

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO SÓCIO-ECONÔMICO  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA ADMINISTRAÇÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO**

**KETLLE DUARTE PAES**

**RELAÇÕES DE PODER NO SUBCAMPO ARTESANAL DE  
FLORIANÓPOLIS E A TENSÃO ENTRE A DIMENSÃO CULTURAL E  
ECONÔMICA**

**FLORIANÓPOLIS, 2009.**

**KETLLE DUARTE PAES**

**RELAÇÕES DE PODER NO SUBCAMPO ARTESANAL DE  
FLORIANÓPOLIS E A TENSÃO ENTRE A DIMENSÃO CULTURAL E  
ECONÔMICA**

Projeto de Dissertação de Mestrado  
apresentado à Universidade Federal de Santa  
Catarina (UFSC), à Coordenação de Pós-  
Graduação em Administração (CPGA) e ao  
Observatório da Realidade Organizacional.  
Professora orientadora: Rosimeri Carvalho da  
Silva, Dr<sup>a</sup>.

**FLORIANÓPOLIS, 2009.**

Catlogação na fonte pela Biblioteca Universitária da  
Universidade Federal de Santa Catarina

P126 Paes, Kettle Duarte

Relações de poder no subcampo artesanal de Florianópolis  
e a tensão entre a dimensão cultural e econômica  
[dissertação] / Kettle Duarte Paes ; orientadora, Rosimeri  
de Fátima Carvalho da Silva. - Florianópolis, SC, 2009.  
145 f.: il., tabs., grafs., mapas

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro Sócio Econômico. Programa de Pós-graduação  
em Administração.

Inclui bibliografia

1. Administração. 2. Artesanato - Florianópolis (SC).  
3. Cultura. 4. Economia. 5. poder. I. Silva, Rosimeri de  
Fátima Carvalho da. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Administração.  
III. Título.

CDU 65

**KETLLE DUARTE PAES**

**RELAÇÕES DE PODER NO SUBCAMPO ARTESANAL DE FLORIANÓPOLIS E A  
TENSÃO ENTRE A DIMENSÃO CULTURAL E A ECONÔMICA.**

Essa Dissertação de Mestrado foi julgada adequada para a obtenção do Grau de Mestre em Administração na área de concentração em Organizações, Sociedade e Desenvolvimento e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Santa Catarina em 29 de maio de 2009.

---

Prof. Rolf Hermann Erdmann, Dr.

*Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Administração CPGA/UFSC.*

Apresenta à Comissão Examinadora composta pelos professores:

---

*Prof<sup>a</sup>. Rosimeri Carvalho da Silva, Dr<sup>a</sup>.*

*Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC/CPGA*

---

*Prof<sup>a</sup>. Ione Ribeiro Valle, Dr<sup>a</sup>.*

*Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC/PPGE*

---

*Prof<sup>a</sup>. Cécile Helene Jeanne Raud, Dr<sup>a</sup>.*

*Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC/PPGSP*

---

*Prof<sup>a</sup>. Eloise Helena Livramento Dellagnelo, Dr<sup>a</sup>.*

*Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC/CPGA*

*Dedico este trabalho a Alex, Viviane e Rafaella*

## **AGRADECIMENTOS**

Foram muitas as pessoas que contribuíram para a realização desse trabalho. Agradeço a todos por isso. À minha família: meu esposo e filha pelo apoio incondicional para a concretização desse curso. À minha mãe e irmãos que sempre acreditaram em mim. À professora Rosimeri pela orientação, amizade, confiança e incentivo. À professora Eloise pelas longas conversas instigantes sobre a pesquisa. À professora Cécile por me acolher no Nusmer, pelas conversas e pelo incentivo à pesquisa. À professora Ione por todos os conselhos, discussões e contribuições a esta pesquisa. À Márcia, colega do Nusmer, pelas conversas de apoio e contribuições para esse estudo. À Samara e Rafael Oliveira pelo auxílio e incentivo para o meu ingresso no mestrado. À todos os colegas do Observatório e do Nusmer pelo apoio, incentivo e amizade. Ao professor Rolf pelo apoio e carinho durante o curso. Aos artesãos que me receberam de braços abertos e foram fundamentais para a realização desse trabalho, agradeço em especial ao senhor Wilson e a Dona Eliane pelas preciosas informações e pela paciência durante o trabalho de campo. Agradeço também, ao CPGA e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudo durante o curso.

*“Convicções são inimigos da verdade mais perigosos que as mentiras”.*

*Nietzsche (1844 - 1900).*

*“Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo”*

*Raul Seixas (1945 – 1989)*

## RESUMO

O presente estudo teve como objetivo analisar as relações de poder no subcampo artesanal de Florianópolis e a tensão entre as dimensões cultural e a econômica. Para isso, apoiou-se no referencial teórico dos campos sociais de Pierre Bourdieu tendo como categorias analíticas os conceitos de campo, *habitus* e capital. Para caracterização do artesanato utilizou-se os estudos de Nestor Garcia Canclini (1983, 2000) sobre culturas populares. Para cumprir o propósito do estudo, foi discutido o processo de construção do subcampo artesanal de Florianópolis desde a década de 70 até os dias atuais. Também foram identificados os agentes que compõem esse campo de estudo e a composição de seus capitais. A seguir foram analisados os interesses e motivações desses agentes em função de suas ações para com o artesanato. A pesquisa, de abordagem predominantemente qualitativa, teve os dados coletados por meio de entrevistas semi-estruturadas com os gestores públicos e os artesãos, além de participação nas feiras de artesanato. Os resultados apontaram para um subcampo no qual há disputas pelo poder de definição das regras do jogo entre os próprios agentes do poder público pela classificação do artesanato como: negócio, cultura ou geração de renda, bem como apontaram lutas pela definição dos espaços de comercialização. Os capitais que comandam essas disputas são principalmente o político, o cultural e o simbólico. Entre os artesãos percebeu-se a disputa pela definição do que é artesanato legítimo que passa pela posse de um capital de saber-fazer reivindicado por aqueles que estão há mais tempo na atividade e fazem do artesanato um modo de vida. Esse capital se aproxima do capital cultural bourdieusiano. A disputa se dá contra as manualidades dos chamados artífices – artesãos mais novos na atividade – para quem a principal preocupação está na qualidade de acabamento das peças e para quem o artesanato é mais uma opção de renda.

Palavras-chave: Poder; Artesanato; Cultura; Economia.

## ABSTRACT

The present research objective is analyzing the relations of power in the handicraft sub-field in Florianópolis and the tension between its cultural and economic dimensions. Therefore, its basis is the theoretical framework of the social fields from Pierre Bourdieu, using the concepts of field, *habitus* and capital as analytical categories. Furthermore, for the handicraft characterization, it makes use of the studies on popular cultures by Nestor Garcia Canclini (1983, 2000). To fulfill the purpose of the research, the process of construction of the handicraft sub field in Florianópolis, since the 70's until the present days, was discussed. Also, the agents that compose this field of study and the composition of their capitals were identified. Afterward, those agents' interests and motivations were analyzed according to their actions upon the handicraft. The research, with a predominantly qualitative approach, had its data collected through semi-structured interviews with public administrators, and artisans, as well as participation in the handicrafts fairs and exhibitions. The results show a sub-field where there are struggles between the public power agents, aiming for the power to define the rules of the game by the classification of the handicraft as business, culture or income generation. The research also verify fights for the definition of the areas of trade. The capitals which command those struggles are mainly the political, the cultural and the symbolic ones. The research noticed that there is a dispute among the artisans to define what is a legitimate artisan – this debate involves the possession of a how-to capital by the ones that have been working for long time with handicraft, making a living of it. This how-to capital approximates itself to the bourdieusian cultural capital. The dispute is established against the handicraft skills of the so called *artífices* – beginner artisans that are focused on the quality of finishing of their works, and for whom the handicraft is an alternative source of income.

Keywords: Power; Handicraft; Culture; Economy.

## **LISTA DE SIGLAS**

**DRS** - Desenvolvimento Regional Sustentável

**FCC** - Fundação Catarinense de Cultura

**FFC** - Fundação Franklin Cascaes

**IGEOF** - Instituto de Geração de Oportunidades de Florianópolis

**INSS** - Instituto Nacional de Seguro Social

**IPHAN** - Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico Nacional

**MDIC** - Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior

**MINC** - Ministério da Cultura

**PAB** - Programa do Artesanato Brasileiro

**PROCARTE** - Programa do Artesanato Catarinense

**SBT** - Sistema Brasileiro de Televisão

**SEBRAE** - Serviço Brasileiro de Apoio as Micro e Pequenas Empresas

**SETUR** - Secretaria Municipal de Turismo

**SST** - Secretaria de Estado da Assistência Social, Trabalho e Habitação

**UDESC** - Universidade do Estado de Santa Catarina

**UFSC** - Universidade Federal de Santa Catarina

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	13
1.2 POR QUE ESTUDAR O ARTESANATO? .....	19
<b>2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	24
2.1 MODERNIDADE, CULTURAS POPULARES, ARTESANATO.....	24
2.1.1 Modernidade no Brasil: O Inconcluso.....	27
2.1.2 Entre Canclini e Bourdieu: Um Olhar Sobre Cultura Popular .....	29
2.1.3 Perspectivas Históricas do Artesanato.....	34
2.1.4 Os Estudos Sobre Artesanato no Brasil: O Estado da Arte .....	37
2.2 A TEORIA DOS CAMPOS SOCIAIS DE PIERRE BOURDIEU: O DESVELAMENTO DOS MECANISMOS PROFUNDOS DE PODER .....	40
2.2.1 O Conceito de <i>Habitus</i> em Bourdieu.....	41
2.2.2 Espaço Social: A Idéia da Diferença .....	47
2.2.3 O Conceito de Campo: Espaço de Relações Sociais .....	49
2.2.4 O Que Está em Disputa no Campo: Capital .....	52
2.2.5 Legitimação do Arbitrário: Poder Simbólico .....	55
2.3 CAMPO ECONÔMICO E CAMPO DA ARTE: UMA OPOSIÇÃO ENTRE O INTERESSE ECONÔMICO E O INTERESSE SIMBÓLICO PELO “DESINTERESSE” ECONÔMICO .....	56
2.3.1 Campo Econômico: Negócios são Negócios.....	56
2.3.2 O Campo da Arte: Arte pela Arte.....	60
<b>3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</b> .....	68
3.1 REFLEXÕES EPISTEMOLÓGICAS.....	68
3.2 OPERACIONALIZANDO A DISCUSSÃO .....	71
3.3 PERGUNTAS DE PESQUISA .....	76
<b>4 ELEMENTOS HISTÓRICOS DA CONSTITUIÇÃO DO SUBCAMPO ARTESANAL DE FLORIANÓPOLIS</b> .....	78
4.1 O ARTESANATO EM FLORIANÓPOLIS: UMA TENTATIVA DE COMPREENSÃO DE UM <i>HABITUS</i> EM TRANSFORMAÇÃO .....	90
4.2 LUTAS INTERNAS AO SUBCAMPO: SER ARTESÃO, SER ARTÍFICE... ..	97
4.3 ARTESANATO E ARTE: UMA RELAÇÃO DE (O)POSIÇÃO, (DES)CLASSIFICAÇÃO E DISTINÇÃO.....	104

<b>5 DISPUTAS NO SUBCAMPO DO ARTESANATO: O QUE ESTÁ EM JOGO? .....</b>	<b>108</b>
<b>6 CONCLUSÕES, LIMITAÇÕES E POSSIBILIDADES .....</b>	<b>130</b>
REFERÊNCIAS .....	136
APÊNDICE A - Instrumento de coleta de dados (roteiro de entrevista Artesãos).....	141
APÊNDICE B - Instrumento de coleta de dados (roteiro de entrevista Órgãos Públicos).....	142
APÊNDICE C - Instrumento de coleta de dados (pesquisa do perfil dos artesãos) .....	143
APÊNDICE D – Lista dos órgãos que fazem parte do Conselho Consultivo do Corredor Cultural de Florianópolis. ....	145

## 1 INTRODUÇÃO

Os produtos artesanais são também, há séculos, manifestações culturais e econômicas (...). Ao analisarmos este aspecto devemos encontrar um caminho entre (...) a tentação folclorista de enxergar apenas o aspecto étnico, considerando o artesanato unicamente como uma sobrevivência crepuscular de culturas em extinção; ou, (...) isolar a explicação econômica e estudá-lo como qualquer outro objeto regido pela lógica mercantil (CANCLINI, 1983, p. 71).

A presente pesquisa emerge a partir de estudos realizados pelo grupo de pesquisa Observatório da Realidade Organizacional<sup>1</sup> a respeito das mudanças que vêm ocorrendo no contexto das organizações culturais. Este estudo pretende complementar os demais já realizados nesta área, visando uma melhor compreensão e conhecimento do ambiente de investigação.

Assim, o interesse pelo objeto proposto nasceu do contato que tive com o artesanato em 2004 quando participei, como bolsista de extensão, de um projeto na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) cujo objetivo era a criação de uma associação de artesãos. Por meio desse projeto conheci um grupo de artesãos cujos interesses me chamaram atenção. Fazia parte de suas aspirações à conquista de um espaço próprio para sediar a associação a ser criada. A idéia deles era que a Prefeitura de Florianópolis pudesse disponibilizar um casarão antigo na cidade para esse fim. Além disso, esse grupo buscava também organizar, com o apoio da UDESC, uma grande feira de artesanato na cidade, na qual, todos os artesãos de Florianópolis e entorno, sem distinção alguma, pudessem expor e comercializar suas criações.

Isso em virtude das feiras existentes na cidade, segundo aqueles artesãos, já não dispõem de espaços para ingresso de novos expositores. Além disso, essas feiras possuem coordenadores que insistem no caráter fragmentário (pequenas feiras espalhadas no entorno do centro de Florianópolis) não compartilhando do anseio de muitos artesãos cujo sonho é a realização de uma única e grande feira de artesanato no centro da cidade. Assim, diante da

---

<sup>1</sup> O Observatório da Realidade Organizacional é um grupo de pesquisa interinstitucional que desenvolve sua atividade no campo dos Estudos Organizacionais. Compõe o Diretório Nacional de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) e está ligado ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Pernambuco (PROPAD/UFPE), à Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas da Fundação Getúlio Vargas (EBAPE/FGV) e ao Curso de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Santa Catarina (CPGA/UFSC). Como grupo de pesquisa seu principal objetivo é fortalecer o conhecimento sobre as organizações por meio do desenvolvimento de investigações de caráter científico que adotem perspectivas teóricas inovadoras e cuja aplicabilidade contribua para o desenvolvimento local e o interesse comum ([www.observatorio.dca.ufpe.br](http://www.observatorio.dca.ufpe.br). Acesso em: Julho, 2008).

<sup>1</sup> O Nusmer foi formalizado em março de 2006 e congrega pesquisadores que desenvolvem pesquisas na área da Sociologia Econômica, em particular na área da Sociologia dos Mercados. Um dos objetivos deste Núcleo é o de contribuir para divulgar a Nova Sociologia Econômica no Brasil, uma área em franca expansão nos Estados Unidos e na Europa ([www.nusmer.ufsc.br](http://www.nusmer.ufsc.br). Acesso em: Julho, 2008).

importância que assume as feiras para os artesãos e por se constituir no local de reunião dos mesmos, além de ser o *locus* de exposição, comercialização e divulgação do artesanato da cidade, a presente pesquisa concentrou sua análise de campo a partir das feiras de artesanato de Florianópolis. Isso porque a feira configura-se no espaço de concentração dos artesãos e fora delas torna-se difícil ter acesso aos mesmos e, conseqüentemente, as informações necessárias a realização do estudo.

Outro fato que me chamou a atenção, quando participei de uma reunião para discutir sobre formas de comercialização com o pessoal do curso de design da UDESC, foi a discussão entre os artesãos sobre a submissão total ao mercado (fabricar peças que o mercado estava pedindo mesmo que isso significasse produzir um artesanato em série) e a defesa de se manter certa “liberdade” para criação das peças. Essa última situação me instigou, principalmente, em razão de eu ser estudante de administração, numa escola extremamente pragmática em que a abordagem gerencialista, por vezes, configura-se como a única e melhor forma de organizar. Pude observar que meus colegas de projeto, e por um tempo até eu mesma, estávamos convencidos de que a sobrevivência dos artesãos era mais importante e que, portanto, estes deveriam se apropriar das ferramentas de gestão com vistas a alcançar seus objetivos de comercialização das peças produzidas. Negligenciei, à época, a dimensão cultural da produção artesanal a qual pretendo dar visibilidade nessa pesquisa. Segundo Canclini (1983), essa dimensão merece atenção, pois os objetos artesanais criam significados diferentes para quem o produz e para quem o consome, e, não se reduz, portanto, a uma dimensão puramente econômica.

Diante do exposto alguns questionamentos emergem sobre esse objeto de pesquisa e foram possibilitados em razão do meu ingresso no mestrado e por conta disso da minha aproximação com um referencial teórico crítico como o de Pierre Bourdieu. Além disso, contribuiu muito para o meu amadurecimento acadêmico o contato que tive com os trabalhos do grupo de pesquisa Observatório da Realidade Organizacional e com os trabalhos dos pesquisadores do Nusmer<sup>2</sup>. Esses grupos me possibilitaram questionar os pressupostos das teorias gerencialistas como a única e melhor forma de organizar, bem como a inserção da lógica mercantil e a colonização da racionalidade a ela subjacente em organizações nascidas fora do mercado como é o caso do artesanato. Essa ampliação de visão, proporcionada por

---

<sup>2</sup> O Nusmer foi formalizado em março de 2006 e congrega pesquisadores que desenvolvem pesquisas na área da Sociologia Econômica, em particular na área da Sociologia dos Mercados. Um dos objetivos deste Núcleo é o de contribuir para divulgar a Nova Sociologia Econômica no Brasil, uma área em franca expansão nos Estados Unidos e na Europa ([www.nusmer.ufsc.br](http://www.nusmer.ufsc.br)). Acesso em: Julho, 2008).

esse contato com pesquisas críticas no campo cultural, permitiram-me fazer alguns questionamentos sobre meu objeto de pesquisa.

Inspirada na teoria dos campos sociais de Pierre Bourdieu farei uso da noção de campo, lançando luz ao cenário do subcampo<sup>3</sup> artesanal de Florianópolis com o intuito de apreender o seu *habitus*, analisando os interesses e as motivações dos agentes que compõem esse espaço social. Para Bourdieu (2005a) as lutas no campo são motivadas pela busca de certo tipo de capital que só produz seus efeitos no campo contra o qual se produz e se (re)produz. Lançarei mão, desse modo, da noção de capital como trunfos fundamentais que constituem a lei de formação do campo (BOURDIEU, 2005a). Assim, a opção pela teoria dos campos sociais de Pierre Bourdieu para analisar um fenômeno social como o artesanato não se dá no vazio, uma vez que, segundo, Misoczsky (2003) o predomínio das abordagens sistêmicas em Estudos Organizacionais dificulta a compreensão de processos socialmente construídos e dos processos de mudança em virtude do caráter evolucionista que imprimem aos objetos de análise.

Ademais, a escolha da abordagem bourdieusiana de campo em detrimento da Teoria Institucional<sup>4</sup>, deve-se ao fato desta última, segundo Misoczsky (2003) empobrecer a formulação inicial de campo, transformando o poder, de categoria central, em categoria periférica que se deduz estar presente por trás das relações de dominação. A autora cita Colignon (1997) para quem, no âmbito da Teoria Institucional, o conceito de campo perde o sentido de conflito, sendo definido em termos funcionais caracterizado pela homogeneidade e interdependência tornando o poder uma propriedade sistêmica à maneira de Parsons.

Além disso, Vieira e Carvalho (2007) salientam que a literatura sobre poder em Estudos Organizacionais tem sido realizada à margem da ciência política, o que não ocorre sem consequência, uma vez que tem gerado uma aplicação acrítica do conceito de poder. Outra justificativa para a utilização do arcabouço teórico Bourdieusiano, dá-se em virtude de sua Teoria dos Campos Sociais permitir o desvelamento das lógicas de dominação e de (re)produção enraizadas no mundo social com vistas a possibilitar uma compreensão dos

---

<sup>3</sup> O espaço social em que se encontra o artesanato será tratado nesse trabalho como um subcampo do campo cultural de Florianópolis uma vez que o artesanato se vincula a Fundação Franklin Cascaes (FFC) responsável, no município, pela gestão da cultura. A FFC possui sob sua responsabilidade além do artesanato outras manifestações culturais como a dança, a música, o teatro, o folclore, etc. Além disso, a análise em nível de subcampo não traz nenhum prejuízo ao trabalho, uma vez que, conforme Wacquant e Bourdieu (2005) as propriedades de análise válidas para o campo valem também para o subcampo.

<sup>4</sup> Dimaggio e Powell apud Misoczsky (2003) apresentam o “novo” institucionalismo como vinculado à escola estruturalista, com foco na estabilidade, em resultados, na dominação e continuidade do ambiente. Para os autores o campo organizacional representa um agregado de organizações com fornecedores chaves, consumidores e produtores de recursos, agências reguladoras e outras organizações que produzem serviços ou produtos similares.

conflitos pela aplicação do pensamento relacional que permite superar a visão de mundo substancialista.

Assim, conforme Bourdieu (2005b) ao submergir na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada, para construí-la como caso particular do possível, pode-se apanhar o invariante, a estrutura, na variante observada. Isto habilita o pesquisador, conforme salienta o autor, a apreender estruturas e mecanismos que escapam tanto ao olhar nativo quanto ao olhar estrangeiro espontâneos. O exercício da submersão, contudo, propicia ao pesquisador apreender as diferenças reais que separam tanto as estruturas quanto as disposições e cujo princípio é preciso procurar nas particularidades de histórias coletivas diferentes. Isso não quer dizer, conforme o autor, que o pesquisador, mesmo o mais atento está imune a deixar escapar os mecanismos de poder que orquestram a dinâmica das estruturas dos campos, nesse caso a vigilância epistemológica se faz fundamental para minimizar a espontaneidade. Isso porque, conforme Weber, os fenômenos históricos são singulares e nosso entendimento sobre eles é sempre parcial.

Diante do exposto acima, alguns questionamentos me inspiram a querer pesquisar e compreender a dinâmica de um objeto tão complexo, e, ao mesmo tempo tão negligenciado pelos pesquisadores, como o artesanato. Questões como as que seguem me impulsionam na busca por compreender as relações de poder que se estabelecem entre os agentes do subcampo: Por que a busca de apoio se deu junto a UDESC e não junto a Fundação Franklin Cascaes (FFC) que é o órgão que oficialmente coordena o artesanato? Porque as feiras se encontram fragmentadas, ou seja, espalhadas pela cidade e não se faz uma grande feira, como sonham os artesãos? Porque em Florianópolis o artesanato se encontra sob a responsabilidade de várias instituições? Porque o artesanato de Florianópolis possui uma produção tão diversificada sendo difícil encontrar nas feiras produtos com identidade local?

Essas questões me provocam na busca pela compreensão de porque os acontecimentos nesse campo de estudo se apresentam dessa forma e não de outra. Assim, seguindo os ensinamentos de Pierre Bourdieu antes de dar respostas pretendo trazer para discussão durante essa pesquisa alguns elementos do subcampo artesanal de Florianópolis, que parecem naturalizados, e, portanto, não questionados, não vistos e, por isso, legitimados.

Desse modo, partindo do pressuposto que o subcampo artesanal de Florianópolis configura-se em um campo de força, no qual, agentes dotados de interesses diferentes se enfrentam em busca de manter/melhorar suas posições de poder busco com esta pesquisa compreender *Como se configuram as relações de poder no subcampo do artesanato em Florianópolis?*

Para refletir sobre esta questão central do trabalho faz-se necessário visitar alguns autores que me ajudaram a pensar o objeto e suas relações históricas com o mundo social. Assim, falar de artesanato parece suscitar a idéia de uma oposição entre o tradicional e o moderno. Essa antinomia, porém, foi contestada por alguns autores como Canclini (1983, 2001), Vives (1983) e Porto Alegre (1994). Vives (1983) argumenta que a relação do artesanato com a tradição faz com que muitas vezes os artesãos sejam vistos como parte de uma sociedade tradicional em oposição à sociedade moderna. Assim, o pressuposto da tradição que enseja a “autenticidade” e “pureza” do artesanato, e, por isso seu atraso, pode levar a uma busca pelo original em detrimento do significado das relações sociais e culturais que formam um universo mais amplo. Indo ao encontro de Bourdieu (1996), Vives (1983) salienta que os artesãos em seu ofício materializam e (re)produzem formas particulares de concepção de mundo mais ricas em seus significados simbólicos do que sua maior ou menor autenticidade.

Nesse sentido, para Porto Alegre (1994) é bastante comum pensar-se as artes populares, incluído aí o artesanato, como resíduos de um passado cristalizado e místico de expressões de um universo imóvel destinado a desaparecer diante das mudanças sociais contemporâneas. Contudo, elas não se extinguem. Para a autora, novas formas de criação e antigos segredos do ofício se confundem e se misturam reelaborando a cada momento a expressão artística, numa tensão permanente entre continuidade e mudança que é própria da natureza dinâmica das culturas. Canclini (1983) corrobora essa discussão ao dizer que não se pode explicar a permanência do artesanato concebendo-o como um sobrevivente das tradições, mas sim como desempenhando funções na (re)produção social e na divisão do trabalho necessárias para a expansão do capitalismo.

Com o advento da modernidade<sup>5</sup> a história da arte, da literatura e do conhecimento científico se impuseram como repertórios que deveríamos dominar para sermos considerados cultos no mundo moderno (CANCLINI, 1983). Por outro lado, a antropologia e o folclore, assim como os populismos políticos, ao reivindicar o saber e as práticas tradicionais constituíram o universo do popular. Para o autor a oposição entre os tradicionalistas e os

---

<sup>5</sup> Ser moderno, segundo Berman (2007) é encontrar-se em um ambiente que promove aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si próprio e das coisas que estão ao redor. Porém, paradoxalmente este estado do ser ameaça destruir tudo que temos tudo o que sabemos e tudo o que somos. Não obstante, a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia ensejando uma unidade. Contudo, é uma unidade de desunidade, pois ela nos despeja um turbilhão de permanente desintegração e mudança, luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo que, como disse Max, “tudo que é sólido desmancha no ar”.

modernizadores se reflete na divulgação da cultura a semelhança dos ideais de cada grupo. Os tradicionalistas imaginaram culturas nacionais e populares protegidas da industrialização e da massificação urbana. Os modernizadores conceberam uma arte pela arte - o que Bourdieu (1996) denomina como o *habitus* do campo da arte - um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais e confiaram à inovação suas fantasias de progresso. As diferenças entre essas esferas, segundo Canclini (2000), serviram para organizar os bens e as instituições: as feiras foram destinadas aos populares e os museus e as bienais para a classe dominante.

Warnier (2003) corrobora o que foi dito acima, quando fala que a modernização não levou, como muitos pensaram, progressivamente as culturas do mundo inteiro a convergir numa única direção - na direção da cultura européia ou norte-americana, notadamente. Isto posto, o autor salienta que a humanidade continua a produzir e a (re)produzir clivagens sociais, distinção cultural, modos de vida e de consumo muito diversos. Diante disso, salienta-se que essa produção da diferença cultural é reflexo das estratégias de (re)produção social ensaiadas pelos agentes que buscam manter/ transformar as estruturas sociais ao seu favor, mantendo assim seus privilégios legitimados pela lógica da distinção (BOURDIEU, 2005a, 2005b).

Nesse contexto, a teoria social do poder de Pierre Bourdieu pode me ajudar a compreender as relações de força no campo, bem como a identificar os interesses e as motivações dos agentes tendo em vista a manutenção de uma posição dominante. Acredito que a partir dos questionamentos feitos acima sobre o objeto pode-se propor outras questões para auxiliar na apreensão da lógica de funcionamento do campo, bem como no conhecimento dos capitais dominantes e do *habitus* (BOURDIEU, 2001). Isto porque, sendo o campo um construto empírico formado por uma composição de agentes com posições e predisposições diferenciadas entre si, seus limites se tornam visíveis por meio da apreensão da lógica (lei geral) de seu funcionamento o que requer a elucidação dos elementos propostos pelas questões abaixo.

Assim, partindo do problema de pesquisa levantado e dos questionamentos feitos sobre o objeto, pretendo num primeiro momento, verificar e compreender a configuração do subcampo artesanal de Florianópolis. Para isso, faz-se necessário conhecer os aspectos históricos desse espaço, bem como, os agentes envolvidos na sua construção. Assim, para conhecer essa história questiona-se **como se caracteriza, numa perspectiva histórica, a formação do subcampo do artesanato em Florianópolis?**

A primeira questão auxilia na contextualização histórica, no tempo e no espaço, do objeto de pesquisa e ajuda também no conhecimento dos agentes que fazem parte do

subcampo. Contudo, dentro do campo há lutas pelo poder para classificar, nomear, ou seja, para ditar as regras do jogo. Essas lutas ocorrem porque se busca a apropriação de um capital específico/legítimo que só produz seus efeitos no campo no qual se produz e (re)produz, portanto, pergunto: **quais capitais são fundamentais para o subcampo artesanal de Florianópolis?**

Outra questão importante, para compreender a dinâmica deste campo, é saber quais agentes, no interior desse espaço têm mais recursos (capitais) e com isso mais chances de impor sua visão de mundo. Para tanto, indago: **quais são os agentes mais potentes do subcampo artesanal de Florianópolis?**

A partir da questão anterior, pode-se propor uma nova questão que se refere ao *habitus* do subcampo. Este possui uma relação dialética com a posição do agente no campo de modo que suas estratégias e ações só podem ser compreendidas se comparadas às suas posições no campo. Assim, as disposições constitutivas do *habitus* só funcionam e valem no próprio campo do qual são o produto. Diante disso, cabe a seguinte pergunta: **qual o *habitus* do subcampo artesanal de Florianópolis?**

Com esse mapeamento do campo traçado, tendo por base uma perspectiva histórica e a coleta de informações diretamente com alguns agentes do subcampo, tenho subsídio para fazer uma análise das relações de poder que se estabelecem no campo, bem como analisar a tensão entre o econômico e o cultural vivenciada pelo artesanato.

## 1.2 POR QUE ESTUDAR O ARTESANATO?

Este estudo insere-se na agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional que investiga, há muito tempo, o campo da cultura com vistas a compreender as transformações pelas quais esse ambiente de investigação vem passando nos últimos anos. Essas transformações podem estar relacionadas à influência de agentes até então estranhos a este universo como salientam Goulart, Menezes e Gonçalves (2003). Isso trás conseqüências como, por exemplo, a crescente mercantilização da cultura (MADEIRO E CARVALHO, 2003). O grupo de estudos citado já realizou pesquisas tendo como objeto de análise o teatro, os museus, os grupos folclóricos, etc., e chegou a algumas conclusões a respeito da influência da lógica mercantil nessas manifestações. Nesse sentido, o estudo do artesanato, sob uma

perspectiva de poder, visa complementar esses estudos e torna-se importante na medida em que auxilia a identificar os motivos e os interesses dos agentes desse espaço e suas ações para o setor. A identificação desses interesses pode trazer elementos para se compreender a configuração desse campo e desnaturalizar algumas concepções tomadas como verdades, como por exemplo, a subalternidade do artesanato frente algumas manifestações culturais consideradas superiores como a arte, por exemplo.

Assim, estudar o artesanato, no âmbito dos Estudos Organizacionais, sob uma perspectiva de poder visa à disseminação de um referencial teórico crítico – bourdieusiano - para analisar os fenômenos sociais na área da administração. Autores como Clegg e Dunkerley (apud Vieira e Carvalho, 2007) concordam com a crítica de Bourdieu de que não há mais espaços para tendências naturalistas e a-históricas como as que interpretam as organizações como naturais. Para os autores, torna-se crucial compreender as organizações como espaços de dominação e (re)produção do *status quo* vigente na qual a análise das relações de poder possibilita desvelar os mecanismos de funcionamento da sociedade onde eles se deixam ver menos (BOURDIEU, 2005a).

A teoria de Pierre Bourdieu não é dominante em Estudos Organizacionais, porém alguns estudiosos da área estão se apropriando dos trabalhos deste sociólogo para dar conta de fenômenos socialmente construídos. A contribuição das formulações de Bourdieu para os Estudos Organizacionais, segundo Misoczsky (2003) implica mudança de foco e de compreensão do próprio objeto de estudo. Para citar algumas destas implicações: foco em relações; reconhecer que os agentes são ativos e atuantes e não fenômenos da estrutura; ver a ação a partir de seu caráter intencional e não mais como reativa e adaptativa; conceber a organização como uma construção social; analisar a estrutura do campo como resultado das relações de força e disputa de interesse entre agentes competindo por tipos de capital; reconhecer a possibilidade de que ocorra alteração nos tipos de capital que estruturam o campo; compreender o processo de produção social e reprodução como sendo permanente;

Misoczsky (2003) salienta ainda que quanto aos aspectos metodológicos, adotar as formulações de Bourdieu requer trabalhar com a interação de subjetivismo (*habitus*) e objetivismo (campo) de forma construcionista. Não obstante, para a autora, utilizar as formulações de Bourdieu exige romper com uma tradição em estudos organizacionais, bem como romper com a tradição estruturalista. Isto implica deixar de lado a análise de estruturas sem sujeitos que evoluem pressionados por forças também sem sujeitos. Ao invés disso, analisam-se as posições dos agentes em campos construídos por disputas entre detentores de

poder. Essa abordagem permite compreender a dinâmica dos campos como espaços de força e de lutas na busca pela dominação do espaço social e pela manutenção dos privilégios.

Nesse sentido, inspiro-me nas pesquisas de Bourdieu (2005a), na tentativa de me apropriar de um construto teórico de grande envergadura para analisar um objeto empírico considerado banal, e, por isso menor – o artesanato. Essa posição vai contra a tendência, em ciências sociais, de se consagrar um objeto em si mesmo em virtude de sua importância social ou política. Deste modo, a construção do objeto e do método de pensá-lo encontra sua validade na capacidade de “constituir objetos socialmente insignificantes em objetos científicos” (BOURDIEU, p. 20, 2005a).

Além disso, esse estudo visa contribuir para a compreensão da tensão entre a dimensão cultural e econômica vivenciada pelo artesanato. Essa tensão faz do artesanato um objeto complexo situado num “entre lugar” (BHABHA, 2001) entre o campo cultural/artístico e o campo econômico numa fronteira indefinida entre a arte e a não arte. A (o)posição entre arte e artesanato merece destaque pois revela uma relação de dominação historicamente engendrada nas relações sociais que oculta uma lógica de distinção, classificação e (des)classificação na qual o artesanato acaba sendo relegado a condição subalterna, sendo considerado o par inferior da cultura erudita entendida como a cultura legítima, e, por isso, dominante.

Bourdieu (2006) salienta que o que faz a reputação de um bem simbólico não é uma ou outra instituição, um ou outro agente, uma ou outra revista, mas o campo de produção como conjunto de relações objetivas entre os agentes e o espaço de lutas pelo monopólio do poder de consagração, que engendram o valor das obras e a crença neste valor. Nesse sentido, conforme o autor a oposição entre o que é comercial e o “não comercial” é o princípio gerador da maior parte dos julgamentos que estabelecem a fronteira do que é arte e do que não é, e, portanto, impõe as condições de dominação, na qual aqueles que possuem posições dominantes ditam as regras do jogo e sua visão de mundo com a cumplicidade daqueles que sofrem a dominação por não reconhecerem a arbitrariedade dessas relações.

As contribuições práticas desse estudo caminham no sentido de dar visibilidade ao artesanato, *locus* de empregabilidade e de produção cultural importante numa capital turística, porém pouco estudado em administração. De acordo com Vergara (2006) os estudos sobre as organizações de produção artesanal vem sendo negligenciados em Estudos Organizacionais em detrimento aos estudos de processos industriais e suas conseqüências. A proposta dessa autora é estudar as organizações artesanais aproximando-as dos modelos analíticos de Guerreiro Ramos. Outra contribuição pretendida refere-se ao fato de apresentar aos agentes do subcampo do artesanato de Florianópolis um olhar/compreensão sobre os motivos pelo qual o

artesanato, enquanto fenômeno cultural sob responsabilidade das instituições públicas que se dedicam ao cuidado da cultura não recebe a atenção que se espera para uma atividade que é, ao mesmo tempo, geradora de renda e de significados simbólicos para quem a pratica.

Além disso, muitos estudos antropológicos foram feitos sobre o artesanato, porém sem levar em conta as dimensões do poder. Neste trabalho, pretendo contribuir para o entendimento das relações de força que moldam sua configuração. Com isso, busco contribuir para um mapeamento do campo e dar destaque aos agentes dominados e não reconhecidos produtores de uma cultura legítima, porém considerados importantes como legitimadores do *status quo*.

Assim, mediante a problemática apresentada, tendo em vista a apropriação de um referencial teórico crítico e que proporcione uma reflexão aprofundada da realidade social, distribui os tópicos, nesse trabalho da seguinte forma:

Na introdução, apresento o problema de investigação, as perguntas de pesquisa, bem como a justificativa para a realização deste estudo.

No segundo capítulo, abordo o referencial teórico utilizado para o presente trabalho. Esse tópico foi dividido em algumas partes: Modernidade, Culturas Populares, Artesanato; Modernidade no Brasil: O Inconcluso, Entre Canclini e Bourdieu: Um Olhar Sobre Cultura Popular; Perspectivas Históricas do Artesanato; Os Estudos Sobre Artesanato no Brasil: O Estado da Arte, e, por fim, A Teoria dos Campos Sociais de Pierre Bourdieu e suas categorias analíticas: *Habitus*, Campo e Capital, respectivamente. Na primeira, procuro contextualizar o “lugar” do artesanato dentro da sociedade moderna com o intuito de buscar um entendimento, mesmo que parcial, de como os estudiosos do tema tratam as manifestações da cultura popular. Para tanto me inspiro nas reflexões de Canclini (1983, 2000) sobre as culturas populares. A segunda parte é um complemento da primeira e nela abordo rapidamente sobre modernidade no Brasil. Na terceira pretendo aproximar os dois autores principais dessa pesquisa e assumo a idéia deles, sobre cultura popular, como norteadora desse trabalho. Na quarta parte, destaco aspectos históricos do artesanato que permitem cercar o problema de pesquisa, procuro esclarecer as transformações pelas quais passou as atividades manuais desde a antiguidade até os dias de hoje.

Na quinta parte, abordo o modo pelos quais os estudos sobre o tema foram realizados no Brasil por autores como Porto Alegre, Catherine Fleury, José Pereira e Vicente Salles. E, por último, discorro acerca da Teoria dos Campos Sociais de Pierre Bourdieu cujos pressupostos teóricos serão a lente pela qual pretendo olhar e compreender as relações de poder e as disputas que se estabelecem no campo. Essa teoria congrega uma série de

propriedades interdependentes, como por exemplo, o campo, o *habitus* e os capitais. Além disso, com o intuito de melhor compreender como se processa no trabalho de Bourdieu sua categoria teórica – o campo – dedico um item a história da autonomização do campo da arte.

Em *As Regras da Arte*, Bourdieu desenvolve uma sociologia genética contextualizando para cada momento histórico particular as categorias classificatórias do mundo social tidas antes como universais. Bourdieu (1996) reintroduz, desse modo, a dimensão histórica destas categorias de forma que não sejam pensadas como naturais. Outra questão suscitada por esse estudo diz respeito ao pensamento relacional, ou seja, a obra, o artista, o crítico só existem dentro de uma rede de relações visíveis e invisíveis que definem a posição de cada um em relação à dos outros. Além disso, tendo como inspiração o modo de pensamento relacional de Bourdieu – posição e (o)posição – descrevo também, na última parte do referencial teórico, como esse autor caracteriza o campo econômico que se opõe ao artístico, não sendo, contudo, independentes entre si. A idéia deste item, além da já referida reflexão sobre a noção de campo, se justifica também pela tentativa de pensar o artesanato em suas dimensões econômica e cultural trazida por Canclini (1983, 2000) a qual pretendo analisar nesse trabalho.

No terceiro capítulo, apresento os procedimentos metodológicos que foram utilizados nesta pesquisa, bem como, apresento a descrição de como a pesquisa foi operacionalizada contendo as perguntas que foram confrontadas no trabalho de campo. Além disso, neste item discorro também sobre as formas de coleta e análise de dados. Por fim, no quarto e quinto capítulos realizo a análise dos dados que entre descrição e explicação lanço elementos para algumas conclusões possíveis sobre o campo analisado.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 MODERNIDADE, CULTURAS POPULARES, ARTESANATO

O homem possui razão e mão (Tomas de Aquino).

Os modos de vida produzidos pela modernidade, segundo Giddens (1991) suplantaram a ordem social tradicional de maneira sem precedentes na história da humanidade. As mudanças que ocorreram nos últimos quatro séculos foram tão dramáticas e abrangentes que as interpretações dos fenômenos tiveram um caráter evolucionista, fato que limita a compreensão do seu aspecto descontínuo. Nesse sentido, as teorias evolucionárias representam “grandes narrativas” na qual a história pode ser contada em forma de enredos que impõem uma imagem ordenada sobre os acontecimentos humanos. Deste modo, a desconstrução dos enredos permite elucidar a análise dos debates a cerca da modernidade.

A idéia de modernidade, conforme Giddens (1991) suscita uma oposição com a de tradição. Contudo, muitas combinações do moderno e do tradicional podem ser encontradas nos cenários sociais concretos. Nas culturas tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados porque perpetuam a experiência de gerações. As culturas tradicionais, segundo o autor, constituem uma maneira de se lidar com o tempo e o espaço de modo a inserir qualquer experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro estruturados por práticas sociais recorrentes. Contudo, há que se lembrar que a tradição não é inteiramente estática, uma vez que precisa se reinventar a cada nova geração conforme a herança cultural dos precedentes para que seja legitimada.

No embate entre tradição e modernidade a questão tempo e espaço assume outro sentido nesta última. Assim, para Giddens (1991) o dinamismo da modernidade deriva da separação do tempo e espaço e de sua recombinação em novas formas tempo-espacial da vida social. Além disso, a dinâmica assumida a cada momento pelo tempo e espaço promove o desencaixe, ordenação e reordenação das relações sociais à luz das contínuas entradas de conhecimento afetando, deste modo, as ações dos indivíduos. Nesse sentido, Bauman (2001) corrobora Giddens quando diz que a modernidade começa quando o espaço e o tempo são

separados da prática da vida e entre si, e assim podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da ação. Nesse sentido, Berman (2007, p. 44) retoma Daniel Bell para dizer que “o movimento moderno subverte a unidade da cultura, estilhaça a cosmologia racional que subjaz à burguesa visão de um mundo ordenado segundo harmoniosas relações espaço-tempo”.

Na era moderna, segundo Carvalho (1992a) surge um interesse por certas manifestações de cultura que se apresentam como antigas e populares. Assim, no seio de sociedades modernas que se representam como homogêneas, percebe-se fragmentos de um estrato anterior que permanecem sem ser dissolvidos neste processo de Estados Nacionais que caracterizou a modernidade. Esta autora identifica nas manifestações culturais de tradição uma recusa ao processo de homogeneização e racionalização das normas sociais. O contraste entre costumes populares e os costumes institucionalizados pelo estrato superior da sociedade gerou classificações significativas para esta oposição: superstições, antiguidades vulgares, crenças populares para designar aspectos do popular. Tais tentativas de explicações lançaram a base para a cunhagem do termo Folclore feita por William John Thoms em 1846.

A idéia do folclore, desde o início se assenta num tripé conceitual constituído por três idéias fundamentais: povo, nação e tradição. O primeiro diz respeito a folk (povo) - comunidades ou camadas populares que transmitem o saber arcaico. Já a idéia de nação, correlata a de identidade, mas também associada à de povo foi símbolo de unidade e integração na mão de intelectuais que dirigiram suas atenções para o popular sob a perspectiva da nação como forma de sedimentar seus ideais de auto-representação. E a noção de tradição suscita uma correlação com cultura, costumes, passado, presente e transmissão de herança cultural (CARVALHO, 1992a).

O folclore, segundo Carvalho (1992b), representa os saberes tradicionais do povo vistos, no seio da sociedade moderna, como fragmentos de cultura pertencente ao povo e que podiam ser resgatados pela nação e racionalizados como contendo a essência de uma realidade diferenciadora. Deste modo, conforme o autor, em diferentes países e para diversos autores este tripé constituiu o marco dentro do qual a noção de saber popular, folclore ou cultura popular, foi pensado. A partir da análise desse tripé conceitual é possível perceber uma preocupação demasiada pela delimitação do objeto de estudo e por sua classificação em consonância com a lógica de dominação e (re)produção do *status quo* vigente.

Percebe-se assim como é amplo o leque de denominações para as manifestações da cultura popular, seja o folclore, seja a arte popular, ou o artesanato, só para citar algumas. Segundo Salles (1983) há uma confusão entre os folcloristas que apesar de reconhecerem

significados diferentes entre cultura popular e artesanato, tendem a considerá-los como conjuntos de objetivações materiais pertencente ao folclore. De outro modo para Ferretti (2002), não há consenso entre os estudiosos do tema, enquanto alguns consideram cultura popular como sendo equivalente ao Folclore, outros discordam desta idéia, diferenciando o folclore de cultura popular e equiparando esta a cultura de massa.

Nesse sentido, Carvalho (1992a), salienta que a noção de cultura popular, cultura de massas adquire uma constelação de conceitos correlatos que, na obra dos autores, voltam a ser convertidos em tipos de cultura. Desse modo, segundo a autora, para estudiosos como, por exemplo, Schwab (1946) no Peru, Carneiro (1957) no Brasil e Canclini (1987) no México o folclore e a cultura popular são uma e a mesma coisa. Outros, como por exemplo, Aretz (1972) na Venezuela e Cortazar (1959) na Argentina expõem que cultura de massa e cultura popular são uma e mesma coisa em oposição ao folclore. Contudo, essa mesma autora salienta que estas discussões começam a perder força, a partir da década de 60, em virtude das mudanças ocorridas nas ciências sociais, que acabaram por diluir as preocupações em classificar ou criar tipologias para definir e diferenciar o que é povo e o que seria a cultura popular.

Corroborando o que foi dito, Arantes (2007) salienta que o conceito de cultura popular não encontra consenso entre os estudiosos do tema. O autor fala ainda que o preconceito sofrido pela palavra cultura popular, por parte de alguns setores da sociedade, deve-se ao fato desse conceito ter servido a interesses políticos populistas, por um lado, e, por outro lado devido à falta de definição concreta do termo, que assume diversos significados, e, por isso mesmo não assume nenhum. Para o autor, as atitudes contraditórias em relação à cultura popular resultam da visão, exacerbada principalmente a partir da modernidade, que consiste em separar o trabalho intelectual do manual. Embora, essa separação tenha ocorrido num momento histórico preciso, tudo se passa como se essa separação fosse natural, por isso, quase nunca questionada.

Muitos autores, segundo Arantes (2007) pensam a cultura popular como folclore. Isso porque a pensam como um conjunto de objetos, práticas e concepções tradicionais. Contudo, o autor salienta que pensar a cultura popular em termos de tradição é reafirmar a idéia de um passado que ficou para trás, e, como consequência tem-se a não compreensão das modificações sofridas por esses objetos ao longo do tempo. Outro aspecto levantado pelo autor refere-se mercantilização da cultura popular. Como consequência disso ocorrem, em nome da estética e da didática, releituras dos eventos artísticos populares onde se ocultam, muitas vezes, seus aspectos de pobreza e seu caráter tosco. Os motivos invisíveis dessas

reconstituições empobrecidas justificam-se em querer agradar os “gostos” mais requintados das elites. Para Bourdieu (2007), o gosto, em matéria de cultura legítima, não tem nada de dom natural, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação formal e da origem social dos agentes.

Contudo, para Arantes (2007) a despeito de toda polêmica que envolve o termo, cultura popular significa todo fazer: teatro, música, poesia ou qualquer outra modalidade de arte. Trata-se, segundo o autor, de se construir um espelho no qual transparece na concretude dos artefatos populares, o que é mais abstrato num grupo humano, ou seja, a sua organização que é condição de sua participação na produção e reprodução da sociedade.

Outro autor muito citado quando o assunto é cultura popular é Gramsci. Para esse autor (apud Ortiz, 1980) a cultura popular pode assumir dois significados. O primeiro refere-se a folclore. Para Gramsci (apud Ortiz, 1980), folclore é acima de tudo uma concepção de mundo particular das classes subalternas, em oposição à filosofia, modo de saber próprio das classes hegemônicas. O segundo significado assumido pela cultura popular em Gramsci diz respeito o de popularidade, no sentido de difusão cultural. O autor estudou, no contexto Italiano, a questão da penetração dos produtos simbólicos (melodrama, jornais, livros, literatura de folhetim) junto às classes subalternas. A partir desta perspectiva, a cultura popular se apresenta como “cultura nacional popular” como processo de construção da hegemonia no seio da sociedade.

### **2.1.1 Modernidade no Brasil: O Inconcluso**

O tema da modernidade, segundo Martins (2008) liga-se profundamente com o do progresso fazendo dele um tema predominantemente das sociedades européias. Na América Latina, e, portanto, no Brasil a modernidade é vista em oposição ao tradicional. Essa interpretação faz com que acontecimentos que supostamente não fariam mais parte do mundo moderno, como por exemplo, a cultura popular, as tradições dos migrados do campo para a cidade, sejam relegados ao passado e ao residual. O estudo da modernidade em países como o Brasil, salienta o autor, pede o reconhecimento de sua inconclusividade. As misérias, o desemprego, os valores e as mentalidades produzidas pelo desenvolvimento dependente são partes integrantes da modernidade, embora não o sejam sob o ponto de vista teórico.

Para Martins (2008) a modernidade constitui uma realidade social e cultural produzida pela consciência da transitoriedade do novo e de sua contradição. Assim, o homem como autor e protagonista de sua própria história se encontra contraditoriamente com sua coisificação e seu estranhamento ao ver-se pela mediação de um outro que é ele mesmo, embora não pareça. No entanto, essa modernidade não é feita pela homogeneização da diversidade do homem como sugere a concepção da globalização. É constituída, outrossim, pelos ritmos desiguais do desenvolvimento econômico e social, pelo acelerado avanço tecnológico, pela crescente miséria globalizada. Nesse sentido, corrobora Santos (2002) para quem o mito do mercado global capaz de homogeneizar o planeta não faz mais do que aprofundar as diferenças locais, uma vez que o acesso aos bens e ao conhecimento se dá de maneira desigual.

A modernidade salienta Martins (2008) anuncia o possível, mas não o realiza, sendo uma espécie de mistificação das possibilidades de transformação social que o capitalismo criou, mas não é capaz de realizar. A modernidade só se constitui na racionalidade do capital em lugares onde esse se propõe abertamente o que não é o caso da América Latina na qual essa disseminação se dá de forma inacabada e incerta. Para Martins (2008) a modernidade se instaura quando o conflito se torna cotidiano, e, sobretudo, cultural na disputa entre valores sociais, da necessidade de optar entre o novo e o tradicional para legitimar a ordem vigente.

No caso do Brasil, a crítica constitutiva da modernidade vem do “hibridismo” cultural, do inacabado, do recurso ao tradicionalismo que questiona a realidade social moderna e das categorias que a imediatizam, a opressão, os absurdos da racionalidade moderna, do modismo, do inconcluso. Isso pode ser observado na literatura brasileira mais do que nas ciências sociais, a exemplo de Macunaíma de Mário de Andrade, o herói sem nenhum caráter, o indefinido, o híbrido (MARTINS, 2008). O autor cita também Guimarães Rosa e a travessia: o inconcluso do atravessar sem chegar, que no permanentemente incompleto está presente no nosso modo de ser. Para o autor a modernidade nos chega pelo seu contrário como expressão do ver e não do ser. Por isso ela é “epidérmica e desconfortável como um fardo nas costas do escravo negro, ele mesmo negação do capital, embora agente humano e desumanizado do lucro naquele momento histórico” (MARTINS, 2008, p. 24).

Assim, para Martins (2008) a compreensão crítica da modernidade no contexto brasileiro, na arte, na literatura, nas ciências sociais, se dá pelo confronto entre o novo racional e secularizado e o seu oposto, a tradição com obras do passado que são também sobras, que são o irrelevante e que são invisíveis aos mecanismos de dominação. Nossa história conta que Portugal, no Brasil, regulamentou as relações sociais, sobretudo aquelas

necessárias a assegurar os privilégios da elite branca e as diferenças sociais em que se fundamentam. Aqui o tradicionalismo foi referência de uma consciência nacional em detrimento ao social. Ainda que o nacionalismo tenha declinado em alguns momentos em virtude da globalização, a expressão mais viva do tradicionalismo, a cultura popular, não teve dificuldades para se ajustar a aparência requerida pela modernidade sobremaneira à modernidade cultural. O grande passo no sentido a modernização no Brasil foi a revolução de 1930 com sua centralização política e concepção econômica desenvolvimentista que buscou se legitimar na cultura popular e nas tradições que se tornaram em função disso as raízes culturais no nosso nacionalismo (MARTINS, 2008).

### **2.1.2 Entre Canclini e Bourdieu: Um Olhar Sobre Cultura Popular**

Algumas considerações sobre cultura popular nos são apresentada por Canclini (1983) e reforçada por Bourdieu (2005c). Assumimos a partir desse momento as idéias desses autores sobre cultura popular e artesanato, como guia nessa pesquisa.

A redefinição do que é hoje cultura popular, na visão de Canclini (1983) requer uma investigação que seja capaz de abranger tanto a produção quanto a circulação e o consumo dos produtos artesanais. Torna-se importante, então, indagar os motivos na manutenção dos incentivos à produção artesanal. Nesse sentido, faz-se necessário abandonar a visão que reduz o artesanato a uma coleção de bens e a cultura popular a um conjunto de tradições cuja expressão seja encontrada numa autonomia ilusória. Para o autor, a abordagem mais promissora sobre cultura é aquela que a entende como um instrumento voltado para a compreensão, (re)produção e transformação do sistema social. Assim, através desta perspectiva as culturas das classes populares passam a ser vistas como resultado de uma apropriação desigual do capital cultural e de sua interação conflituosa com os setores dominantes, no mesmo sentido de Bourdieu.

Assim, para Canclini (2000) na história da modernidade o popular é aquele que não têm patrimônio, nem é reconhecido ou conservado. Nessa história os artesãos não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos legítimos. O público que fica de fora das universidades e dos museus é incapaz de ler e olhar a alta cultura porque desconhece a história dos saberes e estilos, e, por isso mesmo não possuem os códigos

para se apropriar da cultura dita erudita. Concordando com Bourdieu, no consumo, os setores populares estariam no final do processo, como destinatários e espectadores, cúmplices e vítimas na (re)produção do ciclo do capital e da ideologia dos dominadores.

Para Bourdieu (2005c, p. 132) no domínio da cultura, por vezes, se realiza uma oposição entre uma “cultura popular” e uma “cultura erudita”, reforçada por políticas de ascensão cultural dirigidas a prover aos dominados o acesso a bens das culturas dominantes, ou pelo menos “uma versão degradada dessa cultura”. Contudo, lembra o autor, que o discurso sobre o popular é motivo de lutas dentro do campo intelectual, que reclama para si o poder de enunciação e, portanto de classificação das categorias que tornam inteligível o mundo social. Bourdieu (2005c) salienta ainda que os discursos sobre o mundo social se concentram em juízos de valor bom/mau e não em apontar o que são objetivamente. Nesse sentido, para o autor, torna-se difícil o exercício da crítica, uma vez que qualquer enunciado científico está propenso a ser percebido ou como uma ratificação ou como uma denúncia de tal situação.

Deste modo, para Bourdieu (2005c, p. 133,) “atuar como se bastasse recusar o discurso desta dicotomia entre cultura popular e cultura erudita, existente na realidade, para fazê-la desaparecer é crer na magia. É uma forma ingênua de utopismo ou moralismo”. De modo que, salienta o autor, o que deve ser questionado são as condições que fazem com que esta hierarquia exista tanto objetivamente quanto subjetivamente. O autor argumenta que essa dicotomia se estabeleceu mediante um processo histórico instituindo-se no espaço social na forma de hierarquias inscritas na objetividade dos mecanismos sociais, bem como na subjetividade dos esquemas de classificação, preferências e gostos dos agentes<sup>6</sup>. É essa correspondência entre as estruturas sociais e as estruturas mentais que se estabelece esse caráter dóxico e evidente, portanto, naturalizado e não questionado das distinções culturais.

Para Canclini (2000) a bibliografia sobre cultura costuma supor que existe um interesse intrínseco dos setores dominantes em promover a modernidade e um destino fatídico dos populares que os arraiga às tradições. Assim, para Canclini (2000) corroborando Bourdieu, os modernizadores extraem dessa oposição a moral de que seu interesse pelos avanços, pelas promessas da história, justifica sua posição hegemônica, enquanto o atraso das classes populares as condena a subalternidade. Nesse sentido, para o autor, o tradicionalismo é hoje uma tendência em amplas camadas hegemônicas e pode combinar-se com o moderno,

---

<sup>6</sup> O estudo histórico de Levine (1988) sobre a sacralização das belas artes nos Estados Unidos, revela que o processo que levou a distinção entre cultura popular e cultura erudita foi engendrado pela instituição da estética moderna como valor predominante (BOURDIEU, 2005c).

quase sem conflitos, quando a exaltação das tradições se limita à cultura enquanto a modernização se especializa nos setores social e econômico.

Canclini (2000) nos fala que para refutar as oposições clássicas a partir das quais são definidas as culturas populares não basta prestar atenção em sua situação atual. É necessário, portanto, recorrer ao histórico de constituição desse campo, no sentido de Bourdieu (2005a). Para Canclini (2000) três correntes são protagonistas dessa teatralização: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político. Aqui a noção de povo torna-se importante. Este último começa a existir como referente do debate moderno no fim do século XVIII, pela formação na Europa de Estados Nacionais. Entretanto, os iluministas acreditavam que esse povo ao qual se deve recorrer para legitimar um governo secular e democrático é também o portador daquilo que a razão quer abolir - a superstição, a ignorância, e a turbulência. O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto e do grotesco (CANCLINI, 2000).

Diante desses sentimentos contraditórios alguns escritores e filósofos fundaram no século XIX a primeira sociedade do Folclore. Este nome passou a designar e a disciplinar as questões referidas aos saberes e expressões subalternas. Contudo, um primeiro obstáculo para o conhecimento folclórico procede do recorte do objeto de estudo, no qual este é visto como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e auto-suficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Com isso, interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem (CANCLINI, 2000).

Nesse sentido, um segundo obstáculo para o conhecimento folclórico, conforme Canclini (2000) se deu em virtude de que grande parte dos estudos folclóricos nasceram, de um lado, pela necessidade da construção de uma identidade nacional, assumindo, por isso conotações populistas, e de outro lado, em virtude das inclinações românticas de resgatar os sentimentos populares frente ao “desencantamento” do mundo moderno. Diante desses condicionamentos não é fácil que os estudos sobre o popular produzam conhecimento científico. Como exemplo disso, o autor salienta os estudos de Renato Ortiz, no Brasil, no qual se constata que o desenvolvimento dos estudos folclóricos deve muito a objetivos tão pouco científicos como os de fixar o terreno da nacionalidade em que se fundem o negro, o branco e o índio; dar aos intelectuais que se dedicam a cultura popular um recurso simbólico através do qual possam expressar a situação periférica de seu país.

Canclini (1983) em seus estudos sobre artesanato e festas populares no capitalismo, verificou algumas causas que contribuíram para a expansão e a manutenção dessas culturas

populares. Atualmente, essa condição, segundo o autor se deve pelo menos a quatro tipos de causa: a impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana; à necessidade do mercado de incluir os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, aos interesses dos sistemas políticos em levar em conta o folclore a fim de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade e deve-se também a continuidade na (re)produção cultural dos setores populares.

No estudo acima citado, o autor, também verificou que o desemprego é um dos motivos pelos quais está aumentando o trabalho artesanal, tanto no campo, como nas cidades, deslocando para esse tipo de produções jovens procedentes de setores sócios econômicos que nunca trabalharam nesse ramo. A incorporação dos bens folclóricos a circuitos comerciais mostra que a expansão do mercado necessita ocupar-se também de setores que resistem ao consumo uniforme ou encontram dificuldades para participar dele. Com isso, diversifica-se a produção e são utilizados os traçados tradicionais, o artesanato e a música folclórica, que continuam atraindo os indígenas, camponeses, as massas de migrantes e novos grupos, como intelectuais, estudantes e artistas. Através das diversas motivações de cada setor – afirmar sua identidade, marcar uma definição política nacional popular ou a distinção de um gosto refinado com enraizamento tradicional – essa ampliação de mercado contribui para expandir os bens folclóricos a serviço da (re)produção e manutenção dos privilégios dos dominantes.

Assim, para Canclini (2000) por discutíveis que pareçam certos usos comerciais de bens folclóricos, é inegável que grande parte do crescimento e da difusão das culturas tradicionais se deve a promoção das indústrias fonográficas, aos festivais de dança, as feiras de artesanato e a sua divulgação pelos meios massivos. A comunicação radiofônica e televisiva ampliou em escala nacional e internacional a repercussão local. Além disso, constatou-se que houve, nos últimos anos, uma expansão do folclore porque os Estados incrementaram nas últimas décadas o apoio a produção (créditos a artesãos, subsídios, concurso), sua conservação, comércio e difusão. Segundo Canclini (2000) há, por certo, por trás disso, diversos objetivos: criar empregos, fomentar a exportação de bens tradicionais, atrair o turismo, aproveitar o prestígio histórico e popular do folclore para solidificar a hegemonia e a unidade nacional sob a forma de um patrimônio que parece transcender as divisões entre as classes e etnias.

Contudo, conforme Canclini (2000) todos esses usos da cultura tradicional seriam impossíveis sem um fenômeno básico: a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas populares, interessados em manter sua herança e em renová-las. A preservação dessas formas de vida, de organização e pensamento se explica por razões

culturais, mas também, pelos interesses econômicos dos produtores que tentam sobreviver e aumentar sua renda. O autor fala do caráter contraditório que os estímulos do mercado e de órgãos governamentais dão ao folclore. Cita inclusive os conflitos frequentes entre os interesses dos produtores ou usuários dos bens populares e dos comerciantes, empresários, meios massivos e Estado. No entanto, lembra que já não se pode dizer que a tendência da modernização é simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais.

Nesse sentido, Canclini (2000) salienta que o problema não se reduz a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se, antes, de perguntar como estão se transformando e como interagem com as forças da modernidade. Diante disso, o autor argumenta que as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular. Nas últimas décadas, houve acelerada migração do campo para a cidade no contexto latino-americano. Outro fator levantado se refere ao fato que mesmo nas zonas rurais, o folclore não tem hoje o caráter fechado, estável e arcaico, pois se desenvolve em meio as relações versáteis que as tradições tecem com a vida urbana, com as migrações e o turismo, a secularização e as opções simbólicas oferecidas tanto pelos novos movimentos religiosos ou pela reformulação dos antigos.

Assim, o popular não se concentra nos objetos. O estudo atual da antropologia e da sociologia sobre a cultura situa os produtos populares em suas condições econômicas de produção e de consumo. Com isso, em vez de uma coleção de objetos ou de costumes objetivado, a tradição é pensada como um mecanismo de seleção, e mesmo de invenção, no sentido de Eric Hobsbawm, projetado em direção ao passado para legitimar o presente. Deste modo, a evolução das festas tradicionais, da produção e venda de artesanato revela que essas não são mais tarefas exclusivas dos grupos étnicos, nem sequer de setores camponeses mais amplos. Além disso, intervêm também em sua organização os ministérios de cultura e comércio, as fundações privadas, as empresas de bebidas, as rádios e a televisão, no sentido de um campo de relações conforme Bourdieu (1996). Os fenômenos culturais são o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação os elementos procedentes de diversas classes e nações.

### 2.1.3 Perspectivas Históricas do Artesanato

Segundo Martins (1973) o regime de trabalho que reúne as diferentes técnicas manuais de produção só a partir do século XV ganhou nome<sup>7</sup>, embora a história registre a presença de objetos feitos à mão em todas as épocas. De fato as atividades manuais são muito antigas. Prova disso, segundo o autor, tem-se os objetos encontrados pelo arqueólogo Pertti (1967) na África Ocidental onde o *homo habilis* já fazia instrumentos há quase dois milhões de anos. Não obstante, sabe-se que há pelo menos meio milhão de anos o homem de Pequim conhecia o uso do fogo e fabricava instrumentos de quartzo e arenito.

O homem pré-histórico, conforme Martins (1973) imitava a natureza, tendo como referência os motivos *zoomorfos*, evoluindo para os temas vegetais. As formas geométricas e figuras abstratas apareceram muito tempo depois. No oriente, já se tecia lã na Idade do Bronze e se conhecia o processo dos cruzamentos, que serviu de base para a tecelagem moderna. A invenção da roda de fiar data do século XVI e teve grande repercussão econômica. Um ponto interessante que o autor destaca é que o novo aparelho ensejou o uso dos pés, que agora se associava às mãos ao esforço produtivo.

Além disso, Martins (1973) salienta que o torno de oleiro, foi utilizado pelos egípcios há quatro mil anos. Não obstante, o autor relata que nas ruínas de Pompéia, encontraram-se vasos de barro, que eram utilizados como depósitos de vinhos e que para a construção do templo do Rei Salomão foram contratados centenas de mestres-artesãos que sabiam trabalhar muito bem a pedra bruta, o bronze e a madeira. O autor ainda cita que desde os tempos mais remotos os governantes se preocuparam em institucionalizar o trabalho manual, visando o seu amparo e desenvolvimento. Como exemplo disso, cita que César Augusto (século I a.C.), através da *lei Julia* revigorou a corpora romana em centros profissionais que duraram até as invasões bárbaras.

Durante os séculos X, XI e XII, segundo Martins (1973), o processo manual de fabricação prosperou na Europa, em torno dos castelos. Os mestres-artesãos trocavam seus produtos pelos do campo e, desse modo, o sistema familiar de produção manual prosperou. As antigas corporações renasceram e marcaram época por sua importância comercial,

---

<sup>7</sup> A origem da palavra artesanato, data do século XV. Os italianos criaram a palavra artigiano que significa artesão. O termo desdobrou-se no século XIX para artigianato para indicar o regime de trabalho do artesão. O neologismo chegou à França sob a forma artisan, século XVI e artisanat, século XIX. Do francês a palavra assume as formas de artizam e artizanat em romeno; artesano e artisania/artesanato em espanhol; e artesão e artesanato em português. No Brasil não há registro da palavra nos dicionários mais antigos. Ela aparece somente em meados do século XX. A palavra assume em alemão a forma handweck e em inglês handwork, handcraft e handcraftsmam (Martins, 1973).

econômica, política e social. Nesse sentido, conforme Rugiu (1998) não foram simples associações de produtores de bens, mas ligas profissionais caracterizados por direitos e deveres particulares, por privilégios e por vínculos reconhecidos e garantidos pelo poder público. O prestígio destas corporações era tal que cabia a mesma o monopólio do ensino e a qualificação dos aprendizes até o grau de mestre.

Pereira (1979) argumenta que a grande expansão da atividade artesanal ocorreu entre os séculos XII e XV. Nesse período, conforme Salles (1983), surgiu a instituição do artesanato, regulamentada pelas corporações de ofícios conhecidas desde a antiguidade, na Índia, em Roma e depois, no oriente muçulmano. O artesão, na idade média, organizou-se também segundo os antigos modelos de corporações de ofícios (Romanos), embora estas nunca chegassem a garantir dignidade social do trabalho manual. A ascensão das atividades artesanais no período acima citado deveu-se, segundo Pereira (1979) às dificuldades dos feudos e dos mosteiros em suprir as necessidades crescentes da burguesia por artigos de luxo. Tal fato acabou ocasionando um contínuo deslocamento dos consumidores para as feiras e mercados fora de seus domínios.

Outro indicativo da crescente importância do artesanato, conforme Martins (1973) pode ser verificada pelos regulamentos confeccionados ao longo dos séculos por países europeus a fim de regulamentar o ofício. Assim, em 1258 elabora-se na França o *Livro dos ofícios de Paris* que passou a disciplinar o trabalho de seus obreiros exigindo deles aprimoramento técnico e artístico. Outro exemplo vem de Portugal que elaborou o *Regimento de todos os ofícios mecânicos*, com o intuito de estimular o comércio com os Flandres. Já no Brasil, nos primeiros tempos de sua colonização, a necessidade de objetos úteis estimulou a instalação de oficinas artesanais nas quais os artesãos tiveram a oportunidade de aprimorar suas habilidades. Contudo, as atividades artesanais foram proibidas no território Brasileiro por Dom José I com objetivo de liberar mão de obra para a mineração. As proibições se mantiveram durante o reinado de D. Maria “a louca” e só foram derrubadas após a ascensão ao trono do príncipe D. João que anulou os alvarás proibitivos em 1808.

Os altos e baixos da produção artesanal no Brasil não param por aí. Conforme resgata Martins (1973), em nome dos preceitos liberais D. Pedro I, na Constituição brasileira de 1824, aboliu as corporações de ofício. Na mesma linha, a Carta da República de 1891 bem como a de 1934 omitiram-se sobre o artesanato. Porém, a Constituição da República de 1937 amparou-o em seu artigo 136: “o trabalho manual tem direito à proteção e solicitude especiais do Estado”. As demais cartas constitucionais (1947, 1966, 1988) não mencionam a questão do

artesanato, sendo as únicas referências a este tema a proibição da diferenciação entre o trabalho manual e o trabalho técnico (utilização de máquinas).

Na sua dimensão simbólica, segundo Salles (1983), o artesanato resulta, basicamente, da convergência de vertentes culturais européias, indígenas e negro-africanas. Contudo, adverte para o cuidado em não se particularizar as contribuições dos indígenas e dos negros e simplificar os conteúdos da nossa cultura material, seguindo o rumo das vertentes européias. Assim, ao submeter o índio e o negro, na tentativa de organizar uma sociedade dependente o europeu impôs seu modelo de cultura. Mas, ao se impor não pôde o modelo manter-se íntegro e sofreu, no curso do tempo, mudanças qualitativas consideráveis.

Esta é uma observação, segundo Salles (1983), preliminar para se compreender a formação cultural de um país, como o Brasil, cuja experiência colonial plantou raízes nos legados dos povos nativos, primeiros ocupantes da terra e dos povos negros, forçados a transmigrar na condição de escravos – todos eles submetidos, afinal, a um mesmo processo de homogeneização cultural sob o domínio europeu. A situação do índio equiparou-se á do negro. O índio foi deculturado nas missões e despersonalizado enquanto índio para se transformar como negro, na força de trabalho indispensável à construção da nova sociedade.

Para D'Avila (1983) a lenta conscientização da importância e significado da produção artesanal por parte dos órgãos oficiais encontra explicação na própria formação de nossa nacionalidade. A colonização do Brasil foi impulsionada pela extração de minérios preciosos e madeira, pela agricultura, pesca e caça. Os indígenas foram recrutados como mão de obra, mas não se adaptaram as condições impostas e rebelaram-se. Deste modo, a aculturação do território nacional surgia com a cultura indígena massacrada e a importação dos africanos como mão de obra escrava para lavouras monocultoras e extração mineral.

Por sua peculiaridade histórica, para Salles (1983) o artesanato brasileiro exige mais do que compreensão pelo produto artesanal, compreende também o fazer, que é sinônimo de trabalho. Não o trabalho em migalhas das fábricas, disciplinado por leis específicas, nas relações do indivíduo com a máquina, mas o que brota em suas mãos como um direito para lhe assegurar a sobrevivência e/ou para satisfação de suas necessidades peculiares. Deste modo, os caminhos deste artesanato não procedem exclusivamente da vertente européia, ou desta e daquela etnia não européia, mas dos caminhos cruzados da cultura. Porém, como os modelos de língua e das instituições, esse artesanato submeteu-se aos interesses e muitas vezes, as concepções estéticas do colonizador, no seu esforço de implantação de uma colônia agrária, interessada principalmente na produção das especiarias apreciadas no mercado europeu.

Salles (1983) salienta que não há notícia da instalação no Brasil do regime corporativo português concomitantemente com a instalação dos primeiros núcleos coloniais. Porém, argumenta que os colonizadores sentiram a necessidade de recrutar mão-de-obra e especializá-la em determinados ofícios. Esse papel pedagógico foi exercido principalmente pelos missionários cujas escolas, espalhadas por todo o Brasil, não tinha apenas uma intenção de formação missionária, mas também a formação em artes e ofícios. No entanto, as exigências materiais dos colonizadores logo provaram ser bem diferente, no seu conjunto, das exigências materiais básicas dos nativos e negros cujo interesse era obter liberdade.

Apesar de o sistema colonial não favorecer a organização de corporações, Salles (1983) aponta que sempre houve, em toda a parte, oficiais e mestres de artes mecânicas que gozavam de prestígio e de regalias. Designavam-se artistas e dentro de cada categoria, como no modelo europeu, havia possibilidade de ascensão, passando de aprendiz a oficial e de oficial a mestre, este grau mais elevado na hierarquia artesanal. Nas cidades coloniais encontravam-se artesãos livres, mas a grande maioria de aprendizes e oficiais era escrava: propriedade de um mestre europeu ou de senhores necessitados de especialistas para suas fazendas e engenhos, que os entregavam, criança ainda, ao mestre artesão a fim de formá-lo oficial.

O autor em epígrafe descreve ainda que, após a independência, surgiram no Brasil muitos colégios de artífices, destinados principalmente a amparar a infância desvalida, mas que reproduziam no aprendizado dos ofícios o antigo modelo das escolas religiosas. Por essa época, em virtude dos esforços para restaurar as corporações de ofício juntamente com o questionamento da situação do proletariado frente ao capitalismo em expansão, surgiram os Liceus de Artes e Ofícios. Seu surgimento se deu primeiro no Rio de Janeiro fundado em 1856, e estava associado à idéia de educação popular, com aulas noturnas para operários, crianças e adultos.

#### **2.1.4 Os Estudos Sobre Artesanato no Brasil: O Estado da Arte**

O antropólogo Saul Martins (1973) realizou seus estudos sobre artesanato no Brasil nas décadas de 50, 60 e 70 e apontava para a escassez de discussões sobre o tema e basicamente as publicações, na época, ficavam restritas as descrições das oficinas domésticas

com registros sobre técnicas de produção manual. O autor salienta também que a teorização sobre o tema é ainda menor, o que denota uma falha. Assim, sem fontes de estudos a não ser o próprio campo, o autor seguiu fazendo formulações primárias e reformulações quando a autocrítica assim o advertia.

O estudo do artesanato, no Brasil, segundo Fleury (2002), tem sido realizado através do folclore, da sociologia e da antropologia. A esfera governamental também tem se ocupado do seu estudo, sobretudo, por meio das instituições ligadas à cultura e ao trabalho. Os estudos desenvolvidos pelo Estado têm mostrado preocupações de ordem socioeconômica e cultural, e estão sendo inseridos atualmente, em uma política voltada para o turismo e comércio exterior. Salles (1983) salienta que o estudo sistemático do artesanato não tem longa tradição no Brasil. O autor destaca o trabalho de Mário de Andrade e sua iniciativa na execução de medidas práticas em favor do artesanato quando diretor do Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo. Destaca também a influência de Luiz da Câmara Cascudo que fundou em Natal (1941) a Sociedade Brasileira do Folclore que entre suas propostas incluía a criação do museu do povo e a proteção do artesanato.

Salles (1983) relata ainda, que por parte da esfera governamental, as intervenções mais específicas no campo do artesanato se fizeram sentir, por meio do Ministério da Educação e Cultura - final da década de cinquenta, com desenvolvimento de uma campanha em defesa do folclore brasileiro e do artesanato. Contudo, esclarece o autor que é a partir de 1975 que o Ministério do Trabalho assumiu a postura de coordenar todas as atividades dispersas ligadas ao artesanato, com isso deu-se início a um projeto para desenvolver o artesanato nacional; este visava basicamente à formação e o aperfeiçoamento do artesão.

Nesse contexto, dá-se a instituição, pelo decreto 80.098 em 08 de agosto de 1977 do Ministério do Trabalho, do Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA). O PNDA, segundo Salles (1983), objetivava coordenar, estimular e desenvolver as atividades artesanais no país. Especificamente visava a melhoria do padrão de vida dos artesãos, a ampliação de oportunidades e a conservação de valores culturais através do trabalho. Para tanto, a estratégia se concentrou na implementação, expansão e aperfeiçoamento das estruturas de produção e comercialização do artesanato. A política desenvolvimentista executada pelo PNDA foi ao encontro da Constituição de 1937, que encarou o artesanato como uma das formas de atividade econômica protegidas pelo Estado.

Para a proposição do PNDA, segundo Pereira (1979) foram analisadas várias questões como a inexistência de um organismo coordenador e disciplinador da atividade artesanal; a carência de diretrizes adequadas e de projetos de assistência técnica e econômica; o

desconhecimento ou a inexistência de instrumentos legais regulamentadores das implicações trabalhistas, previdenciárias, fiscais e tributárias. Além disso, também foi alvo de preocupação a ausência de políticas em termos de mercadologia, como base do processo de produção, comercialização e aspectos concernentes; o aviltamento da mão-de-obra artesanal pela presença de intermediários interessados na desvalorização do produto; a falta de critérios de pesquisa adequados e uniformes para reconhecimento do artesanato em todos os seus aspectos e a falta de uniformidade do atendimento à demanda, resultando na marginalização econômica do setor.

Ainda segundo Pereira (1979) o PNDA serviu de base para a estruturação de planos estaduais. Tornava-se importante, portanto, definir o artesanato e caracterizar profissionalmente o artesão. Ficou decidido, então, que artesanato é uma atividade predominantemente manual de produção de um bem que requeira criatividade e/ou habilidade, sendo o resultado da montagem individual de componentes mesmo anteriormente trabalhados, e que resulta em um novo produto. Ficou também estipulado que artesão é aquele indivíduo que faz artesanato nas condições supracitadas.

Assim, conforme salienta Pereira (1979), uma vez decididas, estas questões passaram a ser o embasamento do novo decreto com vistas a permitir a identificação do produto artesanal como atividade econômica peculiar, bem como o registro nacional do artesão; a caracterização profissional do artesão e seu decorrente enquadramento trabalhista e previdenciário; a fixação de linhas específicas de crédito e de outros incentivos adequados as características da atividade artesanal; a edição, pelo ministério do trabalho, de normas complementares, regulamentando a forma de identificação dos produtos artesanais e a atividade do artesão criando o sistema de apoio operacional as normas estabelecidas, bem como os demais órgãos componentes do PNDA e a adoção de medidas adequadas, e em sua área de competência para o cumprimento dos objetivos do programa.

Com base em consulta ao site do MDIC<sup>8</sup>, verificou-se que após a instituição do PNDA, realizou-se, na década de 80 o I Simpósio de Artesanato, que defendeu a necessidade de preservação dos aspectos culturais do artesanato. Além disso, fez parte também de seus apelos a criação de cooperativas artesanais, programas de qualificação do artesão, melhoria das condições de comercialização do artesanato e elaboração de um calendário de eventos do setor. Estas idéias culminam em 1995 (decreto 1.508) com a instituição do Programa de Artesanato Brasileiro (PAB) que passou a vincular-se ao Ministério da Indústria, do Comércio

---

<sup>8</sup> Ministério do desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Disponível em: [www.desenvolvimento.gov.br/](http://www.desenvolvimento.gov.br/)  
Acesso em: Julho, 2008.

e do Turismo, que em sua competência foi sucedido pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Outro fator que merece ser citado é a parceria do SEBRAE junto a esse Ministério que desde 1997<sup>9</sup> passou a contar com recursos do governo federal para desenvolver projetos voltados para o artesanato nos 27 Estados da federação.

O olhar para as ações do MDIC, bem como do SEBRAE permite inferir a predominância de uma visão de negócio destes órgãos sobre o artesanato. Isso impacta diretamente no teor das políticas públicas do Estado para o setor. Os dados fornecidos pelo SEBRAE<sup>10</sup> e pelo MDIC revelam que o artesanato brasileiro responde por 2,8% do PIB (cerca de R\$ 28 bilhões, dados de 2001) e emprega cerca de 8,5 milhões de pessoas diretamente. Não obstante, quando os números do artesanato são combinados com os do turismo, os valores chegam a quase R\$ 40 bilhões e 14,5 milhões de pessoas empregadas diretamente. O SEBRAE (2008) estima que enquanto são necessários cerca de R\$ 150.000,00 para criar uma nova vaga na indústria automobilística, são necessários apenas R\$ R\$ 50,00 para garantir matéria-prima e ocupação a um artesão.

## 2.2 A TEORIA DOS CAMPOS SOCIAIS DE PIERRE BOURDIEU: O DESVELAMENTO DOS MECANISMOS PROFUNDOS DE PODER

O nosso amor-próprio tem menos paciência para suportar a condenação de nossos gostos que a de nossas opiniões (La Rochefoucauld).

Para compreender a teoria de Campo em Bourdieu, faz-se necessário percorrer o conceito de *habitus*, que segundo Wacquant (2005), constitui uma via de mão dupla com a noção de campo não podendo dissociá-los quando se pretende entendê-los. Além disso, não podemos deixar de expor outros conceitos caros ao tecido teórico de Bourdieu, a noção de capital, poder simbólico, espaço social e campo. Abordaremos também o campo artístico/cultural e o campo econômico, importantes categorias para este estudo.

---

<sup>9</sup> O SEBRAE para comemorar os 10 anos de atuação, desenvolvendo projetos para o artesanato brasileiro, publicou uma revista intitulada - Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro, volume 1, nº 1, março de 2008.

<sup>10</sup> SEBRAE. Artesanato brasileiro. Disponível em: [www.sebraepr.com.br](http://www.sebraepr.com.br). Acesso em: maio, 2008.

### 2.2.1 O Conceito de *Habitus* em Bourdieu

Para Bourdieu (2005a) tratar a teoria como um *modus operandi* que orienta e organiza a prática científica significa romper com a complacência um tanto feiticista que os teóricos imprimem a ela. Diferente da teoria teórica<sup>11</sup> a teoria científica manifesta-se como um esquema de percepção e ação revelado somente no trabalho empírico em que se realiza. Em virtude disso, adotar verdadeiramente o partido da ciência implica dedicar mais tempo e esforço a pôr em ação os conhecimentos teóricos auferidos investindo-os em pesquisas novas, buscando prolongar criticamente suas premissas, mesmo correndo os riscos próprios de esforços dessa envergadura (LAHIRE, 2002). Para esse autor o verdadeiro trabalho científico consiste em prolongar as idéias esboçadas em obras científicas buscando sempre ultrapassar o que já foi dito.

Para Thiry-Cherques (2006), Bourdieu retoma o ensinamento de Durkheim de que os fatos sociais devem ser construídos para que se tornem objeto de estudo. Isto para que antes de proceder à coleta e análise dos dados, efetue-se a preparação de um quadro de referências, de modo a formular questões adequadas a tornar as respostas inteligíveis. Na construção do objeto, segundo esse autor, faz-se necessário separar as categorias que pré-constroem o mundo social e se fazem esquecer por sua evidência, o que significa levar a campo conceitos e noções que pressupõem uma referência à teoria.

Deste modo, para Bourdieu (2005a) parece indispensável fazer uma genealogia de conceitos já que não são frutos de uma partenogênese teórica. Nesse sentido, segundo o autor, a noção de *habitus* exprime principalmente a recusa a toda uma série de formulações engendradas nas ciências sociais, tais como a da filosofia cartesiana da consciência<sup>12</sup> e ao mesmo tempo da alternativa entre o mecanismo e o finalismo<sup>13</sup>. Retomando a noção aristotélica de *hexis*<sup>14</sup> convertido pela escolástica<sup>15</sup> em *habitus*, Bourdieu (2005a) almejava

---

<sup>11</sup> “O paradigma (...) da teoria teórica é a obra de Parsons (...) conceitual obtido pela compilação puramente teórica (quer dizer alheia a toda aplicação) de algumas das grandes obras (Durkheim, Pareto, Weber, etc.), reduzidas à sua dimensão teórica ou, melhor, professoral (...). Nascidas do ensino, estas compilações ecléticas e classificatórias são boas para o ensino – mas para isso somente.” (Bourdieu, 2005: 24).

<sup>12</sup> Bourdieu rejeita as dualidades entre corpo e espírito, compreensão e sensibilidade, sujeito e objeto, o em si e por si, da ontologia cartesiana (WACQUANT, 2005).

<sup>13</sup> Mecanismo: a ação constitui o efeito mecânico da coerção das causas externas; finalismo: a ação é fruto de um cálculo consciente das chances e dos ganhos livres de qualquer constrangimento. (BOURDIEU, 2001: 169).

<sup>14</sup> Para Bourdieu (apud Valle, 2008) *hexis* diz respeito a uma maneira durável de se portar, de andar, de sentir, e de pensar. Trata-se de uma mitologia política incorporada que se torna disposição e designa os mecanismos pelos quais a identidade social é inscrita no corpo, na linguagem e nas maneiras de ser.

<sup>15</sup> Bourdieu (2005b: 200) recorre a Austin para dar conta do significado essencial da palavra escolástica, qual seja: a utilização específica da linguagem que, ao invés de apreender o sentido de uma palavra que seja

contrapor-se ao estruturalismo e sua filosofia da ação que reduz o agente ao papel de suporte da estrutura.

Assim, segundo Wacquant (2007), Pierre Bourdieu recupera e retrabalha a noção de *habitus* para forjar uma teoria disposicional da ação capaz de reintroduzir na antropologia estruturalista a capacidade inventiva dos agentes. As raízes do *habitus*, segundo esse autor, encontram-se na noção aristotélica de *hexis*, elaborada na sua doutrina sobre a virtude, a qual a moral orienta nossa conduta. No século treze, Conforme Wacquant (2007) o termo foi traduzido para Latim como *habitus* por Tomás de Aquino, o qual adquiriu o sentido de disposição durável suspensa a meio caminho entre potência e ação propositada. Foi utilizado moderadamente por sociólogos da geração clássica como Émile Durkheim, Marcel Mauss, Marx Weber e Thorstein Veblen. Não obstante, a noção ressurgiu na fenomenologia, de forma mais proeminente nos escritos de Edmund Husserl, que designava por *habitus* a conduta mental entre experiências passadas e ações vindouras. Além de Husserl, também utilizaram essa noção Alfred Schutz e Maurice Merleau-Ponty. (WACQUANT, 2007).

Contudo, argumenta Wacquant (2007) é no trabalho de Pierre Bourdieu, que encontramos a mais completa renovação sociológica do conceito. O *habitus*, conforme Wacquant (2007, p. 6) delineado para transcender a oposição entre objetivismo e subjetivismo, é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade entre indivíduo e sociedade ao captar “a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”. Do mesmo modo, segundo o autor, a noção de *habitus* explica a maneira como a sociedade se torna depositada nos indivíduos sob a forma de disposições para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e pressões da estrutura social.

Bourdieu (2001) propõe que a prática não é uma reação mecânica das pressões estruturais nem o resultado da perseguição intencional de objetivos pelos indivíduos. Trata-se antes do “produto de uma relação dialética entre a situação e o *habitus*, entendido como um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funcionam em cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações que torna possível cumprir tarefas infinitamente diferenciadas, graças à transferência analógica de esquemas” adquiridos numa prática anterior (Wacquant, 2007, p.2).

---

imediatamente compatível com a situação, recenseia e examina todos os sentidos possíveis dessa palavra, fora de qualquer referência à situação. Trata-se, além disso, de um ponto de vista muito específico sobre o mundo social, sobre a linguagem ou sobre qualquer objeto do pensamento, da qual a escola faz parte.

Bourdieu (2001) pretendia com a noção de *habitus* evidenciar as capacidades criadoras e inventivas dos agentes. No entanto, o autor chama atenção para o fato de que este poder gerador não se traduz em um princípio universal ou numa natureza humana. O *habitus* é um conhecimento adquirido, uma disposição incorporada, quase postural. O agente social, segundo Bourdieu (2000, p. 262), na medida em que é dotado de um *habitus*, “é um individual coletivo ou um coletivo individualizado”, devido à incorporação. O *habitus* é, conforme o autor, “subjetividade socializada”, cujas categorias de percepção e apreciação (sistemas de preferências) são produtos da história do campo. Para o autor, se existe uma propriedade universal é a de que os agentes não são universais, pois suas preferências e gostos são o produto de seus movimentos no espaço social.

Há que se lembrar, entretanto, conforme Bourdieu (2000, p. 263) que o *habitus* nada tem de princípio mecânico de ação ou reação sendo, pois, uma “espontaneidade condicionada e limitada”. O *habitus* é um princípio prático que permite que “a ação não seja simplesmente uma reação imediata a uma realidade bruta, mas uma réplica inteligente” às pressões estruturais, ligado a uma história cheia de um futuro provável. Essa noção, conforme Bourdieu (2000), rastro da trajetória passada que os agentes opõem às forças do campo, faz com que suas estratégias<sup>16</sup> não possam ser reduzidas diretamente nem da posição nem na situação imediata do campo ao qual fazem parte.

O *habitus* argumenta Bourdieu (2000), é o produto de uma acumulação coletiva e individual da história do campo e só pode ser compreendido adequadamente por uma análise genética do campo social do qual é o produto. O *habitus*, segundo Bourdieu (2000, p. 265) “é um princípio de ação muito econômico, que assegura uma enorme economia de cálculo e também de tempo e recursos”. Não obstante, a relação do *habitus* com o campo, na qual o “*habitus* se determina determinando o que o determina, é um cálculo sem calculador, uma ação intencional sem intenção” (BOURDIEU, 2000, p. 266).

Porém, a eficácia do *habitus*, conforme Bourdieu (2000) se observa mais claramente em todas as situações nas quais ele não é o produto das condições de sua atualização. Isto ocorre quando os agentes, por exemplo, formados numa economia pré-capitalista são confrontados às exigências de um universo capitalista. Tal fato também se verifica, segundo Bourdieu (2000) quando as disposições de um agente em ascensão ou em declínio na estrutura

---

<sup>16</sup> “A linguagem da estratégia, que somos forçados a empregar para designar as seqüências de ações objetivamente orientadas para uma finalidade e observáveis em todos os campos, não deve nos enganar: as estratégias mais eficazes, sobretudo em campos dominados por valores de desinteresse, sendo o produto de disposições modeladas pela necessidade imanente do campo, são aquelas tendentes a se ajustar espontaneamente a essa necessidade, sem qualquer intenção de cálculo.” (Bourdieu, 2001: 169)

social estão em dissonância com a posição que ele ocupa. Desse modo, “tais efeitos de histerese<sup>17</sup>, de atraso de adaptação (...) encontram sua explicação no caráter relativamente durável, o que não quer dizer imutável, do *habitus*” (BOURDIEU, 2000, p. 267).

Assim, argumenta Bourdieu (2000) o encontro das disposições ajustadas às regras do jogo social produz antecipações razoáveis e não racionais. Essas disposições para agir, segundo Bourdieu (2000, p. 267) “asseguram um domínio prático das situações de incerteza e institui uma relação para com o futuro que não é a do projeto”, porém de uma “antecipação prática que se apresenta como a única coisa a fazer” que toma o porvir como quase presente e não como um futuro contingente.

Para Bourdieu (2001), o *habitus* é um senso prático que permite agir de maneira adequada sem precisar de regras de conduta. Maneiras de ser resultantes de uma modificação durável do corpo engendrada pela educação. O *habitus*, segundo Bourdieu (2001, p. 175), enquanto produto da incorporação de um *nomos* (lei), do princípio de visão e de divisão constitutivo de uma ordem social, engendra práticas imediatamente ajustadas a essa ordem, “transformando-se continuamente numa relação de mão dupla estruturada e estruturante com o campo”.

Essa relação dialética entre as estruturas objetivas e as estruturas incorporadas, num mundo onde tudo parece evidente supõe o acordo entre as disposições do agente e as expectativas inerentes ao mundo no qual estão inseridos. Conforme Bourdieu (2001, p. 179), essa coincidência perfeita dos esquemas práticos e das estruturas objetivas somente se torna possível pelo fato dos esquemas aplicados ao mundo serem o produto da experiência ordinária e familiar. Logo, sendo “o *habitus* o produto de uma história, os instrumentos de construção do social investidos por ele no conhecimento prático do mundo e na ação são socialmente construídos” (BOURDIEU, 2001, p. 180).

Nesse sentido, é na relação entre *habitus* e o campo, entre o jogo e o sentido do jogo, que se engendram os interesses jamais afirmados como tais. Essa relação entre as predisposições e a estrutura social, torna-se possível, conforme Bourdieu (2001, p. 185), na medida em que o corpo está no mundo social e o mundo social está no corpo, ou seja, as próprias estruturas do mundo estão presentes nas estruturas que os agentes empregam para compreendê-lo. Essa relação dóxica com o mundo natal, argumenta Bourdieu (2001), é uma relação de pertencimento na qual o corpo possuído pela história se apropria de maneira imediata das coisas habitadas pela mesma história (BOURDIEU, 2001, p. 185).

---

<sup>17</sup> “... intervalo temporal entre a incidência de uma força social e o desenvolvimento dos seus efeitos através da mediação retardadora da incorporação.” (Wacquant, 2006:17).

Do mesmo modo, conforme Bourdieu (2001) é somente quando a herança se apropria do herdeiro que este pode se apropriar da herança. Para Bourdieu (2001, p. 185) essa apropriação do herdeiro pela herança, condição de apropriação da herança pelo herdeiro, se realiza sob o efeito conjugado dos condicionamentos inscritos na condição de herdeiro, e da ação pedagógica dos predecessores, proprietários apropriados.

Thiry-Cherques (2006, p. 33) condensa o conceito de *habitus* na seguinte passagem:

As disposições não são nem mecânicas, nem determinísticas. São plásticas, flexíveis. Podem ser fortes ou fracas. Refletem o exercício da faculdade de ser condicionável como capacidade natural de adquirir capacidades não-naturais, arbitrarias (Bourdieu, 2001, p. 189). São adquiridas pela interiorização das estruturas sociais. Portadoras da história individual e coletiva, são de tal forma internalizadas que chegamos a ignorar que existem. São as rotinas corporais e mentais inconscientes, que nos permitem agir sem pensar. O produto de uma aprendizagem, de um processo do qual já não tem mais consciência e que se expressa por uma atitude “natural” de nos conduzirmos em um determinado meio.

Além disso, Thiry-Cherques (2006) salienta que o *habitus*, promove a mediação entre a estrutura e a ação, designa o sistema de disposições, que funciona como princípio gerador e organizador de práticas e de representações. O *habitus* gera uma lógica, uma racionalidade prática, irredutível à razão teórica. É adquirido mediante a interação social e, ao mesmo tempo, é o classificador e o organizador desta interação. Não obstante, para Bourdieu (2004a) essa noção constitui a nossa maneira de perceber, julgar e valorizar o mundo, e, conforma, portanto, nossa forma de agir, corporal e materialmente. O *habitus* engendra e é engendrado pela lógica do campo social, de modo que somos os vetores de uma estrutura estruturada que se transforma em uma estrutura estruturante. O *habitus* é infraconsciente no sentido de uma segunda natureza, parcialmente autônoma, já que histórica e presa ao meio. Isto quer dizer que ele nos permite agir em um meio dado sem cálculo ou controle consciente, não supondo a visada dos fins. É princípio de um conhecimento sem consciência, de uma intencionalidade sem intenção (Bourdieu, 2004).

O *habitus* contém em si o conhecimento e o reconhecimento das regras do jogo em um campo determinado, funcionando como esquema de ação e de percepção presente no corpo e na mente da coletividade inscrita em um campo. No entanto, não é destino, preserva uma margem de liberdade ao agente conferida pelas regras dominantes no campo em que se insere. Ele contém as potencialidades objetivas, associadas à trajetória da existência social dos indivíduos, que tendem a se atualizar. Todo agente para subsistir socialmente, deve participar de um jogo que lhe impõe sacrifícios. Neste jogo, alguns se crêem livres outros determinados.

Mas, para Bourdieu, não somos nem uma coisa nem outra. Somos o produto de estruturas profundas. Temos, inscritos em nós, os princípios geradores e organizadores das nossas práticas e representações, das nossas ações e pensamentos (THIRY-CHERQUES, 2006).

Ao recuperarmos em Bourdieu a gênese do conceito de *habitus*, recorremos a Wacquant para justificar esse caminho com vistas a minimizar as possibilidades de mal-entendidos sobre o referido conceito. Assim, para Wacquant (2007), proceder à gênese da noção de *habitus* recriada por Bourdieu para dar conta da ruptura econômica e da desconexão social trazida pela guerra argelina de libertação nacional permite-nos clarificar quatro incompreensões recorrentes sobre o conceito. Primeiro, o *habitus* nunca é a réplica de uma única estrutura social, na medida em que é um conjunto dinâmico de disposições sobrepostas em camadas dos diversos ambientes sucessivamente encontrados na vida de uma pessoa.

Em segundo lugar, o *habitus* não é necessariamente coerente e unificado, mas revela graus variados de integração e tensão dependendo da compatibilidade e do caráter das situações sociais que o produziram ao longo do tempo. Terceiro, o conceito permite a análise de crises e as mudanças na estrutura social. Isso em virtude do *habitus* não estar necessariamente de acordo com o mundo social em que evolui. Bourdieu adverte-nos para não universalizar-mos inconscientemente o poder gerador do *habitus*, que é apenas completamente válido no caso em que as condições de produção do *habitus* são idênticas ou homólogas das suas condições de funcionamento (WACQUANT, 2007).

Por último, o *habitus* não é um mecanismo auto-suficiente para a geração da ação: opera como uma mola que necessita de um gatilho externo e não pode, portanto, ser considerado isoladamente dos mundos sociais particulares, ou campos, no interior dos quais evolui. Assim, uma análise completa da prática requer uma tripla elucidação: da gênese e das estruturas sociais, do *habitus* e do campo, além das dinâmicas da sua confrontação dialética (WACQUANT, 2007).

A importância de se entender a noção de *habitus* formulada por Bourdieu diz respeito, em primeiro lugar, a relação de mão dupla deste com o campo. Da teoria dos campos sociais do autor, depreende-se que o campo precede o *habitus*, porém o *habitus* numa relação dialética determina o que o determina, sendo assim, para se analisar o subcampo do artesanato da grande Florianópolis nos parece fundamental refletir o *habitus* enquanto categoria de pensamento do autor como um elemento fundamental para o entendimento do campo de estudo. Ora, o *habitus* é dado pela posição do agente no campo, essa posição imprime uma maneira de ver e de classificar o mundo e a maneira pela qual os agentes se relacionam entre si, bem como fazem suas escolhas dentro de uma hierarquia delimitada pelos possíveis que

sua posição lhe permite. De outro modo, é o *habitus* que dá ao agente o sentido do jogo social em determinado campo e faz com que os agentes percebam os interesses e alvos a serem perseguidos.

Assim, acreditamos que a análise do *habitus* é fundamental para a compreensão das estratégias de reprodução que dão ao campo artesanal de Florianópolis sua configuração atual.

### **2.2.2 Espaço Social: A Idéia da Diferença**

Embutida na noção de espaço social está a idéia de diferença, traço distintivo - propriedade relacional que só existe em relação a outras propriedades. O espaço social congrega um conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas as outras, definidas umas em relação às outras por sua exterioridade mútua e por relações de proximidade. Esse espaço é constituído pelos agentes nele distribuídos em função de sua posição na estrutura de acordo com os dois princípios de diferenciação: o capital econômico e o capital cultural (BOURDEIU, 2005b).

Contudo, torna-se importante compreender que a noção de espaço social em Bourdieu (2005a) pretende realizar uma série de rupturas. Rupturas com a teoria marxista, com as teorias substancialistas, com o economicismo que leva a reduzir o campo social, espaço multidimensional, unicamente ao campo econômico e ruptura com o objetivismo que leva a ignorar as lutas simbólicas (representação do mundo) nos diferentes campos.

O espaço social, segundo Bourdieu (2005b) organiza-se em conformidade a três dimensões fundamentais. Na primeira, os agentes se distribuem de acordo com o volume global do capital possuído, incluídos aí todos os tipos. Na segunda dimensão, se distribuem de acordo com a estrutura desse capital, ou seja, de acordo com o peso relativo do capital econômico e do capital cultural no conjunto de seu patrimônio. Na terceira dimensão, de acordo com a evolução, no tempo, do volume e da estrutura de seu capital.

O mundo social representado na forma de espaço com múltiplas dimensões é construído com base em princípios de diferenciação constituídos pelo conjunto de propriedades<sup>18</sup> que conferem força ou poder neste universo. Os agentes são definidos, neste espaço, pelas posições que nele ocupam. De maneira geral, o espaço de posições sociais se

---

<sup>18</sup> São propriedades que atuam como princípios de construção do espaço social, são as diferentes espécies de poder ou de capital que ocorrem nos diferentes campos (BOUDIEU, 2005<sup>a</sup>, p. 134)

retraduz em um espaço de tomadas de posições pela intermediação do *habitus*. Assim, cada classe de posição corresponde a uma classe de gostos gerados pelos condicionamentos sociais associados a um conjunto de bens e de propriedades vinculadas entre si por uma afinidade de estilo. Nesse sentido, o *habitus* desempenha um papel importante no espaço social, já que é um princípio gerador e unificador que reescreve as características relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco em um conjunto também unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas. (BOURDIEU, 2005b)

Segundo Bourdieu (2005b), construir o espaço social, uma realidade invisível que organiza as práticas e as representações dos agentes, significa possibilitar a construção de classes teóricas tão homogêneas quanto possível. Isso em virtude de propriedades determinantes que permitem agrupar os agentes que mais se pareçam entre si e que sejam tão diferentes quanto possível dos integrantes de outras classes, vizinhas ou distantes. O autor salienta ainda, que as pessoas inscritas em um setor restrito do espaço social serão mais próximas em virtude de suas propriedades, suas disposições e seus gostos. Contudo, Bourdieu chama atenção que essa proximidade das pessoas no espaço social não faz delas uma classe, no sentido de Marx, ou seja, um grupo mobilizado por objetivos comuns e particularmente contra outra classe.

No entanto, conforme Bourdieu (2005a), a diferença, em termos de espaço social, existe e persiste. Diante dessa questão, o sociólogo problematiza com a pergunta: É necessário, portanto, afirmar a existência de classe? Sua resposta é “não”. O autor argumenta que as classes sociais não existem no real, o que existe é um espaço social de diferenças, no qual as classes existem de um modo virtual, como algo que se trata de fazer. Ocorre que essa construção não se dá no vazio social, mas por meio da posição ocupada nesse espaço com base na estrutura de distribuição dos diferentes tipos de capital que comandam as representações desse espaço nas lutas para conservá-lo ou transformá-lo.

As lutas de transformação ou conservação da estrutura do campo permitem fundar uma análise da distribuição das propriedades ativas do espaço social. O espaço social, desta forma, constitui-se em um campo de forças, tanto quanto um campo de lutas no interior do qual os agentes se enfrentam, com meios e fins diferenciados conforme sua posição no campo, contribuindo assim para a transformação ou conservação de sua estrutura (BOURDIEU, 2005a).

### 2.2.3 O Conceito de Campo: Espaço de Relações Sociais

Além da condição histórica, a noção de campo suscita um *nomos* que lhe é próprio, ou seja, sua lei fundamental. Desse modo, para Bourdieu (2001) o arbitrário situa-se no princípio de todos os campos, cada um deles possui sua lei de constituição. Irredutível e imputável a qualquer outra, ela só é válida no seu próprio campo de origem, como exemplo pode ser citado, o caso do campo artístico de final do século XIX cujo *nomos* “arte pela arte” se opõe ao que se passa no campo econômico cuja lei obedece a tautologia “negócios são negócios”.

Bourdieu (2005a) nos fala que a teoria dos campos que progressivamente foi sendo elaborada, nada deve ao pensamento econômico. Entretanto, reconhece o autor, que ao reinterpretar, numa perspectiva relacional, a análise que Weber aplicava à religião com alguns conceitos retirados da economia, se viu cercado de propriedades gerais que a teoria econômica tinha assinalado sem delas possuir o adequado fundamento teórico. Sendo assim, Bourdieu (2005a) argumenta que em vez de ser a transferência que está na origem da construção do objeto, é a construção do objeto que exige a transferência e a fundamenta.

Desse modo, tratando-se de analisar os usos sociais da língua, a ruptura com a noção vaga da situação obriga a que se pensem as relações de intercâmbio lingüístico como outros tantos mercados que se especificam segundo a estrutura das relações entre os capitais culturais dos grupos. Isso leva a supor que a teoria econômica, no lugar de ser modelo fundador, deve antes ser pensada como um caso particular da teoria dos campos que se constrói aos poucos. Tal proposição permite compreender as contribuições e os limites de transferências como as que Weber realiza, e obriga a repensar os pressupostos da teoria econômica à luz principalmente dos conhecimentos conquistados a partir da análise dos campos de produção cultural<sup>19</sup> (BOURDIEU, 2005a).

A teoria dos campos, desenvolvida por Bourdieu (2005a) autoriza descrever e definir a forma específica de que se revestem, em cada campo, os mecanismos mais gerais: capital, investimento, ganho, evitando assim o reducionismo econômico que nada mais conhece a não ser o interesse material e a maximização do lucro monetário. Assim, para o autor, compreender a gênese social de um campo e apreender a crença que o sustenta, o sentido do

---

<sup>19</sup> A análise (...) de um universo econômico como o do campo dos produtores de habitação, reconhece um certo número de características já observadas em campos como o da alta costura ou mesmo o da pintura e da literatura: sobretudo o papel dos investimentos destinados a produzir a crença no valor de um produto simultaneamente econômico e simbólico, ou o fato de, neste domínio como em outros, as estratégias das operações dependerem da sua posição no campo da produção (...)” ( Bourdieu, 2005: 69).

jogo que nele se joga, é explicar os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não reduzi-los ou destruí-los.

Não obstante, o princípio de visão e divisão e o modo de conhecimento seja ele religioso, filosófico, jurídico artístico, entre outros, só podem ser conhecidos e compreendidos em relação a legalidade específica do campo do qual fazem parte. Dito de outra forma, as estruturas de pensamento do filósofo, do escritor ou do artista, bem como os limites de seus pensáveis e impensáveis, são sempre dependentes das estruturas de seu campo, logo da história das posições constitutivas desse campo e das disposições nele valorizadas (BOURDIEU, 2001).

Para Bourdieu (2001) cada campo é a institucionalização de um ponto de vista nas coisas e no *habitus*. O *habitus* específico imposto aos novos agentes como um direito de entrada é um modo de pensamento particular, princípio de uma construção própria da realidade, fundado numa crença pré-reflexiva no valor indiscutível das ferramentas de construção e dos objetos assim construídos. Assim, para o autor, o novo agente deve trazer para o jogo um *habitus* suficientemente próximo, e acima de tudo maleável de forma a poder ser convertido em *habitus* ajustado, ou seja, congruente e dócil aberto às possibilidades de uma reestruturação.

Segundo Bourdieu (2001) essa é a razão pela qual as operações de cooptação prestam atenção aos indícios quase imperceptíveis, como os sinais corporais, postura, maneiras e disposições. Um exemplo disso pode ser retirado do livro deste autor “A Distinção”: as disposições estéticas, tacitamente exigidas pelo campo artístico e inculcadas por sua estrutura e funcionamento tendem a apreender as obras de arte como elas aspiram sê-lo, obras de arte. Assim, a lógica do que, às vezes, é designado como a “leitura” da obra de arte, oferece um fundamento objetivo desta oposição, qual seja a obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada.

Além disso, Bourdieu (2007) salienta que o expectador desprovido do código próprio de um campo, como o da arte, sente-se submerso diante do que lhe parece ser um caos de sons e de ritmos, de cores e de linhas. Para o autor, o agente assim desprovido das disposições adequadas, limita-se ao que é designado por Panofsky como “propriedades sensíveis”, identificando uma pele como aveludada ou uma renda como vaporosa ou ainda, uma melodia como austera ou alegre. Assim como o campo artístico, cada campo possui sua doxa<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Trata-se de um conceito husserliano que Bourdieu sociologizou para basear a “atitude natural da vida diária” na coincidência das estruturas sociais e mentais por meio das quais o mundo magicamente aparece como auto-evidente e sua composição é posta além do alcance do debate e da elaboração (WACQUANT, 2002).

específica, conjunto de pressupostos inseparavelmente cognitivos e avaliativos cuja aceitação está ligada a própria pertinência.

A disposição constituinte de um campo é, segundo Bourdieu (2001), uma adesão tácita ao *nomos* - a lei válida num campo específico. Essa lei engendra uma forma particular de crença, a *illusio*<sup>21</sup> que supõe a suspensão dos objetivos da existência ordinária, em favor de novos interesses, suscitados e produzidos pelo próprio jogo. A *illusio* como pronta adesão à necessidade de um campo tem chances tanto maiores de emergir a consciência quando ela se encontra a salvo da discussão. Ela constitui a condição indiscutida da discussão, ela faz parte da ação, da rotina, das coisas que se faz porque sempre foram feitas assim.

Deste modo, para Bourdieu (2005b) o campo é tanto um “campo de forças”, uma estrutura que constringe os agentes nele envolvidos, quanto um “campo de lutas”, em que os agentes atuam conforme suas posições relativas no campo de forças, buscando conservar ou transformar a sua estrutura. Nesse sentido, Thiry-Cherques (2006), em seu artigo salienta que os campos não são estruturas fixas, mas produtos da história das suas posições constitutivas e das disposições que elas valorizam. O que determina a existência de um campo e demarca os seus limites são os interesses específicos, os investimentos econômicos e psicológicos que ele solicita dos agentes dotados de um *habitus* e das propriedades nele inseridas.

Os campos são “espaços estruturados de posições” em um determinado momento e podem ser analisados independentemente das características dos seus ocupantes. São microcosmos sociais, com valores (capitais), objetos e interesses específicos. O conceito de campo é fruto do “estruturalismo genético” de Bourdieu. Um estruturalismo que se detém na análise das estruturas objetivas dos diferentes campos, mas que as estuda como produto da incorporação das estruturas preexistentes. O campo estrutura o *habitus* e o *habitus* constitui o campo, ou seja, o *habitus* é a incorporação da estrutura social, enquanto o campo é a exteriorização ou objetivação do *habitus* (THIRY-CHERQUES, 2006).

No interior de cada campo dá-se uma dinâmica de concorrência e dominação, derivada das estratégias de conservação ou subversão das estruturas sociais. Nestes espaços sociais a distribuição de capital é desigual, o que implica que os campos vivam em permanente conflito, com os indivíduos e grupos dominantes procurando defender seus privilégios. As estratégias mais comuns são as centradas na conservação das formas de capital; no investimento com vistas à sua reprodução; na sucessão, com vistas à manutenção das heranças

---

<sup>21</sup> A *illusio* é estar preso ao jogo, preso pelo jogo, acreditar que o jogo merece ser jogado, é dar importância para um jogo social e admitir, portanto que os alvos engendrados merecem ser perseguidos; é reconhecer o jogo e os alvos (BOURDIEU, 2005b).

e ao ingresso nas camadas dominantes; na educação, com os mesmos propósitos; na acumulação, econômica, mas, também, social, cultural, e, principalmente, simbólica (THIRY-CHERQUES, 2006).

Um campo, segundo Bourdieu (1983, p. 9) se define através da identificação dos objetos em disputa e dos interesses específicos que são irredutíveis aos objetos de disputa e aos interesses de outros campos. O autor fornece um exemplo disso ao citar que “não se poderia motivar um filósofo com questões próprias dos geógrafos”. A admissão no campo suscita a posse de diferentes formas de capital na quantidade e qualidade do que conta na disputa interna e que constitui o propósito do jogo específico e as disposições e aprendizados, que conformam o *habitus* do campo. O campo é caracterizado pelas relações de força resultantes das lutas internas e pelas estratégias em uso, sejam elas defensivas ou subversivas.

A estrutura de um campo é um estado da relação de força entre os agentes dotados de certa quantidade e qualidade de capital acumulado no curso de sua trajetória no campo. Esta estrutura que está na origem das estratégias destinadas a transformá-la, está sempre em jogo. As lutas no campo objetivam o monopólio da violência legítima, propriedade que possibilita a imposição de uma visão de mundo. Assim, aqueles que, num estado determinado das relações de força, monopolizam o capital específico<sup>22</sup>, fundamento do poder de um campo, tendem à estratégias de conservação. Contudo, aqueles que possuem menos capital, que frequentemente são os recém chegados no campo tendem às estratégias de subversão, quase sempre inconscientemente (BOURDIEU, 1983).

#### **2.2.4 O Que Está em Disputa no Campo: Capital**

O conceito de capital em Bourdieu (apud Thiry-Cherques, 2006), deriva da noção econômica, na qual o capital se acumula por operações de investimento, se transmite por herança e se reproduz de acordo com a habilidade do seu detentor em investir e assume várias modalidades. Para efeito desta pesquisa abordaremos os capitais: econômico, cultural, social, escolar, político e simbólico. O capital econômico, para Bourdieu (1983) compreende a riqueza material, (dinheiro, patrimônio, ações etc.). De outro modo, o capital cultural,

---

<sup>22</sup> Para Bourdieu (1983:90) falar de capital específico é dizer que o capital vale em relação a certo campo, portanto dentro dos limites deste campo, e que ele só é conversível em outra espécie de capital sob certas condições.

compreende o conhecimento, as habilidades, as informações correspondentes ao conjunto de qualificações intelectuais produzidas e transmitidas pela família, e pelas instituições escolares. Esse capital para o autor assume três formas: estado incorporado, estado objetivado e estado institucionalizado.

No estado incorporado, sob a forma de disposições duráveis no organismo o capital cultural pressupõe um trabalho de inculcação e de assimilação, custa tempo que deve ser investido pessoalmente pelo investidor. Este tipo de capital cultural é uma propriedade que se fez corpo e tornou-se parte integrante do agente – um *habitus*. No estado objetivado, esse capital cultural se apresenta como a posse de bens culturais. Esses bens são transmissíveis em sua materialidade, ou seja, como bens jurídicos, e, não necessariamente é transmitido junto os códigos que são a condição de sua apropriação específica dada pelo capital cultural em seu estado incorporado. Assim, os bens culturais podem ser objetos de apropriação material, que pressupõe capital econômico, e de apropriação simbólico, que pressupõe capital cultural (BOURDIEU, 1998).

Por fim, no estado institucionalizado, sancionado pelas instituições, tem-se como exemplo os títulos acadêmicos. Esta última forma assumida pelo capital cultural confere ao seu portador um valor convencional e juridicamente garantido no que diz respeito à cultura, imprimindo certa autonomia em relação ao seu portador, e até mesmo em relação ao capital cultural que ele possui em um dado momento histórico.

Outra modalidade de capital é o social, correspondente ao conjunto de acessos sociais, que compreende o relacionamento e a rede de contatos. Assim, o volume do capital social que um agente possui depende da extensão da rede de relações que ele pode de fato mobilizar e do volume do capital (econômico, cultural ou simbólico) que é posse exclusiva de cada um daqueles a quem está ligado. Isto porque, mesmo sendo relativamente irreduzível ao capital econômico e cultural possuído por um agente ou grupo de agentes, o capital social não é jamais completamente independente deles pelo fato de que as trocas que institui seu reconhecimento supõem um mínimo de homogeneidade entre os agentes (BOURDIEU, 1998).

Já o capital escolar refere-se à relação entre a distribuição dos diversos capitais e a reprodução das desigualdades sociais, pois se trata de um capital institucionalizado em que os alunos estão mais ou menos familiarizados, segundo sua classe social. Este capital contribui com a legitimação e reprodução da posição no espaço social (VALLE, 2008).

O capital político, conforme Bourdieu (2005a) tem o poder de pôr em jogo as categorias que tornam o mundo social possível por meio da luta política pelo poder de

conservar ou transformar o mundo social através da conservação ou transformação das categorias de percepção desse mundo. O autor salienta ainda que “a política é o lugar por excelência da eficácia simbólica, ação que se exerce por sinais capazes de produzir coisas sociais, e, sobretudo, grupos” (BOURDIEU, 2001a, P. 159). Para Bourdieu (2005a, p. 142) “uma das estratégias mais universais dos profissionais do poder simbólico (...) consiste em pôr o senso comum do seu próprio lado apropriando-se das palavras que estão investidas de valor por todo o grupo, porque são depositárias da crença dele”.

Por último, nem por isso o menos importante, tem-se o capital simbólico: conjunto de rituais de reconhecimento social, de prestígio, de honra entre outros. Para Bourdieu (2005b) o capital simbólico se constitui pela alquimia simbólica, na qual os agentes que cumprem os atos de eufemismo, de transfiguração e de conformação produzindo um capital de reconhecimento que lhe permite ter efeitos simbólicos. Conforme salienta o autor:

[...] O capital simbólico é uma propriedade qualquer [...] que, percebida pelos agentes sociais dotados das categorias de percepção e de avaliação que lhes permitem percebê-la, conhecê-la e reconhecê-la, torna-se simbolicamente eficiente, como uma verdadeira força mágica: uma propriedade que, por responder às “expectativas coletivas”, socialmente constituídas, em relação às crenças, exerce uma espécie de ação à distância, sem contato físico. Damos uma ordem e ela é obedecida: é um ato quase mágico. Mas é apenas em aparência uma exceção à lei de conservação da energia social. Para que o ato simbólico tenha, sem gasto visível de energia, essa espécie de eficácia mágica, é preciso que um trabalho anterior, frequentemente invisível e, em todo caos, esquecido, recalado, tenha produzido, naqueles submetidos ao ato de imposição, de injunção, as disposições necessárias para que eles tenham a sensação de ter de obedecer sem sequer se colocar a questão da obediência. (BOURDIEU, 2005b, p. 170).

Ao introduzir a noção de capital simbólico, Bourdieu (2005b) possibilita o questionamento da visão ingênua, pois todas as ações aparentemente desinteressadas esconderão intenções de maximizar alguma forma de lucro simbólico. Assim, com essa noção do conceito de capital simbólico é possível desvelar formas de dominação, invisíveis, porém impostas aos agentes dominados ao mesmo tempo em que é aceita pelo reconhecimento ou obediência, obtendo assim a cumplicidade daqueles. Nesse sentido, o capital simbólico é a forma mais instigante de capital uma vez que é somente na forma de capital simbólico que as outras formas de capital, e, sobretudo o capital econômico, poderão exercer poder de modo duradouro.

### 2.2.5 Legitimação do Arbitrário: Poder Simbólico

Como dizia Marx, lembrado por Bourdieu (2005a, p. 07), dificilmente a importação das idéias se faz sem prejuízos. Isto porque ela segrega as produções culturais das referências teóricas em relação às quais as idéias se definiram, consciente ou inconscientemente. Por isso, essas situações reclamam que se torne visível o horizonte de referência o qual, nessas situações, podem permanecer oculto. Assim, num estado do campo em que se vê o poder por toda a parte, torna-se importante lembrar que é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos. Aqui o autor adverte para se cuidar em não dissolvê-lo, fazendo dele uma espécie de “círculo cujo centro está em toda a parte e em parte alguma”. Esse poder ignorado, portanto reconhecido, poder simbólico, poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que lhe estão sujeitos.

Desse modo, conforme Bourdieu (2005a, p.10) os sistemas simbólicos como instrumentos de conhecimento e de comunicação exercem um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer a integração social. Com isso, expõe o autor, que:

As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (...) para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio (...) das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessa distinção.

Para Bourdieu (2005a) é enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem sua dominação e imposição da violência simbólica contribuindo, deste modo, conforme Weber, para a domesticação dos dominados. Essa domesticação é tornada possível pelo poder simbólico, esse poder capaz de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo, bem como a ação sobre o mundo.

O poder simbólico, segundo Bourdieu (2005a, p. 14), é um poder subordinado, uma forma transformada, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder. Esse poder quase mágico permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força econômica ou física. É um poder invisível, o qual só pode ser exercido com a cumplicidade

daqueles que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. Contudo, para o autor, a destruição deste poder de imposição simbólico supõe a tomada de consciência do arbitrário sendo isto possível na medida em que o discurso heterodoxo destrói as falsas evidências da doxa, e lhe neutraliza o poder de desmobilização tornando atual o poder de mobilização e subversão – o poder potencial das classes dominadas.

## 2.3 CAMPO ECONÔMICO E CAMPO DA ARTE: UMA OPOSIÇÃO ENTRE O INTERESSE ECONÔMICO E O INTERESSE SIMBÓLICO PELO “DESINTERESSE” ECONÔMICO

A problemática desta pesquisa situa-se em procurar entender as relações de poder que medeiam as ações dos agentes no campo artesanal de Florianópolis. Assim, por entendermos que existe uma tensão entre a dimensão econômica e a cultural no referido campo mobilizamos em Bourdieu a noção de campo econômico e campo da arte (cultural) com vistas a enriquecer a análise dos dados posteriormente.

### 2.3.1 Campo Econômico: Negócios são Negócios

Um conjunto de pesquisas desenvolvidas por Bourdieu (2000), na década de 80, na França sobre a produção e comercialização de casas próprias possuía a finalidade de colocar a prova, no quadro de uma confrontação empírica, os pressupostos teóricos da ortodoxia econômica. Assim, a descrição rigorosa da relação entre compradores e vendedores, nem sempre foi vista como uma visão equivocada da filosofia individualista da microeconomia do agente. Essa filosofia individualista engendrava a idéia, a exemplo da teoria das escolhas individuais, como se estas fossem operadas por agentes intercambiáveis e livres de qualquer pressão externa e suscetíveis de serem interpretados dentro da lógica puramente aditiva e mecânica da agregação.

Para Bourdieu (2000) a principal contribuição da pesquisa realizada consiste em mostrar que aquilo que a ortodoxia econômica mostra como puro dado, a oferta, a demanda, o mercado, é o produto de uma construção social. É um tipo de artefato histórico, do qual

somente a história pode dar conta. Deste modo, o mercado das casas próprias como provavelmente todos os mercados, é o produto de uma dupla construção social, para qual o Estado contribui de maneira decisiva com a construção da demanda – através da produção das disposições individuais - e da oferta – através das políticas e regulamentações que contribuem para definir as condições de acesso ao mercado e a posição na estrutura do campo.

Para o autor, no que tange ao agente das ações econômicas, torna-se evidente que ele não tem nada de pura consciência sem passado e que a decisão econômica, não é a de um agente isolado, mas a de um coletivo, grupo ou família funcionando à maneira de um campo. Além disso, as estratégias econômicas são profundamente enraizadas no passado, sob a forma de disposições, através da história incorporada dos agentes e integradas num sistema complexo de estratégias de reprodução plenas da história de tudo que visam perpetuar.

Assim, para Bourdieu (2000) nada autoriza a fazer abstrações da gênese das disposições econômicas do agente, de suas preferências, de seus gostos e necessidades. Isto porque, conforme o autor, não se pode tomar como puro dado a gênese do campo econômico e a história do processo de autonomização que conduziu à constituição desse campo que obedece a leis próprias. Isto se deve ao fato de que foi muito progressivamente que a esfera das trocas de mercado se separou dos outros âmbitos da existência e que afirmou seu *nomos* específico – negócios são negócios.

Bourdieu (2000) ainda salienta que a história, na qual as disposições capitalistas se inventam - instituindo o campo no qual elas se efetuam - arremessando os agentes dotados de disposições pré-capitalistas num mundo capitalista não têm nada de natural e de universal, mas são produtos de toda uma história coletiva, que deve ser sempre reproduzida nas histórias individuais. De outra forma, para o autor, querer conhecer e reconhecer apenas a lógica do cinismo racional é privar-se de compreender as condutas antieconômicas portadoras do interesse pelo desinteresse material próprias do campo da arte.

O campo econômico, segundo Bourdieu (2000) se diferencia dos outros campos porque aí as sanções são especialmente brutais e a busca do lucro material pode ser publicamente perseguida. Porém, o autor chama atenção para o fato de que a emergência de tal universo não implica a extensão a todas as esferas da existência social que, excluída a lógica da troca de dádiva, tende a reduzir qualquer coisa ao estado de mercadoria comprável e a destruir todos os valores. Isto porque, para o autor, dimensões inteiras da existência humana – família, arte, literatura, ciência e grande parte da burocracia Estatal – permanecem estranhas à busca da maximização dos lucros. Não obstante, no próprio campo econômico, a lógica de

mercado não consegue suplantar completamente os fatores não econômicos na produção e no consumo, pois como bem lembra Durkheim – os contratos possuem cláusulas não contratuais.

Assim, o interesse econômico, conforme Bourdieu (2000) é uma forma específica de *illusio* – sentido do jogo – quando o campo é apreendido por agentes dotados das disposições adequadas. As disposições econômicas mais fundamentais – necessidades, preferências e gostos – não são exógenas, mas endógenas e dependentes de uma história do cosmo econômico onde elas são exigidas e recompensadas. Nesse sentido, para romper com o paradigma dominante, que insiste na combinação de duas abstrações – a teoria do equilíbrio geral entre a demanda e a oferta e a teoria do agente racional – é preciso tentar construir a gênese da racionalidade econômica como o encontro entre disposições socialmente constituídas e as estruturas deste campo.

A estrutura do campo, conforme Bourdieu (2000) é definida pelos agentes dotados de propriedades específicas conforme o volume e a espécie de capital que possuem. Os agentes controlam uma parte do campo (fatia de mercado) tanto maior quanto seu capital for mais importante. No que se refere aos agentes que fazem parte do mercado consumidor, seu comportamento se reduziria inteiramente ao efeito do campo, se eles não tivessem certa interação com o campo. Sendo assim, o peso associado a um agente depende de todos os outros pontos e das relações entre todos os pontos compreendidos como uma constelação relacional à maneira de um jogo de xadrez.

No campo econômico, a força ligada a um agente depende dos diferentes recursos, atual ou potencial que possui, sob suas diferentes formas: capital financeiro, capital tecnológico, jurídico, capital cultural, capital organizacional, etc. Assim, a estrutura da distribuição do capital e a estrutura da distribuição dos custos determinam as relações de força entre os agentes e, portanto, a estrutura do campo econômico. É por meio do peso que detêm na estrutura que os agentes dominantes exercem sua pressão sobre os dominados e suas estratégias. Deste modo, é sua posição na estrutura do campo que proporciona aos agentes definirem as regularidades, regras e limites do jogo. Contudo, as decisões dos agentes são somente escolhas entre possíveis definidos pela estrutura do campo (BOURDIEU, 2000).

A estrutura do campo e a distribuição desigual dos recursos, segundo Bourdieu (2000), contribuem para perpetuar a reprodução do campo impondo barreiras à entrada que os novos devem enfrentar para se estabelecer. O campo econômico também é um campo de lutas destinadas a conservar ou transformar o campo de forças – campo de ação socialmente construído onde se afrontam agentes dotados de recursos diferentes. Assim, longe de estarem

diante de um universo sem pressões, os agentes estão diante de um espaço de possibilidade que depende muito da posição que ocupam no campo, sendo uma parte da liberdade deixada para o jogo (BOURDIEU, 2000).

No campo econômico, segundo Bourdieu (1996) essa liberdade limitada é provavelmente maior do que em outros campos. Isto porque, para além da teoria econômica, as estratégias são explicitadas sobre formas de teorias leigas – *management* – produzidas com vistas a assistir os agentes nas suas decisões e ensinadas nas escolas de negócios. Este tipo de cinismo instituído oposto à negação material que se impõe no seio do universo simbólico, como o campo da arte, por exemplo, faz com que os limites estejam marcados entre a representação leiga e a descrição científica. Assim, num campo onde os preços são armas e alvos as estratégias têm uma transparência que elas nunca alcançam em universos onde as sanções são na maioria simbólicas. Prova disto tem-se na tradição do dom e contra-dom onde as etiquetas do preço são cuidadosamente retiradas dos presentes, pois o preço em dinheiro tem uma objetividade brutal que não abre espaço para apreciação simbólica.

O campo econômico, conforme atesta Bourdieu (1996) se organiza de maneira relativamente invariante em torno da oposição principal entre os agentes chamados de *first movers* e os *challengers*. O agente dominante tem a prerrogativa em termos de mudança de preço, lançamento de novos produtos, etc. Ele é capaz de impor a representação mais favorável para seus interesses e constitui ponto de referência obrigatório para seus concorrentes. Ademais, as ameaças que pesam constantemente sobre eles os obrigam a ficar sempre vigilantes. Contra essas ameaças os dominantes podem lançar mão de duas estratégias: melhorar sua posição global ou defender suas posições adquiridas no campo. Já os agentes que ocupam uma posição secundária no campo podem atacar o agente dominante ou evitar o conflito.

Assim, para Bourdieu (2000) as mudanças no interior do campo são ligadas a mudanças nas relações com o exterior do campo. Entretanto, de todas as trocas com o exterior do campo, as mais importantes são as que se realizam com o Estado. Esta, muitas vezes, visa a obtenção do poder sobre o poder do Estado, a fim de, obter as vantagens asseguradas pelas diferentes intervenções do Estado – regulamentos, tarifas especiais, linhas de crédito, patentes. Sendo assim, com o intuito de modificar as regras a seu favor para valorizar algumas de suas propriedades que podem funcionar como capital no campo, os agentes dominados podem utilizar seu capital social (rede de relacionamento) para exercer pressão sobre o Estado e obter uma modificação do jogo a seu favor.

Com efeito, conforme salienta Bourdieu (2000) o Estado não é somente o responsável por manter a ordem e a confiança e regular os mercados. O Estado contribui frequentemente de maneira decisiva para a construção da demanda e da oferta. Além disso, têm-se como outros fatores externos capazes de exercer influência na configuração do campo a transformação das fontes de abastecimento e as mudanças demográficas ou de estilos de vida. Contudo, estes fatores externos exercem seu efeito sobre as relações de força no seio do campo, na medida em que eles asseguram uma vantagem aos desafiantes.

### **2.3.2 O Campo da Arte: Arte pela Arte**

Somos operários de luxo. Ora, ninguém é bastante rico para nos pagar. Quando se quer ganhar dinheiro com a pena, é preciso fazer jornalismo, folhetim ou teatro. A Bovary custou-me [...] trezentos francos, que eu paguei, e jamais receberei um centavo deles. Atualmente, chego a poder pagar meu papel, mas não as diligências, as viagens e os livros que meu trabalho me exige; e, no fundo, acho isso bom (ou finjo achá-lo bom), pois não vejo a relação que há entre uma moeda de cinco francos e uma idéia. É preciso amar a Arte pela própria Arte; de outro modo, a menor profissão é preferível (Gustave Flaubert).

Em seu livro *As Regras da Arte*, Bourdieu (1996, p.11), recupera uma questão muitas vezes colocada outrora por autores anônimos, qual seja: “deixaremos que as ciências sociais reduzam a experiência literária, a mais alta que o homem possa fazer (...) à pesquisa de opinião sobre nossos lazes, quando se trata do sentido da vida?” Conforme o autor, muitos escritores, leitores, filósofos, de menor ou maior envergadura, entendem atribuir limites à ciência, bem como proibir à sociologia todo contato profanador com a obra de arte. Toda essa defesa contra o conhecimento racional tem origem no temor de que a ciência, colocando o amor pela arte sob seu escalpelo, seja capaz de fazer compreender, mas inapta para fazer sentir.

Contra essa visão fetichizada da arte e de seus criadores, Bourdieu (1996) lança a seguinte questão: É legítimo valer-se da experiência do inefável para fazer do amor à obra de arte apreendida em sua singularidade inexprimível a única forma de conhecimento que convém a obra de arte? Para o autor, quanto à ameaça que a ciência faria pesar sobre a liberdade e a singularidade da experiência literária, basta observar que a capacidade da ciência de explicar e de compreender a arte, e de conferir-lhe a possibilidade de uma liberdade real

em relação às suas determinações, é oferecida àqueles que desejarem e puderem apropriar-se delas.

Assim, para Bourdieu (1996) compreender a gênese social do campo da arte, da crença que sustenta o jogo de linguagem que aí se joga, dos interesses e das apostas materiais ou simbólicas que aí se engendram não significa querer reduzi-lo ou destruí-lo, mas sim olhar as coisas de frente e vê-las como são. O autor analisa o campo da arte por meio da obra: *A Educação Sentimental* de Gustave Flaubert. Para o autor, somente uma análise como essa pode levar a uma compreensão verdadeira do campo. Deste modo, reconstruir o ponto de vista de Flaubert – ponto do espaço social a partir do qual se formou sua visão do mundo – é dar possibilidade real de situar-se nas origens de um mundo cujo funcionamento nos é tão familiar que as regularidades e as regras às quais obedecemos nos escapam.

Para Bourdieu (1996) não se pode compreender a experiência que os escritores e os artistas puderam ter das novas formas de dominação às quais se viram sujeitos a partir da segunda metade do século XIX, se não se tem idéia do que representou a emergência de industriais e de negociantes com fortunas colossais. A exaltação do dinheiro e do lucro vai ao encontro das estratégias de Napoleão III, na França, para assegurar a fidelidade de uma burocracia de Estado. Napoleão III os gratifica com emolumentos faustosos, presentes suntuosos e festas para as quais convida editores, escritores e pintores mundanos mais ortodoxos e conformistas.

Nesse contexto, Bourdieu (1996) lembra que a relação entre produtor cultural e os dominantes não é a mesma de séculos antes. Trata-se da dependência direta em relação aos mecenas, constituindo-se em uma verdadeira subordinação estrutural, que se impõe aos diferentes autores segundo sua posição no campo. Essa subordinação se institui através de duas mediações principais, quais sejam, de um lado o mercado, cujas sanções são oriundas do número de vendas; e do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida que unem os escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado.

Assim, na ausência de verdadeiras instâncias de consagração (como a academia, as galerias de arte, etc.), as instâncias políticas (Estado) exercem um domínio direto sobre o campo, principalmente por intermédio dos lucros materiais e simbólicos que estão em condições de distribuir. Nesse universo específico, também a imprensa e os críticos exercem grande influência. Estes últimos por meio de suas ações instauram-se como medida de todas as coisas de arte e literatura, autorizando-se assim, a rebaixar tudo que os ultrapasse e a

condenar todos os trabalhos capazes de colocar em discussão as disposições éticas que orientam seus julgamentos (BOURDIEU, 1996).

Contudo, a revolução simbólica pela qual o artista se liberta da demanda burguesa recusando a reconhecer qualquer outro mestre que não a sua arte, tem por efeito fazer desaparecer o mercado. Ora, uma vez que triunfam sobre os burgueses na luta pelo domínio da função artística os anulam como clientes. Aqui Bourdieu (1996, p. 101) recupera Flaubert:

quando não nos dirigimos à multidão, é justo que a multidão não nos pague. É economia política. Ora, sustento que uma obra de arte [...] é inapreciável, não tem valor comercial, não poder ser paga. Conclusão: se o artista não tem rendas, deve morrer de fome! Acha-se que o escritor, porque não recebe mais pensões dos grandes, é muito mais livre mais nobre. Toda a sua nobreza social agora consiste em ser o igual de um vendeiro [...].

Essa tensão entre arte burguesa<sup>23</sup> e arte pura manifesta-se à medida que a autonomia da produção cultural aumenta. Com isso aumenta também o intervalo de tempo que é necessário para que as obras cheguem a se impor ao público. Essa defasagem temporal entre a oferta e a procura tende a tornar-se uma característica estrutural do campo de produção restrita<sup>24</sup>: assim nesse universo econômico propriamente antieconômico que se instaura no pólo economicamente dominado, mas simbolicamente dominante do campo, os produtores podem ter como clientes, pelo menos em curto prazo, apenas seus concorrentes. Os representantes da arte pura precisam aceitar o fato de poderem contar apenas com uma remuneração adiada, à diferença dos artistas burgueses que estão certos de uma clientela imediata. Trata-se de um mundo econômico às avessas onde o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico e vice-versa (BOURDIEU, 1996).

Assim, Bourdieu (1996) salienta que os efeitos dos capitais associados aos agentes, tanto no estado objetivado como a renda quanto no estado incorporado como o *habitus*, dependem do estado do campo de produção cultural. Isso condena a tendência a fazer da origem social um princípio explicativo independente e trans-histórico. Assim, combater a tendência de explicar o social por meio de categorias mecânicas, como por exemplo, a origem social, é sem dúvida crucial uma vez que essa forma de pensamento simplista está na base dos estudos genealógicos e estatísticos. Deste modo, os herdeiros de fortunas, detêm uma vantagem decisiva quando se trata de arte pura. Ora, o capital econômico herdado, que liberta

<sup>23</sup> No sentido de Bourdieu (1996) arte para o mercado de massas.

<sup>24</sup> Ver Bourdieu (1996:144).

das sujeições da demanda imediata e da ausência de mercado, é um dos fatores mais importantes do êxito diferencial dos empreendimentos de vanguarda.

Para Bourdieu (1996) os progressos do campo literário na direção da autonomia assinalam-se pelo fato de que, no fim do século XIX, a hierarquia entre os gêneros segundo os critérios de julgamento dos pares é quase o inverso da hierarquia segundo o sucesso comercial. Do ponto de vista econômico a hierarquia é a seguinte: no topo o teatro que assegura lucros importantes e imediatos. Na parte inferior se encontra a poesia que proporciona lucros extremamente pequenos (com raríssimas exceções). Na posição intermediária se encontra o romance. Entretanto, do ponto de vista simbólico a ordem se inverte, com a poesia ocupando o topo por ser consagrada como arte por excelência, já o romance ocupa o centro e o teatro a periferia.

Por conseguinte, com o desenvolvimento do campo da arte, a oposição em termos de gênero cede lugar à antinomia de pólos: arte pura e arte burguesa. Nesse contexto, Bourdieu (1996) reconstitui a história do campo da arte até os dias de hoje no qual esse universo configura-se como relativamente autônomo (ou relativamente dependente do campo econômico e do político) fundado na lógica específica dos bens simbólicos, onde o valor mercantil e o valor simbólico permanecem relativamente independentes. Num pólo tem-se a economia anti-econômica da arte pura baseada no reconhecimento indispensável nos valores de desinteresse e na negação do lucro material (a curto prazo). No outro pólo, a lógica econômica das indústrias literárias e artísticas, que fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como outro qualquer se contentam em ajustar-se à demanda preexistente da clientela.

Outra questão a ser observada em relação ao campo da arte, conforme Bourdieu (1996) refere-se ao fato de que enquanto a recepção dos produtos ditos comerciais não depende em demasia do grau de escolarização, as obras de arte “puras” são acessíveis apenas aos agentes dotados da disposição e da competência necessárias de sua apreciação. Assim, a escola ocupa um lugar homólogo ao da igreja, que segundo Weber (apud Bourdieu, 1996:169), deve “fundar e delimitar sistematicamente a nova doutrina vitoriosa e defender a antiga contra os ataques proféticos, estabelecer o que tem e o que não tem valor de sagrado, e faz-lo penetrar na fé dos leigos”. Isto, através da delimitação entre o que merece ser transmitido e reconhecido e o que não merece, tal postura reproduz continuamente a distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas.

Nesse sentido, como lembra Bourdieu (1996), a instituição escolar que reivindica o monopólio da consagração das obras do passado, pelo título escolar, dos consumidores

apropriados, concede apenas *post mortem* a consagração através da canonização das obras como clássicas pela inscrição dos programas. Com isso, é total a oposição entre os *best-sellers* sem futuro e os clássicos que devem ao sistema de ensino sua longa duração. De outro modo, no pólo da arte comercial o sucesso é por si só uma garantia de valor. O que faz nesse mercado um *best-seller* é seu número de vendas. O fracasso é uma condenação inapelável: quem não tem público não tem talento. Já no pólo oposto, o sucesso imediato é condenado como se reduzisse uma obra sem preço a simples troca mercantil.

Essa visão, conforme Bourdieu (1996), que faz do sacrifício neste mundo a condição de salvação no outro encontra seu princípio na lógica específica da alquimia simbólica que à maneira de um dom, que converte em pura generosidade ao ocultar o contra-dom por vir, dissimula o lucro prometido aos investimentos mais desinteressados. Assim, tem-se que o capital econômico só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo quando convertido em capital simbólico. No entanto, salienta Bourdieu (1996), os artistas consagrados que dominam o campo tendem a impor-se também aos poucos no mercado. Estes se tornam cada vez mais legíveis e aceitáveis à medida que se banalizam através de um processo, às vezes, longo de familiarização. As estratégias dos recém chegados dirigidas contra os dominantes visam atingir os consumidores de seus produtos distintivos. Assim, impor no mercado um novo produto e um novo sistema de gostos é fazer deslizar para o passado o conjunto de produtores, dos produtos e dos sistemas de gostos hierarquizados. Isto se deve, pelo fato de que as diferentes posições do espaço hierarquizado do campo correspondem a gostos socialmente hierarquizados, ou seja, toda transformação da estrutura do campo acarreta uma translação da estrutura dos gostos.

Outro ponto abordado por Bourdieu (1996) refere-se à homologia estrutural e funcional<sup>25</sup> que existe entre o espaço dos autores e o espaço dos consumidores. Segundo o autor, a diferença entre arte pura e arte burguesa, que funciona como um princípio de divisão que permite classificar os autores, as obras, os estilos, os temas, manifesta-se tanto nas características sociais do público (idade, profissão, residência, etc.) quanto nas características dos autores (idade, origem social, residência, estilo, etc.) e das obras. Além disso, a correspondência entre a estrutura social dos espaços de produção e as estruturas mentais que autores e consumidores aplicam ao produto está no princípio da coincidência que se

---

<sup>25</sup> Homologia estrutural e funcional refere-se a organização das práticas e os bens, que estão associados às diferentes classes, segundo estruturas de oposição que são perfeitamente homólogas entre si por terem origem semelhante em espaços diferentes (BOURDIEU, 2007).

estabelece entre as diferentes categorias de obras oferecidas e as expectativas das diferentes categorias de público.

Para Bourdieu (1996) essa coincidência, que parece miraculosa, pode aparecer como o produto de um ajustamento mecânico da oferta à procura. Contudo, a sinceridade (coincidência) é possível apenas no caso de um acordo perfeito, imediato entre as expectativas inscritas na posição ocupada e as disposições do ocupante. Não se pode compreender como esse acordo se estabelece sem levar em conta o fato de que as estruturas objetivas do campo de produção estão no princípio das categorias de percepção e de apreciação que as estruturam nas diferentes posições oferecidas pelo campo e de seus produtos. Assim, por exemplo, um crítico apenas pode ter influência sobre seus leitores na medida em que estes lhe concedem esse poder porque estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão do mundo social, em seus gostos e em todo o seu *habitus* (BOURDIEU, 1996).

Ademais, segundo Bourdieu (1996), a coincidência acima referida, implica a aceitação de um conjunto de pressupostos e de postulados, que sendo a condição indiscutida das discussões, são mantidos a salvo da discussão. Nesse sentido, a produção da crença é uma propriedade do campo cuja competição pelo que aí se aposta dissimula o conluio a propósito dos princípios do jogo. O efeito oculto desse conluio invisível – a produção e a reprodução da *illusio* – adesão coletiva ao jogo é a um só tempo causa e efeito da existência do jogo. A *illusio* faz com que não se questione quem criou o “criador” das obras e o poder mágico de transubstanciação de que é dotado. Contudo, basta levantar a questão proibida para perceber que o artista que faz a obra é ele próprio feito, no seio do campo de produção, por todo o conjunto daqueles que contribuem para descobri-lo e consagrá-lo enquanto artista conhecido e reconhecido (BOURDIEU, 1996).

Nesse sentido, Bourdieu (1996) salienta que a produção artística, principalmente na forma pura, representa um dos limites das formas possíveis da atividade produtiva. A transformação material, física ou química aí se encontra reduzida se comparada com a transformação simbólica operada pela imposição de uma assinatura de *griffe*. Desse modo, ao contrário dos objetos com baixo apelo simbólico, a obra de arte, como os bens ou serviços religiosos, recebe valor apenas de uma crença coletiva, coletivamente produzida e reproduzida. Assim, é na relação entre os *habitus* e os campos aos quais estão mais ou menos ajustados que se engendra o que é o fundamento de todas as escalas de utilidade e desta forma a adesão ao jogo, a *illusio*, reconhecimento do jogo, crença no valor do jogo que fundam todas as atribuições de sentido e de valor particulares.

O campo da arte tem algumas propriedades gerais que precisam ser observadas. Para Bourdieu (1996), essas propriedades pressupõem três operações fundamentais. Primeiro, a análise da posição do campo literário no seio do campo de poder e sua evolução no decorrer do tempo. Segundo, Há que se realizar a análise da estrutura interna do campo, universo que obedece à leis próprias de funcionamento e de transformação. Por fim, a análise da gênese do *habitus* dos ocupantes dessas posições, trajetória social que permite sua atualização. Assim, a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo.

Nesse contexto, conforme Bourdieu (1996) o campo de poder é o espaço das relações de força entre agentes que tem em comum o capital necessário para ocupar posições dominantes no campo. O campo é o lugar de lutas entre os detentores de poderes diferentes que têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital. As lutas internas, especialmente as que se opõem entre os defensores da arte pura e os defensores da arte burguesa, visam impor os limites do campo mais favoráveis aos seus interesses. Essas lutas pelo monopólio da definição do modo de (re)produção cultural legítimo contribuem para reproduzir continuamente a crença no jogo, o interesse pelo jogo e pelas apostas, a *illusio*, no sentido de investimento no jogo que tira os agentes da indiferença e os inclina a distinguir no campo o que é importante.

Assim, segundo Bourdieu (1996) a participação interessada no jogo instaura-se na relação conjuntural entre um *habitus* e um campo, duas instituições históricas que têm em comum o fato de serem habitadas pela mesma lei fundamental e não tem nada, portanto, de uma natureza humana que se coloca comumente sob a noção de interesse. Deste modo, a forma particular de *illusio* do campo econômico, não passa de um caso particular de interesse do jogo. Ela é o produto da emergência do campo econômico que se institui em lei fundamental a busca da maximização do lucro monetário. Embora, seja uma instituição histórica como a *illusio* artística, a *illusio* econômica como interesse pelo jogo econômico apresenta-se com todas as aparências de universalidade lógica.

Cada campo, conforme Bourdieu (1996) oferece aos agentes uma forma legítima de realização de seus desejos, baseada em uma forma particular de *illusio*. Com isso, o produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença do poder criador do artista. Desta forma, a ciência das obras deve levar em conta não apenas os produtores diretos da obra em sua materialidade, mas também o conjunto de agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra através da produção da crença no valor da arte

em geral, tais como os críticos, historiadores, editores, colecionadores, museus, mecenas, academia, etc.

Além disso, a ciência das obras deve levar em conta também o conjunto das instâncias políticas e administrativas competentes em matéria de arte que podem agir sobre o mercado da arte, seja por veredictos de consagração acompanhados ou não de vantagens econômicas, seja por medidas regulamentares. Isso sem esquecer os membros das instituições que concorrem para a produção dos produtores e para a produção dos consumidores aptos a reconhecer a obra de arte a começar pelo professores e pais, responsáveis pela insinuação inicial das disposições artísticas. Com isso, tem-se que o campo é uma rede de relações objetivas entre posições. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições e pelo sistema de propriedades pertinentes. Todas as posições dependem da estrutura da distribuição das espécies de capital cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos postos em jogo no campo (BOURDIEU, 1996).

### 3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A ciência suscita um mundo, não mais por um impulso mágico, imanente à realidade. Mas antes por impulso racional ao espírito. Após ter formado, nos primeiros esforços do espírito científico uma razão à imagem do mundo, a atividade espiritual da ciência moderna dedica-se a construir um mundo à imagem da razão. A atividade científica realiza, em toda a força do termo, conjuntos racionais (Gaston Bachelard -1968).

No momento em que reconhecermos a unidade subjacente as estratégias sociais e as compreendermos como uma totalidade dinâmica, poderemos discernir o quão artificiais podem ser as oposições entre teoria e prática, métodos qualitativos e quantitativos, registros estatísticos e observações etnográficas, e entre a compreensão das estruturas e a construção dos indivíduos. Essas alternativas não têm outra função senão proporcionar uma justificativa para as abstrações ressonantes e vazias do teorismo e para as observações falsamente rigorosas do positivismo, ou, como as divisões entre economistas, antropólogos, historiadores e sociólogos, para legitimar os limites da competência: vale dizer que funcionam a maneira de uma censura social, responsável por nos impossibilitar de entender uma verdade que reside precisamente nas relações entre domínios da prática, nessas condições, arbitrariamente separados (BOURDIEU e DE SAINT MARTIN, apud WACQUANT, 2005, p. 59).

#### 3.1 REFLEXÕES EPISTEMOLÓGICAS

A construção metodológica desta pesquisa inspira-se nas idéias de Bourdieu para quem, conforme Valle (2008), as virtudes emancipatórias da razão científica só se concretizam quando aliam pensamento e ação, articulando, dessa forma, teoria e prática. O trabalho científico de Bourdieu, ao se interessar pelas relações cotidianas, procurou desvelar os mecanismos de poder e dominação, bem como de reprodução social dos privilégios onde eles menos se deixam ver. Torna-se importante, então, segundo Bourdieu (apud Valle, 2008) colocar permanentemente em xeque a posição ocupada no campo intelectual, pois compreender o mundo social é primeiramente compreender o campo no qual e contra o qual o agente/pesquisador se produz. Nesse sentido, o autor, salienta ainda que “para mudar o mundo, é preciso mudar as maneiras de fazer o mundo, isto é a visão de mundo e as operações práticas pelas quais os grupos são produzidos e reproduzidos” (BOURDIEU apud VALLE, 2008, p. 5).

Assim, para Bourdieu (2004b) a questão de saber fazer ciência não é somente uma indagação sobre o rigor formal das teorias e métodos disponíveis, mas um questionamento

dos métodos e teorias em sua própria utilização para determinar o que fazem os objetos e os objetos que fazem. Deste modo, Bourdieu (2004b) cita Bachelard, para dizer que a idéia de que o fato científico é conquistado, construído, constatado, diz respeito a recusar tanto o empirismo que reduz o ato científico a uma constatação, quanto ao racionalismo que lhe opõe as condições prévias da construção. Nesse sentido, as opções mais empíricas são inseparáveis das opções mais teóricas de construção do objeto, pois é em função de uma problemática oriunda de pressupostos teóricos que os dados de pesquisa podem ser verificados (BOURDIEU, 2005a). Diante disso, a questão da vigilância epistemológica<sup>26</sup>, torna-se importante, particularmente, no caso das ciências humanas e sociais, na qual, conforme Bourdieu (2004b), a fronteira que separa a opinião comum do discurso científico é mais imprecisa que em outras.

Para essa pesquisa considero importante para refletir e construir o objeto a compreensão da noção de objetivação participante<sup>27</sup> de Pierre Bourdieu (2005a). Para o autor, a objetivação participante consiste num exercício extremamente difícil, já que se trata de promover uma ruptura com as adesões mais profundas e mais inconscientes que constituem, muitas vezes, o interesse próprio pelo objeto estudado por aquele que o estuda. Esta prática, argumenta Bourdieu (2005a), apesar de ser um exercício difícil é, porém, necessária, uma vez que a superação das interpretações substancialistas só é possível por meio da construção do espaço de relações objetivas que permite apreender uma realidade oculta, que só se mostra enquanto fato banal das interações em que se dissimula a si própria. O autor salienta ainda que a objetivação participante só se realiza quando se tem a objetivação do interesse sobre o objeto de investigação, ou seja, trata-se de pôr em suspenso esse interesse e as representações que ele induz.

Nesse sentido, segundo Valle (2008) torna-se fundamental submeter as condições epistemológicas e sociais, que possibilitam uma visão reflexiva sobre a experiência subjetiva do mundo social, a uma objetivação crítica. Assim, argumenta a autora, a objetividade científica implica fundamentalmente a vigilância epistemológica, o que requer do pesquisador maior controle das evidências imediatas e das prenoções além de mais rigor na construção do objeto de estudo.

---

<sup>26</sup> Por em suspenso as categorias que pré-constroem o mundo social questionando as bases de sua origem, contextualizando-as historicamente (BOURDIEU, 2004b).

<sup>27</sup> O autor chama atenção para não confundir com a observação participante – análise de uma falsa participação num grupo estranho (BOURDIEU, 2005a).

Deste modo, a vigilância epistemológica, segundo Bourdieu (2005a), auxilia a perceber que toda operação, por mais rotineira que seja deve ser pensada em função do tema, das hipóteses e do problema de pesquisa estabelecido.

Assim, para Valle (2008, p. 10) Bourdieu defende a necessidade de cientificidade da pesquisa sociológica, e, incluo aqui a pesquisa em Estudos Organizacionais, como condição para romper com a experiência imediata que tende a aprisionar os pesquisadores no presente e nas impressões primeiras ensejando uma “sociologia espontânea”<sup>28</sup>. Para Bourdieu o pesquisador necessita lançar luz sobre as noções do senso comum que dissimula a verdadeira lógica das relações sociais. Contudo, Bourdieu (apud VALLE, 2008) argumenta que o sociólogo (pesquisador) não é profeta e sua tarefa não é um dom e nem uma missão, mas sem dúvida implica um retorno e um dever à sociedade. Assim, torna-se importante não esquecer que “o simples fato de mostrar [os mecanismos de dominação] pode funcionar como uma maneira de mostrar com o dedo, de pôr no índice, de acusar, como uma maneira de fazer ver e fazer valer” (BOURDIEU apud VALLE, 2008, p. 17).

Essa pesquisa, ademais, parte da idéia cara a Bourdieu de que a construção do objeto não se dá de uma única vez, como marco teórico inicial ou um plano arquitetado a priori, mas sim constitui um trabalho de grande fôlego que se realiza pouco a pouco por retoques sucessivos, correções e paciência. Nesse sentido, a noção de campo contribui para refletir esse fazer científico, uma vez que, comanda a construção do objeto operando uma espécie de inventário a ser levado em consideração no ato de investigação (BOURDIEU, 2005a). Isso significa dizer, nas palavras de Bourdieu (2005a, p. 27), que trabalhar com a noção de campo “funciona como um sinal que lembra o que há que fazer, a saber, verificar que o objeto em questão não está isolado de um conjunto de relações de que retira o essencial das suas propriedades. Por meio dela, torna-se presente o primeiro preceito do método, que impõe que se lute por todos os meios contra a inclinação primária para pensar o mundo social de maneira (...) substancialista”.

As reflexões acima sobre o *modus operandi*<sup>29</sup> bourdieusiano demonstram uma visão de pesquisa distinta daquela relativa à corrente dominante em Administração, que trabalha

---

<sup>28</sup> Considerada por Bourdieu como pré-científica, as pesquisas espontâneas mostram-se vulneráveis a ilusão da evidência imediata e a tentação à universalização de uma experiência singular, deixando-se se contaminar pelas pré-noções e pelas “solicitações” dos grupos dominantes (VALLE, 2008).

<sup>29</sup> “O *habitus* científico é uma regra feita homem ou, melhor, um *modus operandi* científico que funciona em estado prático segundo normas da ciência sem estas normas na sua origem: é esta espécie de sentido do jogo científico que faz com que se fala o que é preciso fazer no momento próprio, sem ter havido necessidade de tematizar o que havia que fazer, e menos ainda a regra que permite gerar a conduta adequada. O sociólogo que procura transmitir um *habitus* científico parece-se mais com um treinador desportivo de alto nível do que com um professor da Sorbonne” (BOURDIEU, p. 23, 2005a).

com noções positivistas, leis gerais ou postulados sobre a realidade e se crêem neutras durante o processo de investigação. Contudo, o modo de fazer pesquisa à maneira do construcionismo estruturalista bourdieusiano privilegia o modo de pensamento relacional e rejeita as prenoções, bem como as evidências imediatas e espontâneas da realidade social. Nesse sentido, pretendo neste trabalho construir um conhecimento científico que permita fazer uma leitura da realidade social, que reconstruída sob esta ótica, apresente-se como uma análise compreensiva. Minha escolha metodológica inspira-se em Bourdieu, portanto, busco construir, conquistar e problematizar o objeto de pesquisa a partir de seu contexto/campo.

### 3.2 OPERACIONALIZANDO A DISCUSSÃO

Os dados coletados no trabalho, com objetivo de conhecer a história do subcampo<sup>30</sup> artesanal de Florianópolis, foram concentrados num levantamento documental e bibliográfico sobre o tema, realizado mediante a obtenção de dados secundários, através da pesquisa em livros, documentos institucionais, revistas e notícias de *sites* dos órgãos que cuidam da cultura. A pesquisa de campo teve início mesmo antes da qualificação do projeto de pesquisa por meio da observação direta nas feiras e eventos de artesanato no período de fevereiro a dezembro de 2008. Nesse período, participei de alguns eventos ligados ao artesanato, como por exemplo, feiras nacionais e internacionais de produtos artesanais, encontros acadêmicos na UFSC e na UDESC que reservavam um espaço para a exposição de artesanato, reuniões institucionais promovidas pelos órgãos públicos com envolvimento no artesanato, eventos culturais promovidos pelas fundações de cultura em Florianópolis cujo foco era o artesanato e, por fim, realizei visitas assíduas a algumas feiras de artesanato.

A participação em eventos e feiras de artesanato me ajudou no conhecimento das questões e disputas que atravessam o campo e possibilitou também o acesso aos agentes: artesãos e instituições ligadas ao artesanato. A inserção prévia no campo de pesquisa auxiliou, sobremaneira, na elaboração do roteiro de entrevistas, facilitado pelo conhecimento das problemáticas que afligem o campo.

---

<sup>30</sup> Nessa pesquisa, a partir desse momento, será utilizado, para se referir ao subcampo do artesanato, os termos: subcampo, campo ou setor com o propósito de não cansar o texto com demasiadas repetições da palavra em destaque.

Assim, a inserção no campo empírico se deu por meio das feiras de artesanato. As feiras se constituíram em ponto central da pesquisa de campo e, por isso, se configuram no *locus* de análise desse trabalho em virtude de sua importância como espaço de exposição e divulgação do artesanato presente em Florianópolis. Além disso, as feiras são espaços de concentração de artesãos, condição que facilitou o processo de coleta das informações necessárias para a realização da presente pesquisa. Outro ponto que denota a importância das feiras diz respeito ao fato destas representarem espaços de disputas entre os agentes do campo que buscam dominá-lo a seu favor.

Para essa pesquisa entrevistei 37 agentes (entrevistas semi-estruturadas), sendo 27 artesãos espalhados por cinco feiras na cidade: Catedral, Miramar, Lagoa, Praça XV e Praça Fernando Machado; e 10 técnicos do setor distribuídos em 8 instituições ligadas ao artesanato: IGEOF, FFC, SEBRAE, BB, FCC, SST, UFSC, UDESC. Para tanto elaborei dois roteiros de entrevistas - um para os artesãos e outro para os técnicos das instituições públicas (ver apêndice A e B). É importante ressaltar a relevância da coleta dos dados primários nessa pesquisa em virtude do pouco material disponível sobre o artesanato, fato que evidencia seu caráter subalterno perante a história “oficial” do campo cultural. Além disso, elaborei um questionário (ver anexo) com 13 questões que foram aplicados a todos os artesãos das feiras pesquisadas. A aplicação desse questionário visou buscar subsídios para a análise dos dados coletados por meio das entrevistas semi-estruturadas. Outro fator que motivou a realização desse questionário deveu-se ao fato de que as instituições públicas entrevistadas não possuem um cadastro dos artesãos a quem atendem não sabendo, portanto, seu perfil sócio-econômico dados que acredito serem importantes para esta pesquisa. Esse questionário foi entregue pessoalmente a cada artesão das feiras, com a ajuda de um bolsista de iniciação científica. Explicamos os objetivos de aplicação do questionário e os recolhemos no mesmo dia. No total foram respondidos 197 questionários (ver apêndice C) e poucos artesãos se recusaram a respondê-lo, cerca de três agentes por feira pesquisada.

Os limites do campo a ser pesquisado foram dados pelos agentes, na medida em que os entrevistados indicaram outros agentes com influência no artesanato. Essa técnica é chamada “bola de neve” por Marconi e Lakatos (1990). Entretanto, alguns cuidados foram tomados com relação à quantidade de agentes, apontados por meio desta técnica - isto para não tornar a pesquisa impossível de ser concluída no tempo estipulado para o estudo. Em função disso, selecionei uma amostra não probabilística, entre os agentes indicados, a fim de concluir a pesquisa no tempo limite. Por fim, finalizei as entrevistas quando as histórias se repetiram e não acrescentaram mais informações relevantes ao estudo.

A análise dos dados foi realizada por meio da análise de conteúdo categorial com cunho interpretativo embasada na fundamentação teórica proposta. As entrevistas foram transcritas na íntegra e analisadas a partir das categorias analíticas definidas na fundamentação teórica. Elas me permitiram construir o contexto histórico do subcampo do artesanato em Florianópolis, bem como perceber as disputas que são travadas entre os agentes do campo com vistas a sua dominação. Assim sendo, esse estudo é predominantemente qualitativo constituindo-se em um estudo de caso do subcampo artesanal de Florianópolis, podendo-se classificá-lo como descritivo-interpretativista.

Assim, conhecer a história do artesanato, nesse estudo, visa contextualizar o objeto no tempo e no espaço em Florianópolis a fim de obter subsídios que expliquem sua dinâmica. Com isso, estou ciente dos riscos que corro com as narrativas episódicas dos artesãos e dos porta-vozes das instituições pesquisadas e suas percepções particulares dos eventos históricos. Não há aqui a intenção de narrar uma história linear do artesanato em Florianópolis, mesmo porque, conforme Yvette Delsaut (2005) manter-se fiel a uma cronologia conduz, sem que se queira, a imaginar que os fenômenos sociais acontecem de forma harmônica e sincrônica.

É importante destacar também que nessa pesquisa o artesanato é analisado como subcampo da cultura. Isso porque se vincula ao campo cultural de Florianópolis sob a responsabilidade da Fundação Franklin Cascaes. Essa entidade comporta, além do artesanato, outras atividades culturais como a dança, o teatro, a música, a literatura, o cinema, entre outras. Bourdieu (2005) esclarece que as propriedades do campo são válidas para o subcampo, não havendo, portanto, nenhum prejuízo na análise dos dados em nível de subcampo. Assumir essa posição torna mais coerente e inteligível a compreensão da dinâmica desse objeto, que mantém relações de dependência tanto com o campo cultural quanto com o campo econômico. Essa postura fornece os subsídios para se analisar essa tensão por meio da análise das relações de força que atuam nesse campo de estudo.

Assim, para conhecer o objeto de pesquisa realizei um levantamento bibliográfico sobre artesanato e cultura popular e cheguei a Nestor Garcia Canclini em quem busquei apoio para compreender/situar meu objeto: o artesanato. Por opção epistemológica não realizo uma definição fechada do termo artesanato, conceito historicamente carregado de significados ideológicos e descontextualizado. Aqui sigo a Bourdieu para quem há que se construir o objeto de pesquisa se distanciando das prenoções que constroem e classificam o mundo social. Nesse trabalho o artesanato foi entendido como cultura popular engendrada nas relações sociais sendo considerada o produto da apropriação desigual de capital cultural nas

lutas sociais pela dominação e imposição de uma visão de mundo (CANCLINI, 1983, 2000; BOURDIEU, 1996, 2005a, 2005c).

Diante disso, pretendi analisar o *habitus* do subcampo artesanal de Florianópolis, através da história de vida dos artesãos e da história coletiva do campo em estudo. Para esse trabalho considero o subcampo do artesanato como um espaço de luta e disputa por capitais capazes de ditar as regras do jogo. A análise dessas disputas ocorre em dois planos: o primeiro diz respeito às lutas entre os próprios artesãos pela definição e classificação do que é ser artesão legítimo e do que é artesanato. O segundo plano refere-se à disputa entre os órgãos ligados ao artesanato que envolve a posse de determinados capitais capazes de influenciar a configuração da estrutura do espaço em estudo (essa análise foi realizada no item 4.2). A disputa entre as instituições ligadas ao artesanato se dá pelo poder de definição do que é artesanato e pela definição dos espaços de comercialização.

Ainda em relação a constituição do *habitus* do subcampo, posiciono-me da seguinte forma: com o andamento da pesquisa fui percebendo que o objeto de análise se apresenta num campo no qual sua lei fundamental não está bem definida. Ela encontra-se, todavia, em constante questionamento por parte dos agentes envolvidos que buscam a posse de capitais capazes de classificar as categorias válidas para esse campo. Dentre elas está a definição do que é artesanato e de quem é artesão legítimo, bem como está a disputa pelos espaços de comercialização. Depreende-se de Bourdieu (1996) que a estrutura do campo é constituída por uma rede de relações objetivas entre posições dadas pela distribuição de espécies de capital que funcionam como trunfos na luta pela dominação do campo. Das posições ocupadas originam-se o *habitus*, que numa relação dialética com o campo funcionam como estruturas estruturadas e estruturantes.

Assim, na tentativa de identificar o *habitus* do subcampo, percebi que há indicações do mesmo, mas não há como defini-lo uma vez que se encontra em questionamento não possuindo contornos definidos. Isso é reflexo dos conflitos entre os próprios agentes do campo que não conseguem definir o que é artesanato, o que é ser artesão e por isso tem dificuldades de definir também o que é válido ou não para o subcampo.

Diante disso, chego a algumas considerações a cerca de um *habitus* indefinido entre ser artesão legítimo: “hippie” ou “nativo” ou artífice<sup>31</sup>. Desse modo, prendo-me muito mais em compreender as motivações dos artesãos por meio da história do campo do que por meio

---

<sup>31</sup> Esses termos serão contextualizados e explicados no decorrer da análise.

do seu *habitus*. Com relação aos capitais valorizados pelos artesãos e pelos motivos já expostos em relação ao *habitus*, procedo de maneira semelhante àquele.

### 3.3 PERGUNTAS DE PESQUISA

Deste modo, para que eu pudesse me apropriar do conceito de campo em Bourdieu com a devida vigilância epistemológica, fez-se necessário a ciência de que as propriedades atuantes num campo específico só podem ser conhecidas mediante a investigação no próprio campo no qual se atualizam. Para tanto, lanço algumas perguntas de pesquisa que motivaram a problemática de estudo que pretendi compreender.

**1) Como se caracteriza, numa perspectiva histórica, a formação do subcampo do artesanato em Florianópolis?**

Para responder esta questão busquei recuperar a história do subcampo, por meio de documentos institucionais, jornais e revistas e *sites*, bem como por meio de entrevistas semi-estruturadas com os agentes/artesãos e agentes/porta-vozes dos órgãos que cuidam da cultura em Florianópolis.

**2) Quais capitais são fundamentais para o subcampo artesanal de Florianópolis?**

Capitais são trunfos que motivam as lutas pela apropriação do poder de classificar/(des)classificar, nomear, ou seja, de ditar as regras do jogo e impor uma visão de mundo legitimada e que só produz seus efeitos no campo no qual se produz e (re)produz. Para responder esta pergunta busquei entrevistar, por uma amostra não probabilística, alguns artesãos selecionados aleatoriamente entre as diversas feiras que ocorrem na cidade. Busquei também entrevistar os técnicos das instituições públicas que tivessem algum envolvimento com o artesanato. Isto se torna importante, a medida, que para Bourdieu o Estado é o detentor da violência física e simbólica legítimas, e, possui, portanto o poder de classificar e tornar legítimas suas classificações. Este fato constitui motivo de luta entre os agentes do campo que buscam, por isso, obter poder sobre o poder do Estado para fazer correr a seu favor as regras do jogo.

**3) Quais são os agentes mais potentes do subcampo artesanal de Florianópolis?**

Esta questão torna-se importante, para tentar compreender a dinâmica deste subcampo, e saber quais agentes, no interior do mesmo têm mais recursos (capitais) e por isso mais chances de investimento no campo. Isto porque a distribuição desigual do capital determina a estrutura do campo, que é definida pela relação de força entre os agentes e as instituições dotadas de capitais desiguais. Para tentar verificar isto, entrevistei (entrevista semi-estruturada) os agentes do campo. Assim, para identificar a posição destes agentes (já que a

posição é dada pelo volume e estrutura dos capitais possuídos) procurei identificar seus capitais predominantes, aqueles que o subcampo mostrou como válidos na luta pelo monopólio sobre o artesanato em Florianópolis.

#### **4) Qual o *habitus* do subcampo artesanal de Florianópolis?**

O *habitus* possui uma relação dialética com a posição no campo, ou seja, as ações dos agentes só podem ser compreendidas se comparadas às suas posições no campo. Deste modo, as disposições constitutivas do *habitus* só funcionam e valem no próprio campo, numa situação dinâmica na qual as forças se manifestam apenas na relação com certas disposições (posturas e gestos). Assim, nesta pesquisa as disposições do *habitus* foram "operacionalizadas" por meio das histórias individuais e coletivas dos agentes do campo. As propriedades do *habitus* dos agentes foram reveladas a partir do trabalho de construção objeto desta pesquisa e serviram como base para as reflexões a cerca desse *habitus* apreendido a partir das entrevistas (narrativas) sobre as histórias contadas pelos agentes do subcampo em estudo.

Estas perguntas de pesquisa me auxiliaram a traçar um mapa do campo, verificar quais interesses<sup>32</sup> e capitais são perseguidos, quais são os agentes que participam do jogo, quais disputas são travadas no campo, bem como proporcionou uma visualização de como o Estado, em Florianópolis, trata as questões do artesanato.

---

<sup>32</sup> Para Bourdieu (2001) Os interesses sociais são sempre específicos a cada campo e não se reduzem ao interesse de tipo econômico.

#### **4 ELEMENTOS HISTÓRICOS DA CONSTITUIÇÃO DO SUBCAMPO ARTESANAL DE FLORIANÓPOLIS**

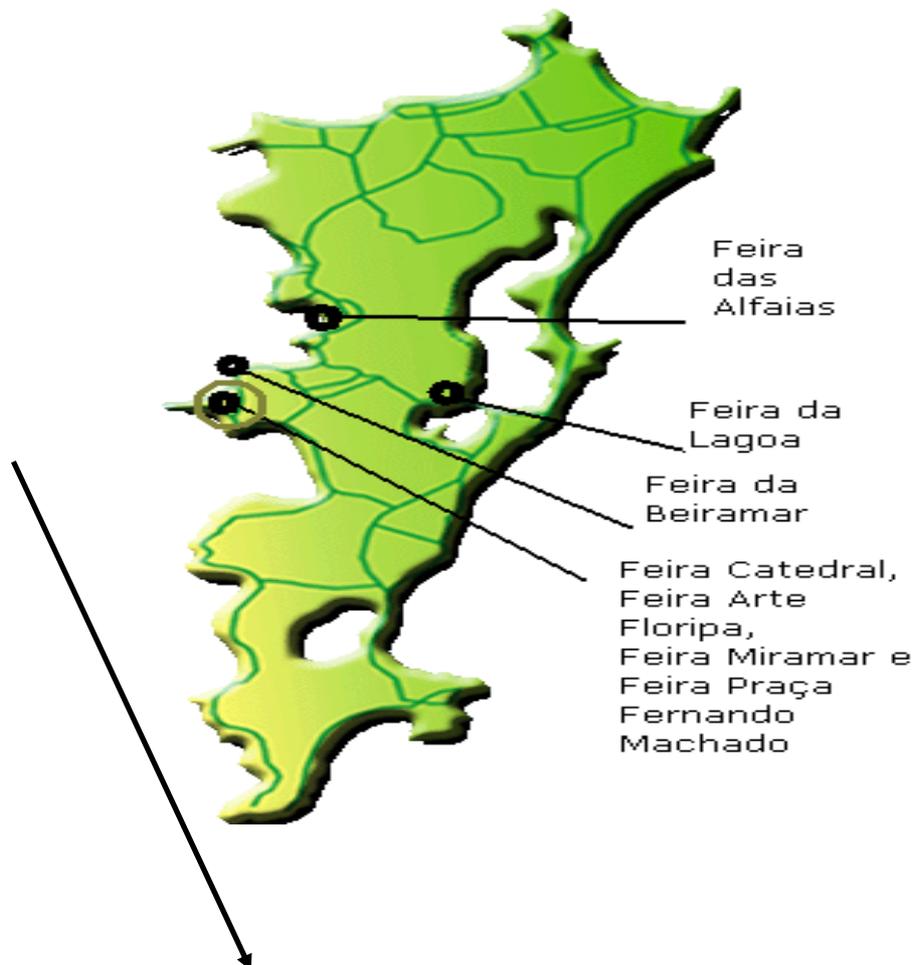
O artesanato ilhéu apresenta uma diversificação de peças, reflexo da forma como se constituiu o campo. Ele é feito por diversas mãos de artesãos, não só da cidade de Florianópolis, mas também de outros estados e países. Entre eles, alguns são filhos de artesãos, herdando o ofício; alguns são autodidatas e outros são motivados por cursos de capacitação na busca por ocupação e renda. O artesanato é a principal fonte de renda para quase metade dos artesãos entrevistados e a feira é, para todos, o principal meio de comercialização de seus produtos.

O artesanato em Florianópolis se encontra espalhado por diversas feiras no centro da cidade e nas praias, principalmente. As feiras aqui pesquisadas, conforme já salientado no capítulo do método, foram: Feira da Catedral, Feira Arte Floripa (Praça XV), Feira da Praça Fernando Machado, Feira Miramar e Feira da Lagoa. A Feira da Catedral foi criada em 1987, conta, hoje, com cerca de 80 expositores e localiza-se em frente à Catedral Metropolitana de Florianópolis. A Feira Arte Floripa foi criada em 2006, inicialmente localizada na cabeceira da Ponte Hercílio Luz e transferida um ano mais tarde para a Praça XV, conta com cerca de 60 expositores atualmente. A Feira da Praça Fernando Machado foi criada em 2000 conta com a participação de cerca de 40 artesãos e localiza-se próximo a Praça XV de novembro no centro de Florianópolis. A Feira Miramar foi criada em 2006, localiza-se próximo ao Casarão da Alfândega e do Mercado Público de Florianópolis, conta atualmente com cerca de 100 expositores. Finalmente, a Feira da Lagoa da Conceição, criada em 2000, localiza-se na Praça da Lagoa no chamado centrinho da Lagoa, conta, atualmente com cerca de 130 artesãos.

Vale destacar que todas as feiras pesquisadas apresentam artesãos que realizam exposição em duas ou mais feiras. Além disso, com relação ao uso do espaço físico das feiras percebi que a disposição das barracas acompanha a disposição dos espaços do local de comercialização onde a feira se encontra. Desse modo, o layout da feira se adéqua ao espaço a ela destinado. Quanto às barracas observei certa semelhança tanto no formato quanto no tamanho, em geral elas medem 2m<sup>2</sup>. Em relação à cor das barracas elas não seguem um padrão específico, ficando a cargo de cada feira sua escolha. Os órgãos pesquisados, exceto a FFC, aceitam que os artesãos busquem patrocínio para a compra das barracas.

Além disso, o tipo de artesanato encontrado nas feiras pesquisadas é semelhante. O que muda é a predominância de alguns produtos em detrimento de outros conforme a feira pesquisada. Por exemplo, na feira da Lagoa e na feira da Praça Fernando Machado encontrei com mais facilidade produtos identificados no campo como de cultura “hippie”. Ainda na feira da Lagoa e no Casarão da Alfândega encontrei mais facilmente do que em outras feiras, o artesanato nativo de tradição (renda de bilro, cerâmica, etc.). Na feira da Catedral, da Miramar e da Arte Floripa é mais comum encontrar o artesanato citado no campo como de manualidades (panos de pratos decorados, pinturas em gesso, bijuterias, etc.).

Abaixo apresento dois mapas com a representação espacial das feiras pesquisadas e logo em seguida apresento algumas fotos, dessas feiras, mostrando a organização das barracas nos espaços a elas destinados.



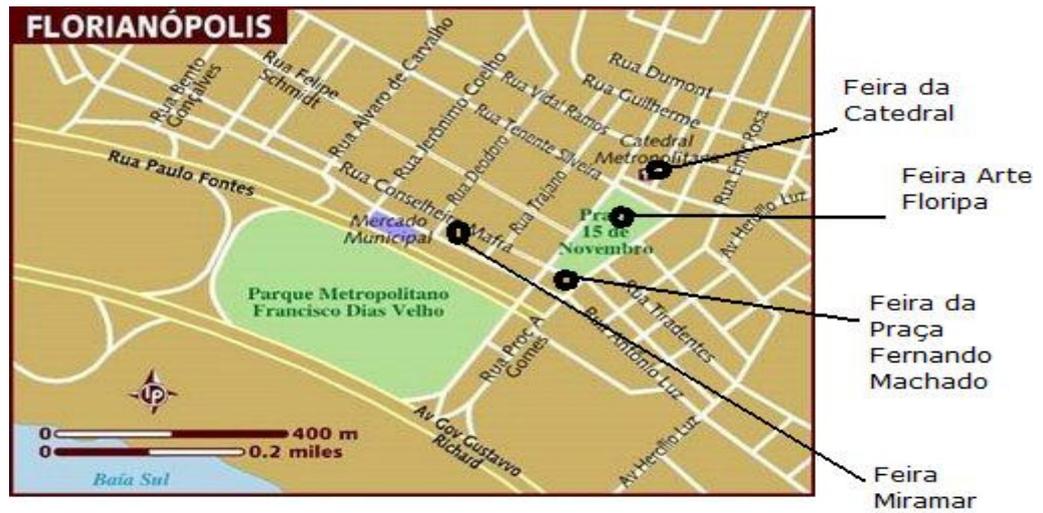


Figura 1: Mapas das Principais Feiras de Artesanato de Florianópolis



Figura 2: Foto da Feira Arte Floripa (Praça XV)



Figura 3: Foto da Feira da Catedral



Figura 4: Foto da Feira da Praça Fernando Machado



Figura 5: Foto da Feira Miramar



Figura 6: Foto da Feira da Lagoa da Conceição

Abaixo seguem algumas tabelas com os resultados de um levantamento quantitativo realizado com os artesãos das feiras pesquisadas, bem como algumas reflexões sobre o resultado desse material.

<b>Naturalidade</b>	<b>Total</b>
AL	0,52%
AM	1,55%
Argentina	2,59%
BA	2,59%
Bolívia	1,04%
Chile	0,52%
DF	0,52%
ES	0,52%
Florianópolis - SC	20,21%
MA	0,52%
MG	1,55%
PA	1,04%
PB	0,52%
Peru	1,04%
PR	4,66%
RJ	3,11%
RS	18,65%
SC	26,42%
SE	1,04%
SP	9,84%
Uruguai	1,55%
<b>Total geral</b>	<b>100,00%</b>

Tabela 1 – Tabela Sobre a Naturalidade dos Artesãos

Diante dos dados acima é possível fazer algumas considerações: os artesãos que comercializam seus produtos nas feiras pesquisadas são na sua maioria (cerca de 55% dos entrevistados) oriundos de outros estados (Rio Grande do Sul, São Paulo, Paraná, etc) e países (Uruguai, Argentina, Chile, Peru, etc). Essa peculiaridade do artesanato de Florianópolis produz conseqüências no tipo de artesanato encontrado nas feiras da cidade cuja principal reclamação dos órgãos do Estado e dos turistas é a falta de uma identidade local nas peças feitas e comercializadas. Assim, encontram-se em Florianópolis artesanatos típicos de outras

regiões como o trabalho em couro, em vidro, em madeira, materiais que não tem a ver especificamente com a cultura de Florianópolis. Essa situação também se reflete nas dificuldades de organização deste espaço, uma vez que os artesãos apresentam histórias e motivações diferentes e relações de pertencimento diferentes. O artesanato típico tradicional de Florianópolis, segundo um servidor da FCC, é a renda de bilro, o feitiço de canoas e redes de pesca, o trançado e a cerâmica. Contudo, conforme argumenta a coordenadora de artesanato da FCC esse artesanato tradicional encontra muitas dificuldades para se manter vivo devido ao alto custo de confecção das peças e por isso torna-se pouco atrativo para um mercado de feiras de rua como é o caso de Florianópolis no qual o público procura produtos com preços baixos. Em virtude disso, a sobrevivência de rendeiras, por exemplo, torna-se cada vez mais difícil, fato que pressiona os filhos e parentes desses artesãos a procurarem outras ocupações na busca pelo sustento.

<b>Sexo</b>	<b>Total</b>	
Feminino	142	74,35%
Masculino	49	25,65%
<b>Total geral</b>	<b>191</b>	<b>100%</b>

Tabela 2 – Tabela Sobre o Gênero dos Artesãos

<b>Artesanato x Renda</b>	<b>Total</b>	
Complemento	105	54,69%
Hobby	7	3,65%
Sobrevive	80	41,67%
<b>Total geral</b>	<b>192</b>	<b>100%</b>

Tabela 3 – Tabela Artesanato x Renda

Dos entrevistados 74,35% são mulheres e 33,50% não possuem residência própria. Quanto a questão econômica quase 55% complementam renda com a comercialização do artesanato, cerca de 42% sobrevivem só do artesanato e 3,65% tem no artesanato um hobby. O percentual de mulheres artesãs pode ser relacionada com a questão da complementação de renda, sendo que algumas das artesãs entrevistadas se dizem chefe de família enquanto outras complementam a renda do esposo que trabalha em outra atividade.

<b>Escolaridade</b>	<b>Total</b>	
Fundamental Incompleto	36	18,56%
Fundamental Completo	19	9,79%
Médio Incompleto	7	3,61%
Médio Completo	77	39,69%
Superior Incompleto	21	10,82%
Superior Completo	32	16,49%
Pós-Graduação	1	0,52%
Mestrado	1	0,52%
<b>Total geral</b>	<b>194</b>	<b>100%</b>

Tabela 4 – Tabela Escolaridade

Quanto à escolaridade, 9,79% possuem o ensino fundamental somente, cerca de 40% o ensino médio e quase 17% tem o ensino superior. O gradativo aumento da escolaridade entre os artesãos também foi um ponto abordado durante as entrevistas. Os artesãos argumentaram que isso vem se verificando nos últimos anos com a inserção no artesanato de um novo perfil de artesão: aquele que por não encontrar espaço em outros setores acabam se dedicando ao artesanato.

<b>Como aprendeu</b>	<b>Total</b>	
Amigos	10	5,26%
Curso	72	37,89%
Familiares	17	8,95%
Sozinho	91	47,89%
<b>Total geral</b>	<b>190</b>	<b>100%</b>

Tabela 5 – Tabela Aprendizagem do Ofício

No que diz respeito à aprendizagem do ofício 37,89% aprendeu o que sabe fazer em cursos de capacitação, cerca de 48% aprendeu sozinho e quase 14% aprendeu com familiares e amigos. Os artesãos entrevistados salientaram que nos últimos anos cresceu o número de aposentados que passou a se ocupar do artesanato e participar das feiras influenciadas por cursos de capacitação, fato que ajuda a explicar o percentual de artesãos que apreenderam o que sabem em cursos.

Durante a pesquisa tive a oportunidade de entrevistar muitos artesãos em suas residências e ateliês e pude constatar que a maioria reside longe do centro da cidade e dos locais de feiras e suas casas são simples e pequenas. Isso remete a idéia de que viver de artesanato não é tarefa fácil conforme mostra os estudos de Canclini (1983, 2000) e Pereira

(1979) que verificaram que muitos artesãos dedicaram uma vida inteira ao ofício das artes manuais e nem por isso sua condição de moradia e de vida melhoraram ao longo do tempo.

Durante a pesquisa pude perceber como os momentos de crises políticas caracterizados por trocas de governo estavam associados a ameaças de perda do espaço de comercialização dos produtos artesanais. Essas situações exigiram dos artesãos mobilização e união para lutar pela permanência no espaço já conquistado. É importante destacar que o artesanato de Florianópolis se encontra bastante fragmentado e espalhado em feiras relativamente pequenas no entorno da cidade (praias) e no centro. Esse fato contribuiu para que surgissem clivagens entre os expositores das feiras, provocando conflitos no que diz respeito aos horários e locais das feiras.

No campo empírico me chamou a atenção o fato dos artesãos não citarem as associações em seus relatos. Quando indagados sobre as mesmas as respostas convergiram para a falta de tempo de participar das associações e para a falta de credibilidade das mesmas, embora a maioria dos entrevistados em algum momento tenha se filiado a alguma associação. Em virtude disso e da limitação de tempo optei por não pesquisar as associações de artesanato.

Nós não recebemos informações de ninguém a respeito do artesanato. De maneira nenhuma, só por um boato ou outro, só por alguns camaradas. Nós nem temos uma **associação de artesãos** que seja ativa, não temos. Eu sou filiado a uma associação da Casa da Alfândega cujo presidente mora perto da minha casa e me avisa quando tem a reunião. O problema é que nós também como artesãos não participamos. Há interesse, mas queremos que a assembléia venha até nós. Eu sei porque eu não vou, não vou porque preciso trabalhar. Tenho que trabalhar depois do horário da feira para produzir, no meu caso especificamente e acho que de muitos aqui...Eu vendo 4 dias na semana e 3 eu tenho para fabricar, minha mulher também fabrica, não tenho tempo sobrando pra nada. Acho que a maioria é assim. Então não funciona direito se a nossa participação e o cara que participa como o presidente acaba enjoado porque ele sempre vai e perde de trabalhar (entrevistado nº 09 [artesão]).

Durante o processo de mapeamento do campo, os artesãos indicaram algumas instituições que desenvolvem ações em relação ao artesanato. Além da indicação dos artesãos realizei também uma pesquisa complementar via internet na busca pelas instituições que coordenam o artesanato em Florianópolis e cheguei a oito: Instituto de Geração de oportunidades de Florianópolis (IGEOF), Fundação Franklin Cascaes (FFC), Serviço Brasileiro de Apoio as Micros e Pequenas Empresas (SEBRAE), Banco do Brasil (BB), Fundação Catarinense de Cultura (FCC), Secretaria de Estado da Assistência Social, Trabalho e Habitação (SST), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

O Instituto de Geração de oportunidades de Florianópolis (IGEOP) foi criado em 2003 pela prefeita Angela Amin, vincula-se, portanto a prefeitura, com objetivo de promover oportunidades de renda na capital de Santa Catarina por meio de ações voltadas para projetos sociais auto-sustentáveis<sup>33</sup>. Em seu quadro de servidores conta com a presença da Sra. Ana Mercedes (técnica entrevistada), professora de formação. Possui dez anos de experiência na área de artesanato com passagem pela Fundação Franklin Cascaes, na qual acompanhou a criação da feira da Lagoa. Em 2004 com a mudança de governo no município de Florianópolis, a Sra. Ana Mercedes foi cedida ao IGEOP e em 2006 criou uma feira de artesanato chamada **Feira Miramar** que se localiza no Largo da Alfândega, próximo ao Mercado Público de Florianópolis.

A FFC foi criada em 1987, pelo prefeito Edson Andrino, a partir da divisão operada na Secretária de Esporte, Cultura e Turismo. A entidade surgiu da necessidade de uma ação cultural forte, mais independente da tutela do Estado e dos setores turísticos. Faz parte do quadro de funcionários efetivos dessa instituição, há 27 anos, o Sr. Décio Bertolucci (técnico entrevistado), sendo o responsável juntamente com o Sr. Paulo Lavor (técnico entrevistado) pelos assuntos ligados ao artesanato. Outro técnico entrevistado desta instituição foi o Sr. Roni Silveira, bacharel em Direito, coordenador da Feira da Lagoa há 5 anos. Na estrutura da fundação o artesanato está vinculado à coordenação de assuntos comunitários juntamente com o folclore. Estes se encontram separados das demais manifestações culturais como a música, a dança, a literatura, o teatro e o cinema os quais estão vinculados à coordenação de artes. As feiras pesquisadas que estão sob a responsabilidade da FFC são: Feira da Praça Fernando Machado, Feira da Beiramar e Feira da Lagoa da Conceição.

O SEBRAE foi criado em 1990 pelo Poder Executivo federal com o apoio da iniciativa privada<sup>34</sup>. Trata-se de uma instituição técnica de fomento e difusão de programas e projetos que visam à promoção e ao fortalecimento das micro e pequenas empresas. O objetivo de acordo com essa instituição é trabalhar de forma estratégica e inovadora para fazer com que o universo dos pequenos negócios no Brasil tenha as melhores condições possíveis para uma evolução sustentável, contribuindo para o desenvolvimento do país. O SEBRAE aparece no cenário do artesanato com o desenvolvimento de projetos, no Estado de Santa Catarina, voltados para essa atividade. Em Florianópolis a instituição dirige um projeto

---

<sup>33</sup> Instituto de Geração de oportunidades de Florianópolis. Histórico. Disponível em: [www.pmf.sc.gov.br/igeof/historico](http://www.pmf.sc.gov.br/igeof/historico). Acesso em: janeiro, 2009.

<sup>34</sup>SEBRAE. Histórico. Disponível em: [www.sebrae-sc.com.br/historico](http://www.sebrae-sc.com.br/historico). Acesso em: janeiro, 2009.

denominado **Arte Catarina**<sup>35</sup>, que faz parte do Programa SEBRAE de Artesanato. Esse programa tem como objetivo desenvolver o setor e despertar no artesão uma visão empreendedora sem perder de vista a valorização do artesanato enquanto expressão individual e criativa de sua cultura e da cultura da comunidade onde ele vive. A técnica entrevistada desta instituição foi Simone Cabral, coordenadora estadual de artesanato lotada nessa função há 2 anos.

Em Florianópolis o Banco do Brasil, por meio do projeto Desenvolvimento Regional Sustentável (DRS)<sup>36</sup>, desenvolve ações de apoio ao artesanato com objetivo de auxiliar na estruturação dessa atividade na busca por sua legalidade. Essa entidade juntamente com a UDESC apóia a feira de artesanato **Arte Floripa** que se realiza no centro da cidade de Florianópolis aos sábados, dentro da Praça XV, desde janeiro de 2007. Essa feira de artesanato nasceu da iniciativa de alguns artesãos com o apoio da Universidade do Estado de Santa Catarina por meio de um projeto de extensão universitária. Primeiramente foi fundada uma associação de artesãos em 2004 e num segundo momento, a partir de 2006 deu-se início a negociações com a prefeitura de Florianópolis pela busca de um local para exposição e comercialização desse artesanato. O coordenador do projeto DRS em Santa Catarina, Sr Antônio Carlos Soares, entrevistado durante o processo de pesquisa, atua na área há mais de 8 anos.

A Fundação Catarinense de Cultura criada em 1979 pelo governo do Estado de Santa Catarina tem sob sua responsabilidade entre outros espaços a Casa da Alfândega<sup>37</sup> - espaço de exposição e comercialização do artesanato de todo o Estado de Santa Catarina. Entre as atribuições da FCC estão: executar a política de apoio à cultura; formular, coordenar e executar programas de incentivo às manifestações artístico-culturais; estimular a pesquisa da arte e da cultura, apoiar instituições culturais públicas e privadas, incentivar a produção e a divulgação de eventos culturais e integrar a comunidade às atividades culturais. Faz parte do quadro de funcionários da fundação a Sra. Lucília Polli (técnica entrevistada). Ela atua na área

---

<sup>35</sup> SEBRAE. Arte Catarina. Disponível em: <http://artecatarina.sebrae-sc.com.br>. Acesso em: janeiro, 2009.

<sup>36</sup> O desenvolvimento Regional Sustentável é uma estratégia negocial do Banco do Brasil, que busca impulsionar o desenvolvimento sustentável das regiões onde o BB está presente. O DRS conta com a parceria da iniciativa privada, das universidades e de organizações da sociedade civil para apoio de atividades produtivas economicamente viáveis, socialmente justas e ambientalmente corretas respeitando a diversidade cultural ([www.bb.com.br](http://www.bb.com.br)).

<sup>37</sup> A Casa da Alfândega é o mais importante exemplar da arquitetura neoclássica do Sul do Brasil, possuindo planta retangular com três corpos e dois armazéns laterais com telhados independentes e rematados por platibanda. Como característica apresenta o madeiramento suportado por coluna dórica de caráter monumental. Atualmente está estalado no edifício a galeria de artesanato da Fundação Catarinense de Cultura e o espaço destinado as artes plásticas. A galeria de artesanato, aberta ao público a aos artesãos, tem a finalidade de expor, comercializar e valorizar o artesanato de qualidade produzido em Santa Catarina (<http://www.fcc.sc.gov.br> – consultado em dez/2008).

da cultura há mais de 30 anos, tendo iniciado suas atividades nesse campo como professora da escolinha de arte, assumindo logo em seguida a coordenação da Casa da Alfândega e do artesanato lá exposto.

A Secretaria de Estado da Assistência Social, Trabalho e Habitação (SST) substituiu a extinta Secretaria da Família e tem como missão: planejar e normatizar políticas públicas de direitos sociais e do mundo do trabalho na perspectiva do desenvolvimento econômico e social sustentável do Estado de Santa Catarina cujo foco prioritário é o cidadão catarinense e suas famílias<sup>38</sup>. Essa instituição é o órgão oficial no plano estadual a coordenar o artesanato por meio do Programa de Artesanato Catarinense (PROCARTE) criado em 1993 pelo decreto 3.990. O programa é parceiro do MDIC por meio do Programa de Artesanato Brasileiro (PAB) que elabora as diretrizes do setor artesanal em nível nacional. O técnico entrevistado desta instituição foi o Sr Luiz Carlos Teixeira que atua como coordenador do PROCARTE há 17 anos.

A Universidade Federal de Santa Catarina foi criada em 1960, sendo oficialmente instalada em 12 de março de 1962. A universidade abriga em seu *campus* uma feira de artesanato desde a década de 70. Atualmente essa feira realiza-se em frente ao prédio da reitoria e está sob a responsabilidade da Sala Verde<sup>39</sup>. Foi entrevistado, para essa pesquisa, o Sr Gelci Coelho (mais conhecido como Peninha), museólogo e professor da UFSC, discípulo de Franklin Cascaes<sup>40</sup>.

A UDESC foi criada em 1965 e abrange todo o Estado de Santa Catarina, estando presente em diversos municípios catarinenses com a sua estrutura *multi-campi* e atuação vocacionada para o perfil sócio-econômico e cultural das regiões onde a universidade se insere, visando sempre o fortalecimento das vocações regionais<sup>41</sup>. A UDESC desde 2004, por meio de projetos de extensão, desenvolve ações a favor do artesanato em Florianópolis. Foi responsável pela criação de uma feira de artesanato na cidade em 2006, inicialmente localizada na cabeceira da ponte Hercílio Luz, e posteriormente em 2007 transferida para a

---

<sup>38</sup> Consultado em 09/12/2008: <http://www.sst.sc.gov.br/>

<sup>39</sup> A Sala Verde da UFSC é uma iniciativa interinstitucional proposta pelo programa Salas Verdes do Ministério do meio ambiente. Tem como objetivo a realização de ações educacionais e intervenção socioambiental com área de abrangência na grande Florianópolis. Na UFSC a iniciativa é desenvolvida através da Coordenadoria de Gestão Ambiental, Gerencia Regional de Educação e conta com a parcerias das ONGs Klimata, associação Caeté e Grupo Pau Campeche todas integrantes da rede Semente Sul (<http://www.salaverde.ufsc.br/index.php> pesquisado em 02/01/2009).

<sup>40</sup> Nascido em 1908, em Itaguaçu, município de Florianópolis, Franklin Joaquim Cascaes, manifestou desde cedo interesse pelas histórias e eventos que diziam respeito ao processo de ocupação e colonização da ilha de Santa Catarina. Transformou, através de suas habilidosas mãos de artista, esse universo cultural num conjunto de desenhos, manuscritos e esculturas, criando ao longo de sua vida um acervo documental sobre a cultura popular do litoral catarinense. Faleceu em 1983 ( <http://www.pmf.sc.gov.br/franklincascaes>, pesquisado em 02/01/2009).

<sup>41</sup> Consultado em 09/12/2008: [www.udesc.br](http://www.udesc.br).

Praça XV, local em que permanece até hoje. Essa feira chama-se **Arte Floripa**. Nessa instituição estabeleci contato com a diretora de extensão Sra. Clerilei Aparecida Bier, que durante o período de 2003 a 2005 coordenou projetos ligados ao artesanato.

Apresento abaixo um quadro resumo das instituições e feiras pesquisadas neste trabalho.

<b>Instituição</b>	<b>Projeto</b>	<b>Feira(s) que coordenam, projetos ou espaços</b>	<b>Coordenador</b>
<b>FFC</b>	Projeto Feirarte: é constituído por expositores vinculados diretamente à produção e comercialização do artesanato local distribuídos em 4 feiras na cidade.	Feira da Praça Fernando; Feira da Catedral; Feira da Beiramar; Feira da Lagoa.	Paulo Lavor e Décio Bertolucci
<b>IGEOF</b>	Projeto Feira Miramar: iniciado 2006 com o objetivo de gerar renda para o artesão de Florianópolis.	Feira Miramar: Largo da Alfândega.	Ana Mercedes Rutz
<b>FCC</b>	A Casa do Artesão: galeria de artesanato, aberta ao público e ao artesão, tem a finalidade de expor, comercializar e valorizar o artesanato de qualidade produzido em Santa Catarina.	Casa da Alfândega	Lucília Polli
<b>SEBRAE/SC</b>	Apóia algumas iniciativas em relação ao artesanato com a promoção de eventos e a formação de parcerias na busca de pontos de venda.	Arte Catarina	Simone Amorim
<b>UDESC</b>	Apoiou a Fundação da associação de artesãos Magiarte e a consolidação de um espaço para exposição.	Feira Arte Floripa. Local Praça XV	Clerilei Bier
<b>Banco do Brasil</b>	Desenvolve ações em prol do artesanato por meio do projeto DRS	Apóia a Feira Arte Floripa da Praça XV	Antônio Soares
<b>UFSC</b>	Apóia iniciativas ligadas a cultura popular, incluindo o artesanato local, destinando espaços ao artesanato nos eventos acadêmicos que promove. Além disso, abriga em seu campus uma feira de artesanato	Feira da Reitoria	Clarice da Costa Trindade - Sala Verde
<b>SST</b>	Responsável pelo Programa de Artesanato Catarinense na realização de cursos de capacitação para os artesãos de Santa Catarina	PROCARTE	Luiz Carlos Teixeira

Quadro 1 – Órgãos Ligados ao Artesanato e Feiras que Coordenam

#### **4.1 O Artesanato em Florianópolis: Uma Tentativa de Compreensão de um *Habitus* em Transformação**

Durante a pesquisa pude constatar que o artesanato em Florianópolis tem na feira o seu principal meio de comercialização e difusão. Porém, a feira é um fenômeno relativamente recente. Os relatos produzidos no campo pesquisado indicam a década de 70 como época do surgimento das feiras de artesanato com a chegada na cidade de argentinos, chilenos, uruguaios, gaúchos e paulistas que ocuparam a Praça XV para comercializar as peças que

produziam. É interessante observar que o início da atividade das feiras de artesanato não está ligada aos agentes locais, nem aos artesãos nem aos agentes públicos. Antes, a chegada de agentes de outros estados e países é que permitiu a emergência das feiras.

A Praça XV de Novembro, ao longo do processo de colonização da cidade se tornou *locus* em torno do qual, nasceu o povoado de Desterro que cresceu, tornou-se vila e depois cidade. Esse espaço central transformou-se do antigo Largo do Palácio, durante o período colonial, à atual praça XV de Novembro. É um ponto turístico de destaque com sua centenária figueira que faz parte da história da cidade<sup>42</sup>. Assim, a Praça XV foi e continua sendo um ponto de apoio do artesanato.

As pressões econômicas e culturais, bem como o desenvolvimento do turismo na cidade impuseram transformações no significado e no tipo de artesanato que se encontra hoje nas ruas, além de mudanças no perfil do próprio artesão como será visto mais adiante. Além disso, ocorreu em Florianópolis em 1986 um momento político histórico importante que se refletiu no artesanato: a primeira eleição direta para prefeito. Nessa ocasião foi eleito o candidato Edson Andrino (PMDB) que apoiou a criação de uma feira de artesanato em frente à Catedral Metropolitana de Florianópolis para atender a reivindicação de alguns artesãos que não participavam do espaço da Praça XV, mas que queriam um espaço para comercializar sua produção.

Nesse mesmo período (década de 80) o crescimento descontrolado de artesãos dentro da praça XV começou a chamar a atenção do poder público que, à época, cogitou a possibilidade de acabar com a feira. O motivo alegado para isso era a desordem provocada pelos artesãos que se multiplicavam rapidamente pela Praça, dando a ela um aspecto grosseiro e sujo. No entanto, segundo os artesãos entrevistados, nem o prefeito Edson Andrino (1986-1988), nem seu sucessor Esperidião Amin (1989-1990) e nem Sérgio José Grando (1993-1996) levaram adiante a idéia de retirada dos artesãos em virtude de esbarrarem na resistência dos mesmos. Porém, com a eleição de Ângela Amin (1997-2000 e 2001-2004), deu-se o processo de retirada dos artesãos da Praça XV. A prefeita, por meio da Fundação Franklin Cascaes, encaminhou a superintendente da entidade para fazer a intermediação da saída dos artesãos da praça XV, mas a referida agente se deparou com a resistência dos artesãos:

Até oito anos atrás tinha alguns artesãos que trabalhavam dentro da Praça XV desde a década de 70 e teve aqui uma tal de professora Lélia da universidade [superintendente da FFC] que foi chamada pela prefeitura para organizar toda

---

<sup>42</sup> Consultado em 09/12/2008: <http://www.ihgsc.org.br/destaque1.htm>

aquela bagunça. Então ela chegou lá na feira e era um espaço que se ganhava muito dinheiro, um espaço de muita droga, e prostituição, tinha muita gente boa, mas tinha muita gente ruim, mas ela chegou lá e foi falar com o grupo para tentar organizar a feira [em outro lugar] e cadastrar todo mundo, separar por tipo de trabalho, fazer uma organização interna do negócio, mas ela foi num grupo em que as pessoas eram muito radicais onde você tinha uma posição você morria por ela. Então, ela chegou já se colocando como professora da universidade sendo enviada pela prefeitura, e era um órgão que a gente simplesmente tinha a maior rixa.... Mas a maneira que ela colocou era inviável, quer dizer se ela usasse o método da antropologia que é você chegar no grupo, entrar no grupo e depois você tentar mudar ela teria conseguido. Você tentar de cima pra baixo, não daria certo nunca, aí o pessoal correu com ela (entrevistado nº 19 [artesão]).

Diante da recusa dos artesãos de saírem da praça XV a prefeita Ângela Amin decidiu fechar a Praça com tapumes impedindo o seu acesso aos artesãos, além de enfrentar com a polícia montada os mais resistentes a esse processo de mudança das regras do jogo. Como alternativa de espaço para exposição, a prefeita concedeu aos artesãos um canto ao lado do terminal de ônibus de Florianópolis. Segundo os entrevistados que viveram esse momento foram tempos difíceis, pois o lugar a eles destinado não era adequado para comercialização em virtude da baixa circulação de pessoas e das condições climáticas (ventos fortes). Os artesãos permaneceram 2 anos ao lado do terminal de ônibus, sendo realocados depois, em virtude de pressões do grupo sobre a prefeitura, para a Praça Fernando Machado onde permanecem até hoje.

Desde a década de 80, segundo os entrevistados, o número de artesãos foi crescendo gradativamente na cidade e com isso surgiram algumas divisões entre os mesmos. Em 1994 a Fundação Franklin Cascaes assumiu definitivamente o controle das feiras de artesanato em Florianópolis expandindo-as, inclusive, para outros pontos na cidade. No início de suas atividades, em 1987, o foco de atuação da entidade no que diz respeito ao artesanato centrava-se no trabalho dos artesãos nativos<sup>43</sup> de Florianópolis que tinham por ofício o artesanato chamado de tradição: a renda de bilro, a cestaria, a cerâmica, o feitiço de canoas e redes de pesca. Ainda em 1994 a fundação expande o espaço de comercialização do artesanato para o trapiche da Beiramar. Os artesãos com raras exceções eram os mesmos nas duas feiras – Catedral e Beiramar. No ano de 2000 a FFC iniciou a exposição de alguns trabalhos de artesãos locais no Centro Cultural Bento Silvério mais conhecido como Casarão da Lagoa. A idéia era atender aos pedidos de turistas que se dirigiam à casa em busca de lembranças de Florianópolis. Segundo os idealizadores do projeto, a iniciativa foi bem sucedida: em pouco

---

<sup>43</sup> Esse termo designa os indivíduos nascidos e criados em Florianópolis.

tempo, foi necessário ampliar o espaço de exposição. Como o espaço da casa era pequeno, optaram por utilizar o espaço da Praça da Lagoa.

Com a criação dessa feira, a FFC passou a ter sob sua responsabilidade quatro feiras de artesanato na cidade. As feiras que estão sob a tutela da Fundação Franklin Cascaes têm que seguir suas regras para o ingresso nos espaços de comercialização. Assim, em qualquer uma das feiras de artesanato sob a responsabilidade da fundação os critérios do processo seletivo são semelhantes, por exemplo: exigem o trabalho em três fases - começo, meio e fim, além de qualidade nas peças e que essas sejam feitas a mão de fato. Entretanto, os artesãos remanescentes da Praça XV, realocados para a Praça Fernando Machado, têm uma atuação mais autônoma, não seguindo as regras impostas pela Franklin Cascaes. A Franklin não designou nenhum coordenador para essa feira, embora ela conste, no plano formal, como subordinada a FFC. O fato dos artesãos da Praça Fernando Machado não se submeterem as regras impostas pela Fundação possibilita que tenham acesso a patrocínios para aquisição das barracas. Já os artesãos, das outras feiras, os quais reconhecem como legítima a tutela da Franklin ficam impossibilitados de buscarem patrocínio, pois faz parte das regras da Fundação essa proibição.

Até recentemente (ano 2000) a FFC foi soberana em decidir quem entrava e quem saía das feiras de artesanato de Florianópolis. Após essa data surgiram outras feiras na cidade tuteladas por outras instituições (UDESC, IGEOF). Para ingressar nas feiras coordenadas pela FFC formava-se uma comissão de 05 pessoas: três artesãos e dois servidores da fundação. A peça de artesanato era verificada em três fases de produção: começo, meio e fim. A comissão de avaliação costumava fazer uma visita surpresa ao ateliê do artesão para verificar se o produto era realmente feito a mão. No processo de seleção também era avaliada, por essa comissão, a qualidade da peça e o acabamento. Além disso, não se aceitavam produtos que já eram comercializados nas feiras em que o artesão desejava participar. Os artesãos interessados em entrar na feira precisavam comprar a própria barraca - custo médio de R\$ 800,00. Os artesãos relataram que esse modo de seleção foi realizado de 1994 a 2004. A partir desse ano ocorreu uma desarticulação da comissão de avaliação e o processo de seleção para as feiras já não segue mais regras pré-estabelecidas, ficando a cargo da subjetividade dos servidores da FFC responsáveis pelo artesanato a decisão de participação do artesão na feira.

Retomando a história política de Florianópolis, quando em 2004 Dario Berger assumiu o comando da cidade, sendo reeleito em 2008, os incentivos a cultura de modo geral e ao artesanato de modo particular foram quase que completamente retirados. É unânime entre os entrevistados a percepção da falta de interesse dessa gestão pelas questões culturais. Os

entrevistados afirmaram que com maior ou menor intensidade os prefeitos anteriores apoiavam a cultura de alguma forma. Durante as entrevistas com os artesãos e outros órgãos ligados ao artesanato, a atuação recente da Fundação Franklin Cascaes recebeu severas críticas e foi considerada inoperante para assuntos ligados à cultura popular. Um dos fatores apontados para essa falta de preocupação com o artesanato, segundo os artesãos, refere-se ao fato de que os responsáveis por coordenar essa atividade serem indicados pelo prefeito para ocuparem o cargo, muitas vezes, são indivíduos oriundos de áreas de atuação que passam longe do artesanato.

As pessoas que coordenam o artesanato da Franklin são de cargo político se muda prefeito muda tudo. Porque antes quando eu entrei na feira tinha que passar por uma comissão de avaliação e eu tive que fazer uma peça na hora e depois foram me visitar no meu ateliê em casa, mas agora eu não sei como fazem, as pessoas entram na feira sem passar por avaliação, então não se tem mais a separação do que é artesanal do que não é (entrevistado nº 09 [artesão]).

Como se percebe na passagem acima o artesanato vem recebendo cada vez menos atenção por parte da FFC. A indicação política de indivíduos para assumir a coordenação do artesanato parece contribuir para o agravamento dessa situação a ponto de exacerbar ainda mais os questionamentos presentes no campo da definição do que é artesanato ou não.

Assim, nesse item pude observar que a Praça XV configurou-se em um espaço relevante para o desenvolvimento do artesanato em Florianópolis abrigando artesãos de diversas origens. Outros acontecimentos provocaram alterações na atividade: a eleição direta de prefeitos, o desenvolvimento do turismo e a criação da FFC que passou a atuar no artesanato local disponibilizando espaços de comercialização e lançando as regras para o artesanato local. Além disso, ficou evidente a relação entre as eleições de 2004 e o declínio da atuação da FFC culminando com o desmantelamento da comissão de avaliação dos produtos artesanais para ingresso nas feiras.

A precária atuação da Fundação Franklin Cascaes nos últimos anos, conforme relata os artesãos, se fez acompanhar pela entrada de novos agentes no campo sem ligação direta com a gestão pública da cultura, como por exemplo, a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e o Instituto de Geração de Oportunidades de Florianópolis (IGEOP), entre outras. Esse fato contribuiu para o surgimento de novas feiras de artesanato em Florianópolis. A UDESC no ano de 2004 foi procurada por alguns artesãos que buscavam um espaço permanente para exposição e comercialização do seu artesanato. Para atender a

solicitação desses agentes a universidade desenvolveu um projeto de extensão com o propósito de criar uma grande feira de artesanato.

O projeto teve continuidade nos anos seguintes culminando com a realização de uma feira na cabeceira da ponte Hercílio Luz em 2006 que durou cerca de um ano. Com esse apoio da UDESC surgiu, assim na cidade, mais uma feira de artesanato (Arte Floripa). Essa experiência, entretanto, não foi bem sucedida em virtude da dificuldade do público frequentar esse local, o qual era relativamente afastado do centro da cidade. Outro fator apontado como causa do insucesso da feira refere-se às condições climáticas desfavoráveis (fortes ventos existentes no local). Com isso a feira foi realocada para a Praça XV em 2007 com o apoio do Banco do Brasil e do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). O SBT era o mantenedor da Praça e cedeu o lugar para que os artesãos comercializassem seus produtos ali. No entanto, essa concessão da Praça XV para comercialização de artesanato não ocorreu sem críticas por parte dos artesãos das outras feiras. Esses julgaram essa concessão injusta pelo fato de a Praça ter abrigado há anos uma feira histórica que foi retirada do local com a ajuda da polícia.

Segundo os entrevistados da Arte Floripa, a cessão do espaço da Praça XV pela prefeitura foi conseguida após os artesãos aceitarem realizar a feira somente aos sábados para não conflitar com os horários das demais feiras já existentes na cidade.

Dentre essas feiras pode-se citar a Feira Miramar cujos horários de funcionamento já estavam definidos e foram levados em consideração para a liberação do horário de funcionamento da Feira Arte Floripa. A Feira Miramar criada em 2006 com o apoio do IGEOF com o intuito de fazer do espaço do Largo da Alfândega mais uma opção de exposição para os artesãos da cidade e para a geração de trabalho e renda no final de ano. A feira ganhou força devido à expressiva circulação de pessoas no local e o período de exposição se estendeu para o ano todo.

Além das feiras já citadas a cidade conta também com a feira de Santo Antônio de Lisboa cujo nome é Feira das Alfaias, criada em 2000 a partir das iniciativas dos artesãos locais (Florianópolis) com o apoio da associação de moradores do bairro. Inicialmente a feira era realizada predominantemente pelos moradores do bairro, mas com o passar dos anos artesãos de outras localidades da grande Florianópolis e até de outros estados passaram a frequentar a feira e hoje os artesãos locais são minoria. Dentre as feiras, mais citadas pelos artesãos entrevistados, a feira das Alfaias é a única que não se vincula a um órgão público, ficando sua coordenação inteiramente nas mãos de artesãos e da associação de moradores do distrito de Santo Antônio de Lisboa. A feira das Alfaias já foi considerada uma das melhores da cidade em virtude de se localizar num local muito apreciado pelos turistas de alto poder

aquisitivo. Porém, atualmente, a feira se encontra enfraquecida contando com poucos expositores devido a migração de alguns artesãos para outras feiras no centro da cidade.

Em conversa com os artesãos do local pude verificar que a baixa ocupação dos espaços se deve à falta de paciência de alguns artesãos, os quais querem buscar retorno imediato (vendas rápidas com a atividade). A particularidade de Santo Antônio figura em ser um local muito procurado por turistas, principalmente na temporada de verão, devido ao alto padrão de seus restaurantes. Fora dessa época o distrito fica pouco movimentado, não atraindo a permanência de artesãos que, em sua maioria, já expõe em outras feiras na cidade. Outro fator citado pelos entrevistados como uma possível explicação do abandono do lugar pelos artesãos refere-se à ampliação dos espaços de exposição de artesanato no centro da cidade. Essa ampliação se deu em virtude da entrada de outros agentes públicos no campo, proporcionando mais opções de comércio de artesanato fora da temporada de verão.

Aqui, vale destacar que o surgimento de novas feiras de artesanato deu-se predominantemente a partir do ano 2000 o qual foi acompanhado pela inserção no campo de diversas instituições que tradicionalmente atuam em outras áreas que não a cultural. Esse processo se fez acompanhar por conflitos pela ocupação de espaços na cidade para abrigar as feiras recém criadas, assim como, pela definição das regras do jogo para o artesanato de Florianópolis.

A análise destas informações permitiu constatar que a partir da feira da Praça XV (década de 70) originou-se a feira da Praça Fernando Machado cuja finalidade foi abrigar os artesãos transferidos daquela. Em 1987 se deu a criação da feira da Catedral com o apoio da prefeitura de Florianópolis com vistas a atender a reivindicação de alguns artesãos que buscavam um espaço para comercializar suas peças. Em 1994 essa feira passou ao controle definitivo da FFC que a expandiu para o trapiche da Beiramar. Em 2000 a FFC criou a feira da Lagoa, coordenando agora quatro feiras de artesanato. A feira da Lagoa foi criada em função da demanda dos turistas que visitam a Lagoa da Conceição e buscam por lembranças de Florianópolis. Nesse mesmo ano, por iniciativa dos artesãos locais, com o apoio da associação de moradores, nasceu a Feira das Alfaias em Santo Antônio de Lisboa. Em 2003 a UDESC passou a apoiar um grupo de artesãos da grande Florianópolis que buscavam outros espaços para comercializar seus produtos e em 2006 inaugurou uma feira na cabeceira da ponte Hercílio Luz que depois de um ano foi realocada na Praça XV. Ainda no ano de 2006 foi inaugurada mais uma feira na cidade - Feira Miramar - localizada no Largo da Alfândega e apoiada pelo IGEOF.

Diante desse resgate para situar cronologicamente o aparecimento das feiras pode perceber várias tensões presentes no subcampo, dependendo da instituição, a concepção de artesanato, oscila entre cultura, geração de renda e negócio<sup>44</sup>. Inicialmente com a emergência da Praça XV como palco da primeira feira da cidade sem vinculação a órgãos públicos, tinha-se um artesanato voltado para sobrevivência dos artesãos ali instalados e como vetor cultural. Com a inserção dos órgãos públicos no subcampo, inicialmente a FFC com a coordenação do artesanato e ampliação das feiras, seguido pela FCC com a criação do espaço da Casa da Alfândega mantém-se o artesanato como manifestação cultural principalmente. Contudo, a inserção, nesse espaço, a partir de 2000, de instituições como o SEBRAE e o BB imprime ao artesanato uma visão estratégica de negócio, fortemente ligada ao mercado. Já a atuação de órgãos como o IGEOF e a SST focam o artesanato como elemento de geração de renda. Por fim a atuação das universidades UDESC e UFSC afinam com o propósito das FFC e FCC, vendo o artesanato como expressão cultural.

Na próxima sessão analiso o *habitus* do subcampo e o conflito entre os artesãos mais antigos e os mais novos na busca por dominar o campo.

#### 4.2 LUTAS INTERNAS AO SUBCAMPO: SER ARTESÃO, SER ARTÍFICE...

Diante desse breve histórico verifico que as primeiras exposições de artesanato aconteceram dentro da praça XV e assim permaneceu até a eleição dos primeiros prefeitos<sup>45</sup> da capital. O ambiente da Praça XV, percebido como sujo e promíscuo pelos novos governantes passou a ser alvo de interesse pelo fim da feira naquele espaço. O artesão, como acontece até hoje, em menor grau, era chamado *hippie*<sup>46</sup>. A imagem do artesão como *hippie* se fez acompanhar do significado pejorativo que essa palavra historicamente ganhou, no caso do

---

<sup>44</sup> Nessa pesquisa, geração de renda refere-se às necessidades de sobrevivência do artesão na qual as instituições que atuam com esse foco no artesanato se preocupam com a ocupação e geração de renda. Já a visão de negócio diz respeito a estratégias de mercado e ferramentas de gestão para melhorar o posicionamento do produto artesanal perante o mercado consumidor.

<sup>45</sup> Até 1985 os prefeitos de Florianópolis assumiam o cargo por indicação do governador do estado. Após essa data começaram a ocorrer eleições diretas na cidade.

<sup>46</sup> Os "*hippies*" eram parte do que se convencionou chamar movimento de contracultura nos anos 60 nos EUA, embora o movimento tenha tido muita força em países como o Brasil somente na década de 70. Adotavam um modo de vida comunitário ou estilo de vida nômade em comunhão com a natureza, negavam o nacionalismo e as guerras. Eles enxergavam o patriarcalismo, o militarismo, o poder governamental, as corporações industriais, a massificação, o capitalismo, o autoritarismo e os valores sociais tradicionais como parte de uma "instituição" única, e que não tinha legitimidade (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Hippie>, pesquisado em 01/12/2008).

Brasil, durante a ditadura militar para designar aqueles que se manifestavam contra o sistema e tinham um estilo de vida mais nômade. É importante salientar que a associação do termo *hippie* com o artesão camufla uma relação de dominação. Isso porque o *hippie*, indivíduo claramente contra o *status quo* vigente, representa uma ameaça para aqueles que ocupam posições dominantes no espaço social. Estes para legitimar sua dominação lançam mão do capital político, por exemplo, para legitimar e fazer existir, por meio da mediatização do poder simbólico, termos com conotação pejorativa como característica natural de um grupo inferior.

Aqui em Florianópolis eu acho que ainda tem um pouco de preconceito, mas tá mudando porque a gente está começando a ver a procura pelo artesanato. Mas, a gente ainda vê que não é aquilo tudo, porque aqui ainda tem aquela idéia de que artesão é aquela pessoa suja [*hippie*], é aquele drogado da Praça XV fazendo araminho. Eu já cheguei a marcar uma audiência com o governo e quando eu cheguei à porta eu ouvi eles lá de dentro falarem: manda esses drogados lá da praça XV embora....E, era eu que estava ali muito limpinha formada numa universidade. Então não passa pela cabeça deles que uma pessoa normal possa ser artesão (entrevistado nº 05 [artesão]).

Diante disso da fala acima, considero importante compreender a história do artesanato e refletir sobre a conotação pejorativa do termo *hippie* ligado ao artesão. Essa percepção sobre o artesão já foi registrada por Pereira (1979) para o qual o processo de industrialização no Brasil lançou para o passado o artesanato conotado com a idéia simplista de um manualismo empírico. Em virtude disso, historicamente como aponta o autor, o artesanato ficou relegado ao plano das atividades marginais, constituindo tema do folclore ou campo para o diletantismo assistencial das chamadas classes menos favorecidas e não raro estigmatizado como trabalho de presidiários ou atividade de *hippies*.

A busca pela distinção exacerbada pela autonomização do campo da arte, assim como pelo processo de industrialização e pelo desenvolvimento das ciências produziram historicamente a separação entre arte e artesanato (RUGIU, 1998). Essa dicotomia permanece até os dias atuais e serve de base para a separação entre os bens classificados como eruditos e os chamados populares, sendo esses últimos carregados de uma conotação de inferioridade (BOURDIEU, 1996; CANCLINI, 1983). Esse fato, no caso brasileiro, foi notado também por Pereira (1979) quando salienta que a predominância da mão de obra servil na atividade artesanal abalou consideravelmente o prestígio do trabalho manual, o que se reflete até os dias atuais.

Assim, a história narrada pelos artesãos durante as entrevistas permite refletir sobre o significado do que é ser artesão numa sociedade industrializada na qual as relações sociais são mediadas por discursos que buscam reproduzir privilégios. Esses discursos têm como base o capital político transfigurado em simbólico com poder de fazer as coisas existirem pelo simples fato de serem enunciadas por autoridade oficiais ou agentes outorgados a falar por um grupo e que agem, por isso, em nome de interesses particulares (BOURDIEU, 2001).

Eu vivia num lugar em contato com a nossa cidade, onde pessoas importantes passavam por lá, pessoas que trabalhavam que viajavam, ali [Praça XV] era um ponto de referência do artesão. Eles chamavam nós de *hippies* porque os americanos quando viram que os beatnik estavam fazendo movimento social no mundo contra a guerra, eles criaram um modismo, e criaram o *hippie* que deu dinheiro, como dá até hoje, a moda, as roupas. Nós nunca tivemos *hippie* no Brasil porque *hippie* aqui é filhinho de papai, que se fantasia. Nós artesãos não somos fantasiados de *hippies*, nós somos do jeito que nós somos, se temos o cabelo comprido, barba, isso daí foi uma forma de liberdade, foram os meios de comunicação que criaram esse rótulo do *hippie* (entrevistado nº 22 [artesão]).

O *habitus* [em transformação] desse subcampo é revelado pelos relatos das histórias de vida dos artesãos. Durante o processo de pesquisa ficou evidente uma diferença de motivações e interesses entre os artesãos que viveram a história da Praça XV (a maioria com mais de 20 anos de atuação no artesanato) e outros que não passaram por esse espaço classificador. Entre os artesãos mais novos a pressão econômica parece ser uma forte motivação para a entrada no artesanato. Porém, entrar no campo não é tão simples. Oficialmente tem-se a instituição das regras do jogo por órgãos oficiais que tem o poder de disponibilizar os espaços para exposição do artesanato. Existe também, todavia, uma regra tácita entre os artesãos que participam desse jogo, qual seja, a valorização da criação original das peças de artesanato pelos mais antigos no campo contra os chamados artífices (indivíduos que copiam suas peças das revistas de design/artesanato). Esses últimos não são considerados legítimos artesãos pelos mais antigos na atividade. Um exemplo disso pode ser evidenciado nas falas dos artesãos que desprezam a cópia e o uso de técnicas aprendidas pela televisão e em revistas de artesanato.

Existem pessoas que eu não considero artesãos. São pessoas que aprendem a técnica por revista ou por televisão e ficam aguardando as próximas edições para aprender mais alguma coisa. Pode ser que algum dia possam se tornar artesãos, mas, por enquanto, elas vivem da cópia de alguma coisa (entrevistado nº 01 [artesão]).

Hoje eu não faço mais a feira da Catedral porque ela se tornou uma feira de aposentado, não são artesãos, são artífices. São pessoas que se aposentaram e fazem aquele artesanato que você passa na banca de jornal, compra a revista e faz em casa. São artífices as pessoas que aprendem, tem habilidade, mas não criatividade. O artesão, ele tem habilidade manual e criatividade, e ele não faz do artesanato como meio de sustento, ele vive de artesanato, ele respira artesanato, é a sua vida. O artesão cria, ele tem toda essa bagagem que eu tenho, mas as pessoas que são artífices não, não que eu seja contra quem é artífice, mas são pessoas que fazem *souvenires* (entrevistado nº 22 [artesão]).

Além disso, na organização interna de algumas feiras as regras são postas pelos artesãos mais antigos no espaço. Nos relatos alguns artesãos afirmaram a existência de regras informais de precedência, entre os artesãos das feiras, no que diz respeito à escolha dos espaços mais favoráveis à venda e à passagem do público. Um exemplo disso é a Feira da Catedral na qual os artesãos mais antigos ocupam os espaços mais próximos da passagem do público – os extremos. Entre os artesãos, para que reconheçam outro membro do grupo como legítimo artesão, percebi a disputa por um capital, que se aproxima do capital cultural bourdieusiano, especificamente associado ao **saber-fazer**<sup>47</sup>. Destacar isso se torna importante na medida em que cabe aos órgãos municipais ou estaduais definir os espaços para exposição, porém dependendo do órgão que coordena o espaço, a decisão de quem entra na feira fica nas mãos dos próprios artesãos. Então, quando os artesãos detêm o poder de decisão eles impõem suas regras, tanto sobre o que consideram artesanato, quanto que produtos podem fazer parte da feira.

As pessoas devem ter certo cuidado em classificar o artesanato porque hoje eu quase saí no braço com uma senhora porque a amiga comprou uma revista e conseguiu fazer umas bonecas de revista e queria um espaço na feira. Daí eu chamei as pessoas da feira que poderiam decidir a história e avaliar o trabalho da criatura. Ficou decidido que ela não poderia entrar na feira com bonecas porque já tinha uma moça que fazia isso. Daí quando você nega elas ameaçam de ir à Prefeitura, aí eu digo, vai lá sim, você só vai perder tempo, porque lá tu não resolves nada, porque sobre entrada na feira é aqui que a gente resolve se vai entrar ou não (entrevistado nº 19 [artesão]).

Essa distinção que classifica entre ser ou não ser artesão fica mais evidente entre os artesãos que estão na atividade há mais tempo. Eles reivindicam uma habilidade de **saber**

---

<sup>47</sup> Conforme se mostrou no subcampo o **saber fazer** diz respeito a posse de habilidades manuais de longa tradição que depende da criatividade individual dos artesãos em transformar qualquer material em uma peça artesanal, constituindo-se esse fazer em um modo de vida.

**fazer** que está sendo substituída por aquilo que alguns chamam de **manualidades**<sup>48</sup>. Essa mudança gera conflito entre os artesãos que buscam no Estado sua mediação na intenção de definir o que é artesão e o que é artesanato. Esse conflito é reflexo da indefinição da estrutura do subcampo no qual as regras do jogo estão sendo constantemente questionadas (BOURDIEU, 2001). Em contrapartida o **capital** reivindicado pelos entrantes (novos artesãos) tem a ver com a criatividade na produção das peças, e, principalmente, com a qualidade no acabamento. Aqui considero importante questionar o que os artesãos consideram que é qualidade. Na pesquisa, fica evidente que os artesãos mais novos trazem uma preocupação com qualidade no acabamento (peças sem rebarbas e sem marcas de dedos) um elemento que a história mostrou não fazer parte das preocupações originais dos artesãos tradicionais<sup>49</sup>. Enquanto a qualidade entre os artesãos mais novos constitui-se em quesito fundamental para aceitação no mercado, o mais importante para os artesãos mais antigos é o **saber fazer**. Desse modo, para alguns artesãos, as marcas dos dedos nas peças que fazem, as quais são abominadas por outros artesãos, tornam-se a impressão de sua identidade enriquecendo ainda mais o significado simbólico que envolve suas peças. Entretanto, os artesãos, entre novos e antigos, estão percebendo as mudanças no campo e, entre adaptação e resistência<sup>50</sup>, buscam uma forma de permanecerem no jogo. Algumas dessas mudanças referem-se à forma como o produto do artesanato é percebido pelo consumidor. Segundo os entrevistados, elas estão acontecendo nos últimos 15 anos impondo novos significados ao produto artesanal.

De uns anos pra cá o artesanato cresceu muito por causa dessa coisa da referência, da beleza. O artesanato saiu daquela coisa do utilitário e foi para o decorativo e nisso teve muita interferência no meio desse artesanato. Ele está sendo transformado gradativamente e é uma coisa que está sendo muito brutal. (entrevistado nº 27 [FCC]).

Essa transformação do significado do artesanato relaciona-se com a questão decorativa e do turismo, além das pressões econômicas em virtude do crescimento do desemprego. As mudanças com relação ao artesanato acompanham as transformações no que diz respeito à atividade turística. Hoje, segundo os entrevistados, a atividade artesanal já não é mais tão

---

<sup>48</sup> Para os artesãos mais antigos na atividade manualidades é a feitura de peças com caráter artesanal, mas que são cópias de revistas “faça fácil”. São aplicações de elementos decorativos em peças industrializadas, exemplo: panos de pratos, pintura em gesso.

<sup>49</sup> Artesão tradicional aqui se refere aquele indivíduo citado nos estudos de Pereira (1979) e Canclini (1983) que faz do artesanato um modo de vida.

<sup>50</sup> Aqui entendida como uma ação no sentido de defender uma determinada posição.

sazonal como em outras décadas. Uma das explicações para isso pode ser buscada nas falas dos artesãos, bem como nas falas dos servidores da Secretaria de Turismo (Setur) e da Franklin Cascaes. Para a secretária em exercício da Setur, o Trade de Turismo (investimento no turismo de negócio com o objetivo de ter a presença de turistas o ano inteiro na cidade e não somente na temporada de verão) beneficia o artesanato, a rede hoteleira e os restaurantes que agora passam a lucrar até mesmo fora de temporada.

Com relação ao turismo, alguns artesãos salientaram que há uma procura por produtos que contenham a identidade do local visitado. Segundo os entrevistados, os turistas esperam encontrar lembranças que contenham os pontos turísticos da cidade a exemplo da ponte Hercílio Luz, dos pescadores, das rendeiras, etc. Em Florianópolis muitas vezes isso é um problema uma vez que o artesanato aqui está permeado por modismos de revistas “faça fácil”, o qual juntamente com a pressão econômica por produzir algo mais rentável, faz com que os artesãos acabem abrindo mão de fazer “lembranças” da cidade. Além disso, há que se lembrar também da questão dos artesãos vindos de outros estados que trazem consigo o artesanato do seu local de origem imprimindo aos produtos encontrados nas feiras locais características que não lembram a cidade de Florianópolis.

Vale destacar que em Florianópolis, o turismo é importante agregador de renda para os artesãos que auferem melhora em seus rendimentos com a venda de suas peças a turistas. Entretanto, há uma parcela de artesãos que sobrevivem do público local não dependendo, portanto, unicamente do turismo. O perfil dos artesãos que mais se beneficiam do turismo são aqueles que produzem peças singulares que apresentam, de alguma forma, identidade local, como por exemplo, trabalhos com conchas do mar, escamas de peixe ou areia de praia. Também são apreciadas pelos turistas peças identificadas como “hippie” e as peças do artesanato nativo: renda de bilro, crivo e cerâmica. Já os artesãos que se dedicam a confecção de peças decorativas mais ligadas à moda das revistas de design e artesanato (feitura de panos de pratos decorados, de bonecas de panos, de peças de gesso pintadas) têm como público alvo os moradores da cidade. Muitos artesãos entrevistados afirmaram tirar seu sustento das vendas para o público local, inclusive, salientando que durante a temporada de verão suas vendas diminuía em virtude de seu público sair da cidade.

Com relação à mudança no perfil do artesão em Florianópolis observei como característica principal, segundo os entrevistados, a inserção nesse espaço de um novo artesão, aquele que está em busca de ocupação seja para complementação de renda, seja pela busca de sobrevivência negadas em outros espaços. Há ainda aqueles que se aposentam e querem se ocupar de algo que consideram prazeroso ao mesmo tempo em que conseguem uma

complementação na renda. Esse contingente de pessoas que está ingressando nas feiras de artesanato entra em conflito com os artesãos mais antigos chamados *hippies* que fazem do artesanato uma opção de vida. Existe também um terceiro grupo nesse campo que acaba ficando, muitas vezes, despercebido nesse conflito, qual seja, o artesão nativo da Ilha, que possui uma habilidade **de saber-fazer de tradição** tida pelos órgãos oficiais como o legítimo artesão.

O último grupo não é questionado pelos chamados artesãos *hippies*, nesse sentido, posso inferir que o que aproxima esses dois grupos é a especificidade do **saber-fazer**. O artesanato feito pelos artesãos nativos possui uma característica muito peculiar: são peças de um artesanato, que em sua origem é utilitário, criado e passado de geração em geração para auxiliar como ferramenta na busca da subsistência. É um **saber-fazer** enraizado em seu cotidiano. Esse artesanato, com o tempo, passou a ser visto como peça de decoração, assumindo assim outro significado no discurso da reprodução social com a proliferação das feiras e locais para exposição como a casa da Alfândega, por exemplo. Isso se deveu aos incentivos do poder público que, segundo um técnico da Fundação Franklin Cascaes, não queria deixar morrer esse **saber-fazer** já que as gerações seguintes não queriam continuar na atividade artesanal. Esses artesãos, no entanto, raramente participam das feiras e segundo o entrevistado nº15 isso se deve a uma questão cultural:

A gente só fica triste porque não consegue fazer com que as pessoas da região participem da feira. As rendeiras, por exemplo, aqui eu tenho uma rendeira só na feira, num universo de milhares, porque nossa cultura local aqui tem o hábito de fazer, mas não sabe expor, passar para outras pessoas porque tem vergonha de falar em público, então acaba que eles querem produzir, mas não querem vender. A gente tem algumas reclamações da comunidade aqui por causa disso, porque acham que a gente não cede lugar para os locais, mas não é isso, é eles que não querem vir, porque tem muita gente que não quer se submeter a estar todos os domingos aqui. (entrevistado nº 15 [FFC])

O conflito entre grupos de artesãos também pode ser observado no caso da Feira da Lagoa na qual alguns artesãos vinculados a FFC não reconhecem a ocupação, por outros artesãos chamados por eles de *hippies*, de um espaço ocioso da Praça da Lagoa. Sobre isto vale destacar a atuação da própria FFC que converge com a visão daqueles artesãos uma vez que só recentemente reconheceu a ocupação daquele espaço legalizando-o.

### 4.3 ARTESANATO E ARTE: UMA RELAÇÃO DE (O)POSIÇÃO, (DES)CLASSIFICAÇÃO E DISTINÇÃO

Ao separar artesão e artista privamos um de todo o motivo espiritual e de toda alegria imaginativa e o outro de toda a verdadeira perfeição técnica (Oscar Wilde).

Nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. (...) Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas desse nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão (ANDRADE, 1978, P.11).

A experiência confusa entre a suposta fronteira objetivada no campo da cultura e no campo econômico faz existir uma separação objetiva entre arte e artesanato. Essa questão foi-me posta pelos agentes do campo durante um evento do qual participei como visitante. Nesse evento organizado e realizado pela Fundação Franklin Cascaes, chamado Encontro das Nações, estavam presentes tanto os que se autodenominavam artistas como os que se consideram artesãos. Numa oportunidade de conversa com um artista plástico pude notar uma diferença na postura desse agente que o distinguia notoriamente dos demais artesãos com os quais eu havia conversado. Durante minha conversa com ele os ensinamentos de Pierre Bourdieu foram emergindo e foi inevitável reconhecer alguns dos elementos caros a Bourdieu na observação de um *habitus* distinto.

Esse artista plástico se distinguia dos que se identificavam como artesãos, primeiro por sua postura corporal que demonstrava descontração e segurança perante uma entrevista acadêmica. Segundo, pude perceber uma notória diferença perante os demais no que diz respeito ao capital cultural, o domínio do português e a desenvoltura na narrativa, a maneira como articulava as palavras e a escolha das palavras de maneira muito “natural” seu léxico passava tranqüilamente como o de um homem culto e acadêmico. Afora a questão das disposições, distintas e distintivas entre um artista plástico e um artesão, pude observar a tensão que se estabelece entre um produto oriundo de um trabalho artístico e o produto oriundo de um trabalho artesanal. Essa tensão tem um cunho histórico que justifica sua reprodução nos dias atuais, pois ao se estudar a história da arte, dos ofícios e do próprio homem, arte e artesanato se confundiam até idade recente da nossa história. Foi somente a partir do século XVI que houve a separação, classificação e distinção desses saberes, fato que

levou a arte ao mercado dos bens simbólicos e o artesanato às feiras populares (CANCLINI, 1983; PORTO ALEGRE, 1994). Conforme Porto Alegre (1994) na antiga sociedade medieval europeia artistas e artesãos se confundiam em uma mesma categoria, imersos na organização coletiva das corporações de ofício e relativamente anônimos enquanto autores e criadores. O processo de ascensão social do artista a partir do renascimento foi acompanhado pela progressiva divisão social do trabalho que se completou na Europa no século XIX e repercutiu mais tarde nos países colonizados, como o Brasil. Formou-se aqui, segundo a autora, uma categoria híbrida, que tem em um de seus extremos o artista e no outro o operário e entre esses extremos permanece um segmento sem rosto e sem nome, que em nosso país sequer faz parte dos cadastros profissionais e das estatísticas oficiais: o artesão.

Algumas falas dos agentes do campo nos dão uma idéia da tênue fronteira que pretende classificar e distinguir arte e artesanato:

O artesão e o artista plástico tem coisas em comum: a primeira coisa é a criatividade e o uso das técnicas talvez sejam diferentes, talvez semelhantes, só que o artista plástico se julga acima do artesão e menospreza o artesanato. Talvez a grande diferença entre arte e artesanato seja o preço, por exemplo, eu faço várias caixas de madeira, eu não tenho nenhuma caixa igual a outra se eu pintasse telas eu não teria uma tela igual a outra, mas eu tenho a técnica igual, mas como é uma coisa de pequeno valor: uma caixa custa R\$30,00 e um quadro custa R\$1.000,00, então a leitura é diferente. Muitas pessoas chegam à minha mesa quando eu estou trabalhando e falam: nossa isso é uma obra de arte e quem diz isso é porque realmente tá enxergando uma obra de arte ali. Mas tem muita gente que passa batido e tem gente que pede desconto e o pedir desconto é qualquer coisa porque ninguém vai numa galeria de arte e começa a pedir desconto (entrevistado nº 01 [artesão]).

Eu participei de um trabalho com o governo federal chamado Primeiro Encontro do Artista o Plástico com o Artesão. Nesse encontro eu e um artista plástico fizemos um trabalho juntos, e depois fizemos individualmente um trabalho à parte pra ver o resultado e a conclusão disso foi que todo artesão é artista, e todo artista é artesão (entrevistado nº 22 [artesão]).

Aconteceu uma coisa muito engraçada, quando eu estive na Paraíba comprei uma boneca de barro da artesã Nenê Cavalcante eu dei de presente para o meu filho que disse: ah mãe esse Chico Cezar aqui eu não quero não. Daí passou uma semana eu estava vendo uma revista dessas de decoração, a revista Vogue que é uma das melhores revistas do Brasil e mostrei para ele e perguntei se ele ia continuar rejeitando a boneca...Claro que quando ele viu a boneca numa revista daquelas ele quis a boneca e digo mais eu recentemente estive na França e fiquei pasma porque andando pela rua de repente eu me deparo com os bonecos de barro da Nenê Cavalcante...na França...em Paris...então esse artesanato tem valor agregado, foi evoluindo em qualidade e hoje é vendido nacional e internacionalmente (entrevistada nº 17 [SST]).

A fronteira, nem sempre bem definida, entre arte e artesanato, entre participar ou não do mercado de bens simbólicos, classifica e ordena os bens conforme os espaços no qual são

encontrados e conforme a crença neles depositadas. Bourdieu (2006) salienta que o que faz a reputação de um bem simbólico não é uma ou outra instituição, um ou outro agente, uma ou outra revista, mas o campo de produção como conjunto de relações objetivas entre os agentes e o espaço de lutas pelo monopólio do poder de consagração, que engendram o valor das obras e a crença neste valor. Nesse sentido, conforme o autor a oposição entre o que é comercial e o “não comercial” é o princípio gerador da maior parte dos julgamentos que estabelecem a fronteira do que é arte e do que não é. Assim, para Bourdieu (1996), o *nomos* do campo da arte - arte pela arte - significa uma denegação do interesse comercial e, portanto econômico no curto prazo, um adiamento em prol do lucro simbólico muito mais duradouro e garantido da transmutação do lucro econômico.

No artesanato que é uma atividade cujo produto apresenta valor de utilidade e, portanto, valor de troca direta no mercado essa proximidade com o econômico, muitas vezes, sem mediação simbólica, somado a toda uma história de subalternidade constituíram o artesanato com valor menor. Associado a isso, acrescenta-se o fato de o artesão pressionado pela busca da sobrevivência necessitar vender imediatamente seu produto, enquanto o artista pode esperar pela exposição de arte e obter lucros simbólicos que mais tarde serão transformados em lucros econômicos. Assim, a história do fazer manual e a história do campo artístico nos permitem refletir sobre a construção, nada natural, do artesanato como o par inferior da arte, bem como a oposição e distinção entre o erudito e o popular. Arte e artesanato surgem como um par complementar; arte se afirma como raridade se contrapondo ao vulgar e comum do fazer artesanal. Para Bourdieu (2006) a sinceridade e o desconhecimento, portanto, reconhecimento dessa distinção só é possível em virtude do acordo imediato, entre as expectativas inscritas na posição ocupada e as disposições do ocupante. O autor continua:

Pares antitéticos de agentes podem funcionar como esquemas classificatórios que só existem e são significativos em suas relações mútuas. Como se vê melhor do que alhures, no caso da pintura de vanguarda, somente o domínio prático dessas referências, espécie de sentido de orientação social, permite movimentação em um espaço hierarquizado em que os deslocamentos contêm sempre a ameaça de uma desclassificação, em que lugares, galerias, teatros, editoras fazendo toda a diferença porque, através deles, um público, entre o campo da produção e o campo do consumo, qualifique o produto consumido, contribuindo para transformá-lo em raridade ou vulgaridade (BOURDIEU, 2006, P. 56).

Como vimos acima o artesanato e a arte surgem como pares opostos; a desclassificação do artesanato classifica e dá sentido a arte como superior. A seguir analiso as

disputas entre os agentes públicos que possuem envolvimento com o artesanato em Florianópolis.

## 5 DISPUTAS NO SUBCAMPO DO ARTESANATO: O QUE ESTÁ EM JOGO?

O artesanato em Florianópolis se apresenta como um espaço de disputas entre os órgãos ligados ao artesanato dotados de capitais com o poder de ditar as regras do jogo. A disputa travada entre esses agentes exerce influência direta sobre o subcampo do artesanato. Durante a pesquisa observei que essa disputa gira em torno da definição do que é artesanato e da luta pela definição dos espaços de comercialização. Entre os órgãos que ocupam posições no campo estão a Fundação Franklin Cascaes (FFC) e o Instituto de Geração de Oportunidades de Florianópolis (IGEOF) ambos vinculados à prefeitura. Instituições como o Banco do Brasil, o SEBRAE, a UDESC e a UFSC, também fazem parte desse universo, assim como a Secretaria de Estado da Assistência Social, Trabalho e Habitação (SST) e a Fundação Catarinense de Cultura (FCC), vinculadas ao governo do Estado. Na esfera municipal a responsabilidade sobre o artesanato cabe oficialmente a FFC. Já no Estado essa responsabilidade fica a cargo da SST que possui vínculos com o Programa de Artesanato Brasileiro (PAB). Ainda no plano estadual a FCC liga-se ao artesanato por meio do espaço da Casa da Alfândega.

Esse espaço é coordenado, há mais de 20 anos, por uma servidora da FCC e abriga o artesanato do Estado servindo também como ponto de venda. Além disso, a Casa permite que o artesão possa produzir ao vivo suas peças. A razão dessa iniciativa, segundo a coordenadora é sensibilizar o público para as particularidades e a beleza da produção artesanal. Ainda segundo a coordenadora a pressão econômica pela sobrevivência dos artesãos impulsiona o aparecimento de novas peças artesanais chamada por ela de manualidades. Isso é justificado pelo fato das peças mais elaboradas e de cunho tradicional serem consideradas caras pelos turistas tornando-se reféns das peças de menor valor. Essa situação contribui para a decadência de diversos ofícios tradicionais como a feitura do crivo e da renda, por exemplo. Nesse contexto, vale destacar a atuação da Fundação Catarinense de Cultura na área de artesanato. Essa entidade possui uma visão sobre o artesanato voltada principalmente para a **cultura**. Nisso se assemelha a Fundação Franklin Cascaes e se diferencia de outros órgãos do município de Florianópolis como o IGEOF, a SST, o BB e o SEBRAE que atuam no artesanato e o vêem como geração de renda e como negócio respectivamente. A visão que a FCC tem sobre o artesanato influencia as diretrizes dos projetos que desenvolve em benefício do mesmo.

A fundação não vê o artesão como produtor, mas como um semeador da nossa cultura. O artesanato ele se manifesta, ela te dá uma época, te dá dicas de período como a cerâmica utilitária com a qual se fazia panela de barros para o dia-a-dia. Então, a Fundação tem que acompanhar esse processo porque hoje ninguém vai comer numa gamela (entrevistado nº 27 [FCC]).

É interessante notar que esse tipo de visão contrasta com a visão de órgãos como, por exemplo, o IGEOF, para o qual o artesanato, de difícil definição, oscila entre geração de renda, turismo e cultura:

Em termos de Prefeitura nós temos a Fundação Franklin Cascaes que em princípio seria o setor afim na questão do artesanato e de uns dois anos pra cá a nível interno de prefeitura [Igeof] a gente vem discutindo essa questão do artesanato se é só cultura se é turismo ou se é geração de renda. E a gente vem com uma proposta de estar encaminhando essa questão do artesanato enquanto geração de renda, enquanto capacitação e treinamento dirigido para o artesanato em nível de Igeof. Não assumir sozinho a questão do artesanato, mas dividindo responsabilidades (entrevistado nº 25 [IGEOF]).

Diante do exposto, percebe-se que a definição do que é artesanato é motivo de disputa entre os agentes envolvidos no setor. Assim, os órgãos pesquisados, representados por servidores que coordenam feiras de artesanato na cidade, mobilizam seus capitais em busca de dominar o campo em disputa. Nesse jogo, a Fundação Catarinense de Cultura ocupa um espaço no subcampo do artesanato em Florianópolis e tem essa posição assegurada pela composição de seus capitais que são principalmente o **capital cultural** e o **capital político**. Seu **capital cultural**, engendrado no campo da cultura, lhe permitiu acumular conhecimentos como agente cultural. Seu **capital político** é outorgado pelo Estado em razão de se tratar de um órgão público com direitos de ditar as regras válidas para o campo da cultura em Santa Catarina. Além disso, o empossamento de seus presidentes se dá por meio da indicação político-partidária. Esse fato veio à tona durante as entrevistas nas quais os agentes salientaram que as mudanças de governo sempre representaram um problema para a cultura, repercutindo também no artesanato em função das discontinuidades das ações em prol do mesmo.

Quando eles criaram a casa do artista popular na Alfândega começou-se a buscar o artesanato do interior do Estado para apresentar aqui, chegou a ser uma coisa de etnia e isso era muito legal porque ao mesmo tempo que mostrava o artesanato, mostrava também uma animação cultural de danças e apresentações folclóricas, e ela criou corpo, mas isso é uma coisa de dedicação, de entusiasmo e algumas pessoas que estavam ali tinham isso, mas depois muda governo, o desastre sempre

foi a mudança de governo porque mudava as pessoas e acabavam com tudo (entrevistado nº 18 [UFSC]).

Na luta para ditar as regras do subcampo do artesanato em Florianópolis a FCC disputa com outras instituições a exemplo da Secretaria de Estado da Assistência Social, Trabalho e Habitação (SST) os capitais válidos para o artesanato.

Essa última é o órgão oficial no plano estadual a coordenar o artesanato catarinense conforme estabelecido pelo Programa de Artesanato Brasileiro (PAB). Para tanto o governo do Estado assinou em 1993 o Programa Catarinense de Artesanato (PROCARTE) regido pelo decreto número 3.990. O objetivo desse projeto nas palavras do coordenador foi:

Valorizar e oportunizar ao artesão e ao seu trabalho na geração de renda, a qualificação profissional, através da intermediação da comercialização desse produto, seja a nível nacional, estadual ou internacional a título de exportação. Trabalhar o *designer* que está ligado ao artesanato dentro da fabricação, enfim é abrir o leque, é abrir o caminho para o artesão produzir e fazer a comercialização e a geração de emprego e renda (entrevistado nº 16 [SST]).

Entretanto, a atuação dessa secretaria segundo o próprio coordenador nunca atingiu os objetivos pretendidos devido à inexistência de infra-estrutura na própria secretaria e de um orçamento para atender o setor.

O artesanato tem um orçamento físico, mas na prática financeira não. Mas agora a secretária está propondo acrescentar no plano de orçamento da secretaria 200.000 reais para o artesanato para ser gasto com reuniões, com visitas as associações, com a divulgação do programa e com folders (entrevistado nº 16 [SST]).

Observa-se a falta de planejamento para o artesanato uma vez que a SST não tem uma idéia clara do destino que vai dar aos recursos que serão disponibilizados pelo estado. Nas entrevistas com os artesãos outras urgências aparecem como a necessidade de cursos de capacitação, o auxílio financeiro para participação de feiras de artesanato em outros estados para divulgar o artesanato catarinense. No processo de pesquisa, em contato com um artesão que participou dos encontros para a criação do Programa Catarinense de Artesanato (PROCARTE), constatei que o programa foi imposto pelo governo do Estado como forma de cumprir uma determinação do governo Federal para poder receber recursos financeiros para aplicar no projeto. Ainda segundo esse artesão, o PROCARTE nunca teve uma atuação

efetiva para o que foi criado permanecendo por muitos anos existindo no papel, mas não na prática.

O Programa Catarinense de Artesanato não foi trabalhado como o PAB pedia. Aqui o governo criou um programa se baseando em outros programas de fora e sem a nossa identidade. Nós temos a nossa identidade com nossos tipos de materiais para trabalhar, então nós temos que ter um programa de artesanato dentro da nossa realidade (entrevistado nº 22 [artesão]).

A SST, mesmo tendo uma atuação insatisfatória para o artesanato, é o órgão na esfera estadual a coordená-lo. Essa instituição disputa com os outros órgãos já citados o direito de definir as regras para o setor. Durante as observações e entrevistas pude observar a força do **capital político** deste órgão. Assim como a FCC e a FFC a SST é um órgão do Estado autorizado a ditar regras do jogo para o artesanato. Essa autorização é outorgada diretamente da esfera federal por meio do Programa Brasileiro do Artesanato (PAB) sediado junto ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC). Assim, observei que há uma disputa por **capital político** que influencia diretamente o artesanato. Isso em virtude de que os autorizados a falar em nome dos agentes do artesanato acumularem o poder de ditar as regras do jogo o que inclui dizer e classificar o que é artesanato, quem é artesão, quais espaços na cidade podem abrigar feiras de artesanato, quais casas tombadas na cidade podem guardar o patrimônio material, etc.

A posse de **capital político**, segundo Bourdieu (2005a) propicia a seu detentor o poder social de constituir grupos, constituindo o senso comum e o consenso por meio da ação do poder simbólico. Durante a pesquisa ficou evidente que o capital fundamental disputado pelos porta-vozes do Estado na busca em acumular trunfos que lhes garantam poder de decisão é o **capital político**, que nesse espaço de disputa pode funcionar como **capital simbólico**.

Esse capital também compõe o patrimônio do SEBRAE como trunfo pela luta para ocupar uma posição dominante nesse espaço. Essa instituição, por meio de um movimento do SEBRAE nacional em 1995, segundo um entrevistado, passou a ter seu próprio programa de artesanato. O primeiro passo dado pelo SEBRAE foi a criação de uma metodologia de ação sobre o artesanato. Essa metodologia envolve várias etapas e conta com o apoio do Programa de Artesanato Brasileiro (PAB). Para o SEBRAE, em Florianópolis, o artesanato funciona como segunda renda fato que propicia o aparecimento das manualidades em detrimento aos ofícios (renda, crivo, cestaria) como no caso do Nordeste onde são encontrados mais facilmente em forma de cooperativas.

O Nordeste é bem forte nessa coisa do ofício, enquanto o nosso artesanato tem muita manualidades e se apresenta como segunda renda, porque entre, acordar de manhã arrumar a casa, atender o filho e o marido, no final do dia é que elas vão ter aquele momento de lazer, e aí elas ficam tricotando e crochecendo (entrevistado nº 26 [SEBRAE]).

Nesse ponto, vale destacar, a observação de uma relação de dominação. O SEBRAE argumenta que o artesanato no Estado configura-se como uma segunda renda, porém, nas entrevistas com os artesãos ficou demonstrado que quase 43% dos entrevistados têm no artesanato sua única fonte de renda. A reflexão sobre esse dado torna-se importante na análise das disputas para impor as regras do jogo, uma vez que, a visão que os órgãos têm sobre o artesanato influencia nos planos que traçam ou deixam de traçar para o setor.

O Arte Catarina é um projeto que dá acesso ao mercado. Tem vários mecanismos que a gente ajusta e articula com os parceiros para o artesão ter essa oportunidade de acesso aos pontos de venda. Temos também um projeto chamado Mulheres do frei na comunidade Frei Damião. Elas são crocheteiras, tricoteiras e a partir disso criaram um produto diferenciado. Hoje, elas estão no mercado já com embalagem, com folder, com logomarca e bem estruturadas, considerando que elas vivem numa favela onde o índice de criminalidade e de violência é muito grande nós conseguimos fazer um produto diferenciado. Então o SEBRAE vem para resgatar esses artesãos que querem realmente ser empreendedores... Mas aí se perguntarem, porque que o SEBRAE está com o artesanato se ele é informal e não micro empresa? A gente está justamente por isso para poder fazer com que ele vire uma micro empresa. Nós trabalhamos muito forte essa questão da estruturação do negócio, da gestão do negócio, mesmo porque a gente vê o artesanato como negócio e não como ocupação. Então, aquela pessoa que quer trabalhar como negócio ela busca o SEBRAE, mas se ela quer trabalhar como ocupação ou lazer ela pode buscar outras entidades que possam dar esse suporte (entrevistado nº 26 [SEBRAE]).

Assim, analisando as entrevistas, percebi que a meta do SEBRAE é organizar os artesãos para que saiam da informalidade e se tornem micro empresas. O artesanato funciona como um projeto social tutelado pelo Estado, a exemplo do projeto na comunidade frei Damião, e não como uma iniciativa dos moradores. A visão do SEBRAE sobre o artesanato é uma visão de negócio. O modo como o SEBRAE vê o artesanato é duramente criticado no subcampo tanto pelos artesãos como pelos demais órgãos envolvidos na questão do artesanato com exceção feita ao Banco do Brasil que é a favor da metodologia adotada pelo SEBRAE e converge com este visualizando o artesanato também como negócio. O BB, no entanto, tem consciência que o SEBRAE gosta de ocupar uma posição de liderança em todos os segmentos em que atua e isso cria conflitos com a visão dos demais envolvidos.

O SEBRAE tem certa tendência de querer ser capitão e os artesãos não gostam disso. Para mim não tem problema porque a metodologia do SEBRAE é muito boa. A única coisa que nós temos que cuidar é com a questão da sustentabilidade com início, meio e fim e não o curto prazo. Se for preciso recursos financeiros nós podemos encaminhar projetos pela Fundação Branco do Brasil, mas a nossa função maior com o Desenvolvimento Regional Sustentável (DRS) não é ser agente financeiro aplicando dinheiro a fundo perdido. Nossa função maior é de articulador e estruturador da atividade produtiva (entrevistado nº 24 [BB]).

Outros órgãos também criticam a atuação do SEBRAE, principalmente os órgãos ligados à cultura, pelo fato da instituição não demonstrar grandes preocupações com a questão cultural, a qual, para os últimos, está imbricada no artesanato.

O SEBRAE tem uma visão voltada totalmente para o empresarial e não pra questão social. Eu acho temerária, ela vai de encontro a tudo aquilo que não pode ser para o artesanato, de acabar com o artesanato, de fazer com que o artesão seja empreendedor e que tenha visão lucrativa e não de bem estar e de vida (entrevistado nº 15 [FFC]).

Eu respeito muito o SEBRAE enquanto instituição, eu só não aceito a parte de como eles trabalham o design em cima do artesanato. Em cima desse artesanato nada pode ser feito. Mas o SEBRAE é um órgão administrado por pessoas e pessoas têm ego, e, ego, ego faz uma guerra...Então artesanato popular é uma coisa que não se pode mexer (entrevistado nº 27 [FCC]).

Diante do exposto pude perceber que há uma disputa para definir o que é artesanato: cultura, geração de renda ou negócio. Alguns agentes o vêem como cultura, outros como geração de renda e outros como negócio. Os artesãos são poucos ou nada ouvidos por aqueles que detêm o poder de decidir sobre o artesanato. Nesse contexto, o SEBRAE apresenta como capitais de luta, principalmente, o **capital econômico** e o **capital empresarial**. Porém sua vinculação com o PAB o investe também de **capital político**, trunfo importante na busca por uma posição superior no subcampo do artesanato em Florianópolis.

Assim, entidades como o SEBRAE e o Banco do Brasil, fortes em **capital econômico**, disputam propriedades no campo para transformar seus capitais em **capital simbólico** com vistas a obter legitimidade. Se o Banco do Brasil não carrega uma imagem demasiadamente negativa perante os artesãos e demais órgãos, o mesmo não se pode dizer do SEBRAE. Os artesãos, mesmo sendo subalternos no campo da cultura, são um elemento importante na busca por legitimação num espaço que os tem como os principais agentes para reconhecer quais instituições são legítimas a ditar as regras do jogo. Aqui cabe uma menção a Canclini (2000) quando fala do povo e da classe política: se o povo incomoda como lugar do inculto e do grotesco, por outro lado interessa como legitimador da hegemonia dos dominantes. Os

artesãos (povo) vêem o SEBRAE como fomentador de empresas não lhe conferindo, portanto, legitimidade nas questões que envolvem o artesanato.

O SEBRAE aqui na nossa cidade já interferiu no artesanato várias vezes só para complicar o artesão. Eles olham o artesão como uma pessoa desempregada que precisa trabalhar e ter uma profissão para ganhar dinheiro e não é por aí. Não é preciso a pessoa se capitalizar com o artesanato, na verdade o artesanato é uma filosofia de vida (entrevistado nº 22 [artesão])

No SEBRAE artesão pequeno que não tem nenhuma pretensão de ser uma indústria não é atendido. Por exemplo, se eles vão na tua casa para avaliar teu trabalho eles já perguntam quantas peças tu consegue fazer e em quanto tempo. Eu não quero saber. Eu posso até conseguir produzir, mas eu não tenho funcionário e estrutura e nem quero ter (entrevistado nº 19 [artesão]).

Outro dado interessante com relação ao SEBRAE consiste na sua atuação que tanto no âmbito nacional quanto no interior do Estado de Santa Catarina apresenta bons resultados em termos dos projetos que coordena para o artesanato. Como exemplo, a instituição cita o projeto Tranças da Terra, no meio oeste catarinense, que já ganhou alguns prêmios nacionais de artesanato. Contudo, sua atuação em Florianópolis é permeada por conflitos e por uma imagem negativa de que seus projetos aqui não funcionam. Alguns motivos são levantados para esse fato e tanto os artesãos quanto o próprio SEBRAE têm uma opinião sobre isso. Para os artesãos, o maior problema que enfrentam com o órgão diz respeito ao fato do SEBRAE focar os projetos com intenção de visualizar uma empresa futuramente, e, portanto influenciar demasiadamente no modo de produção artesanal aplicando fortemente os princípios da gestão de negócio. Em seus depoimentos os artesãos se mostraram contrários a essa tendência. Outra questão levantada pelos artesãos diz respeito à postura elitista do órgão que só seleciona para seu projeto Arte Catarina peças de alto padrão de qualidade, na visão do SEBRAE, e com mercado garantido não democratizando o acesso aos pontos de venda.

O SEBRAE é um elefante branco. Lá você vai ter que pagar para se profissionalizar na sua área, depois que você pagou e o marketing de venda perceber que seu produto é bom ele vai investir em você com a diferença que ele é quem vai fazer a história ele vai vender, ele vai exportar e no final você se torna um empregado do SEBRAE (entrevistado nº 03 [artesão]).

O SEBRAE criou o programa Arte Catarina, mas ele pegou só os artesãos que já são mestres. Aqueles que já têm um artesanato bom com qualidade e bem aceito pelo mercado com produtos que comportam um alto preço (entrevistado nº 16 [SST]).

Para o SEBRAE o motivo dessa falta de sintonia entre o órgão e os artesãos é uma questão cultural, uma vez que, segundo esse órgão, a colonização de Florianópolis deu origem a gerações de pescadores cujas esposas faziam artesanato como uma atividade doméstica cotidiana. Isso difere, por exemplo, segundo o SEBRAE, do contexto nordestino onde os homens, responsáveis pelo sustento da casa, fazem do artesanato uma fonte de renda:

O SEBRAE fora da grande Florianópolis tem umas parcerias boas, aqui ele não funciona. E realmente aqui a gente não consegue trabalhar. É impressionante... A gente está buscando agora ajustar os parceiros para que a gente possa ter entrada aqui também, mas tem problema político também, mas o cultural é mais forte... É cultural (entrevistado nº 26 [SEBRAE]).

O Banco do Brasil e o SEBRAE acreditam que os artesãos não estão preparados para suas metodologias de trabalho em virtude de se encontrarem desorganizados e por não cultivarem os princípios do associativismo.

O SEBRAE é extremamente importante no processo porque onde ele bota a mão funciona. O único problema é que o artesão não está organizado ainda. Ele não está pronto para receber a metodologia do SEBRAE. Então, primeiro nós temos que trabalhar com os artesãos os princípios do associativismo e depois do cooperativismo. Nesse ponto a metodologia do DRS do Banco do Brasil tem uma visão de cadeia de valor. Nós não trabalhamos só a produção entra também a questão da comercialização, a questão do marketing do produto, a questão do atravessador que vem ali e é o que leva o dinheiro dele, então, tem todo esse processo (entrevistado nº 24 [BB]).

A atuação do SEBRAE e do BB têm como foco o artesanato como negócio e suas ações são pensadas nesse sentido. Para tanto, no caso do SEBRAE percebe-se uma preocupação com a moda e a pressão imposta pela “destruição criativa” na reprodução do capital por meio de novidades constantes em artigos de consumo e como estratégia de distinção. Com isso essa instituição associa aos produtos artesanais - acessórios para roupas, bolsas, bijuterias, etc. - grandes nomes da moda ou design tendo em vista agregar valor ao produto artesanal:

O SEBRAE para fazer os projetos sempre busca bons profissionais especializados e eles custam caro e não tem como trabalhar de outra forma. Então, em nível nacional a gente tem o artesanato na moda que está entrando forte aí com a Isabela Capeto, com Ronaldo Fraga do São Paulo Fashion Week. São profissionais caros, mas são profissionais bons. Eles se preocupam com a forma de como contar a história, porque o que vende talvez não seja o produto e sim o conceito. Você começa a trabalhar com seu cliente com outra consciência: ele vai comprar sabendo que estará ajudando uma comunidade. Então o artesanato é um bom negócio porque

you reach people who are linked to conscious consumption, to fair trade (interviewed n° 26 [SEBRAE]).

Another aspect that is worth highlighting refers to projects coordinated by some agencies linked to handicraft whose projects present similar characteristics. These projects are elaborated internally and then disseminated so that the other agencies of the State can participate in their operationalization. However, the idealizers of the projects do not give up the authorship of the same, disputing with other agencies the best proposal for handicraft as will be seen in the table below. Thus, in practice what is seen are boycotts (not participating in meetings convened by other agencies to discuss details of the projects, etc) towards projects practiced by the other agencies. This is accentuated in the handicraft sector in Florianópolis as it does not have a central agency that determines policies for the sector, finding itself under the tutelage of various agencies and institutions, each one establishing its own rules for the fairs that coordinate them. Below follows a table of projects idealized (and not yet put into practice) by UDESC, SEBRAE, IGEOF, and SST that present similar proposals:

AGENTES	SEBRAE	SST (PROCARTE)	IGEOF	UDESC
<b>PROJETOS PARA O ARTESANATO</b>	Centro de Referência do Artesanato Brasileiro	Criação de um Conselho de Artesanato e a reformulação do decreto n° 3.990 de 1993 que dispõe sobre o programa de Artesanato Catarinense	Artesanato Desatando os Nós e Ocupando Seus Espaços	Corredor Cultural de Florianópolis
<b>OBJETIVO DO PROJETO</b>	Espaço para capacitação do artesão e busca de espaços para comercialização do artesanato	Criar um espaço deliberativo para discutir uma política para o setor	Criar um departamento dentro da prefeitura de Florianópolis para coordenar o artesanato da cidade	Revitalização do centro histórico de Florianópolis com foco na questão do artesanato e criação de políticas públicas para o setor e criação de uma legislação específica para o artesanato

Quadro 2 – Órgãos Ligados ao Artesanato e Projetos em Discussão

This comparative table allows for an idea of the disputes that occur in the sub-field between the agents mentioned above in search of increasing their **political capital** with the intention of maintaining or transforming their position in this space. Upon verifying that these agents have similar actions for the same object and that they act in an isolated manner without

mão de um protagonismo percebi que a disputa se dá pelo poder de nomeação das regras válidas para o artesanato na cidade de Florianópolis. A posse desse capital dominante confere a seu detentor poder simbólico que é o mais eficaz dentre de todas as formas de poder conforme Bourdieu (2001a). Ainda segundo o autor isso acontece devido a esse poder não ser reconhecido como arbitrário.

O programa de artesanato do governo Federal vem para o Estadual e não para a Franklin que é do município. Na realidade acontece que o nosso governo nas últimas mudanças de lei esqueceu a palavra artesanato, então ela não existe em nenhuma secretaria. Mas quando é de interesse de algum órgão para obter retorno financeiro aí todo mundo é do artesanato. Daí a gente encontra artesanato em tudo que lugar... SEBRAE, Fundação Catarinense de Cultura, UDESC, Cascaes. Assim do jeito que está não tem como a gente cobrar nada de ninguém (entrevistado nº 05 [artesão]).

Pelo depoimento acima observei que a falta de uma política pública para o setor oportuniza a entrada de agentes, não ligados a gestão pública da cultura, que passam a desenvolver projetos ligados ao artesanato e com isso ganham algum benefício material ou simbólico. Essa configuração específica do artesanato em Florianópolis provoca disputas e tensão, uma vez que não há um responsável por responder pelo artesanato, mas vários. Assim, o artesanato passa a ser de todos e de ninguém, servindo para legitimar o poder de alguns ao mesmo tempo em que não responsabiliza ninguém por ações desastrosas para o setor ou simplesmente pela inexistência delas.

Nesse contexto, um outra instituição que também marca presença no subcampo do artesanato é a Universidade Federal de Santa Catarina que desde a década de 70 abriga em seu *campus* uma feira de artesanato. Os primeiros artesãos a ocuparem o espaço da universidade eram chamados *hippies*. Segundo depoimentos esses artesãos possuíam excelente relacionamento com professores e alunos inclusive com afinidades no que diz respeito a protestos políticos pela liberdade. A feira de artesanato perdura até os dias de hoje no espaço da universidade, porém houve mudanças no perfil dos artesãos expositores bem como nos produtos comercializados. Essa mudança acompanhou o que ocorreu em todo o país, o Estado e o município de Florianópolis.

Nós ficávamos ali no refeitório da UFSC, ali perto do diretório dos estudantes e era uma época legal porque o diretório era bem esquerda, e tinha umas brigas, então havia uma identidade do universitário com o produtor artesanal nos anos 70, 80 e 90. Mas final dos anos 90 pra cá a coisa acabou, porque daí virou um comércio e depois que instalaram aquele prédio do Centro de Eventos lá que passou a tomar conta do sistema de segurança da universidade ficou mais complicado pra nós,

porque eles passaram a impor regras de funcionamento e a permitir comércio de outras coisas (entrevistado nº 22 [artesão]).

Eu trabalhei muitos anos informalmente na rótula da biblioteca da UFSC, depois a feira se mudou para frente da reitoria e aí ganhou mais credibilidade. Eu acho que a UFSC como Universidade deveria abrir esse espaço para todos os artesãos e poderia divulgar mais a feira na publicidade da Universidade (entrevistado nº 03 [artesão]).

No subcampo do artesanato a UFSC, dentre as instituições com envolvimento no artesanato, me parece a menos influente. Nas reuniões em que participei sobre as questões do artesanato<sup>51</sup> a UFSC sempre esteve ausente, talvez porque nunca foi convidada. Os demais órgãos apesar de realizarem iniciativas isoladas e de nutrirem divergências de opiniões sobre as necessidades do artesanato em Florianópolis, em alguns momentos, se fizeram presentes nas reuniões já citadas. Indagados sobre esta questão, os organizadores das reuniões disseram não saber que a UFSC possuía vínculos com o artesanato, mas já ouviram falar da presença de artesãos nos eventos acadêmicos realizados na universidade.

Hoje, nas dependências da universidade, ocorre uma feira de artesanato semanal que é coordenada pela Sala Verde e conta com a presença de 20 artesãos. Essa feira é realizada num espaço aberto próximo à reitoria. Há, inclusive, segundo os artesãos dessa feira, um conflito com a reitoria por conta dessa última não ver a feira com bons olhos em virtude desta “enfeiar” aquele espaço. Outra divergência se dá com a Sala Verde que privilegia os produtores de hortaliças orgânicas em detrimento dos artesanais. Segundo um entrevistado, esta preferência é explicada pelo fato de que esse núcleo possui projetos ligados a produtos agrícolas orgânicos. Contudo, esse processo não ocorre sem a resistência dos artesãos que buscam legitimidade para permanecer no local. Uma das iniciativas dos artesãos foi buscar, por meio de um projeto de extensão vinculado ao centro de economia da UFSC, reconhecimento para permanecer no local. Esse centro coordena projetos ligados à economia solidária e dentre eles congrega a feira de artesanato da UFSC.

Além disso, na UFSC se localiza também uma antiga feira de artesanato, chamado *hippie*, na rótula da Biblioteca Universitária. Essa feira ocorre há décadas nesse mesmo local onde se encontram muitos estrangeiros como peruanos e chilenos que vivem do artesanato ali comercializado. Nessa pesquisa observei certo conflito entre essas duas feiras sendo que a feira apoiada pelo projeto de extensão se diz a feira oficial na UFSC enquanto à outra deram o nome de feira informal. Para a Sala Verde, que coordena a feira da reitoria (considerada por

---

<sup>51</sup> Participei de 3 reuniões durante o ano de 2008: dia 03/09/2008 na UDESC para discutir o regimento interno do Conselho Consultivo do Corredor Cultural; dia 21/10/2008 na SST para discutir sobre uma legislação para o setor; dia 05/11/2008 na UDESC para continuar a discussão sobre o regimento interno do Conselho Consultivo.

eles legalizada), a exposição de artesanato que ocorre espontaneamente na rótula da biblioteca não possui um responsável e continua acontecendo porque sempre foi assim.

A universidade tem forte presença entre os artesãos em virtude também dos eventos acadêmicos que promove e que contam sempre com exposições de artesanato em stands decorados para esse fim. Esses eventos são de cunho científico como, por exemplo, a Sepex<sup>52</sup>, as feiras científicas, os fóruns nacionais e internacionais como o X Fórum Nacional de Museus que ocorreu em 2008 e contou com a presença de exposição de artesanato predominantemente local. Esse é inclusive outro *locus* de disputa, segundo alguns artesãos, que gostariam de expor nesses eventos. Cabe a UFSC, por meio dos servidores do Museu Universitário, selecionar os artesãos e as peças que podem participar do evento. Nesse caso a preferência é pelo artesanato de referência local - a renda de bilro, a cerâmica e o crivo - entretanto vêm-se também exposições de tapeçaria e de peças decorativas que fogem um pouco do tradicional. Esse poder de classificar o que é artesanato constitui uma prerrogativa daqueles que tem sob sua tutela um espaço para o artesanato. Esse poder simbólico de nomeação é motivo de disputa no subcampo do artesanato. No caso da UFSC a seleção é realizada pelos funcionários do Museu Universitário que possuem uma lista com o nome de alguns artesãos de Florianópolis. Além disso, divulgam as vagas via e-mail para as associações de artesãos e para as fundações de cultura da cidade.

Com relação à UFSC, torna-se difícil falar dos interesses dessa instituição em relação ao artesanato como objeto de disputa com os demais órgãos. Durante a pesquisa pude perceber que a atuação da UFSC no artesanato se dá de forma mais isolada, concentrando-se nos limites do *campus* universitário, principalmente. A UFSC extrapola sua ação para o subcampo do artesanato por conta dos eventos que promove com a presença do artesanato ou quando é convidada a participar de eventos culturais por meio de palestrantes que designa para falar sobre cultura. Assim, como capitais infiro que a UFSC apresenta o **capital científico** por ser uma instituição desse campo (campo científico) reconhecida nacionalmente pelas pesquisas científicas que realiza, e, **capital político** por vincular-se ao governo federal como uma instituição com o dever de prestar serviços à sociedade.

Como a UFSC, a UDESC também possui vínculos com o artesanato local. Essa história, no entanto, é relativamente recente. Ela começou em 2004 quando um grupo de artesãos procurou a universidade para fundar uma associação com objetivo de buscar um espaço permanente para exposição de artesanato. Fazia parte dos anseios desse grupo que o

---

<sup>52</sup> Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFSC ([www.sepex.ufsc.br](http://www.sepex.ufsc.br)).

espaço a ser disponibilizado pudesse contar com um mínimo de infra-estrutura, como por exemplo, banheiros, proteção das barracas contra ventos e a chuva, entre outros. A UDESC acompanhou a fundação dessa associação por meio de recursos materiais e bolsistas oriundos de um projeto de extensão que durou cerca de quatro anos. O projeto teve como principal realização a criação da feira do Parque da Luz localizada na cabeceira da ponte Hercílio Luz que durou um ano. A criação dessa feira contou com o apoio do Banco do Brasil por meio do DRS. A decisão da escolha do lugar coube à UDESC e foi aceita pela maioria dos artesãos.

Depois de muitos conflitos internos na associação e de conflitos externos entre feiras e em virtude do público não chegar ao Parque da Luz, a UDESC juntamente com o Banco do Brasil e o SBT conseguiu transferir a feira para a Praça XV onde permanece até hoje. Atualmente, a feira não se vincula mais à UDESC, porém conta com o apoio da universidade para se manter naquele espaço, considerado inadequado pelos artesãos das outras feiras. Alguns artesãos, inclusive, questionam a legalidade daquela ocupação. A universidade continua tendo uma atuação na área do artesanato em Florianópolis e recentemente criou o chamado Corredor Cultural de Florianópolis<sup>53</sup>. O objetivo é discutir questões ligadas à cultura, e, principalmente ao artesanato, para tanto convocou a participar das reuniões os demais agentes do campo com o intuito de unir as iniciativas e focar o artesanato como beneficiário dessas ações.

A proposta do Corredor Cultural é criar um Conselho Consultivo que tenha poder de decisão em relação às questões que envolvem o artesanato e que possa ser ativo e independentemente de partido político e de mudanças na prefeitura ocasionadas pelas eleições. Com esse Conselho, o objetivo do projeto é revitalizar o centro histórico de Florianópolis (da cabeceira da ponte Hercílio Luz desceria pela rua Conselheiro Mafra chegando a Praça XV). Nesse percurso seriam realizadas feiras de artesanato com a apresentação de manifestações culturais típicas como boi de mamão, danças, música, teatro etc. Como pesquisadora participei de três reuniões desse grupo e o grande problema a ser superado nas reuniões foi o baixo quórum dos convocados que impediu por duas vezes a votação do estatuto do conselho consultivo.

Como capitais em disputa infiro que a UDESC, a exemplo da UFSC, conta principalmente com o **capital científico** e o **capital político**.

---

<sup>53</sup> A Prefeitura de Florianópolis, a UDESC e entidades sociais assinaram, convênio para a implementação do Corredor Cultural de Florianópolis. O objetivo do projeto é revitalizar o centro histórico da cidade formando um circuito cultural com atividades lúdicas e artístico-cultural com exposição de artesanato local ([www.pmf.sc.gov.br/noticias/comunicacao/pesquisado\\_em\\_01/12/2008](http://www.pmf.sc.gov.br/noticias/comunicacao/pesquisado_em_01/12/2008)).

Esse projeto da UDESC suscitou diversos conflitos entre os órgãos que atuam no artesanato da cidade. Conforme um entrevistado do IGEOF, que faz parte do Conselho Consultivo, esse projeto apresenta falhas por ser uma iniciativa imposta de cima para baixo, não contando com a presença dos artesãos para a discussão de problemas e necessidades que dizem respeito a eles. Contudo, para a UDESC os artesãos estão representados pela Federação dos Artesãos de Santa Catarina (FAPASC) que faz parte do conselho consultivo. Para o IGEOF a percepção da UDESC sobre o artesanato, focada principalmente na dimensão cultural, não condiz com a realidade do setor que necessita de investimentos na qualificação do artesão de feira e pontos de comercialização que assegure condições de sobrevivência a esses agentes.

O objetivo do Corredor Cultural me parece é fazer uma feira grande. É montar ao longo do centro histórico espaços de feiras com apresentações de teatro e folclore. Mas isso não vai funcionar, porque a UDESC quer tudo bonito, todas as barracas padronizadas. Eu também gostaria que fosse tudo bonitinho só que é complicado, a vida do artesão está difícil, duas semanas sem vender por causa da chuva, se chovesse mais um sábado tinha gente que não ia nem ter o que comer... Eu não ia mais participar das reuniões, mas quando eu soube que iam mexer com artesanato eu decidi ir porque achei que eles iam mexer no meu espaço, na minha feira (entrevistado nº 25 [IGEOF]).

Perante as disputas travadas no campo a UDESC conta com o apoio do Banco do Brasil. O banco auxiliou a UDESC a levar adiante a implantação de uma feira de artesanato junto ao Parque da Luz que posteriormente foi transferida para a Praça XV. A partir daí o interesse do Banco do Brasil pelo artesanato de feira cresceu, em parte, isso se deveu a projetos internos ligados a política nacional do banco chamada de Desenvolvimento Regional Sustentável (DRS). O DRS tem como objetivo auxiliar atividades produtivas informais proporcionando, em longo prazo, desenvolvimento social e econômico sustentável. Para tanto a semelhança do SEBRAE o banco desenvolveu uma metodologia de trabalho cuja diferença com aquela instituição está segundo um entrevistado do BB na visão sustentável de longo prazo. Aqui percebi também uma afinção com o discurso do SEBRAE para o artesanato visto pelo banco como negócio.

O projeto da feira de artesanato está dentro do DRS. É uma estratégia negocial do banco. É uma coisa que foge da rotina tradicional de projeto que visa querer resultado imediato. O trabalho com DRS é a médio e longo prazo e com bastante sustentabilidade. No elo dessa cadeia está o meio empresarial que é o gerador de riqueza, de emprego e o meio formador que é a universidade. É de base negocial porque o banco com isso está desenvolvendo uma carteira de clientes novos que vão ganhar dinheiro, vão ter novas oportunidades que se tornaram clientes em potencial (entrevistado nº 24 [BB]).

Como capitais em disputa o Banco do Brasil apresenta o **capital econômico** e o **capital político** se aproximando em patrimônio ao SEBRAE. O objetivo do banco diferentemente dos demais órgãos que atuam no subcampo não é coordenar o artesanato, mas sim apoiar ações que envolvam o artesanato como possibilidade futura de formar uma vasta carteira de clientes artesãos.

Na disputa com os órgãos já citados ocupam também posição no subcampo o Instituto de Geração de oportunidades de Florianópolis (IGEOP) e a Fundação Franklin Cascaes (FFC). O IGEOP, conforme já citado, foi criado em 2003 com o objetivo de promover oportunidades sustentáveis de renda em Florianópolis. Desde 2006 esse instituto coordena uma feira de artesanato no centro da cidade chamada Miramar. De acordo com a idealizadora do projeto a idéia inicial era oportunizar aos artesãos locais mais um espaço de comercialização de artesanato na cidade durante o natal. Para a escolha do local mais adequado para a montagem da feira o IGEOP contou com a ajuda da Secretaria de Turismo (SETUR) que indicou o Largo da Alfândega para abrigar a feira. Esse local fica sob a responsabilidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) que o disponibilizou para a realização da feira. O IPHAN, segundo alguns artesãos, é bastante criterioso na liberalização de locais tombados pelo patrimônio histórico. Diante disso, vale destacar a influência política da coordenadora da feira, juntamente com o auxílio da SETUR, como determinante na conquista do espaço já citado.

Como capital de luta o IGEOP apresenta o **capital político**. Esse órgão dispõe desse capital para implementar ações voltadas para o artesanato, tais como a programação de um Seminário, a ser realizado em 2009, intitulado: Artesanato Desatando Nós e Conquistando Seus Espaços com o objetivo de reunir os artesãos da grande Florianópolis e discutir as necessidades e os possíveis rumos do artesanato local. Outro projeto pretendido pelo IGEOP diz respeito à criação de uma estrutura, uma espécie de departamento, vinculada à prefeitura que pudesse tutelar o artesanato em conjunto com a FFC ou a FCC. Caberia a esse departamento cuidar de assuntos ligados à geração de renda e capacitação dos artesãos, contando, para isso, com um orçamento anual para realizar suas atividades. No que tange à dimensão cultural do artesanato essa ficaria sob responsabilidade das fundações já citadas.

Cabe salientar aqui, uma questão que permeia todo o campo de estudo e que se encontra em constante questionamento, qual seja, a definição do que seja artesanato. Essa questão se torna motivo permanente de disputas entre os agentes do subcampo. Ter o poder de definir o que é artesanato em Florianópolis significa dominar o campo e decidir quem

participa do jogo ou não. Para o IGEOF, por exemplo, o artesanato é focado, principalmente como gerador de renda. Em virtude disso, as ações desse órgão caminham no sentido de buscar locais para comercialização e ampliação do número de expositores na feira que coordena. Pelo fato de focar o artesanato como elemento gerador de renda o IGEOF questiona a atuação da FFC que relega o artesanato a último plano porque direciona suas atenções para outras manifestações culturais como o teatro, a música, a dança e a literatura.

Nós não podemos tratar o artesanato só como cultural, só como turismo ou só como gerador de renda. Nós temos que trazer pro Igeof como gerador de renda, mas nós temos que integrar toda essa parte. É que hoje os artesãos chegam para gente reclamando muito da Fundação Cascaes. Isso mexe com ele porque ele não está mendigando ele quer um espaço pra ele trabalhar. Como a feira não é o prioritário para Fundação ela dá mais atenção ao Encontro das Nações, ao festival de dança, ao festival de teatro que são os eventos maiores da Fundação. Mas se o artesanato vier pro IGEOF ou SETUR a gente tem condições de equilibrar essa área toda (entrevistado nº 25 [IGEOF]).

Conforme pude observar há uma disputa entre os órgãos ligados ao artesanato pela definição do que é válido para o artesanato que tensiona entre geração de renda e cultura e isso se reflete na legitimação, por cada órgão, do que é artesanato ou não. Assim, a disputa se dá entre órgãos que têm como **principal** trunfo: o **capital cultural** (FFC e FCC), o **capital político** (IGEOF e SST), o **capital econômico** (SEBRAE e BB) ou o **capital científico** (UFSC e UDESC).

Conforme já salientado, ocupa lugar nesse campo a Fundação Franklin Cascaes, órgão oficial do município de Florianópolis responsável pelas questões que envolvem o artesanato. Para os artesãos, a FFC não se compromete com o artesanato. Segundo eles, isso se deve, em parte, pela a inexistência de políticas públicas para o setor. Outro fator citado como responsável pela fraca atuação da fundação diz respeito às constantes trocas dos responsáveis pela organização das feiras de rua em virtude das mudanças de governo na prefeitura. Nessas mudanças ocorre também a troca do responsável pela coordenação das feiras dentro da FFC e essa função fica sempre em mãos de agentes indicados politicamente quase sempre sem nenhuma experiência no campo cultural.

Hoje a Fundação está com pessoas que não tão nem aí pra feira. Na Fundação são cargos políticos então muda com a troca de governo. A Fundação se subdivide em departamentos, tinha um de feiras, mas com essa nova gestão eles colocaram o artesanato no departamento de eventos comunitários, então são as mesmas pessoas que cuidam de dança, teatro, boi de mamão, daí a gente sentiu uma queda, na verdade quem está lá não liga para o artesanato (entrevistado nº 10 [artesão]).

Na Franklin as pessoas responsáveis pelo artesanato são burocratas que estão ali por cabide de emprego e não entendem nada de artesanato. Eu acho que quem representa a nossa classe tem que ser uma pessoa que tenha pelo menos convivência conosco, que conheça nosso linguajar que entenda de material, de pintura, de prata, de tecelagem, etc (entrevistado nº 03 [artesão]).

Antes de dar prosseguimento às falas dos porta-vozes da FFC penso ser importante narrar sucintamente como ocorreu meu primeiro contato com essa entidade. Esse contato me permitiu vislumbrar a posição que o artesanato ocupa no seio da fundação, por isso acredito ser importante seu relato. Para a primeira visita à fundação resolvi não usar o telefone para marcar uma conversa e fui pessoalmente e sem avisar para conhecer o ambiente. Fui bem recebida pela secretária da entidade e solicitei um horário com o coordenador geral da fundação que no momento estava atendendo uma pessoa. Aguardei cerca de 30 minutos e o coordenador geral me recebeu e perguntou qual era o assunto que me trazia ali. Quando eu disse que se tratava do artesanato de Florianópolis ele logo me dispensou dizendo que eu deveria conversar com o pessoal de assuntos comunitários. Confesso que fiquei sem reação, porque não esperava por isso, mas acatei de imediato o que foi dito e me dirigi à sala recomendada<sup>54</sup>.

No departamento de assuntos comunitários fui atendida, ao mesmo tempo, por dois servidores que se anunciaram responsáveis pelo artesanato. Um deles é funcionário de carreira da prefeitura e o outro ocupa um cargo de confiança indicado pelo próprio prefeito. Os discursos dos dois agentes eram divergentes entre si e no começo fiquei um pouco confusa porque não sabia para quem fazer os questionamentos e a quem dirigir minha atenção. Porém, dentro de poucos minutos o funcionário de carreira aquietou-se e a conversa restante transcorreu com o agente que ocupava cargo de confiança. Desse primeiro contato percebi que a FFC aborda o artesanato de maneira paternalista, embora sua atuação seja alvo de críticas conforme os depoimentos dos artesãos ao longo da pesquisa. Além disso, para esse agente de carreira, porta-voz da FFC assim autorizado pelo cargo que ocupa, o artesanato “verdadeiro” é a renda de bilro, a cestaria, a cerâmica, a feitura de canoas e redes de pesca, artesanato esse que precisa ser preservado:

A coisa importante é o artesanato tradicional, o artesanato típico de uma cidade como é a renda, o crivo, a cestaria, a louça de barro. É essa parte toda que a gente batalha para não cair. Eu acho que se a gente não partir para uma agrupação dessas

---

<sup>54</sup> Três semanas mais tarde me dirigi a FFC e marquei com a secretária um horário com o superintendente da fundação – cargo máximo da instituição – porém, quando indagada sobre o assunto da conversa falei que se tratava de uma pesquisa acadêmica sobre CULTURA e intencionalmente não mencionei o artesanato, fui atendida pelo superintendente sem mais questionamentos numa conversa que durou cerca de 50 minutos.

feiras todas não dá, porque como está, é uma confusão de feiras com diversos órgãos coordenando, do jeito que está não se tem uma avaliação igual para todos e um regulamento igual para todos (entrevistado nº 13 [FFC]).

Nesta fala percebi que a ausência de uma legislação específica para a atividade, bem como a falta de um estatuto que defina um espaço tanto legal como um espaço político de definição do setor impede a própria organização dos agentes envolvidos com o artesanato.

No entanto, esse entrevistado não sabe explicar porque essas manifestações consideradas legítimas pela FFC se encontram marginalizadas, numa situação de subalternidade semelhante a das chamadas “manualidades” repudiadas pela FFC:

Eu não sei porque a coisa não vai pra frente, não sei se as pessoas estão no lugar errado. Eu acho que a cultura é muito amor, muita garra, muita luta, muitas vezes até por pouco dinheiro. Eu adoro Florianópolis eu não posso ver essas coisas que tem aí pela rua, cheia de coisas, cheia de barracas e brechós vendendo aquelas coisas, aquele negócio horrível, ali aquilo dos índios que já não é mais índio, fazendo as necessidades fisiológicas na Igreja São Francisco, os índios já comendo hambúrguer então isso não é cultura (entrevistado nº 13 [FFC]).

Para esse entrevistado da FFC há falta de verba e criatividade para desenvolver ações em relação ao artesanato. Para ele, isso se reflete também na questão educacional uma vez que, na visão da fundação, há que se formar novas platéias a partir da inclusão nos circuitos da cultura local – teatro, cinema, música, literatura – aqueles que não têm acesso a esses bens simbólicos por falta de segurança financeira.

Com relação ao ingresso nas feiras sob responsabilidade da FFC observei a existência de regras para a ocupação dos espaços de comercialização. No entanto, para que haja processos de seleção é necessário antes ter vagas disponíveis na feira e quando isso acontece os principais requisitos para o ingresso na feira são: apresentação de um produto artesanal, feito à mão, esse ponto causa muita polêmica porque não há consenso do que seja um produto artesanal, inclusive durante uma entrevista que realizei com o coordenador das feiras ele questionou sobre isso dizendo que essa era sua grande dúvida:

A grande pergunta que eu faço é o que é artesanato na concepção de fazer, porque eu não sei, eu tenho dúvidas, por exemplo, serigrafia é artesanato? Não sei, hoje, quase tudo se usa alguma máquina, tem sempre alguma parte do processo que não é totalmente manual. Não sei, não sei, nunca cheguei à definição nenhuma e eu já participei de palestras sobre isso e não cheguei a nada. Porque com toda evolução da humanidade, da história você pode ter um trabalho que é praticamente manual, mas você vai usar uma máquina. Então é muito difícil você dizer o que é e o que não é artesanato, porque você reprovar um artesão aqui hoje que quer entrar na feira, isso hoje é um problema pra mim (entrevistado nº 15 [FFC]).

Ainda sobre essa questão pude observar dúvida semelhante no discurso da Secretaria do Desenvolvimento Social e Trabalho (SST) que demonstrou preocupação quanto a falta de consenso do que seja artesanato:

Já se tentou em algumas discussões avançar na questão do artesanato, mas não se conseguiu avançar, há aí talvez um viés ideológico ou um viés conceitual que definiria o que seja artesanato. Há uma controvérsia teórica sobre o que seria isso. Eu acredito que essa seria uma das dificuldades, porém acho que pode ser superada sim. Uma vez a Anita Pires [presidente da FCC], que é minha amiga particular, disse que queria fazer da casa da Alfândega uma vitrine do artesanato catarinense, eu confesso que fiquei preocupada, porque eu acho que estamos começando de cima para baixo, porque não adianta fazer uma vitrine para expor o artesanato se nós não temos uma base que defina a política do setor (entrevistado nº 17 [SST]).

Afora essa questão da definição do que seja artesanato, os demais requisitos para entrada na feira, ao contrário do discurso pregado pela FCC sobre o artesanato de tradição, o que conta é a qualidade e acabamento das peças e não se as peças são de raiz, tradição e identidade local:

Para o ingresso na feira a gente nomeou uma comissão para avaliar os trabalhos e inicialmente o que era avaliado era a qualidade e bom acabamento do produto, a gente não se preocupou muito, nesse primeiro momento, com os critérios de artesanato de referência local, eu acho um erro, mas eu não fazia parte da feira na época. Então a feira teve mais haver com a qualidade do trabalho para que não ficasse como a gente via por aí nas outras feiras. A gente queria um diferencial, então a gente queria produtos de qualidade independente do artesão ter poder aquisitivo ou não. Era questionável também, até hoje a gente questiona sobre esses critérios, mas depois que eu assumi a gente mudou algumas regras do jogo justamente para privilegiar a cultura local, privilegiar também a questão social (entrevistado nº 15 [FFC]).

A questão da falta de políticas públicas para o artesanato também foi levantada pelo coordenador da feira da Lagoa que se queixou das dificuldades de buscar incentivo para o artesanato.

Aqui não se tem um planejamento pro artesanato, por isso que eu digo que falta uma política cultural para essa área de artesanato, porque todo mundo quer saber da dança, a dança tem mais incentivo porque a gente faz um encontro da dança, o do folclore a gente acabou de fazer, da música a gente sempre faz alguma coisa, a gente tem a orquestra e para o teatro tem o teatro da Ubro, mas o artesanato acabou saindo meio do controle com todo mundo querendo um pouquinho do artesanato (entrevistado nº 13 [FFC]).

Durante a pesquisa, fiz entrevistas com diversos servidores da FFC um dos assuntos destacados foi a questão orçamentária e a não convocação dos coordenadores de feiras de artesanato para participar das reuniões administrativas da FFC.

Eu já fui barrado várias vezes na Fundação porque meu assunto era a feira. Quando ia se discutir orçamento, prioridades de ação a feira nunca entrava, a feira não participava, o artesanato não participa. Claro a gente tem consciência de que de um orçamento tão pequeno dificilmente algo vai chegar ao artesanato, mas pelo menos deixa a gente elaborar projetos para captar recursos e sejam parceiros nisso, que promovam eventos, divulguem a feira na mídia, que formem parcerias para isso, para que o artesão possa sair lá de baixo e possa sobreviver dignamente (entrevistado nº 15 [FFC]).

A FFC e seu discurso afinado sobre o artesanato como tradição se mostrou preocupada com a proliferação de peças sem identidade local e acredita que isso se deve à questão da sobrevivência do artesão. Para FFC, uma das saídas para a garantia de sobrevivência do artesanato local seria o cooperativismo:

Essa coisa da sobrevivência é um problema também, porque é demorado para renderia fazer uma toalha, mas aí eu acho que a cooperativa seria uma saída pra ensinar essas pessoas a vender seus produtos. Cooperativa é uma coisa forte, uma coisa séria com uma estrutura legal para eles vender e mandar seu material até pra fora. Eu sempre falo do Rio Grande do Norte que tem uma cooperativa que trabalha a pele do peixe, então da pele do peixe os artesãos fazem trabalhos belíssimos como bolsas, sapatos e estão até exportando pra fora. Mas uma cooperativa não se faz assim de uma hora pra outra a gente tem que juntar o pessoal todo, dizer como é, porque esse pessoal do artesanato é um pessoal difícil também de tu lidar tem gente que não entende as coisas e como se conduz uma cooperativa e de não deixar morrer a coisa (entrevistado nº 13 [FFC]).

Nas entrevistas realizadas com os servidores da FFC, o discurso que destoa em demasia no que diz respeito ao artesanato é o do agente que ocupa um cargo na fundação por indicação política. Para ele, o artesanato é uma produção marginal de uma profissão secundária e nunca será reconhecida como profissão superior porque seu modo de produção é individual e tudo que é individual é inferior, embora superior na criação.

A função ocupada por esse agente na FFC, bem como a visão que tem sobre o artesanato reflete-se diretamente nas ações ou inação em relação ao artesanato. Para ele as feiras de artesanato não precisavam existir porque falta responsabilidades entre os artesãos que muitas vezes são vetores de sonegação fiscal por não exigirem nota fiscal durante as compras de matéria prima. Além disso, em sua opinião, acabar com as feiras de rua não significa acabar com o artesão. Segundo ele os artesãos continuariam a fazer artesanato em

casa e descobririam outras maneiras de escoar sua produção. Sobre suas atribuições como responsável pelo artesanato e o poder a ele outorgado para decidir sobre as feiras, ele afirma:

Aqui na Franklin eu não sou responsável pelo artesanato, eu sou responsável só pelas políticas da fundação para as feiras. Então eu sou responsável pela implementação de políticas com a minha visão das coisas, por isso eu estou aqui. A minha maneira de ver as coisas é a minha maneira de ver as coisas; a maneira do superintendente ver as coisas com os meus olhos é a maneira dele ver as coisas com os meus olhos sobre o artesanato. Eu tenho uma maneira de ver as coisas e estou convencido de que isto está certo, eu exponho ao meu superintendente que vai dar o aval ou não, esse é o papel de um superior, e eu obedeço. Mas só que quando ele me bota como responsável é porque ele gosta da minha maneira de ver as coisas e a minha maneira de ver as coisas (entrevistado nº 14 [FFC]).

Nesta pesquisa pude observar que os capitais apresentados pela FFC na luta pela imposição das regras do jogo válidas para o subcampo do artesanato são principalmente o **capital cultural** e o **capital político** com potencial de transformação para **capital simbólico** legitimado pelos artesãos.

Da análise pude conhecer os agentes públicos que disputam posição no subcampo artesanal de Florianópolis bem como a composição de seus capitais de luta. Para melhor compreensão do que foi apresentado nesse item segue um quadro resumo dos agentes, seus capitais e suas visões sobre o artesanato. Logo depois do quadro apresento um diagrama da posição ocupada pelos agentes do campo em estudo.

AGENTES	ARTESÃOS	FCC	FFC	BB	SEBRAE	SST	IGEOF	UFSC	UDESC
<b>CAPITAIS</b>	Tradição Saber-fazer	Cultural Político	Cultural Político	Econômico Político	Empresarial Econômico Político	Político	Político	Científico Político	Científico Político
<b>VISÃO SOBRE ARTESANA TO</b>	Sobrevivência Cultura Modo de vida	Cultura	Cultura	Negócio	Negócio	Geração de renda	Geração de renda	Cultura	Cultura

Quadro 3 – Agentes e Capitais

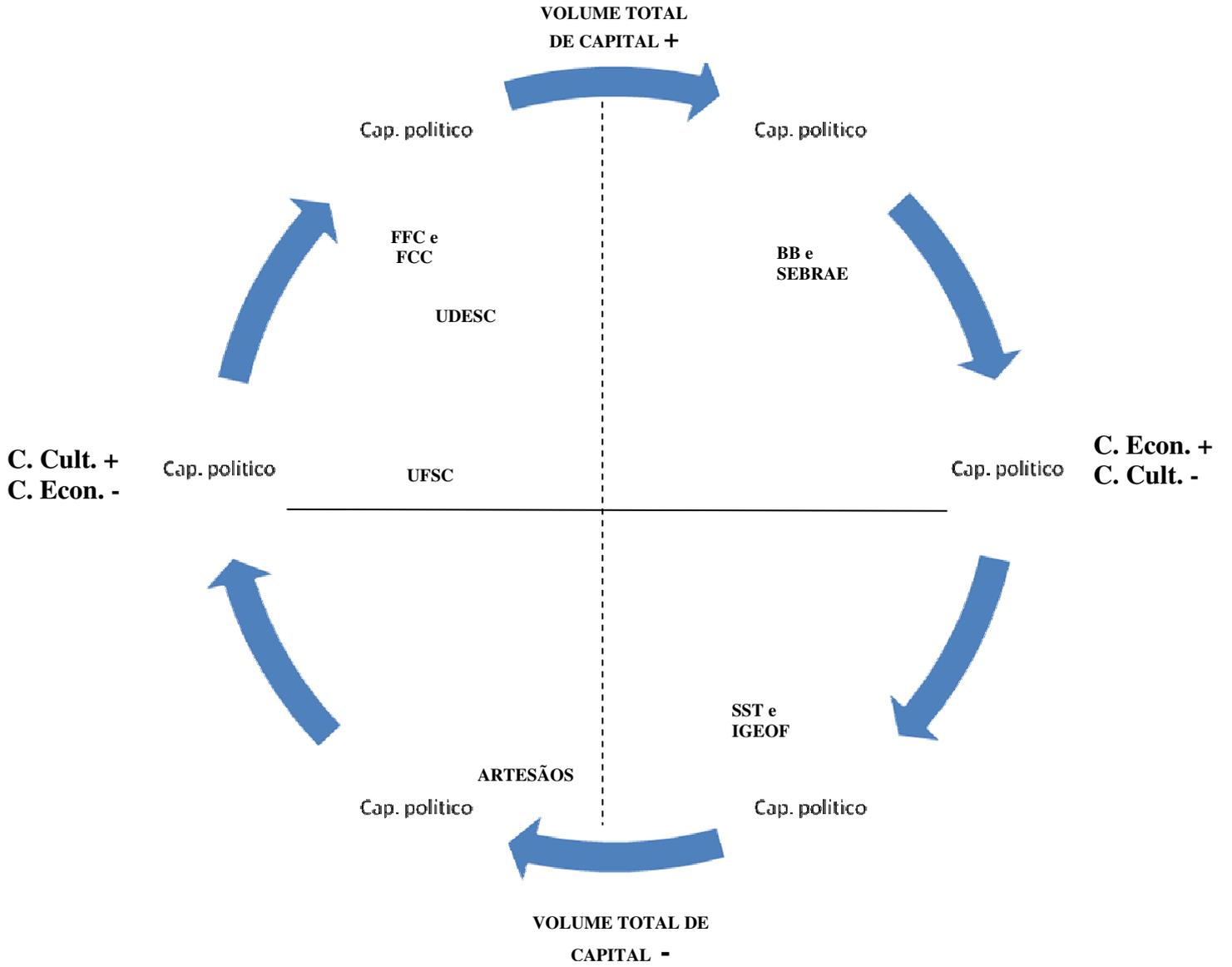


Figura 13 - Distribuição dos Capitais dos Agentes do Subcampo Artesanal

## 6 CONCLUSÕES, LIMITAÇÕES E POSSIBILIDADES

Nessa pesquisa pretendi compreender a dinâmica que envolve o subcampo do artesanato por meio da análise das relações de força travadas entre os agentes desse espaço na busca por uma posição dominante. Essa análise permitiu fazer algumas reflexões sobre a tensão entre a dimensão cultural e econômica presente no campo, bem como sobre as disputas pela definição de artesanato e dos espaços de comercialização. Para tanto, procurei dar voz aos agentes dominados – artesãos - lembrados apenas como legitimadores do poder político das instituições que reivindicam para si o direito de ditar as regras para o artesanato.

Com relação ao artesão, me parece, valem os argumentos de Martins (2008, p. 09) sobre a vida do homem simples que é “atravessada por mecanismos de dominação e de alienação que distorcem sua compreensão da história e do próprio destino”. Nos momentos e situações do protagonismo oculto e mutilado dos simples, dos que foram postos à margem da história é que a sociedade propõe ao pesquisador suas indagações mais complexas, seus problemas mais ricos, sua diversidade teoricamente mais desafiadora. São os simples que nos libertam dos simplismos, que nos pedem a explicação científica mais consistente, a melhor e mais profunda compreensão da totalidade concreta que reveste de sentido o visível e o invisível. É na vida cotidiana que a história se desvenda ou se oculta (MARTINS, 2008).

Ao buscar o testemunho dos próprios artesãos, pretendi dar voz a esse agente dominado cuja história passa à margem dos circuitos literários dominantes. Um exemplo disso é a escassez de livros e materiais impressos que discorram sobre o artesanato enquanto produto das relações sociais. É possível encontrar alguma literatura que fale de artesanato, porém concentram-se apenas nas questões de classificação e tipologia dos produtos conforme o material empregado. Em pesquisa nas Bibliotecas Universitárias de Florianópolis, na Biblioteca Municipal e na Casa da Memória encontrei registros de diversas personalidades e fatos da colonização da cidade, mas não há material impresso que conte a história do artesanato e das feiras de rua em Florianópolis.

Assim, com vistas a alcançar os objetivos da pesquisa realizei extensas entrevistas com os agentes do campo já que a escassez de documentos não me permitiu realizar uma pesquisa documental. Do levantamento do campo empírico constatei que os principais agentes do campo são os artesãos das feiras e algumas instituições ligadas à cultura em Florianópolis. As disputas entre os agentes do campo dizem respeito à definição do que é artesanato e dos

espaços de comercialização, além da tensão entre a dimensão cultural e econômica vivenciada pelo artesanato. Essa tensão observada no campo tornou-se foco central de análise nesse trabalho pela relevância que ganhou durante o processo de pesquisa, constituindo-se em motivo de disputa no campo.

Com relação à formação do subcampo do artesanato em Florianópolis e a gênese do seu *habitus* (em transformação) foi possível identificar como fator determinante dessa história o fenômeno das feiras de artesanato.

Durante a pesquisa constatei que a entrada de novos agentes no campo e a expansão dos espaços de feiras promoveram uma intensificação das disputas pela posse de capitais com o poder de ditar as regras do jogo entre os órgãos ligados ao artesanato. Esse momento histórico é marcado também pela entrada de novos artesãos no artesanato impulsionados pela busca de renda e estimulados pelas revistas de decoração e pelos cursos de capacitação em artes aplicadas oferecidos pelo Estado. A entrada desses novos artesãos provocou divisões no campo se refletindo nas feiras. Isso criou clivagens classificando os artesãos conforme o lugar que o artesanato ocupa em suas vidas.

Diante das observações realizadas constatei que os artesãos se identificam enquanto grupos distintos que congregam interesses também distintos. Os artesãos mais antigos no campo classificam os mais novos como artífices em virtude das peças que produzem serem cópias das revistas de design. Os primeiros reivindicam como legítima a posse de um **saber-fazer** que se aproxima do **capital cultural** definido por Bourdieu. Esses artesãos fazem do artesanato um modo de vida. Já os artesãos mais novos (chamados artífices) valorizam a qualidade no acabamento das peças como sendo crucial na produção artesanal. Com base em seus depoimentos percebi uma incorporação dos discursos mercadológicos sobre a qualidade e também constatei que a principal motivação para o ingresso no artesanato é a busca por complementação de renda. Além dos grupos já citados observei a existência de um terceiro elemento - o artesão nativo. Ele aparece nos discursos dos órgãos públicos ligados ao artesanato como o artesão legítimo, porém sua situação social/subalterna não difere dos demais artesãos do campo, portanto é questionável o discurso dos órgãos públicos sobre esse tipo de artesanato. Esse último não sofre a rivalidade dos outros dois grupos citados. Para esse artesão nativo o artesanato está imbricado no seu cotidiano fazendo parte da sua vida e de suas necessidades cotidianas.

Contudo, com as mudanças (já citadas no capítulo 4 desse trabalho) trazidas pelo desenvolvimento turístico da cidade, pela resignificação do artesanato como decorativo, o nativo passa do artesanato utilitário para o artesanato decorativo/comercial. Apesar disso, esse

artesão não é encontrado facilmente nas feiras e segundo os entrevistados da FFC isso se deve a alguns fatores de ordem econômica e cultural. Com relação ao econômico suas peças têm alto custo de produção, demandam muito tempo para serem produzidas e por isso atingem alto preço, o que dificulta a comercialização em feiras de rua cujo público principal não costuma comprar produtos de alto preço. O fator de ordem cultural diz respeito timidez para falar em público.

Nesse trabalho também pude constatar uma relação entre artesanato e turismo. Conforme relatos dos artesãos, nem todos dependem do turismo para sobreviver. Boa parte dos artesãos das feiras de rua tem no público local seu meio de subsistência, chegando, inclusive a adotar o “caderninho de fiado” para atender aos clientes mais fiéis. A partir dos relatos percebe-se que há uma clivagem entre aqueles que vivem predominantemente do turismo e aqueles que vivem do público local. Os artesãos chamados *hippies* e os nativos dependem muito mais do turista para sobreviver do que aquele chamado artífice. Esse último possui um produto de cunho decorativo e de utilidades práticas (panos de pratos bordados, recipientes de vidro decorados, protetores de eletrodomésticos, sandálias decoradas, porta retratos, tapetes de crochê para banheiros) que apresenta boa aceitação dos moradores locais que são seus principais clientes.

Os diferentes históricos de constituição das feiras de artesanato fazem com que os grupos mencionados não se reconheçam como único e não se identifiquem. Nesse sentido, não se mobilizam enquanto grupo para reivindicar atenção por parte do poder público.

Nesse trabalho, também foi possível identificar uma disputa entre os órgãos ligados ao artesanato pelo poder de classificar, no subcampo do artesanato, o que é válido ou não. O motivo de disputa entre os órgãos é pelo poder de classificar o que é artesanato e de definir os espaços de comercialização. A luta pelos espaços de comercialização e pela definição do que é artesanato foi acirrada com o advento da expansão das feiras que foi acompanhado pela entrada no campo de instituições que não possuem ligação com a gestão pública da cultura. Entretanto, em virtude dos capitais que possuem acumulados em outro campo, estas instituições conseguiram se inserir no subcampo do artesanato e desenvolver ações mobilizando seus trunfos para isso. Instituições fortes em capital econômico como o SEBRAE e o BB entram no campo e desenvolvem ações em prol do artesanato conforme a percepção que tem deste: negócio, e, portanto se dirigem ao artesanato na perspectiva de estruturar a atividade, visando em longo prazo a constituição de uma empresa. Órgãos como o IGEOF e a SST, fortes em capital político, consideram o artesanato principalmente como gerador de renda, e, portanto suas ações vão nessa direção: a SST se preocupa muito mais

com a questão da capacitação dos artesãos, oferecendo cursos profissionalizantes e o IGEOF se concentra na ampliação do número de artesãos participantes nas feiras. Já as universidades, UFSC e UDESC vêem o artesanato como cultura, nisso convergem com a FFC e a FCC, órgãos do campo responsáveis pela gestão da cultura no município e no Estado respectivamente. Os capitais daquelas instituições são principalmente o científico, e no caso da UDESC, percebe-se também como um trunfo importante de luta o capital político nas articulações que promove em favor do artesanato como, por exemplo, a realização de uma feira para a qual conseguiu um espaço na cidade para abrigá-la e a proposição do projeto Corredor Cultural de Florianópolis.

Das posições e disposições dos agentes verifica-se que no campo não há consenso de como o artesanato deve ser tratado: cultura, negócio ou geração de renda. Durante o trabalho pude perceber que há relevantes diferenças sobre o entendimento, para os órgãos ligados ao artesanato, do que seja geração de renda e negócios. A visão de negócio contempla a busca pelo lucro e a sustentabilidade financeira da atividade como fatores principais para o investimento no setor (visão do SEBRAE e do BB). No que tange a geração de renda, percebi como mais importante a preocupação com a resolução de problemas sociais emergentes tais como a falta de sustento de algumas famílias em virtude da escassez de empregos em outros setores. Nesse caso o artesanato se torna uma alternativa de renda, sem muita preocupação com lucros (visão da SST e do IGEOF).

Contudo, as diferentes visões no que tange o artesanato se reflete diretamente nas divisões presentes nas feiras nas quais os artesãos se identificam com os órgãos, reconhecendo a legitimidade daquele que lhes dão apoio. Nas entrevistas pude observar um questionamento tanto por parte dos artesãos, quanto dos órgãos públicos do que é artesanato ou não. Entre os artesãos as disputas ficam por conta de um artesanato reivindicado como um **saber-fazer** (*hippies* e nativos) ou como um artesanato fruto de habilidades manuais (artífices), cujo principal elemento a ser considerado é a qualidade no acabamento (discurso do mercado). Esse questionamento/indefinição pode ser reflexo da posição subalterna que o artesanato ocupa, historicamente, no campo da cultura e por (o)posição no campo econômico, o que impacta, infiro, na falta de uma política pública para o setor.

Assim, essa tensão entre a dimensão cultural e a econômica faz do artesanato um objeto tão complexo e desafiador na busca por uma compreensão das suas relações com o mundo social. Relação essa que o classifica e o subordina como algo inferior/vulgar pelos dominantes, aqueles que têm o poder de fazer existir pelo simples fato de anunciar porque possuem capital simbólico. Essa mesma cultura tida como inferior serve como legitimadora

do poder dos dominantes, assim, o artesanato interessa por cumprir funções na reprodução de privilégios e como par inferior da *cultura erudita* que distingue *naturalmente* os quem tem o *gosto* legítimo em termos de cultura, e, por isso superioridade e direito de ditar a visão de mundo que lhe seja mais favorável.

Diante disso, algumas limitações e possibilidades na pesquisa se impuseram. Assim, pode-se dizer que esta é uma das muitas interpretações possíveis sobre os acontecimentos do campo. Um fator de limitação diz respeito à recente aproximação dessa autora com um referencial teórico complexo como o de Bourdieu, num campo de estudos no qual esse pensamento não é dominante. Diante disso e da pressão do prazo para a conclusão do trabalho pude achar alguns caminhos não ortodoxos e nisso contei com a ajuda de uma disciplina que cursei no Programa de Pós Graduação da Educação da UFSC que me serviu de guia na postura metodológica que adotei para essa pesquisa.

Outro fator de limitação diz respeito às informações obtidas dos agentes do campo por estarem circunscritas à perspectiva dos entrevistados, e, por isso sujeitas a subjetividade de cada um. Além disso, a escassez de material impresso se impôs como uma limitação, pois não foi possível fazer a triangulação dos dados para minimizar possíveis distorções. Outrossim, por ser tratar de entrevistas é evidente que podem ter ocorrido constrangimentos e, até mesmo, possíveis omissões de muitas informações durante o processo de entrevistas. Desse modo, as análises e interpretações consideram os dados aqui apresentados, aqueles obtidos.

Como possibilidade de estudos futuros sugiro uma análise mais aprofundada do campo de produção cultural de Florianópolis para tentar captar como são formados os discursos que classificam as culturas populares e as investem de uma representação naturalizada o que dificulta o questionamento da lógica de dominação a elas subjacentes. Sugiro também uma análise do campo político de Florianópolis para verificar as disputas aí travadas e as ligações/relações aí estabelecidas para tentar identificar quais capitais (social, político, econômico, etc.) têm mais poder de comandar as ações em favor de algum projeto específico liderado por alguma instituição ligada ao artesanato. Outro elemento que merece uma investigação mais detalhada refere-se às associações de artesãos: saber seu número, seus interesses, motivações e as relações que estabelecem com o campo podem trazer algumas contribuições para o estudo.

Seria interessante analisar também no campo político como ocorrem os processos de liberalização dos espaços para a realização das feiras de artesanato, visto que isso se mostrou obscuro durante o processo de pesquisa uma vez que vários comentários evidenciaram a falta de transparência dessas negociações. Parece não ter havido uma regra única para a

liberalização dos espaços, fato que gerou desconfiança no campo entre os agentes. Outro aspecto que merece ser aprofundado diz respeito a relação entre arte e artesanato que serve à lógica de distinção promovendo a classificação, (des)classificação e diferenciação entre arte e artesanato relegando a este último uma posição subalterna como par inferior da arte, fato que engendra uma relação histórica de dominação que merece uma análise mais aprofundada.

Por fim, pode-se fazer também uma análise da cultura, turismo e desenvolvimento e as relações de dominação que perpassam estes campos de estudo. Isto porque, apesar do tema – cultura e desenvolvimento – estar em voga atualmente, esse binômio, durante o processo de pesquisa, pareceu nas entrevistas apenas uma vez. Seria interessante tentar compreender o porquê disso.

**REFERÊNCIAS**

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

ANDRADE, Mário. O artista e o artesão. In: \_\_\_\_\_. **O baile das quatro artes**. São Paulo, Editora Martins, 1938.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BHABHA, Homi K. . **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BERMAN, M.; MOISES, C. F.; IORIATTI, A. M. L.. **Tudo que e sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **La distinction: critique sociale du jugement**. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

\_\_\_\_\_. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada, 1983.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **As estruturas sociais da economia**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

\_\_\_\_\_. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_; NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. M.. **Escritos de educação**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004a.

\_\_\_\_\_, CHAMBOREDON, J. C., PASSERON, J. C. **O ofício do sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2004b.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Razões práticas:** sobre a teoria da ação. São Paulo: Papirus, 2005b.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2005c. Organizador: Sérgio Miceli.

\_\_\_\_\_. **A produção da crença:** contribuição para uma economia dos bens simbólicos. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Distinção:** crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore?** São Paulo: Brasiliense, 2006.

CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2000.

CARVALHO, Cristina A., VIEIRA, Marcelo M. F. **O poder nas organizações.** São Paulo: Thomson Learning, 2007.

CARVALHO, R. L. S. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. In: **Seminário Folclore e Cultura Popular:** As várias faces de um debate. Série Encontros e Estudos 1. Rio de Janeiro: INF/ CEP/ IBAC/ MEC, p. 13-21,1992a.

CARVALHO, J.J. A Antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. In: **Seminário Folclore e Cultura Popular:** As várias faces de um debate. Série Encontros e Estudos 1. Rio de Janeiro: INF/ CEP/ IBAC/ MEC, p. 23-38,1992b.

COLI, Jorge. **O que é arte.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

D'AVILA, José S. IN: RIBEIRO, Berta G. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea.** Instituto Nacional do Folclore, 1983. 253p.

DELSAUT, Yvette. **Depoimento sobre Les Héritiers.** Revista Tempo Social, nº 01 v.17: USP: jun/2005.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

FLEURY, Catherine A. E.. **Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará: a expressão artística de um povo**. São Paulo: ANNABLUME, 2002.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. 2º ed. São Paulo: UNESP, 1991.

GOULART, S.; MENEZES, M.F.; GONÇALVES, J.C de S. Composição e características do campo organizacional dos museus e teatros da região metropolitana do Recife. In: **Organizações, cultura e desenvolvimento local: agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional/ org.:** Cristina Amélia Carvalho, Marcelo Milano F. Vieira. Recife: EDUFEPE, 2003.

LAHIRE, B. Reprodução ou prolongamentos críticos? In: **Educação e Sociedade**. Dossiê "Ensaio sobre Pierre Bourdieu", Ano XXIII, nº 78, Abril/2002, p. 37-55.

MADEIRO, G.; CARVALHO, C.A. Da origem pagã às micaretas: a mercantilização do carnaval. In: **Organizações, cultura e desenvolvimento local: agenda de pesquisa do Observatório da Realidade Organizacional/ org.:** Cristina Amélia Carvalho, Marcelo Milano F. Vieira. Recife: EDUFEPE, 2003.

MARTINS, S. **Arte e artesanato folclóricos**. Coleção: Cadernos de Folclore, n.º 10, Brasília: Funarte, 1973.

MARTINS, José de S. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. 2º ed. São Paulo: Contexto, 2008.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 9º ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MISOCZKY, Maria Ceci. Implicações do uso das formulações sobre campo de poder e ação de Bourdieu nos Estudos Organizacionais. **RAC**, Edição Especial, 2003: 09-30.

ORTIZ, R. **A consciência fragmentada: ensaios sobre cultura popular e religião**. São Paulo: Paz e Terra, 1980

PEREIRA, Jose Carlos da Costa. **Artesanato: definições e evolução: ação do MTb-PNDA..** Brasília: MTb, 1979.

PORTO ALEGRE, Sylvia. **Mãos de mestre: itinerários da arte e tradição.** São Paulo: Maltese, 1994.

RIBEIRO, Berta G. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea.** Instituto Nacional do Folclore, 1983. 253p.

RUGIU, A. S. **Nostalgia do mestre artesão.** Campinas: Autores Associados, 1998.

SALES, Vicente. Artesanato. In: ZANINI, Walter . **História Geral da Arte no Brasil.** 2º vol. São Paulo. 1983.

SEBRAE. **Artesanato brasileiro.** Disponível em: <www.sebraepr.com.br>. Acesso em: 01/mai/ 2008.

\_\_\_\_\_. **Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro,** volume 1, nº 1, março de 2008.

SCHUMPETER, J. A. **A teoria do desenvolvimento econômico:** uma investigação sobre lucros, capital, crédito, juro e o ciclo econômico. p. 43: 66 São Paulo: Nova Cultural,1988.

TONET, Rogério S. **Fenômenos, Economia Plural e Desenvolvimento Local:** um estudo na feira de artesanato do largo da ordem em Curitiba. 2004. Dissertação - Mestrado em Administração do Setor de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Paraná, 2004.

VALLE, I. R. **Pierre Bourdieu e a fundação de uma nova sociologia na França:** a pesquisa e o pesquisador, 2008 (no prelo).

THIRY-CHERQUES, Hermano R. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **RAP** Rio de Janeiro, 40(1): 27-55, Jan./Fev. 2006.

VIVES, Vera. IN: RIBEIRO, Berta G. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea.** Instituto Nacional do Folclore, 1983. 253p.

WACQUANT, Loïc J. D. O Legado Sociológico de Pierre Bourdieu: duas dimensões e uma nota pessoal. **Revista de Sociologia e Política**, 19, p. 95-110, nov. 2002. Disponível em <http://www.scielo.br>.

\_\_\_\_\_; BOURDIEU, Pierre. **Una invitación a la sociología reflexiva**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

\_\_\_\_\_. Notas para esclarecer a noção de *habitus*. **RBSE** – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 6, n. 16, pp.5-11, 2007, ISSN 1676-8965.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. Florianópolis: EDUSC, 2000.

ZANINI, Walter, org. **História geral da arte no brasil**. São Paulo. Instituto Valter Moreira Salles, 1983.

**APÊNDICE A - Instrumento de coleta de dados (roteiro de entrevista Artesãos)**

- 1) Como você começou a fazer o que faz? Sempre foi assim? Antes era mais fácil ou mais difícil?
- 2) Seus avós/ seus pais são/eram artesãos? Tem mais algum parente que é artesão? Quem?
- 3) O que você deseja alcançar com o artesanato?
- 4) Você vive do artesanato? Tem outra pessoa na família que ajuda no sustento da casa?
- 5) Você abriria mão de sua autonomia criativa em nome de um aumento nas vendas?
- 6) Como você chegou a este lugar, no qual expõe seus produtos? O que fazia antes?
- 7) Como é que se conseguem os espaços nesse lugar (feira)?
- 8) Você expõe em outros lugares?
- 9) As vendas se mantêm constantes durante o ano? No inverno e verão é diferente?
- 10) O que você faz nos períodos de baixa? Tem outro emprego?
- 11) Porque você continua com essa atividade (satisfação, falta de opção)?
- 12) Quem compra nesta feira? É diferente das outras?
- 13) Como é a sua relação com o público?
- 14) Quais as dificuldades e vantagens de participar das feiras?
- 15) A feira recebe apoio? De quem?
- 16) A feira tem problemas que poderiam melhorar? Fragmentação?
- 17) Qual feira, em sua opinião, é a melhor em Florianópolis? Por quê?
- 18) Como você compra o material, de quem compra, compra em conjunto com outros artesãos?
- 19) Sua feira mantém contatos e trocas de informações com outras?
- 20) Você sabe quem é o coordenador da feira, você o conhece?
- 21) O que precisa para ser coordenador de feira em sua opinião? Precisa ser artesão?
- 22) Quais problemas, hoje, você acredita que limita o desenvolvimento do artesanato?
- 23) Quais artesãos você acha que são referência de sucesso? Por quê?
- 24) O que você acha que é fundamental um artesão possuir para se destacar?
- 25) Você estudou? Que curso fez?
- 26) Como você fica sabendo dos eventos relacionados ao artesanato? Você participa desses eventos?
- 27) As tvs, rádios e jornais locais dão cobertura às atividades do artesanato local?
- 28) O turismo é importante para o artesanato? A secretaria do turismo / Santur apóiam ao artesanato?
- 29) Que tipo de produtos você acha que devem participar das feiras? Você faz alguma restrição?
- 30) Para o sr(a) o que é artesanato?
- 31) O sr(a) é membro de alguma associação? Há quanto tempo? Recebe algum apoio? De quem?
- 32) Quais espaços na cidade (que atualmente ele não está) você acha que o artesanato poderia estar?
- 33) Você acha que o artesanato recebe o mesmo tratamento que o teatro e o folclore?

**APÊNDICE B - Instrumento de coleta de dados (roteiro de entrevista Órgãos Públicos)**

- 1) Porque esta instituição apóia o artesanato?
- 2) Como essa instituição tem apoiado o artesanato em Florianópolis?
- 3) Existem leis específicas sobre artesanato? Quais?
- 4) Existe um planejamento com relação ao artesanato, alguma linha de trabalho específica?
- 5) Porque a feira foi organizada? (quais as preocupações - preservação cultural, geração de renda, etc)?
- 6) Que resultados alcançou? Obteve sucesso? Por quê? O que faltou?
- 7) Teve apoio (Político, econômico)? De quem?
- 8) Esse órgão recebe recursos para aplicação em projetos culturais? Quanto desses recursos é destinado ao artesanato?
- 9) Como acontece a seleção para o ingresso nas feiras, quais requisitos são exigidos e com qual periodicidade isso acontece?
- 10) Há um trabalho de conscientização junto aos meios de comunicação locais para que dêem cobertura às feiras e ao artesanato de maneira geral?
- 11) Já existe algum pedido para o reconhecimento do artesanato como bem público?
- 12) O ministério do trabalho tem alguma atuação sobre o artesanato? Há algum centro de formação do artesão?
- 13) Como essa instituição vê o artesanato, porque ele é importante para vocês?
- 14) Quanto as feiras de artesanato, quais os problemas que elas apresentam? Fragmentação?
- 15) O sr(a) acha que o fato de Florianópolis ser uma cidade turística contribui para o artesanato?
- 16) Existe alguma parceria, projetos comuns entre a secretaria do turismo e da cultura para o artesanato?
- 17) Você acha que a Prefeitura de Florianópolis apóia a feira, poderia apoiar mais?
- 18) Qual feira se destaca em Florianópolis? Por quê?
- 19) Alguma feira serviu de modelo para esse projeto?
- 20) As feiras mantêm contato umas com as outras (trocas de informações, técnicas)?
- 21) Como, de modo geral, a Instituição vê o artesão? Qual o seu perfil?
- 22) Quais artesãos você acha que se destacam? Por quê?
- 23) O que sr(a) acha que um artesão precisa para conseguir atuar como tal?
- 24) O que a instituição pensa a respeito da atuação do Estado nessas questões? O que falta?
- 25) Há um intercâmbio entre os órgãos que coordenam feiras em Florianópolis?
- 26) Como se dá a comunicação dos eventos que envolvem o artesanato? Há subsídios para os artesãos exporem seus trabalhos?
- 27) Quais as pessoas ou Instituições se destacam nas questões sobre artesanato? Por quê?

## APÊNDICE C - Instrumento de coleta de dados (pesquisa do perfil dos artesãos)



Gênero:  Masculino  Feminino

Natural de: \_\_\_\_\_.

Tempo de Residência na Grande Florianópolis:

menos de 1 ano  de 1 a 3 anos  de 3 a 5 anos  de 5 a 10 anos  mais de 10 anos

Reside em:  Casa própria  Aluguel  Com parentes ou amigos

Grau de instrução:  nunca estudou  1º grau incomp.  1º grau completo  2º grau incomp.  2º grau completo  superior incomp.  superior completo  mestrado  doutorado

Estado Civil:  Solteiro  Casado  Outros

Faixa etária:  menos de 20 anos  de 21 a 30 anos  de 31 a 40 anos  de 41 a 50 anos  de 51 a 60 anos  mais de 61 anos

Você faz artesanato há:  menos de 1 ano  de 1 a 2 anos  de 2 a 5 anos  de 6 a 10 anos  mais de 10 anos

Faz parte de alguma feira, quais?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Como você transporta seus trabalhos:

carro próprio  ônibus  carro de amigos  outro, qual ?

\_\_\_\_\_

Como aprendeu o que faz?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Alguém mais na sua família faz artesanato,  
quem? \_\_\_\_\_

Você ensinaria o que sabe fazer a outra pessoa? ( ) sim ( ) não

Artesanato para você é: ( ) Lazer ( ) complementação de renda ( ) única fonte de renda

Você trabalha: ( ) Sozinho ( ) Com familiares ( ) com núcleo de produção

Você realiza suas vendas em: ( ) Loja ( ) Feiras ( ) Bazares ( ) Particulares ( ) Outros

Você faz parte de uma entidade de artesanato (associação, cooperativa, sindicato)?

( ) Não ( ) Sim,

Quais? \_\_\_\_\_

Se você tivesse outra oportunidade de emprego deixaria o artesanato? ( ) sim ( ) não

Renda média mensal com o artesanato (em salários mínimos)

( ) menos de 01 salário ( ) 01 a 03 salários ( ) acima de três salários mínimos

Principais dificuldades na atividade artesanal:

( ) Aquisição de matéria prima ( ) Falta de capacitação ( ) Financiamentos

( ) Falta de informação ( ) Falta local autorizado p/ venda ( ) Outros

(especifique):

---

---

---

---

**APÊNDICE D – Lista dos órgãos que fazem parte do Conselho Consultivo do Corredor Cultural de Florianópolis.**

Associação Floripamanhã

**BB** – Banco do Brasil

**FAPASC** – Federação das Associações de Artesãos de Santa Catarina

**FCC** – Fundação Catarinense de Cultura

**FFC** – Fundação Franklin Cascaes

**FLORAM** – Fundação Municipal do Meio Ambiente

**IGEOF** – Instituto de Geração de oportunidades de Florianópolis

**IPUF** – Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis

**PMF** – Prefeitura Municipal de Florianópolis

**SEBRAE** – Serviço de Apoio as Micro e Pequenas Empresas

**SENAC** – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

**SETUR** – Secretaria Municipal de Turismo

**SUSP** – Secretaria de Urbanismo e Serviços Públicos

**UDESC** – Universidade do Estado de Santa Catarina