



cultura material
IDENTIDADES E PROCESSOS SOCIAIS

série
encontros
e estudos

68
3

39
(81)
C968
vol. 3

série
encontros
e estudos

cultura material

IDENTIDADES E PROCESSOS SOCIAIS

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES/MINISTÉRIO DA CULTURA

2000

Ministério da Cultura
Francisco Weffort

Fundação Nacional de Artes
Presidente
Márcio de Souza

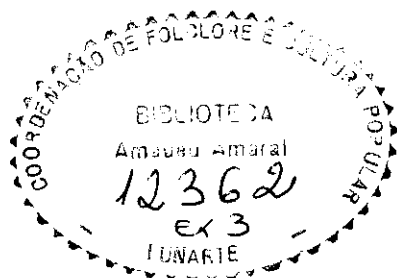
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
Claudia Marcia Ferreira

Conselho Editorial deste número
Claudia Marcia Ferreira
Gilberto Velho (conselheiro convidado)
Guacira Waldeck
Lucia Yunes
Ricardo Gomes Lima

Edição e revisão de textos
Maria Helena Torres
Lucila Silva Telles

Projeto gráfico e capa
M. Alzira Reis

Capa
Feira de caxixi, de Fernando Galla, Salvador/BA
Paneleira, de Julio Rufino, Maceió/AL
Acervo Museu de Folclore Edison Carneiro
Fotos *Francisco da Costa*



C968 Cultura material : identidades e processos sociais / Gilberto Velho e outros. – Rio de Janeiro : Funarte, CNFCP, 2000. 84 p. – (Encontros e estudos ; 3) .
Inclui bibliografia.
ISBN 85-85781-83-1

1. Antropologia cultural. 2. Arte popular – Brasil. 3. Arte popular – exposições. 4. Artesanato – comércio. 5. Instrumentos musicais. 6. Identidade nacional. 7. Arqueologia. I. Velho, Gilberto. II. Gaspar, Maria Dulce. III. Frota, Lélia Coelho. IV. Alegre, Maria Sylvia Porto. V. Travassos, Elizabeth. VI. Lody, Raul. VII. Waldeck, Guacira. VIII. Série.

CDU 39(81)

Sumário

Apresentação	5
Identidades nacionais e cultura popular: o diálogo entre a antropologia e o folclore <i>Gilberto Velho</i>	7
Zoólitos, peixes e moluscos: cultura material e identidade social <i>Maria Dulce Gaspar</i>	13
Artesanato: tradição e modernidade em um país em transformação <i>Lélia Coelho Frota</i>	23
A arte da madeira: contextos e significados <i>Maria Sylvia Porto Alegre</i>	47
Instrumentos musicais populares: o desaparecimento da marimba <i>Elizabeth Travassos</i>	57
Sagrados metais: o artesanato metalúrgico nas religiões afro-brasileiras <i>Raul Lody</i>	67
A exposição ou “quando vai ser a feira?” <i>Guacira Waldeck</i>	75

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular oferece a pesquisadores, professores, estudantes e interessados em geral o terceiro volume da Série Encontros & Estudos. Trata-se de uma coletânea que reúne artigos de diferentes autores, sendo alguns pesquisadores atualmente integrados ao quadro deste Centro ou que, no passado, a ele estiveram ligados durante um período de suas vidas acadêmicas; outros são parceiros que compartilham a mesma busca de respostas para questões do conhecimento e com os quais o CNFCP vem mantendo permanente interlocução.

A trajetória desta instituição é marcada pela posição ímpar que ocupa no quadro mais amplo dos órgãos públicos do país: trata-se de um Centro que tem suas ações voltadas para o desenvolvimento do pensamento e da crítica referentes aos campos do folclore e da cultura popular e que, ao mesmo tempo, tem como compromisso propor e aplicar políticas públicas para atuação do Estado em sua área de abrangência. Essas duas vertentes – ser uma instituição de produção de conhecimento científico acerca de tal campo de competência e, ao mesmo tempo, órgão voltado para a atuação na realidade social, nela intervindo sempre que o benefício social para os indivíduos e as comunidades envolvidos o requerem – fazem do CNFCP um espaço especial, privilegiado.

No campo específico em questão, por alguns preferencialmente denominado cultura material, por outros, artesanato ou, ainda, por terceiros, o universo da arte popular, o Centro vem, ao longo de mais de 40 anos, desenvolvendo ações que buscam conhecer as realidades específicas em que ocorrem as mais diversas expressões do fazer brasileiro. Destacam-se o Programa de Artesanato Brasileiro (PAB), responsável pelo registro de tecnologias tradicionais do fazer popular expresso em barro, madeira, rendas e tecelagem nos mais diversos pontos do país, e o Projeto Sala do Artista Popular, que realizou nas últimas décadas 83 registros etnográficos acompanhados por exposições em seu espaço no Rio de Janeiro.

Intervir na realidade social, propondo e conduzindo ações de valorização e difusão do artesanato tradicional, vem significando a oportunidade para que comunidades específicas tenham, nos saberes de que são portadoras, a garantia da manutenção de suas identidades sociais e a possibilidade do desenvolvimento econômico auto-sustentado.

A partir de documento elaborado em 1983 e amplamente discutido por ocasião do Encontro Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural que, naquele mesmo ano, reuniu especialistas e órgãos ministeriais relacionados à questão artesanal no país, o CNFCP, então denominado Instituto Nacional do Folclore, deu início a um Projeto Piloto de Apoio ao Artesão, cujas ações foram centradas nos municípios de Paraty (RJ) e Juazeiro do Norte (CE). Enquanto experimento, esse projeto alcançou resultados altamente satisfatórios, que vêm contribuindo sobremaneira para o desenrolar da atual política institucional no que concerne ao campo do artesanato.

Mais recentemente foi elaborado o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais (PACA) que soma às preocupações anteriores a proposta de intervir diretamente nas comunidades, gerando bens e serviços que possam garantir condição para a sobrevivência das práticas tradicionais de produção, valorizando saberes e indivíduos. No município mineiro de Cônego Marinho, a localidade de Olaria/Candéal foi escolhida como primeiro

pólo de produção artesanal para implantação do projeto inaugural, subvencionado pela Sudene, a partir de parceria com o Conselho da Comunidade Solidária.

A despeito de sua localização, no vale do Rio São Francisco, e da antiguidade de ocupação do solo, que data da expansão pecuária ocorrida no século 17, a região apresenta baixa densidade populacional e seca desmedida, acentuada pelo desmatamento que progressivamente vem diminuindo os cursos de água. Vivendo em condições extremas de pobreza, os moradores de Candéal têm na produção de artefatos utilitários de barro atividade relevante para a manutenção da cultura local.

Em todas as casas, potes armazenam a preciosa água ou, junto com outros utensílios, como pratos, travessas e panelas, são vendidos no mercado de Januária, o maior da região. Aliados à utilidade básica, esses objetos incorporam, em sua formas e decoração, senso estético e saber tecnológico aprimorados ao longo das gerações.

A experiência acumulada pelo CNFCP demonstra que, mesmo havendo dificuldades comuns à maioria dos centros produtores de artesanato, como aquelas referentes à obtenção de matérias-primas e à comercialização, cada lugar apresenta problemas específicos que pedem soluções particularizadas. Assim, consolidamos uma parceria efetiva com o Projeto de Apoio ao Artesanato para Geração de Renda, do Conselho da Comunidade Solidária, no sentido de atuar de maneira a atender às reais necessidades locais, promovendo, inicialmente, levantamento de dados para detectar os principais problemas e elaborar soluções em conjunto com as populações envolvidas, seguido de detalhamento da atuação, busca de recursos, implantação das ações, acompanhamento e assessoramento por período de tempo necessário à incorporação das mudanças pelas comunidades produtoras e setores a elas associadas como mercado consumidores.

A busca de alternativas de ocupação de mão-de-obra numa sociedade em processo de transformação acelerada e a percepção da importância da preservação, valorização e divulgação da cultura tradicional para o fortalecimento da identidade são questões cada vez mais pertinentes aos vários segmentos da população. O CNFCP e o Conselho da Comunidade Solidária, voltados para um ação dirigida aos setores menos assistidos da sociedade brasileira – no caso do primeiro, aqueles ligados à cultura popular tradicional e, no caso do segundo, os grupos mais carentes da estrutura social –, unem-se na execução de um projeto de apoio ao artesanato tradicional, na expectativa de estar consolidando um tipo de atuação que preserva e respeita os saberes tradicionais enquanto dá oportunidade para o incremento da atividade artesanal, ocupando mais gente, colocando mais peças no mercado consumidor e reforçando raízes culturais formadoras das diversas coletividades que fazem o perfil deste país.

Nesse sentido, dedicar o volume III da Série Encontros & Estudos à questão do artesanato de cunho cultural reflete as preocupações atuais do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Claudia Marcia Ferreira

Gilberto Velho

professor titular de Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ. Foi presidente da Associação Brasileira de Antropologia, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, vice-presidente da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, além de ter sido membro do Conselho do SPHAN e do Conselho Federal de Cultura. Autor, entre outros livros, de *Individualismo e cultura* (Jorge Zahar, 1997), *Subjetividade e sociedade* (Jorge Zahar, 1989), *Projeto metamorfose* (Jorge Zahar, 1994), coordenador de *Desvio e divergência* (Jorge Zahar, 1989).

Identidades nacionais e cultura popular o diálogo entre a antropologia e o folclore*

Boa tarde ou boa noite, não sei muito bem, Dr. Octávio Elíseo Alves de Brito, Dr. Márcio Souza, Dr. Mário Machado, Dra. Claudia Marcia Ferreira, colegas, premiados. É um prazer renovado estar aqui com vocês, nesta instituição que me é muito cara, por várias razões, e podendo falar sobre este tema das relações entre a antropologia e o folclore.

Vou dizer alguma coisa no início da palestra, e as pessoas vão achar que o professor Gilberto Velho enlouqueceu de vez e deve ser internado numa instituição psiquiátrica. Porque eu pensava sobre as relações entre o evento de hoje e o bombardeio da Iugoslávia, e vocês verificarão que existe essa relação nos termos da reflexão dos antropólogos e dos folcloristas.

O que se faz na pesquisa antropológica e na pesquisa do folclore? Estou aceitando essa separação de início, mas, na realidade, considero que se trata da mesma área de conhecimento, com tradições que em parte se confundem, em parte se distinguem, mas que, efetivamente, correspondem à produção de conhecimento numa área comum, com determinado tipo de preocupação e perspectiva que, no momento, pelo menos em termos de cultura oficial, parece estar numa certa penumbra; parece não estar sendo objeto de muita atenção.

Qual é a relação entre os trabalhos aqui premiados – sobre padre Cícero, sobre contos pantaneiros, sobre cultura popular em vários níveis – e essa questão internacional que hoje se coloca de modo tão dramático?

Felizmente o governo brasileiro se manifestou contra essa ação militar que foi desencadeada, e seria muito triste se não se manifestasse, aliás. Porque o Brasil, justamente, é um país que, entre outras características, expressa com uma riqueza extremamente vigorosa a diversidade e a heterogeneidade das manifestações culturais e da convivência entre diferentes grupos de tradições distintas, embora falando basicamente a mesma língua – isso sempre se enfatiza muito, é verdade, como variável fundamental para se entender a unidade nacional, a questão da identidade nacional –, mas uma língua que é falada de vários modos em função de experiências, estilos de vida e visões de mundo diferenciados.

* Palestra proferida na cerimônia de premiação do Concurso Sílvia Romero 1998 e lançamento do edital de 1999 (auditório do Museu de Folclore Edison Carneiro, 26.03.99).

Qual é a importância do trabalho que se faz numa instituição como o Centro Nacional de Folclore? Ligada aos trabalhos não só do folclore mais clássico, como da antropologia, como da história social, existe a preocupação em entender significados e representações de diferentes grupos sociais – que muitas vezes não têm espaço, não têm condições de ser ouvidos –, a expressão das pessoas desses grupos – de modo geral subalternos, numa posição de inferioridade econômica e política –, a visão que esses grupos têm da vida social.

Como eles vêem a sociedade? Como participam da vida social? E como é possível estabelecer mecanismos de compreensão, em termos de uma visão acadêmica e científica, desses grupos, dessas culturas, dessas visões de mundo, sem que isso seja feito de um modo paternalista ou de um modo autoritário?

A prática desta instituição é a melhor demonstração de que isso pode ser feito e de que modo. Há uma pessoa que trabalhou aqui, meu ex-aluno e colega, autor de um livro magistral chamado *Projeto e Missão*, Luiz Rodolfo Vilhena, que descreve e analisa muito bem as relações entre a antropologia e o folclore no Brasil e em geral. É um trabalho importante, e, infelizmente, com a morte de Luiz Rodolfo, nós perdemos alguns desdobramentos desse tipo de investigação; mas outros colegas e alunos continuarão certamente.

A antropologia tem a pretensão de captar pontos de vista singulares, de tentar entender como, em diferentes situações sociais e culturais, seres humanos vivenciam e percebem a existência e como expressam essa vivência e essa visão.

O folclore – a tradição da disciplina do folclore – está muito ligado à coleta de material que expressa, que ilustra, que ajuda a entender esses estilos de vida, essas visões de mundo, esses modos de existência.

No entanto, a fronteira entre a antropologia e o folclore torna-se tênue e até imperceptível à medida que as pessoas que trabalham em folclore cada vez mais se preocupam não apenas com a coleta de material, mas com uma coleta baseada numa avaliação crítica, numa análise a partir de uma visão ligada a uma teoria da cultura; à idéia de que existe uma cultura e de que os objetos não estão esparsos e fragmentados, mas que fazem sentido uns em relação aos outros. As histórias, os contos, as fábulas se relacionam uns com os outros; têm significados e se articulam de algum modo; não de um modo mecânico e linear, mas na medida em que fazem sentido e que expressam um *êthos*, um estilo de vida, uma visão de mundo.

Eu queria me deter aqui um pouco, sem exagerar na parte livresca, para não os cansar muito, e lembrar que a ciência social no início do século 20 é uma ciência social de profissionais que têm uma visão muito abrangente; uma visão que chamaríamos hoje de interdisciplinar. Se tomamos a escola sociológica francesa – Durkheim, Mauss, entre outros –, se tomamos a escola de Chicago – Park, Thomas, por exemplo –, se tomamos o grupo de antropologia de Columbia – Franz Boas e seus discípulos, Ruth Benedict e Margareth Mead, etc. –, o que encontramos?

Encontramos pessoas que não se enquadram no que hoje entendemos como estrutura departamental; faziam parte de departamentos, sim, mas eram departamentos que tinham composição e abrangência muito amplas. O Park, que estava em Chicago estudando o meio urbano de Chicago, estava o tempo todo lendo e preocupado com o que Malinowski estava pesquisando junto aos trobianeses; o Boas, em Columbia, estudando índios americanos no noroeste, estava preocupado com as pesquisas de Chicago; não só estavam preocupados, como liam e escreviam, trocavam impressões, discutiam e participavam juntos.

Na escola sociológica francesa localizamos autores preocupados tanto com sociedades tradicionais e tribais quanto com sociedades complexas e européias. Esses trabalhos que juntam folclore, etnografia, sociologia, história e antropologia eram trabalhos, por definição, abrangentes. É evidente que esse processo de complexificação do campo científico – além de outras razões, de ordem política, de interesses políticos que são gerados – levou a uma divisão mais acentuada de campos e à divisão de departamentos. Chicago era um departamento de sociologia e antropologia; assim como Columbia; dividiram-se, especializaram-se mais. O folclore, em alguns lugares, ficou junto com a antropologia; em outros, ficou em posição marginal.

Creio que o Brasil, hoje, tem um importante papel a desempenhar nessa área. Acho que uma instituição como esta tem um papel fundamental, que é de retomar essa visão mais abrangente, essa visão que chamamos hoje de interdisciplinar, mas que, na realidade, é a retomada da preocupação com uma visão ampla da cultura e da sociedade. Não se trata de desprezar as especializações nem de ignorar suas densidades, mas de manter uma preocupação permanente com processos sociais mais amplos, que implicam necessariamente um conhecimento de história, de antropologia, de sociologia e do que nós chamamos de folclore.

O que nós estamos chamando de folclore, no fundo, é o estudo de tradições; sejam tradições de cultura material, sejam tradições de cultura não material, de mitologias, de representações, de ideologias que se expressam de mil maneiras, por meio da arte, dos rituais, da dança. Tudo isso compõe um quadro muito complexo, que um indivíduo só não vai poder dominar com a plenitude que, talvez há 50, há 60 anos, certos indivíduos dominavam; mas abrir mão do campo, abrir mão dessa abrangência me parece – não só a mim, como a várias outras pessoas – uma derrota antecipada.

Não se trata de que cada indivíduo tenha que ter um projeto renascentista de dominar todas essas áreas de conhecimento, mas de reconhecer que se trata de uma grande área de conhecimento em que se faz uma divisão de trabalho para propósitos racionais de produção acadêmica e de investigação. Isso, contudo, não pode significar – não deve significar – a ignorância e a omissão do que se passa na sala ao lado ou no prédio ao lado.

Esta instituição, o Centro de Folclore, até talvez pelo fato de não estar dentro da universidade, teve um pouco mais de liberdade para não respeitar de um modo, digamos

assim, muito formal certo tipo de fronteira. Aqui se encontraram profissionais – e devemos isso ao trabalho de pessoas como Lélia Frota, Amália Lucy Geisel, Ana Heye e Claudia Ferreira, que tiveram essa visão de reunir pessoas com formações diferentes – com alguns interesses mais especializados, mas que tinham em comum uma preocupação com a questão social e cultural, sem cair numa especialização burocratizante.

Especialização, muito bem; há que haver especialização, mas especialização consciente de si mesma, consciente de que há uma opção num determinado momento, mas que, efetivamente, nós estamos nos referindo a algo maior. O que se fez e o que se faz aqui – acho que é realmente exemplar – tem esse sentido de manter uma linha de investigação coerente, que tem continuidade, lidando com as tradições, com as chamadas culturas populares (que são heterogêneas, que são diversificadas, porque não há também como reificá-las em uma única cultura popular), mantendo esse tipo de foco, mas dando um precioso passo adiante, que é estudar as relações das culturas populares entre elas mesmas, os diferentes tipos de cultura popular que existem no país, e com outras culturas, ou seja, estudar as relações entre os grupos e categorias sociais.

Não se trata de focalizar simplesmente um tipo de cultura, um tipo de produção e de nos fixarmos neles simplesmente, mas de entendê-los; entender essas culturas populares em seu processo de relacionamento com as elites, com as camadas médias, com o Estado, com o poder público; e é por meio desse tipo de movimento de reflexão que é possível até mesmo dar um passo fundamental, que é ter um sentido de política pública; uma política pública que parta do ponto de vista e dos valores desses grupos a que chamamos de populares, mas que abra espaço para que esses grupos – sem os violentar, sem os tutelar – tenham oportunidades de fazer determinadas escolhas e de se relacionar de modo mais amplo.

Essas escolhas têm que ser geradas num campo que nós chamaríamos, na falta de outra expressão, de democracia cultural, que não é simplesmente uma democracia política no sentido formal. Democracia cultural implica o reconhecimento de diferentes valores culturais e o abrir espaço para que esses diferentes valores culturais possam se expressar. Alguns deles se expressarão de modo mais efetivo, mais vigoroso, diante de instâncias maiores, como o mercado. Mas não se trata de tyrannizar esses grupos por intermédio do mercado e, sim, de criar condições para que esses grupos e esses indivíduos – indivíduos produtores e indivíduos artistas – possam, de algum modo, ter a oportunidade de escolher o que querem fazer. Para isso, entretanto, é preciso dar condições mínimas de trabalho e de acesso à informação e à circulação.

O que tem sido feito no Centro Nacional de Folclore, no antigo Instituto Nacional do Folclore, é exatamente isso; uma pesquisa responsável, uma pesquisa voltada para a identificação de manifestações originais das culturas populares, mas passando a ver essas manifestações em suas relações com outros grupos sociais mais ou menos poderosos – com o Estado, com o mercado –, e, a partir desse tipo de análise, tentar criar condições efetivas para que alguma coisa mude em benefício dos grupos.

É muito difícil fazer isso; é muito difícil fazer isso sem cair na tutela, sem cair no paternalismo; isso implica profundo respeito pelos grupos com que se está lidando, profunda clareza em relação à situação em que eles vivem; e isso só pode existir se você realmente abre os ouvidos para ouvir o que essas pessoas têm a dizer. É preciso captar, fazer esse esforço, que é um esforço até de modéstia intelectual e social.

Também não significa anular um certo tipo de conhecimento que nós temos, pela nossa experiência e pela nossa trajetória, porque esse tipo de conhecimento que temos é produto de uma socialização, de uma determinada trajetória, e esse conhecimento deve ser usado não só para beneficiar esses grupos com que estamos lidando, mas pensando na sociedade brasileira como um todo.

Isso é fundamental, porque nós também somos servidores públicos; não só pesquisadores, não do governo, mas de um Estado brasileiro ligado a uma sociedade brasileira; temos também a responsabilidade de estabelecer relações entre esses grupos e a sociedade maior. É preciso buscar um ponto de equilíbrio entre o que seriam os interesses dessa sociedade maior e o que seriam os interesses de grupos específicos, particulares.

Acredito que o que tem sido feito aqui demonstra que esses interesses de modo geral são conciliáveis e não são antagônicos. O processo de desenvolvimento inevitavelmente provoca algumas vítimas. Há perdedores no processo de desenvolvimento; sabemos nós, isso faz parte da história e da política, mas há que qualificar esses perdedores, e é preciso criar condições – é importante criar condições de uma certa generosidade social –, para restringir ao máximo o número de derrotados e de perdedores, e dar oportunidades para que o maior número possível de pessoas e de grupos sociais se expresse e se manifeste, minimizando suas perdas.

Essa valorização da diversidade sociocultural é importante para o ponto de vista de folcloristas e antropólogos. Isso os une. O progresso material, a melhoria das condições de vida são objetivos, sob essa perspectiva, conciliáveis com o respeito às tradições e singularidades. Mais do que isso, essa combinação é crucial para a implementação de uma política cultural democrática. Não se trata de defender imobilismos, guetos e mônadas socioculturais, mas de reconhecer o valor da diferença como base da interação e da vida social.

Quando assistimos, estarecidos, ao uso da violência, como no caso da Iugoslávia, dentro de um quadro agudo de conflito político-cultural, ficamos ainda mais convencidos da importância desse esforço de abrir e manter diálogos em todos os níveis, entre nações, culturas e grupos sociais.

Maria Dulce Gaspar
mestre em Antropologia Social
pelo Museu Nacional/UFRJ.
Doutora em Antropologia pela
Universidade de São Paulo. É
arqueóloga do Museu Nacional e
trabalha com identidade social a
partir da cultura material.

Zoólitos, peixes e moluscos cultura material e identidade social

Pré-história e identidade social

A arqueologia dedica-se à análise das sociedades – pré-históricas, históricas e atuais – por meio do estudo da cultura material, aqui entendida da maneira proposta por Menezes (1983:112), que se refere ao segmento do meio físico apropriado socialmente.

Apropriação essa que não ocorre de forma aleatória, casual ou individual, mas segundo padrões coletivos que singularizam grupos sociais. O conceito pode abranger artefatos, modificações da paisagem e o próprio corpo humano, na medida em que ele é passível de manipulação.

Por meio da cultura material é possível identificar etnias ou tribos. Grupos étnicos considerados “formas de organização social em populações cujos membros se identificam e são identificados como tais pelos outros, constituindo uma categoria distinta de outras categorias da mesma ordem” (Barth, *in* Cunha, 1983:99).

Para se identificar grupos sociais pré-históricos é preciso adequar a noção de identidade social à natureza do registro arqueológico, especialmente no que se refere a seu aspecto relacional. Em arqueologia, trabalha-se obrigatoriamente com marcadores de identidade filtrados por processos culturais e naturais, que, apesar desses processos, permitem estabelecer fronteiras sociais. É preciso lembrar que, ao estudar o passado, não se dispõe da totalidade da cultura material e nem se conta com seres vivos que possam ser definidos como pertencentes a este ou àquele grupo. Assim, a noção de etnia pré-histórica é construída pelo arqueólogo e ganha consistência a partir do contraste com outros conjuntos de vestígios que lhe são contemporâneos. Por outro lado, apesar da existência de métodos científicos de datação de material arqueológico, é difícil estabelecer concomitância de diferentes vestígios. As datações sempre apresentam margem de erro que pode ultrapassar 400 anos.

A arqueologia brasileira

A arqueologia tem-se dedicado à reconstituição do passado brasileiro a partir da construção de conjuntos de artefatos que possam exemplificar a possível evolução do controle da técnica sobre os materiais. Geralmente apoiados em algumas peças consideradas diagnósticas, essas tipologias nem sempre se referem a grupos sociais específicos.

Os pesquisadores têm-se dedicado, com esmerado afincio, a classificar os materiais recuperados, muitas vezes, entretanto, usando critérios que pouco acrescentam ao entendimento da cultura em estudo. Ainda são numerosos os trabalhos que esmiuçam detalhes extremamente técnicos sobre o processo de manufatura de determinada classe de artefato. Como resultado de tal prática, chega-se a uma ordenação cronológica de pouco valor explicativo.

Essa particularidade da pré-história brasileira está diretamente relacionada com a própria história da disciplina no país. Prous (1991:7-18) destaca que só a partir de 1965 ocorre o planejamento de projetos com propósitos amplos. Para ter-se a visão do estado da arte, o período imediatamente anterior é marcado pela atuação de amadores e pela tentativa, por parte das instituições oficiais, de criar centros de pesquisa.

O esquema mais coerente e abrangente de ordenação de dados referentes à pré-história é o sistema de fases e tradições, amplamente divulgado no Brasil em decorrência dos trabalhos do Programa Nacional de Pesquisa Arqueológica (Pronapa), mantido de 1969 a 1970, e do Programa Nacional de Pesquisa na Bacia Amazônica (Pronapaba), que teve início em 1977 (Meggers e Evans, 1985:5).

A linha de pesquisa adotada nesses programas mantém estreita relação com os princípios abraçados pela Ecologia Cultural, escola que postula a explicação dos fatos sociais a partir de dados ecológicos e considera a cultura parte constituinte do ecossistema, em meio ao qual o homem é tratado como uma espécie natural. Os fenômenos relacionados à mudança cultural são, compreensivelmente, percebidos pela ótica do neo-evolucionismo.

Seu instrumento analítico é a seriação Ford (Meggers e Evans, 1970 e 1985), procedimento que ordena os vestígios a partir de tipologias e é concebido para detectar mudanças ao longo do tempo e no espaço. O objetivo da pesquisa é estabelecer fases e tradições. Segundo os autores (1985:18), “uma tradição compreende um número variável de fases que compartilham um conjunto de atributos na cerâmica, artefatos líticos, padrões de assentamento, subsistência, ritual e demais aspectos da cultura”. Tradição e fase mantêm relação equivalente à que o gênero biológico tem com a espécie. A tradição tende a persistir por mais tempo do que a fase e a ocupar áreas mais extensas.

Essa linha de pesquisa influenciou e ainda influencia grande parte das pesquisas brasileiras. Por outro lado, o território nacional ainda apresenta grandes espaços a serem desbravados, como a Amazônia e o Brasil Central que, embora se reconheçam esforços pioneiros, ainda estão longe de ser bem conhecidos.

Porém, é possível dizer que, apesar da crise que vem cerceando o desenvolvimento da pesquisa no país, a arqueologia tem avançado sistematicamente sobre o entendimento do processo de ocupação do território brasileiro. Uma das conseqüências do desdobramento dos estudos é a ampliação das áreas de aprofundamento temporal e demonstração da diversidade cultural.

Início da ocupação do Brasil

O povoamento do território brasileiro, para a maioria dos arqueólogos, está associado ao processo de colonização das Américas, que remonta a 40 mil anos. O caminho percorrido pelos primeiros imigrantes teria passado pela Beríngia, faixa de terra que emergiu entre a Sibéria e o Alasca em decorrência do rebaixamento do nível do mar.

Avaliando-se possíveis rotas de migração e o tempo necessário para percorrê-las, na década de 1920, admitia-se para o Brasil antigüidade de ocupação jamais superior a quatro ou seis mil anos. Até pouco tempo atrás, considerava-se 12 mil anos a idade máxima para os achados pré-históricos. Com o incremento das pesquisas, entretanto, novas datas tornaram mais complexo o quadro até então estabelecido: já são numerosas as datações entre 20 e 50 mil anos, muito embora a maioria não tenha aceitação definitiva entre os arqueólogos (Prous, 1991:119-141; 1994:30).

Porém, como propõe Neves (s.d.), é fato, estabelecido que em torno de 11 mil AP já havia razoável variabilidade tecnológica entre as indústrias conhecidas no continente sul-americano, o que indica profundidade temporal de ocupação de mais de 12 mil anos AP. Os achados em Rondônia, Mato Grosso, Rio Grande do Sul, Piauí, Minas Gerais, Goiás e Pará indicam parcela significativa do território brasileiro já ocupada por populações de caçadores e coletores.

Diversidade cultural

As novas pesquisas não vêm deixando sua marca apenas na dimensão temporal. A intensificação dos trabalhos apontou para diversidade cultural insuspeita antes da década de 1960, período no qual os trabalhos se resumiam praticamente ao estudo dos achados da Lagoa Santa, em Minas Gerais, e dos sambaquis, na costa brasileira.

A próxima dimensão a ser explorada, no momento apenas esboçada, é a complexidade das sociedades pré-históricas brasileiras. Alguns resultados já surgiram: De Blasis, numa pesquisa em andamento, está desvendando intrincado sistema de trocas entre caçadores e coletores que ocuparam o Vale do Ribeira, São Paulo; Prous (1985-86) aponta regras que orientavam a expressão gráfica dos grupos pré-históricos de Minas Gerais; Wust (1994) dedica-se ao estudo de escrituras sociopolíticas no Brasil Central; e Tenório (1991) sugere a existência de utilização de vegetais por populações supostamente apenas coletoras e pescadoras.

Para apresentar a diversidade cultural mencionada, farei breve síntese, apoiada na mais recente versão sobre a pré-história brasileira, a *Arqueologia brasileira*, de Prous (1992), trabalho que permite identificar vários conjuntos de testemunhos arqueológicos claramente definidos.

No momento, é ainda impossível caracterizar os primeiros imigrantes e até mesmo estabelecer se eles formam grupo populacional único. De sua presença, conhecem-se somente alguns artefatos líticos e fogueiras. Sabe-se que foram contemporâneos da megafauna (*Toxodon platensis*, *Scelidotheriu*, *Eremotherium*).

Em período posterior, estão caracterizadas duas tradições líticas, a Umbu e a Humaitá. A primeira, segundo Kern (1991:92), refere-se a grupos de caçadores e coletores que utilizavam pontas de flechas líticas lascadas. Habitaram as paisagens abertas dos campos do pampa argentino, uruguaio e brasileiro, e os campos acima do planalto brasileiro. Seus vestígios remontam a 10 mil anos AP.

A tradição Humaitá refere-se também a caçadores e coletores, que contavam, entretanto, com outro tipo de instrumental e ocupavam ambiente distinto. São recorrentes grandes instrumentos líticos – talhadores, lâminas de machado, plainas e raspadores – em sítios geralmente encontrados nas florestas subtropicais e próximos a rios. A datação mais antiga é de 9 mil anos AP (cf. Kern, 1991:96-97).

Tem-se proposto uma tradição para reunir as indústrias líticas que contam com raspadores e um determinado tipo de retoque, que ocorrem no centro e nordeste do Brasil, mas Prous (1991:168) considera ainda prematuro tal agrupamento, preferindo apontar diferentes conjuntos de indústrias para o centro e o noroeste mineiros e o nordeste.

Um conjunto bem definido reúne as ocupações do litoral centro e sul. São sítios construídos por pescadores, coletores e caçadores, em período compreendido entre 8 e 2 mil AP. Denominados sambaquis, caracterizam-se por apresentar a forma de uma pequena colina. No sítio, encontram-se restos alimentares, sepultamentos e quantidade significativa de artefatos (pontas ósseas, dentes e vértebras trabalhadas, objetos lascados, polidos...) (cf. Gaspar, 1994).

Nas terras baixas da área do Prata, tanto no Uruguai e Argentina como no Brasil, ocorre um tipo de sítio denominado cerrito. São montículos também construídos por grupos pré-históricos que, diferentemente dos sambaquis, foram edificadas apenas com sedimentos. Estão instalados nos banhados que circundam as lagoas de onde a população retirava seu principal alimento, o pescado (cf. Schmitz *et al.*, 1991:223-224).

Os sítios mais antigos não apresentam cerâmica e estão datados de 2435 AP, sendo que o período cerâmico vai até 200 AP (Copé, 1994:194-195). Foram recuperados artefatos líticos semelhantes aos encontrados na tradição Umbu (cf. Schmitz *et al.*, 1991:240); entretanto, o material diagnóstico é a cerâmica. São vasilhames abertos, de forma simples, paredes verticais e fundo plano. A superfície é toscamente alisada, e a decoração restringe-se à impressão de cestaria ou polpa de dedo.

Outro conjunto identificado é a tradição Taquara-Itararé; seus elementos humanos são conhecidos como habitantes do planalto, e sua presença foi registrada a partir do primeiro século de nossa era. Caracteriza-se por um tipo original de moradia que consiste em casas subterrâneas e pela construção de galerias nas encostas dos morros. A cerâmica mostra recipientes pequenos, vasos cônicos, hemisféricos e cilíndricos com base arredondada. A decoração, pouco comum e restrita às partes superiores dos vasos, é feita com marca de unhas, ponteados, diferentes tipos de incisões e impressões de cestaria. A essa

tradição está associado também um estilo de gravura que se caracteriza pelo uso de figuras geométricas (Prous, 1991:532).

A tradição Una está relacionada preferencialmente à ocupação de grutas e abrigos no Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e Goiás. São caçadores com agricultura baseada no milho e feijão e que enterravam seus mortos em urnas quando não havia abrigos disponíveis (cf. Prous, 1991:345). Apresenta cerâmica caracterizada por vasilhames pequenos de forma globular ou cônica, de coloração cinza, preta, avermelhada ou marrom-escura. A presença de fusos indica também o trabalho em fibras têxteis.

A tradição Aratu foi identificada nos estados da Bahia, Minas Gerais e Goiás. Os sítios referem-se a grandes aldeias nas quais foram recuperadas urnas funerárias não decoradas, piriformes ou globulares, que atingem 75cm de altura por 65cm de diâmetro. A tradição Uru, segundo Prous (1991:358), seria uma versão da Aratu que aparece no Estado do Mato Grosso, com forte influência amazônica. Estudada por Wust (1994:104), reunia produtores de farinha de mandioca e biju.

A tradição Tupi-Guarani refere-se aos horticultores de floresta tropical, que viviam em grandes aldeias. Em suas roças, cultivavam a mandioca, entre outros produtos, e tinham o hábito de sepultar seus mortos em urnas (Schmitz, 1991:7). A cerâmica caracteriza-se pela decoração policrômica com traços lineares sobre fundo com engobo, sendo comuns tratamentos de superfície, como o corrugado e o escovado.

A Amazônia conta com a mais variada e complexa arte oleira e está longe de ser conhecida pelos arqueólogos, reservando-lhes ainda muitas surpresas quanto à pré-história brasileira. Recentemente, Roosevelt *et al.* (1992) dataram a cerâmica que ocorre em sambaquis do baixo Amazonas em 7 mil AP. Essa datação a transforma na cerâmica mais antiga da América do Sul e subverte muito do que se acreditava estabelecido para o continente. São vasilhames com pouca decoração e que, eventualmente, receberam banho vermelho, incisões e roletes, identificados com a tradição Mina (Prous, 1991:472).

Compõem ainda o quadro da pré-história brasileira inúmeros grafismos elaborados nas paredes de grutas, em matacões e lajes de diferentes lugares. São pinturas, muitas vezes de colorido surpreendente, e gravuras realizadas com diferentes técnicas. Não serão tratadas aqui, pois, com exceção da tradição geométrica, já mencionada, dificilmente podem ser relacionadas com os vestígios de solo a que me venho referindo, uma vez que em alguns sítios com grafismos não há nenhum tipo de sedimento, e em outros ocorrem materiais arqueológicos identificados com diferentes tradições.

Pescadores, coletores e caçadores

Dos conjuntos mencionados, um dos mais bem estudados se refere aos pescadores, coletores e caçadores que ocuparam a faixa do litoral que abrange as regiões Sul e Sudeste. Seus

vestígios, entretanto, estão distribuídos também no litoral da Bahia, do Maranhão e do Pará, e em algumas regiões ribeirinhas, como as do Baixo Xingu e Amazonas, e a do Ribeira, em São Paulo.

Nas regiões Sul e Sudeste, diferenciam-se totalmente das outras tradições que lhes foram contemporâneas. A cultura material desses pescadores, coletores e caçadores é totalmente distinta da dos caçadores e coletores identificados com as tradições Umbu e Humaitá.

Em decorrência de suas particularidades regionais e temporais, os sítios dos pescadores, coletores e caçadores foram agrupados em diferentes conjuntos pelos estudiosos e classificados como: sambaqui limpo, sambaqui sujo, acampamento para coleta de moluscos, fase/tradição Macaé, tradição Itaipu A e B, sendo os sambaquis do Norte e Nordeste sempre tratados em separado, como se correspondessem a realidade sociológica totalmente distinta. Infelizmente, ainda não estão disponíveis sínteses para o Norte e Nordeste, o que inviabiliza comparações mais aprofundadas.

Levando em conta as informações disponíveis sobre a pré-história brasileira, pode-se considerar que apenas a população que habitou os sambaquis estabeleceu relação estreita entre três domínios que muitas outras culturas alocam necessariamente em espaços distintos. Refiro-me à íntima associação entre os próprios moradores do sítio, os mortos e os restos alimentares e industriais. Trata-se de uma lógica particular de concepção do mundo que justifica a associação desses diferentes elementos, o que, por sua vez, permite diferenciar esse sistema sociocultural de todos os outros que ocuparam o território brasileiro, compondo, dessa maneira, o traço diacrítico de sua identidade social.

Com a manutenção durante centenas de anos do hábito repetitivo de acumular seus bens no próprio local de moradia, a população terminava por construir verdadeiras colinas, que, em algumas regiões, chegam a atingir 30m de altura. Os sambaquis, sem dúvida, marcavam espaços e deveriam garantir o domínio do território ao grupo que o construiu.

Apesar das dimensões da região ocupada, pode-se supor intensa interação social que possibilitava a circulação de informações e a perpetuação de hábitos comuns. O contato entre os grupos era, possivelmente, mais intenso em determinados espaços, como bem evidencia a presença de esculturas de pedra e de osso características da região compreendida entre São Paulo e o Uruguai.

Esculturas de pedra e osso

São objetos que impressionam pela beleza e pelo equilíbrio de formas. Embora conhecidas como zoólitos (zoo = animal, lito = pedra), representam também, algumas vezes, homens, e há peças feitas em osso. Sobre esses artefatos, gostaria de deter-me um pouco.

Depois de analisados por Faria (1952 e 1959), foram detalhadamente estudados por Prous (1977). São pouco mais de 240 estatuetas, peças polidas medindo entre 10 e 43cm,

recuperadas em 40 sítios; a quase totalidade dos exemplares apresenta pequena cavidade de forma oval em sua parte ventral.

Prous (1977) identificou dois grupos segundo suas principais categorias estilísticas. 1– Esculturas naturalistas que representam o corpo de animais e peças variadas que não seguem regras estritas. 2 – Esculturas geométricas, em forma de cruz, núcleo ou triângulos, bastante estereotipadas. Os elementos que caracterizam os animais representados são mínimos e limitados à cabeça: uma incisão para o bico, dois círculos picotados para os olhos.

Para esse autor (1991:223), a análise desses artefatos indicou unidade ideológica na área compreendida entre São Paulo e o Uruguai, evidenciada pela repetição dos temas geométricos e a obediência a regras estilísticas rígidas. Exemplifica a constatação comparando duas esculturas do mesmo tipo, encontradas em locais distantes mais de mil quilômetros entre si, que parecem cópias uma da outra.

São 50 peças que representam diferentes animais, tendo sido identificados como marinhos (raia, tubarão, baleia, golfinho, linguado (?), peixe-cofre, parati, anchova, enxada, pingüim (?)), voadores (albatroz, coruja, urubu-rei (?), martim-pescador, morcego) e terrestres (tatu, jabuti, felino (?), tamanduá (?), cutia (?), tartaruga, jacaré) (Prous, 1977:100). O ponto de interrogação indica que a forma da estatueta não permite a identificação precisa, apenas sugerindo o animal.

Naturalmente, essas esculturas são plenas de carga representativa. A simples presença da cavidade, feita para guardar alguma substância, não esgota seu significado. Como afirma Faria (1959:10), “a sua utilização, qualquer que tenha sido, estaria necessariamente ligada a atividades cerimoniais”. Apesar de ser difícil caminhar no domínio do simbólico quando se dispõe apenas da cultura material, é possível avançar sobre alguns aspectos relacionados à identidade social do grupo em questão.

Como o restante do conteúdo dos sambaquis – artefatos ósseos, líticos, restos alimentares, esqueletos humanos –, muitas estatuetas foram encontradas nos sítios; as que representam animais se referem, em sua maioria, a seres também presentes no registro arqueológico sob a forma de restos alimentares. As exceções são alguns animais voadores – morcego, albatroz, um discutível urubu-rei – e um também discutível tamanduá.

Nesse sentido, as representações naturalistas referem-se à alimentação da população, e os seres representados diferenciam-se da totalidade da dieta alimentar por serem animais que têm mobilidade. Como apontado por Prous (1991:102), as estatuetas referem-se “a um mundo animado do qual os vegetais e os moluscos estão excluídos”. Trata-se de bichos que nadam, correm e voam, que podem ser surpreendidos copulando e que compartilham algumas características e o espaço do sítio com os próprios homens – vivos ou mortos – também aí representados.

O fato de a maioria das esculturas apresentar uma cavidade na parte ventral leva a supor que refletem a atenção desses grupos com a reprodução e fertilidade. A reprodução, explicitada em esculturas que representam pássaros copulando, e a fertilidade, no objeto que registra um casal de peixe no momento da desova (Prous, 1991:102).

Categoria abundantemente representada é a dos animais marinhos, os que recebem tratamento mais realista, possibilitando identificar o gênero e até mesmo a espécie (cf. Prous, 1977:91-108). Nas palavras de Faria (1959:8), apresentam “apreciável correção anatômica”. São os que o senso comum chama de “peixe” e que incluem seláquios, teleosteos e cetáceos. Os animais terrestres, entretanto, só podem ser identificados com total segurança em apenas um caso. As aves, à exceção de uma representação fiel (albatroz), são em geral meras evocações.

Essa atenção dedicada aos “peixes” aponta o ambiente para que o grupo estava mais voltado e parece indicar a maneira como os próprios sambaquianos possivelmente se percebiam; muito provavelmente, pescadores, aos invés de “coletores de moluscos”, como querem os arqueólogos. Os restos de moluscos são carapaças volumosas e resistentes que se destacam no registro arqueológico, fato que induziu os pesquisadores a crer que essa fosse a base de sua alimentação. Pesquisas recentes, entretanto, sugerem que se trata de cultura fortemente apoiada na pesca (cf. Figuti, 1993). Começam a aparecer também evidências de que fossem canoieiros (Gaspar, 1991:138) e pescassem em águas profundas (Kneip *et al.*, 1989). Provavelmente, tinham grande familiaridade com águas distantes da costa.

Apesar de a atenção dedicada aos animais marítimos sugerir um povo cuja identidade repousava sobre a condição de pescador, suspeitando-se mesmo de que a pesca fosse a fonte principal de recursos alimentares, essa definição não se apóia em qualquer avaliação quantitativa sobre os benefícios advindos das diferentes atividades econômicas, restringindo-se à identidade social do grupo em questão.

A intimidade com o mar, que só recentemente vem sendo mais bem avaliada, justifica o tratamento detalhado dado ao albatroz, ave de alto-mar que não frequenta a costa brasileira; talvez por ser um animal típico de mares distantes tenha recebido tratamento especial, transformando-se em símbolo do domínio do mar.

O investimento na confecção de estatuetas cujo tema são as espécies animais associadas ao mar, além da evidência quantitativa dos restos alimentares, sugere que os habitantes da costa brasileira construía sua identidade em dimensões mais amplas. Assim, sua caracterização com base no consumo prioritário de moluscos encontra ressalvas na produção de artefatos associados a seu universo simbólico.

Bibliografia

- CUNHA, Maria Manuela Carneiro da. Parecer sobre os critérios de identidade étnica. In: *O índio e a cidadania*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 96-100.
- MENEZES, U. Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, Nova Série, São Paulo, USP, n. 115, p. 103-117, jul./dez. 1983.
- COPÉ, S. M. A ocupação pré-colonial do sul e sudeste do Rio Grande do Sul. In: TENÓRIO, M. C.; FRANCO, T. C. (orgs.). *Seminário para implantação da temática da pré-história brasileira no ensino de 1, 2 e 3 graus*. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, 1994. p. 191-120.
- FARIA, Luis de Castro. Sculptures en pierre des paléoamérindiens de la côte meridionale du Brésil: les zoolithes de Santa Catarina. In: CONGRESSO INTAL DES SCIENCES ANTHROPOLOGIQUES ET ETHNOLOGIQUES (4.: 1952). *Actes...* Viena, 1952. v. 2, p. 366-369.
- _____. *A arte animalista dos paleoameríndios do litoral do Brasil*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1959. (Publicações avulsas; 24).
- FIGUTI, L. O homem pré-histórico, o molusco e o sambaqui: considerações sobre a subsistência dos povos sambaquieiros. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, USP, n. 3, p. 67-80, 1993.
- GASPAR, Maria Dulce. *Aspectos da organização social de um grupo de pescadores, coletores e caçadores: região compreendida entre a linha grande e o delta do Paraíba do Sul*. São Paulo, 1991. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo.
- _____. *Uma reconstituição do modo de vida dos sambaquieiros: pescadores, coletores e caçadores que ocuparam o litoral brasileiro*. In: TENÓRIO, M. C.; FRANCO, T. C. (orgs.). *Seminário para implantação da temática da pré-história brasileira no ensino de 1, 2 e 3 graus*. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, 1994. p. 134-141.
- KERN, A. Grupos pré-históricos de caçadores-coletores da floresta subtropical. In: _____ (org.). *Arqueologia pré-histórica do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.
- KNEIP, L. M.; MAGALHÃES, R. M. M.; MELLO, E. M. B.; CORRÊA, M. M. G. O sambaqui da Beirada (Saquarema – RJ). Dados culturais, faunísticos e cronológicos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PALEONTOLOGIA (11.). *Anais...* [S. l.], 1989. p. 126.
- MEGGERS, B. J.; EVANS, C. *Como interpretar a linguagem da cerâmica: manual para arqueólogos*. Washington: Smithsonian Institution, 1970.
- _____. *A utilização de seqüências cerâmicas seriadas para inferir comportamento social*. *Boletim Série Ensaio*, Rio de Janeiro, Instituto de Arqueologia Brasileira, n. 30, 1985.
- NEVES, E. G. *A ocupação do território americano: a origem dos índios brasileiros*. [s.n.t.].
- PROUS, A. Les sculptures zoomorphes du sud brésilien et de l'Uruguay. *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud*, Braga, CNRS, n. 5, 1977.
- _____. Exemplos de análises rupestres punctuais. *Arquivos do Museu de História Natural*, Belo Horizonte, UFMG, v. 10, p. 96-224, 1985-1986.
- _____. *Arqueologia brasileira*. Brasília: UnB, 1992.
- _____. *L'archéologie brésilienne aujourd'hui*. In: LEVEQUE, P.; TRABULSI, J. A.; CARVALHO, S. (orgs.). *Annales littéraires de l'Université de Besançon, recherches Brésiliennes*. Paris, 1994. p. 9-43.
- ROOSEVELT, A. Arqueologia amazônica. In: CUNHA, Carneiro da (org.). *História dos índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 53-68.
- SCHMITZ, P. I. Áreas arqueológicas do litoral e do planalto do Brasil. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, USP, n. 1, p. 3-20, 1991.
- _____; NAUIE, G.; BECKER, I. I. Os aterros dos campos do sul: a tradição Vieira. In: KERN, A. (org.). *Arqueologia pré-histórica do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.
- TENÓRIO, M. C. *A importância da coleta de vegetais no advento da agricultura*. Rio de Janeiro, 1991. Dissertação (Mestrado) – IFCS, UFRJ.
- WUST, I. As sociedades agrícolas do Brasil Central antes da conquista. In: TENÓRIO, M. C.; FRANCO, T. C. (orgs.). *Seminário para implantação da temática da pré-história brasileira no ensino de 1, 2 e 3 graus*. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, 1994. p. 100-110.

Lélia Coelho Frota

escritora, antropóloga e crítica de arte. Tem publicado diversos livros e artigos sobre arte e cultura popular, entre eles

Mitopoética de 9 artistas brasileiros (Funarte, 1978); *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore – 1936-1939* (Instituto Nacional do Folclore / Sec.

Municipal de Cultura de São Paulo, 1983); *Mestre Vitalino* (Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 1936, 1ª ed.; Companhia de Editoração e Publicações, 1988, 2ª ed.). Dirigiu o CNFCP, então Instituto Nacional do Folclore; foi presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e atualmente é diretora do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Artesanato tradição e modernidade em um país em transformação

Para falar sobre artesanato entendido como uma categoria, hoje, no Brasil, será necessário lembrar, ainda que de maneira breve, o quadro histórico em que os ofícios manuais tomaram corpo e se desenvolveram. Chegando aos dias de agora, surgirá de imediato uma infinidade de situações socioeconômicas e culturais, que se distribuirão num círculo que pode ir da jóia com desenho erudito feita por um único artífice especializado na Avenida Atlântica do Rio de Janeiro ao couro de sapato costurado em casa para a indústria por uma jornaleira em Matosinhos, cidadezinha do Estado de Minas Gerais, já num claro processo de divisão do trabalho e terceirização de serviços. Um círculo que abrange, em outras vertentes, um diadema ritual de penas de pássaro feito pelos índios Carajá, na Região Centro-Oeste do país; o figurado em barro de Caruaru, Pernambuco e os atributos e indumentária de sobrenaturais afro-brasileiros em Salvador, Bahia, na Região Nordeste; os brinquedos feitos de polpa de palmeira de Abaetetuba, Região Norte, e a funilaria em cobre de imigrantes de procedência italiana na Região Sul.

Esses poucos exemplos retirados das macrorregiões de um país de dimensões continentais já colocam de início a complexidade da questão. Vemos logo aí a coexistência contemporânea dos contornos do industrial e do pré-industrial, da cidade e do campo, do religioso e do lúdico, do trabalho e do lazer, do “popular” e do “culto”, em uma civilização formada por culturas as mais diversas, que se imbricaram fortemente ao longo dos séculos e continuam a fazê-lo sob as mais variadas modalidades.

Na tentativa de caminhar para uma visão de conjunto, em que a presença de um *éthos* urbano se faz cada vez mais marcante, procuraremos tornar mais visíveis algumas linhas gerais da produção artesanal contemporânea que foi designada popular, sem a desvincular da cultura de massa e da indústria cultural, já que ela acontece numa sociedade capitalista, onde 70% da população vive hoje nas cidades. O que significa, como assinala José Jorge de Carvalho (1992:26), que a cultura camponesa já não constitui quantitativamente o maior expoente da cultura popular e que será necessário considerar, de maneira cada vez mais complexa, “o grande circuito rural de cultura que passa a existir nas cidades”.

A questão do popular

Cabe ainda explicitar que aqui a designação polissêmica de popular indica os saberes dos estratos da população de baixa renda, que mantêm uma rede de relações viva em seu território de vizinhança, no campo ou na cidade, com maior grau de individualismo à medida que se adensa a presença do urbano.

Acreditamos ainda que esses saberes e fazeres sociais só podem existir se subentendidos por uma forte atividade cognitiva. A repressão desses saberes – que envolvem trabalho, lazer, criação, religião – sob várias formas pelas elites é secular.

Ao prefaciá-lo livro de Peter Burke, *A cultura popular na Europa Moderna*, Carlo Ginzburg data da segunda metade do Quinhentos em diante a coerção mais organizada às manifestações do povo comum. Ele observa ainda, lembrando Le Goff, que “o tempo folclórico é feito de ritmos lentos, *flashbacks*, extinções e retornos, diverso daquele unilinear ao qual está habituado o historiador” (Burke, 1980:xv).

Um dos grandes méritos do livro de Burke é justamente o de acreditar que o historiador pode apoiar-se na experiência da antropologia social para melhor entender a circularidade das trocas que sempre existiram entre as camadas altas e as baixas. Ele acredita que com a adoção de novas técnicas e critérios de verificação – entre as quais me ocorre citar a de uma sociologia do gosto – há de dar-se uma reviravolta historiográfica tão drástica como a que aconteceu em torno de grupos humanos tradicionalmente “mudos” ou “silenciosos”, como os dos camponeses e das mulheres. Coerente com a tese da circularidade, Ginzburg atenta ainda para o absurdo da afirmação populista da autonomia da cultura camponesa, embora interessado na hipótese difícil, porque desigualmente documentada, de identificar a originalidade da cultura baixa, já que a relativa originalidade da cultura alta não é discutida por ninguém.

Em *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*, que publiquei em 1975, uma primeira tentativa foi feita no sentido de dar o máximo de espaço e respiração à fala e visão de mundo dos artistas das classes populares ali representados. Pintores e escultores, segundo nossas categorias, e artistas “primitivos”, segundo a nomenclatura vigente na história da arte, esses criadores nunca haviam recebido tratamento crítico e mesmo editorial à altura do que é dispensado a seus pares da norma erudita. A maioria deles tem em comum a origem rural e uma história de vida de migração para a cidade grande. O que mais interessa, no entanto, é a alta invenção plástica que todos patenteiam em seu trabalho, que responde até mesmo aos conceitos de originalidade e portanto de novidade exigidos pelo público especializado em arte e museu. Esses artistas, diga-se de passagem, nada têm a ver com as contrafações – em sua quase totalidade – que correm o mundo adjetivadas de *naïf*, e sua qualidade foi e tem sido reconhecida pelos especialistas da área artística. O próprio *Mitopoética* teve duas edições esgotadas e continua procurado, tanto pela qualidade dos artistas ali representados como pela raridade da informação sobre o assunto na bibliogra-

fia brasileira. No entanto, a cotação desses artistas no mercado não alcança a de seus pares eruditos, e o próprio espaço que ocupam nas salas de exposição de museus e galerias é separado dos demais. É bem verdade que tal discriminação não se limita ao Brasil, pois essa é uma postura corrente no mundo ocidental, como por exemplo expõe Dillon Ripley (1978), da Smithsonian, ao analisar a questão da abordagem e difusão das manifestações artísticas pelos canais especializados da sociedade industrial, como os museus e a crítica de arte.

É compreensível que nos sintamos inclinados a colocar a questão da origem desses artistas como uma das hipóteses para explicar uma tal exclusão, que se baseia no princípio discutível de que suas obras são destituídas de conceito. O caso desses artistas, que abordaremos de novo mais adiante, não será paradigmático daquela mesma e continuada repressão ao popular a que se referem Burke e Ginzburg, e que se expandiu mais fortemente no Ocidente a partir da Renascença?

Marcel Duchamp (*apud* Eder, 1979:87) vê a aparição da palavra “arte” ligada à de criação pura como a busca de individualidade e não mais na antiga acepção do sânscrito, por exemplo, quando ela significava “fazer” e não “criar”. Ao artista que passava a assinar o nome numa obra, chamava-se artesão, antes do Renascimento. É ainda no Renascimento que se formam as grandes coleções que darão origem ao museu moderno, onde com a dessacralização da sociedade surge a religião da arte, que tende a transformar os objetos em ícones.

Também a questão das artes/artesanatos regionais, tão impregnados daquele localismo ligado ao grupo social e ao meio ambiente, pode ser abordada do ponto de vista de uma apropriação exagerada, porque excessivamente interventora, como demonstra o antropólogo americano Nelson Graburn, em seu livro *Ethnic and tourist arts*. Trabalhando de maneira interdisciplinar com a antropologia e a história da arte, Graburn expõe a situação das artes que eram chamadas de “primitivas” no contexto sociocultural do mundo moderno. “Um mundo no qual sociedades não-industriais de pequena escala não se encontram mais isoladas e no qual as culturas holísticas com suas artes tradicionais dirigidas a si mesmas praticamente cessaram de existir.” (Graburn, 1976:2) As criações da cultura material de grupos como os Esquimó, os Navajo, os Cuna são objeto de procura por um mercado selvagem, que ignora seu contexto e significado cultural, e em geral os transforma em objeto turístico. Entre outros fatores que explicariam esse fenômeno, Graburn aponta como um dos principais a “crescente secularização, estandarização e industrialização da Euro-América”, que demonstra uma síndrome nostálgica pelo produto feito à mão, quando não o ostenta como troféu colonizador.

Essa visão, se bem que verdadeira, pode no entanto ter outros aversos, já que este mundo é feito de complexidade e contradição. O poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, em seu belo texto *O uso e a contemplação* (1974:23-24), ao mesmo tempo em que chama a atenção para o caráter ruinoso da superprodução industrial e critica a religião abstrata

do progresso e a visão quantitativa do homem e da natureza, reconhece que, para o bem ou para o mal, os objetos feitos à mão já fazem parte do mercado mundial. Segundo ele, nessa espécie de renascimento do interesse por esses objetos culturais, que se dá sobretudo nos países industrializados, tanto o consumidor como o produtor são afetados. Em Massachussets, EUA, por exemplo, teve lugar uma ressurreição dos velhos ofícios de oleiro, de carpinteiro, de vidraceiro. Objetos procedentes do Afeganistão ou do Sudão são vendidos nas mesmas lojas que oferecem os mais sofisticados itens do *design* italiano e japonês. Dessa maneira, haveria o aspecto positivo da valorização das particularidades de cada cultura, já que “a forma mais perfeita da uniformidade” seria “a morte universal”, o desaparecimento da pluralidade.

Paz adverte ainda quanto ao maniqueísmo que pode existir nas denominações de “alta cultura” e “cultura popular”, já que acertadamente as considera como “momentos em contínuo vaivém de relação da mesma cultura”, em oposição ou em afinidade.

Em outro texto (1979), Paz dá continuidade a esse pensamento ao citar o *jazz* dos negros norte-americanos como a música preferida dos escritores de vanguarda da década de 1930 e a popularização por Agustín Lara de poemas, embora diluídos, dos poetas modernistas hispânicos Rubén Darío ou Amadeu Nervo.

Também o escritor brasileiro Mário de Andrade (1893-1945) buscou um “terceiro termo” de encontro para o erudito e o popular. Sua obra-prima, o romance *Macunaíma*, é o exemplo mais vivo da impregnação recíproca entre o conhecimento erudito e as tradições populares e tribais mais variadas. Escrevia Mário em relação ao recalque do “popular” pela elite brasileira:

Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento [entenda-se equilíbrio] geral da cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz (Andrade, 1977).

Mário retomou um ritmo melódico do compositor popular Catulo da Paixão Cearense e fez versos para a nova composição (Vila Nova, 1993:129), que resultou na modinha *Viola quebrada*, com a expectativa de que pudesse popularizar-se, o que de fato aconteceu. Executada freqüentemente a partir de então, ela pode ser hoje ouvida em discos como o de Pena Branca e Xavantinho, de 1993. Aliás, a contribuição de escritores e compositores do Romantismo para o cancionário popular foi freqüente, e nos dias de hoje basta lembrar o nome do poeta Vinícius de Moraes para comprovar a continuidade dessa prática.

A questão da circularidade, do vaivém entre o popular e o culto, levanta, como já vimos acima, a discussão do que Burke chamou de “descida” e “subida” de elementos

culturais entre as duas grandes tradições da Europa moderna (1500-1800) (1980:59). Uma grande tradição, que incluía a da cultura clássica, “como era transmitida nas escolas e nas universidades, a tradição da filosofia e da teologia escolástica medievais, (...) e ainda alguns movimentos intelectuais que influenciaram realmente a minoria culta: o Renascimento, a revolução científica do Seiscentos, o Iluminismo”. A segunda tradição, por ele denominada pequena, era na realidade a pertencente à maior parte da população europeia: cantos, contos, “mistérios” (autos teatrais), farsas, baladas, festas de santo, de Natal e de Carnaval. O universo da tradição oral, dos camponeses, dos pastores, dos artesãos do campo e das cidades, dos marinheiros, dos mineiros, dos soldados, dos pescadores e de inúmeros outros profissionais, tinha participação das elites, numa vida anfíbia, prolongando pelo Quinhentos a vivência medieval. O inverso, contudo, ocorreria em pequena escala. A documentação que nos chegou é no entanto unilateral e só dá conta do olhar da “cultura alta” sobre as manifestações do povo comum. Enraizou-se portanto no Ocidente a noção de que essas procederiam sempre das primeiras, constituindo interpretações rústicas daquelas, no que Burke chama de “descida” para as classes pobres. Indumentária, música, romances de cavalaria, mobiliário, idéias religiosas são retraduzidos pelas culturas do povo comum e incorporados a suas criações. Mas há também o fenómeno da “subida”, em que o movimento da mão dupla se estabelece. Na Renascença, por exemplo, há a apropriação das danças dos camponeses pela nobreza, nas festas de corte, das maneiras de comemorar as festas do Carnaval e os 12 dias do Natal ou, mais tarde, a ascensão social da valsa.

No final do Setecentos e início do Oitocentos ocorreu novo interesse com relação ao saber social do povo comum por parte das elites, que passaram a estudá-lo com o nome de antigüidades vulgares” ou “antigüidades populares”. Na trilha da tradição pastoral, o “antigo” e o “popular” se identificam.

Dobrou no Oitocentos a população europeia, que já experimentava a expansão do comércio tanto interno como externo com o resto do mundo conhecido. Entrava-se na era do “capitalismo comercial”. Passou a existir maior comunicação por meio da navegação, ampliação das redes de estradas, dos serviços postais, do uso da moeda e do crédito. O crescimento demográfico induziu o das cidades, já que o menor espaço no campo fazia com que muitos camponeses as procurassem. Burke refere ainda as transformações na agricultura, em particular nos arredores das cidades; deixando de ser agricultura de subsistência, amplia-se para suprir os centros urbanos.

O crescimento da população causa o aumento dos preços, em particular dos alimentos. Pode-se imaginar o impacto dessa imensa mudança na vida e na cultura dos trabalhadores, identificados a um “território” espacial e social, representando um localismo que na realidade é uma cultura do territorial.

Os saberes e os fazeres das classes baixas foram ficando cada vez mais distantes do conhecimento das elites. Estava-se nas vésperas da Revolução Industrial.

Conscientes de que as manifestações culturais do povo comum também se transformavam com rapidez, ou simplesmente se extinguíam, surgem nas camadas cultas do século 17 os movimentos já citados para registrar as “antigüidades vulgares” ou “antigüidades populares”. Até que no Oitocentos, em 1846, William John Thoms propõe na revista *Atheneum* de Londres a denominação que prevalecerá durante longo tempo para designar os saberes sociais das camadas baixas: folclore.

Dezessete anos depois do artigo de Thoms, vamos encontrar nas *Notas de inverno*, que Dostoievski escreve em sua viagem a Londres e a Paris, um retrato vivo das transformações que a Revolução Industrial provoca no comportamento e nas culturas das classes pobres. Dostoievski escreve em 1862-3, 15 anos antes da fundação da Folklore Society em Londres.

Citamos trechos das notas de viagem a Londres do autor de *Humilhados e ofendidos* que ilustram melhor do que qualquer interpretação o quadro da vida operária numa grande metrópole de seu tempo, sob o impacto da Revolução Industrial:

Esta cidade que se afana dia e noite, imensurável como o mar, com o uivar e o ranger das máquinas, estas linhas férreas erguidas por cima das casas (brevemente serão também estendidas por baixo delas), esta ousadia de iniciativa, esta aparente desordem... este ar impregnado de carvão de pedra, estas magníficas praças e parques, estes terríveis recantos da cidade como White Chapel, com a sua população seminua, selvagem e faminta.

A City, com os seus milhões e o seu comércio mundial, o Palácio de Cristal, a Exposição Internacional... Sim, a exposição é impressionante. Sente-se uma força terrível, que uniu num só rebanho estes homens vindos do mundo inteiro; tem-se consciência de um pensamento titânico; sente-se que algo já foi alcançado aí, que há nisso uma vitória, triunfo. (...) Mas se vocês vissem como é altivo o espírito poderoso que criou essa decoração colossal, e como esse espírito se convenceu orgulhosamente do seu triunfo, haveriam de estremecer com a sua soberberia, obstinação e cegueira, e estremeceriam também por aqueles sobre quem paira o orgulho titânico do espírito reinante, com o caráter acabado e triunfal das suas criações, imobiliza-se não raro a própria alma faminta, conforma-se, submete-se, procura salvação no gim e na devassidão e passa a acreditar que tudo deve ser assim mesmo. (Contaram-me, por exemplo, que nas noites de sábado meio milhão de operários de ambos os sexos, acompanhados de suas crianças, espalham-se como um mar por toda a cidade, agrupando-se mais densamente em determinados bairros, e durante a noite inteira, até às cinco da manhã, festejam o sabá, isto é, empanturram-se de comidas e bebidas como uns animais (...). Todos eles sacrificam para tal fim as economias semanais, fruto de um trabalho estafante e acompanhado de maldição. Nos açougues e mercearias arde o gás em larguíssimos feixes, iluminando fortemente as ruas. Arma-se uma espécie de baile para esses escravos brancos. O povo acotovela-se nas tavernas abertas e nas ruas. Come-se e bebe-se ali mesmo. As cervejarias estão enfeitadas como palácios. Tudo parece êbrio, mas sem alegria, sombrio, pesado, estranhamente silencioso. Apenas de quando em quando,

impropérios e brigas sangrentas rompem este silêncio suspeito, que provoca uma sensação de tristeza. (...) As mulheres não se desprendem dos maridos e bebem em sua companhia; as crianças correm e se arrastam entre eles. (...) Aquilo que ali se vê nem é mais povo, mas uma perda da consciência, sistemática, dócil, estimulada. E, vendo todos esses párias da sociedade, você sente que, para eles, por muito tempo ainda não há de se realizar a profecia, que ainda tardará muito até que lhes sejam dados ramos de palmeira e vestes brancas, e que por muito tempo ainda eles hão de clamar ante o trono de Deus: "Até quando, Senhor?" (...). Esses milhões de pessoas, abandonadas e expulsas do festim dos homens, acotovelando-se e apertando-se na treva subterrânea aonde foram lançados pelos irmãos mais velhos, batem às apalpadelas em quaisquer portões [peregrinos, messiânicos, etc.], procurando uma saída, a fim de não sufocar no porão escuro. Há nisso uma derradeira e desesperada tentativa de comprimir-se no seu próprio magote, na sua própria massa, a separar-se de tudo, ainda que seja da aparência humana, contanto que se viva a seu modo, contanto que não seja conosco...

Outras observações de Dostoievski fazem-nos pensar na periferia das grandes metrópoles latino-americanas de hoje:

os casamentos de operários e de gente pobre em geral são quase sempre ilegais, porque custa caro casar-se. Aliás muitos desses maridos batem terrivelmente nas mulheres (...). Mal as crianças crescem, vão freqüentemente para a rua, misturam-se à multidão e acabam não voltando à casa dos pais. (Dostoievski, 1992:132)

Artesanato: uma notícia histórica

Em Portugal as corporações medievais não se haviam estruturado com o mesmo rigor de suas congêneres europeias, pois na Casa dos 24, criada em 1422, dividindo os artífices em 24 agremiações, terminara por prevalecer caráter religioso, em vez do profissional.

No Brasil Colônia, o espírito corporativo dos artífices permeou-se também nas confrarias e irmandades de ofícios. A infixidez da mão-de-obra nos trabalhos do campo e a conseqüente menor persistência dos indivíduos nos ofícios também contribuíram para que estes não se transmitissem com regularidade de geração em geração. Isso, no entanto, não impediu que as corporações zelassem pela qualificação dos ofícios. Era por meio de um exame presidido por um juiz e um escrivão e diante de seus pares que os oficiais de ferreiros, ourives, pedreiros, alfaiates, tanoeiros, padeiros e outros misteres manuais ou mecânicos deveriam habilitar-se para atender ao público. Obtinham então uma carta de ofício, que lhes facilitava o acesso às atividades profissionais. A instituição das corporações esteve viva entre nós até ser extinta pela Constituição de 1824.

Deve-se ainda considerar que o Novo Mundo, com seu meio ambiente totalmente diverso do europeu, requereu um certo tempo para que novos materiais, como madeira e mesmo a pedra – escassa em algumas regiões –, fossem experimentados e adequados aos processos construtivos de casas, igrejas e vilas.

Embora os estudos da transferência e modificação das técnicas de construir portuguesas possam ainda ser ampliados, vamos encontrar no primeiro século da presença dos europeus entre nós registros que mostram os padres da Companhia de Jesus exercendo e ensinando nos colégios a alvenaria, a olaria, a marcenaria. Segundo o padre Serafim Leite (1953), uma “produção rudimentar” seria iniciada pelos jesuítas em vários pontos da Colônia, “que depois, aperfeiçoada em moldes europeus, se organizou pelo Brasil acima até o Pará”. Além dos franciscanos, que tiveram papel semelhante, muitos mestres-de-obra portugueses de alta qualidade, vindos da tradição moçárabe de construir, foram ao longo dos primeiros séculos adaptando aqui seu saber secular, luso-oriental, já adequados às exigências dos climas quentes. Quando no século 18 florescem as irmandades e ordens terceiras em Minas Gerais, como consequência do ciclo do ouro, Luís Camilo de Oliveira Neto fala mesmo em mestria dos ofícios necessários ao erguimento das inúmeras igrejas que então se construíram na região mineira. A própria simultaneidade com que esses templos eram levantados permitia “a transferência de mestres e oficiais, em particular pedreiros e carpinteiros, de um para outro lugar, formando aprendizes (...) e a adaptação aos materiais locais ‘representava muitas vezes um verdadeiro trabalho de criação’” (Oliveira Neto, 1975:47-48).

No interior do processo de ruralização, tônica da organização econômica e social do período colonial, caracterizaram-se não obstante as gradações de aprendiz, companheiro ou oficial e mestre, configurando-se artesanatos como a alvenaria, a olaria, a marcenaria e outros, que atingiram a primeira metade do século 19 patenteando o tradicionalismo que comumente se alia ao exercício também inventivo dessas técnicas pelos indivíduos.

Grandes ciclos econômicos, como o pastoril – que dá ensejo a uma verdadeira civilização do couro –, o da cana-de-açúcar, o da mineração do ouro e do diamante em Minas Gerais, vão gerar construções e equipamentos artesanais para o trabalho e a vida cotidiana.

A presença do negro e do índio nesse processo é verificável nos dois primeiros séculos apenas em alguns exemplos de talha e de pintura. O desprezo pelos ofícios mecânicos, manifestado pelo colonizador, é que abrirá principalmente para os negros escravos uma gradual qualificação como artífices, que lhes possibilitará em muitos casos, ao longo do tempo, até comprar a própria alforria. Por outro lado, tem início a extraordinária contribuição com que gradativamente suas culturas vão enriquecendo a nova sociedade que aqui se forma. Essa contribuição vai refletir-se em vasto universo cujo arco abrange religiões, com rituais do corpo, culinária, indumentária, vocabulário, outras técnicas de construir e formas de habitar, bem como de cultivar a terra e relacionar-se com a natureza. Para oferecer dois exemplos paradigmáticos dessa transculturação, basta citar a incorporação da rede de dormir e da mandioca, de procedência indígena, na sociedade nacional, e o preponderante papel do negro na constituição do samba.

Com a mestiçagem que vai ocorrendo, já é uma nova sociedade que encontraremos no século 18, e a figura do mulato avultará nas artes e nos ofícios, constituindo seu exemplo maior a figura de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814), gênio do barroco de estatura universal.

Para dar uma idéia da fluidez dos limites entre arte e artesanato ao tempo do Aleijadinho – segunda metade do século 18 –, é suficiente lembrar a simultaneidade das funções de pintor e dourador, por exemplo, solicitadas a um mesmo indivíduo. O pintor Manuel da Costa Ataíde, que trabalhou com Antônio Francisco Lisboa, fazia carnação de imagens, prateamento e douração de talha, além de suas belíssimas composições ilusionistas para forro e painéis parietais das igrejas. Por outro lado, não seriam muitos os douradores capazes de candidatar-se à pintura das “visões” dos grandes tetos dos templos, o que já esboça certa gradação nas categorias de arte e artesanato, de anonimato e autoria.

Com a geração de escritores árcades, contemporânea do Aleijadinho, patenteia-se crescente sentimento nativista, um olhar mais próximo sobre a terra, que formará as bases, entre nós, para o movimento do Romantismo, no século 19. Dar-se-á aí, como de resto em todo o mundo ocidental, a revolta contra o iluminismo do século anterior. A relação entre igualdade e liberdade, de corte quantitativo, é substituída por uma outra, qualitativa, de singularidade e liberdade. Os românticos serão “os primeiros a enfatizar a particularidade e a singularidade das sociedades históricas”(Cavalcanti *et al.*, 1992:104).

A constituição das nações européias será um dos principais fatores nesse processo de transformação. O nacionalismo favorecerá o interesse pelas culturas das classes populares, como matriz e singularidade do caráter dos povos. Por outro lado, havia o interesse em registrar suas manifestações diante da perspectiva de seu desaparecimento na esteira da industrialização. Como já vimos, na Inglaterra, William John Thoms dará continuidade à tradição das “antigüidades populares” dos dois séculos precedentes, propondo em 1846 a expressão *folk lore* para designar seu estudo. Em 1878 a criação da Folklore Society conferirá a esses estudos caráter de ciência.

Povo, folclore, românticos e modernistas

No Brasil, os poetas e romancistas românticos irão voltar-se para a questão do negro, militando pela abolição da escravatura, descreverão a natureza nativa e recorrerão a uma imagem idealizada do índio, mas de intenção recuperadora.

A literatura foi objeto dos primeiros trabalhos de folclore, uma vez que este era considerado à época como parte daquela. Em 1873, Celso de Magalhães publica na forma de artigos os escritos que reunirá com o título de *A poesia popular brasileira*. Seis anos depois, Sílvio Romero (1851-1914) edita seus notáveis estudos sobre o mesmo tema, compreendendo grande coleta de romances e de contos que, por sua importância, fazem com que seja considerado o fundador dessa disciplina entre nós.

Sílvio Romero tem 27 anos quando é fundada a Folklore Society em Londres. Aproximadamente uma década após sua morte, já está formada e atuante a primeira geração dos modernistas brasileiros, que ganhará expressão pública na Semana de 22. Essa geração partirá de novo para a descoberta do Brasil, sem discriminar entre o “popular” e o

“culto”, procurando conferir-lhes dimensão mais relacional, a exemplo do que sempre aconteceu na vida corrente.

Ocorre novo interesse pela produção de fonte popular. Na realidade, estávamos mais familiarizados em nosso cotidiano com aqueles elementos do folclore e das culturas tribais do que os europeus. Picasso e Brancusi, por exemplo, foram buscar na África ou na Polinésia um repertório que, como assinala Antônio Cândido, representava para eles uma “ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais”.

O movimento regionalista do Recife, instaurado em 1923 por Gilberto Freyre (1900-1987), autor do clássico *Casa grande & senzala*, vinha também, no Nordeste do país, voltar-se para a criação popular. É desnecessário acentuar a importância dos estudos sobre a transculturação dos africanos no Brasil, realizados por aquele escritor e antropólogo, para a correta reavaliação do papel do negro em nosso processo civilizatório. Deu ele continuidade, dessa forma, aos trabalhos pioneiros de Nina Rodrigues (1891-1905) e Artur Ramos (1903-1949). No campo da etnologia voltada para o índio, destacou-se Curt Nimuendaju (1883-1945), cujos trabalhos muito contribuem para o desenvolvimento dessa ciência entre nós e que importaram também, pelo devotamento desse cientista à política indigenista, na defesa dos direitos das sociedades tribais. O ensino das ciências sociais, a exemplo do que aconteceu em outras áreas do conhecimento, passa a ter os padrões científicos atualizados a que aspiravam alguns folcloristas com a instituição da Escola de Sociedade e Política de São Paulo (1933), da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (1934) e a Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro (1935).

O escritor modernista Mário de Andrade, verdadeiro polígrafo, percebera a necessidade recíproca de aproximar a universidade, os estudiosos de folclore e a própria administração pública. Para isso, funda em São Paulo, em 1936, no Departamento Municipal de Cultura, que então dirigia, a Sociedade de Etnografia e Folclore, de que serão sócios fundadores, além de brasileiros como Paulo Duarte, Oneyda Alvarenga, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet, os professores estrangeiros da USP Claude e Dina Lévi-Strauss, Arbousse Bastide, Pierre Monbeig. Da mesma maneira que muitos folcloristas, sentia-se a necessidade de fazer do folclore uma disciplina compreendida em bases verdadeiramente científicas. “O folclore no Brasil ainda não é verdadeiramente concebido como um processo de conhecimento”, escrevia Mário de Andrade em 1942, acrescentando:

Na maioria de suas manifestações, é antes uma forma burguesa de prazer (leituras agradáveis, audições de passatempo) que consiste em aproveitar exclusivamente as ‘artes’ folclóricas no que elas podem apresentar de bonito para as classes superiores. (...) Um documento folclórico colhido da memória de um advogado tem o mesmo valor de outro colhido da boca de um vaqueiro; não se faz diferença entre o colaborador urbano e o rural, o alfabetizado e o analfabeto, nem data, nem idade, nem sexo, nem nada; o folclore é o paraíso da ‘sensação democrática’: tudo é igual. (Andrade, 1950)

Em 1947 cria-se a Comissão Nacional de Folclore no IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura –, presidida pelo também modernista Renato Almeida. Em 1958 a Comissão consolida sua atuação institucional, transformando-se em Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, órgão subordinado ao Ministério da Educação e Cultura. Denominando-se Instituto Nacional do Folclore em 1980, hoje constitui o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular da Fundação Nacional de Artes. Valorizando a experiência dos folcloristas e sua contribuição que permanece atual, esse órgão se adequa cada vez mais à diretriz a que a Carta do Folclore de 1951 o vincula: a de integrar-se às ciências antropológicas e culturais.

Sinais de mudança

Nesse mesmo ano em que a Comissão Nacional de Folclore é criada, o pintor Augusto Rodrigues organiza no Rio de Janeiro uma mostra do Mestre Vitalino – Vitalino Pereira dos Santos –, que virá a ser conhecido como um dos maiores artistas-ceramistas do país. Ele é apresentado pelo poeta modernista Joaquim Cardozo, que comenta as “invenções de motivo de boneco” do mestre popular: “Mas, convenhamos, que riqueza formal em muitas delas, que emoção particular e duradoura nos comunicam, que associações despertam com os volumes mais bem equilibrados dos escultores maiores”.

A passagem dessas figuras de barro para a categoria do estético corresponde a uma mudança nas mentalidades provocada pelas transformações na vida socioeconômica e cultural do país, concomitante ao desenvolvimento industrial. O movimento modernista, inserido nessas transformações e delas também agente, interviu de maneira decisiva na renovação do pensamento e na reavaliação de nosso passado artístico. Com a continuidade da “rotinização do Modernismo”, apontada por Antônio Cândido, em certa medida ficará menos problemático, para a inteligência brasileira, identificar e assimilar formas de criação diferentes, no país, que gradualmente fossem constituindo o corpo de referência a que visava Mário de Andrade, sem discriminação entre o “popular” e o “culto”.

Depois que escritores, pintores, músicos, arquitetos, antropólogos, historiadores – sem deixar de voltar-se para o universal – se haviam debruçado de maneira mais próxima sobre a realidade brasileira, procurando ali os elementos que conformariam a identidade do país, nada mais natural e conseqüente do que o surgimento e aceitação dos próprios artistas de outras camadas sociais.

Artistas do povo como Vitalino, Severino de Tracunhaém, Cardosinho, Heitor dos Prazeres encarnaram para a nova mentalidade esse novo movimento de encontro. Por sua vez, entre os artistas da norma culta, Cândido Portinari (1903-1962) retratava a vida cotidiana das camadas de baixa renda no campo e nas cidades. Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Roberto Burle Max (1909-1994), Di Cavalcanti (1897-1976), Tomás Santa Rosa (1909-1956), José Pancetti (1904-1958) retratam empregadas domésticas, fuzileiros, trabalhadores urbanos e rurais. Tarsila do Amaral (1890-1973) aborda a paisagem

brasileira, a religiosidade popular e o operariado paulistano, já incorporando a sua escala cromática uma preeminência de azuis e rosas que chamava de “caipiras”. O escultor Victor Brecheret (1894-1955) realiza em São Paulo extraordinária obra, destacando-se uma fase em que o repertório de formas de arte indígena é profunda e harmoniosamente absorvido. Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) transfunde em momentos da linguagem formal de sua pintura elementos indígenas marajoaras, com extraordinária acuidade e equilíbrio.

São esses uns poucos exemplos, retirados do quadro das artes visuais dos anos 1930 e 1940, que dizem do interesse dos artistas eruditos em relação ao universo das classes populares e das culturas tribais.

No entanto, os próprios artistas populares não foram absolutamente agentes passivos de seu processo de reconhecimento no quadro amplo da vida nacional. Pois também por seu lado experimentavam mudanças em relação a seu meio cultural, fazendo uma síntese formal própria, como qualquer outro artista, das transformações que iam acontecer diante de seus olhos e que também os motivavam. No caso de Mestre Vitalino, por exemplo, da relativa uniformidade do figurado de barro feito antes na região para brinco de criança – daí o termo ‘bonecos’ –, ele parte para a “invenção de motivo de boneco” a que se referiam seus amigos ceramistas na mesma localidade: o Alto do Moura, em Caruaru, Pernambuco.

Tradição e mudança na cultura material das classes populares

Em que teriam consistido as mudanças na arte de bonequeiro exercida por Mestre Vitalino? Trabalhando na roça com a família, ele começara por fazer “loiça de brincadeira”, miniaturas que eram vendidas na feira da cidade mais próxima. Aprendera a fazê-las com a mãe, louceira, pois a arte do barro era exercida apenas pelas mulheres há gerações, e os meninos só eventualmente dela participavam. Dessas miniaturas, Vitalino passa para figuras individuais, a exemplo do que ocorria com outros artesãos em todo o país, para finalmente criar grupos com cenas da vida rural e da vida urbana. Pois com a boa aceitação de seu trabalho pelo grupo próximo e logo a seguir por um público erudito, ele se muda para a cidade de Caruaru, próxima do lugar em que nascera, no Estado de Pernambuco. Cria-se em torno dele uma verdadeira escola de ceramistas. O público que compra seu trabalho é agora quase exclusivamente de fora, dos grandes centros urbanos. Vitalino desenvolve o que denominaríamos “estilo”, em que seu “expressionismo” se traduz por vocabulário formal próprio. Passa para os companheiros de ofício suas novas conquistas técnicas e também aprende algumas com eles, como o emprego do arame na sustentação interna das figuras, para não só dar-lhes mais firmeza como variar suas posturas. A partir desses indivíduos, Vitalino e seus amigos Zé Caboclo, Zé Rodrigues, Manuel Eudócio, entre outros, surge em Caruaru um grande centro de ceramistas, onde hoje 160 famílias vivem da arte do barro. As criações dos mestres inovadores são por elas rotinizadas em artesanato de boa qualidade, o que não impede que no mesmo local surjam personalidades inovadoras nas gerações subseqüentes, como é o caso de Luís Antônio ou de Manoel Galdino.

Pelo resumo acima exposto, verifica-se logo que as transformações socioeconômicas na vida nacional têm impacto decisivo na revelação do talento de Vitalino e seus amigos. O desenvolvimento dos transportes, a chegada do rádio ao sertão – que ele, aliás, representa no barro –, a cada vez mais difícil permanência na roça – que ele registra em suas composições com retirantes – e principalmente o crescente interesse das elites pela produção popular vão fazer com que seu trabalho mude. Essa mudança vai também atrair novo tipo de comprador para suas peças, comprador que não é mais regional, vicinal. Inicialmente será o intelectual ou colecionador de arte esclarecido, e, mais tarde, o turista convencional, a que se refere Nelson Graburn, que deseja levar consigo um objeto considerado pitoresco para guardar como lembrança de sua viagem. Nessa mudança do consumidor residirá uma das chaves para a configuração das linhas gerais da produção artesanal brasileira, a que nos propusemos dar alguma visibilidade na introdução deste texto.

Ex-votos e carrancas

No variado contexto social e econômico do país, há por exemplo a vasta série de artefatos que são confeccionados e absorvidos por um mesmo segmento da população regional, vicinal.

Estão nesse caso os ex-votos ou ‘milagres’ do sertão nordestino, modelados secularmente em barro ou esculpidos em madeira, expressão da fé por uma graça recebida de um santo, e que, feitos até hoje, geralmente constituem extraordinárias sínteses plásticas, de grande qualidade estética. No Brasil, do século 17 ao 18, fizeram-se também tábuas votivas pintadas, de prototípia portuguesa, prática que ocorre com cada vez menos incidência em nosso século, tendo como suporte telas, papelão ou mesmo papel. À medida que corre o século 19 e entramos no 20, vai-se evidenciando que a grande, a quase exclusiva manifestação dos fortes atos de fé que constitui a prática de voto e ex-voto vai-se circunscrevendo quase unicamente ao universo dos pobres.

Tais testemunhos, que dizem da reciprocidade de trocas entre o humano e o divino, são indicadores da grande freqüência de votos relativos à recuperação da saúde, seja devido a doença, seja por acidente de trabalho, temas predominantes nos séculos 17, 18 e 19. No século 20 permanecem esses temas, acrescidos dos que retratam desastres de carros, trens e mesmo de avião. Os ex-votos esculpidos do século 20, além de representarem a cura de males do corpo, também indicam a obtenção de uma estabilidade material mínima, como a da casa própria, a saúde de animais domésticos necessários à subsistência, a obtenção de diploma ou um emprego.

Nas legendas de ex-votos pintados, o testemunho direto do agraciado faz chegar até nós sua voz:

O Sr. De Mattozinho fez mercê a Luis de França de Jesus, que estando embarbando um Caibro, na obra do Reverendo Miguel de Noronha Peres, na rua por detrás da Intendência da

Vila de São João de El Rei, subindo para o Bom fim, escapoliu o machado, que lhe tirou uma naca de osso na Canella do pé esquerdo, golpe feíssimo e gritando pelo mesmo Senhor com ele se pegou e ficou bom. No ano de 1822.

Em *Riscadores de milagres*, notável livro que publicou sobre os ex-votos da Igreja do Senhor do Bonfim, em Salvador, Bahia, Clarival do Prado Valladares registra, entre outros, esta legenda: “Ofereço esta minha Fotografia e Este Dezenho de Uma Casa ao Grorioso Senhor do Bonfim por Alcançar Minha Casa Própria. José de Andrade.”

Esta última legenda já é sinal de uma transformação que se generaliza por todo o país: a substituição do ex-voto pintado ou esculpido pela fotografia ou pelas moldagens em cera. A massificação, a dessacralização da sociedade, a falta de informação e de compreensão por parte de grande parcela do clero para com essas manifestações, as migrações, a desarticulação das redes sociais propiciadoras de identidade, todos esses elementos têm contribuído para que o ex-voto pintado se tenha tornado raríssimo. O esculpido ainda é prática frequente, que tende a diminuir, no Nordeste do país.

Além de representações totais ou parciais do corpo humano em madeira, barro, papel, cera, gesso, metal, podemos encontrar nos santuários, ermidas, capelas, cruzeiros de devoção popular os seguintes ‘milagres’: jóias, cabelos, óculos, mortalhas, cadeiras de roda, peças de renda, cartas, flores, grandes cruzes de peregrinação, velas, vestidos de noiva, uma infinidade inesgotável de objetos que corresponde à multiplicidade das situações vividas pelos ofertantes.

Outra notável série de criações que teve o significado de sua função compartilhado por toda uma comunidade ribeirinha foi a das carrancas ou figuras de proa das barcas do Rio São Francisco. Essas figuras tiveram em Francisco Biquiba Guarany (1881-1985), natural de Santa Maria das Vitórias (BA), seu mais notável intérprete. Ao tempo em que surgiram na proa das barcas do Médio São Francisco – em torno de 1875-1880 –, as carrancas certamente corresponderam à intenção de esconjurar o Minhocão ou o Caboclo d’Água, sobrenaturais que habitariam a grande massa líquida do rio.

Com a introdução da canoa sergipana a motor, que substituiu as antigas barcas de remeiros, desapareceram as carrancas das proas. Como Francisco Biquiba morreu com 103 anos de idade, houve ainda tempo para artistas e estudiosos de arte identificarem sua autoria (Pardal, 1981). A partir dos anos 1950, suas obras passaram a ser expostas em museus, galerias de arte, e constaram de exposições de âmbito nacional e internacional.

Popularizou-se assim, entre artesãos voltados para o turismo cultural, o tema das carrancas, que são hoje encontradas em profusão em pequenos e médios formatos em diversos pontos do país. Ubaldino, um dos filhos de Guarany, que começou a esculpir carrancas em 1972, é talvez dos últimos a guardar ainda em seu trabalho, que vende para o mercado de arte, marcas do espírito monumental e da expressividade da secular representação dessas figuras.

Os ofícios do cotidiano e as festas

De uso cotidiano para inúmeras populações rurais em que as relações pessoais entre produtores e consumidores prevalecem, facilitando a adaptação recíproca, artefatos que ilustram as técnicas da olaria, do trançado, da tecelagem.

Nesse nível em que o artesanato é absorvido pelo próprio grupo que o produz, há portanto toda uma produção serial de artefatos integrados aos espaços domésticos e de trabalho, como os candeeiros de folha-de-flandres – verdadeiro *design* que utiliza material reciclado –, ou a louça de barro de localidades como Moita Redonda e Cascavel (CE) e Porto Real do Colégio (AL), de Caatinguinha e Xique-Xique (BA), dos covos para peixe do litoral do Estado do Rio de Janeiro e cestos de Werneck, no mesmo estado, da selaria do Vale do São Francisco, para citar de uma lista que apesar de tudo conteria várias centenas de indicações. Seja como indústria caseira, seja como produção de mestres, essas técnicas artesanais são exercidas por gerações de artistas da mesma família, que as mantêm inalteradas devido ao isolamento regional em que se encontram, e/ou porque esses artefatos ainda são mais baratos do que os industrializados.

Faz-se necessária aqui ainda uma breve informação sobre os artefatos que integram o universo complexo das festas, ocasião da “subversão da ordem cotidiana do mundo”, como tão bem define Roberto da Matta (1989). É nas festas que acontece uma forte troca de experiências e serviços, e que a comunidade reafirma, por meio dos rituais, sua identidade e constrói outras, num conhecimento compartilhado e codificado em sistemas simbólicos.

A simples descrição de um “couro”, isto é, a grande máscara que envolve o personagem que representa o boi nos bumbas do Maranhão, já vai passando a idéia do caráter total desse ritual, que gira em torno da morte e da ressurreição de uma rês. Em que categoria nossa classificaríamos esse objeto, lembrando que é veludo cortado, costurado, bordado com miçangas coloridas, ajustado em armação de madeira e depois vestido e animado por um indivíduo em cerimônia pública em que o canto, a dança, o drama são todos de importância igual a de sua configuração material? O fato é que o “couro” não será nem uma escultura, nem uma pintura (grande parte de seu veludo é preenchida pelo cromatismo vibrante de figuras e letreiros).

A maravilhosa máscara do cazumbá, usada por brincantes do bumba-meu-boi maranhense, tem a função de representar monstros que atemorizam o Pai Francisco, quando ele é perseguido por índios e vaqueiros por ter matado e arrancado a língua do melhor novilho da fazenda para atender o desejo de sua mulher grávida, Catirina. Uma dessas máscaras, de fatura recente, incorpora vários materiais industriais (vidro, espelhos, imagens de santo feitas de plástico) a outros, naturais, como crina de cavalo, lã de carneiro, mandíbulas de madeira de feição espantosamente africana, num exemplo de liberdade e perfeita fluência no lidar com dados da tradição e da modernidade.

No mesmo caso estarão, bem como todos os demais elementos materiais desse ritual, as máscaras de palhaço de festas católicas das folias-de-reis. As folias constituem-se em desfile processional, acompanhado de música e de paradas de porta em porta, quando se saúda o dono da casa e se cantam as “profecias” (viagens dos Reis Magos ou passagens da vida de Cristo). Ocorrem aí as intervenções do palhaço, figura “profana”, na realidade um *daimon*, em ambiente carregado de religiosidade, que faz a crítica do grupo e da sociedade. Máscaras como as de José Pífano, de Miracema (RJ), feitas de plástico, espuma de náilon, chifre, tecido de algodão, filó, alumínio, sisal, penas compõem plasticamente um personagem de terrível ambigüidade e poder de ameaça, não ficando nada a dever às melhores criações do que de mais atual e exigente se tem feito na arte cênica contemporânea.

Numa categoria próxima às “máscaras de corpo inteiro” do bumba-meu-boi e às de palhaços das folias-de-reis, estaria, talvez, a das indumentárias cerimoniais de grupos tribais representando sobrenaturais, como por exemplo a de lontra ou a de beija-flor, dos Tukuna, ou as chamadas de “capote” pelos índios Kanela.

Pois é preciso assinalar aqui – mesmo em simples lembrete, dada a impossibilidade de abarcar universos tão extensos e complexos num simples artigo – que os índios fazem parte do povo brasileiro e que, mais intensamente talvez do que quaisquer outros grupos sociais, vivem imersos em uma rede permanente de referências sociais e religiosas. Desde as três toras da madeira *kuarup* que representam os mortos que Marvutsinim, herói Kamaiurá, queria ressuscitar, e se acham até hoje no centro de belíssimo cerimonial, até o padrão ornamental que nas *urupemas* (cestas) Kaiabi representam sobrenaturais como *taanga*, que Berta Ribeiro viu no Xingu e registrou em seu *Diário* (1979).

Os rituais afro-brasileiros do candomblé, com sua extraordinária simbologia material, também contam, até hoje, com “ferramentas” ou atributos dos santos feitas à mão em ferro ou latão, da mesma maneira que os xangôs do Recife (PE). Feitas à mão, ainda, são as indumentárias vestidas por seus fiéis para representar os orixás, para nem falarmos da “comida de santo”, extraordinário artesanato que terminou por mesclar-se parcialmente à própria culinária dos brasileiros. Encontram-se hoje em museus as belas imagens de Exu em ferro forjado, bem como outros atributos de sobrenaturais afro feitos à mão há cerca de 60 anos.

A disseminação da umbanda – religião que se irradia em centenas de cultos diferenciados, que congregam em maior ou menor grau elementos africanos, católicos, de xamanismo indígena, kardecismo, pajelança cabocla, teosofismo – pelo grande número de adeptos de todas as classes sociais com que conta trouxe consigo uma estatuária definitivamente urbana. São esses objetos produzidos em grandes séries, por meio de moldes, já em manufaturas maiores, em que apenas a pintura feita à mão acrescenta interesse à peça.

Uma transformação gradual

Em outra instância da produção artesanal, contemporânea àquelas que apresentam feição aparentemente uniforme, em que o significado do objeto é socializado entre quem faz e quem consome, citaremos, como exemplo de transformação de tipologias, os artífices pertencentes a comunidades ligadas, ou recentemente ligadas, a economias pré-industriais de caráter agropastoril. Têm esses artífices como denominador comum, no processo de comercialização de suas peças, a modificação do comprador. Como já foi assinalado a respeito de Vitalino, o comprador aparece agora por intermédio da indústria do turismo, já não é mais o usuário vicinal, regional. Essa mudança ocasionou diversas modificações na produção dos artífices dos quais tratamos. No caso dos bonequeiros, figureiros ou oleiras que trabalham com o barro, como no Alto do Moura, Caruaru (PE), ou no Vale do Paraíba (SP), essas transformações se traduzem, num primeiro momento, por maior individualização formal, em contraposição às peças produzidas pela geração anterior. Abandonam o hieratismo, apresentando maior movimentação gestual e de postura e começam a ser assinadas. Os figureiros do Vale do Paraíba, São Paulo, estão nas cidades de Taubaté, Pindamonhangaba, São Luís do Paraitinga, Redenção da Serra, Natividade da Serra, Caçapava, São José dos Campos, Cunha. Identificou-se aí um dos maiores núcleos de confecção de presépios de barro no Brasil, em particular na época do Natal. Esses presépios, completos, são uma verdadeira bricolagem social e histórica, que atualiza a cada ano o nascimento de Cristo. Ladeando o Menino Jesus, Maria e José, podem aparecer, além dos pastores e dos Reis Magos: soldados da Guerra do Paraguai e da Revolução de 1932, Adão e Eva, cangaceiros, jogadores de futebol, caçadores, escravos, meninas jogando bola, lenhadores, músicos, médicos, personagens da congadinha de São Benedito, da companhia de moçambique, da companhia de reis. Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora da Salette fazem sua aparição alternada ao lado da manjedoura. Em torno do grupo principal, distribui-se sempre variadíssima produção animalista: doméstica (boi, burro, carneirinhos) e selvagem (raposas, cobras). Atualmente, essa produção de bonecos de barro não se limita apenas ao ciclo natalino, e é exercida durante todo o ano devido às solicitações do novo mercado.

Com relação à imaginária religiosa, tenho observado a existência de uma espécie de interdição na representação de Cristo, Maria e dos santos, na geração correspondente à de Mestre Vitalino, e que depois dela começa a desaparecer. Vitalino e os artesãos de Caruaru não os faziam para não ter que “queimá-los” no forno, alusão às chamas do inferno. Antonia Leão, de Tracunhaém (PE), cidade que se notabilizou justamente pela imaginária religiosa, chega a declarar: “Isso tudo é meio de vida. Não é santo, que santo não se faz.” Também nos artistas que esculpem na madeira encontramos postura semelhante. Expedito dos Santos, antigo marceneiro, fazedor de ex-votos, católico, da grande e recente escola de santeiros ativa no Piauí, em que se destaca mestre Dezinho de Valença (José Alves de Oliveira), diz a Aldenora Mesquita: “Sempre mantive comigo o pensamento de um dia eu poder fazer santos, mas as pessoas me diziam que era proibido, que era pecado. Depois, sem querer pensar em mais nada, eu fiz a figura de um santo, Santo Antônio”(Santos, 1980).

Prender-se-á esse respeito na representação dos santos, também, à antiga expressão de “trocar” a figura do santo, sem falar em dinheiro. Denominadas “santas esculturas”, as imagens eram trocadas, segundo os santeiros mais velhos, “por consideração de religião”. Antônio Santeiro, de São Luís do Maranhão, testemunha:

Nesse tempo adorava os santos... Hoje eu entendo que seja assim: porque acha bonito um trabalho de um analfabeto que nem eu, pega uma tora de pau desse de minha autoria... eles estão cogitando esses trabalhos meus mesmo... chama-se hoje artesanato, artes modernas, peça tosca porque é muito simples... Então a gente faz a escultura de madeira e riqueza é quem compra...(Santeiro, 1981)

O estranhamento diante de uma procura do estético ao invés do sagrado está aqui bem patente, e a categoria externa de “artesanato”, “artes modernas” é claramente explicitada.

Dentro do mesmo espírito vigente anteriormente, ex-votos para romeiros são ainda feitos de graça por ceramistas, santeiros, bonequeiros.

As denominações ‘arte’, ‘artista’, com outras acepções, são também comuns aos que exercem técnicas artesanais em Juazeiro do Norte, Ceará:

As artes são a arte de ourives, arte de sapateiro, de funileiro, marceneiro, espingarda, ferreiro, pedreiro, carroceiro. (...) Flandereiro, madeira: são os imaginários. Gesso, oleira; louceria, é mais próprio para mulher; fogueteiro, boneca de pano. Essas são as artes, tem é muita, agora é arte porque fazem à mão e não na máquina.¹

Outro depoimento de artista de Juazeiro na mesma oportunidade define: “O artista é aquele que trabalha fazendo a peça toda, né. Todo ele é artista”².

Essas observações, feitas a partir do ponto de vista dos agentes de produção, mostram como para certos segmentos das classes populares em que os ofícios manuais são exercidos é nova ainda a categoria ‘artesanato’, na realidade uma denominação vinda de fora, vinculada a uma noção de estética de outras classes, porém de uma estética menor, ligada ao ornamental, ao gratuito, quando não introduzida por agentes governamentais ou, mais comumente, vulgarizada pelas mídias e pelo turismo. A denominação artesanato, no entanto, vai aos poucos se vulgarizando também entre as gerações mais jovens das classes populares.

Além de Juazeiro do Norte, no Cariri, o outro grande centro brasileiro de produção de objetos artesanais é o Vale do Jequitinhonha, no Estado de Minas Gerais. Com 52 muni-

¹ Declarações em Alvim, 1983:52.

² Idem, ibidem, p57.

cípios, três quartos da população na área rural, a maior parte subempregada na agricultura ou na mineração, os problemas endêmicos do Vale são conhecidos em todo o país. Na década de 1990 intensificou-se a migração dessa população rarefeita, dispersa pela vasta área do Vale, para a cidade de Belo Horizonte e outros centros urbanos.

No entanto, um incrível poder de resistência produz ali, entre outras formas de continuar existindo, um elenco das criações visuais, musicais e verbais mais fortes do país. No que tange aos artesanatos, o mesmo quadro de mudança social muito rápida, de referência bem urbana. Louça de barro como potes e panelas, por exemplo, é feita na região há gerações, e continua sendo confeccionada e produzida pelas populações do Vale nos casos em que se mostra mais barata que os utensílios de alumínio. Até a década de 1970, ao lado desse vasilhame havia a execução, para consumo interno, de eventuais figurinhas de presépio, no tempo do Natal. A partir dessa década, com a eletrificação expandida, a disseminação dos produtos industrializados e dos meios de comunicação, desenvolve-se um novo e instigante figurado no Vale. Predomina aí a categoria do “artístico”, pois o novo figurado se destina à absorção por camadas de maior poder aquisitivo nos grandes centros urbanos. Panelas, potes e bulhões de barro ainda permanecem em uso em várias localidades. Mas as antigas moringas com três pés, esféricas, passam por rápida mudança. Não só assumem aspecto humano, com tampa que figura uma cabeça, como também logo dispensam o destacamento dessa tampa do bojo da peça. Os braços dessas moringas, que antes funcionavam como pegas ou alças, alongam-se, já que não se destinam mais a conter água, e sim a ornamentar espaços nas casas de campo ou estúdios da elite urbana. Ao perder a funcionalidade, essa peça adequa-se agora à nossa categoria de “escultura” e ganha, como outras no mesmo caso, a denominação local de “enfeite”, antes inexistente no Vale, pelos agentes de produção.

Para atender às novas exigências, as ceramistas ou paneleiras aumentam sozinhas o tamanho de seus fornos, e a variação das formas e composições parece inesgotável. Como sempre tem acontecido em outros pontos do país, os homens começam a interessar-se por uma arte que até pouco tempo atrás era de domínio feminino, e passam a exercê-la. Ulisses Pereira Chaves, de Caraiá, está nesse caso, e é hoje indiscutivelmente o grande inventor surgido da arte do barro no Jequitinhonha. A produção de louça e figurado de barro no Vale aumenta, bem como a de tecelagem, e reforça os frágeis recursos de sobrevivência. Cria-se em Araçuaí a Associação de Artesãos do Vale, abrangendo todas as técnicas, organizada e presidida por eles mesmos.

Entre o rural e o urbano: a criação de um estilo

Em uma terceira amostragem de representações simbólicas que já ultrapassa a mestria nos ofícios e leva francamente para o terreno da criação artística, está a obra de indivíduos como a do já citado Vitalino, de Antônio Poteiro, ativo em Goiás, de G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira), mineiro de Divinópolis, de Júlio Martins da Silva, fluminense de Niterói, de Nino, de Juazeiro do Norte, Ceará, para citar apenas alguns artistas surgidos no século 20.

Migrantes, em sua quase totalidade, de seus locais de nascimento na ambiência rural, e sofrendo o impacto dos meios de comunicação de massa, esses indivíduos apresentam uma representação simbólica ainda mais individualizada do que a dos figureiros e imaginários a que nos referimos acima, comparável à construção de um estilo na norma erudita. Sua produção destina-se, agora, à clientela de alto poder aquisitivo das galerias de arte dos grandes centros culturais do país.

Liminares entre a cultura em que se formaram e a que consome sua arte, a leitura de suas produções, exatamente por se encontrarem 'entre', é acessível tanto às classes populares quanto às demais. Longe de constituírem fenômenos isolados, taxados de "primitivos" e de "ingênuos", esses artistas exprimem sua experiência da vida brasileira do mesmo modo que os criadores de tradição erudita.

Já vimos ao longo deste texto como o *éthos* urbano a que nos referimos no início termina por perpassar o universo rural. Chegando ao âmbito mesmo da cidade, serão também infinitas as manifestações artesanais no Brasil de hoje. Citaremos de maneira breve a arquitetura das favelas, que já foi admirada por suas soluções por técnicos da Unesco como Michel Parent; os ambientes religiosos-messiânicos como o Cemitério de Adão e Eva, construído por Joaquim Volanuk no bairro da Mooca, em plena cidade de São Paulo; a pintura de bares, padarias, centros espíritas, de umbanda e de quadras de ensaio de carnaval; as gigantescas alegorias e adereços feitos nos barracões das escolas de samba; a pintura das rodas-de-saia, lameiras e carrocerias de caminhões; a extensa escritura do poeta Gentileza que cobre calçadas e viadutos do Rio de Janeiro como um imenso mural de pictografias, enfim, outro infindável elenco de manifestações.

Entre os artistas que expuseram seu trabalho em espaço público, em meio urbano, cabe uma referência à obra eletricamente movimentada de Antônio de Oliveira e Manuel Josete Molina. Ambos, hoje octogenários, são provenientes de áreas rurais de cultura caipira. Suas obras são duplamente inovadoras: primeiro pela tecnologia com polias que inventaram para introduzir a eletricidade; segundo, pela recuperação pessoal da História que realizaram por meio de cenas em que figuras de madeira por eles esculpidas retratam o universo pré-industrial em que se passaram sua infância e formação, somadas a quadros que reproduzem o mundo fabril, além de momentos de lazer do povo. Na realidade, o que ambos fazem, ao reconstituir fatos que viveram e testemunharam, é narrar uma história pessoal de tradição e mudança, "escrita" com figuras. No grande historiar de Oliveira, por exemplo, a cena de Adão e Eva no Paraíso é seguida da Descoberta do Brasil, do Suplício de Tiradentes, dos vãos de Santos Dumont, da Abolição da Escravatura, da Escada da Vida com os estágios da condição humana, de lobisomens, procissões, das pessoas que conheceu exercendo ofícios na roça e na cidade. "Artista", declara, "é aquele que faz, de sua arte e nela, o que deseja" (Oliveira, 1983:35).

Programas de apoio ao artesanato por agências governamentais e outras instituições

Resta-nos dizer ainda uma palavra sobre os apoios oficiais aos artesanatos rurais ou urbanos. De maneira geral, organizações governamentais e não-governamentais, ou mes-

mo instituições privadas, possuídas das melhores intenções, já se voltaram e têm se voltado para dar assistência às comunidades ou indivíduos de baixa renda que são agentes de produção artesanal.

De maneira geral, não se tem levado em conta o contexto cultural em que essas manifestações ocorrem, prevalecendo por parte dessas organizações a ótica de que a melhoria técnica e/ou o conseqüente aumento da demanda e da produção contribuiriam para melhorar a qualidade de vida dos assim chamados artesãos. A maior parte dessas tentativas tem falhado, deixando mesmo atrás de si um rastro de destruição dos sistemas culturais anteriormente vigentes e um empobrecimento maior em todos os sentidos.

Pois a técnica não é algo externo à forma ou à própria concepção de um ornamento bem como à destinação original de um objeto. Quantas vezes um artista não chega a uma nova forma pela descoberta de uma técnica a partir do exercício de seu próprio trabalho? O que existe nos artesanatos é todo um elenco de gestos, de procedimentos com o material, que desaguam na forma cultural aprendida de outras gerações e enriquecida, quando não inventada, pela experiência individual. Forma que pode alterar-se, segundo as necessidades, até mesmo estéticas, de cada artesão ou grupo de artesãos. Vimos que as oleiras do Jequitinhonha aumentaram sozinhas o tamanho de seus fornos, para atender a novas encomendas; que Vitalino e seus amigos passaram a empregar arame na sustentação de seus bonecos de barro. São inumeráveis os casos semelhantes. Estamos diante de uma herança cultural e de uma invenção exercidas continuamente, cotidianamente, que é preciso procurar entender e respeitar.

O que não é absolutamente sustentável é desejar que um boneco ou uma vasilha de barro tenham a durabilidade do aço inoxidável, pois a própria natureza do artesanato, e um de seus elementos de encanto, é seu caráter relativamente efêmero. Já dizia com sabedoria Mestre Vitalino: "Se não quebrasse, não tinha". E também não se pode querer transformar o artesanato em uma linha de montagem de feição fabril, produzindo para atender a demanda de enormes quantidades de peças. Se a intenção é dar apoio ao artífice, é a própria qualidade, e não a quantidade, que elevará o preço do que faz nos mercados nacional e internacional mais exigentes que solicitam sua produção.

É claro que ninguém se oporia à suavização de etapas particularmente duras para o corpo e a saúde dos artesãos, no tratamento inicial das matérias-primas, ou a qualquer outro melhoramento das condições de trabalho por eles mesmos solicitado. Mas qualquer projeto institucional que vise a intervir na produção artesanal deve contar com uma equipe interdisciplinar em que antropólogos, historiadores e especialistas em artes e letras tenham peso nas decisões e principalmente atuem em conjunto com a vontade e as necessidades das comunidades com que se pretende trabalhar.

Na maior parte das vezes, como nossa experiência indica, as comunidades geradoras de artesanato necessitam de apoios que nada têm a ver com as questões da técnica de

produção. Foi assim em Juazeiro do Norte, Ceará, e em Parati, Estado do Rio de Janeiro, quando o Instituto Nacional do Folclore contribuiu com a assessoria de seus especialistas para apoiar os artesãos daquelas localidades. Uma vez ouvidos, eles identificaram a obtenção da matéria-prima e o escoamento de seus artesanatos como principais dificuldades. Com o apoio das prefeituras e outras instituições locais, e entendimentos travados com particulares, grande parte dessas solicitações foi satisfeita, dando maior impulso à continuidade e ao desenvolvimento dos fazeres artesanais, que até hoje se mantêm, gerenciados pela própria comunidade. A divulgação adequada, pelos meios de comunicação, do valor e características culturais das comunidades ou indivíduos que fazem artesanato, também costuma alcançar resultados da maior valia para o estímulo dessas atividades. Seria, no entanto, por meio dos processos da educação, tanto infantil quanto de adultos, que se poderia transformar a ameaça da uniformidade, trazida pela indústria cultural à cultura de massa, naquela cultura reflexiva a que alude Muniz de Brito (1983:153-158), “com a possibilidade de formar-se um público ativo, participativo e crítico”.

Octavio Paz, no texto a que nos referimos (1974:24), toca a essência mesma do fazer artesanal, considerando-o um sinal saudável na sociedade moderna, que começa a duvidar dos princípios que a fundaram:

O artesanato não pretende durar milênios; nem é tampouco possuído pela pressa de desaparecer rápido demais. Ele passa com os dias, escoá-se conosco, gasta-se aos poucos, não procura a morte – nem a nega. Ele a aceita. Entre o tempo intemporal dos museus e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é o pulsar do tempo humano. É um objeto útil mas que, ao mesmo tempo, é belo: um objeto que dura mas que desaparecerá e que consente em desaparecer; um objeto que não é único como a obra de arte e que pode ser substituído por outro, parecido mas nunca idêntico a ele. O artesanato nos ensina a morrer – e, em consequência, nos ensina a viver.

Bibliografia

- ALVIM, Maria Rosilene Barbosa. Artesanato, tradição e mudança social: um estudo a partir da arte do ouro. In: RIBEIRO, Berta G. et al. *O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1983.
- ANDRADE, Mário de. (?). In: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo: Hucitec, 1977.
- _____. Folclore. In: MORAES, Rubens Borba ; BERRIEN, William (orgs.). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Souza, 1950.
- BRITO, Jomard Muniz de. Educação de adultos e unificação da cultura. In: FÁVERO, Osmar (org.). *Cultura popular/educação popular*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 153-158.
- BURKE, Peter. *Cultura popolare nell'Europa moderna: 1500-1800*. Milán: Mondadori, 1980.
- CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR (1988: Rio de Janeiro). *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- CAVALCANTI, Maria Laura; BARROS, Myriam Lins e; VILHENA, Luis Rodolfo; SOUZA, Marina de Mello; ARAÚJO, Silvana. Os estudos de folclore no Brasil. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR (1988: Rio de Janeiro). *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: _____. *Memórias do subsolo*. Traduzido do russo por Boris Schnaiderman. São Paulo: Paulicéia, 1992. p. 226-232.
- EDER, Rita. In la dicotomía entre arte y arte popular. In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE ZACETAS (1979). *Actas...* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1975.
- GINZBURG, Carlo. Prefácio. In: BURKE, Peter.
- GRABURN, Nelson H. H. *Ethnic and tourist artes: cultural expressions of the forth world*. Los Angeles: University of California Press, 1976.
- LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil*. Lisboa: Brotéria; Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.
- MATTA, Roberto da. Os brasileiros e suas festas. In: FROTA, Lélia Coelho (org.). *Brasil, arte popular hoje*. São Paulo; Editoração & Comunicações, 1989.
- OLIVEIRA, Antônio de. *O mundo encantado de Antônio de Oliveira*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1983. (O artista popular e seu meio; 1).
- OLIVEIRA NETO, Luis Camilo de. João Gomes Batista. In: _____. *História, cultura, liberdade*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- PARDAL, Paulo. *Carrancas do São Francisco*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1981.
- PAZ, Octavio. L'usage et la contemplation. In: HOMMAGE aux mains: artisanat contemporain mondial. Neuchâtel: Editions Ides et Calendes: World Crafts Council, 1974.
- _____. Que a televisão seja fiel à vida, *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1979.
- RIBEIRO, Berta G. *Diário do Xingu*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- RIPLEY, Dillon. *The sacred grove*. Washington: Smithsonian Institution, 1978.
- SANTEIRO, Antônio. [Declaração]. In: MANHÃES, Luis Carlos; ARANHA, Florilena. *Modê fazê*. São Luís: SIOGE, 1981.
- SANTOS, Expedito dos. [Declaração]. In: MESQUITA, Maria Aldenora Vasconcelos. *Santeiros do Piauí*. Teresina: Gráf. FUFPI, 1980.
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Riscadores de milagres*. Salvador: Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia, 1976.
- VILA NOVA, Sebastião. Mário de Andrade, músico. *Ciência & Trópico*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco, v. 21, n. 1, jan./jun. 1993.

Maria Sylvia Porto Alegre

doutora em Antropologia pela
Universidade de São Paulo e
professora adjunta da

Universidade Federal do Ceará.

Autora de *Mãos de mestre:
itinerários da arte e da tradição*
(Maltese, 1994) e de estudos
sobre índios, história do trabalho,
cultura brasileira e uso da
imagem em ciências sociais.

A arte da madeira contextos e significados

O termo “arte”, na linguagem popular brasileira, tem sentido semelhante ao de ofício, profissão. Tanto é “arte” a escultura, a pintura, a música e o teatro, como a carpintaria, a funilaria, a pesca ou qualquer outra especialidade técnica que represente um modo de ganhar a vida.

Nesse contexto, o “artista” é aquele que se destaca pela excelência de seu trabalho, isto é, o “mestre” que alcança o pleno domínio de uma arte. Tais significados são herança da organização medieval portuguesa das artes e ofícios, de que se originou a maior parte das artes populares no Brasil, incluída a da madeira (Porto Alegre, 1988).

De um ponto de vista antropológico, o artista se inscreve no conjunto de costumes de uma sociedade que está sempre marcada por um “estilo”, como diz Lévi-Strauss (1967). Os indivíduos não criam jamais de modo absoluto, mas escolhem certas combinações, dentro de um repertório ideal suscetível de ser reconstruído.

A arte, como o mito, para o mestre do estruturalismo, é atividade mediadora, imaginária, para enfrentar as contradições vividas pelos homens. Com meios artesanais, o artista confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, objeto de conhecimento (Lévi-Strauss, 1976).

Mais do que isso, as artes “materializam um modo de experiência”, na concepção de Geertz (1978 e 1983), para quem os padrões culturais se assemelham a “programas” ou gabaritos que fornecem ao homem modelos para a ação. As artes, enquanto sistema cultural, permeiam as outras áreas da vida e não simplesmente a refletem, pois há uma relação interativa e uma complementaridade do fazer artístico com o meio ambiente, o trabalho, a fé, os sentimentos, os sonhos e o prazer.

Uma interpretação antropológica sobre as artes populares, nos termos colocados por Geertz e Lévi-Strauss, não pode deixar de levar em conta dois aspectos: a “dinâmica cultural”, dotada de uma tal plasticidade que permite arranjos múltiplos, inúmeros caminhos que só podem ser apreendidos pelo estudo de experiências concretas; e o fato de que o “conhecimento é sempre local”, consiste num processo de filtragem retroativa pelo qual o saber técnico é reapropriado na vida cotidiana pelos homens comuns.

Para falar resumidamente da arte da madeira dessa perspectiva, vou tomar como referências concretas as pesquisas que realizei no Ceará (Porto Alegre, 1994), estado do Nordeste do Brasil, uma das regiões mais conhecidas por sua herança artesanal ainda viva.

A maior parte dos artistas cujo trabalho acompanhei por longos anos em Juazeiro do Norte, Canindé e Aracati é de escultores, entalhadores e gravadores em madeira, mas também fazem parte desse contexto os ceramistas, pintores e lapidários, artistas do couro e de trançados, que partilham as mesmas tradições e modos de vida.

II

No Ceará, como de resto em quase todos os locais onde a antiga arte da madeira sobrevive – no Pará, Maranhão, Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, São Paulo e Paraná –, com muita frequência o artesanato é repassado de uma geração a outra no interior de comunidades estáveis, em que grande parte dos moradores está envolvida na produção e comércio de objetos usados na vida cotidiana, nas festas, comemorações e cultos religiosos.

A iniciação do artista em ofícios como a escultura e o entalhe em madeira, que exigem grande perícia técnica, não é fácil. Considerada expressão de um “dom”, de um “espírito da arte” que não se manifesta para qualquer aprendiz, as origens da “arte” se perdem no tempo, que só consegue ser medido em termos das referências familiares e da lembrança de um aprendizado que se dá praticamente desde o nascimento.

Embora os caminhos do artista popular sejam variados e imprevisíveis e cada um tenha sua própria história para contar, feita de acaso, oportunidade, sorte, fracassos e sucessos (como acontece em todos os contextos, em todas as artes), a ‘tradição’ ‘familiar’, isto é, o fato de ter nascido em uma família em que vários membros dominam a arte, tem peso considerável na carreira.

Em cada família de artesão há sempre a figura (masculina ou feminina) do ‘mestre’, citada com respeito e admiração, modelo de uma hierarquia que aparece como natural e desejada. As histórias contadas revelam o poder criador e a importância central da personagem do mestre para o grupo, a tal ponto que seus seguidores não se preocupam com outras formas de aprendizado nem com padrões ou estilos diferentes dos que praticam, carregando por gerações a mesma “marca” de tradição.

Mesmo quando o artista ultrapassa as fronteiras do lugar onde vive e as barreiras de sua origem social, ganhando reconhecimento mais amplo e sofrendo outras influências, o peso da iniciação familiar e comunitária permanece.

É na trajetória local, quase sempre longa e difícil, no interior da oficina doméstica e familiar, que repousa a continuidade em que se estruturam e se reproduzem esses ofícios, síntese sugestiva de invenção, tradição e necessidade de sobrevivência.

Exercer uma arte tradicional não significa que o conhecimento seja algo fechado, que apenas se repete. Pelo contrário, o processo criativo das “idéias na cabeça” é que move o artista, cujo trabalho está sempre se modificando não só pela própria natureza do ato de criar mas por meio de uma série de “influências” que vai recebendo, tanto de membros do grupo como de estranhos a ele.

O caráter dinâmico dessas influências vem do costume de realizar uma obra geralmente a partir de ‘encomenda’, a forma mais comum de se executar um trabalho. A encomenda pode ser feita pelo comprador a partir de modelo já existente, uma fotografia, uma estampa, um desenho, uma amostra, um modelo de revista, ou qualquer outra imagem pronta para ser reproduzida “como o freguês pede”.

Os artesãos de outros centros produtores, os *marchands* e colecionadores, as modas e novidades, a televisão, os turistas que vêm de longe, enfim, qualquer elemento exterior ao circuito local em que vive o artista pode ter papel decisivo, resultar em inovações significativas, que são incorporadas, e até mesmo criar uma outra “escola” que, sem voltar as costas à continuidade da tradição, incorpora ao cenário um novo mestre e novos seguidores.

Por outro lado, a cópia ou reprodução não tem caráter depreciativo, a não ser quando o artista já incorporou valores típicos da arte burguesa ou “cultura” e identifica “criação” com “originalidade”.

Existem razões econômicas que facilitam a aceitação da cópia idêntica de grande número de esculturas, principalmente as imagens religiosas, como as do Padre Cícero, São Francisco de Assis, Nossa Senhora, Santo Antônio, a Santa Ceia, anjos, crucifixos e altares domésticos. Feitos em série, em escala reduzida, esses objetos são muito procurados e podem ser adquiridos a baixo preço pelos fiéis nas festas, romarias e feiras regionais.

Nesse contexto, a cópia e a produção em série não são vistas como problemáticas, pelo contrário. Sem menosprezar a criatividade, a repetição de grande número de peças é até mesmo valorizada pelo artista, já que o objetivo principal – a sobrevivência – muitas vezes o leva a optar por fazer obras mais fáceis e de retorno mais rápido.

A compreensão dos significados das artes populares depende de um entendimento das diferenças na ‘norma estética’ que as orienta. Quando o julgamento e a crítica ocorrem, e ocorrem com frequência, sobressai a importância de se ter um estilo próprio, cujo padrão de referência é fortemente marcado pelo ‘ideal de perfeição’.

Da mesma forma que o conceito de artista está relacionado à idéia de competência, os juízos de valor sobre os objetos se orientam, em primeiro lugar, por um critério de perfeição, de “fazer isso tudo com as mãos”, “dominar a arte”. São, de certa forma, resíduos do ideal clássico das artes que encontramos nesse parâmetro.

A partir desse referencial, a figura do criador solitário, expressão do artista moderno, carece de significado, pois a aspiração maior não é ser “diferente”, “único”, mas sim atingir a perfeição, no sentido de ser capaz de expressar com as mãos, com uso mínimo de ferramentas, aquilo que a mente concebe.

É curioso, para não dizer irônico, que essa arte, que busca antes de mais nada a perfeição, seja classificada como “simples”, “primitiva”, “rústica”, “espontânea”, pelos padrões da arte moderna que transpõe seus valores particulares, porém tidos como universais, para o interior de uma outra expressão estética, diferente da sua: indígena e africana.

Além dessa norma estética também podemos perceber a existência de uma ética própria do trabalho, sobretudo entre aqueles que exercem a profissão, por se julgarem possuidores de um ‘dom’, aquilo que denominam “espírito da arte”.

Uma ética em que se distinguem três dimensões importantes: primeiro, o trabalho torna-se o centro de toda a vida do indivíduo; segundo, o artista sente orgulho da profissão e de sua condição de autonomia; e, finalmente, os diferentes valores convergem para uma síntese que se expressa na ‘reputação’ que o mestre constrói, pela qual é identificado, reconhecido e procurado, e que confere a seus próprios olhos e aos olhos dos outros o sentido do trabalho e da obra produzida.

No aprendizado longo, no domínio progressivo da técnica e da linguagem dos materiais, estão embutidas a criatividade e a habilidade do artista. Para ele, o reconhecimento social desse difícil processo se reveste de fundamental importância, pois mais do que valor de troca e valor de uso, o objeto material encerra um ‘valor moral’, representação de sua própria existência no mundo.

III

Antes de prosseguir, torna-se necessário abrir pequeno parêntese histórico para situar melhor esse rápido panorama.

O principal ponto aqui é constatar que não estamos diante de atividades marginais e isoladas, embora elas sejam minoritárias na atualidade. Suas vinculações com a sociedade brasileira são antigas e profundas, sendo preciso remontar aos caminhos trilhados pelo artesão colonial para entender o artesanato brasileiro contemporâneo.

Nas cidades e vilas do Brasil Colônia os ofícios mais especializados, entre os quais a escultura e o entalhe em madeira, se organizaram dentro do modelo das corporações de ofício (Laghans, 1943), irmandades e confrarias, transpostas da metrópole portuguesa entre os séculos 16 e 18.

No meio rural o artesanato se desenvolveu de forma mais desordenada, como parte de um setor embrionário camponês, em que a pequena produção doméstica artesanal

complementava a agricultura e a pecuária, no interior dos engenhos de cana-de-açúcar e nas fazendas de gado.

Os padres jesuítas tiveram grande ascendência sobre o artesanato colonial, organizando confrarias, estabelecendo oficinas de trabalho nos colégios, fazendas e hospitais da própria Companhia, e ensinando os ofícios aos índios sob sua tutela, nos aldeamentos espalhados por todo o país (Leite, 1950).

Marceneiros e carpinteiros trabalhavam ao lado de escultores e entalhadores, difundindo as técnicas por meio do ensino ministrado por padres e irmãos leigos. Elevado número de mestres independentes atuou a serviço dos jesuítas, notadamente na execução de obras religiosas: altares, retábulos, santos, talhas, crucifixos, portais, fachadas, móveis e oratórios.

Excluídos os holandeses no século 17 e a Missão Francesa no Rio de Janeiro do início do século 19, a arte da madeira veio para o Brasil quase sempre por intermédio de Portugal e da Igreja (Costa, 1939), apesar das inúmeras influências (italiana, espanhola, francesa, inglesa), chegando a criar escolas regionais características, como o mobiliário baiano e pernambucano dos séculos 16 e 17 e o barroco mineiro do século 18.

Também na região do Rio da Prata, sobretudo Buenos Aires e Montevidéu, artistas portugueses e brasileiros trabalharam em obras de arquitetura, escultura, marcenaria e carpintaria, criando uma escola regional luso-espanhola de características próprias, dentro do vasto panorama da arte hispano-americana dos séculos 17 e 18 (Buschiazzo, 1956).

A cidade de Salvador foi o principal centro das artes e ofícios coloniais (Flexor, 1974), que também se desenvolveram no Rio de Janeiro, Recife e Olinda (PE) e nas cidades mineiras de Vila Rica, Mariana, Sabará e São João del Rei, onde se edificou o maior patrimônio artístico e arquitetônico setecentista no Brasil (Vasconcelos, 1940).

Embora os mestres fossem em sua maioria brancos, era grande a presença de mestiços e negros livres nos setores intermediários da camada artesanal, cuja base era formada por escravos-artesãos negros e índios.

As seqüelas da escravidão se fizeram sentir sobretudo nas hierarquias internas aos ofícios, que tinham como linhas demarcatórias as provas de "limpeza de sangue", definidoras da "honra dos mestres" e garantidoras dos privilégios do artesão branco perante os demais.

No entanto, para os escravos e homens pobres livres, o domínio de uma "arte" representou um dos poucos meios possíveis de sobrevivência e de ascensão social. Para o escravo-artesão abria-se a possibilidade de comprar a alforria, por meio do trabalho alugado a bom preço. Para os livres sem posses e sem terras, representava um meio de escapar à

ociosidade forçada de um sistema voltado para a grande produção e exportação agrícola, em que só havia lugar para proprietários e grandes negociantes.

As transformações do século 19, com o fim dos monopólios, a importação de artigos manufaturados europeus e a desorganização do sistema corporativo, tiveram drásticas conseqüências sobre a camada artesanal, provocando a perda do *status* de que gozavam os mestres urbanos, a proletarização dos artistas e a gradual interiorização da produção artesanal, que afastou-se dos grandes centros para sobreviver apenas na periferia dos bairros urbanos, nas zonas semi-rurais e nos pequenos povoados do interior, onde ainda hoje pode ser encontrada.

IV

Voltando às experiências atuais, na convivência com os artesãos do Ceará aprendi como a criação de uma obra ultrapassa em muito o universo da oficina e da casa, da feira e da rua, ou seja, das relações diretamente ligadas à produção e ao comércio.

O artesanato está integrado a um modo de vida, faz parte de um ciclo que acompanha o calendário agrícola da colheita e das festas, profanas e religiosas. As encomendas aumentam pelo Natal, durante as romarias, as festas juninas, a Semana Santa, as danças do bumba-meu-boi, as vaquejadas e outras comemorações.

As esculturas de santos e tipos regionais, os oratórios, os presépios, objetos de culto, flores e frutas, miniaturas de pássaros, peixes e animais revelam pedaços da vida diária, das crenças, dos sonhos, da luta pela sobrevivência e de “um certo sentido de beleza que lhes é próprio”.

Se o assunto é matéria-prima, por exemplo, a longa convivência com as matas ensina o escultor a reconhecer a madeira mais adequada, de acordo com sua resistência e umidade. Ainda que, cada vez mais, as madeiras sejam coletadas por empresas para uso na indústria, atendem também aos artesãos.

Entre as mais usadas nas esculturas e entalhes estão as seguintes espécies: aroeira, angico, bambu, buriti, cedro, cortiça, imburana, ipê, timbaúba, jacarandá, jatobá, arruda, guiné, oiticica, figueira, amendoeira, jequitibá, maçaranduba, bicuíba, cerejeira, imbuia, pinho, canela, angelim, sucupira, peroba, bálsamo, mogno, taboca, vinhático (Berg, 1988).

Embora centenas de artistas trabalhem no anonimato de suas oficinas, não poderia deixar de registrar o nome e a procedência de alguns dos mestres mais conhecidos: G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira), de Divinópolis, MG; Nhô Caboclo, de Recife, PE; Nhozim (Antonio Bruno Pinto Nogueira), de São Luís, MA; Dezinho (José Alves de Oliveira), de Valença, PI; Louco (Boaventura da Silva Filho), de Cachoeira, BA; Xico Santeiro (Joaquim Manuel de Oliveira) e Manxa (Ziltamir Sebastião Soares de Maria) de Natal, RN; Paulina Diniz, de

Lagoa Seca, PB; Mauriz Valente, de Belém, PA; Expedito José dos Santos, de Teresina, PI; Franciner Macário Diniz, Mestre Noza (Inocência da Costa Níquel), Francisca Coquinho (Francisca Lopes), Francinete Soares Diniz, José Ferreira, Stenio Diniz, Walderedo Gonçalves e Nino (João Cosmo Felix), de Juazeiro do Norte, CE.

A longa convivência do homem com a madeira – na habitação, no mobiliário, no espaço da casa e da cozinha, nos instrumentos de trabalho, nos objetos utilitários e decorativos, nos meios de transporte e produção, nos instrumentos musicais e numa rica “imaginária” – foi cuidadosamente inventariada e descrita pela Funarte em estudo recente (Lody e Souza, 1988).

Os santeiros fabricam ex-votos, anjos, presépios, crucifixos, imagens dos santos mais populares do catolicismo – como São Francisco de Assis, Nossa Senhora, Santo Antônio, São Pedro – e a Santa Ceia. Nos cultos afro-brasileiros também é grande a presença da madeira, em objetos litúrgicos dos terreiros de candomblé e umbanda, símbolos de culto como machados, pilões, espadas, figas, e imagens de entidades como Xangô, São Jorge e os caboclos.

Muitos se especializam na feitura de personagens regionais como Padre Cícero, Lampião, Maria Bonita, Antônio Conselheiro, cangaceiros, retirantes e até Carlos Magno. Outros fazem réplicas de tipos e cenas características do mundo do trabalho: o dentista, o boticário, o padre, o médico, engenho de açúcar, casa de fazenda, mulher na roça, carro de boi, rendeira, jangada, casa de farinha.

Miniaturas, lembranças e brinquedos compõem uma infinidade de imagens: flores, frutas, pássaros, animais, carrinhos, barcos, carrossel, caminhões, ônibus, catavento, barcos, panelinhas, moringas, peças articuladas movidas pelo vento ou por engrenagens que funcionam a eletricidade.

Os temas ligados ao ciclo da vida são recorrentes: nascimento, gravidez, casamento, enterro na rede; do mesmo modo as representações simbólicas: tótems, cabeças, sereias, dragões, árvores da vida, rodas, carrancas, monstros, figuras antropomorfas.

V

O estudo dos significados da arte em determinado contexto permite perceber a integração entre esses diferentes elementos que fornece um “denominador comum” para os dualismos apresentados: cotidiano e festa, sagrado e profano, utilitário e ornamental, figurativo e abstrato. Assim encontramos o santo-que-ornamenta, o boi-que-dança, a figa-que- protege, a panela-de-brinquedo, o boneco-que-ritualiza, a cabeça-que-paga-promessa e assim por diante.

Para Lévi-Strauss (1967:234-304), as esculturas são mais do que representações de objetos religiosos, rituais, figurativos, utilitários ou decorativos. São mensagens que trans-

mitem e gravam na memória as tradições culturais, unindo o elemento plástico ao simbólico e ao funcional. São 'conjuntos orgânicos' nos quais o estilo, as convenções sociais, a organização social e a vida espiritual estão estruturalmente ligados.

Se a arte tem papel de veículo das concepções existentes na sociedade e serve para aprofundá-las, então diante de uma imagem o espectador reflete sobre o evento que conhece e sobre sua relação com os mistérios que registra.

Talvez seja essa forte relação que atrai e fascina o observador. Como dissemos em outro trabalho (Porto Alegre, 1994), existe sempre o risco de uma visão distorcida, por vezes demasiado romântica e otimista, provocada pelo envolvimento com um universo distante, ou melancólica e até pessimista, diante do reconhecimento das contínuas dificuldades e incompreensões enfrentadas por esses artistas.

No entanto, entendemos quando Geertz fala da arte como um modo de experiência e quando Lévi-Strauss afirma que uma obra de arte é aberta e por isso possui o atributo de provocar tal experiência e não simples projeção; quando ambos concluem que o espectador se sente, embora confusamente, também um criador diante dos objetos que admira.

Porque há um componente particular de emoção na arte popular, gerada pela beleza do objeto, pela força do artista que o produz e pela participação de seu público. É dessa emoção estética que decorre uma união dentro de algo criado pelo artista e também, virtualmente, pelo espectador, que descobre na arte possibilidades ilimitadas de leituras, permanentemente renovadas.

Bibliografia

- BERG, Maria Elizabeth van den. Madeiras do Brasil. In: LODY, Raul; SOUZA, Marina de Mello e. *Artesanato brasileiro: madeira*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1988.
- BUSCHIAZZO, Mário J. Artistas y artesanos portugueses en el virreinato del Rio de la Plata. In: COLÓQUIO DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS (3.: 1956). *Anais...*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956.
- COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 3, 1939.
- FLEXOR, Maria Helena. *Ofícios mecânicos na cidade de Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal, 1974.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. *Local knowledge: further essays in interpretative anthropology*. New York: Basic Books, 1983.
- LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil*. Lisboa: Brotéria; Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- _____. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.
- LODY, Raul; SOUZA, Marina de Mello e. *Artesanato brasileiro: madeira*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1988.
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. *Arte e ofício de artesão: história e trajetórias de um meio de sobrevivência*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.
- _____. *Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994.
- VASCONCELOS, Salomão. Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4, 1940.

Elizabeth Travassos
antropóloga, formada pelo
Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social/UFRJ. Leciona
Folclore e Etnomusicologia no
Instituto Villa Lobos/Uni-Rio e é
autora de *Os mandarins milagrosos*
(Jorge Zahar/Funarte, 1997).

Instrumentos musicais populares o desaparecimento da marimba

As técnicas de identificação e análise dos instrumentos musicais desenvolveram-se no âmbito da Musicologia sob o impulso dado pelas coleções de fonogramas e objetos recolhidos por pesquisadores europeus em várias partes do mundo¹. As coleções forneceram material para grandes classificações que, a exemplo daquela empreendida por Erich Von Hornbostel e Curt Sachs, visavam a integrar num *corpus* unificado o conhecimento sobre todos os instrumentos musicais.

Essa organologia estava ligada aos pressupostos antropológicos evolucionistas e difusionistas dominantes em fins do século 19. Havia grande interesse pela origem remota dos instrumentos musicais (assim como pela origem remota da música), que se pretendia elucidar estudando os dos povos primitivos, conforme a suposição, desde então abandonada, de que eles seriam representantes contemporâneos das etapas mais recuadas da linha evolutiva da cultura.

Outras abordagens dos instrumentos musicais têm sido empregadas desde que as modernas teorias antropológicas passaram a conceber as culturas como entidades que, diversas entre si, não podem ser hierarquizadas conforme o grau de complexidade das estruturas sociais ou das tecnologias. Como lembra Anthony Seeger (1986), a ênfase nos modos de integração das culturas deslocou a preocupação de comparar sincrônica ou diacronicamente traços culturais isolados. Segundo o autor, os instrumentos são objetos que se tornam inteligíveis à medida que se conhece a cultura na qual estão imersos, ao mesmo tempo em que seu estudo – e da música que os coloca em ação – torna inteligíveis aspectos dessa cultura. Com isso defende a necessidade de ir além das classificações tipológicas acústico-musicais para investigar as relações sociais que o uso dos instrumentos evidencia e o lugar que eles ocupam nos sistemas simbólicos. Ao chamar a atenção para o fato de a música e os instrumentos musicais estarem freqüentemente investidos, nas sociedades tradicionais, de um poder que emana do mito, da religião e do ritual, lembra-nos que a própria idéia de instrumento para fazer música – e por conseguinte a idéia de música – pode ser objeto de investigação e que os conceitos ocidentais modernos

¹ O plano geral dessa disciplina, elaborado em 1885 por Guido Adler, continha o ramo destinado ao estudo da história dos instrumentos musicais (Pinto, 1983).

aos quais essas palavras remetem não podem ser automaticamente assumidos como universais. Suas sugestões metodológicas, feitas a propósito dos instrumentos musicais dos grupos indígenas no Brasil, podem ser aplicadas aos de outros grupos étnicos e sociais.

As notícias sobre instrumentos musicais usados no Brasil são tão antigas quanto os primeiros documentos produzidos pelo conquistadores e missionários. Estes últimos implantaram o ensino da música litúrgica católica e aproveitaram a música nativa em autos e cerimônias. Nessa medida, tiveram oportunidades de observar diretamente as práticas instrumentais dos nativos. Sua observação, contudo, estava permanentemente orientada pelo objetivo primeiro da ação missionária, que era de levar a cabo a cristianização. A literatura posterior dos viajantes estrangeiros – cientistas, artistas, funcionários de governo em missões de exploração e reconhecimento de território – contém descrições mais ou menos acuradas de instrumentos musicais, acompanhadas às vezes de iconografia e trechos musicais anotados. Esses autores foram atraídos geralmente pelos instrumentos usados por indígenas, por africanos e seus descendentes no Brasil, exóticos na medida em que não tinham semelhança imediatamente visível com os instrumentos europeus que conheciam. As informações contidas em seus textos são valiosas, mas fragmentadas e nem sempre precisas. Se europeus em viagem científica demonstraram maior curiosidade por culturas distintas da sua do que administradores e membros da elite colonial (diretamente envolvidos na dominação dos indígenas e do numeroso contingente de africanos escravizados e por isso empenhados eventualmente na repressão a músicas e danças), não tiveram acesso a aspectos de sua vida social vedados a observadores estranhos.

Desde o início do século, cronistas, etnógrafos e folcloristas brasileiros, alguns deles com treinamento musical, inventariaram vários instrumentos usados na música das camadas populares. Encontram-se aí os trabalhos de Luciano Gallet (1934), Arthur Ramos (1951, 1954), Edison Carneiro (1978, 1982). Em seus textos, o leitor encontra descrições que, do ponto de vista técnico da organologia, são sumárias e informações extensas sobre as ocasiões em que são tocados os instrumentos (rituais, gêneros musicais). O interesse pela música dos grupos indígenas foi bem menor entre estudiosos brasileiros e, conseqüentemente, pouca informação sobre seus instrumentos musicais aparece na literatura etnográfica nacional da primeira metade do século 20: Roquette-Pinto (1938) é uma exceção. A obra de Karl Gustav Izikowitz (1935), inteiramente dedicada aos instrumentos musicais e sonoros dos índios da América do Sul, foi uma das poucas fontes especializadas disponíveis até a publicação dos trabalhos de Helza Camêu (1977), baseados em coleções museológicas brasileiras.

Nas últimas décadas, o crescimento da Antropologia e o aparecimento de trabalhos etnomusicológicos especializados têm ampliado o conhecimento sobre instrumentos musicais com a descrição das tecnologias de confecção artesanal, técnicas de execução, idéias acústicas e musicais que o estudo dos objetos permite desvendar, documentação sonora em gravações e anotação de repertórios musicais. Cabe destacar que a reivindicação de Oneyda Alvarenga (1947) por um conhecimento mais sólido das culturas e músicas afri-

canas, necessário à identificação da procedência de certos instrumentos encontrados no Brasil, tem sido ouvida por etnomusicólogos “africanistas” e “brasilianistas”, a exemplo de Gehrard Kubik (1979), Kazadi wa Mukuna (s.d.) e Tiago de Oliveira Pinto (1988 e 1993). Há trabalhos recentes dedicados a determinados instrumentos e seu papel em gêneros musicais específicos (Waddey, 1980/81; Corrêa, 1983; Andrade, 1981, etc.) ou à vida musical e cultural de segmentos populares numa região, com bastante informação sobre a prática instrumental (Kilza Setti, 1985). O tema desponta ainda nos estudos sobre música e cultura dos grupos indígenas, especialmente aqueles cujos instrumentos são numerosos e variados, ou culturalmente enfatizados (Bastos, 1978; Fuks, 1985; Aytai, 1981 e 1985).

Não se pode esquecer que contribui para estimular essas pesquisas o interesse intermitente da música popular urbana e da música de concerto pelos instrumentos populares tradicionais. Exemplo disso é a viola de 10 cordas ou viola caipira (referência à região interiorana dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Goiás, onde sua presença é forte) que, embora muito usada na zona rural e pequenas cidades, só recentemente encontrou intérpretes entre compositores e instrumentistas profissionais dos grandes centros urbanos com acesso aos veículos de comunicação modernos. Ao lado dos estudiosos, eles ajudaram a recolocá-la no campo de visão da população dos grandes centros urbanos.

Desse imenso e complexo universo, escolhemos comentar o desaparecimento da marimba, nome pelo qual foram conhecidos dois tipos de xilofone no Brasil: um com ressonadores de cabaça, outro com caixa de ressonância de madeira. Várias vezes assinalados nos séculos 18 e 19, os xilofones tornaram-se muito raros no início do século 20 e hoje estão desaparecidos da música popular tradicional. A título de comparação, incluímos informações sobre o berimbau, arco musical empregado no jogo-luta da capoeira, que se expandiu de forma inusitada. Suas trajetórias (ou o que sabemos delas) repercutem alguns dos efeitos do processo de modernização sobre as culturas tradicionais, processo que produz resultados variados no plano das linguagens musicais: mudanças, adaptações, sobrevivências e mesmo revivências inesperadas (Nettl, 1985). Neste texto, procuramos salientar como se alteram, ao longo do tempo, as diferentes representações que os grupos sociais fazem dos objetos de cultura material.

Marimba e berimbau são instrumentos fabricados artesanalmente pelos próprios músicos que os tocam (ou tocavam), ou por artesãos de suas comunidades, com matérias-primas geralmente naturais disponíveis nos locais onde vivem. Nenhum dos dois tem similar industrializado (o xilofone de orquestra é bastante distinto das marimbas populares, e estas eram usadas por músicos que não tiveram acesso à música de concerto), não sendo, em princípio, passível de substituição por equivalente oriundo de fábricas, como é o caso do pandeiro ou do violão. O berimbau, ao expandir-se, passou a ser fabricado também para venda em lojas e mercados, como “artesanato”, ao consumidor urbano de classe média. Como outros objetos feitos à mão que caem nessa categoria, ele é refuncionalizado pelo comprador, atraído mais pela forma ou aparência rústica do que pela sonoridade e recursos musicais, que freqüentemente desconhece. E os artesãos sabem

disso, dispensando as preocupações acústico-musicais e caprichando na decoração quando se trata de atender à demanda por “artesanato”. Assim, o berimbau continua sendo instrumento musical para capoeiristas e músicos, mas converteu-se também em artigo para turistas, lembrança de sua visita ao Brasil ou ao Estado da Bahia, famoso como berço da capoeira.

A marimba

Entre 1959 e 1960, dois tipos de xilofone portátil foram registrados por pesquisadores de folclore no litoral paulista, ambos chamados marimba: um com ressonadores de cabaça teclado de 10 lâminas de madeira e outro com 12 teclas sobre uma caixa de ressonância do mesmo material, de formato ligeiramente curvo. Um fio permite ao músico pendurar o instrumento no pescoço, e um arco mantém o teclado afastado de seu corpo, facilitando o toque com baquetas por ambas as mãos. Eram usados em conjuntos musicais das congadas, danças de negros (ou principalmente de negros e mestiços) em homenagem a São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e outros santos protetores de negros no Brasil (Lima *et al.*, 1981).

O costume de coroar um rei e uma rainha negros, motivo central ou subsidiário das congadas, remonta ao período colonial e muito dá o que pensar aos estudiosos. Seriam os reinados negros, admitidos tanto pelas autoridades civis quanto religiosas, uma extensão das estruturas políticas africanas no Novo Mundo, a despeito da escravidão? Ou uma criação colonial, destinada a facilitar a sujeição do contingente negro? Qualquer que tenha sido sua origem, as congadas estabeleceram-se como rituais populares de devoção católica. As coroações e cortejos de “reis de congos” foram ocasião para danças e música de negros, com instrumentos musicais próprios e, no passado, canto em línguas nativas da África. Em alguns locais, atraíram posteriormente indivíduos de outras origens étnicas que, vivendo nas mesmas comunidades que os negros, partilharam com eles suas formas de festejar os santos. As heranças africanas infiltraram-se no dia-a-dia das camadas populares da sociedade, deixando de ser pensadas como elementos de uma cultura “negra”. Em outros lugares, permaneceram as congadas como “festa de santo de preto”, isto é, rituais que grupos de negros realizam em homenagem a seus protetores celestes, diferentes daqueles que os brancos fazem para cultuar os seus (Brandão, 1985).

Na época em que uma equipe de pesquisadores coordenada por Rossini T. de Lima (1981) documentou as congadas no litoral paulista, elas vinham-se apresentando intermitentemente: por vários anos consecutivos a do município de São Sebastião deixara de festejar São Benedito, como era a tradição. Como o xilofone, pelo menos modernamente, ficou restrito às congadas paulistas, a desmobilização desses grupos, que é recente, resultou no desaparecimento do instrumento no único local em que ele ainda era usado². Na primeira metade do século 20, os autores que escreveram sobre cultura e folclore negro

² Pelo menos um artesão que sabe fabricar o xilofone com ressonadores de cabaça ainda vive em São Sebastião: ele o faz mediante encomenda, se lhe fornecerem ou ajudarem a encontrar as cabaças, material que não há nas vizinhanças.

no Brasil falavam da marimba como instrumento que existira no período colonial, mas que já desaparecera à sua época. Isso confirma que o uso dos xilofones em São Paulo nos anos 1950/60 era uma verdadeira raridade.

Evidências históricas, lingüísticas e especificamente organológicas permitem afirmar a procedência africana das marimbas brasileiras. Segundo Gehrard Kubik (1979), o termo marimba – ou malimba – designa tanto xilofones quanto lamelofones em algumas línguas Bantu. Rimba – ou limba – significa tecla, nota; o prefixo cumulativo ma indica conjunto de teclas; marimba é, pois, literalmente, teclado. Nos textos, desenhos e aquarelas dos séculos 18 e 19 em que aparecem, as marimbas são sempre tocadas por negros, em cortejos de “reis de congos”³. Trata-se, pois, de instrumento de uso muito específico, que – até onde nos é dado saber – nunca se emancipou do contexto das congadas. A feição de rito católico dessas danças – os reis de congo eram algumas vezes solenemente coroados nas igrejas e apresentavam-se publicamente por ocasião de festas católicas – dispôs favoravelmente os membros do clero, que de maneira geral deram seu beneplácito às danças de negros em honra dos santos. As marimbas, tocadas em conjunto com outros instrumentos durante as danças de congos, puderam beneficiar-se de certa tolerância ou simplesmente da indiferença das autoridades religiosas e grupos dominantes – que seguidamente condenaram outras danças negras, suspeitas de “feitiçaria”, “paganismo”, etc. –, mas isso não garantiu sua sobrevivência.

Ademais, se é quase certo que onde houve marimbas havia congadas, o inverso não é necessariamente verdadeiro, pois as danças e coroações de reis de congos continuam vivas em vários locais do país, sem música de xilofones. Pode-se supor que a tradição de fabricar e tocar esse instrumento se perdeu aí em algum momento do passado, por razões que não conhecemos. Sendo assim, a afirmação genérica de que a vida de um instrumento está ligada à vida das práticas sociais que suscitam seu uso, ainda que verdadeira, não dá conta do desaparecimento dos xilofones populares na música tradicional.

Kubik informa também que o xilofone portátil era instrumento musical emblemático de reis e chefes em certos locais da África nos séculos 16 e 17, entre eles os pequenos estados ao norte do antigo Reino do Congo, o que tem notável congruência com o uso da marimba nos préstitos de “reis de congos” no Brasil⁴. Outros etnomusicólogos assinalam que a maioria dos xilofones africanos tem função melódica e teclas afinadas do grave ao agudo, produzindo escalas variadas. Além disso, muitos transmitem mensagens verbais

³ Carlos Julião, oficial da Artilharia da Corte Portuguesa, esteve no Brasil no final do século 18 e retratou em aquarelas desfiles de reis e rainhas negros no Rio de Janeiro e Minas Gerais, acompanhados por conjuntos musicais que incluíam a marimba (Julião, 1960). Os cientistas Spix e Martius, que viajaram por várias províncias brasileiras no início do século 19, retrataram em desenho uma dança de negros, a que deram o título “o batuque”, onde aparecem um reco-reco e uma marimba. Seu texto esclarece que eles viram e ouviram a “chorosa marimba”, juntamente com pandeiros, chocalho e ganzá, num préstito de reis negros que se dirigia festivamente à igreja (Spix e Martius, 1938).

⁴ O missionário italiano Girolamo Merolla viajou pelo Reino do Congo no século 18 e dá notícia de um xilofone com ressonadores de cabaça, chamado marimba, muito semelhante aos que se encontravam no Brasil, uma evidência a mais ligando o tipo brasileiro ao daquela região africana (Museu de Etnologia, 1986).

codificadas em padrões rítmico-melódicos que têm relação com os tons das línguas (quando se trata de línguas tonais), ou com sua entonação. De maneira geral, há relação íntima entre melodia e língua falada na África (v., entre outros, Nketia, 1986).

As marimbas paulistas tinham função melódica reduzida e muitas teclas produziam sons de altura indeterminada. Como acompanhamento de congada, não estabeleciam nem controlavam a afinação do canto, conforme observou César Guerra-Peixe (Lima *et al.*, 1981). Os toques conhecidos, anotados pelo pesquisador, são padrões rítmicos articulados com sons de diferentes timbres e alturas, não necessariamente determinadas, nem organizadas numa série do grave ao agudo. Seria a perda das funções melódicas – e mensagens verbais associadas – resultante da perda das línguas africanas pelos negros no Brasil, que vieram todos a falar português?

Algumas perguntas específicas que a leitura dos textos impõe – por que somente as congadas do litoral paulista continuaram a solicitar a música de marimbas, quando as de outros locais dispensaram-na ou tiveram que prescindir dela? Por que as congadas deixaram de ser dançadas, recentemente, naquela área, ao passo que mantêm vitalidade em outras? – ficam sem resposta, mas é possível articular as informações disponíveis numa hipótese. Anthony Seeger (1986) alinha, entre as razões para a ausência de fusão da música dos índios com a música popular, no Brasil, a dificuldade de remoção da primeira de seus contextos originais. Embutida no mito e no ritual como elemento de um todo que não pode ser daí extraído, ela dificilmente é deslocada para outros contextos e adotada por populações não-índias. A partir dessa idéia, pode-se imaginar uma conexão estreita entre a marimba e os reis de congo nas representações do instrumento no Brasil. Assim, ele não foi absorvido por outros contextos musicais porque sua condição de instrumento emblemático de reis e chefes teve continuidade no Brasil de tal forma que não fazia sentido tocá-lo senão em ocasiões rituais específicas, as homenagens aos “reis de congo”, independentemente do significado dessa instituição. Mesmo que não fossem chefes políticos, como na África, os reis podiam representar as comunidades negras perante elas mesmas e perante outros grupos sociais, desempenhando papéis rituais previstos pelas irmandades e práticas católicas tradicionais. O mesmo pode ter ocorrido em comunidades multi-étnicas ou mestiças em que as congadas se perpetuaram. Essa hipótese baseia-se na presença de xilofones exclusivamente nos rituais de reis de congo, o que teria limitado suas chances de sobrevivência. A ela se acrescenta outro dado, fornecido pelo conhecimento das músicas africanas e igualmente restritivo: as funções de codificador melódico de mensagens verbais devem ter sido reorganizadas em outras funções musicais quando o português substituiu as línguas nativas da África. Se as novas funções eram convenientemente desempenhadas por outros instrumentos musicais, a transmissão do saber vinculado ao xilofone – objeto de construção, manutenção e transporte complexos – pode ter-se tornado “supérflua”.

O berimbau, outro instrumento musical oriundo da África, conheceu destino diverso, tornando-se muito popular no país, embora no início do século alguns pesquisadores

acreditassem que estivesse em vias de desaparecimento. Contrariando os prognósticos, expandiu-se, o que se atribui a sua integração à capoeira, tornando-se instrumento musical imprescindível a esse tipo de jogo-luta-dança. Contudo, não se sabe quando e por que a integração aconteceu.

O berimbau é um arco de madeira com corda de arame de aço e uma cabaça amarrada na parte inferior por uma laçada de barbante. O músico segura o arco com uma das mãos, cabaça voltada para seu corpo, e percute a corda com uma vareta. Com uma moeda pressionada e solta a corda alternadamente, obtendo dois sons de alturas diferentes. Afastando o berimbau e a cabaça de seu corpo, o músico aumenta a intensidade do som e modifica-lhe o timbre. Entre os dedos da mão que empunha a vareta, ele segura o caxixi, pequeno chocalho de fibra trançada, dotado de alça, o que acrescenta seus sons aos da corda do berimbau. Padrões rítmico-melódicos, chamados toques, são característicos do uso do berimbau na capoeira. A origem centro-africana do berimbau, que se assemelha aos arcos monocórdios dos tipos *mbulumbumba* e *hungu* de Angola, já foi bem estabelecida pelos estudiosos (Pinto, 1988 e 1993; Kubik, 1979).

Documentos oitocentistas apresentam o berimbau como instrumento musical tocado por negros nas ruas e mercados, sem qualquer associação com dança ou luta; a capoeira, por sua vez, foi registrada como prática também de negros, mas realizada com acompanhamento musical de um tambor. Supõe-se que ela tenha nascido no Brasil, nas plantações de cana-de-açúcar da Bahia, como forma de luta ou de adestramento físico para a luta. No fim do século 19 já era comum em cidades grandes, como Salvador e Rio de Janeiro, onde foi reprimida pela polícia. Os capoeiristas, valentões temidos nas ruas, eram contratados por grupos políticos para intimidar seus adversários. Capoeirista ou lutador de capoeira era, então, sinônimo de indivíduo perigoso, disposto a agressões.

A capoeira com fins de luta cedeu lugar às formas de jogo, dança e luta esportiva desenvolvida em academias, o que a reabilitou socialmente. Tornou-se exibição obrigatória quando se trata de apresentar, em espetáculos, a cultura popular brasileira ou afro-brasileira. Alguns capoeiristas incorporaram golpes de lutas marciais orientais e adotaram o sistema de graduação progressiva e formalizada dos praticamente. Outros, ligados a movimentos de afirmação de identidade negra e afro-brasileira, reagem a esse desenvolvimento e cultivam exclusivamente a chamada "capoeira Angola" como parte da herança cultural dos africanos e seus descendentes no Brasil.

Afastado o estigma social que recaía sobre a capoeira, ela conquistou a adesão das classes médias urbanas que a praticam como esporte e misto de dança com jogo, sem nenhum conteúdo "étnico", ou como expressão distintiva da cultura afro-brasileira. Em ambos os casos, o aprendizado e uso do berimbau são indispensáveis, fazendo com que o instrumento ganhe ampla divulgação. A expansão da capoeira determinou a do berimbau e favoreceu a emancipação do instrumento de seu uso tradicional: hoje, ele é usado na música popular como instrumento solista e em conjuntos de percussão.

A capoeira foi parte de um universo marginalizado, e o berimbau, se identificado com ela, deveria ser no mínimo mal visto. No entanto, quando a perseguição se intensificou, já estavam, dança e instrumento, instalados nas grandes cidades. Esses fatos não encontram paralelo na história das congadas, que permanecem como rito católico tradicional em cidades pequenas e na zona rural, embora estejam sendo progressivamente deslocadas à medida que avança a modernização, com a conseqüente secularização.

Se o processo de modernização da sociedade tende a transformar e mesmo a eliminar as formas culturais tradicionais, as linhas gerais desse processo sofrem injunções de diversos níveis: formas tradicionais perdem vínculos com o ritual, mas são absorvidas na esfera do espetáculo, por exemplo; outras, investidas de simbolismo étnico, passam a ser cultivadas como mecanismo de afirmação de identidades particulares dentro de sociedades nacionais; outras, ainda, são mantidas ou recriadas “artificialmente” por intervenção de agentes sociais ligados à preservação do folclore.

A marimba e o berimbau, recriados no Brasil pelos africanos e seus descendentes nas condições hostis da escravidão e marginalização social, ilustram dois resultados extremos desse processo: extinção e expansão. A marimba, imersa em rituais tradicionais que se diluem com a mudança nos modos de vida da população rural e cidades pequenas, conservou-se até pouco tempo em raros locais, como no litoral de São Paulo. Sua música pouco tinha em comum com a das marimbas africanas, mas provavelmente ela seguia sendo o instrumento dos reis de congo. Hoje, olhamos para os exemplares de coleções museológicas como objetos históricos, ausentes da vida musical. O berimbau, dinamizado na capoeira e beneficiando-se da maior mobilidade da população urbana, faz parte do equipamento de várias academias de ginástica, de grupos de música e dança “afro”, e está infalivelmente presente nas lojas de *souvenirs* dos aeroportos.

Bibliografia

- ALVARENGA, Oneyda. A influência negra na música brasileira. *Boletín Latino-Americano de Música*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, 1946.
- AYTAI, Desidério. A música instrumental Xavante. *Latin American Music Review*, Austin, v. 2, n. 1, p. 103-129, 1981.
- _____. *O mundo sonoro Xavante*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985. (Museu Paulista. Etnologia; 5).
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *A musicológica Kamayurá: para uma Antropologia da Comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.
- BEAUDET, Jean-Michel. Les Turè, des clarinettes amazoniennes. *Latin American Music Review*, Austin, v. 10, n. 11, p. 92-115, 1989.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A festa do santo de preto*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore; Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1985.
- CAMÊU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, 1977.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1982.
- CORRÊA, Roberto Nunes. *Viola caipira*. Brasília: Musimed, 1983.
- FUKS, Victor. Music, dance beer in na Amazonian Indian community. *Latin American Music Review*, Austin, p. 151-186, 1934.
- GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav. *Musical and other sound instruments of the South American Indians: a comparative ethnographical study*. Goteborg: Elanders Boksyckeri Akteibolag, 1935.
- JULIÃO, Carlos. *Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros*. Rio de Janeiro: São José, 1960.
- KUBIK, Gehrar. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: a study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979. (Estudos de Antropologia Cultural; 10).
- LIMA, Rossini Tavares de et al. *Folclore do litoral norte de São Paulo*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Taubaté: Universidade de Taubaté, 1981.
- MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, [197-].
- MUSEU DE ETNOLOGIA. *Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986.
- NETTL, Bruno. *The Western impact on world music. Change, adaptation and survival*. New York: Schirmer Books, 1985.
- NKETIA, J. H. Kwabena. *The music of Africa*. London: Victor Gollancz, 1986.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Considerações sobre a musicologia comparada alemã: experiências e implicações no Brasil. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, v. 1, n. 1, p. 69-106, 1983.
- _____. Berimbau e capoeira. In: BERIMBAU e capoeira/BA. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1988. (Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro; 46). Texto do encarte do disco.
- RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. São Paulo: Ed. Nacional, 1951.
- _____. *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Rondônia*. 4. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1938.
- SEEGER, Anthony. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, Berta G. (coord.). *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 173-179.
- _____. *Singing the stranger's songs: Brazilians and music of Portuguese derivation in the 20th century*. 1986. Texto datilogr. Comunicação apresentada no colóquio "Processos Interculturais na Música". Lisboa: International Council for Traditional Music e Universidade Nova de Lisboa.
- SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo: Ática, 1985.
- SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl F. Philipp von. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- WADDEY, Ralph. *Viola de samba and samba de viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil)*. *Latin American Music Review*, Austin, v. 1, n. 2, p. 196-212, 1980; v. 2, n. 2, p. 252-279, 1981.

Raul Lody
escritor, antropólogo, museólogo,
professor de cultura brasileira e
arte popular brasileira. Membro
da Academia Brasileira de Belas
Artes e da Academia Brasileira de
História. Autor, entre outros
livros, de *Santo também come*
(1a. ed. 1979, 2a. ed. 1997) e *O
povo do santo* (1995), e co-autor
da série *Projeto Artesanato
Brasileiro* (1979-1985).
Pesquisador do Centro Nacional
de Folclore e Cultura Popular/
Funarte.

Sagrados metais o artesanato metalúrgico nas religiões afro-brasileiras

Pela arte e engenho de europeus e africanos, chegam ao Brasil saberes e técnicas referentes aos tratamentos de metais, como fundição e outros procedimentos desenvolvidos em oficinas e demais estabelecimentos fabris.

No Brasil Colônia e Império, notabilizavam-se grupamentos organizados em confrarias e irmandades sempre vinculadas à Igreja Católica, a santos que protegiam trabalhadores identificados nos ofícios. No caso dos ferreiros, latoeiros e outros que trabalhavam com metais, por exemplo, seus compromissos devocionais eram para com São Jorge.

Artesãos dedicados ao tratamento de metais nobres – ouro e prata – ou mesmo aos afazeres cotidianos, como os ferreiros, tinham vinculação obrigatória com a irmandade protetora, o que implicava pagamento de ingressos e anuidades, garantindo o funcionamento das oficinas e da própria atividade profissional.

Embora vigorasse um sistema formalizado com inspiração lusitana das confrarias e ofícios, há que se destacar um outro não menos formal, pelo acúmulo de conhecimentos tecnológicos, de algumas culturas africanas, como os Yoruba e os Achanti-Baulê, que já desenvolviam milenarmente a fundição de metais pela técnica da cera perdida, além de outros domínios em trabalhar latão, cobre, ferro, etc.

Dentro da produção permitida pela oficialidade do sistema de confrarias, ressalte-se a mão-de-obra de africanos e descendentes, que imprimiam seus saberes tecnológicos, marcando estética e significados visíveis em diferentes produtos, por exemplo nas pencas ou pencas de balangandãs, peças fundidas convencionalmente em prata de lei, algumas em alpaca e raramente em ouro.

As pencas são conjuntos de objetos colecionados em broche ou nave, contendo correntão de elos tipo “miçangão” e formando jóia feminina usada pelas mucamas ou crioulas ricas de irmandades religiosas como a de Nossa Senhora da Boa Morte, na cidade do Salvador, Bahia. As pencas ficavam na cintura e, além de indicar poder e riqueza, ainda funcionavam como objetos protetores de vendedoras de alimentos nas ruas, que usavam como amuletos objetos referentes ao seu trabalho, o “ganho”.

Alguns desses objetos eram ainda arranjados em fios de couro ou mesmo em correntões, podendo constituir distintivos pessoais. Além das peças fundidas representando romã, cacho de uva, machado, moeda e figa, encontravam-se, encastoadas em prata, contas africanas, búzios, dentes de animais, madeiras especiais como pau-d'angola, sendo cada uma delas possuidora de um significado religioso, ético e moral.

Na atualidade, é fato marcante essa presença metalúrgica africana, seja nos adornos corporais, seja em outros objetos destinados aos trabalhos nos campos e nas cidades, suprimindo utilitários domésticos, mas, especialmente, formando acervos rituais religiosos encontrados nos terreiros afro-brasileiros, sobretudo nos de candomblé.

Próprio da atividade masculina, o artesanato metalúrgico em âmbito religioso afro-brasileiro se desenvolve em oficinas domésticas, nos mercados, nas feiras e também nas comunidades-terreiros.

Além dos conhecimentos tecnológicos, os conhecimentos simbólicos são fundamentais à realização do trabalho e destinação do objeto – quase sempre de função religiosa – que compõe assentamentos ou integra indumentárias, na forma de insígnias (conhecidas como ferramentas). Dessa maneira, apóiam o conhecimento público dos orixás, voduns e inquices.

A estética é determinada pela função, destinação litúrgica, uso pessoal ou coletivo do objeto isolado e dos conjuntos de objetos que geralmente são sacralizados para desempenhar seus papéis na mediação homem-divindade.

Em função do consumo cada vez maior, a mão-de-obra artesanal concorre com a indústria, que alimenta periodicamente os terreiros com novos produtos e também apresenta novos materiais, como o metalóide em substituição a folhas de cobre e de latão dourado. Além disso, o trabalho do artesão é mais caro e atende aos clientes que têm consciência do valor de uma arte que cumpre tecnologias tradicionais e rejeita os moldes de gesso, entre outros procedimentos de seriados, e o uso de objetos de produção semi-industrial.

É comum as pessoas adeptas dos terreiros, em especial dos candomblés, chamarem as esculturas simbólicas dos deuses de ferramentas, acreditando que, ao portá-las, os deuses poderão desempenhar suas funções nos planos da natureza e dos homens, protegendo-as.

A análise de cada objeto é muito específica. A forma de uma peça está sempre em consonância com a organização de um terreiro em particular e com seu nível de identidade ou aculturação diante dos valores tradicionais, o que revela aproximação ou distanciamento das matrizes da África.

Seguem-se alguns exemplos de objetos conhecidos como fundamentais aos candomblés. Privilegiaram-se as nomeações pela vertente Nagô por serem as mais abrangentes e empregadas comumente pelos praticantes de outras nações, ressaltando-se, entretanto, a existência de vocabulários próprios aos diferentes modelos étnicos sociais.

Exus em ferro

São esculturas em ferro batido e representam um casal portando instrumentos característicos, como tridente, lança e foice. Algumas peças são pintadas de vermelho e preto.

As concepções estéticas do artesão para a feitura do Exu estão condicionadas à imagem tradicional do diabo dos católicos, isso quando imagens em gesso, pintadas de vermelho, não substituem essas esculturas em ferro.

Modelagens em argila e entalhes em madeira são também encontrados na representação iconográfica dos exus, como foi constatado em terreiros do ritual Kêtu, em Salvador. Em alguns xangôs do Recife, figuras modeladas em argila enfeitadas com búzios, tendo como base alguidares de cerâmica, formam as principais representações de Exu, acrescidas de pedras e cabaças.

Pencas ou molhos de ferramentas de Ogum

Conjunto de peças miniaturizadas em ferro batido, representando instrumentos de caça, guerra e agricultura, sempre nas quantidades sete, quatorze e vinte e um, números votivos do orixá Ogum.

O uso desses conjuntos serve à representação do orixá em seus assentamentos, ora sobre louça de barro, ora apoiados em hastes de ferro.

A penca de ferramentas de Ogum pode ser encontrada também em montagens da iconografia ritual, quando se acrescentam uma espada e um tridente e o objeto simbólico passa a representar Ogum e Exu, respectivamente, ou, ainda, a versão de Ogum Xeroquê.

A montagem do arco e da seta em ferro – ofá –, com as ferramentas em penca pendendo da base do arco, é outro objeto de observação comum, representando Oxóssi e Ogum, divindades que têm íntimo relacionamento na mitologia, ocupando, com destaque, as práticas fitolátricas, rituais agrícolas e patronato da caça.

Pode ocorrer o predomínio de uma ferramenta como a espada, por exemplo, centralizando a escultura em ferro, como também os molhos podem repetir sete foices ou sete machados, ou, ainda, sete facões.

Outras formas como tridentes e ancinhos sustentados por hastes e base circular, ainda em ferro batido, compõem o aparato simbólico do orixá.

Bigornas, facões, espadas, revólveres e outras peças originais são incluídas no culto ao orixá ferreiro. Ogum é o artesão dos deuses, o primeiro a forjar o ferro, ou seja, um herói civilizador, que marca a passagem da idade da madeira para a do ferro.

Ferramentas de Oxóssi

O *ofá* ou *damatá* constitui-se no principal símbolo do orixá caçador e protetor das matas. Nele encontram-se *eriquerê*, lança, capanga, *idés*, *ibós* e chifres de boi encastoados em diferentes folhas metálicas, formando dessa maneira o aparato material de identificação de Oxóssi.

Símbolo de Ossãe

Geralmente, Ossãe é representada por uma montagem que, sinteticamente, inclui uma árvore com sete galhos encimada por uma ave. É muito comum observarmos nessa escultura uma serpente, a representação de Oxumaré – Dã, serpente sagrada –, que é o arco-íris.

Ossãe une-se aos cultos fitolátricos como a árvore germinal da natureza, que reúne todas as propriedades de cura e é usada para as funções litúrgicas dos terreiros. Por tudo isso, os vegetais pertencem a Ossãe, divindade do “sangue verde”, seiva permanente necessária à vida religiosa afro-brasileira.

As esculturas em ferro batido poderão ser acrescidas de cabacinhas, contas brancas rajadas de verde, palha-da-costa e mariôs.

A estrutura básica do ferro de Ossãe muito recorda o *ase*¹, sendo a única ferramenta de assentamento que mantém essa unidade tipológica com o altar portátil dos Fon (Benim), com seus bastões sagrados para o culto aos deuses e ancestrais.

Ferramentas de Oxalá

Opachorô, correntes, capangas, mão-de-pilão, escudo, *idés*, *abebê*, todos confeccionados em metal branco, tradicionalmente a prata, são os mais importantes objetos emblemáticos desse orixá, que ora se apresenta como velho, chamado de Oxalufã, sempre apoiado no seu opachorô (cajado de onde pendem pequenos adjás, folhas, moedas e pás-saros, todos feitos em metal branco, nítida lembrança do *ase*), ora como guerreiro, portando obé e escudo, sendo chamado de Oxaguiã. Ainda nesse caso incluem-se o polvarinho com *ofá*, copos (punhos), couraça, braceletes e capacetes.

A utilização de búzios e ibis no conjunto de representação material de Oxalá, em suas duas versões, reforça os significados de riqueza, realeza e ancestralidade.

Nos casos exemplificados, vê-se variedade de formas e de intenções de uso religioso conforme a história e mitologia de cada orixá, seu desempenho e patronato na natureza.

¹ Nota do editor: no termo *ase*, a vogal sublinhada deve ser lida como se nela houvesse um tít, grafia não prevista nos programas de computador aqui utilizados.

Além desses diversos usos nos espaços sagrados, destaca-se uma crescente vinculação da estética afro geral como reforço de papéis sociais e de orgulho racial. Isso ocorre nas roupas, estamparias, penteados e principalmente na joalheria que é recorrente no universo dos terreiros.

Não apenas por ser o Brasil o país fora do continente africano que reúne o maior número de negros e seus descendentes, justifica-se em nossa cultura material essa marca contundente do estilo e do traço de grupos étnicos do ocidente e oriente da África. Graças aos processos interétnicos de africanos como caminho de resistência é que, talvez, se tenham encontrado algumas polarizações e defesas de aspectos desse diverso e plural patrimônio, já em terras brasileiras, em condições que a história colonial tornou opressivas e cruéis para o homem escravo.

Os terreiros são reconhecidamente locais de resistência cultural onde o artesanato metalúrgico se destaca por seu significado para a vida religiosa, mantido por milhões de brasileiros.

Glossário

- Abebê – leque circular em metal.
- Adjá– sineta.
- Ase – ferro que representa os ancestrais.
- Assentamento – local e/ou conjunto de objetos que representam os deuses e ancestrais.
- Batuque – modelo religioso que cultua orixás, predominante no Rio Grande do Sul.
- Candomblé – modelo religioso que integra cultos aos orixás, voduns, inquices e ancestrais, predominante na Bahia.
- Capanga – bolsa portada a tiracolo.
- Crioula – filha de africanos que nasceu no Brasil.
- Eruquerê – espanador de rabo de boi.
- Exu – orixá yoruba da comunicação, mensageiro dos deuses.
- Ibi – tipo de caramujo.
- Ibó – pulseira circular de maior volume.
- Idé – pulseira circular.
- Inquice – divindade relacionada à natureza, procedente do sistema religioso Bantu.
- Kêtu – região entre o Benim e a Nigéria.
- Mariô – folha do dendezeiro (*Elaeis guineensis* L.) desfiada.
- Mina – modelo religioso que integra culto dos voduns e famílias reais procedentes do Benim; predomina no Maranhão.
- Mucama – escrava de casa.
- Nação – modelo etnocultural africano.
- Obé – faca ou facão.
- Ofá – arco e flecha (também chamado damatá).
- Ogum – orixá yoruba dos metais, da guerra e das estradas – o orixá-artesão.
- Ogum Xeroquê – Ogum e Exu como um mesmo deus.
- Orixá – divindade relacionada à natureza, procedente do sistema religioso dos Yoruba ou Nagô.
- Ossãe – orixá yoruba das folhas.
- Oxóssi – orixá yoruba da caça e das matas.
- Polvarinho – recipiente em metal para conter pólvora.
- Tambor – modelo religioso que cultua orixás e divindades da Amazônia, predominante no Pará.
- Terreiro – local de realização de rituais religiosos.
- Umbanda – modelo religioso que integra culto aos orixás, santos católicos e outras divindades religiosas – predomina no Rio de Janeiro.
- Vodum – divindade relacionada à natureza, procedente do sistema religioso dos Fon.
- Xangô – orixá do fogo, rei de Oyó, África.

Bibliografia

FAGG, William. *African tribal sculptures*. London: Methuen, 1967.

LODY, Raul. *Artesanato religioso afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: IBAM, 1980.

_____. *Cultura material dos xangôs e candomblés: em torno da etnografia do Nordeste*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1987.

_____. *Escultores da Cachoeira: o vigor e o traço africano no Recôncavo da Bahia*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1984. (Comunicado aberto; 2).

_____. *Espaço, orixá, sociedade: arquitetura e liturgias do candomblé*. Salvador: Ianamá, 1988.

_____. *Pencas de balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das jóias-amuletos*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1988.

QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, n. 47, maio/jun. 1968.

Quando começava a ligar para as associações de artesãos do Vale do Jequitinhonha, região no nordeste de Minas Gerais, onde se consolidou, sobretudo a partir dos anos 1970, um dos mais expressivos repertórios de arte/artesinato, a fim de mais uma vez convidar para a exposição no Rio Design Center, sempre ouvia, do outro lado da linha, em resposta, o uso da expressão ‘feira’: “como vai ser a feira?”, “quando vai ser a feira?”. O mesmo termo, aliás, era empregado pelos próprios promotores do Rio Design Center, ainda que por razões diferentes: pelo fato de o evento parecer uma realidade de certa forma “selvagem” em contraste com os espaços “domesticados” criados pelos arquitetos; também bastante diferente da dominical feira de antigüidades que parece querer emprestar atmosfera de passado um tanto solene aos corredores do *shopping*. De início, fica a impressão de que seria apenas o emprego de termos diferentes para designar o mesmo universo. Entretanto, quando os artesãos chegavam de suas cidades¹ para cuidar das vendas no *shopping* especializado em decoração e arquitetura de interiores, no Leblon, percebia-se a extensão da distância entre os significados “feira”, para os artesãos do Vale do Jequitinhonha, e “exposição” enquanto espaço criado pelos técnicos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Peças criadas no Vale do Jequitinhonha, especialmente após os anos 1970, constituíram-se como objetos de arte ou objetos etnográficos, a partir de mediação do “moderno sistema de arte e cultura” (Clifford, 1994) – processo institucional e ideológico que confere significados (que são instáveis) aos objetos de maneira que possam ser ordenados como “arte”, “artefatos etnográficos”, “souvenirs”, “antigüidades”. Como objetos de arte ou objetos etnográficos, as peças de alguns dos artesãos daquela região integram coleções, acervos de museus e galerias, merecem artigos em revistas especializadas ou publicações de decoração de interiores. Esse trânsito, no entanto, não os retira das feiras de artesanato, que são de extrema importância para a circulação de objetos artesanais, ainda que para alguns artistas/artesãos que chegaram a conquistar coleções e galerias de arte possam ser vistas como local de desvalorização de seu trabalho. Recentemente, um artesão que expõe suas peças na feira de Teresópolis dizia que estava criando novas formas,

¹ As localidades do Vale do Jequitinhonha, representadas por suas respectivas associações, que participam das exposições no Rio Design Center são: Araçuaí, Berilo, Caraí, Chapada do Norte, Francisco Badaró, Itinga, Itamarandiba, Minas Novas, Santana do Araçuaí, Taiobeiras e Turmalina.

mas queria levá-las para um museu ou galeria, pois na feira teria que vendê-las por preço mais baixo. Esse ponto de vista, ao menos por enquanto, não parece prevalecer nas várias localidades do Vale. Não se deve esquecer de que um dos ícones da arte popular brasileira, Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos), foi “descoberto” nos anos 1940, na feira de Caruaru, pelo artista plástico pernambucano Augusto Rodrigues, que o convidou para exposição coletiva, em 1947, no Rio de Janeiro e, em 1949, promoveu sua exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A mobilidade de Vitalino, o fato de sua obra fazer parte de coleções e acervos de museus não o retirou no entanto da famosa feira nordestina.

Convém destacar que na atualidade essa questão é bem mais complexa. Há maior facilidade de comunicação, existem especialistas, lojas e galerias especializadas em artesanato brasileiro. Deve-se mencionar ainda o empenho dos próprios artistas em ser “descobertos”. Um bom exemplo é o caso do escultor José Heitor, de Além Paraíba, Minas Gerais. Em 1966, decidiu exibir suas obras num restaurante, na Rio-Bahia, com o objetivo de encontrar os “críticos”. Foi ali que conheceu o romancista Rosário Fusco, que o apresentou a Abdias Nascimento.

Para os artesãos do Vale do Jequitinhonha, a feira significa oportunidade de vendas e deflagra uma forma de sociabilidade e de negociação, certa maneira de expor seus objetos – nas barracas ou em pedaços de tecido sobre o chão –, de empacotar as peças, de negociar o preço com o consumidor ou de inventar expressões para atrair o público. Nesse sentido, é ao mesmo tempo fenômeno econômico, lúdico, moral e estético.

Diferentemente da feira, na exposição os objetos ganham outro sentido como resultado de mediação: destacados do contexto de origem, longe das tradicionais feiras, eles são reordenados pelo trabalho dos técnicos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular; passam a ser representativos de realidades mais abrangentes, da cultura do Vale do Jequitinhonha, que é tecida numa articulação entre arranjos², fotos e textos sobre a vida dos artesãos, a região onde vivem, as técnicas que empregam no processo de criação.

Conforme assinalamos acima, as peças artesanais do Vale do Jequitinhonha se distinguem, do ponto de vista de instituições que pertencem ao moderno sistema de arte e cultura – que, no século 20, confere valor aos objetos como resultado da aliança entre o conceito moderno de arte e a definição plural de cultura –, por sua marca cultural. A

² Nélia Dias (1994) distingue dois arranjos fundamentais nos sistemas de representação do conhecimento nos museus etnográficos, a partir do século 19. O arranjo tipológico, baseado no critério morfológico, foi empregado para descrever, pela sucessão de objetos em função de forma e função, os estágios da mente humana. No arranjo geográfico, com montagem de cenas da vida social, a preocupação é com o significado, isto é, situar o objeto em uma narrativa para reproduzir o contexto, convidando o espectador a entrever a realidade existente além da exposição. No caso analisado, estamos empregando o termo mais no sentido de representação, para o qual converge toda série de elementos acessórios: textos, fotos, etiquetas. Nesse sentido, aproximamo-nos da categoria ‘representação’ sugerida por Timothy Mitchell (1989), ao analisar, focalizando a Exposição Universal de 1989, em Paris, o ‘Oriente dos orientistas’ em contraste com os registros feitos por escritores egípcios e o mundo como exibição, isto é, a redução do mundo a um sistema ordenado de objetos para evocar uma realidade mais ampla.

própria história dessa iniciativa, que tem sido fruto de parceria entre o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, o Governo do Estado de Minas Gerais e o Rio Design Center, pode ser considerada a exemplificação palpável do referido sistema sugerido por James Clifford (1994).

Em 1996, quando a região do Vale do Jequitinhonha era açoitada pela seca, a antropóloga Lélia Coelho Frota, pioneira nos estudos da região sobre a qual publicou vários artigos, ex-diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura popular (na época denominado Instituto Nacional do Folclore), trabalhava na Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais. Diante da calamidade, Frota decidiu procurar a gerência do *shopping*, levando fotos e publicações, a fim de propor uma exposição para comercialização das peças, com o propósito de criar, naquele ano difícil, alternativa para as famílias de artesãos. O evento, coordenado pela socióloga Marina de Mello e Souza, foi um verdadeiro sucesso e certamente surpreendeu a direção do *shopping*. Programado para se estender por uma semana, o *show-room* teve que cerrar as portas no terceiro dia porque as peças – em cerâmica, madeira e tecelagem – haviam-se esgotado. Desde então, o evento tem-se repetido, e cada nova experiência gera uma série de orientações contraditórias. De um lado, a experiência, de certa forma predominante, que os artesãos têm nas feiras; de outro, o trabalho de mediação dos técnicos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular quando criam na exposição uma narrativa por meio dos arranjos com objetos, textos e fotos para representar o Vale do Jequitinhonha.

Feira

*(...) tem louça, tem ferro velho
sorvete de ráspe que faz jaú,
gelado de caldo de cana
planta de palma e mandacaru
boneco de Vitalino que são conhecido inté no sul
de tudo que há no mundo tem na feira de Caruaru
A feira de Caruaru
faz gosto a gente ver
De tudo que há no mundo,
nela tem para vender
Na feira de Caruaru.*

(Trecho do baião de Onildo Almeida cantado por Luís Gonzaga, publicado em Marconi, Celso. A feira de Caruaru. *Cultura*. Brasília v. 4, p. 104-112 – jul/set 1974.)

O baião cantado por Luís Gonzaga é eloqüente ao representar a feira em sua extensão, em sua profusão de objetos, de aromas, de ruídos, em sua capacidade de incorporar de tudo – guloseima, alimento, artesanato, mobiliário, ferramentas, remédios, animais e cantoria. Há também a possibilidade de uma seção – a das trocas – em que o dinheiro não circula, ou aparece apenas como coadjuvante para complementar as transações, e ainda

as fotos, os discos, as bebidas, as refeições, os cestos, o vestuário. Sem esquecer que é local de se manter informado, de saber das novidades, dos encontros, dos namoros entre freqüentadores, sendo, portanto, lugar de intensa sociabilidade.

A feira de Caruaru pode servir como metáfora para falar sobre as feiras de modo geral, ainda que evidentemente se considerem a história e especificidade de cada uma delas. Há aquelas que aparecem como resultado de transformações econômicas, como a feira de animais, no século 18, em Sorocaba, São Paulo, ou a Feira de Santana, na Bahia, originalmente pólo de escoamento de cereais; e, na atualidade, as feiras especializadas: de livros, de informática, entre outras. No Rio de Janeiro, há a famosa feira de São Cristóvão que nasceu, no Pavilhão de São Cristóvão, a partir de ponto de desembarque de ônibus vindos do Nordeste. Sem falar naqueles grandes eventos de meados do século 19, na Europa (e que o Brasil procura imitar a partir da grande Exposição Nacional de 1861), nos moldes da *The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, inaugurada em Londres, em 1851, no Palácio de Cristal, especialmente projetado para abrigá-la. Planejados para encenar o triunfo dos produtos da indústria moderna, esses grandes acontecimentos comportavam de tudo: artesanato, mobiliário, minerais, agricultura, concertos musicais, entre tantas outras atrações. Embora a proliferação de produtos possa aproximá-las da feira, há uma diferença essencial: nas grandes feiras internacionais, naquele período, os objetos, destacados de seus contextos de origem, eram expostos para tecer uma narrativa de um mundo pensado como exibição (Mitchell, 1989), enquanto feiras como a de Caruaru ou de São Cristóvão pertencem ao mundo cotidiano, ao plano vivido, aberto às novidades, conforme afirma Morales (1993). Nelas, o trânsito fervilhante do público tem como pano de fundo as vozes dos músicos, o som dos CDs, o pregão dos poetas e dos vendedores. Os objetos tomam o espaço obedecendo a certos parâmetros, mas o arranjo revela a criatividade do próprio comerciante. Em sua barraca, de certa forma, ele é soberano. Pode conversar alto com o vizinho, beber uma coca-cola ou comer uma cocada enquanto faz sua venda.

Para os participantes do evento no Rio Design, a exposição é um universo de certa forma enigmático, pois eles desconhecem, ou pelo menos ainda não dominam inteiramente, as regras que ali prevalecem. Em 1997, uma das associações trouxe sua produção de remédios artesanais, de doces, queijos, pois, afinal, uma feira pode ter de tudo. O representante da associação convidada resistiu a ser persuadido de que ali não seria possível vendê-los. Em todos esses anos, o mesmo personagem traz certos objetos e pergunta se pode colocá-los à venda. O espaço do *shopping*, portanto, impõe exclusões. Mais do que isso, cria naquele momento fronteiras entre duas narrativas. Há, portanto, pelo menos, dois sentidos nos objetos ali expostos, sendo um deles criado pelos técnicos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Dentro da tradição que passa a vigorar desde o século 19, os arranjos em uma exposição dessa natureza, de vertente etnográfica, pretendem revelar ao público mais do que artefatos para a venda. Os objetos fazem a ponte invisível com uma realidade que está além deles, distante: a realidade dos artesãos na longínqua e singular região do nordeste de Minas Gerais.

Para os artesãos, a feira faz parte do plano vivido, é lugar que alia diversão à oportunidade de ganhar dinheiro. Assim, a idéia de feira acolhe toda criação: remédios, um chaveiro ou um espelho com moldura de couro muito disseminado por todo o país podem conviver com a boneca inconfundível de Isabel Mendes da Cunha, os desenhos com pigmentos de barro de Maria Lira Marques, as esculturas em cerâmica de Ulisses Pereira Chaves ou ainda as peças utilitárias e tecelagens consagradas como excelência da arte da região.

Nas feiras que costumam freqüentar, os artesãos organizam os objetos de acordo com a localidade de origem: cada barraca coloca à venda os objetos de determinada região, traçando, assim, fronteiras entre municípios. Essa distinção – entre o arranjo da exposição e a barraca como domínio – é da maior importância porque deflagra disputas que, na feira, podem ser negociadas pelos próprios participantes. Um artesão de Taiobeiras contou que é costume a negociação de pontos de venda em um grande evento de artesanato, em Belo Horizonte. Se os representantes de uma região parecem favorecidos, ocupando ponto de maior fluxo de pessoas, e se estão, em função do local, conseguindo, de acordo com a visão de artesãos de outras associações, vender suas peças com mais facilidade, poderão receber proposta de outros que se considerem prejudicados pela localização. De acordo com o artesão que narra o episódio, o público, depois de circular bastante e gastar naqueles pontos considerados privilegiados, chegava sem dinheiro às barracas mais afastadas.

Além de poder negociar o ponto, os artesãos são soberanos em suas barracas. Eles desempacotam as caixas, desembulham os volumes, arrumam seus objetos sem interferência externa. Durante as vendas circulam, conversam e se alimentam na barraca. Quando acertam a venda, embrulham as peças em folhas de jornal, tarefa que costumam realizar no chão. Essa soberania é suspensa quando integram uma exposição.

Exposição

Há na feira como assinalamos certa autonomia do artesão e a visão de que seu domínio é a barraca de sua região, onde estão agrupadas suas peças e as dos artesãos de seu município. Assim, na primeira mostra do Rio Design Center, os artesãos estranharam quando, chegando ao *show-room*, encontraram suas peças “misturadas”, isto é, agrupadas não de acordo com a localidade, mas em função da composição que privilegia a estética. Se para o artesão o critério de classificação das peças era seu lugar de origem, para os técnicos do Museu elas podem ser reunidas com base na forma ou função, por exemplo, mas pensando, naquele contexto, no efeito estético. Na mostra seguinte, houve tentativa de fazer um arranjo que destacasse a beleza do conjunto, mas respeitando a maneira como costumavam organizar-se nas feiras. Os objetos foram dispostos em balcões colocados nos corredores de três andares do *shopping*. Mas, quando as vendas começaram e os jornais para embalagem ficaram espalhados pelo chão, quando, na hora da fome, os participantes decidiram fazer um lanche enquanto vendiam, os lojistas do *shopping* protestaram: estava parecendo “uma feira”. Para eles, feira significava, naquele momento, uma ordem diversa daquela que deve prevalecer no sofisticado Rio Design Center. Nos dois últimos anos, o evento aconteceu no *show-room*.

A montagem é estudada com antecedência pela equipe do Museu de Folclore. Há grande elemento de surpresa nesse projeto, pois não se sabe de antemão o que chegará do Vale do Jequitinhonha. No arranjo, estão previstas instalações nos corredores, com peças selecionadas – que só podem ser retiradas ao final do evento –, textos e fotos sobre a região. Essa concepção privilegia a valorização estética da peça, dando destaque à singularidade e não à quantidade. Para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, cuja prática tradicional é compatível com o moderno sistema de arte e cultura de Clifford, o significado do objeto se constitui em narrativa, como mediador de uma realidade mais abrangente: o Vale do Jequitinhonha. Não somente as peças, mas textos, fotos, e mesmo os artesãos tecem a representação daquela região. A experiência no *shopping center*, contudo, coloca em cena outros aspectos da vida dos habitantes de diferentes localidades de uma das mais pobres regiões do país; além daqueles reiterados nos textos – redes de sociabilidade, formas tradicionais de transmissão de conhecimento, técnica, processo de criação, a criatividade e singularidade do trabalho – há certos elementos ali presentes, aliás, bem usuais durante as vendas nas feiras, que interferem no espaço concebido: um deles é a utilização do jornal na embalagem ou, em momento de maior concentração de público, o uso do chão como apoio. Da mesma forma, a simples colocação da etiqueta com o preço revela maneira distinta de se relacionar com o objeto, pois para o artesão é indiferente o local da peça em que ela está colada; seu objetivo é informar o valor. Esses aspectos, presentes nas feiras, fazem parte do contexto mais geral da vida dos habitantes do Vale do Jequitinhonha, em que, em certas localidades, até o jornal para embalagem pode ser um artigo escasso. Entretanto, na concepção da exposição, vários elementos são incorporados, enquanto outros, como o uso do jornal ou a maneira de colocar as etiquetas, são excluídos.

As disputas e a negociação pelos pontos, nas feiras, vão aparecer de outra forma na exposição. Como assinalamos, os objetos são organizados com antecedência, dispostos em módulos e praticáveis, em arranjo que destaca a qualidade estética, com alguns dos volumes distinguindo-se do conjunto em um único módulo. Embora haja consenso entre os participantes de que a exposição fica extremamente bonita, isso não é suficiente para eliminar as disputas. Quando se sentem prejudicados pelo arranjo, alguns deles decidem colocar uma peça, que faz parte de um grande conjunto, em módulo onde se destaca um único objeto. Os artesãos ficam atentos ao movimento do público, observando os “pontos” que mais vendem. Além dessa disputa por localização, observam as peças que têm mais saída. Convém mencionar que os participantes chegam de várias localidades, que se caracterizam por determinado tipo de produção, seja ela em cerâmica, madeira ou tecelagem. No ano de 1999, um dos artesãos que se notabilizou por representações de trabalhadores crucificados, trouxe a escultura em cerâmica de uma mulher com uma trouxa de roupa. Quando viu que o artesão de outra localidade vendia suas figurinhas negras, em cerâmica, com vestuário colorido, decidiu ali mesmo pintar sua peça. Esse mesmo artesão percebeu, nos anos anteriores, o volume de venda das famosas bonecas e resolveu modelar um grande São Francisco que, aliás, não foi vendido. Foi o único episódio no gênero durante esses quatro anos de evento.

As instalações criadas nos corredores do *shopping* também acabam funcionando como mais um elemento de tensão. Os artesãos querem recuperar o domínio sobre elas, poder retirá-las e vendê-las assim que aparece um interessado, como fazem nas feiras. No ano de 1999, insistimos para que não alterassem o projeto original, pois, afinal, ele contribuía para a divulgação do trabalho e evitava a desvalorização da mostra como um todo pelo desfalque do conjunto. Isso foi tema de debate com um dos representantes que, na verdade, é o único não originário da região, mas um ex-padre, estrangeiro, que trabalha em uma comunidade rural em uma das localidades. Tem, portanto, trajetória diferente e domina o mundo urbano e o mundo rural, mas resiste, como qualquer outro habitante, à idéia de que as peças devam permanecer nos locais até o final do evento. A certa altura, arrematou: o que queria era dar mais felicidade para as pessoas que não saíam frustradas, tendo que voltar para pegar o objeto, no final do evento. Além disso, ao final da conversa, concluía que, de fato, era uma pessoa das feiras, não das exposições. Ser “uma pessoa de feira” significa, nesse contexto, deter o controle sobre o arranjo e o destino de todos os objetos expostos. Ele era uma pessoa de feira no espaço de exposição. Mas, como estrangeiro, era quem mais se aproximava da “maquinaria” (Mitchell, 1989:295) da exposição, pois chegou a sugerir que fosse incluída a atividade de confecção das peças durante o evento, isto é, exibir também os próprios artesãos em seu ofício, os quais comporiam um grande conjunto com os textos e as fotos para representar o Vale do Jequitinhonha.

Esse território, terreno minado por duas concepções conflitantes, não elimina, mas desloca disputas e tensões. Nesse campo se tece ainda outra forma de cooperação. Na medida em que a exposição desfaz o limite da barraca organizada por região, todos passam a participar das vendas de todas as localidades, formando uma rede de intenso apoio mútuo. Além das vendas, que incluem a separação da peça, a embalagem, o recebimento do dinheiro e, às vezes, até o traslado da peça para a casa ou o carro do consumidor, os participantes fazem das refeições momentos coletivos. Seja no restaurante da empresa que apóia o evento, seja na aventura de sair, às vezes com antecedência, de uma rotina diária de 12 horas, para preparar o jantar, que é também momento de acertar as contas do que foi vendido, de conversar, de arrumar tudo para o dia seguinte.

Estão envolvidas também questões diretamente ligadas ao trabalho. Quando, certa feita, um dos compradores quis conhecer quem criou a peça, sem identificação, que adquirira, aproveitou para pedir que a assinasse. Na mesma hora, outro artesão, conhecido na região, interveio, insistindo que não poderia deixar de assiná-las jamais.

Há ainda outro aspecto que vale destacar. Para os artesãos do Vale do Jequitinhonha, o evento no Rio Design Center representa, sem dúvida alguma, um marco. São unânimes em reconhecer que ali não precisam regatear o preço. O público compra, se interessa e pergunta quando será a próxima exposição. Para os artesãos, em termos de venda, é bem melhor do que as feiras. A experiência também tem sido importante estímulo, pois o reconhecimento do trabalho em um grande centro, em *shopping* sofisticado, especializado em decoração e arquitetura de interiores, repercutiu positivamente nas localidades onde vivem.

Feiras: um museu vivo?

Além de momento propício para pensar as relações dos artesãos mais acostumados com as feiras nesse espaço mediado por técnicos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, a exposição no Rio Design Center pode ser um ponto de partida interessante para rever um dos temas que aparecem na bibliografia sobre feiras na década de 1970. Francisco Pereira Júnior (1977:33), ao analisar a feira de Campina Grande, a considera “um verdadeiro museu autenticamente representativo da cultura e do povo nordestino”, “um museu regional e ecológico”. Para o autor, “[se] o papel do museu é conservar, elaborar e comunicar à sociedade o produto cultural, na feira, esta realidade já se manifesta pelos seus elementos ofertados e visivelmente expostos. É também patrimônio coletivo porque nela todos se manifestam e dela participam” (1977:34).

Seguindo a mesma trilha, o museólogo Mario de Souza Chagas (1983), no artigo “Feira nordestina do Pavilhão de S. Cristóvão (RJ): Eco-Museu para aplacar saudades”, considera o acontecimento semanal “uma vitrine ou mostruário de diferentes hábitos e atividades peculiares ao homem nordestino”. Esse “mostruário permanente”, de acordo com o autor, pode ser pensado como “um museu do tipo vivo dinâmico, ao ar livre, de caráter antropológico e folclórico”. Como “instituição popular de cultura [é possível] enquadrá-la [a feira] na categoria de Eco-Museu”. No “museu-feira”, segundo o museólogo, “vive-se um tempo nordestino num espaço que geograficamente não é o nordeste (...)”. A idéia da feira de São Cristóvão como um território do Nordeste no Rio de Janeiro também está presente no trabalho de Raul Lody (1974).

A concepção de feira como exibição, como coleção de objetos representativos de identidade cultural estável e coerente, de objetos, enfim, que representam a realidade mais ampla, no caso o Nordeste ou um modo de ser nordestino, como defendem os autores mencionados acima, decorre, conforme argumenta Timothy Mitchell (1989), das formas modernas de representação e conhecimento que se constituem a partir da era das exposições universais no século 19, quando “o próprio mundo [é] ordenado como uma exibição sem fim” (p. 290). O mundo é reduzido a sistema de objetos, “organizado e compreendido como se fosse uma exibição” (p. 296). Portanto, a perspectiva que focaliza as feiras em um quadro pictórico, organizado, para representar uma realidade além delas é historicamente constituída. Susan Stewart (1984) argumenta que colecionar e expor são processos fundamentais na formação da identidade ocidental. Ver o mundo como coleção, como museu, como os autores mencionados vêm a feira, é tentar impor uma ordem adequada, coerente, enfim, a totalidade do Nordeste. Conforme assinala Lúcia Arrais Morales (1993), ao analisar a Feira de São Cristóvão em sua dissertação, são acionados permanentemente “sinais e símbolos de uma tradição, [assim] a feira persiste e se organiza como a pretensão de se expor como a imagem da vida tal qual é vivida no nordeste” (p. 136). Mas a manipulação de “arsenal centrado numa idéia de tradição nordestina” (p. 138) incorpora a todo momento as transformações. A categoria nordestino, de acordo com a autora, aparece em determinadas circunstâncias, além de ser repertório de um grupo específico, mais ligado a atividades culturais.

Há uma questão essencial que convém destacar: o espaço museológico, o mundo das coleções supõe necessariamente o descolamento do objeto de seu contexto de origem, como sugere Stewart. Nesse processo de separação, perdem-se as ambigüidades, as tensões, a multiplicidade de usos e funções dos objetos para criar-se uma narrativa na qual eles passam a representar uma totalidade coerente. Conforme argumenta Jean Baudrillard (1968), um dos princípios fundamentais de qualquer coleção é a separação do objeto da circulação, do consumo, de sua dimensão funcional, do tempo real, para criar significado, a partir da relação diferencial entre os objetos, uma dimensão atemporal. A feira é, contrariamente, o espaço de renovação, divertimento, circulação, sociabilidade e consumo. Os artesãos reagem justamente porque encontram na exposição, ainda que seja voltada para a venda, uma narrativa que, em alguns momentos, interfere na maneira como costumam se relacionar com os objetos nas feiras. Em resumo, o que permite analisar uma feira a partir da categoria museu é sobretudo a possibilidade de eliminar, na análise, todo trabalho de mediação, todo investimento feito nos objetos, que reorganizam os elementos expostos; construir outra realidade, para representar aquela que está além dos objetos. Não deixa de ser eloqüente, portanto, o estranhamento dos artesãos do Vale do Jequitinhonha em relação à exposição.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. O sistema não funcional ou o discurso subjetivo. In: _____. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CHAGAS, Mário de Souza. Feira nordestina do Pavilhão de São Cristóvão (RJ): eco-museu para aplacar saudades. *Boletim do Programa Nacional de Museus*, Rio de Janeiro, n. 5, 1985.
- CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 23, 1994.
- DIAS, Nélia. Looking at objects: memory, knowledge in nineteenth century ethnographic displays. In: ROBERTSON *et al.* *Traveller's tales: narratives of home and displacement*. [S. l.]: Routledge, 1994.
- HARDMAN, Francisco Foot. Exposições universais: breve itinerário do exibicionismo burguês; Brasil na era do espetáculo: figuras de fábrica nos sertões. In: TREM fantasma: a modernidade na selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- LODY, Raul. A feira de S. Cristóvão: o nordeste na Guanabara. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 38, jan./abr. 1974.
- MARCONI, Celso. A feira de Caruaru. *Cultura*, Brasília, v. 4, n. 14, jul./set. 1974.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: _____. *Antropologia e sociologia*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- MITCHELL, Timothy. The world as exhibition. In: COMPARATIVE studies in society and history. [S. l.: s. n.], 1989.
- MORALES, Lúcia Arrais. *A feira de São Cristóvão: um estudo de identidade regional*. Rio de Janeiro, 1993. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGAS, Museu Nacional, UFRJ.
- PEREIRA JÚNIOR, Francisco. *A feira de Campina Grande: um museu vivo de cultura popular e do folclore nordestino*. João Pessoa: UFPb: Fundação Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social, 1977.
- STEWART, Susan. Objects of desire. In: ON LONGING narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984.



O

terceiro volume da **Série Encontros & Estudos** reúne artigos que focalizam o artesanato de cunho cultural a partir de enfoques diversos, seja o estudo de uma manifestação específica, seja a discussão mais abrangente sobre os caminhos do artesanato brasileiro.

Essa coletânea representa, de certa forma, o perfil que tem distinguido o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular no quadro mais amplo dos órgãos públicos do país, uma vez que tem suas ações voltadas para duas vertentes: o desenvolvimento do pensamento e da crítica referentes aos campos do folclore e da cultura popular e o compromisso de propor e aplicar políticas públicas para atuação do Estado em sua área de abrangência.

ISBN 85-85781-83-1



9 788585 781835