa Catarina UFSC.

HAMEL, Reiner Enrique. (2007) Notas sobre a Entrevista Autobiográfica Narrativa. Fritz Schütze. México: MIMEO.

HENRIQUES, Maria de Lourdes. (1950) Boi-de-mamão. Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore. Florianópolis, 2 (5), pp. 51-55, set.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric; RAGER, Terence. (orgs) (2006) A invenção das tradições. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra. pp. 09-23.

HOUAISS, Minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ILLADES, Carlos (2001) Estudios sobre el artesanato urbano del siglo XIX. 2ª ed. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana – unidad Iztapalapa: Miguel Angel Porrúa, Grupo Editorial.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). (2004) Cartas Patrimoniais. 3ª ed. rev. aum. Rio de Janeiro: IPHAN.

KAPLAN, Flora S.; PASCHERO, Cecilia (1980) Conocimiento y Estilo: um analisis basado em uma tradición de alfareria mexicana. México: Instituto Nacional Indigenista.

KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditizatio as process. In: APPADURAI, Anjur (1988) The social life of things. Commodities en cultural perspective. Cambridge, USA: Cambridge University Press.

KRAUSS, Rosalind E. (1998) Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes.

LACERDA, Eugênio Pascele. (2003) Bom para brincar, bom para comer: a polêmica da farra do boi no Brasil. Florianópolis: Ed. da UFSC.

LAGO, Mara Coelho de Souza (1996) Modos de vida e identidades. Sujeitos no processo de urbanização da Ilha de Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC.

LANG, Frintz (1927) Metrópolis. Alemanha. Preto e Branco. 115 min.

LAUER, Mirko (1983) *Crítica ao artesanato: plástica e sociedade nos Andes Peruanos*. São Paulo: Nobel.

LECHUGA, Ruth. *El arte popular mexicano a lo largo del siglo XX*. In: GONZÁLES, Olga Sáens (coord.) (1996) *Arte popular mexicano: cinco siglos*. Ciudad de México: Antiguo Colegio San Idelfonso. (catálogo de exposição). p. 85-94.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes (2006) *O foco narrativo*. 10ª ed., 8ª reimpressão. São Paulo: Editora Ática. (série Princípios).

LODY, R; SOUZA, M. de M. (1988) *Artesanato brasileiro: madeira*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore.

LUBAR, Steven (1998) *Men/woman/production/consumption*. In: HOROWITZ, Roger; MOHU, Arwen (orgs) (1998) *His and Hers: gender, consumption, and technology*. Virginia: University Press of Virginea.

MALINOWSKY, Bronislau (1976) *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural.

MANDOKI, Katya (2006) *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México: Siglo XXI (teoría).

MARCHEZAN, Renata Coelho. *Diálogo* In: BRAIT, Beth (org.) (2006) *Bahktin: Outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto.

MARCHUSCHI, Luís Antônio. (2000) *Análise da conversação*. São Paulo: Editora Ática. (série princípios).

MARCUS, George; CLIFFORD, James (eds) (1986) *Writing Cultures*. Berkeley: University of California Press.

MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfírio (1988) *Arte Popular y Artesanias Artísticas en México. Un acercamiento*. México D.F.: SEP (Segunda Lecturas – série mexicanas, 108).

MARX, Karl (2006) *A Mercadoria/ Karl Marx*; Jorge Grespan traduz e comenta. São Paulo: Ática (série ensaios comentados).

MARX, Karl. (2006) *O Capital. Crítica à economia política. Livro 1*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich (2006) A ideologia Alemã. Feuerbach – A contraposição entre as cosmovisões materialistas e idealistas. São Paulo: Martin Claret.

MAUSS, Marcel (2006) Manual de Etnografia. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MAUSS, Marcel. (1923-24) Ensaio sobre a dádiva. In: \_\_\_\_\_ (2003) Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac y Naify.

McCRAKEN, Grant (2003) Cultura e Consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: MUAD. (coleção cultura e consumo/coordenação Everardo Rocha).

MEIHY, José Carlos Sebe (2005) Manual de História Oral. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola.

MEZA, Wilma. El artesano y su trabajo. In: Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares, Nº. 4, 1977. México: Dirección General de Arte Popular: Secretaria de Educación Pública.

MONSIVAR, Carlos. Las artes populares: hacia una historia del canon. In: GONZÁLES, Olga Sáens (coord.) (1996) Arte popular mexicano: cinco siglos. Ciudad de México: Antiguo Colegio San Idelfonso. (catálogo de exposición). p. 15-26.

MONTENEGRO, Antônio (2006) Memórias e Metodologias da História Oral: impasses e perspectivas. Notas da aula magna do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina UFSC. 13 de março de 2006. Florianópolis, Santa Catarina (notas pessoais).

MONTENEGRO, Antonio Torres. (2007) História Oral e memória: a cultura popular revisitada. 6ª ed. São Paulo: Contexto.

NECOECHEA GARCIA, Gerardo (2005). Después de vivir un siglo. Ensayos de historia oral. México D. F.: CONACULTA: INAH.

NECOECHEA GARCIA, Gerardo. Mi barco cruzó todas esas olas. In: \_\_\_\_\_ (2005) Después de vivir un siglo. Ensayos de historia oral. México D.F: CONACULTA, INAH. p. 55.-71.

NOVELO, Victória. Introducción. In: \_\_\_\_\_ (coordinadora) (2003) La capacitación de artesanos en México, una revisión. México: PyV, S.A. de C.V.

NOVELO, Victória. Para el estudio de las artesanías mexicanas. In: BEST MAUGARD, Adolfo (1982) Antología de textos sobre arte popular. México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.

NOVELO, Victória (1974) Capitalismo y producción de artesanías en México. México, D.F.: Escuela Nacional de Antropología y Historia. INAH – SEP; dissertação de mestrado. 260 f.

NUNES, Lélia Pereira da Silva. (2007) Caminhos do Divino – um olhar sobre a Festa do Espírito Santo em Santa Catarina. Florianópolis: Insular.

OLIVEIRA, Ana Claudia de (1997) Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade. São Paulo: EDUC.

OLIVER, Daniela. Renato Rosaldo. Sobre el sujeto de estudio en la etnografía. In: BRICOLAGE. Revista de Estudiantes de Antropología Social y Geografía Humana. Año 5, n. 13, enero-abril 2007. p. 59-68.

ONO, Maristela (2006) Design e cultura: sintonia essencial. Curitiba: Edição Aurora.

ORTIZ ANGULO, Ana (1990) Definición y Clasificación del Arte Popular. México: Instituto Nacional de Antropología y Historia. (Colección Científica).

ORTIZ, Renato (2000) Mundialização e Cultura. São Paulo: Brasiliense. (4ª reimp. da 1ª ed. de 1994).

OZ, Amoz (2007) E a história começa. Dez brilhantes inícios de clássicos da literatura universal. Rio de Janeiro: Ediouro.

PAULME, Denise (1967) Prefacio a la tercera edición. In: MAUSS, Marcel (2006) Manual de Etnografía. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

PIAZA, Walter (1953) Aspectos folclóricos catarinense. Florianópolis, Comissão Catarinense de Folclore. 22.

PIAZA, Walter F. (1951) Contribuição ao folclore do boi, no Brasil. Boletim Trimestral da Comissão Catarinense do Folclore. Florianópolis, 2 (8), pp. 71-74, jun.

PORTAL, Maria Ana. (1996) El concepto de cosmovisión desde la antropología mexicana contemporánea. In: Inventário Antropológico. Anuário de la Revista Alteridades. Vol. 2. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa.

PRADO, Emili (2007) Comunicación entre hispanohablantes: mercados y políticas culturales (España, América Latina y Estados Unidos). Ponencia proferida no marco do Taller-Diálogos: “Conflictos Interculturales” que se deu no Centro Cultural de España – México, nos dias 25 e 26 de junho de 2007, na Cidade do México (notas pessoais).

PRICE, Sally (2000) Arte primitiva em centros civilizados. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

PRIES, Ludger (1993) Biografía y Sociedad: un enfoque integrativo e interdisciplinario. Anuário '93. Estudos Sociales. Puebla: El Colegio de Puebla: Claves Latino Americanas S.A. de C.V. (1ª edición, 1994).

PROGRAMA BAHIA DESIGN (2001) Relatório final das atividades do Projeto de Revitalização do Artesanato na Costa do Descobrimento: Belmonte, Santa Cruz Cabralia, Porto Seguro. Salvador: BDesign; IEL.

PROGRAMA BAHIA DESIGN (2000) Artesanato e Design. Salvador: BDesign; IEL.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org) (2005) Design & cultura. Curitiba: Editora Sol.

REVISTA DO PATRIÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Nº 28, 1999.

RIAL, Carmen Silvia (1988) Mar-de-dentro: a transformação do espaço social na Lagoa da Conceição. Porto Alegre R.S. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação de mestrado. 371 f.

RIBEIRO, Berta. Artesanato Indígena: para quê, para quem? In: FUNARTE (1983) O Artesão Tradicional e seu Papel na Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore.

ROSALDO, Renato. Donde reside la objetividad. La retórica de la antropología. In: DÍAZ CRUZ, Rodrigo (ed) (2006) Renato Rosaldo: ensayos en antropología crítica. México: Casa Juan Pablos: Fundación Rockefeller: Universidad Autónoma Metropolitana – unidad Iztapalapa.

ROUCH, Jean (1955) Os mestres loucos. França. Cor. 16/35 mm. 30'.

SÁENZ GONZÁLES, Olga. Arte popular mexicano. Cinco siglos. In: GONZÁLES, Olga Sáens (coord.) (1996) Arte popular mexicano: cinco siglos. Ciudad de México: Antiguo Colegio San Idelfonso. (catálogo de exposição). p 29-44.

SAHLINS, Marshall (2003) Cultura e Razão Prática. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

SANDRONI, Carlos. Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisa Folclóricas de 1938. In: Revista do Patrimônio Histórico Nacional. Arte e Cultura Popular. Nº 28. 1999. pp. 60-73.

SANTOS, Marinês Ribeiro (2000) Produção e uso dos artefatos: uma abordagem a partir da atividade humana – Curitiba. 72 f. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná.

SARAMAGO, José (2000) A Caverna. São Paulo: Companhia das Letras.

SENNET, Richard (1988) O Declínio do Homem Moderno. As tiranias da humanidade. São Paulo: Companhia das Letras.

SERRA, Ordep J. Trindade. O touro no mediterrâneo: reflexões sobre o simbolismo e ritual – a propósito de “as bacantes”, de Eurípides. In: BASTOS, Rafael José de Meneses (org). (1993) Dionísio em Santa Catarina: ensaios sobre a farra do boi. Florianópolis: Editora da UFSC. P. 35-74.

SHELLEY, Mary. Frankenstein. In: KING, Stephen (org) (2002) Frankenstein, Drácula, O médico e o monstro. Rio de Janeiro: Ediouro.

SIMMEL, Georg. (1978) The philosophy of money. London: Reutledge.

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da Cultura. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (orgs) (1998) Simmel e a Modernidade. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

SOARES, Doralécio. (2002) Folclore Catarinense. Florianópolis: Ed. da UFSC.

SOTO SORIA, Alfonso. Las artesanias y el diseño. In: NOVELO, Victoria (coord.) (2003) La capacitación de artesanos en México, una revisión. México: PyV, S.A. de C.V.

STALLYBRASS, Peter (2004) O Casaco de Marx: roupas, memória, dor. 2ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica.

STAM, Robert. (1992) BAKHTIN. Da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática.

STROMBERG, Gobi (1985) El juego del coyote: platería y arte en Taxco. México: Fondo de Cultura Económica. (Colección Popular - 299).

STROMBERG, Gobi (1982) El universo del amate. México D.F.: Museo de Culturas Populares.  
SUÁREZ FARÍAS, María Cristina. El arte popular em México, uma visão etnográfica. In:  
GONZÁLES, Olga Sáens (coord.) (1996) Arte popular mexicano: cinco siglos. Ciudad de México:  
Antiguo Colegio San Idelfonso. (catálogo de exposição). p. 77-83.

TOVAR YANNINI, Arturo; MORRIS JR., Walter F. (S.F.) El fuego sobre la tierra: alfareras de Amatenango. México: Instituto de Artesanía Chiapaneca.

TUOK, Marta (1996) Cómo acercarse a la artesanía. México: Editorial PyV.

TUOK, Marta (coord.). (1988) Índice Bibliográfico sobre artesanías. México: SEP: Dirección General de culturas Populares.

VILHENA, Luís Rodolfo (1997) Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Funarte; CNFCP.

VILLORO, Luis. (2007) El concepto de ideología y otros ensayos. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económico.

WILLIAMS, Raymond (2000) Cultura. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra.

## ***Apêndice 01***

- Modelo de Protocolo de pesquisa para transcrição e sistematização de entrevistas.

**Classificação:**

(fita nº - entrevistado(a) – mês/ano de realização da entrevista).

**Data da transcrição:**

mês / ano

**Tema:**

**Lugar:** (onde foi realizada a entrevista).

**Data:** Dia , mês, ano.

**Participantes:** Nome do entrevistado e inicial do nome – entre parêntesis - que será utilizada como código na indicação dos turnos.

**Resumo:** Indicação dos temas tratados na entrevista.

**Elementos:**

**Autor:** Nome do entrevistador, seguido do código“(E)” que será utilizado na indicação dos turnos.

**Observação:**

Turnos	Texto
01	E.
02	X.
03	E.
04	X.
...	...
((fim da fita ou conclusão da entrevista))	

**Símbolos utilizados na transcrição**

**((algo))** Comentários ou observações do transcritor

**(...)** Marcadores de tempo ou de ruptura de uma palavra ou frase, sem continuidade no mesmo ou no seguinte turno

Descrição estrutural da **EN: FXX - XX- XX/XXXX**

**Autor:** Ronaldo Corrêa

**Título**

**Localização (turnos)**

**0** (indicativo do tema tratado no fragmento).

(marcação do início e fim do fragmento).

**1**

**2**

**...**

## **Apêndice 02**

- Modelo de Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPDl.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

00 - 000 - XX/XXXX  
(coleção - prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

**Título:**

**Autoria/estúdio:**

**Série:**

**Sub-série:**

**Data de produção:**

**Dimensões (HxLxP):**  
(das peças)

**Código de catalogação:**  
(se existente)

**Âmbito e conteúdo:**

**Localização:**

(das peças e imagens)

**Município/Estado:**

**Equipamento utilizado para o registro:**

**Acondicionamento:**

**Contato:**

**Observação:**

**Responsável pelo registro das imagens:**

**Data do registro fotográfico:**

**Imagens:**

## ***Apêndice 03***

· Lista dos Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPDl.

Artesão (ã)	Conjunto	Classificação do protocolo	
<b>Maricota</b>	Boi-de-mamão	PPDI – MM - 02 – 001 – Abr/2007;	PPDI – MM - 02 – 009 – Abr/2007;
		PPDI – MM - 02 – 002 – Abr/2007;	PPDI – MM - 02 – 010 – Abr/2007;
		PPDI – MM - 02 – 003 – Abr/2007;	PPDI – MM - 02 – 011 – Abr/2007;
		PPDI – MM - 02 – 004 – Abr/2007;	PPDI – MM - 02 – 012 – Abr/2007;
		PPDI – MM - 02 – 005 – Abr/2007;	PPDI – MM - 02 – 013 – Abr/2007;
		PPDI – MM - 02 – 006 – Abr/2007;	PPDI – MM - 02 – 014 – Abr/2007;
		PPDI – MM - 02 – 007 – Abr/2007;	PPDI – MM - 02 – 015 – Abr/2007
		PPDI – MM - 02 – 008 – Abr/2007;	
	Orquestra açoriana	PPDI - MM - 01 - 001- Mar/2007;	PPDI – MM - 01 – 004 – Mar/2007;
		PPDI – MM - 01 – 002 – Mar/2007;	PPDI – MM - 01 – 005 – Mar/2007;
PPDI – MM - 01 – 003 – Mar/2007;		PPDI – MM -01 – 006 – Mar/2007	
<b>Olinda e Petrolino</b>	Boi-de-mamão	PPDI – O&P - 05 – 037 – Mai/2007;	PPDI – O&P - 05 – 046 – Mai/2007;
		PPDI – O&P - 05 – 038 – Mai/2007;	PPDI – O&P - 05 – 047 – Mai/2007;
		PPDI – O&P - 05 – 039 – Mai/2007;	PPDI – O&P - 05 – 048 – Mai/2007;
		PPDI – O&P - 05 – 040 – Mai/2007;	PPDI – O&P - 05 – 049 – Mai/2007;
		PPDI – O&P - 05 – 041 – Mai/2007;	PPDI – O&P - 05 – 050 – Mai/2007;
		PPDI – O&P - 05 – 042 – Mai/2007;	PPDI – O&P - 05 – 051 – Mai/2007;
		PPDI – O&P - 05 – 043 – Mai/2007;	PPDI – O&P - 05 – 052 – Mai/2007;
		PPDI – O&P - 05 – 044 – Mai/2007;	PPDI – O&P -05 – 053 – Mai/2007
	PPDI – O&P - 05 – 045 – Mai/2007;		
	Cortejo do Divino	PPDI – O&P - 06 – 054 – Mai/2007;	PPDI – O&P - 06 – 059-A – Mai/2007;
PPDI – O&P - 06 – 055 – Mai/2007;		PPDI – O&P - 06 – 059-B – Mai/2007;	
PPDI – O&P - 06 – 056 – Mai/2007;		PPDI – O&P - 06 – 060 – Mai/2007;	
PPDI – O&P - 06 – 056-A – Mai/2007;		PPDI – O&P - 06 – 061 – Mai/2007;	
PPDI – O&P - 06 – 056-B – Mai/2007;		PPDI – O&P - 06 – 062 – Mai/2007;	
PPDI – O&P - 06 – 057 – Mai/2007;		PPDI – O&P - 06 – 063 – Mai/2007;	
PPDI – O&P - 06 – 057-A – Mai/2007;		PPDI – O&P - 06 – 064 – Mai/2007;	
PPDI – O&P - 06 – 057-B – Mai/2007;		PPDI – O&P - 06 – 065 – Mai/2007;	
PPDI – O&P - 06 – 058 – Mai/2007;		PPDI – O&P - 06 – 066 – Mai/2007;	
PPDI – O&P - 06 – 058-A – Mai/2007;		PPDI – O&P - 06 – 067 – Mai/2007;	
PPDI – O&P - 06 – 058-B – Mai/2007;	PPDI – O&P - 06 – 068 – Mai/2007		
PPDI – O&P - 06 – 059 – Mai/2007;			
<b>Edwilson e Resplendor</b>	Boi-de-mamão	PPDI – ED&R - 04 – 021 – Abr/2007;	PPDI – ED&R - 04 – 029 – Abr/2007;
		PPDI – ED&R - 04 – 022 – Abr/2007;	PPDI – ED&R - 04 – 030 – Abr/2007;
		PPDI – ED&R - 04 – 023 – Abr/2007;	PPDI – ED&R - 04 – 031 – Abr/2007;
		PPDI – ED&R - 04 – 024 – Abr/2007;	PPDI – ED&R - 04 – 032 – Abr/2007;
		PPDI – ED&R - 04 – 025 – Abr/2007;	PPDI – ED&R - 04 – 033 – Abr/2007;
		PPDI – ED&R - 04 – 026 – Abr/2007;	PPDI – ED&R - 04 – 034 – Abr/2007;
		PPDI – ED&R - 04 – 027 – Abr/2007;	PPDI – ED&R - 04 – 035 – Abr/2007;

---

	PPDI – ED&R - 04 – 028 – Abr/2007;	PPDI – ED&R - 04 – 036 – Abr/2007
Cortejo do Divino	PPDI – ED&R - 03 – 016 – Abr/2007; PPDI – ED&R - 03 – 017 – Abr/2007; PPDI – ED&R - 03 – 018 – Abr/2007;	PPDI – ED&R - 03 – 019 – Abr/2007; PPDI – ED&R - 03 – 020 – Abr/2007

---

## **Apêndice 04**

· Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPD1 – O&P – 05 - 037 – mai/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

05 - 037 - Mai/2007  
(coleção – prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Olinda & Petrolino

**Série:**

Festas.

**Sub-série:**

Conjuntos/grupos.

**Data de produção:**

Set/Out de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

(Diversas).

**Código de catalogação:**

PPDI – O&P – 05 – 037 – mai/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Boi de mamão modelado em argila e queimado em forno elétrico. Pintado posteriormente à queima com tinta plástica (pintura fria). Esta representação do boi de mamão é formada por quinze personagens, sendo estes: bernúncia, boi de mamão, cabrinha, maricota, mateus, médico, vaqueiro, quatro músicos, urubu, marimbondo, urso branco e macaco.

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) – p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**

Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.

**Contato:**

[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)

**Observação:**

**Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa /Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**



## **Apêndice 05**

· Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPD1 – O&P – 05 – 051 – mai/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

05 - 051 - Mai/2007  
(coleção - prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Olinda & Petrolino

**Série:**

Bichos.

**Sub-série:**

Indivíduos/personagens.

**Data de produção:**

Set/Out de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

7,5 x 7,0 x 10,0 cm

**Código de catalogação:**

PPDI - O&P - 05 - 051 - mai/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Boi de mamão modelado em argila e queimado em forno elétrico. Pintado posteriormente à queima com tinta plástica (pintura fria). A peça representa um boi da cor do barro com chifres marrons e uma estrela amarela na testa; nas suas costas, um losango negro que possui uma flor laranja de centro amarelo e quatro folhas verdes, toda a superfície negra está decorada com pontos cinza e a borda do losango é definida por seqüência de pontos azuis. A figura é dividida ao meio, horizontalmente, por uma seqüência de pontos brancos e amarelos, sendo a parte de baixo laranja decorada com flores brancas de centro azul com caules verdes.

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) - p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**

Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.

**Contato:**

[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)

**Observação:**

**Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa / Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**



## **Apêndice 06**

· Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPD1 – O&P – 05 – 052 – mai/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

05 - 052 - Mai/2007  
(coleção - prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Olinda & Petrolino

**Série:**

Bichos.

**Sub-série:**

Indivíduos/personagens.

**Data de produção:**

Set/Out de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

7,0 x 6,0 x 14,5 cm

**Código de catalogação:**

PPDI - O&P - 05 - 052 - mai/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Bernúncia modelada em argila e queimada em forno elétrico. Pintada posteriormente à queima com tinta plástica (pintura fria). A peça representa uma bernúncia - ser fantástico da história do boi, sua função, inicialmente era assustar as crianças; contudo, com o tempo e a necessidade de atualização da performance desta personagem, assume a função de entusiasmar e interagir com o público - de cabeça verde, corpo dividido horizontalmente, sendo a parte de cima laranja com bolas amarelas e seqüência de flores azul, rosa, azul; a parte de baixo azul com bolas amarelas e seqüência de flores brancas com centro amarelo.

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) - p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**

Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.

**Contato:**

[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)

**Observação:**

**Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa / Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**



## **Apêndice 07**

· Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPD1 – O&P – 05 – 038 – mai/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

05 - 038 - Mai/2007  
(coleção – prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Olinda & Petrolino

**Série:**

Bonecos.

**Sub-série:**

Indivíduos/personagens.

**Data de produção:**

Set/Out de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

15,0 x 6,0 x 5,5 cm

**Código de catalogação:**

PPDI – O&P – 05 – 038 – mai/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Maricota modelada em argila e queimada em forno elétrico. Pintada posteriormente à queima com tinta plástica (pintura fria). A maricota é uma das ironias da performance. Representa uma “alemoa” muito maquiada e vestida exageradamente. A peça representa uma mulher de cabelos castanhos, de vestido com a parte superior azul com flores vermelhas de centro amarelo; na gola, barra e mangas uma seqüência de pontos brancos. A parte de baixo do vestido é dividido horizontalmente em duas, uma amarela decorada com pontos laranja, sendo marcada a divisão por uma seqüência de pontos brancos – mesmo padrão da gola e mangas; a parte inferior do vestido é laranja, decorado com flores brancas com centro amarelo e conjuntos de pontos verdes. Carrega uma bolsa azul com o mesmo padrão da parte superior do vestido.

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) – p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**

Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.

**Contato:**

[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)

**Observação:**

**Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa /Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**



## **Apêndice 08**

· Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPD1 – ED&R – 04 – 021 - abr/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

04 - 021 - Abr/2007  
(coleção – prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Edwilson & Resplendor

**Série:**

Festas.

**Sub-série:**

Grupos/conjuntos.

**Data de produção:**

Abr/Mai de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

(diversas)

**Código de catalogação:**

PPDI – ED&R – 04 – 021 – abr/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Conjunto formado por 14 peças modeladas em argila e queimadas em forno à lenha. Pintadas posteriormente à queima com tinta plástica/acrílica (pintura fria). O conjunto é formado pelas seguintes personagens: maricota, mateus, boi de mamão, cabrinha, duas bernuncias, médico, 04 músicos, urso branco e urso negro, urubu.

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) – p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**

Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.

**Contato:**

[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)

**Observação:**

**Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa /Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**



## **Apêndice 09**

·Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPDI – ED&R – 04 – 034 – abr/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

04 - 034 - Abr/2007  
(coleção – prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Edwilson & Resplendor

**Série:**

Bichos.

**Sub-série:**

Indivíduos/personagens.

**Data de produção:**

Abr/Mai de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

8,5 x 6,5 x 13 cm

**Código de catalogação:**

PPDI – ED&R – 04 – 034 – abr/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Boi de Mamão modelado em argila e queimado em forno à lenha. Pintado posteriormente à queima com tinta acrílica/plástica (pintura fria). O boi é a personagem mais importante da brincadeira. É sempre alegre e muitas vezes, bravo. O “tripa do boi” (o encarregado de dar vida à personagem) deve mover o boi com muito vigor e estar atento ao andamento da história. A peça representa um boi negro “personagem”, com uma estrela na cabeça e manchas cinza no corpo. A base é composta por um tecido vermelho com estrelas e linhas rosas e verdes com pequenas bolas amarelas; a divisão entre o corpo do boi e o tecido é marcado por uma linha azul.

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) – p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**

Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.

**Contato:**

[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)

**Observação:**

**Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa /Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**



## **Apêndice 10**

· Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPD1 – ED&R – 04 – 035 – abr/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

04 - 035 - Abr/2007  
(coleção – prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Ewilson & Resplendor

**Série:**

Bichos.

**Sub-série:**

Indivíduos/personagens.

**Data de produção:**

Abr/Mai de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

6,5 x 7,0 x 15,5 cm

**Código de catalogação:**

PPDI – ED&R - 04 - 035 - abr/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Bernúncia modelada em argila e queimada em forno à lenha. Pintada posteriormente à queima com tinta acrílica/plástica (pintura fria). A bernúncia converteu-se em signo distintivo do boi de mamão de Florianópolis, isso por ser uma das personagens que não estão presentes nas demais representações do boi pelo país. Sua história é controversa e possui várias versões. A peça representa uma bernúncia de cabeça verde com um triângulo que em cada vértice possui uma bola verde, suas bordas são definidas por uma linha vermelha seguida de uma azul e o centro amarelo. Seu corpo é uma composição de padrões, distribuídos verticalmente de cima para baixo: as costas amarelas com estrelas brancas, traços vermelhos e azuis e bolas azuis; a lateral uma base rosa com divisões feitas por linhas negras verticais com um traços verdes horizontais dentro de cada divisão e a base, separada por uma linha vermelha, é azul com letras coloridas e sinais matemáticos.

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) – p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**

Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.

**Contato:**

[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)

**Observação:**

**Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa /Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**



## **Apêndice 11**

· Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPD1 – ED&R – 04 – 036 – abr/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

04 - 036 - Abr/2007  
(coleção - prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Edwilson & Resplendor

**Série:**

Bichos.

**Sub-série:**

Indivíduos/personagens.

**Data de produção:**

Abr/Mai de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

9,0 x 8,0 x 19,0 cm

**Código de catalogação:**

PPDI - ED&R - 04 - 036 - abr/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Bernúncia modelada em argila e queimada em forno à lenha. Pintada posteriormente à queima com tinta plástica (pintura fria). A bernúncia converteu-se em signo distintivo do boi de mamão de Florianópolis, isso por ser uma das personagens que não estão presentes nas demais representações do boi pelo país. Sua história é controversa e possui várias versões. A peça representa uma bernúncia de cabeça azul com um triângulo que em cada vértice possui uma bola vermelha, suas bordas são definidas por uma linha verde seguida de uma branca e o centro azul, tendo por fora do triângulo, traços cinza. Seu corpo é uma composição de padrões, distribuídos horizontalmente em quatro partes: a partir da cabeça (primeira parte) a base é rosa com traços vermelhos, azuis e verdes com pequenas bolas pretas; seguida por uma parte totalmente vermelha; a terceira parte tem por base o amarelo com linhas verdes; por fim, uma parte preta com estrelas azuis, traços vermelhos e bolas cinzas. Todas as partes são conectadas por seqüências de linhas brancas. Em sua boca, a bernúncia traz um par de pernas que vestem calça verde e sapatos marrons.

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) - p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**

Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.

**Contato:**

[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)

**Observação:**

**Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa / Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**



## **Apêndice 12**

· Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPD1 – ED&R – 04 - 022 – abr/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

04 - 022 - Abr/2007  
(coleção – prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Edwilson & Resplendor

**Série:**

Bonecos.

**Sub-série:**

Indivíduos/pesonagens.

**Data de produção:**

Abr/Mai de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

26,0 x 8,5 x 7,5 cm

**Código de catalogação:**

PPDI – ED&R – 04 – 022 – abr/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Maricota modelada em argila e queimada em forno à lenha. Pintada posteriormente à queima com tinta acrílica/plástica (pintura fria). Maricota é uma das expressões de jocosidade dos ilhéus. É a maior peça do conjunto e tem como função abrir a roda para que a performance continue. A peça representa uma mulher alta, de cabelos marrons, com um longo vestido azul, decorado com flores amarelas, estrelas e traços formando um padrão, carrega uma bolsa rosa, leva brincos redondos amarelos com centro branco. Está maquiada e suas unhas estão pintadas de vermelho.

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) – p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**

Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.

**Contato:**

[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)

**Observação:**

**Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa /Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**



## **Apêndice 13**

· Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPD1 – MM – 02 – 001 - abr/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

02 - 001 - Abr/2007  
(coleção - prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Maricota

**Série:**

Festas.

**Sub-série:**

Grupos/conjunto.

**Data de produção:**

Set/Out de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

(diversas)

**Código de catalogação:**

PPDI - MM - 02 - 001 - abr/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Conjunto de 13 peças modeladas em argila e queimadas em forno à lenha; pintadas posteriormente à queima com tinta acrílica/plástica (pintura fria). O conjunto é formado pelas seguintes personagens: boi, urubu, macaco, urso (branco e negro), bernúncia, cavaleiro (mateus), cabrito, maricota, doutor, laçador, gaitero, violeiro, panderista.

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) - p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**

Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.

**Contato:**

[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)

**Observação:**

**Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa / Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**



## **Apêndice 14**

· Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPD1 – MM – 02 – 008 – abr/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

02 - 008 - Abr/2007

(coleção – prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Maricota

**Série:**

Animais.

**Sub-série:**

Indivíduos/personagens

**Data de produção:**

Set/Out de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

7,5 x 5,5 x 11,5 cm

**Código de catalogação:**

PPDI – MM – 02 – 008 – abr/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Boi-de-Mamão modelado em argila e queimado em forno à lenha, pintado posteriormente com tinta acrílica/plástica (pintura fria). A peça representa um boi “bicho”, na brincadeira, é o animal mais querido do vaqueiro (ou o mateus ou o dono do boi) e é apresentado com sua canção toada pelo cantador; durante a brincadeira o boi morre e ressuscita. O drama da história resume-se na busca por quem matou o boi e como ressuscitá-lo/curá-lo, pois o boi também pode ter sido embebedado com “pinga”. A peça possui a cabeça do boi negra com chifres marrons e o corpo branco com desenhos similares a flores negras (formando um padrão decorativo).

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) – p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.**Contato:**[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)**Observação:****Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa /Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**

## **Apêndice 15**

· Protocolo de Pesquisa para Documetros Iconográficos · PPD1 – MM – 02 – 007 – abr/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**02 - 007 - Abr/2007  
(coleção - prancha - mês/ano de catalogação)**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Maricota

**Série:**

Animais.

**Sub-série:**

Indivíduos/personagens.

**Data de produção:**

Set/Out de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

5,5 x 3,5 x 11,5 cm

**Código de catalogação:**

PPDI - MM - 02 - 007 - abr/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Bernúncia modelada em argila e queimada em forno à lenha, pintada posteriormente com tinta acrílica/plástica (pintura fria). A peça representa um ser fantástico. As histórias sobre a origem da bernúncia são variadas. Na brincadeira do boi, a bernúncia é a personagem que realiza movimentos bruscos e agressivos; com o passar do tempo e com a interferência da Fundação Cultural Franklin Caescaes a bernúncia foi “domesticada” e sua função refuncionalizada. Agora ela ainda assusta as crianças, contudo, no decorrer da brincadeira ela tem um filhote e se converte em “bicho bom”, apesar de ainda comer um mané! É apresentada com uma canção pelo cantador. A peça possui corpo laranja com listras diagonais lilás e seqüência de bolas amarelas e brancas (criando um padrão); cabeça negra com olhos brancos.

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) – p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.**Contato:**[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)**Observação:****Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa /Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**

## **Apêndice 16**

· Protocolo de Pesquisa para Documentos Iconográficos · PPD1 – MM – 02 – 013 – abr/2007.

**Protocolo de pesquisa para documentos Iconográficos**

(construído a partir de consulta aos modelos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN).

**Ficha número:**

02 - 013 - Abr/2007  
(coleção – prancha - mês/ano de catalogação)

**Coleção:**

Modelagem Folclórica em Argila.

**Título:**

Boi de Mamão.

**Autoria/estúdio:**

Maricota

**Série:**

Bonecos.

**Sub-série:**

Indivíduos/personagens.

**Data de produção:**

Set/Out de 2006.

**Dimensões (HxLxP):**

27 x 8,5 x 6,5 cm

**Código de catalogação:**

PPDI – MM – 02 – 013 – abr/2007

**Âmbito e conteúdo:**

Maricota modelada em argila e queimada em forno à lenha, pintada posteriormente com tinta plástica (pintura fria). A maricota é uma das figuras centrais do boi, agregada à brincadeira não se sabe muito bem quando (presume-se que por volta dos anos de 1950, ou antes). Sua presença é uma brincadeira com as colonas e descendentes de alemães que viviam na região. Possui uma música que lhe apresenta sozinha ou acompanhada por seu namorado – um mané baixo e careca. Sua função é abrir a roda dando “tapas” nas pessoas com seus longos braços de espuma. A peça representa uma mulher alta de cabelos negros, com vestido longo verde com flores de centro amarelo e pétalas vermelhas, com uma faixa rosa com bolas brancas e amarelas na altura do ombro, traz consigo uma bolsa redonda vermelha.

**Localização:**

Arquivo do pesquisador.

**Município/Estado:**

Florianópolis / Santa Catarina.

**Equipamento utilizado para o registro:**

Câmera digital sony cyber-shot dsc (digital still câmera) – p 73 4.1 mpixels.

**Acondicionamento:**

Imagens > Arquivos digitais gravados em CD.  
Peças > Arquivo do pesquisador.

**Contato:**

[olivecorrea@yahoo.com.br](mailto:olivecorrea@yahoo.com.br)

**Observação:**

**Responsável pelo registro das imagens:**

Ronaldo Corrêa /Verônica Siqueira.

**Data do registro fotográfico:**

Outubro/novembro de 2006.

**Imagens:**

