

MODOS DE VIDA E PRODUÇÃO ARTESANAL: ENTRE PRESERVAR E CONSUMIR

Rogério Proença Leite

Freqüentemente o artesanato recebe tratamento analítico similar aos dispensados aos estudos da cultura popular e ao patrimônio histórico: reconhece-se seu valor cultural — muitas vezes alçado a uma categoria especial da cultura e arte popular que representaria certos matizes de uma cultura suposta e genuinamente nacional —, a partir do qual se legitimam discursos preservacionistas (Arantes, 1981; Leite, 1995).

1. Sabe-se o quanto certas tradições são simplesmente inventadas, como já pôde assinalar Hobsbawm (1997) em um estudo clássico. São essas tradições, construídas e legitimadas mediante processos políticos, que incidem e dão sentido à formação das nações, como *comunidades imaginadas*, na forma como analisou Benedict Anderson (1991). Parte do que hoje compõe o repertório das chamadas tradições culturais no Brasil não é necessariamente genuína, mas foi ganhando significação como representativa de uma *brasilidade* à medida que esferas oficiais da cultura a reconheceram como expressivas de uma idéia de nação. Ainda assim, persistem nos debates sobre identidade cultural matizes preservacionistas que acreditam existir núcleos originários da cultura, ainda que esta seja reconhecidamente um resultado nem sempre unívoco de processos de reapropriação e reinvenção das tradições (Leite, 2000).

Deixando de lado o discurso fatalista do desaparecimento inevitável do artesanato, que entende se tratar apenas de uma técnica pré-industrial de produção de manufaturas orientada à extinção, haveria pelo menos dois grandes eixos a ser explorado: 1) o que entende ser o artesanato uma arte de fazer tradicional que deve ser preservada mediante a manutenção dos lastros sociais nos quais são produzidos; e 2) o que defende certas inovações estéticas na produção artesanal como meio de inseri-lo no mercado e assegurar sua reproduzibilidade, ainda que em um estado alterado da tradição.

Estas duas perspectivas, as quais poderíamos provisoriamente chamar de *tradicionalista* e *mercadológica*, respectivamente, têm fortes ressonâncias políticas para os produtores artesanais, à medida que implicam a manutenção ou alteração dos seus modos de vida¹. Dessa feita, ainda que possamos pensar naturalmente

¹ Por *modos de vida* entendo aqui o conjunto de práticas sociais compartilhadas que orienta condutas cotidianas, através das quais as pessoas se organizam para garantir sua sobrevivência física e social, e que demarca idéias de *pertencimento* a uma dada comunidade.

em soluções medianas, cujas interfaces pudessem reter aspectos confluentes das duas correntes, gostaria de me deter aqui nas duas formas extremas de interpretação. Para essa análise, que considero ainda exploratória, tomo como referente empírico o caso de comunidades de artesãs, de diferentes tipologias artesanais, na região do Xingó, no Baixo São Francisco.

Sabe-se que há limites tanto para a correlação quanto para a dissociação entre modos de vida e produção cultural. Os limites da correlação são dados pela natural transposição contextual que geralmente a produção artística promove em relação a contextos sociais bem definidos. A busca de explicações contextuais deterministas sempre esteve presente nos estudos de Sociologia da Arte, como sublinha Bastide (1979). Mas essa relação entre arte e instituições sociais é fugidia, tanto quanto o é a realidade social. É necessário analisar com reservas as relações de causalidade entre arte e sociedade, à medida que nem sempre a primeira pode ser tomada como mero reflexo da segunda, ainda que da sociedade a arte retenha muito de sua configuração técnica e expressão simbólica.

De outro modo, uma dissociação radical entre produção cultural e contextos sociais seria igualmente equivocada se dela resultasse uma interpretação unilateral dos motivos da produção artístico-cultural. Ainda que possa guardar conexões relativamente autônomas em relação a certas configurações de espaço e tempo, a produção cultural retém em suas expressões técnicas e estéticas muitas referências à realidade na qual se insere.

É possível supor que o maior ou menor grau dessa autonomia contextual ou transposição social de uma produção cultural depende em grande parte do próprio contexto e da forma de inserção social dos seus agentes. Em contextos pós-nacionais (Appadurai, 1986 e 1997; Bhabha, 1998) há de se observar uma maior vulnerabilidade das fronteiras culturais em razão da intensificação dos fluxos mundiais de signos, pessoas e capitais, o que tem promovido acelerados processos de *destraditionalização* da cultura (Giddens, 1991). Nestas sociedades pós-tradicionais, as práticas culturais encontram-se mais desvencilhadas de seus contextos locais, facilitando uma maior autonomia face aos referentes sociais que tendem a moldar, em cada tempo e espaço, o fazer artístico e cultural.

O mesmo não se pode dizer de contextos sociais mais tradicionais, cujo enraizamento da cultura local ainda se mantém como o principal lastro de balizamento das condutas cotidianas. Nestes contextos, cujo nível de pulverização cultural ainda é incipiente, há de se observar uma maior aproximação dos conteúdos artísticos e culturais dos códigos de conduta compartilhados.

Creio ser esse exatamente o contexto das práticas sociais de produção artesanal no Baixo São Francisco, do qual resultam certas vinculações relativamente indissociáveis entre as artes de fazer tradicionais e os modos de vida. Se estiver correta essa premissa, este seria o pano de fundo do dilema em que é posta parte dos produtores artesanais, nas perspectivas *tradicionalista* e *mercadológica*, cuja dicotomia poderia assim ser resumida: se mantiverem rigidamente os lastros culturais mais tradicionais de sua “arte de fazer”, os artesãos asseguram os nexos simbólicos constitutivos do seu ofício, mas arriscam-se a se desconectar do mercado, inviabilizando a necessária inserção econômica do artesanato. Se para sobreviver economicamente do seu produto artesanal necessitam adaptar esse produto ao mercado, flexibilizando conceitos e valores, correm o risco de perder os sentidos mais tradicionais que fazem da sua arte uma expressão cultural de vida.

2. A primeira situação demarcada pelo discurso *tradicionalista* refere-se sobretudo às situações-limite da perspectiva mais essencialista da preservação do artesanato, cujo corolário nos leva a concluir que se as expressões populares da cultura se articulam com os modos de vida e com as cosmovisões de mundo, então para que se preserve a forma mais tradicional do artesanato seria igualmente necessária a manutenção do contexto em que ele se origina. Se essa assertiva estiver logicamente correta, uma vez que expressa uma dimensão antropológica básica que correlaciona *formas de pensar* e *modos de fazer*, ela nos revela o alcance político das conseqüências igualmente lógicas de uma preservação *in totum*. Se entendemos que as práticas de produção artesanal não estão dissociadas dos modos de vida de quem as produz, obviamente uma preservação dessa amplitude significaria não apenas a preservação de *produtos artesanais*, mas asseguraria a manutenção de certas situações de extrema pobreza e exclusão social em que muitos dos artesãos se encontram inseridos. A questão mais direta que emerge dessa problemática é se seria desejável manter uma produção cultural, por mais tradicional que seja, com custos sociais tão elevados.

Tomemos como referência o primeiro caso aqui a ser analisado, o das artesãs da cerâmica do Povoado do Campo Verde, situado no município alagoano de Água Branca. Com uma população de 12.989 habitantes e baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), Água Branca é uma dessas localidades que refletem em seu perfil a ausência de investimentos públicos e privados em quase todas as áreas. A principal atividade econômica é a agricultura de subsistência e a pecuária de animais de pequeno porte. Com um comércio local frágil e ausência de atividade industrial, Água Branca carece de infra-estrutura econômica e urbana para a absorção de sua mão-de-obra, fato que resulta nos conhecidos movimentos migratórios em paus-de-arara para outras regiões circunvizinhas ou para o Sudeste do País.

O povoado do Campo Verde, ou “fundão”, condensa, por sua vez, as mais graves conseqüências de uma situação econômica desigual e excludente. Distante seis quilômetros da sede do município, o acesso ao “fundão” se dá por uma tortuosa estrada de chão, por onde passam apenas veículos com tração motora. Na estação chuvosa, o lodaçal na estrada torna o percurso ainda mais inóspito. Ao adentrar pelo “fundão”, na parte baixa da Serra do Ouricuri, a paisagem humana que se descortina é ainda mais precária. O “fundão” é um pequeno povoado de casas escassas, cujo principal núcleo reúne não mais que uma dúzia de moradias. Algumas são de alvenaria, outras de taipa, com o chão de cimento queimado ou de barro batido. Com famílias numerosas, as casas têm mais de duas pessoas por cômodo e não possuem água encanada. Sem qualquer tipo de instalação sanitária, ou sistema de fossas internas, os banheiros se limitam a uma palhoça na qual se pode tomar banho de cuia. As necessidades fisiológicas são feitas no “mato”, e muitas pessoas sequer sabem usar aparelhos sanitários. A água vem de poços artesianos e de cisternas que armazenam água de chuva.

Assim vivem cerca de 30 artesãs que se dedicam à antiga arte de moldar o barro à mão, cuja técnica é repassada de geração a geração. Em geral, aprende-se o ofício ainda criança. Não raro, as filhas menores aprendem a moldar brincando com o barro úmido, na rotina diária. Nas casas, a oficina de trabalho funciona em uma pequena palhoça de taipa — extensão natural das atividades domésticas que acumulam. Sentadas no chão de terra, as “loiceiras”, como elas próprias se denominam, abrem o barro a mão com o vigor de quem parece expurgar as dificuldades do dia-a-dia.

O processo de produção artesanal de produtos cerâmicos começa com a extração do material argiloso em barreiros do município. Com uma enxada, cava-se o solo e retira-se o barro preto que será misturado a outro barro mais fino, para uma liga mais consistente. Da mistura resulta a massa que dará origem aos mais variados produtos decorativos e utilitários, tais como potes, panelas, jarras e fruteiras. Após a modelagem, coloca-se a peça para secar, que depois é levada a um forno a lenha para cozimento.

A comercialização dos produtos é feita geralmente nas feiras livres. A preços que variam de R\$ 0,50 a R\$ 5,00, os produtos ficam à espera dos improváveis compradores. Improváveis, porque os utilitários cerâmicos sofrem forte concorrência dos alumínio, que têm tido a preferência até mesmo dos antigos usuários desses utensílios tradicionais. Muitas vezes, ter uma panela de barro em vez de uma de alumínio é depreciativo para a dona da casa. Parece clara a associação entre a panela de barro e um modo de vida marcado pela pobreza,

cujas repercussões simbólicas devem contribuir para a crescente desvalorização comercial do produto.

Das vendas, o que se ganha é muito pouco. E a urgência em que se encontram é tão incontestável que muitas vezes, para não voltar da feira de mãos vazias, praticam o escambo dos produtos por qualquer coisa que possa ajudar na alimentação: temperos, ovos ou um punhado de farinha. A renda mensal das artesãs é, em média, inferior a um salário mínimo, fato que concorre para que as próprias produtoras não dêem valor ao seu ofício e nem o considerem uma arte popular. Muitas vezes vêem o ofício como um estorvo, ao qual dedicaram toda uma vida e dele não tiraram quase nada. Entender essa relação de negatividade muitas vezes mantidas pelas artesãs possibilita entender o quanto esse ofício está impregnado de uma carga simbólica diretamente associada às suas condições de vida.

Quando as mais antigas artesãs são indagadas por que continuam a exercer o ofício, descortinam-se os outros nexos que nos ajudam a entender a dimensão cultural da prática artesanal. Seria difícil entendermos a manutenção desse ofício apenas pelos critérios econômicos. Definitivamente, não é apenas por dinheiro que se faz panela de barro. Muitas artesãs afirmaram já ter desejado parar, mas não conseguem. Precisam abrir o barro, como se moldá-los ajudasse a suportar a vida.

É difícil precisar o grau de correlação entre o artesanato do barro e a extrema pobreza em que se encontram as artesãs do “fundão”. Em decorrência das representações de um cotidiano excludente que se impregnam nas práticas artesanais, não é improvável supor que parte dessas artesãs abandonaria seu ofício se pudesse mudar as suas condições de vida. Ou que, em menor escala, alteraria alguns modos de fazer para que pudesse adequar o ofício aos novos contextos de vida. Não por acaso, parte substantiva das filhas adolescentes que freqüentam a escola, e já compartilham outro universo simbólico, não pratica o ofício, ainda que domine a técnica. Geralmente, essas jovens refutam o ofício e o vêem como algo ultrapassado. Essa alteração de parte do ofício para sua adequação a novos contextos de vida não significaria necessariamente perda de identidade ou descaracterização cultural, à medida que os processos artesanais, como de resto toda a cultura, podem se modificar endogenamente pelos próprios agentes produtores.

O caso de Água Branca, para a interpretação *tradicionalista*, tem como hipótese alternativa uma nulidade lógica: uma perspectiva que pretende preservar *in totum* certa produção artesanal não poderia operar seletivamente com a possibilidade de aceitar mudanças parciais nos modos de vida, se para isso tivesse que abrir

mão de certos traços de um artesanato que se alteraria na proporção direta com que seus produtores adentrassem outra realidade social. Por mais improvável que essa opção possa parecer aos *tradicionalistas*, a manutenção desse discurso terá obrigatoriamente de conviver com ela: ou se aceita que para modificar situações extremas de exclusão seria necessário alterar modos de vida, mesmo que isso implique em perdas relativas do tipo de artesanato que se produz, ou se incorpora ao discurso que a preservação cultural defendida implica na manutenção de casos extremos de dominação.

Embora pareça claro o quanto é implausível a assertiva que entende que, para preservarmos a integridade de uma prática artesanal, seria necessária a manutenção dos contextos sociais de produção, gostaria ainda de argumentar que uma variante do discurso *tradicionalista* recorre a operações de recorte para afirmar ser possível inserir socialmente os produtores em uma cidadania plena, alterando apenas em parte as características artesanais. Obviamente, esse argumento é ainda assim arbitrário, uma vez que não há possibilidades de controle dos níveis de alteração pretendidos, pois não é possível prever como os agentes agiriam em cada caso específico. Assim, ainda que seja plausível e desejável a preservação dos saberes tradicionais, permanece insolúvel a discussão sobre o quanto se pode preservar os bens culturais sem engessar as situações sociais nas quais são produzidos.

3. Creio que, assim como a alteração dos modos de vida acarreta modificações substanciais nas práticas artesanais, estas só seriam possíveis se alterados os modos de vida. Se o dilema da visão *tradicionalista* é como manter o artesanato, mesmo que mudem os modos de vida, o dilema da visão *mercadológica* é como alterar o artesanato, adaptando-o às exigências do mercado, mesmo que não sejam modificados os modos de vida. Uma perspectiva puramente *mercadológica*, portanto, esbarra nos limites dos contextos sociais da produção artesanal.

O argumento básico da visão *mercadológica* tem forte apelo imediato; defende a alteração de certas características técnicas e estéticas do artesanato com vistas a sua inserção no mercado. A situação-limite para essa perspectiva seria promover essas inovações, mesmo que significassem o abandono da tradição. Creio que a poucos ocorreria pensar que seria mais desejável a rígida manutenção da tradição de um artesanato que não tem entrada comercial, do que a comercialização que asseguraria o esperado e necessário sustento do artesão. Até mesmo porque sem a comercialização a tendência é mesmo a extinção de certas práticas artesanais.

Tomemos o caso das tecelãs do povoado de Salgado, no município alagoano de Delmiro Gouveia. Em uma comunidade de 90 tecelãs, apenas 10 mantêm o ofício.

As demais praticamente abandonaram a arte de tecer por motivos diretamente econômicos. Sem comercialização, não vêem sentido continuar tecendo em rudes teares manuais. Indagadas se não gostariam de retornar ao ofício, a resposta é uníssona: não vale a pena tanto esforço para uma arte que não vende e não assegura a sobrevivência.

A inserção mercadológica de produtos artesanais depende, no nível da produção, de dois fatores, dentre outros: expansão da produtividade e adequação estética. Ambas esbarram em limites contextuais que os comprometem. No primeiro caso, o aumento da produtividade depende muito da inovação técnica, cujos limites são dados pela própria natureza do trabalho artesanal.

Voltemos ao caso das tecelãs de Salgado. A tecelagem daquele povoado é formada por teares manuais, do tipo de pedal com lançadeira de mão. O processo de produção de uma rede, por exemplo, inicia-se com a preparação do rolo do urdume, através do qual são entrelaçados os fios da trama que fazem o tecido. Em seguida, são confeccionados os punhos e a varanda, montados ao final da produção. Esse processo, contudo, nem sempre é realizado pelo mesmo artesão. Uma incipiente divisão social do trabalho já existe em muitas oficinas de produção artesanal, fato que concorre para uma perda relativa do conhecimento total do ofício. São poucas as tecelãs que dominam todo o processo. Quando ocorre essa parcial disjunção no *saber* e *fazer*, cuja dimensão articulada compõe a pedagogia do ofício artesanal (Le Goff, 1991), introduz-se uma variável interveniente e de considerável risco para a auto-sustentabilidade das práticas artesanais.

Sabe-se que uma importante característica da produção artesanal de base familiar é o conhecimento integral do ofício. Onde inexistente a mão-de-obra especializada em etapas, o ofício se mantém íntegro. Essa é precisamente uma das mais antigas e importantes características da produção artesanal, em diferenciação à produção manufatureira e industrial. Podemos dizer que é típico da produção artesanal o conhecimento, por parte do artesão, de todas as etapas constitutivas da produção. Não existindo separação entre *saber* e *fazer*, entre concepção e execução, o artesão não apenas se reconhece no produto social do seu trabalho como pode ter a ele acesso. Foi precisamente a ruptura dessa concepção integral do ofício que possibilitou, como destaca Marx (1975), em sua *Crítica da Economia Política*, a apropriação por parte dos mercadores do processo e do produto das Corporações profissionais. Essa desarticulação do ofício artesanal se deu pela intensificação da divisão social do trabalho, que gerou o parcelamento do processo produtivo, cujo processo possibilitou aos mercadores exercer o controle sob o ritmo, o tempo e o volume de produção, segundo as regras de produção de excedentes

em função das trocas. A fragmentação do ofício artesanal em partes segmentadas e especializadas pôs e ainda põe em xeque o próprio artesanato. Nessa linha de raciocínio, nada menos artesanal do que o desconhecimento da totalidade do ofício. Assim, um produto feito em partes, ainda que manualmente, mas por diferentes “artesãos especialistas”, a rigor, já não seria um produto artesanal, mas uma manufatura ou mesmo um produto pré-industrial, quando nesse processo são substituídas operações manuais.

Este é precisamente o risco da inovação técnica em processos artesanais. Na tecelagem de Salgado, se para aumentar a produtividade for necessária, por exemplo, a eletro-mecanização dos teares, muito provavelmente o parcelamento do processo produtivo tenderá a aumentar e, com ele, a perda do conhecimento da totalidade do ofício, uma vez que as novas tecelãs muito dificilmente se interessarão em *saber fazer* todo o processo.

Outra alternativa para expandir a produtividade, como fuga da inovação técnica pela alteração orgânica do capital, seria desenvolver sistemas de diminuição do tempo médio da produção. Essa solução também é problemática, uma vez que muitas variáveis intervenientes subsistem ao processo. Normalmente, utiliza-se o tempo médio de produção como medida referente para tornar equivalentes as diversas etapas da produção artesanal, a partir da qual se atribui o valor de renda respectivo para a composição dos custos de produção. Essa medição de tempo é feita geralmente pela média gasta em cada etapa por diferentes habilidades e destrezas. Ocorre que numa perspectiva cultural, dificilmente esses tempos poderão ser aferidos com precisão, pois a produção artesanal é permeada de um tempo subjetivo que se refere justamente às sociabilidades culturais no âmbito da produção. Em uma perspectiva estritamente técnica, exigir-se-ia que um artesão aferisse seu tempo de produção gasto em uma determinada etapa sem as dispersões dessas sociabilidades. Contudo, a prática real da produção ocorre nesse contexto sociocultural, no qual as dispersões compõem a arte de fazer.

Na tecelagem de Salgado, a etapa de encher a “espula” consiste na preparação de pequenos cones que serão utilizados para perpassar os fios na horizontal do tear, cujo entrelaçamento formará a trama do tecido. Em uma medição de tempo, verificou-se que uma tecelã executava essa tarefa em cerca de meia hora, enquanto outra — igualmente hábil — gastava três horas e meia. Essa enorme diferença se dava justamente em função das dispersões de sociabilidades. Enquanto a primeira artesã enchia a “espula” sem interrupções e dispersões, a segunda gastava muito mais tempo na execução da mesma tarefa porque usava o tempo também para conversar com as colegas, contar histórias, exercer, enfim, sua sociabilidade com

o grupo. Nesse caso, aumentar a produtividade pela diminuição do tempo médio de produção poderia acarretar uma inibição dos aspectos sociais da produção artesanal que extrapolam a mera tarefa de execução para um processo de criação que perfaz o artesanato como arte de fazer.

Se o aumento da produtividade, exigida para uma melhor inserção dos produtos no mercado, esbarra nos limites dos contextos sociais da produção, o mesmo não difere a adequação estética pretendida pela visão *mercadológica*. Creio que este segundo caso é ainda mais complexo, porque articula e implica alterações de gosto, com maior viés subjetivo.

Tomemos um terceiro caso, o das bordadeiras de Porto da Folha, município do interior de Sergipe. Sobretudo no bordado ponto-cruz, uma característica predominante é a profusão de cores fortes, na feitura dos motivos bordados. A escala cromática utilizada tem uma lógica própria, justificada pelas artesãs como um “bordado vivo e alegre”. Experiências de alteração desse padrão estético têm revelado um nível relativamente baixo de aceitação por parte das artesãs. Para um nicho de mercado considerado mais sofisticado, demanda-se um padrão estético mais sóbrio, normalmente em tons claros, às vezes preferencialmente branco no branco. Muitas vezes, para atender a esse mercado, as artesãs aceitam a alteração e substituem os contundentes florais em vermelho e roxo por suaves ramos em branco e amarelo claro. Mais “elegante” para o gosto específico de um certo tipo de consumidor dos grandes centros urbanos, o resultado altera substantivamente o produto final, imprimindo-lhe uma certa leveza.

Depois de algum tempo bordando nesse novo padrão, as bordadeiras explicitam o conflito estético ao se referirem a uma certa monotonia — e, às vezes, certa “tristeza” — ao bordar.

“É meio sem vida”, é o que dizem. Não raro, como se se sentissem interpeladas pelo gosto original que compartilham, as bordadeiras retornam à produção com seu *design* de cores fortes, ainda que estes produtos tenham baixa comercialização. Quando muito, mantêm a produção dos dois tipos, como se um deles fosse um imperativo econômico e o outro, uma necessidade sócio-simbólica. Para não se desconectar do mercado e assegurar a inserção econômica do seu produto artesanal, assimilam certas inovações. Mas a hesitante postura em aceitar e recusar totalmente essas inovações denota o quanto as cosmovisões de mundo interferem nos gostos estéticos, delimitando marcos que só poderiam ser modificados se igualmente fossem alterados seus modos de vida. Mas aí, a ponta do problema encontra seu início, em cuja meada parece o fio ter-se perdido: se para assegurar a plena entrada no mercado forem necessárias alterações estéticas profundas, estas só seriam possíveis se

igualmente se modificassem certos modos de vida que as circunscrevem. Mas, se esses modos de vida forem totalmente alterados, arrisca-se a perder os nexos referentes que orientam e dão sentido ao ofício artesanal.

4. É nesse ponto cambiante entre aceitar e refutar inovações que se entrecruzam as visões *tradicionalista* e *mercadológica*: para preservar o artesanato *in tutum*, seria necessário não alterar tão substantivamente os modos de vida; mas para promover alterações técnicas e estéticas, seria preciso promover outra inserção social dos produtores artesanais. Nos dois casos, a produção artesanal encontra-se em dilemas de extinção: no primeiro, não alterar modos de vida pode significar a manutenção de extremos padrões sociais de pobreza e exclusão, pondo em risco a própria reprodução social dos artesãos e, conseqüentemente, a continuidade de uma prática artesanal. No segundo caso, adequações consistentes a novos padrões de mercado podem implicar alterações correlatas nos gostos estéticos e visões de mundo que somente seriam possíveis se os de fato artesãos adentrassem outras realidades sociais. Essa inserção não asseguraria a continuidade da prática artesanal, uma vez que ela depende muitas vezes de certos nexos sociais e simbólicos que dão suporte ao fazer artesanal.

De tudo isso, subsiste a incômoda conclusão de que a prática artesanal parece presa de sua própria especificidade. A impregnação simbólica, como destaca Santoni Rugiu (1998), que tende a demarcar a amplitude “mágica” da arte de fazer, perde-se quando o artífice é considerado um mero operário, quando sua produção passa a ser mediada apenas pela dimensão econômica da mercadoria. Mas se essa dimensão for simplesmente recusada, esta “amplitude mágica” pode igualmente desaparecer com o declínio gradual dos ofícios em decorrência da inanição econômica das práticas artesanais. O dilema se completa quando entendemos que, como o produto artesanal — situado entre a arte e a mercadoria — não se presta integralmente aos fetichismos do mercado, não é possível entendê-lo dissociado do contexto social de quem o produz. Por essa razão, nem uma visão *tradicionalista* nem uma *mercadológica*, discutidas aqui em suas versões típicas, são capazes de resolver os impasses da auto-sustentabilidade social e econômica das práticas artesanais.

O auto-dilema do artesanato, cujo debate permanece aberto, é não se constituir meramente em produtos, mas em *processos* que se inserem reflexivamente no contexto de sua produção e se refletem nos modos de vida de quem os produz.

Referências bibliográficas:

- Appadurai, Arjun. (1986), *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge, University Press.
- _____. (1997), "Soberania sem Territorialidade: notas para uma geografia pós- nacional". *Novos Estudos Cebrap*, nº 49.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London, Verso, 1991.
- Arantes, Antônio Augusto. (1981), *O que é Cultura Popular*. Coleção Primeiros Passos, São Paulo, Editora Brasiliense.
- Bastide, Roger. (1979), *Arte e Sociedade*. São Paulo, Ed. Nacional.
- Bhabha, Homi K. (1998), *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Giddens, Anthony. (1991), *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo, Ed. Unesp.
- Hobsbawm, E. & Ranger, Terence. *A Invenção das Tradições*. 2a. Ed, Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1997.
- Le Goff, Jacques. (1991), *Mercadores e banqueiros da Idade Média*. São Paulo, Martins Fontes.
- Leite, Rogerio Proença. (1995), "Cultura Popular: algumas considerações teóricas". UFS/CESESP, *Revista Movimentos*, nº. 1/ julho.
- _____. (2000), "(Des) Ordem encantada: nação e rituais públicos". Campinas, Ifch-Unicamp, *Temáticas*, 15/16: 103-126.
- Marx, Karl. (1975), *O Capital*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Rugiu, Antonio Santoni. (1998), *Nostalgia do Mestre Artesão*. Campinas, Editora Autores Associados.