

3 Reflexões sobre artesanato

Eu não queria ter de entrar nesta ordem arriscada do discurso; não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo; gostaria que fosse ao meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, em que os outros respondessem à minha expectativa, e de onde as verdades se elevassem, uma a uma; eu não teria senão de me deixar levar, nela e por ela, como um destroço feliz.¹

O estudo desenvolvido para esta dissertação, refere-se à pesquisa, descrição e análise dos bordados produzidos de forma artesanal por um grupo de artesãos, no interior do Ceará.

Portanto, trata-se de uma comunidade rural que tradicionalmente cultivava a terra e lidava com criação de animais (gado bovino e caprino) e, devido às condições precárias de sobrevivência e ao incentivo governamental (por conta de estiagens sucessivas), passou a desenvolver a produção de utensílios domésticos de decoração, principalmente, através dos bordados.

Neste capítulo, pretendo abordar questões relacionadas às narrativas e aos discursos proferidos em nome das práticas artesanais. Apresentarei alguns discursos para abordar as narrativas inscritas neste campo do conhecimento (artesanato) ligadas aos fatores socioeconômicos e culturais. Tomarei como ponto de partida, as falas de pesquisadores e de artesãos como duas vertentes do discurso sobre o artesanato.

A divisão proposta neste capítulo sugere a exploração do assunto feita de forma a apresentar e analisar os discursos proferidos em nome do artesanato como um processo de produção de bens para comercialização através das falas de

¹ FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

pesquisadores e artesãos, no intuito de compreender o sentido do termo. Serão apresentadas duas personalidades que criaram organismos institucionais no sentido de entender e incentivar o conhecimento do “patrimônio cultural” brasileiro – Rodrigo Melo Franco e Aloísio Magalhães-, através da produção humana. Além destas figuras, outras pessoas se preocupam com a cultura, o patrimônio, as manifestações populares e, estas outras falas compõem novos discursos. Finalmente, apresentarei uma discussão sobre a cultura material e cultura imaterial, antes de apresentar a conclusão parcial referente a este capítulo.

3.1 Algumas falas

“Falar sobre o artesanato requer mais do que descrições do desenho e das técnicas de produção; o seu sentido só é atingido se o situarmos em relação com os textos que o predizem e o promovem (mitos e decretos, folhetos turísticos e condições para concursos), em conexão com as práticas sociais daqueles que o produzem e o vendem, observam-no ou o compram (numa aldeia, num mercado camponês ou urbano, uma *boutique* ou museu), com relação ao lugar que ocupa junto a outros objetos na organização social do espaço (verduras ou antiguidades, sobre um chão de terra batida ou sob a astúcia sedutora das vitrinas)” (CANCLINI, 1983, p. 51).

Portanto, apresento algumas noções sobre artesanato sem, no entanto, conceituá-lo ou defini-lo, pois uma dificuldade enfrentada por pesquisadores quando se dispõem a escrever sobre o tema, é o risco de ser reducionista, adotando uma das definições propostas pelas diversas correntes que apontam para o objeto em questão: a produção artesanal de objetos para consumo e/ou comercialização.

Sem dúvida, este tema merece um maior apuro por parte de pesquisas, no sentido de criar um campo de atuação teórico capaz de permitir o entendimento sobre práticas, ao mesmo tempo, antigas e inovadoras; rudes e delicadas; simples e complexas e que, portanto, apresentam carga semântica e simbólica que congrega várias possibilidades discursivas.

3.2 Entendendo mais sobre Artesanato

“Qualquer que seja sua origem, raça ou nacionalidade, os artesãos têm um dom em comum: trabalham manualmente. E criam. Empregam como utensílios as mãos, instrumento incomparável, que máquina alguma jamais poderá igualar, e dão forma a idéias e a expectativas que, mesmo coletivas, recebem sua marca pessoal, como é o caso dos artesãos tradicionais. Os objetivos [objetos] que produzem, seja qual for o subsistema a que pertençam, não são únicos, como as obras de arte, mas jamais são idênticos a outros criados com a mesma finalidade, e até pelo mesmo autor. São objetos soberbos, singulares, cuja dupla valência traduz a tradição e seu intérprete. O homem e a cultura, expressos na grande liberdade do fazer manual”. (VIVES, 1983, p. 137)

“porque você sabe, artesanato é uma arte, né? Nem todo mundo dá para trabalhar em artesanato não. Tem que ter um dom. Quem tem esse dom trabalha, quem não tem procura logo outra coisa”. (artesão em depoimento a PORTO ALEGRE, 1994, p. 110)

A primeira citação refere-se ao fragmento do pensamento de Vera de Vives², no artigo premiado em 1982, por ocasião da comemoração do Ano Internacional do Artesanato, para um concurso promovido pela Organização dos Estados Americanos (OEA) e pelo Instituto Nacional do Folclore (FUNARTE). O tema para o referido concurso foi “O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea”, em que os seis premiados se debruçaram sobre pesquisas que investigavam a prática artesanal, naquele momento³.

A segunda epígrafe refere-se ao depoimento de um artesão cearense falando a respeito do que ele considera ser a atividade que desenvolve (artesanato, entendido como arte) explicando que possui um “dom” especial que o coloca em consonância com outros artistas.

O “dom” aparece como ponto de interseção entre as citações expostas. De acordo com a “entonação” dada a cada uma das falas, este dom pode ser entendido de maneira distinta. A pesquisadora refere-se ao termo como habilidade técnica, disciplina, necessidade de sobrevivência. No caso do depoimento do artesão significa “inspiração divina”, herança...

² Ver bibliografia, no final deste trabalho.

³ A escolha dos textos foi feita por Gilberto Freyre, Marcílio Marques Moreira e Gilberto Velho.

É a partir de interseções como esta que pretendo abordar outros aspectos sobre o artesanato, identificando-o como uma prática decorrente de uma dinâmica cultural, e não como um objeto estático e/ou palpável, muitas vezes tratado com certa “naturalização”. Conforme CANCLINI (1983, p. 53), “Necessitamos, portanto, estudar o artesanato como um processo e não como um resultado, como produtos inseridos em relações sociais e não como objetos voltados para si mesmos”.

Estudos sobre artesanato têm sido promovidos por diversas áreas do conhecimento, dentre elas a história, a sociologia, a antropologia. Tem sido ainda, motivo de pesquisas e intervenções de caráter político promovidas por órgãos governamentais ligados às questões de **preservação** do patrimônio cultural e de políticas **desenvolvimentistas** com intenção da manutenção do homem rural em seu território e criação de emprego e renda.

Em julho de 2004, numa segunda visita à comunidade de Barateiro, na qual colhi alguns depoimentos, dentre os quais destaco o de D. Eronildes. Aos 54 anos de idade sua especialidade é o bordado em ponto cheio, feito manualmente. Ela relatou-me como se deu o seu interesse por bordados. Sua mãe, Raimunda Pinho de Mesquita, teve 14 filhos e tinha muitas dificuldades para criar e sustentar a família. Assim, incentivou D. Eronildes, desde os sete anos de idade, à prática do artesanato, iniciando-a a bordar. Naquela época, a pequena menina já era uma “curiosa” para aprender a bordar. Ela queria desenvolver produtos de cama e mesa (decoreção) para posteriormente trocar por matérias-primas (tecidos e linhas) em dobro, e assim, produzir mais artefatos bordados (prática comum ainda hoje).

Atualmente, D. Eronildes trabalha com dois filhos (um casal) e seu genro. A família se divide em todas as fases do processo de produção dos bordados: desenham, riscam, bordam, lavam, engomam, recortam e distribuem seus produtos. D. Eronildes possui duas netas e, com muito orgulho, apresentou-me a mais velha que, com sete anos de idade, já iniciou os primeiros passos na produção dos bordados, praticados por outros membros da família. Percebe-se nesta narrativa, que a transmissão (de uma geração para outra) do “saber fazer” tem importância fundamental e se faz presente no desenvolvimento da atividade, no sentido de continuidade.

A atividade do bordado não é uma prática exclusivamente feminina e é comprovada pela presença (e atividade) de filhos, maridos, irmãos e parentes da

família em alguma fase do processo. Parece que a união dos membros de uma família (inclusive os homens) faz-se necessária, frente à falta de oportunidades no desenvolvimento de outras atividades, como a agropastoril, comumente exercidas, há algumas décadas, por membros masculinos de famílias rurais.

A família de D. Eronildes exemplifica esta mentalidade em todas as etapas de confecção dos bordados. Entrevistei o segundo filho de D. Eronildes, Francisco, 28 anos, e ele relatou o motivo de sua inserção na atividade artesanal dos bordados como principal atividade geradora de renda da família, tanto pelo valor econômico versus trabalho braçal, quanto pelo prazer em admirar os produtos que a família produz. O desejo de identificação (como artesão) através de seus bordados serve como “assinatura” que o distingue dos demais artesãos. Ele declarou não querer exercer as mesmas atividades de seus avós e tios (plantação de gêneros alimentícios e criação de rebanhos para o sustento da família), pois vive numa região semi-árida que o coloca numa total dependência em relação à natureza. No caso da produção dos bordados, esta é uma alternativa independente de fatores climáticos e possibilita uma maior liberdade para o sustento da família.

Percebo através da narrativa oral relatada pela família de D. Eronildes, que os artesãos se apresentam como os próprios autores de sua história. GONÇALVES (2002, p. 18) acredita que os historiadores (principalmente, os mais modernos) descrevem (ou deveriam descrever) os fatos “como eles realmente aconteceram” e que esta situação acontece por meio de uma estratégia em que o historiador denomina a autoridade da narrativa, como “a autoridade da própria realidade”. Isto implica no desaparecimento do historiador-narrador, pois “o lugar de onde ele fala permanece invisível”⁴.

Geralmente, os estudos sobre práticas artesanais geram (e fazem gerar) inúmeros discursos que esconde uma “naturalização” das atividades artesanais, no sentido de “objetificação”, do que é reconhecido como artesanato.

O conceito de “objetificação cultural” faz parte dos discursos sobre o patrimônio cultural no Brasil, no qual se explicam “as culturas” e “as tradições” tratadas como objetos, pois “a objetificação refere-se à tendência da lógica

⁴ Este autor, em nota de rodapé, adverte: “Tanto a política quanto a história são construções culturais e, como tais, não são realidades preexistentes nas quais estariam situadas as ações humanas” (p. 34).

cultural ocidental a imaginar fenômenos não materiais (como o tempo) como se fosse algo concreto, objetos físicos existentes” (WHORT *apud* GONÇALVES, 2002, p. 14).

Chamo atenção para esta abordagem sobre a “objetificação cultural” neste capítulo e a identifico no discurso de Rodrigo Melo Franco e em Aloísio Magalhães, que apresento a seguir.

3.3 Os discursos de Rodrigo M. Franco e Aloísio Magalhães

Os primeiros trabalhos de pesquisa sobre as práticas artesanais no Brasil começaram a se delinear na década de 1930, com a iniciativa de Mário de Andrade, quando era diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Ao promover viagens para coletar materiais para o Museu do Folclore da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, registrou alguns tipos de atividades artesanais.

Segundo a narrativa histórica, em 1936, Mário de Andrade foi solicitado a preparar um projeto para criação de uma instituição nacional de proteção do patrimônio cultural brasileiro e, em 1937, Rodrigo Melo Franco de Andrade foi convidado para dirigir o SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico), criado por um decreto presidencial e subordinado ao Ministério da Educação e Saúde. “Entre as principais funções deste serviço estava a de ‘proteger’ o ‘patrimônio histórico e artístico nacional brasileiro’” (ANDRADE, 1952; 1987; MEC-SPHAN-PRÓ-MEMÓRIA, 1982; CAPANEMA, 1969 *apud* GONÇALVES, 2002, p. 42).

“Em 1970, o Spphan é transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)” com uma nova orientação de procurar conciliar a preservação dos valores tradicionais com o desenvolvimento econômico das regiões (CABRAL, 2004, p. 134).

“As histórias narradas por intelectuais nacionalistas sobre o patrimônio cultural brasileiro são, basicamente, histórias de apropriação, narradas para responder a uma situação de perda e com o propósito de construir uma nação” (GONÇALVES, 2002, p. 31). Esta citação, referindo-se ao ideal preservacionista, revela o pensamento de alguns intelectuais que entendem, segundo suas narrativas, o patrimônio constituído de “pureza, integridade e continuidade”,

historicamente seguida por “impureza, desintegração e descontinuidade”. Eles percebem a história como destrutível e, por isso, passível de ser salvaguardada.

Os discursos políticos do patrimônio associados às iniciativas de alguns intelectuais (especialmente, Melo Franco e Aloísio Magalhães) encarregaram-se, mesmo de maneira contrastante, em identificar e autenticar a nação brasileira. Neste sentido, por meio de suas narrativas, institucionalizaram o patrimônio cultural, a nação brasileira e, principalmente, a eles próprios como guardiões desse patrimônio.

Especula-se sobre a idéia de nação brasileira e identidade nacional como um pensamento surgido após a independência do Brasil de Portugal. Depois de tentativas históricas, somente no início do século XX, algumas medidas políticas, aproveitando o contexto sóciopolítico, econômico e cultural, se estabeleceram neste sentido.

No discurso de Melo Franco, a civilização é narrada como o resultado de um processo universal de evolução, desde os estágios mais “primitivos” até os mais “avançados”. Ele ainda associa a sua concepção evolucionista à herança dos três continentes (América, Europa e África) como constituintes do “patrimônio histórico e artístico” brasileiro. De acordo com Melo Franco, as populações indígenas e africanas eram entendidas como situadas em estágios atrasados da evolução cultural, ao mesmo tempo em que apontava para os valores “exóticos” e “primitivos” dessas populações, como um quadro universalista proposto pelas vanguardas artísticas da década de 1920, no Brasil e no mundo.

Rodrigo Melo Franco narra que o seu principal objetivo era o de persuadir a população da existência do “patrimônio histórico e artístico” brasileiro, assim como da necessidade de preservá-lo, em um período em que imóveis e prédios estavam sendo destruídos para dar lugar às construções mais modernas. O efeito desta narrativa o colocou como um “herói” que lutou pela “causa” da preservação do patrimônio e da identidade brasileira, desde a criação do SPHAN até sua morte, em 1969.

Conforme a historiografia oficial do SPHAN, com a morte de Melo Franco, quem assumiu a direção do órgão foi Renato Soteiro, por dez anos, na qual não introduziu mudanças significativas, em termos de política oficial de patrimônio. Em 1979, Aloísio Magalhães assumiu a direção do já então IPHAN, iniciando um período de destaque no cenário cultural do Brasil.

O discurso de Aloísio frente ao IPHAN contrasta com a narrativa de Rodrigo Melo Franco (associado à “civilização” e à “tradição”). Tanto pelo período (final da Ditadura Militar), quanto pela abordagem mais aproximada da moderna antropologia. Aloísio substituiu o “patrimônio histórico e artístico” pela noção de “bens culturais” na qual enfatiza mais o presente do que o passado, sabendo que o passado deve ser visto como referência a ser usada e interpretada no presente com propósitos futuros (GONÇALVES, 2002, pp. 50-51).

Na trajetória de Aloísio, percebe-se que sua relação com o tempo também é diferente da narrativa de Melo Franco, pois a cultura é pensada como um processo de transformação histórica e não em termos clássicos exemplares. O passado é importante na medida em que possa ser usado para sustentar a realização de um projeto futuro. Ele amplia a noção de “patrimônio cultural” ao incluir elementos que não estejam restritos à categoria de arte e arquitetura colonial brasileira (“alta-cultura”), não desmerecendo os bens culturais pertencentes aos diferentes tipos da “cultura popular” (como algumas formas de artesanato, religiões populares, culturas étnicas, festas populares, etc.).

Desta forma, o discurso de Aloísio Magalhães sobre o “patrimônio cultural” é plural, abrangente, inclusivo e, de certo modo, “antropológico”, em nome de uma identidade nacional que contemple a expressão de diferentes segmentos da sociedade brasileira, através da cultura popular.

O pensamento de Aloísio Magalhães trouxe à cena brasileira discussões que, mesmo depois de sua morte em 1982, encontram eco em outras falas que reproduzem o mesmo discurso.

3.4 Outras falas, mesmo discurso

Mais recentemente, Catherine Fleury, publicou um livro que trata do trabalho artesanal da renda de bilros, como resultado de sua dissertação de mestrado pela EBA/UFRJ, na qual enfoca a questão da identidade cultural e da construção do imaginário através de uma imagem-símbolo: a mulher rendeira. Ela mostra o artesanato no Brasil, por meio da pesquisa realizada por Vicente Salles no período colonial, apresentando-se como parte de “artes menores” e recorda que em 1856, no Rio de Janeiro, foi fundado o Liceu de Artes e Ofícios para a educação noturna de adultos e crianças. Com o surgimento do processo de

produção industrializado, os Liceus deram lugar às Escolas Técnicas (FLEURY, 2002, p. 136).

A necessidade da educação voltada à profissionalização parece propícia ao adestramento da mão de obra especializada na produção de bens de consumo, no momento de expansão do parque industrial. A industrialização no Brasil passou a absorver uma mão de obra menos especializada para trabalhar como operários e, de acordo com o discurso preservacionista, passou-se para um sistemático enfraquecimento da construção da noção de identidade nacional.

Começava-se a delinear uma gradual tensão entre as forças políticas de caráter desenvolvimentista de um lado, e uma busca pela solidificação da identidade nacional, através da preservação dos bens culturais, de outro.

De acordo com o Ministério da Cultura / IPHAN, no governo de Fernando Henrique Cardoso, houve uma recomendação para não incorrer no risco de chamar “bens culturais” como coisas substantivas ou produtos acabados, mas identificar o patrimônio e as referências culturais como produtos históricos dinâmicos e mutáveis (INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS - INRC, 2000, p. 30) ⁵.

O dinamismo e o caráter mutável podem ser exemplificados conforme o depoimento de um escultor em madeira, no qual identifiquei uma ambigüidade entre o caráter artístico e a necessidade de subsistência, por meio da produção de bens, como na seguinte citação:

“... eu fui trabalhar em espingarda, uma arte que não era a minha. Nem fiz minha vida nem pude prosperar na arte da espingarda. Fui um operário baixo, sofri muito, de [19]56 para cá... Em [19]66 para [19]67 nós deixamos a espingarda de uma vez e voltamos a fazer apitos... não levou seis meses eu estava lançando outras coisas nos apitos, estava fazendo os apitos em alto-relevo, negócio bem trabalhado, bem lixado, bem fornido, bem feito. Aí passa um senhor por aqui, olhou as peças, disse: ‘isso aqui é bom demais e eu sei quem compra isso aqui’. Era uma encomenda do Dr. Feitosa, uns apitos complicados, eram uns bicos de passarinho. Dr. Feitosa pediu duzentos apitos, disse: ‘é importante, eu quero esses artigozinhos, esse homem é um artista mesmo’” (*apud* PORTO ALEGRE, 1994, p. 35/36).

⁵ INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais identifica e documenta os bens culturais (cultura material e imaterial) para registro ou tombamento, sob o acompanhamento e supervisão do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Nacional. Este tema será retomado no próximo item.

A dinâmica exemplificada pela fala do escultor José Ferreira, que antes tentou (e não conseguiu) fazer espingardas aponta para o desejo de produzir algo que constitua uma forma de expressão, de inscrição no mundo e chama atenção para uma confusão entre os termos arte e artesanato. Ele descreve o seu trabalho como arte, pois o termo (artesanato) é relativamente novo, “introduzido a partir da venda da produção para o mercado externo à própria comunidade” (PORTO ALEGRE, *loc. cit.*).

CANCLINI (1983) trata da problemática do artesanato e das festas populares sob a ótica do capitalismo, ao apontar para a dificuldade de identificação (muitas vezes conflitantes) destas atividades, ditas artesanais, pois

“A dificuldade em estabelecer a sua identidade e os seus limites se tem agravado nos últimos anos porque os produtos considerados artesanais modificam-se ao se relacionarem com o mercado capitalista, o turismo, a ‘indústria cultural’ e com as ‘formas modernas’ de arte, comunicação e lazer” (CANCLINI, 1983, p. 51).

Outras vezes, dependendo do contexto, essa identificação assume outros contornos. O estrangeiro ou turista nacional tem a necessidade de adquirir uma “prova” de sua viagem a lugares exóticos (distantes de sua cultura) como *souvenirs* ou sente-se “encantado” quando, originário de um grande centro urbano, depara-se com artefatos “feitos à mão” e pertencentes a uma produção que parece única. Este é um discurso para promover o desenvolvimento da “cultura popular” através do turismo, construído para alimentar uma rede de novos produtos e serviços.

Conforme o depoimento de uma bordadeira de Barateiro, o discurso desenvolvimentista parece ter sido apropriado pela artesã daquela comunidade, pois

“Quase todas as pessoas trabalham com o bordado, 80% disso, nesta faixa, só trabalha, por que aquele que não trabalha com certeza é aposentado, e mesmo sendo aposentada as mulheres ainda bordam, os homens não bordam, tem deles que não bordam, mas eles ajudam, cortam linha, tiram linha, ele ajuda de qualquer forma, eles ajudam. Sei que é uma grande geração de renda pro município, o bordado, Além, também, que como eu, outras bordadeiras aqui do Barateiro compra toda a matéria prima do bordado aqui, em Itapajé e eu dou preferência para as lojas daqui, assim nós vamos distribuir o lucro, a renda com essas outras pessoas” (MATOS, M. E. G., em depoimento colhido em jan./ 2005).

Fica evidente que, em países em desenvolvimento como no caso brasileiro, os papéis sociais e econômicos podem modificar novamente a visão sobre a prática artesanal de comunidades rurais. O discurso proferido pela artesã na citação anterior confirma o caráter desenvolvimentista, pois ao promover o crescimento de sua própria localidade evita o êxodo rural e os processos de “favelização” das metrópoles. A permanência dos artesãos em seu lugar de origem, conscientes de seu papel na sociedade possibilita uma condição (mais digna e) de sobrevivência, através da fonte de renda proveniente das práticas artesanais, como resultado de seu próprio trabalho.

Atitudes de cunho político costumam indicar que a organização daqueles que se consideram artesãos em cooperativas e associações é um caminho a ser desenvolvido. Esta iniciativa pode também fortalecer sua imagem junto à sociedade. As Corporações de Ofício utilizaram-se desta estratégia que, por algum tempo, deu resultado. O ritmo do trabalho era definido pelo próprio trabalhador, permitindo, inclusive, que desenvolvesse outras atividades, enquanto a Corporação funcionava em benefício de todos (PEREIRA, 1979, p. 32).

“Nós temos uma cooperativa [...] é a COOPARTI⁶, que cuida da venda das coisas que produzimos [...] e uma lojinha que fica ali na beira da estrada [...] as artesãs da COOPARTI levam seus trabalhos para vender e sempre tem alguém que toma conta e paga as nossas peças” (SOUZA, F. R. de⁷, em depoimento colhido em jan./2005).

O depoimento desta artesã destaca a importância do caráter coletivo para a produção de bens com valor cultural e simbólico que o campo do artesanato circunscreve. Mesmo com o trabalho podendo ser realizado individualmente, a relação entre as artesãs se dá de forma a fortalecer a atividade do grupo.

“O fazer coletivo se expressa como representação de um sistema que permite um reconhecimento de formas particulares de marcação de identidade individual. Embora imperceptíveis a olhos estranhos, as painéis carregam as marcas individuais que expressam a singularidade de cada uma; que caracterizam os objetos como produtos feitos por pessoas que se reconhecem neles”. (DIAS, 1999, p. 54)

⁶ COOPERATIVA DOS ARTESÃOS DE ITAPAJÉ.

⁷ D. Francisca é líder das artesãs (bordadeiras), na comunidade de Barateiro, em Itapajé/CE.

Esta citação reforça a noção de coletividade e pertencimento nos quais os grupos artesanais são incentivados a se organizar⁸. Ela revela que mesmo se os objetos aparentam igualdade entre si, eles carregam um traço de singularidade proveniente do trabalho próprio de cada artesão. No entanto, eles próprios costumam identificar as suas peças e, em alguns casos, as peças de outros artesãos, conforme a análise a seguir:

“Todas fazem as mesmas formas de modo que sejam bastante parecidas e assim se identificam através delas enquanto grupo, através das formas, do também modo de fazer coletivo, onde os gestos seqüenciais empregados, são os hábitos pelos quais se expressa uma ação coletiva. Mas ao mesmo tempo, num processo inverso, buscam fazer a seu modo, [reconhecer] as diferenças ‘no jeito de cada uma’. Todos estes ‘detalhes’ são então percebidos por elas como formas particulares de execução, como o ‘jeito de fazer’”. (*op. cit.*, p. 55)

Até agora, as falas abordaram questões relativas à preservação do “patrimônio cultural”, dos “bens culturais” e das práticas artesanais. O inter-relacionamento entre estes termos remete à noção de cultura material e cultura imaterial.

3.5 Cultura (I)Material

A relação entre objetos e sua forma de produção é tema de diversos trabalhos acadêmicos. A chamada “Nova História” interessou-se particularmente por este aspecto de vivências humanas, examinando as relações entre a cultura material, a história social e econômica.

Segundo a citação encontrada no livro “A história nova”:

“[...] a dignidade do estudo da vida material, proclama majoritariamente a história das massas [...] colocando prioritariamente essas próprias massas em primeiro plano, abrindo suas páginas aos gestos repetidos, às histórias silenciosas e como que esquecidas dos homens, a realidade de longa duração, cujo peso foi imenso e o barulho apenas perceptível [...] a história da cultura material é a da maioria e que a vida material e a vida econômica são intimamente ligadas e nitidamente distintas” (LE GOFF, 1998, p. 183).

⁸ Este pensamento está contido na dissertação de Mestrado de Carla da Costa Dias, defendida em 1999, na EBA/UFRJ, sobre as panelas de Goiabeiras – Vitória/ES.

E, no capítulo do mesmo livro, intitulado de “Civilização material e capitalismo”,

“[...] a vida majoritária é constituída pelos objetos, as ferramentas, os gestos do homem comum; só essa vida lhes diz respeito na cotidianidade; ela absorve seus pensamentos e seus atos. [...] ela estabelece as condições de vida econômica, o possível e o impossível [...]” (BRAUDEL In: LE GOFF, *op. cit.*, p. 184).

O ponto de interseção entre as citações acima enfoca os objetos da cultura material como mediador das relações entre o homem e a sociedade. E, percebe-se ainda, os objetos entendidos como representantes da cultura material na medida em que revelam a sociedade da qual participam.

O discurso dos autores acima aponta para a cultura material circunscrevendo os artefatos como componentes do contexto cultural da vida dos indivíduos, no tempo e no espaço em tudo que envolve o ser humano.

Segundo a visão de BADARÓ (2000, p. 12)⁹

“A unidade dos pontos [bordados] ao se organizar em sistemas, possibilita formar as mais variadas composições que materializam a sensibilidade que está subentendida na vida das sociedades que executam os artefatos bordados e rendados. Vê-se que a cultura material envolve um trabalho de detalhes e que no desenrolar da sua história, [...], é o mais substancial”.

Para reforçar esta idéia, MOLES (1981) chama atenção para a massificação da vida cotidiana, enfraquecendo-se nesta, a presença humana, criando-se uma espécie de vida social, na qual os objetos preenchem este vazio, com uma valorização dos “elementos materiais do ambiente”. Desta forma, entende-se que o estudo sobre a cultura material se ocupa com as massas em detrimento da individualidade, dedica-se aos fatos repetidos e não ao acontecimento, não se preocupa com as supra-estruturas, mas com as infra-estruturas, como na citação a seguir:

“A cotidianidade introduz a dimensão sociológica na vivência imediata, logo pela transformação dos objetos em bens que geram desejos, função de portadores de signos e reveladores sociais, oposição do privado e do público e o artificial em oposição ao natural [...]” (MOLES, 1981, p. 11).

⁹ Dissertação de Mestrado defendida na EBA/UFRJ, em que faz uma análise etnográfica e taxonômica de enxovais de rendas e bordados.

Segundo Jean-Marie Pesez (*apud* FLEURY, 2002) os historiadores e os arqueólogos utilizaram a noção de “cultura material” e sua expressão afirmando: “eles se limitam a empregar a noção do que seja cultura material como se os termos pelos quais é designada fossem suficientes para sua compreensão” (p. 31).

A antropóloga Berta Ribeiro aponta para o valor de testemunho presente nos estudos sobre a cultura material, ressaltando que a etnografia clássica muitas vezes nos parece “meramente descritiva, fastidiosa, despida de fundamento teórico e esforço de análise. Em uma palavra, inútil”. Contudo, ressalva que parte dela está sendo reeditada “pela sua qualidade de exaustivo levantamento de dados etnográficos e de história cultural, como por sua documentação visual” (RIBEIRO, 1983, p. 11).

FLEURY (2002, p. 33) expõe a opinião de Perter Burke para esclarecer sobre como a história cultural se coloca frente ao passado, presente e futuro, como no trecho:

[...] quatro abordagens que procuram preencher as lacunas dos modelos clássico ou marxista, distinguindo-se do estruturalismo, da desconstrução e da teoria da recepção. São elas: primeiramente, a descoberta da *cultura popular*, que tende a escrever todo tipo de história a partir de baixo, liderada por marxistas como Edward Thompson, Raymond Williams e outros; segundo, a *antropologia histórica*, que, por tratar fundamentalmente da cultura num sentido mais vasto, interessou a autores como Bloch e Warburg; terceiro, uma *antropologia simbólica*, na qual se destacam as interpretações de Clifford Geertz, Victor Turner, Claude Lévi-Strauss, Erving Goffman, Pierre Bourdieu, Mary Douglas e outros e, finalmente, a *descoberta da linguagem*, em que se percebe um crescente interesse pela retórica”.

Esta divisão proposta por Burke nem sempre parece tão nítida, pois na maioria dos trabalhos sobre cultura, as abordagens podem ser mistas, múltiplas, inter-relacionadas entre si. De acordo com a visão do pesquisador, as culturas podem ter um caráter que tende ao popular, ou serem abordadas de acordo com o desenvolvimento humano histórico, ou ainda pela análise e interpretação simbólica deste desenvolvimento. Enfim, as abordagens podem focar em um ponto específico ou se desenvolver de forma a “mesclar” todos estes aspectos, relacionando-os aos objetos.

FLEURY (*op. cit.*, p. 32) concorda com a complexidade de definição sobre a cultura material, mas entende que a renda¹⁰ pode ser um bom exemplo, como a seguir:

“Podemos considerar as rendas como um desses *objetos expressivos* que adquiriu através da história características diversas, sem contudo perder sua forma de caráter decorativo e ornamental, persistindo até hoje seu uso no vestuário do homem e de sua casa, a roupa de cama e mesa”.

Contrastando com o posicionamento das citações anteriores nesta seção, o manual de aplicação da metodologia formulada para a coleta de dados do INRC adverte que além dos “bens culturais” de natureza material (como os bens que compõem o patrimônio arqueológico - denominados pedra e cal – e as obras de arte), o “patrimônio cultural” deve se referir também aos “bens culturais de natureza imaterial” (como o “saber-fazer”). Portanto, é a partir da identificação das Referências Culturais de um sítio ou localidade que o IPHAN orienta o trabalho de preservação culminando em registro ou tombamento de bens que podem parecer tanto insignificantes quanto fundamentais para a construção da identidade social e cultural de uma comunidade, de uma cidade, de um grupo étnico, etc.

Este manual revela a intenção do IPHAN em identificar a cultura brasileira através de “Celebrações”, “Formas de expressão”, “Ofícios e modos de fazer” e “Lugares”. Desta maneira, “o objeto do INRC pode ser descrito” associado à noção de “cultura material” e “cultura imaterial”, conforme:

Celebrações – Ritos e festividades associadas à religião, envolvendo práticas complexas com regras específicas de distribuições de papéis, a preparação e o consumo de comidas, bebidas, a produção de um vestuário específico, a ornamentação de determinados lugares, orações, danças, etc.

Exemplos: Festas de São Sebastião (RJ), do Divino Espírito Santo, de Iemanjá, de São João e vários festejos sobre o carnaval. Outras como: Círio de Nazaré (PA), Lavagem do Bonfim e Romaria de Bom Jesus da Lapa (BA).

Formas de Expressão – Formas não-lingüísticas de comunicação associadas a um determinado grupo social ou região. Não são as linguagens em abstrato, mas o modo como elas são postas em prática.

¹⁰ Objeto principal de sua dissertação de mestrado.

Exemplos: O cordel, a cantoria e a xilogravura do Nordeste, a moda de viola, a ciranda, etc.

Ofícios e modos de fazer – Atividades desenvolvidas por especialistas reconhecidos como conhecedores de técnicas e matérias-primas que identifiquem um grupo social ou localidade.

Exemplos: A confecção de panelas de barro (ES), acarajé (BA), manipulação de plantas medicinais (AM), benzimento (várias regiões), etc.

Lugares – Todos os lugares que possuem sentido cultural diferenciado para a população local. São conceituados ainda como *lugares focais*, pois são identificados e delimitados pelos marcos e trajetos desenvolvidos pela população nas atividades que lhes são próprias. Espaços apropriados por práticas e atividades de naturezas variadas (trabalho, comércio, lazer, política, etc.).

Exemplo: Feira Ver o peso (PA).

Em 2001, alguns textos foram escritos especialmente para a edição de um número da REVISTA TEMPO BRASILEIRO (2001), no sentido de trazer ao conhecimento e à discussão do público uma nova proposta na abordagem da questão do patrimônio imaterial. Na introdução desta revista, LONDRES (2001, p. 05) alerta: “a dimensão imaterial nunca esteve ausente no processo de constituição dos patrimônios culturais”. Ela cita o historiador Jacques Le Goff, pois ele descreve um fenômeno que chama de “dilatação da memória histórica”, ao referir-se às ações humanas que circundam (e circulam entre) os objetos, aos quais o termo se aplica, incluídos também relatos e narrativas orais, criações musicais, rituais, gestos, línguas ágrafas e outras formas de expressão que, embora “imateriais”, podem ser fixadas em diferentes suportes pelos inúmeros recursos de documentação atualmente disponíveis.

Uma das colaboradoras deste número da Revista Tempo Brasileiro, SANT’ANNA (2001, p. 160) revela uma aparente ambigüidade ao tratar do termo patrimônio cultural como síntese que contém os aspectos material/imaterial, pois

“[...] o conceito de patrimônio imaterial e sua interação com o patrimônio material contribuem para a sedimentação de uma idéia mais ampla de patrimônio cultural, enquanto síntese ou reunião desses dois aspectos. Um não faz sentido sem o outro, e um não pode ser completamente apreendido sem o outro. Um permanece mais longamente no tempo enquanto forma dada, o outro é apenas fugazmente apreendido, mas ambos são dinâmicos em sua interação e enquanto produtos da cultura”.

E, a mesma autora, complementa com:

“A entrada em cena do chamado patrimônio imaterial, no cenário internacional, a partir dos anos 80, coloca novas questões ao campo preservacionista e põe em xeque toda uma prática usual. De início, reclama maior atenção para com o uso de monumentos e a prática de certos espaços, mas, mais agudamente, a nova interação patrimônio material / imaterial coloca em questão as noções ocidentais de autenticidade e identidade cultural, enquanto noções estáticas” (p. 160).

Muitos artesãos nem suspeitam dos termos pelos quais os pesquisadores se referem ao trabalho desenvolvido por eles. Para os artesãos, tanto faz se são produtos de uma cultura material/imaterial ou, simplesmente objetos produzidos para a subsistência em sua localidade de origem. No entanto, através de depoimento, D. Raimunda, tecelã de Jaguaruana relata sobre o seu aprendizado e seu “fazer” como ofício que a inclui no campo do artesanato e que congrega a dupla circunscrição dos âmbitos material/imaterial, por meio da tecelagem rústica e de seu “saber fazer”, conforme:

“[...] eu vivia na casa de pessoas que trabalhavam, e eu toda vida fui inteligente, ninguém nunca bateu cabeça comigo. Quando eu quero fazer uma coisa, basta eu ver a pessoa fazer, eu me interessando, eu vou quebrar a minha cabeça, vou fazer – e faço mesmo, viu? Do tamanho desse menino [pequeno] comecei a andar lá na casa da vizinha e quando ela se levantava da mamucaba, isto daqui a gente chama de mamucaba, aí eu ia e me sentava, começava a trabalhar. Não fazia bem feito no começo, né? Quando eu ia me aprumando, ela pediu à mamãe pra mim trabalhar, que eu estava fazendo trabalho muito bem feitinho [...]” (*apud* PORTO ALEGRE, 1994, p. 59).

Outro colaborador para o número da Revista Tempo Brasileiro, LÉVI-STRAUSS (2001, p. 24), aponta para um acordo na definição do termo “patrimônio imaterial”, desfazendo o equívoco de considerar as expressões “material” e “imaterial” como dicotômicas ou hierarquicamente divergentes, como no trecho:

“Patrimônio material e patrimônio imaterial não aparecem mais como duas áreas separadas, mas como um conjunto único e coerente de manifestações múltiplas, complexas e profundamente interdependentes dos inúmeros componentes da cultura de um grupo social”.

E, após a apresentação de alguns aspectos deste discurso, é inevitável o retorno a um dos primeiros pontos abordado neste capítulo: a preservação. De acordo com o autor citado anteriormente,

“Na era da mundialização, em que a diversidade externa tende a tornar-se cada vez mais pobre, torna-se urgente manter e preservar a diversidade interna de cada sociedade, gestada por todos os grupos e subgrupos humanos que a constituem e que desenvolvem, cada um, diferenças às quais atribuem extrema importância” (LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. 27).

No início deste capítulo, fiz um alerta sobre a maneira como se deveria tratar o artesanato, não como objeto e sim como um processo, pois os bens culturais de natureza imaterial têm a singularidade de serem intangíveis, portanto deve-se atentar para o processo. Não são somente objetos táteis, embora muitas vezes, sejam confundidos como a contraposição para objetos de natureza material.

De acordo com o discurso sobre a preservação, a manutenção dos “bens culturais” constitui um dos meios possíveis de conter o risco crescente de empobrecimento cultural decorrente da revolução tecnológica nas áreas de informação e comunicação.

3.6 Considerações sobre os discursos analisados

A análise fragmentada e compartimentada, sobre um tipo de produção artesanal conduz o observador de acordo com o foco de sua visão. O olhar do próprio artesão sobre si mesmo e sobre o seu trabalho também pode se deslocar de acordo com as expectativas que ele próprio parece ter e de sua relação com a sociedade a qual pertence.

Em alguns casos, ressalta-se o discurso desenvolvimentista e econômico incorrendo o risco de desvalorizar a atividade artesanal como uma prática em decadência ou atrasada e apontando para a industrialização como “o algoz” do artesanato. Em outros, observa-se uma forte tendência em salvaguardar e preservar os “bens culturais”, em nome da identidade cultural brasileira, por meio do discurso preservacionista.

No entanto, as falas que pontuam o discurso proferido na direção desenvolvimentista / econômica podem ser integradas a outros modos de produção, diferentes dos estabelecidos pela sociedade de consumo, se houver um

conhecimento sobre o “patrimônio cultural” e assim, possa existir um inter-relacionamento entre ambas as práticas.

A prática artesanal, mesmo em centros geograficamente distantes, permanece ativa com períodos de declínio e crescente interesse. Esta permanência tem bases culturais e simbólicas, pois enquanto alguns membros de uma família ou grupos de artesãos pretendem dar continuidade ao trabalho desenvolvido por seus familiares, outros preferem procurar novas oportunidades.

Este tipo de abordagem permite que nomenclaturas e classificações sejam revistas. Quais os limites para a definição do que é industrial ou artesanal? Há, ainda, espaço para neologismos como forma de tentar esclarecer os tipos de produção que congregam características híbridas de produção artesanal e produção industrial, como o “industrianato”, apontado por PEREIRA (1979) ou “pré-design”, como em MAGALHÃES (1997). No entanto, estas tentativas de se delimitar o campo de atuação, ou traçar uma linha divisória entre as atividades humanas parecem cada vez mais difíceis, movediças e variáveis.

Estas classificações e delimitações não me interessam de forma isolada, mas o contexto no qual elas se desenvolvem permite um entendimento das práticas e dos produtos que delas decorrem.

Desta forma, o artesanato, enquanto prática econômica, social e cultural se situa no meio de uma tensão, provocando ambigüidade pontuada por reflexões e estudos ainda em curso, como este que apresento para suscitar novas discussões.

A partir das reflexões apresentadas sobre os conceitos constitutivos do artesanato como forma de lidar com alguns discursos, apresento, no próximo capítulo, o objeto central desta pesquisa demonstrando a relação ambígua e aparentemente antagônica presente na forma de produção de novos padrões para o bordado de Barateiro, situado entre a “tradição” e a “Inovação”.