



Tecnologia e Sociedade

ISSN: 1809-0044

revistappgte@gmail.com

Universidade Tecnológica Federal do
Paraná
Brasil

de Oliveira Corrêa, Ronaldo
NINGUÉM FALA DELA(S), MAS EU FALO! ALGUNS EPISÓDIOS OCORRIDOS NA
VIDA DE UMA ARTESÃ DE FLORIANÓPOLIS SC
Tecnologia e Sociedade, vol. 4, núm. 7, julio-diciembre, 2008
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Curitiba, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=496650326005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

NINGUÉM FALA DELA(S), MAS EU FALO! ALGUNS EPISÓDIOS OCORRIDOS NA VIDA DE UMA ARTESÃ DE FLORIANÓPOLIS SC¹

Nobody talks about her, but I do! Some episodes occurring in the life of a craftswoman by Florianópolis SC

Ronaldo de Oliveira Corrêa

Resumo

Este artigo tem por procedimento metodológico a utilização da entrevista narrativa biográfica como estratégia para reconstrução e interpretação à respeito da participação de uma mulher de camadas populares de Florianópolis-SC, na produção de cultura material artesanal – em especial a modelagem de cerâmica folclórica. Tal reconstrução tem por propósito localizar no tempo e no espaço os diferentes lugares ocupados por esta artesã, suas práticas, interações sociais e estratégias políticas de participação em espaços tradicionalmente pensados como masculinos, ademais de sua visão sobre a participação de outras mulheres nessa indústria, e como referências para a construção de seu *self*. Com isso, pretendo problematizar os aportes dos estudos culturais sobre a criação de significados e conseqüentemente de *realidades subalternas* que tentam dar conta deste campo específico da (re)produção da cultura popular. Neste artigo utilizarei alguns trechos da entrevista com uma artesã (nominada *D. Maricota*), realizada em setembro de 2006, como parte do trabalho de campo para minha investigação de doutorado sobre as narrativas de modernizar-se.

Palavras-chave: Gênero; Artesanato; Entrevista narrativa biográfica.

Abstract

The methodological strategy of this essay is to use biographical interviews to reconstruct and interpret the participation of a woman, originally from the popular strata of society in Florianópolis, SC., to produce material culture –

mainly "handcrafted ceramic modeling." This reconstruction aims at establishing different places in time and space occupied by this craftswoman, her practices, social interactions and political strategies of participation in traditionally male spaces, and her perception of other women in this industry. I intend to set forth a critique on the prospects of cultural studies on the creation of meanings, as well as of subaltern realities that intend to explain the reproduction of popular culture. In this essay, some excerpts were used of an interview with a craftswoman (so-called Mrs. Maricota), conducted in Florianópolis, state of Santa Catarina, in September 2006. This is part of fieldwork conducted for my PhD research on self-modernization narratives.

Keywords: *Gende; Handicrafts; Bibliographic interview.*

Nota prefacial

Este artigo é uma (re)leitura de alguns trechos de entrevistas coletadas no decorrer do meu trabalho de campo realizado entre os anos de 2005/2006. Por matéria de análise, em minha pesquisa de doutoramento, centrei-me na reconstrução de narrativas de artesãos e artesã da modelagem folclórica em cerâmica de Florianópolis, SC. As narrativas coletadas relataram os processos/movimentos de modernizar-se, ou de atualização biográfica. Esses movimentos realizados em face das pressões para participação em um circuito de circulação simbólica e econômica².

As entrevistas realizadas com interlocutores mapeados a partir de uma rede de relações profissionais (laborais), foram pensadas para atender minha investigação de doutoramento, e não tinham por objetivo mapear ou analisar as questões de gênero. No entanto, na sistematização dos relatos compartilhados, essas questões foram registradas, e foi impossível não atentar para algumas das estratégias que dão suporte, ou deslocam, as assimetrias de gênero no âmbito do trabalho artesanal.

Nesse texto, proponho uma aproximação entre as questões que envolvem a indústria da modelagem folclórica e as problemáticas discutidas a partir das teorias de gênero, muito mais como um exercício de olhar e construção de uma problematização, do que uma aprofundada reflexão

crítica sobre o tema do poder e gênero nessa indústria – perspectiva, ainda, por ser desenvolvida.

Dessa forma, pauto meu texto na interpretação de alguns episódios ocorridos na vida de uma artesã de Florianópolis, SC. Esses episódios são encarados como diacrítico sobre as formas que homens e mulheres dão conta de suas vidas (biografias) em espaços e tempos urbanos recentes. Ao modo de uma construção de sumários biográficos possíveis, atuo no sentido de explicitar as *teorias pessoais* que estão subjacente às práticas e às regulações sociais³.

Adianto que não tenho a intenção de dar conta das questões que envolvem as assimetrias de gênero na indústria artesanal e muito menos propor generalizações ao modo de uma teoria sobre a indústria artesanal e as relações de gênero. Isso por ter seguro que outras(os) pesquisadoras(es) do campo possuam reconhecida habilidade empírica e aprofundamento teórico para esse propósito.

Aberturas, entradas e bandeiras

O século XX encontrou nas movimentações da sociedade civil organizada, entre tantas formas aquelas feministas, outras versões para viver e atuar nos diferentes tempos e espaços que configuram as sociedades complexas. Apesar desse intenso movimento de reorganização das instituições e costumes que constituem as sociedades humanas recentes, percebe-se que as lutas e interpretações sobre as assimetrias (e aqui estou a falar de poder) entre os gêneros apenas identificaram algumas das estratégias de sujeição, tanto subjetiva quanto objetiva, de homens e mulheres, e especialmente, mas não exclusivamente, dessas últimas.

Ao definir as sociedades humanas como complexas alinho-me aos estudos (sociológicos, antropológicos e culturais) sobre as sociabilidades em espaços e tempos recentes e suas perspectivas teóricas. Para esses estudos os tempos e espaços recentes são marcados pela experiência urbana, acentuada divisão social do trabalho, a consolidação de práticas que tomam por base as atividades de consumo e, cada vez mais, os conflitos interculturais, como problematizam BARBOSA (2004), GARCIA CANCLINI (2003; 1999) e ORTIZ (2000).

Nessa movimentação teórico-interpretativa, mais do que documentar e registrar as formas de ser e estar no mundo, ou seja, de registro e cartografia de um tipo de cosmologia urbana e intercultural, pretendo evidenciar e discutir as estratégias que diferentes sujeitos sociais utilizam nas disputas por afirmação de suas presenças físicas e políticas num mundo social fraturado. Tal mundo, onde, cada vez mais, somos levados a viver juntos, a compartilhar tensamente pertencimentos e a acessar conflituosamente bens e capitais simbólicos/culturais comuns (BOURDIEU, 2007; GARCIA CANCLINI, 2005).

Ao refletir sobre as questões citadas acima, proponho uma aproximação das problemáticas de gênero – pensadas, ainda, sob a perspectiva relacional entre homens e mulheres, como proposto por SCOTT (1995) e LUBAR (1998) –, que se passam em lugares encarados como não privilegiados para identificação e constituição dessa arena política do gênero, a saber: a indústria artesanal.

Identifico as margens da minha interpretação por meio das teorias de gênero que tomam por princípio o aspecto relacional, na forma de um modelo teórico que ajuda a entender os contextos socio-culturais, históricos e políticos que definem o campo da investigação, a saber: as camadas populares e seus estilos de vida em face dos processos de modernização e mudanças das práticas sociais/culturais em contextos contemporâneos⁴.

Meu *topos* de investigação circunscreve-se a um pedaço do mundo, e especial do Brasil: Florianópolis, SC. Esse, inventa-se moderno tardiamente, e ainda, para muitas coisas, não se sabe moderno. Ao localizar geograficamente meu campo, situo que a criação de sua narrativa épica de fundação – a *açorianidade*; e seu sujeito-herói – o *mané da ilha*, correspondem à estratégias de constituição de uma imaginação modernizada e cosmopolita. Entendida como um legado da segunda metade do século XIX, e de um tipo de romantismo ao modo europeu. Essas estratégias, junto a outras mais recentes – especialmente relacionadas com a segunda metade do século XX, como as ligadas ao consumo turístico e dos estilos de vida alternativos, como por exemplo os ecológicos, desenham na trajetória dessa topografia uma paisagem híbrida e tensa⁵.

Neste artigo reconstruo, meio a *contra pêlo*, uma narrativa sobre como é possível *ir sendo* mulher e artesã em meio ao turbulento século XX em um lugar como Florianópolis, SC. Arrisco dizer *ir sendo* na forma de explicitar que a narrativa fragmentária que reconstruo, e a(s) personagem(ns) que

descrevo, não se torna(m) mulher(es) ao modo burgues do século XIX e XX, como de alguma forma nos narrou Simone de Beauvoir em seu livro *Memórias de uma moça bem-comportada*⁶. Pelo Contrário, constrói-se, conflituosamente, em meios aos espaço possíveis, que *sobram* ou que se abrem no mundo masculino do trabalho artesanal e da família, ainda, vivida sob os moldes patriarcal.

Ao referir-me ao fato de *construir-se possível enquanto mulher*, evidencio que muito além, ou aquém, da rua e dos domínios de um tipo de política institucionalizada em partidos, órgãos e grupos de representação de classe, entender e interpretar esse movimento de *ir sendo mulher* ajuda a reorganizar os espaços ancestrais da casa e da intimidade como esferas de disputas políticas⁷. Tais disputas que podem ser identificadas como micro-políticas do cotidiano, ou como estratégias de resistência, ou ainda, como inversões que colocam em dúvida a passividade e a docilidade das mulheres em domínios como a casa e a indústria artesanal.

Analiso, pois, a partir da narrativa auto-biográfica de uma mulher artesã, de setenta anos, os laços de parentalidades e as regras de herança, ou legado, vinculadas ao saber-fazer artesanal; os lugares permitidos e os interditos para homens e mulheres no galpão da olaria e na casa; os sombreamentos e dissimulações relacionadas às performances do desejo, entre outras questões que passam a ser formuladas, ou das quais é possível falar.

Nesse emaranhado de possibilidades contraditórias, conto uma história de *ir sendo mulher* e artesã em espaços de produção e reprodução das sociabilidades das camadas populares, no trânsito da história desse lugar que é Florianópolis, SC. Em meu movimento de inscrever essas tensões, invento várias estórias que tomam como ponto de partida essa armadilha carinhosa que é a memória de um narrador, e neste caso de uma narradora. Essa mulher, por meio de um esforço constante de encenação/performance, teve por objetivo produzir-se sujeito/agente social, mostrar-se e valorizar-se, dito de outra forma, distinguir e construir uma imagem social coerente – uma identidade.

Neste ensaio, falo dela(e) ou delas(es), assim como me narrou uma mulher na sua tentativa de fazer-se personagem legível e legítima de sua própria ficção.

Premissas, procedimentos, narrativa e estórias

Utilizo neste texto uma estratégia de análise e interpretação que tem como fonte a releitura de alguns fragmentos da entrevista narrativa autobiográfica realizada em setembro de 2006 com D. Maricota⁸. Ao modo de explicitação metodológica, a entrevista foi realizada parte na casa, parte no ateliê de D. Maricota, em data e hora acordadas previamente. Em negociação prévia, foi discutida a forma que se daria a entrevista e solicitado a autorização para seu registro mecânico.

A entrevista gravada foi posteriormente transcrita e seguiu as seguintes indicações: 1. Transcrição palavra por palavra, tomando em conta fenômenos paralinguísticos; 2. Codificação das intervenções e notas realizadas por mim; 3. Catalogação em ficha específica para protocolo de entrevista – desenvolvido para a organização e sistematização dos dados coletados. Como última indicação do procedimento metodológico foram cedidos, por parte da entrevistada, os direitos para uso de toda ou parte da entrevista, assim como, a garantia por parte do pesquisador de sua guarda, divulgação e conservação.

Importante chamar a atenção que o processo de negociação foi fundamentado em princípios de uma antropologia compartilhada, onde pesquisador e interlocutores explicitam as circularidades simbólicas, discursivas e econômicas que envolvem o processo de pesquisa. No que toca minha relação com D. Maricota, negociamos que nossa *economia simbólica* teria por base a troca das entrevistas, pela compra de conjuntos de peças e a realização de fotografias por minha parte.

Seguro que outros *bens* foram trocados (os cafés da tarde, quando D. Maricota me presenteava com geléias, o passeio orientado em seu jardim; a produção de um cartão de visita e as cópias das fotos que *entreguei*, entre outros pequenos detalhes que transbordam ao sistematizado na tese), e nessa relação outras moedas circularam, arrisco dizer que o circuito de dádivas, contra-dádivas e entregas maussiano, pareceu-me uma alegoria eficaz, e uma metáfora potente para representar esse tempo compartilhado e negociado (MAUSS, 2003).

Em função de minha problematização sobre os processos de troca em um tipo de economia simbólica e política, tenho ciente que nas negociações nem todas as partes compartilharam dos mesmos interesses. Essa percepção me faz crer que a negociação realizada focou sua materialidade em regimes de valor distintos – nesse caso, os meus como pesquisador que desenvolvia

um tipo de levantamento de dados, de D. Maricota enquanto interlocutora, que encontrava alguém interessado em sua ficção auto-biográfica.

A troca de narrativas por mercadorias e moeda, localiza minha estratégia metodológica em lugares ambíguos. A definição das margens da nossa negociação converte-se em um tema instigante que ultrapassa os limites desse artigo, e que tenho consciência da necessidade de problematização narrativa e teórica. Dito de outra forma, haverá um dia em que será necessário escrever sobre as margens do meu diário de campo.

Na investigação de doutorado utilizei a estratégia do fragmento narrativo para a construção das imagens e interpretação das estórias recriadas. O uso de fragmentos na sistemática de análise e reconstrução decorre do fato desse ser um dispositivo metodológico privilegiado para a análise de entrevistas narrativas. Ao apresentar na íntegra o fragmento da entrevista, é possível explicitar os conteúdos internos contidos nas falas do(a) narrador(a), e por meio desse procedimento, pode-se ressaltar alguma questão problematizada ou mesmo, contradizê-la. Nesse artigo utilizo alguns trechos narrativos retirados de fragmentos analisados na tese e aqui utilizados para compor a trama narrativa/sumário biográfico apresentado.

Tomo como possibilidade de abertura da ficção que reconstruo o relato de D. Maricota à respeito de suas vivências, e a descrição de um tipo de genealogia. Vou me ater ao início da narrativa, na forma de explicitar que na engenhosa construção do início narrativo se estabelece o contrato com o ouvinte/leitor. Contrato que guia as imagens e pequenas estórias que seduzem o ouvinte/leitor e entrelaçam sentimentos dissonantes como a solidariedade e o estranhamento, em relação à história-biografia a ser contada. Para isso, utilizo a proposição de Said compartilhada e ampliada por OZ (2007) para quem começar significa ação de regresso, de retroceder, de instituir ritmos cíclicos ou elípticos e não continuidades lineares em progressivo movimento rumo a um fim alí à frente.

Acredito que iniciar com uma estória familiar não tem por pretensão esboçar uma linha evolutiva, ou mesmo construir uma origem essencial, pelo contrário, pretendo contrapor a ancestralidade da instituição familiar e as formas de ser e estar nela, de tal forma a expor a historicidade das identidades e performances possíveis e vividas.

D. Maricota nasceu na década de 1930 do século XX, foi a filha do meio entre as mulheres, de um total de onze crianças – cinco mulheres e seis homens –, de uma família vivida aos modos patriarcais, onde a presença de

um pai rígido e uma mãe cuidadosa, constituíram as performances de gênero a serem seguidas.

Ela permaneceu solteira, por uma daquelas ironias que envolvem as práticas de manutenção das relações familiares – foi quem ficou para cuidar dos pais até a morte de ambos. A narradora, apresentou-se como artesã e professora de artesanato, moradora em um bairro popular da Zona Metropolitana de Florianópolis, SC, onde mantém um pequeno ateliê e um forno à lenha, para a queima de peças cerâmicas. As peças modeladas por essa artesã usam como referência as festas populares, e constituem a objetualidade de performances dramáticas e memórias populares desse lugar e dessa gente.

Todas estas marcas identitárias caracterizam D. Maricota, todavia não encerram em suas delimitações essa mulher e a complexidade de suas vivências. Essa artesã, curiosamente, é reconhecida pelos órgãos oficiais de salvaguarda de patrimônio cultural, por seu trabalho classificado como artesanato de referência cultural da Ilha. O artesanato de referência cultural é uma forma do Estado em Santa Catarina, por meio de políticas públicas voltadas às manifestações da cultura popular, refuncionalizar essas práticas e direcioná-las ao circuito de circulação e consumo simbólico e econômico.

Para contar sua trajetória, e na forma de um início de biografia, a narradora comenta com entusiasmo, "(...) eu nasci na Ponta de Baixo. A Ponta de Baixo era o lugar que tinha as olarias, tudo que era olaria, quase tudo era ali"⁹. Na Zona Metropolitana de Florianópolis, o bairro da Ponta de Baixo caracteriza-se, ainda hoje, pela memória de uma vocação laboral ligada à matéria da barro (cerâmica). Lá estiveram, e de alguma forma ainda estão, grande parte das olarias tradicionais, aquelas que produziam o que foi classificado pela narradora como peças utilitárias (telhas, potes, panelas, entre outros artefatos).

Numa imagem criada nas imaginações sobre o espaço urbano de Florianópolis, a matéria do barro está localizado na Ponta de Baixo, seus personagens e histórias estão fortemente vinculados à essa matéria e a esse espaço de produção, ou indústria. Essa espacialidade especialista articula a constituição de um *ethos* que *quase* define um *povo do barro* com um tipo de cosmologia específica ligada a essa matéria.

Ao classificar o artesanato como uma indústria tenho como propósito não incorrer na folclorização das pessoas envolvidas no processo de produção/trabalho artesanal e de sua produção material e simbólica¹⁰.

Busco, por outro lado, relocalizar esses homens e mulheres em lugares sociais disitintos daqueles classificados como exótico, ahistórico e primitivo (PRICE, 2000).

Para outros entrevistados, os *oleiros de verdade* permanecem na Ponta de Baixo. Essa afirmativa, compartilhada por grande parte dos artesãos(ãs) da Ilha, confirma a suspeita a respeito de um *ethos* ligado ao lugar vivido e especializado. Quando remeto a um *ethos* estou a entender, ou a restringir essa noção, às características que sustentam um tipo de autenticidade e especialização de um grupo social. Ver como exemplo, da permanência dessa imaginação, a instalação da Escola de Oleiros de São José, na casa principal de uma antiga olaria da Ponta de Baixo.

Sob outra perspectiva, aquela teórica, que utilizei para interpretar essas vivências, acredito que o barro, ou seja, a cerâmica e seu *topos* a olaria, constituem o *cronotopo* da modelagem da Ilha¹¹. E, enquanto *cronotopo*, esses lugares convertem-se em ponto de inflexão onde se dão as produções e as transformações de sentido sobre um conjunto de bens e memórias coletivas que pretendem definir um tipo de identidade social e cultural ilhêa (AMORIM. IN: BRAIT, 2006).

Essa imaginação sobre os lugares e suas marcas, como o bairro industrial, o comercial, e nesse caso o cerâmico ou do barro, permite discutir as identidades laborais materializadas em cultura material – como os objetos de trabalho e cotidiano, a casa e sua configuração, construção e decoração, a oficina ou o ateliê, entre outros espaços e artefatos, o urbanismo; ou ainda, as práticas sociais – como as festas ordinárias e rituais, o comércio e os serviços (trocas econômicas), as relações de parentesco e amizade, conjugalidade e outros¹².

Por meio de uma investigação antropológica a respeito da transformação na vida dos bairros *especialistas* e sobre as vivências nessas territorialidades ambíguas – entre o legal, ou seja, a programação urbanística técnica e política - e o informal, as territorialidades construídas a partir dos laços e circularidades rituais e ordinárias, acredito ser possível interpretações que ultrapassem as clássicas relações de opressão desenhadas como um vetor unidirecional que parte dos grupos hegemônicos em direção aos subalternos.

Entendendo que as relações de poder, perpassam o interior de qualquer grupo humano, de forma igual a que acontece no modelo: grupos hegemônicos em relação aos subalternos. Acredito, via mapeamento dessas

relações, ser possível identificar e interpretar os conflitos e contradições que noteiam os dispositivos e estratégias políticas, sejam elas corporais e culturais, estéticas e simbólicas entre outras, utilizadas para dar conta das formas de estar e viver o mundo.

Nesses movimentos complexos e muitas vezes pouco *cartografáveis*, convém esgarçar categorias como, dominação e resistência, assimetria e poder. E, em meio a essa movimentação que invisto no entendimento das permanências dessa(s) mulher(es) nos espaços domésticos e naqueles obscuros do mundo do trabalho artesanal, como um tipo de micro-política feminista. Trato a noção de micro-política em similaridade com a micro-sociologia exercida por Goffman, onde o cotidiano e o pequeno gesto denunciam as relações assimétricas entre os sujeitos, explicitam os dispositivos de controle e identificam os circuitos de solidariedades e reciprocidades, por fim, as violências que entremeiam homens e mulheres nos domínios da vida social¹³.

De volta a reconstrução narrativa e dando continuidade à ficção de fazer-se personagem, D.Maricota comenta: "A modelagem começou assim né (...) sempre a gente já mexia com cerâmica, porque meu pai, desde quando ele era solteiro, ele já tinha cerâmica [i.e. olaria], né! Ali onde é a Escola de Oleiros, era do meu pai. Era nosso alí!"¹⁴. O trecho estabelece o começo da estória laboral da narradora, conta sobre seu saber relacionado ao barro, explicita sua genealogia possível.

Parece ser insuficiente para a narradora o fato de ter nascido na Ponta de Baixo, somente esse diacrítico não é suficiente para que sua performance de artesã tradicional do barro seja legitimada. Esta ação de entrelaçar as histórias de vida, sua e a de seu pai, configura uma estratégia narrativa que desenha sua linhagem, tanto genealógica quanto laboral com potência e eficácia simbólica e real. Esse entrelaçamento biográfico tem por função legitimar a sucessão, materializar a singularidade do seu fazer artesanal, a partir da generalidade do saber tradicional de oleiro de seu pai.

Por meio de alguns recursos narrativos D. Maricota afirma que mesmo antes dela, e através dela, o saber ancestral sobre o barro tem continuidade e permanece vivo. Ação deveras necessária, visto que a narradora foi uma mulher no mundo masculino da olaria, onde a sucessão caracteriza-se, ainda hoje, por ser de pai para filho.

D. Maricota ao (re)construir sua biografia em uma narrativa corente e ordenadora de suas experiências, forja um começo histórico e cheio de

intenção (desejo), cuja função é a constituição de seu *self* digno da honra de receber a *tradição da família*, ou seja, o conhecimento sobre o barro. Esta estratégia narrativa também tem por função ligar D. Maricota à distinção conseguida por seu pai como oleiro e proprietário de olaria de alta produção. Tal distinção reconhecida no circuito de circulação econômico local e regional. Ademais, o trecho serviu para obscurecer o *costume* das linhagens masculinas de herança laboral.

Em outro momento, D. Maricota conta à respeito do trabalho com o artesanato. E sobre o tema, comenta:

"lá, a gente fazia [a modelagem de cerâmica floclórica], mas fazia por brincadeira, né! não pensava assim, que ia fazer por profissão né, fazer uma profissão (...) Todo mundo trabalhava! Os mais velhos [filhos homens] já trabalhavam na roda [refere-se ao torno manual] fazendo peças, eles aprenderam para ser oleiro, né! E a gente [as mulheres] ajudava assim: as peças tinham que ser tudo bem lisinho (...), uma peça por uma tinha que (...) limpar bem para ficar bem lisinho (...)"¹⁵.

Por meio desse trecho narrativo, busco reconstruir e interpretar as formas de participação desta artesã em espaços de trabalho, em princípio e sem uma observação mais atenta, masculinos. Essa percepção sobre os espaços exclusivamente masculinos é reiterada por algumas investigadoras sobre a temática da participação das mulheres na produção artesanal ou arte popular.

Um exemplo disso é o texto de BARTRA (2005), cujo argumento e crítica recai sobre a sociedade patriarcal e a exclusão das mulheres dos espaços de reflexão e produção de cultura material e intelectual. A investigação desta autora sobre *arte popular* no México muitas vezes, parece forçar alguns conteúdos de um tipo de política feminista à contextos subalternos, onde as lógicas e práticas sociais não correspondem as mesmas dinâmicas daquelas em contextos hegemônicos¹⁶.

Dessa forma, advogar uma *visão feminina* da produção material artesanal ou ainda, afirmar que esta produção é fundamentalmente feminina, não esclarece os sentidos existentes nas interações sociais entre homens e mulheres nestes contextos, nem suas desigualdades. Ao contrário, essencializa essas interações, institui contraposições onde possivelmente existem relações; encobre a participação dos homens, crianças e velhos

nessa indústria; descola das interações sociais as mulheres com a justificativa de recolocá-las na arena social em outro lugar. Todavia pergunto, que lugar é, ou seria, esse?

É certo que a divisão sexual do trabalho artesanal é evidente na narrativa apresentada, e em muitos textos sobre a produção artesanal¹⁷. Contudo esta divisão obedeceu, no caso narrado por D. Maricota, a critérios mais complexos do que o cerceamento das mulheres na organização da produção ou em lugares privilegiados para a tomada de decisões.

A narradora nos fala que o trabalho era muito mais uma forma de aprendizado de habilidades que seriam necessárias para a reprodução do grupo familiar, do que uma interdição. Como exposto no trecho:

“porque todo mundo trabalhava lá! E a gente também tinha plantação, tinha colheita de café, que tudo a gente ajudava para aprender. Porque se a gente depois pudesse comprar um sítio, a gente sabia como é que ia fazer para colher as plantas, né! Então a gente ajudava em tudo”¹⁸.

O que este trecho narrativo nos possibilita interpretar é que para além de reificar lugares masculinos e femininos, o que era ensinado e aprendido, constituíam habilidades e conhecimentos que possibilitaria tanto aos homens quanto às mulheres administrarem um pequeno pedaço de terra.

Ao afirmar “que tudo a gente ajudava para aprender”, D. Maricota enfatiza que as delimitações de gênero eram obscurecidas em função de uma preparação para o trabalho ou administração de uma propriedade, lugar este visto *tradicionalmente* como masculino. O trecho transcrito, permite a percepção de que apesar de distintos, os lugares sociais de homens e mulheres, algumas estratégias de participação em um mundo da produção deveriam ser repassadas a ambos.

Certamente, afirmar que a propriedade ou a olaria da família seria administrada por uma das filhas, seria estar contra os processos históricos, já amplamente investigados, que marcam a história das mulheres no mundo do trabalho no decorrer do século XX. Contudo, a partir de algumas fissuras encontradas e de algumas estratégias utilizadas por essas mulheres artesãs, seja possível falar de micro-estratégias como a participação em espaços diversos ao mundo do trabalho, ou mesmo, formas outras de participação neste.

Como exemplo, cito as brincadeiras, as horas de estudo e descanso em que o *mundo patriarcal* é ironizado e deslocado. Esses tempos extraordinários fazem duvidar da centralidade de um poder masculino implacável com relação às mulheres. Um exemplo disso é narrado em outro trecho:

“tinha a escola, né! Até meio-dia era a escola, chegava, fazia os dev....[ou melhor,] almoçava, fazia os deveres, descansava e ia para olaria trabalhar. Aí, quando tinha que colher café, ia colher café. Mas tinha uma porção de empregados também, porque tinha muita lida, assim como diziam antigamente, né!”¹⁹.

A escola é uma destas estratégias políticas que colocava as mulheres, e em especial D. Maricota, em outro lugar na arena de disputas do mundo da produção artesanal e que possibilitou a ela mudar a sua maneira de ver o mundo e nele atuar.

Em função da condição financeira de seus pais, especialmente ligada à produção e à venda em larga escala de objetos utilitários, somado à valorização da escola como parte da formação dos filhos, D. Maricota freqüentou à escolas onde aprendeu, além de ler e escrever, diversas manualidades como o bordado, o crochê e a costura. Esse conjunto de conhecimentos, encarados como subalternos, acabaram por constituir um repertório simbólico, que contribuiu para o desenvolvimento de habilidades importantes para a criação e inovação de seus artefatos em cerâmica.

Uma outra estratégia que passa despercebida se constroi na forma de um tipo de discurso irônico ou jocoso a respeito da vida laboral e com relação aos homens, por parte desta mulher e de outras, narrado por D. Maricota. Um exemplo é o seguinte trecho:

“(...) todo mundo dizia assim: ‘por que ela [D. Agustinha] criou a orquestra de sapos?’ Porque o marido dela andava acoradinho, e dava uns pulinhos assim igual a sapo, porque ele era deficiente, né! (...) Então eu já escutava as pessoas dizer: ‘Ó dona Agustinha já fez os sapos ?!’...até o apelido do marido dela era sapo, também, porque ele andava só acoradinho, não andava assim de pé, igual as pessoas. Então, eles diziam que ela se baseava no marido dela, por isso que ela fez os sapinhos assim, (...)”²⁰.

Este trecho nos mostra que as brincadeiras jocosas permitiu a D. Agustinha se posicionar em outro lugar simbólico em relação as dinâmicas que envolviam homens e mulheres trabalhadores do barro. D. Agustinha modelava sapos para ironizar ou carnavalizar – no sentido Bakhtiniano do termo - o próprio marido e sua deficiência física (BAJTIN, 2005). Por meio da modelagem da orquestra de sapos – onde confluem várias narrativas jocosas¹⁹ – D. Agustinha dava sentidos outros para sua relação com o marido, com o trabalho artesanal e com seu grupo social.

Sentidos esses onde o poder sobre a *representação* do outro converte-se em peça-chave para a subversão das interações simbólicas entre homens e mulheres. Esta possibilidade de reter e configurar o outro a partir da modelagem, converte-se em uma forma de poder sobre o corpo, a corporeidade e as formas de narrar sobre este outro. As metáforas de animais que atuam como homens e mulheres, é uma fonte de análise riquíssima para falar sobre o outro, sobre as relações de conflito, e sobre as possibilidades de transformação destas relações (estas narrativas constituídas por mitos e contos, lendas e estórias fantásticas, piadas e ditos populares).

Em função da deficiência do marido de D. Agustinha – que na narrativa de D. Maricota não é nominado -, aquela, administrava a olaria de propriedade de ambos, sendo a única função relevante deste homem transportar as peças da Ponta de Baixo ao mercado em Florianópolis, atravessando o mar de canoa. A participação de D. Agustinha na administração da olaria da família, permite verificar que em alguns momentos uma mulher exerce um *lugar de poder masculino*, onde sua identidade de gênero não é questionada como inferior ou desigual. Certamente, seria necessário entender quais as estratégias políticas e simbólicas que D. Agustinha utilizava para estar nesse lugar.

Essa passagem sobre D. Agustinha permite verificar que a participação das mulheres nas olarias era mais ampla do que só a modelagem das figuras de barro, ou a lida no campo e o cuidado com a casa e os filhos. Mostra também que este espaço, construído como masculino por algumas interpretações feministas sobre a produção artesanal, é muito mais fluido. E, que as interações entre homens e mulheres seguem desvios, obedecem a uma escritura em processo e aberta – aqui entendida como ato de escrever sua própria experiência vivida - ao sabor das disputas que envolvem as decisões sobre a vida, o trabalho, a família.

Outro exemplo deste processo de escritura subversiva de uma normatização de lugares definidos para homens e mulheres, é narrado por D. Maricota da seguinte forma:

"(...) quem fez este fogãozinho já faleceu...a Zeli. Foi a primeira oleira que existiu...eu me lembro que eu era pequenininha assim, né! Ela já começou a aprender a [ser] oleira e todo mundo começou a falar; porque... quando meu pai tinha olaria nós não podíamos ir na roda, mulher não ia na roda, porque mulher usava vestido, então não podia ir na roda. Porque mulher não podia usar roupa de homem, calça comprida e nem bermuda"²².

Zeli é uma mulher pouco usual, para os padrões do tempo e do espaço que estamos a rememorar e reconstruir. Uma mulher que vai para a roda, veste roupa de homem, faz coisas de homem, é questionada com relação a sua performance de gênero, "(...) ela já começou a aprender a [ser] oleira e todo mundo começou a falar". Zeli sai da obscuridade, radicaliza sua performance de gênero, realiza uma ação política que a realocaliza e refuncionaliza sua biografia. A consequência de seu gesto é a difamação ou a falação.

Ao ser assunto, inclusive de mulheres – o que me faz crer nas multiplicidades de vetores que agem em processos de dominação e resistência -, essa mulher torna-se visível em um mundo em que as mulheres são não visíveis. Um mundo em que suas atuações são de coadjuvante, e muitas vezes de cenário. A difamação funciona aqui por um lado, na forma de dispositivo de constrangimento, de *correção* das trajetórias, de manutenção de uma certa *ordem* desejada ou estabelecida nas disputas por acesso a lugares privilegiados de visibilidade social e de poder. Por outro, como uma forma de dar visibilidade a esse gesto biográfico, justamente pela sua violência e negatividade.

Todavia, essa não visibilidade não pode ser encarada como total invisibilidade, pois na interdição da roda, ou seja, dos lugares de trabalho, ou das roupas, das tecnologias de constrangimento e disciplina dos corpos, afirma-se sua presença. Ouso interpretar a interdição localizada na personagem do pai rígido (patriarcal/provedor) de D. Maricota, como uma forma de explicitação da tensão e do conflito que homens e mulheres vivem no mundo do trabalho artesanal.

Zeli, na narrativa de D. Maricota, é o signo de uma outra forma de ser mulher, diferente dela, de suas irmãs, ou ainda, de como as outras mulheres deste grupo social poderiam ser. Isso evidencia que ser mulher, ou seja, que um tipo de feminilidade dominante poderia ser, e era, questionado neste ambiente de produção artesanal; e este questionamento constitui trajetórias alternativas àquelas definidas como padrões e esperadas.

O que significa uma mulher ir para a roda? quais os temas autorizados para sua prática laboral? Quais exigências biográficas seriam necessárias para que Zeli fosse realocizada na performance de gênero hegemônica? Comparada com D. Augustinha, o que choca na biografia de Zeli? ambas mulheres, ambas em lugares masculinos?

Poderíamos especular sobre a sexualidade de Zeli – ou sobre as sexualidades não hegemônicas em contextos tradicionais -, e como sua trajetória desconstrói o discurso de um feminino dominante/monológico – de uma artesã trabalhando em uma olaria, ou de como as performances femininas se davam neste contexto socio-cultural -, mas esta hipótese não pode ser averiguada somente a partir dessa narrativa de D. Maricota.

O que pode ser interpretado do trecho destacado acima, é que uma mulher que modifica sua forma de atuar no mundo, tem que ser vista como transgressora. Mas, por outro lado, é uma mulher para se admirar com narra D. Maricota: "Foi a primeira oleira que existiu...eu me lembro que eu era pequenininha assim, né!"²².

Em meio a essa fragmentária e pouco fixa panorâmica a respeito de *ir sendo mulher* no mundo do trabalho artesanal; a buscar por metáforas que possibilitem falar de agências e desejos, D. Maricota trabalha em suas peças, imprime nelas formas e cores nas quais podem ser decodificadas pequenas agências, pequenos gestos políticos. Seu trabalho transborda de significação e plasma de alguma maneira as desventuras e fortunas vividas por essa(s) mulher(es) em meio ao mundo *masculinizado* do barro.

Fico a pensar que D. Maricota é para mim a personagem alegórica das mulheres artesãs. Por meio do acesso a suas histórias fico tentado a tecer outros destinos possíveis, ao modo de Calvino, ao *brincar* com as cartas de um tarot de Marcelha¹⁸. Seguro que não reconstruo todos os destinos cruzados dessa tirada de cartas, e seguro que existe ainda, muitos episódios que necessitam ser encontrados e interpretados, reconstruídos e contados bem ao modo de um contador de histórias, ou de um narrador Benjaminiano¹⁹.

Notas, considerações, observações e saídas

Pequenas estratégias que questionam a visão de um mundo artesanal pragmaticamente masculino ou ainda, essencialmente feminino, foram apresentadas nestes poucos trechos das entrevistas realizadas com D. Maricota. Com isso, pretendi evidenciar que as interações sociais são sempre mais ricas do que os modelos de análise podem interpretar, e que muitas vezes, somos levados a interpretar equivocadamente as dinâmicas cotidianas de forma a corroborar nossas hipóteses de trabalho ou repertórios teóricos.

Todavia, quando deixamos que os dados nos indiquem o que está no mais profundo sentido de cada signo ou palavra, vemos que as estratégias que homens e mulheres utilizam para participar nesta arena de disputas por *ser* e *estar* no mundo junto a outro(s) é sempre controversa - polissêmica como nos ensinou Barthes ou multivocal como bem falava Bahktin²³. E que neste encontro profundo com um outro, no momento da entrevista, podemos nos deparar com vários outros *selves* que tentam homogeneizar-se, organizar-se, mostrar-se coerente, que surgem de um emaranhado confuso de ações ambíguas e interações conflituosas.

Pois, homens e mulheres são profundamente ambíguos e conflituosos, e esta característica nos converte em interessantes sujeitos de narrativas extensas sobre as formas de estar no mundo, sendo agentes de mudanças individuais e coletivas, e não vítimas ou recipientes inertes do devir histórico e social.

Dessa forma, acredito que ao reconstruir o início da narrativa biográfica de uma mulher artesã de Florianópolis SC., explicito as estratégias que contam sobre uma forma de *ir sendo mulher* em um contexto urbano recente. Ademais, de ir ao encontro dos inícios possíveis de narrar sobre a vida e de organizar-se como personagem legível e legítimo de sua própria história.

Por meio da narrativa reconstruída busquei evidenciar um tipo de micro-política feminina, e porque não feminista, que toma a casa e o espaço doméstico como arena de disputas por direitos e espaços de participação pública. Ao identificar alguns dispositivos acionados nas narrativas, retiro da sombra as estratégias que algumas mulheres utilizam para ressignificar seu lugar em espaços laborais, além de explicitar, de alguma forma, a sua constituição como sujeitos políticos.

Notas

1. Uma versão preliminar desse artigo foi discutida no grupo de trabalho que tinha por temática as questões de gênero e tecnologia, no 2º Simpósio de Tecnologia e Sociedade. Agradeço às(aos) participantes do GT pelas críticas e sugestões. Remeto à CORRÊA (2007).
2. CORRÊA (2008).
3. Por *sumários biográficos* entendo uma forma de apresentação dos acontecimentos mediada pelo(a) narrador(a), ou seja, este(a) conta e resume as categorias de tempo, espaço e ações. Originalmente, em teoria de crítica literária, a utilização do *sumário* dá à narrativa o tratamento pictórico, que é marcado pelo distanciamento do leitor em relação ao narrado. Dessa forma, utilizo o *sumário biográfico* como um dispositivo para identificar as biografias possíveis (disponíveis) e realizáveis pelos(as) narradores(as). Sobre a noção de *sumário*, conferir LEITE (2006).
4. Tenho seguro que as teorias de gênero em alguns campos de sua interpretação das sociedades complexas já explicita outras formas de viver as masculinidades e feminilidades, inclusive abdicando do *suporte* biológico da subjetividade humana – o corpo. Contudo, em função das observações realizadas em campo e da sua posterior análise as abordagens pós-estruturalistas não foram utilizadas, sendo mais adequado para a interpretação as abordagens que tratavam a relação entre homens e mulheres como relações assimétricas entre corpos sexualizados/generificados. No entanto, afirmo que mesmo nessa paisagem teórica algumas rupturas foram identificadas e constituem notas nesse artigo.
5. Para uma abordagem mais ampla sobre os processos de modernização da Ilha de Santa Catarina e seus desdobramentos nas atualizações das práticas sociais, ver a pesquisa de LAGO (1996) e RIAL (1988).
6. BEAUVOIR (2000).
7. Política aqui é entendida de forma mais ampla, não somente vinculada às disputas partidárias, mas sim às relações de privilégio e controle social. APPADURAI (1986).
8. Entendo a entrevista narrativa, em parte temática e em parte biográfica, como um método qualitativo, que tem por objetivo compreender as percepções e construções individuais a respeito da realidade social, e com isso, localizar as mudanças culturais em uma sociedade local, ou grupo social determinado (PRIES, 1994; APPEL, 2005). Este procedimento permite entender as estruturas de dominação ou controle, a partir dos enunciados, ou seja, a partir da relação entre o sujeito e o que ela ou ele diz, buscando por sentidos, que são atribuídos não só referencialmente, mas também contextualmente, i. e. sentidos indexicais. O nome utilizado – D. Maricota, é uma ficção, como este texto ou o texto construído por essa narradora na entrevista.
9. Entrevista com D. Maricota em Palhoça, 11 de setembro de 2006.
10. Por indústria, compreendo o conjunto das técnicas, ferramentas, instrumentos e máquinas que formam o sistema técnico da produção artesanal. Sobre a noção de indústria a que me refiro ver MAUSS (2006).
11. Sobre a noção de *cronotopo* ver AMORIM. In: BRAIT (2006).
12. Remeto às questões problematizadas nas pesquisas sobre bairros operários em México. Ver PORTAL (2007).
13. Para um breve introdução à obra de Goffman, ver o belíssimo texto-obituário “Goffman, o descobridor do infinitamente pequeno”, escrito por Pierre Bourdieu e publicado no *Le Monde* de

4 de dezembro de 1982. Esse texto foi traduzido e publicado na coletânea organizada por Édison Gestaldo em 2004.

14. Entrevista com D. Maricota em Palhoça, 11 de setembro de 2006.

15. Idem.

16. Para uma revisão dos argumentos de BARTRA, ver CORRÊA (2008).

17. Remeto ao ensaio apresentado sobre as imagens que constroem imaginários sobre o trabalho artesanal, naquele ensaio, por meio da comparação entre texto visual e texto verbal foi possível verificar a disjunção de sentido existente entre eles, e com isso, a intencionalidade de textos visuais significados, a partir de uma leitura univocal de gênero. Conferir CORRÊA (2005).

18. Entrevista com D. Maricota em Palhoça, 11 de setembro de 2006.

19. Idem.

20. Idem.

21. A orquestra de sapos é uma inovação no repertório de conjuntos de peças que constituem a modelagem folclórica em Florianópolis SC. Em uma das versões a orquestra é uma sátira aos açorianos e suas festas, em outra é uma brincadeira de crianças, filhas e filhos de oleiros, que não podiam participar das cantorias que eram comumente realizadas no fim do dia e início de noite por grupos orquestrados. Em outra é a invenção de uma mulher inspirada na deficiência física de seu marido.

22. Entrevista com D. Maricota, em Palhoça, 11 de setembro de 2006.

23. Remeto as histórias contadas por calvino a partir das mãos de cartas do tarot de Marcelha, ver CALVINO (1991).

24. Ver a caracterização do narrador em BENJAMIN (1994).

25. BARTHES (1993); BAKHTIN (2005).

Referências

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

APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics value. IN: _____. (ed). **The social life of things. Commodities in cultural perspective**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. 03-63.

APPEL, Michel. La entrevista autobiográfica narrativa: fundamentos teóricos y la praxis de la análisis mostrada a partir del estudio de caso sobre el cambio cultural de los Otomíes en México. **Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research** [on line journal], 6(2), Art. 16. 2005. Disponível em: <<http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-05/05-2-16-s.htm>>

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

BAJTIN, Mijail. **La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais**. 4ª reimp. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BARBOSA, Livia. **Sociedade de Consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 9. ed. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 1993.

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

BEAUVOIR, Simone. **Memórias de uma moça bem-comportada**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

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

CALVINO, Italo. **O castelo dos destinos cruzados**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Mulheres na arte popular mexicana: uma crítica possível. **Cadernos de Gênero e Tecnologia**, Curitiba, nº 14, p. 56-62, 04/2009. Resenha de: BARTRA, Eli. Mujeres en el arte popular: de promesas, traiciones, monstruos y celebridades. México D.F.: UAM; Conaculta-Fonca, 2005.

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

Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, Florianópolis, 2008.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Ninguém fala dela(s), mas eu falo!** Reconstrução de alguns episódios ocorridos na vida de uma mulher artesã de Florianópolis, SC. In: Simpósio de Tecnologia e Sociedade, 2, 2007, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. **Anais...** Curitiba: UTFPR. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, 2007, 1 CD-ROM.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Olhando Imagens, consumindo estilos:** os significados culturais atribuídos às fotografias em catálogos. In: Simpósio de Gênero e Mídia, 1, 2005, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. **Anais...** Curitiba: UTFPR. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, 2005. 1 CD-ROM.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais, desconectados.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **A Globalização Imaginada.** São Paulo: Iluminuras, 2003.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e Cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização.** 4. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.

GESTALDO, Édison. (org.). **Erving Gofman. Desbravador do cotidiano.** Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

LAGO, Mara Coelho de Souza. **Modos de vida e identidades. Sujeitos no processo de urbanização da Ilha de Santa Catarina.** Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. **O foco narrativo.** 10ª ed., 8ª reimp. São Paulo: Editora Ática, 2006. (série Princípios).

LUBAR, Steven. Men/woman/production/consumption. IN: HOROWITZ, Roger; MOHUN, Arwen. (orgs). **His and hers: gender, consumption and technology.** Virginia: University Press of Virginia, 1998. p. 07-37.

MAUSS, Marcel. **Manual de Etnografia**. 1. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. IN: _____ **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. p.185-314.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. 4ª reimp. da 1ª ed. de 1994. São Paulo: Brasiliense, 2000.

OZ, Amós. **E a História Começa. Dez brilhantes inícios de clássicos da literatura universal**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

PORTAL, Maria Ana. Transformaciones em la vida de barrios obreros en Tlaplan: una etnografia comparativa. **Conferência magistral proferida no marco das Jornadas Antropológicas**, ocorridas na Universidade Autónoma Metropolitana – unidad Iztapalapa, México D.F., no dia 20 de setembro de 2007, na Ciudad de México (notas pessoais).

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

PRIES, Ludger. **Biografia y sociedad: um enfoque integrativo e interdisciplinario**. Puebla: Anuário de El Colegio de Puebla, 1994.

RIAL, Carmen Silvia. **Mar-de-dentro: a transformação do espaço social na Lagoa da Conceição**. 371f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1988.

SCOTT, Joan. Gênero uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, v.20 (2). p. 71-99. Jul. 1995.