

XV Congresso Brasileiro de Sociologia

26 a 29 de julho de 2011, Curitiba (PR)

Grupo de Trabalho: **Sociologia da Cultura**

Título do Trabalho: **A(re)produção das formas de produzir bens culturais:
espaços e tempos da modelagem folclórica em SC**

Autor: **Ronaldo de Oliveira Corrêa** – Universidade Federal do Paraná UFPR

A (re)produção das formas de produzir bens culturais: espaços e tempos da modelagem folclórica em SC¹

Ronaldo de Oliveira Corrêa²

Introdução

Neste artigo pretendo interpretar as estratégias de (re)produção das formas de produzir bens culturais utilizadas por artesãos(ãs) da modelagem folclórica em argila da Zona Metropolitana de Florianópolis, Santa Catarina³. A modelagem folclórica de Florianópolis foi reconhecida por diferentes grupos, de forma ordinária, como patrimônio cultural e, em função disso, está em disputa simbólica e política.

Os bens culturais, que ocuparam a centralidade nessa disputa, são negociados em um espaço urbano complexo que envolve cartografias desejadas e imaginadas, distintas da geopolítica nacional. Esses artefatos são materialidades que contam/informam sobre as performances dramáticas do Boi-de-Mamão, do Cortejo do Divino Espírito Santo, da Orquestra Açoriana, entre outras personagens e histórias que atravessam o “local”. Dessa forma, os artefatos – seus atributos plásticos e narrativos - assumiram o papel de marcadores de identidades sobrepostas e definidores de estilos de vida ambíguos, como o(a) *mané da ilha*.

Os usos dos artefatos como mediadores das disputas por identidade cultural não constituem apenas uma questão de fetichismo, mas estratégias para politizar os artefatos e, dessa forma, acioná-los como dispositivos de resistência ou conformidade cultural (WINNER, 1986). Como exemplo disso, o uso por mulheres mulçumanas dos lenços como marcadores de identidade religiosa, e de sua diferença, em espaços urbanos ocidentais laicos. Essa estratégia de politização dos artefatos desdobra-se, no espaço pesquisado, em conflitos relacionados com as formas de patrimonialização de cultura material e imaterial; as políticas de identidade em contextos de forte mobilidade transnacional, por meio do turismo e da migração; ou mesmo, em disputas que tomam os pertencimentos territoriais, ou seja, o lugar antropológico.

¹ Esse tema foi apresentado em forma de resumo, cuja discussão se deu no GT Tradição, Memória e Mercado Cultural, no VI Seminário Nacional do Centro de Memória. Memória e Patrimônio. Realizado nos dias 14, 15 e 16 de outubro de 2009, na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

² Doutor em Ciências Humanas PPGICH-UFSC. Professor na Universidade Federal do Paraná UFPR; rcorrea@ufpr.br.

³ Esse ensaio remete à minha investigação de doutoramento: CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Narrativas sobre o processo de modernizar-se: uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR. 305f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, Florianópolis, 2008.

O foco do texto encontra-se nas narrativas sobre os espaços e tempos que envolvem as práticas da modelagem de artefatos em cerâmica, dito de outra forma, na (re)produção simbólica de temporalidades e arquiteturas que constitui as imaginações e identidades vinculadas ao trabalho e a família, aos artefatos e emoções/memórias.

Por abordagem metodológica definiu-se a etnometodologia. Essa perspectiva permitiu enlaçar procedimentos de diferentes tradições antropológicas e sociológicas de maneira a dar legibilidade aos fenômenos e interações experimentados durante a pesquisa empírica. Em função disso, admite-se o caráter interdisciplinar da pesquisa e, conseqüente, interpretação. Por técnica utilizou-se a entrevista biográfica para a coleta de dados empíricos e a reconstrução de narrativas autobiográficas como procedimento para organização e análise dos dados. Via essa abordagem, foi possível a aproximação, identificação e classificação dos dispositivos narrativos utilizados por aqueles homens e mulheres para dar sentido às suas experiências.

Ao modo de uma possível teorização a respeito da abordagem metodológica, acredita-se que as narrativas funcionaram como forma criativa e criadora de textualidades sobre a biografia. Textualidade que permitiu organizar sincronicamente a experiência vivida e a performance atuada no momento de produção da entrevista. Por outro lado, a produção de si, sincrônico a produção da narrativa, permitiu a criação de personagens que explicitaram as agências e os agenciamentos da experiência laboral e dos artefatos produzidos. A conseqüência teórica desse processo caracteriza-se como a tomada da ficção como conceito articulador da legibilidade do texto biográfico.

Para encadeamento da análise e interpretação, os processos e dispositivos narrados no artigo são entendidos como estratégias para a participação em um circuito de criação/produção-circulação-consumo/uso onde o bem cultural, e, por conseguinte, a cultura participa como artefato simbólico e econômico. Problematizou-se a cultura – ou o cultural - como potência para a produção de distinção e solidariedade, conflito e hierarquias em meio às disputas no que se caracterizou, nesse artigo, como a economia política e simbólica da produção artesanal.

Como ponto de partida para tratar do tema no artigo, toma-se o conceito de tradição em contraste com o de regulação cultural, isso, para evidenciar algumas das camadas de significação que o termo carrega. Com essa estratégia teórica

pretendeu-se evidenciar os processos dinâmicos que envolvem as formas sociais de produção artesanal e seu sistema de valores e práticas de produção de sociabilidades e artefatos. Esse diálogo tenso entre sujeito(s)-objeto(s)-tempo(s)-espaço(s) mediado pela narrativa biográfica é contrastado com os processos sociológicos da globalização/mundialização e das atividades de consumo.

Para apresentar os dados e sua análise e interpretação, optou-se pela utilização de fragmentos das entrevistas e sua posterior reconstrução e análise⁴. Os fragmentos são retirados dos quadros de descrição estrutural da entrevista, procedimento utilizado para o mapeamento e localização dos temas tratados na entrevista. Os quadros constituem uma cartografia do território do texto narrativo e permitem que as falas não sejam utilizadas como ilustrações das hipóteses de trabalho, mas, como constituidoras das argumentações e interpretação.

A partir de construções simbólicas – espaços e tempos, imaginações e identidades -, são ressignificados conceitos como lugar antropológico e temporalidades. Ademais da atualização das performances pessoais e encadeamento de sentidos sobre o trabalho e a experiência biográfica. Por propósito mais amplo da pesquisa, pretendeu-se interpretar as narrativas biográficas, e num recorte mais específico, nesse artigo àquelas laborais, de acesso/embate com a modernização de práticas sociais, especialmente as vinculadas ao consumo, em sociedades complexas em processo de globalização/mundialização.

Como marcadores no texto do artigo, apresenta-se as temporalidades e arquiteturas imaginadas e sobrepostas. Via esses conceitos pretende-se localizar as tensões e conflitos contidos nas narrativas biográficas em relação aos temas como o trabalho, a família, o artefato, o tempo, o espaço urbano, entre outros. Acredita-se que ao justapor os fragmentos narrativos uns aos outros seja possível construir uma ficção possível sobre Florianópolis, a modelagem folclórica, seus agentes e suas histórias. Por fim, acredita-se que seja possível evidenciar as marcas deixadas por homens e mulheres nos lugares onde suas vidas se desenrolaram.

⁴ Os fragmentos são um dispositivo metodológico para análise de entrevistas narrativas. Sua definição é realizada pela técnica dos *quadros de descrição estrutural da entrevista*. Os fragmentos aqui apresentados são retirados das entrevistas realizadas nos anos de 2005/2006. Os fragmentos apresentados seguem à seguinte codificação: as falas são organizadas em turnos, onde “E” (entrevistador) e “X” do(a) entrevistado(a). As notas ou observações metacomunicativas são indicadas entre duplo parêntese; indicações em parênteses simples são marcadores de tempo ou de ruptura de uma frase, sem continuidade no mesmo ou em turno seguinte. Esta é uma simplificação da codificação encontrada em CORRÊA, 2008, a partir de APPEL, Michael (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 em México*. Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research [on line journal], 6 (2), Art. 16. <http://www.qualitative-research.net/tqs-texte/2-05/05-2-16-s.htm>. Para aprofundamento dos procedimentos de 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). Alerta que os nomes são fictícios, seguindo o meu movimento de reconstrução de narrativas fictícias.

A (re)produção das formas de fazer artesanais

Minha abordagem sobre as formas de fazer artesanais toma por base a noção de *tradição*. Por essa noção entendo as formas de ensinar e aprender técnicas e estéticas, as estratégias para materializar os artefatos plásticos (rituais ou correntes), as maneiras de preparar novos agentes/criadores, os movimentos de (re)estabelecer performances e as fórmulas narrativas padronizadas nas práticas populares ou subalternas (entre elas as *formas sociais de produção artesanal*).

Contrasto minha percepção com a noção de *tradição* proposta por ORTIZ ANGULO (1990). Esta autora formula estimulantes questões sobre as artes visuais populares (penso que também aplicáveis às escultóricas), a saber: “En los hechos y objetos no visuales, la tradición oral se puede ser detectada, analizada 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, 1990:84). Para abordar estas questões, e a elas responder, a autora toma a materialidade do artefato como intransferível pela tradição verbal. Entretanto, alerta que a matéria passível de transmissão seria os sentidos (significados), ou seja, os conteúdos e formas (os signos abstratos, os simbolismos sócio-históricos). Esse movimento caracterizado da seguinte forma:

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 y determinando las obras futuras, si subsisten aún las dichas condiciones materiales y espirituales. (ORTIZ ANGULO, 1990:84)

Tomar esta caracterização de *tradição* tem algumas vantagens. Uma delas recai na potência dos artefatos concretos serem problematizados ao modo de narrativas/textos a respeito das mudanças ou continuidades passadas, presentes e futuras de um grupo social. Outra, a plasticidade com que cada geração pode materializar esta concretude do artefato e, por consequência, sua concretude histórica. Tal procedimento realizado via a ação/gesto estético individual, ou nas palavras de ORTIZ ANGULO (1990), pela 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 artefato plástico e, sobre a forma como é apresentado o “aparecimento” dos artefatos concretos.

Para inferir sobre o primeiro ponto, retomo a investigação realizada por BRIGGS (1986) entre os artesãos(ãs) de entalhe em madeira no Novo México, EUA. Este autor comenta que, em seu aprendizado como entalhador, percebeu que a pedagogia assumida pelos(as) mestres-artesão(ãs), ao ter subjacente a “tradição”, envolvia muito mais do que, à 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 transmissão de mensagens artísticas. Estes modos envolviam performances individuais e coletivas, narrativas verbais 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, dessa forma, o acesso à concretude do artefato.

Pela 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”. Ou seja, de um dispositivo de configuração tirânica e imobilidade histórica e social, ou ainda como processo legitimador de um tipo cristalizado de originalidade ou autenticidade (técnica, estética, simbólica), para, no seu lugar, configurar um dispositivo de (re)construção (atualização) de mitologias, sistemas de artefatos, performances pessoais e estratégias para participação em um mundo pensado como moderno/modernizado, e no circuito de consumo cultural.

Com relação ao segundo ponto – o “aparecimento” dos elementos plásticos nos artefatos concretos – acredito que tanto as formas e seus elementos constituidores (motivos, formas, cores, texturas e outros) quanto as estéticas artesanais, não “(...) vão aparecendo uma e outra vez (...)”. Ao formalizar a questão nesses termos, acredito que ORTIZ ANGULO reduz a potência que a (re)configuração material de imaginações e seus produtos/artefatos possuem para narrar sobre os tempos e formas de estar no mundo contemporâneo. Reduz, ainda, a potência política (e aqui me refiro a 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-consumos (simultâneas, subalternas ou mesmo subterrâneas) existentes e que, de alguma

forma, concorrem com as formas capitalistas pensadas como hegemônicas – aqui me refiro ao circuito do consumo econômico.

Para isso, retomo os exemplos listados por BARTRA (2005). Essa autora apresenta diferentes grupos de mulheres artesãs que ao participarem na arena de produção-circulação-consumos de artefatos culturais, recriam mitologias, atualizam ideologicamente sistemas de artefatos e propõe novas materialidades para recentes tradições inventadas. Via estes exemplos, explicito que a concretude dos artefatos que constituem um sistema de objetos artesanais, não aparece uma vez ou outra, mas é continuamente disputada, negociada ou mesmo descartada, em uma arena onde sistemas técnicos, estéticos e atores, buscam por legitimidade, centralidade ou participação. E que subjacente a estas disputas, encontra-se motivações distintas que se articulam com processos sociais e históricos, econômicos e simbólicos, como bem mostraram BOURDIEU (2007) e BAUDRILLARD (2005).

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, segue 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, fórmulas e performances.

O movimento *interno* configura a forma *tradicionalmente moderna*, ou seja, aquela realizada a partir da transmissão geracional, no interior do *ateliê* e como parte de atividades formadoras empreendidas 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. É necessário explicitar que esta forma idiossincrática – que não pode ser encarada como sobrevivência ou anacronismo – não constitui a base da prática artesanal ou as *formas sociais de produção artesanal* recentes, encontradas no contexto de investigação e aqui interpretadas.

O movimento *externo* é aquele realizado pelos(as) artesão(ãs) recentes como estratégia para desenhar a forma *modernamente tradicional*. Dito de outra maneira, reivindicar sua inserção num circuito de circulação simbólica (*economia simbólica do artesanato*) por meio 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 essa configuração, aqueles(as) artesão(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 performatividade do artesanal ou popular como espaço de resitência cultural ou dispositivo de identidade cultural, ou, ainda, como virtuosismo do pequeno: 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 no próximo item as estratégias que artesãos(ãs) utilizam para apreender as formas de fazer, e mais especificamente, (re)constroem seus espaços e tempos, como dispositivos ativadores dos processos de dar sentido à vida e às interações sociais. Neste exercício, reconstruo a intensidade das experiências vividas, as contingências que definem as práticas laborais e, conseqüentemente, os sistemas de objetos.

Aprender as formas de fazer: espaços e tempos

Início 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, como evidência da historicidade destas identidades, dos saberes técnicos e de suas estéticas.

Ao sobrepor as formas recentes de formação laboral artesanal à outras, 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 a partir 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 01

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 ((olaria)), né! Ali onde é a escola de oleiros ((em São José, Grande 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.

((trecho removido nesse texto))

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 (...)

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 de seu pai, configura uma estratégia que desenha sua linhagem, tanto genealógica quanto laboral, e a legítima nesta sucessão. Para Said, citado por OZ (2007), 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)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) da olaria.

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 sobre o barro tem continuidade e permanece vivo. Ação 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. 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, cuja função é constituir seu *self* digno de receber a “tradição da família”, ou seja, o conhecimento sobre o barro.

Esta estratégia narrativa também tem por função ligar *Dona Maricota* à distinção conseguida pelo pai como oleiro e proprietário de olaria. Apesar desta tradição não ser legada diretamente a ela ou suas irmãs mais velhas, haja vista “(...) Tinha os oleiros, né! Tinha os meus irmãos mais velhos, que trabalhavam (...)”, a narradora estabelece o obscurecimento das linhas de herança laboral, a partir da fórmula: “(...) sempre a *gente* já mexia com cerâmica (...)”.

De acordo com Said citado por OZ (2007), começar significa ação de regresso, de retroceder, instituir ritmos cíclicos ou elípticos e não continuidade linear em progressivo movimento rumo a um fim. 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 pelos de fluxos e contra-fluxos, de espacialidades acima e abaixo, de relações íntimas entre parentalidade e comércio, são marcados pela presença de uma estrada geral, convertida neste momento no *cronotopo* da história⁵.

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 de avançar, configura a

⁵ 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 Abas 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 sugere 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.). (2006).

espacialidade das vivências minha e dela, unindo-nos em uma versão possível da história.

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.

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*, onde “(...) há / ontens / e amanhã / mas não existem / hojes (...)” (BENEDETTI, 2007:43-45).

Não é possível configurar um estilo arquitetônico, definir uma plástica historicizada. Somente a desconstrução das peças e sua catalogação poderiam sugerir um tempo, um espaço, uma 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 que tomou seu lugar. No destino de sua biografia a olaria cumpriu sua função primeira, servir de espaço-matéria-prima-trabalho para homens e mulheres.

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*. Aproprio-me, dessa forma, da noção cunhada por OZ (2007) para interpretar esses desvios e tempos múltiplos. Ao modo de explicação, a mesma

estratégia de deslocamento da temporalidade foi utilizada por Márquez no seu romance “O outono do Patriarca”. Neste romance, analisado por OZ (2007), 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.

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. Ela 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 – cidade que faz parte da Grande Florianópolis. 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.

Ao modo do duplo de Dostoiévski (2003), 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 de oleiros é o diacrítico da analogia farsante. A escola instituída há pouco mais de quinze anos 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 quando chega 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, por meio de uma, entre várias, (re)ordenação do espaço e do tempo, é possível reconstruir a cotidianidade das práticas laborais. Essas são narradas como 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 preparação para o trabalho, em uma pedagogia doméstica da moral, das técnicas e das estéticas.

Fragmento 02

Fonte: EN: F01 – MM – 09/2006. Turnos 19-20

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!

O marcador “(...) Todo mundo trabalhava! (...)” expõe como as práticas sociais, ou as relações de aprendizado se davam no âmbito familiar, incluindo 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. Acredito – da mesma forma que MONTENEGRO, 2007; NOCEOCHIA GARCIA, 2005 – que o espaço do trabalho era definido como uma projeção da estrutura familiar, o que definia as relações laborais como reflexo ou, em alguma medida, refração 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)) (...)”. O pai rígido e exigente era o patrão/pai que, indistintamente, trazia seus(suas) filhos(as), e oleiros, trabalhando sob seu olhar atento.

Retomo, pois, a questão do início, executo, igualmente, aquele movimento elíptico realizado a pouco por *Dona Maricota*. Re-início, ato mais um nó na nossa

história, estabeleço vínculo com o novo (a figuração), na tentativa de acessar as formas de apreender a aprender as coisas do barro.

Fragmento 03

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 Senhora 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((interrompe a palavra)) (...) 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 Senhora que já fazia figurativo,(...) A mãe da Nézia, porque quem criou a orquestra de sapos foi a Augustinha, mãe da Nézia. (...) todo mundo dizia assim: “por que ela criou a orquestra de sapos?”. Porque o marido dela andava acocoradinho, 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 Agustinha já fez os sapos” (...) até o apelido do marido dela era sapo, também, porque ele andava só acocoradinho, 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. 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.

A narradora formula neste fragmeno o seguinte enunciado para falar sobre os espaços de aprender o fazer, “(...) 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.(...)”. 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 inexistência de ócio, pelo contrário, marca inclusive sua presença “(...) Até meio-dia era a escola, chegava, fazia os dev ((interrompe a palavra)) (...) 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 “(...) 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! (...)”. 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! (...)”. 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 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.

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. As interações sociais de trabalho, os contatos geracionais, os movimentos que dão forma a estas mediações, “(...) E daí, naquela época, eu tinha seis, para sete anos quando eu comecei, assim, a mexer na olaria, que eu ajudava; já tinha uma Senhora. que já fazia figurativo (...)”.

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. Tomo este trecho como uma indicação das 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 - 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). Via a 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*, nos permite conhecer sua biografia e as influências de outros gestos em sua gestualidade.

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.

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: a inserção dos filhos na educação formal e a definição de outras trajetórias laborais para os descendentes. Um exemplo disso é narrado por Edwilson da seguinte forma:

Fragmento 04

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! É só (...) aqui são mais pescadores, essas coisas, né! Olaria mesmo era (...) 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 (...) A família deles é de São José!*
- E. Eu ainda tenho que marcar para 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 (...) Por trabalhar no torno né! Daí agora eu vou convidar ele para vir aqui, já ficou um tempão de dar umas dicas pra mim (...) 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 a cidade de 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, o ícone utilizado como argumento nos discursos identitários impressos nos anos 1960 por intelectuais destas terras, a saber: o povo litorâneo.

Aqueles intelectuais 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. A partir de suas pesquisas, os intelectuais 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*⁶.

⁶ Sustento-me em LACERDA, que afirma que o 1º Congresso de História Catarinense de 1948, contou com a participação de historiadores de reconhecimento nacional e que nessa 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" (LACERDA, 2003: 32).

Como exemplo, mais recente, cito a intensa e extensa produção plástica, especialmente em artes visuais e suas apropriações pelo circuito turístico, de temas ligados ao “folclore” ilhéu. Outro, o “resgate” (incentivado por práticas institucionais) das objetualidades de festas, 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 *manés*, a orquestra açoriana, entre outros), numa versão ideológica hegemônica (ou *folk*) sobre a cultura popular e seu sistema de representações simbólicas e objetuais.

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 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) excede à 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; ou mesmo, naquelas por afinidade. A estratégia – via o parentesco, tinha por objetivo preservar de alguma forma o dispositivo de herança ou legado que é mantido no âmbito da família. O que não permanece como possibilidade entre os artesãos(ãs) em Florianópolis, SC.

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, a saber: o filho formado em odontologia não tem interesse no trabalho com o barro. Assim, formula-

se as seguintes perguntas, sem expectativa de respostas: 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 como o lugar do ensino-aprendizado, para algum lugar exterior à casa, 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 garantir que o saber seja repassado. Isso, a partir de outras fórmulas e performances (talvez 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.

Considerações, ainda que, parciais

Em contraste com o movimento *interno*, outra configuração das formas de aprender se contrapõem e estabelecem 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.

Em meio ao processo de modernizar-se, este é um dos esquecimentos que se institui ao ser artesão(ã) recentemente. Dito de outra forma, as noções de *tradição* e *cultura popular* são (re)semantizadas mais uma vez. E, dessa vez 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 (2002) no México. A esta outra configuração, denomino a forma *modernamente tradicional*.

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 cosmo urbano “globalizado” ou “do consumo” é a aparentemente “eficaz” subordinação da

materialidade da cultura popular. 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 (nestas incluem as éticas, as festas e as formas de fala, ou seja, os gêneros do discurso, da corporeidade e das imaterialidades de todas estas materialidades).

Ademais, acredito que a construção de novos artesãos(ãs) passa pela subordinação de suas imaginações e repertórios, por meio de dispositivos como o anônimato, 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 (1988) 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 um circuito de circulação e consumo cultural.

Referências

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. (org.). (2006). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto. p. 95-114.

APPEL, Michael (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 em México. **Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research** [on line journal], 6 (2), Art. 16. <http://www.qualitative-research.net/tqs-texte/2-05/05-2-16-s.htm>.

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

BAUDRILLARD, Jean. (2005) **Crítica de la economía política del signo**. 14ª ed. México: Siglo XXI editores.

BENEDETTI, Mário. (2007). **Inventário I**. 6ª reimp. México D.F.: Punto de Lectura. (serie Biblioteca de Bolsillo).

BRIGGS, Charles L. (1986) **Learning how to ask**. Cambridge: Cambridge University Press.

BOURDIEU, Pierre. (2007). **A Distinção: critica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. (2008). **Narrativas sobre o processo de modernizar-se: uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR**. 305f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, Florianópolis.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. (2003). **O duplo**. Lisboa: Editora Presença.

GARCIA CANCLINI, Néstor (2002). **Culturas populares en el capitalismo**. México D.F.: Editorial Grijalbo. (re-edición ampliada).

GOOD ESHELMAN , Catherine . (1988). **Haciendo la lucha. Arte y comercio nahuas de Guerrero**. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

LACERDA, Eugênio Pascele. (2003). **Bom para brincar, bom para comer: a polêmica da farra do boi no Brasil**. Florianópolis: Editora da UFSC.

MARCHUSCHI, Luis Antônio. (2000). **Análise da Conversação**. São Paulo: Editora Ática.

MONTENEGRO, Antônio Torres. (2007). **História Oral e memória: a cultura popular revisitada**. 6ª ed. São Paulo: Contexto.

NOCOECHEA GARCIA, Gerardo. (2005). **Después de vivir un siglo. Ensayos de historia oral**. México D. F.: CONACULTA: INAH.

ORTIZ ANGULO, Ana. (1990). **Definición y clasificación del arte popular**. México: Instituto Nacional de Antropología y Historia. (colección científica).

OZ, Amoz. (2007). **E a história começa. Dez brilhantes inícios de clássicos da literatura universal**. Rio de Janeiro: Ediouro.

WINNER, Langdon. Do artifacts have Politics? IN: _____ (1986) **The Whale and the Reactor – A Search for Limits in a Age of Hight Tecnology**. Chicago: The University of Chicago Press. P. 19-39.