



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

ARTUR ANDRÉ LINS

**Artesanato e Capitalismo:
o caso da Ilha do Ferro (Alagoas)**

CAMPINAS

2021

ARTUR ANDRÉ LINS

**Artesanato e Capitalismo:
o caso da Ilha do Ferro (Alagoas)**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Michel Nicolau Netto

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO ARTUR
ANDRÉ LINS, E ORIENTADA PELO
PROF. DR. MICHEL NICOLAU
NETTO.

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

L651a Lins, Artur André, 1994-
Artesanato e capitalismo : o caso da Ilha do Ferro (Alagoas) / Artur André Lins. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Michel Nicolau Netto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Artesanato - Ilha do Ferro (Pão de Açúcar, AL). 2. Arte - Ilha do Ferro (Pão de Açúcar, AL). 3. Patrimônio cultural. 4. Capitalismo. I. Nicolau Netto, Michel, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Crafts and capitalism : the case of Ilha do Ferro (Alagoas)

Palavras-chave em inglês:

Crafts - Ilha do Ferro (Pão de Açúcar, AL)
Folk art - Ilha do Ferro (Pão de Açúcar, AL)
Cultural property
Capitalism

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Mestre em Sociologia

Banca examinadora:

Michel Nicolau Netto [Orientador]
Edson Silva de Farias
Renato José Pinto Ortiz

Data de defesa: 10-12-2021

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-2885-617X>
- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4149029295762802>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 10/12/2021, considerou o candidato Artur André Lins aprovado.

Prof. Dr. Michel Nicolau Netto

Prof. Dr. Edson Silva de Farias

Prof. Dr. Renato José Pinto Ortiz

A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Eduardo e Theresa, pelo incentivo e suporte em todos os momentos da minha vida, inclusive nesse que então se encerra.

Ao professor e orientador Michel Nicolau Netto, pela leitura atenciosa e crítica que fez do texto de dissertação.

A todos os meus interlocutores de campo, que foram muitos, impossibilitando citá-los nominalmente, mas sem os quais não haveria trabalho algum.

À Agência de Fomento do Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq), pela bolsa de mestrado recebida ao longo de dois anos. Nº do Processo: 130934/2018-6.

RESUMO

A presente pesquisa tematiza a requalificação das artes plásticas populares – e, especialmente, o saber-fazer artesanal – nas sociedades capitalistas contemporâneas. O objetivo é investigar as dinâmicas socioeconômicas e simbólicas de um circuito de bens culturais específico, um mercado de objetos plásticos que são qualificados como “Arte Popular” e “artesanato tradicional”. No contexto da requalificação das artes e ofícios populares – também de refuncionalização e reclassificação – esse mencionado circuito, constituindo-se como um particular mercado de bens culturais, será captado a partir de um estudo de caso. Elejo a formação de um polo artesanal no povoado sertanejo Ilha do Ferro, à beira do Rio São Francisco, no estado de Alagoas, como um ponto (uma posição) para compreender o funcionamento desse circuito das artes plásticas populares brasileiras.

Palavras-chave: artesanato; arte popular; cultura e mercado; Ilha do Ferro.

ABSTRACT

This research thematizes the requalification of brazilian folk arts – and, especially, the artisanal know-how – in contemporary capitalist societies. The objective is to investigate the socioeconomic and symbolic dynamics of a specific cultural goods circuit, a market of plastic objects that are qualified as “Folk Art” and “traditional handicrafts”. In the context of the requalification of these folk arts and crafts – also of refunctionalization and reclassification – this mentioned circuit, constituting a particular market of cultural goods, will be captured from a case study. Then, I chose the formation of an artisanal center in the Ilha do Ferro country village, on the banks of the São Francisco River, in the state of Alagoas, as a point (a position) to understand the functioning of this circuit of brazilian folk arts and crafts.

Keywords: crafts; folk art; culture and market; Ilha do Ferro.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
Capítulo I – Ilha do Ferro, um povoado no Baixo São Francisco	25
1. <i>Apresentando um território: o lugar e os seus sentidos</i>	25
2. <i>A gênese de um povoado artístico: os artistas e os seus encontros</i>	51
Capítulo II – Escultores e esculturas: adentrando um circuito artístico	92
1. <i>Um povoado e os seus artistas – panorama geral</i>	93
2. <i>A difusão de um povoado artístico: adentrando o circuito</i>	114
Capítulo III – Jasson Gonçalves, um caso particular	139
1. <i>Devir-artista: um encontro dos possíveis</i>	140
2. <i>Giro de circulação: uma reputação em movimento</i>	157
3. <i>Efeitos de consagração: uma trajetória no campo</i>	169
Capítulo IV - Arte, artesanato e indústria: uma tríade de significados	183
1. <i>A gênese de uma diferença: arte, artesanato e indústria</i>	185
2. <i>A polaridade arte-versus-artesanato no contexto da Ilha do Ferro</i>	203
Capítulo V - A história de um olhar: a descoberta do “outro” nas artes	211
1. <i>Diferença e convergência: transições, assimilações e resistências</i>	217
2. <i>Arte popular e artesanato tradicional: a formação de um gênero</i>	230
Capítulo VI - Artesanato e capitalismo: as relações entre diversidade cultural e mercado	244
1. <i>As relações entre diversidade cultural e mercado</i>	244
2. <i>Artesanato e arte popular na economia do imaterial</i>	255
Capítulo VII - Ilha do Ferro como uma localidade em circulação	263
1. <i>O universo do design e da decoração de interiores</i>	267
2. <i>O universo das exposições e dos museus</i>	282
CONSIDERAÇÕES FINAIS	308
Referências de pesquisa	314

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tematiza a requalificação das ditas artes populares – e, especialmente, do saber-fazer artesanal – nas sociedades capitalistas contemporâneas. O objetivo é investigar as dinâmicas socioeconômicas e simbólicas de um circuito de bens culturais específico, um mercado de objetos plásticos qualificados como “artesanato tradicional” ou “Arte Popular”, sendo tais objetos pontos em transição nas diversas zonas intermediárias entre circuitos alternativos e paralelos, de *status* e estratos variados, mais ou menos elevados, a depender da posição dos agentes implicados nas lutas simbólicas de classificação.

Por convenção, aqui nomeio o objeto de estudo como “circuito das artes plásticas populares” – sendo este o termo mais genérico, empregado sempre no plural –, no interior do qual sobressaem duas modalidades principais: o artesanato – de matriz coletivista, reivindica o valor da tradição comunitária e da serialidade dos objetos – e a Arte Popular – de matriz individualista, reivindica o valor da singularidade autoral e da unicidade das obras. Por consequência, tornam-se um problema as lutas simbólicas – as negociações do valor – que estabelecem as diferenças entre agentes e objetos, qualificados como “artesãos” ou “artistas”, “artesanato” ou “arte”.

No contexto da requalificação das artes e ofícios populares – também de refuncionalização e reclassificação –, esse mencionado circuito, constituindo-se como um particular mercado de bens culturais, será captado a partir de um estudo de caso. Elejo a formação de um polo artesanal no povoado sertanejo Ilha do Ferro, à beira do Rio São Francisco, no estado de Alagoas, como um ponto (uma posição) para compreender o funcionamento desse circuito das artes plásticas populares. Assim, parto da seguinte inquietação: como surge um polo de criação artesanal nacionalmente reconhecido? Por isso, busco demonstrar as condições, circunstâncias e encontros que possibilitaram a formação e divulgação dos artesãos, além da consequente entrada do povoado em um dado circuito de produção e apreciação, focalizando, para tanto, a ação dos criadores e dos públicos, mas com especial atenção aos intermediários desse mercado de bens culturais.

Estrutura do texto

A estrutura da dissertação é formada por duas principais seções. Na primeira seção, ao longo dos primeiros três capítulos, construo a narrativa do meu trabalho de campo, situando o povoado Ilha do Ferro como eixo central. Problematizo a singularidade sócio-espacial do Baixo São Francisco (entre os estados de Alagoas e Sergipe), considerando a vida econômica e a cultura material da região. Trato, posteriormente, de assuntos específicos relativos ao povoado Ilha do Ferro, as suas principais indústrias, as ocupações dos seus residentes, até o momento que este povoado caminha para tornar-se um polo criativo de produção artesanal nacionalmente reconhecido.

No primeiro capítulo, após uma breve contextualização do Rio São Francisco em seu trecho baixo, no sentido de apresentar esse processo de acúmulo de capital simbólico do povoado – a negociação da reputação artística do lugarejo – situo o encontro entre uma museóloga e um fotógrafo – ambos funcionários de uma instituição museológica – com um artista nativo do povoado. O desdobramento será demonstrado quando, a partir dessa situação de encontro, adentro mais profundamente na trajetória biográfica desses três específicos agentes.

Posteriormente, no segundo capítulo, ofereço um panorama geral da produção contemporânea do povoado Ilha do Ferro, recorrendo aos elementos biográficos de artesãos locais, refletindo sobre os seus objetos e as suas respectivas inserções no circuito, sendo o período de surgimento desses novos artesãos as primeiras duas décadas do século XXI. Em seguida, trato mais especificamente da “entrada” do povoado no circuito artístico ampliado. Para tanto, tematizo a criação de uma cooperativa de artesanato, a primeira clientela do artesanato em madeira (os colecionadores), o papel de uma galeria especializada em “arte popular”, a criação de um museu do povoado e um projeto de co-criação entre artesãos e *designers* de centros urbanos.

Já no terceiro capítulo, nessa mesma direção de compreender o circuito das artes plásticas ditas “populares”, passaremos a focalizar a trajetória de um indivíduo, que embora não seja nativo da Ilha do Ferro, a sua ligação com o povoado foi decisiva para que ele se tornasse um artista popular relativamente reconhecido. Assim, busco narrar o processo de formação desse agente, o aprendizado necessário para que ele tenha sido inserido em determinado circuito artístico, sendo agenciado por uma galeria de arte e tantos outros

intermediários que colocaram as suas peças em exposições nos centros urbanos do sudeste brasileiro e até no estrangeiro, ocasionando a valorização das obras e o reconhecimento simbólico do nome do autor. A partir da trajetória de um indivíduo, considerando a rede de agentes intermediários que lhe cercam, procurei perceber como uma reputação pode ser negociada, adentrando em uma esfera de circulação, obtendo relativa recepção dos públicos, que então passam a ostentar a posse de objetos produzidos pelo artista.

A segunda seção é destinada a uma discussão de cunho bibliográfico, interpretativo. Nesse momento, após perfazer as formas com os detalhes, pretendo construir o fundo desse meu enquadramento. Portanto, no quarto capítulo, promovo uma discussão sobre os conceitos “arte”, “artesanato” e “indústria” enquanto categorias históricas e reflito como a polaridade arte-versus-artesanato se mostra no caso do povoado Ilha do Ferro. No capítulo seguinte, discorro sobre a formação do circuito das artes plásticas populares no contexto brasileiro, pensando o processo de assimilação dos objetos das artes plásticas populares ao sistema de arte-cultura ocidental. No penúltimo capítulo, busco compreender o processo assimilação dos objetos das artes plásticas populares ao sistema de mercado, às economias capitalistas contemporâneas. Por fim, no último capítulo, adiciono registros da circulação do artesanato da Ilha do Ferro no eixo comercial Rio-São Paulo e encerro com uma reflexão sobre a relação entre artesanato e capitalismo no mundo contemporâneo.

Problema de pesquisa

O processo histórico, em suas longas e dispersas trilhas, não percorre caminhos retilíneos; os vetores, com frequência, se chocam, resultam em contradições e formas intermediárias. O capitalismo moderno é, desde a origem, um sistema globalmente interdependente; por onde passa, ele condensa vários tempos dentro de sua temporalidade, absorve os espaços mais longínquos e os seus respectivos modos de vida para criar a sua espacialidade e a sua tradição. A mudança social se faz por sutis movimentos de avanço e retorno, assimilação e resistência, lembrança e esquecimento, e nesses percursos de idas e vindas sobrevivem os cristais do tempo. Karl Marx (2013, p. 543) certa vez disse: “O revolucionamento do modo social de produzir, esse resultado necessário da transformação do meio de produção, consoma-se num emaranhado caótico de formas de transição”. Em princípio, pode-se dizer que a compreensão de um problema, em ciências sociais, costuma ser uma questão de transição social. A minha inquietação é perceber que o “emaranhado caótico de formas de transição” não cessa de se *transicionar* a todo instante possível. Esses

transicionamentos, em outras palavras, essas mudanças sociais constantes, são arranjos e combinações históricas contingentes e inéditas, os quais resultam de tendências internas e externas que disputam o curso e destino de um território singular. Transições não somente econômicas, ou seja, materiais e técnicas, mas socioculturais, quer dizer, as questões morais, intelectuais e simbólicas.

Pensar dialeticamente, em certo sentido, é pensar atento às formas de transição, captando as dinâmicas históricas específicas. Assim ao fazê-lo, o analista que investiga as formas de transição de um contexto particular caminha pelo método comparativo entre a pequena e a grande escala dos acontecimentos sociais, o enlace entre o micro e o macro e, sobretudo, o equilíbrio científico da evidência empírica singular com a abstração teórica do movimento histórico geral. Aliás, não seria essa a qualidade reflexiva do que Wright Mills (1975) chamou de “imaginação sociológica”? Aquilo a que se referia Wright Mills sobre a passagem do elemento biográfico ao processo histórico, dos acontecimentos micro para a macro-história, do particular ao geral, contém a imaginação sociológica. Ela nos provoca a percepção de regularidades em um reino empírico que se mostra pelas suas singularidades.

Os atores e seus enredos, os objetos e seus percursos, à primeira vista, são únicos, histórias de vidas inéditas se reproduzindo. No entanto, basta olhar mais detidamente para perceber que os inéditos são justamente os possíveis, que o singular porta o sentido de um desvio no interior da regularidade, sendo a forma de um fundo. O empírico – o relato de um trabalho de campo – traz alguns contornos, perfaz as formas. Mas o grande desafio é a compreensão do fundo que dá sentido à forma, o qual inclusive é condição de contraste para definição de limites.

Nesse sentido, o contexto – o plano de fundo dessa pesquisa – evoca as complexas interações entre formas tradicionais de vida e o desenvolvimento econômico capitalista, a relação entre tradição e modernidade. No processo de embate motivado pela mudança social observa-se uma alteração funcional do objeto artesanal, que assim tende a se deslocar da indústria doméstica rural-camponesa e das corporações de ofício urbanas para adentrar ou se aproximar do universo de criação artística, dos colecionáveis e decorativos, constituindo-se como pertencente a um circuito restrito das artes plásticas qualificadas como “populares”. A primeira constatação que poderíamos fazer – enquanto um ponto de partida – é que o desenvolvimento dessa modernidade capitalista não simplesmente “suprime as culturas populares tradicionais”, assim como nota o sociólogo Nestor Garcia Canclini (2013, p. 215).

Antes, pelo contrário, são justamente os cruzamentos, amálgamas e conflitos entre “modernidade” e “tradição” – popular e culto, hegemônico e subalterno – o alvo de uma compreensão devidamente matizada da realidade social investigada.

Por esse motivo, lanço-me – no decorrer da pesquisa – ao descritivo de vestígios de processos históricos de longa-duração incidentes sobre um determinado território e as respectivas alterações nos modos de vida e trabalho, consumo, lazer e projeto. Tais transformações oferecem um plano de fundo histórico sobre o qual as biografias se cruzam, compondo inéditos arranjos e promovendo destinos coletivos.

A imaginação sociológica, segundo Wright Mills (1975, p. 138), visa algo como “[...] estimular a oscilação constante entre as concepções macroscópicas e as exposições detalhadas.” Foi o que busquei fazer: elaborar o enredo de um caso empírico particular deixando oscilar o percurso da escrita entre o movimento histórico geral e o detalhamento factual de situações específicas. No enredo dessas situações, o problema sociológico se manifesta em latência no descritivo, no costurar dos detalhes que compõem esse enredo. Pois os detalhes abrem novas janelas, proporcionam desvios, que complementam a visão geral. Detalhes são como evidências, as pistas que seguimos (ou aquelas que selecionamos para mostrar). Uma pista de investigação pode ser o trecho de uma entrevista, uma fotografia antiga, um registro autobiográfico, uma obra de arte, um vestígio da cultura material, um documento, um artigo jornalístico, um trecho de catálogo de exposição ou de revista de moda, decoração ou turismo e até mesmo a observação de uma interação social. Ao mesmo tempo em que os detalhes reforçam o eixo narrativo central, proporcionam ampliações, agregações de novos fatos e situações que se entrecruzam, formando, assim, o quadro de uma pesquisa sociológica.

A formulação do problema de pesquisa nos leva para as perguntas a seguir: por que determinados agentes (artistas ou artesãos) recebem notoriedade e outros restam anônimos? Quais jogos de poder ocorrem na valorização de um agente (artista ou artesão) e de sua obra? Qual o critério para dizer que uns são “artesãos” e outros propriamente “artistas”? Como essa dicotomia “arte vs. artesanato” espelha interações complexas entre “modernidade” e “tradição”? Quais são as circunstâncias que moveram a valorização da produção artesanal do povoado Ilha do Ferro e de seus expoentes criativos?

Recortando um objeto de estudo

O objeto de estudo, se assim for possível colocar resumidamente, consiste na compreensão sociológica do circuito das artes plásticas populares brasileiras. A primeira dificuldade que encontramos, ao abordar esse circuito, é precisamente situar esse objeto de estudo em significativa polêmica de nomenclatura. O pressuposto e alvo de dissenso está contido nos predicados – “popular”, “tradicional”, “étnico” e “folclórico” – que se seguem aos substantivos “arte”, “artesanato”, “artista” e/ou “artesão”. Essas expressões, artísticas e/ou artesanais, frequentemente acompanhadas dos mencionados predicados de origem, se inscrevem no interior de uma “cultura” – outro termo de notável qualidade polissêmica.

Sabemos que a linguagem não se constitui em elemento neutro do mundo social. O mesmo vale tanto para a ciência quanto para a arte. Quando enunciamos sobre as coisas do mundo, lidamos com diferenças sensíveis e relacionais, sentidos socialmente compartilhados, formas de percepção e apreciação dos fenômenos, mediações classificatórias, rótulos conceituais e convenções do vocabulário. Portanto, compreender o lugar dos termos “arte popular” e “artesanato” dentro de um circuito específico impõe-se como um bom ponto de partida.

De início, vemos que uma série de palavras, predicados e substantivos se avizinham. Estamos diante de uma rede de conceitos, temas e objetos. Quando lemos “arte popular” logo pensamos se tratar de um termo em oposição à “arte erudita” ou “belas-artes”. Por outro lado, salta aos olhos um conjunto de categorias congêneres: “artesanato tradicional”, “arte do povo”, “*art brut*”, “*outsider art*”, “arte *naïf*”, “arte virgem”, “arte autodidata”, “arte marginal”, “arte liminar”, “arte ínsita”, “arte rústica”, “arte genuína”, “arte não-acadêmica” ou “não-erudita”, “arte primitiva” ou “primitivista”, “*design* espontâneo”, “arte utilitária” ou “decorativa” e “artes menores”. Esse conjunto de categorias, como veremos, funda-se sobre uma camada de pressupostos valorativos e morais, nem sempre são nomes que portam o mesmo sentido, por vezes são termos que, aparentemente similares, se distinguem nos seus diversos usos, mas conformam, hipoteticamente, uma espécie de constelação de sentido comum. São, de algum modo, todos sinais de expressões mais ou menos marginais. Estão, por isso, à margem da concepção clássica ou da produção *mainstream*. Quando possuem colocação no mercado artístico ampliado, ocupam posições dominadas, consideradas como nichos exóticos, mas bastante inferior – com relação ao aspecto econômico – se comparado com as cifras do alto circuito artístico. O elemento definidor dessas expressões, além da própria marginalidade sistêmica, é o recurso à diferença e à identidade cultural como um ativo simbólico: “tradicional”, “étnico”, “regional”, “rústico”, “pitoresco”, “bruto”, “arcaico”, “bucólico”; são

as qualidades que falam sobre as obras desse gênero, mas antes de tudo evidenciam o tipo específico de autor(a) e sua origem social.

No Brasil, o reconhecimento e valorização do circuito das artes plásticas populares se deu sobretudo a partir de meados do século XX. Nessa época, muitos dos objetos ícones da cultura popular sofrem uma alteração funcional ou surgem em novas adaptações: são objetos que antes cumpriam uma determinada função social integrada à vida cotidiana ou derivados inventivos de indústrias artesanais antigas que então passaram a ser produzidos com outra finalidade, sendo incorporados por coleções públicas e privadas, de colecionadores individuais e de instituições museológicas. Há um processo de transformação do artesanato que o conduz de objeto de uso comum e rotineiro a uma peça etnográfica, objeto decorativo, lembrança turística ou obra de coleção artística. Mesmo quando se preserva a utilidade, ainda assim o objeto se apresenta como sendo, minimamente, uma mercadoria incomum, diferente.

Ao mesmo tempo, com o avanço do desenvolvimento capitalista sobre os interiores campestres, afetando decisivamente os modos tradicionais de vida, promovendo a interpenetração entre rural e urbano, a ampliação da malha rodoviária, a instalação de energia elétrica, junto com grandes obras de construção civil, paralelamente com a entrada de bens industrializados nas feiras e mercados locais, que, com a penetração dessas mercadorias produzidas industrialmente, substituem os antigos produtos artesanais, os quais ocupavam parcelas enraizadas dessa população.

A transformação da estrutura social, com o avanço do desenvolvimento, deslocou a função social do objeto artesanal. O artesanato, portanto, deixou de ser um pilar da estrutura produtiva da sociedade para então converter-se em item supérfluo ou objeto de apreciação restrita, aproximando-se do *status* de objetos de arte ou mesmo de mercadorias de luxo. Por outro lado, o artesanato também gravita em torno dos classificados como *souvenirs*, decorativos e utilitários, alguns chamados de *kitsch* (inautênticos). Porém, a característica de maior generalidade é que o artesanato passou a ser produzido a fim de ser consumido externamente ao seu próprio meio de origem, secundarizando a sua função tradicional. No contexto brasileiro é este o cenário de transição social que encarna o artesanato ao longo do século XX – sobretudo na segunda metade do período – até os dias atuais.

A formação de um circuito depende não somente daqueles que imediatamente produzem, ou seja, os artesãos e artistas. Faz-se necessário que exista quem compre, uma

clientela. A existência de um público – em outras palavras, a existência de um mercado – é aquilo que sustenta o ofício da profissão, o retorno material com o qual é possível dar continuidade. No entanto, entre o produtor e os consumidores, há uma zona intermediária ocupada por outros agentes que são cruciais para que esse circuito se constitua enquanto tal. São os intermediários: os galeristas, os lojistas, os formadores de opinião, os pesquisadores e especialistas, os fotógrafos e os jornalistas, os curadores e as instituições. Todos aqueles envolvidos não somente na produção e na comercialização das obras, mas sobretudo na recepção das mesmas, na formação de uma memória canônica, que pode-se dizer até uma tradição.

O que faz essa tradição? Essa tradição constitui repertórios. Essa tradição é o que constitui o gênero de apreciação das artes plásticas populares: as suas ficções. Ou seja, é o conjunto de bens, ícones, e de representações, de modos de fruição desses bens e ícones, que informa essa tradição, oferecendo, assim, repertórios materiais e simbólicos de um gênero artístico específico e de suas convenções. São eleitos os autores canônicos, as tradições artesanais verdadeiramente autênticas, bem como os temas, materiais e técnicas mais representativos. Quem os elege? O conjunto do circuito em funcionamento, quer dizer, a interação (cooperação e competição) coletiva dos agentes implicados.

Nesse sentido, quando abordo o caso de estudo, ou seja, o povoado Ilha do Ferro, os seus artistas e intermediários, busco compreender o funcionamento desse circuito. Assim, fui atrás desses agentes com esse propósito em mente, com esse objeto de estudo delimitado, buscando principalmente compreender como funciona esse mercado de bens culturais específico. Portanto, pensar o polo criativo-artesanal do povoado Ilha do Ferro me deu a oportunidade de compreender – através da perspectiva desse recorte – um certo objeto de estudo, ou seja, o funcionamento de um circuito.

Ferramentas de análise

Penso que o propósito do saber-fazer sociológico é agregar conhecimento sobre a realidade social – delimitada em um objeto de estudo – encontrando maneiras de elucidar processos, especificidades históricas e problemáticas. Aprendemos com aquilo que os autores ensinam, digerimos algumas partes de suas lições e propomos novos enunciados com base em pesquisa. Ao proceder, o analista serve-se das leituras que assimilou em seu olhar para os fenômenos do mundo. Os modelos não existem para serem mecanicamente aplicados. Não são fórmulas explicativas prontas à nossa disposição. As teorias oferecem caminhos, afinam a

percepção, dispõem do acúmulo de conhecimento, mas não poderiam ser encaradas como se fossem “camisas de força”.

A pesquisa consiste em tematizar tanto a biografia quanto a história entrelaçadas. Enredar as situações micro com os macroprocessos sociais. Mas, com isso, sem aplicar um determinismo da história sobre a biografia, ou o inverso, sem supor que a biografia faça a história isoladamente. Temos que contrapor, dialeticamente, esses elementos de oposição (modernidade-tradição; artesanato-capitalismo; arte-indústria; biografia-história; agência-estrutura) e costurá-los, junto aos detalhes, valendo-se de ferramentas conceituais de análise próprias de uma sociologia dos circuitos artísticos e culturais.

Não quero me alongar em discussões teóricas logo no início, reservando um aprofundamento bibliográfico para a última parte do texto. No entanto, algumas categorias, concepções e ferramentas conceituais de análise precisam ser esboçadas para que a pesquisa empírica faça mais sentido. Retomo, para tanto, alguns fundamentos extraídos de leituras em sociologia da arte e cultura. Nelas, percebo que prevalecem as metáforas espaciais: “mundo”, “campo”, “rede”, “circuito” estas são palavras que sugerem a existência de um espaço social com ligação entre pontos constitutivos. Nesse espaço, as práticas artísticas e culturais estão inseridas em um contexto histórico, resultam de relações de cooperação e competição, de consenso e conflito, de iniciativa e constrangimento, de consagração e ruína.

Quais são, portanto, essas ferramentas? Primeiramente, a compreensão total do fenômeno artístico e o seu respectivo espaço de realização, o enredamento dos agentes da produção, circulação e consumo. Depois, a observação de que, no interior desse espaço, são definidos circuitos alternativos. Em seguida, a compreensão das ficções – as categorias de percepção e apreciação – que estruturam o circuito do fenômeno, classificam os gêneros, estabelecem as diferenças qualitativas e as hierarquias valorativas. Por fim, a terceira ferramenta é a compreensão das relações de negociação da reputação, o acúmulo de capital simbólico dos autores e suas obras, bem como dos lugares e suas tradições. Nessas primeiras orientações, a questão do “valor” perpassa de maneira transversal.

O primeiro aspecto a ser ressaltado é a concepção de que a arte se constitui como um tipo específico de trabalho, um *trabalho artístico*. Nesse sentido, me aproximo daquilo que Howard Becker (1982) buscou fazer: “[...] tratar a arte não muito diferente de outros tipos de trabalho, e tratar as pessoas definidas como artistas não muito diferente de outros tipos de trabalhadores, especialmente os outros trabalhadores que participam da produção de obras de

arte”¹. Desse modo, é muito importante fazer uma sociologia das ocupações artísticas profissionais. E tão importante quanto compreender os grandes nomes de uma época é estar atento aos menos prestigiados ou desconhecidos, anônimos, as pequenas experiências, todos estes enquanto elementos para a compreensão do espaço social no interior do qual as manifestações artísticas podem existir, adentrar e circular.

O segundo aspecto diz respeito mais especificamente ao espaço social relativo do fenômeno. Para tanto, retenho a ideia de “mundos da arte” – como propõe Becker (1982) –, uma cadeia de relações sociais, uma rede de cooperação mútua de distintas atividades que estabelece a interdependência entre produção (concepção e execução), circulação e consumo. Ao lado da figura do *artista*, um compositor ou um performer, observamos os *outros* de uma cadeia de relações, os agentes de uma extensa e diversificada logística: os produtores, os curadores, o pessoal de apoio (*support personnel* ou *backstage*), aqueles que captam e mobilizam recursos, os transportadores de carga, os fabricantes de instrumentos e equipamentos, os publicitários, os editores, os formadores de opinião, os patrocinadores, as instituições públicas e privadas, as organizações não-governamentais, os comerciantes e os públicos, colecionadores, apreciadores e críticos. Em outras palavras, a compreensão sociológica de um circuito artístico demanda não somente atenção aos agentes imediatamente implicados na produção das obras. Os canais de distribuição, os lugares de exposição, os veículos de publicação, as ficções curatoriais, as escolas de formação e a educação estética para o gênero, além da construção de uma memória social são todos elementos que estruturam o próprio circuito. Existe, portanto, um compartilhamento de conteúdo.

É importante considerar que nesses circuitos artísticos e culturais não se dão apenas relações de cooperação, mas também de competição. Os agentes estão desigualmente distribuídos em um espaço social de forças agônicas e constrangedoras; eles lutam entre si, firmam alianças, dominam e são dominados de acordo com o peso relativo de seus capitais: social, econômico, político, simbólico e cultural. No entanto, os circuitos produzem as suas lógicas específicas, bem como os seus próprios capitais de distinção. A dinâmica do poder simbólico de nomeação e consagração nos “mundos da arte” obedece a um processo de produção social da crença, mais precisamente aquilo que Pierre Bourdieu (1996) chamou de *illusio*. Não é suficiente compreender a existência de um espaço social e seus agentes

¹ Tradução-livre do trecho original: “That has inevitably meant treating art as not so very different from other kinds of work, and treating people defined as artists as not so very different from other kinds of workers, especially the other workers who participate in the making of art works” (BECKER, 1982, p. x-xi).

implicados. Faz-se necessário saber quais são os motivos fortes dos agentes, precisamente aquilo que os fazem aderir ao jogo que, em determinado circuito, está sendo jogado. No caso dos circuitos artísticos e culturais, esse conceito refere-se às condições de possibilidade históricas da produção da crença que baliza os valores socialmente reconhecidos dos bens culturais em negociação. Essa dita ilusão – espécie de poder mágico de consagração e legitimação dos sujeitos e objetos – se realiza pela ideologia carismática do autor, um fetichismo do sujeito como produtor de objetos-fetiche. Portanto, a *illusio* se ampara em um conjunto amplo de ficções, as quais cravam as classificações e definições consideradas legítimas, bem como os limites do próprio campo, as fronteiras entre os gêneros e as divisões no interior dos mesmos.

Por outro lado, o fundamento mesmo da *illusio* está sendo a todo instante, de maneira interativa e cotidiana, negociado pelos agentes. E, nisso, seria possível identificar uma pluralidade de modos de justificação do “valor”, os quais obedecem critérios (princípios de equivalência válidos) que motivam polêmicas. Essas polêmicas de justificação – essas controvérsias de “valor” – reverberam nos gestos de protesto ou adesão, de acordo ou desacordo, assim como assimilamos da contribuição teórica de Luc Boltanski e Laurent Thévenot (1999). Essa contribuição põe ênfase sobre a “capacidade crítica dos agentes” enquanto um fator a ser considerado do ponto de vista dessas mesmas polêmicas, sempre situando um contexto de negociação dos valores que balizam as escolhas ou até mesmo as inclinações inconscientes dos respectivos agentes. Mas o que são os “valores” para esses agentes?

Nathalie Heinich (2017; 2019) oferece um caminho para refletir a problemática do “valor” e as suas disputas. No sentido mais amplo, o “valor” resulta de um conjunto de operações de avaliação e mensuração que visam anexar uma qualidade ou quantidade a um objeto específico: coisas, pessoas, ações ou estados do mundo. Há, nessa operação, três elementos: os objetos avaliados, os sujeitos avaliadores e o contexto de avaliação. O “valor” – uma qualidade, uma grandeza ou uma importância – não pode ser essencialmente intrínseco a um objeto ou apenas racionalmente fundado pelo sujeito, mas é necessário que ele seja socialmente válido para um contexto de agentes. Por isso, o valor é uma atribuição: fixação (anexo), mensuração (medida) e julgamento (qualificação).

Heinich propõe uma divisão da ideia de “valor” em três tipos: 1) valor-grandeza; 2) valor-objeto; 3) valor-princípio. No primeiro caso, o valor-grandeza remete ao contexto de valoração – a ordem de grandeza. Assim, ele é precedido por um artigo definido: o valor

artístico, o valor histórico, o valor etnográfico ou o valor mercantil. Por outro lado, o valor-objeto é qualquer “um”: *uma* obra, *um* autor, *um* lugar, *um* documento, *um* artefato ou *um* crédito. Em terceiro lugar, os valores-princípios são plurais: os valores de originalidade, unicidade, autenticidade, criatividade, virtuosidade, diversidade, tradicionalidade, vendabilidade, raridade e (in)acessibilidade. Desse jeito obtemos *a* qualidade ou *a* quantidade de uma coisa; *uma* coisa enquanto qualidade ou quantidade ela própria; e, por fim, *algumas* qualidades ou *algumas* quantidades de uma coisa. Portanto, uma sociologia dos circuitos artísticos e culturais precisa considerar como esses valores (grandeza, objeto e princípio) são negociados por um conjunto de agentes; além de considerar que o “valor artístico” não é um dado bruto – a “arte” como um valor-grandeza não é passível de definição *a priori* –, mas um processo constantemente em disputa, sendo mais apropriado pensar a partir da ideia de “artificação”.

Os conceitos de “artificação” e “des-artificação”, assim como elaborado por Shapiro e Heinich (2012), nos possibilitam pensar o fenômeno artístico como parte de uma mudança social. Esse par conceitual – artificação e des-artificação – implica uma série de processos sociais pelos quais determinados agentes e objetos passam para se aproximar de um regime de singularidade, cuja matriz perceptiva é a arte. Isto não implica que a artificação enquanto processo tenha sempre um desfecho. Ocorre o deslocamento do contexto de origem, renomeações, aparecimentos de instituições, meios de difusão, lugares de exposição e divulgação, formas de comercialização, intelectualização e individualização.

A artificação pode ser durável, parcial, contínua ou inalcançável, segundo Shapiro e Heinich (2012, p. 24). Duráveis são aquelas que primeiro apareceram entre as chamadas belas-artes, mas que antes eram consideradas como artes mecânicas, como a escultura e a pintura, portanto, elas próprias produtos de processos sociais de artificação, que elevaram o *status* do pintor e do escultor comparando-os às qualidades e virtudes das artes liberais das palavras, tendo como modelo primeiramente a poesia. O artesanato, segundo esse ponto de vista, é um caso de artificação parcial. Sobre ele, as autoras comentam: “A evolução do artesanato até a arte implica profissionalização, intelectualização e uma tendência de autorização, isto é, a individualização da produção. Entende-se que os objetos expressam a intenção pessoal; são nominais e originais; e a assinatura de seu produtor aparece como um marcador sintético desses mecanismos.” (SHAPIRO & HEINICH, 2012, p. 19). Ao mesmo tempo, o artesanato – por vezes considerado como Arte Popular, ou *art brut* e *outsider art* – encontra-se em uma artificação contínua. E assim o faz para poder se diferenciar do industrial. E também há tipos

de artesanato cuja artificação é simplesmente inalcançável devido ao caráter coletivo da produção. Nesse caso, aproxima-se da matriz perceptiva da arte através de uma autoria de grupo, a qual se diz portadora de uma tradição; o regime de singularidade, desse modo, é relativizado pelo caráter comunitário do trabalho, mas, por outro lado, acionado pela marca de identidade coletiva. Nesse sentido, a des-artificação pode ser um processo de afirmação de outra matriz perceptiva que não essa consagrada como “arte legítima”.

Além desse aspecto processual dos fenômenos analisados, portanto, considerando-os dentro de contextos históricos onde se operam as mudanças sociais, também devemos nos concentrar no aspecto dinâmico dos fenômenos. Por isso, em minha análise, o problema da circulação dos objetos se encontra de modo destacado. Importa, portanto, apreender como os objetos são capazes de circular e, desse modo, emitir mensagens e sentidos sobre os seus próprios valores. Desse modo, a orientação de que os objetos possuem uma vida social, assim como colocado por Arjun Appadurai (1986), ou de que os objetos eles próprios se mostrem como biografias culturais, como na proposta de Igor Kopytoff (1986), é aqui por mim assimilada. As coisas, enquanto tais, não são isso ou aquilo, de maneira pré-definida. Elas estão sendo conforme a posição que ocupam no mundo social, e essa posição ocupada pelas coisas se transforma, muda de acordo com os agentes envolvidos, de acordo com os valores que são atribuídos ao mundo dos bens. Nesse sentido, importa como os valores vão se acomodando às coisas no instante em que elas circulam, quando mudam de mãos, ou então quando são expostas, quando se mostram segundo um eixo narrativo de sentido, um enquadramento discursivo. Desse modo, retém-se desses dois mencionados autores essa sensibilidade à circulação das coisas, aos seus estados transitórios, às suas mudanças de fases, às suas transformações próprias, como se as próprias coisas tivessem uma vida social, uma biografia portanto.

Fazendo o campo *dentro e fora de campo*

O campo não é necessariamente um lugar; pode até ser vários lugares, muitas vezes desconexos entre si. Quando nos lançamos ao dito *trabalho de campo* não sabemos ao certo qual destino será tomado. Por óbvio, há alguma expectativa, rotas traçadas, planos e antecipações. Mas nada disso tem alguma relevância em si. O importante é momentâneo: os encontros possíveis; desvios que fazem o trajeto. Por vezes são estes mesmos desvios, imprevistos e imponderáveis, que se tornam a principal via de entrada. E é bom que seja assim. Nos tira da exagerada incumbência cientificista de exercer controle sobre os mínimos passos que damos em nosso caminho.

Antes mesmo de estar em campo não lhe cai a suspeita de que “fora” já se estava “dentro” e, aparentemente estando “dentro”, o “fora” sempre comparece e, quando de saída, novamente “fora” aquele “dentro” se refaz todo, mostra-se outro e desdobra-se em novos rumos. É desse tipo uma memória de campo: lacunosa e rarefeita. Por mais que se façam registros, entrevistas semi-estruturadas (que, se bem feitas, perdem todas as estruturas), anotações, gravações e fotografias: estes são apenas precários fragmentos. O que fica foi sedimentado pela experiência: o sentimento. Tempos depois damos forma escrita aos fragmentos; aliás, por consequência de uma infidelidade. É bom saber disso porque livra-nos de certo peso; faz do experimento algo menos pesaroso de si. Pois isto que se chama de “pesquisa” é como um experimento literário. E o dito *campo*, despidido do fetiche laboratorial, não é senão um lugar imaginário do escrito.

Existe o sujeito que fala sobre os lugares e pessoas que existem. Não se revela tudo: sobre o autor – esse *eu* subjacente –, sobre o campo – os lugares experimentados – e sobre os interlocutores – esses *outros* partícipes da prosa. Há segredos que não se traduzem. Ficam guardados. Existe o esforço para ser verossímil. Falo de lugares, pessoas e enredos que são reais. Aproximo-me da realidade investigada e busco soluções críveis aos problemas que me impus pensar. A coleta de dados – o trabalho de campo – cumpre o objetivo de preencher leituras com experiências, sabendo que as experiências foram atravessadas por prévias leituras e as leituras por lembranças de experiências passadas. Visitei a casa e o trabalho das pessoas; solicitei a elas materiais, fiz anunciadas gravações, assim como registros fotográficos. Nisso, recebi negativas. Mas, com sorte, tive a chance de cruzar com pessoas solícitas. A elas devo minha pesquisa.

É preciso destacar que na realização do trabalho de campo o instrumento fotográfico foi decisivo. Fotografar foi a maneira mais básica de registrar aquilo que se experimentava. Ao mesmo tempo, as imagens produzidas me serviram como memórias cristalizadas, memórias que são acionadas ao longo do texto, e que contam, em dueto com as palavras, do universo que é desvelado. O universo de uma produção artesanal, marcada por um lugar de origem comum, e que se manifesta pelas mãos de criadores individuais. As imagens, quando não aparece o crédito atribuindo-se autoria a terceiros, são de minha autoria própria. Aquelas imagens que possuem, na própria legenda, uma atribuição de autoria a terceiros, foram selecionadas, após terem sido cedidas pelos respectivos autores, para compor a narrativa que se pretende com o texto. Por vezes, não são estabelecidos nexos diretos entre a imagem e o texto, mas que, de alguma maneira, as imagens são capazes de falar sobre elementos que textualmente não se

fazem presentes. Por isso esse recurso incrementa a percepção do fenômeno analisado. Portanto, no processo de se fazer o campo, a produção de registros visuais constou como um método e ao mesmo tempo um recurso, um recurso de memória, de registro intelectual.

Esse dito campo passou por vários “dentros” e “foras”. A cidade de São Paulo foi o primeiro “dentro”. Lá, rodei pelas ruas, lojas, galerias e museus; fiz entrevistas, frequentei feiras, exposições e eventos. Todos lugares e eventos vinculados ao circuito específico em investigação. Rio de Janeiro e Brasília foram lugares “dentro” de campo, pelos mesmos motivos. Recife e, especialmente, Maceió foram lugares que estive “dentro”: fiz campo. Não demorou e este “dentro”, literalmente, adentrou um pouco mais. Fui conhecer o interior do estado de Alagoas, visitar os artesãos, os coletivos e os seus ateliês. É certo que obtive ajuda pelo caminho. Sugestões, dicas, alertas e avisos que me foram dados antecipadamente, principalmente por interlocutores de Maceió.

Sozinho – raramente acompanhado – de carro fiz viagens rumo ao sertão alagoano. Peguei estradas de múltiplas qualidades: asfaltada, terra-batida, enlameada e pedregosa. A *internet* falha, mais de uma vez, fez o traíçoeiro *GPS* me colocar em apuros. Tão logo reencontrei caminhos. Refiz rotas.

Ilha do Ferro, entre muitos lugares, foi escolhida como alvo privilegiado da minha pesquisa. Nesse povoado estive por diversas e esparsas vezes em uma somatória de 30 dias. Mas, ao contrário do suposto, Ilha do Ferro não é um *campo* em si. “O campo” – lugar imaginário – são as viagens, trânsitos e encontros: ele é uma ligação interurbana entre São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Recife, Maceió e o povoado Ilha do Ferro (fora de ordem, embaralhado). Momentos de maior sedentarismo não subtraem o aspecto de campo em movimento dessa pesquisa. Não poderia esquecer que o tal campo é também *internético*, atravessado por essas redes sociais – *Whatsapp* e *Instagram*. O nexa dessa ligação sou eu mesmo: quem registra e escreve.

Sobre as entrevistas

Ao longo do texto da dissertação, as entrevistas analisadas serão citadas conforme o seguinte padrão: “Nome do entrevistado, (E)ntrevistas nº X, (p.)ágina X.” Exemplo: Jasson Gonçalves (E:6, p. 5).

Entrevistas:

- E1 - Eraldo Bezerra de Melo - Artesão
- E2 - Petrônio Farias - Artesão
- E3 - Aberaldo Sandes - Artesão
- E4 - Antônio Sandes - Artesão
- E5 - André Fontes Torres - Artesão
- E6 - Jasson Gonçalves - Artesão
- E7 - Cármen Lúcia Dantas - Museóloga
- E8 - Celso Brandão - Fotógrafo
- E9 - Maria Amélia Vieira - Galerista
- E10 - Dalton Costa - Galerista
- E11 - Luca Pariani - Colecionador
- E12 - Jairo Campos – Pesquisador e colecionador
- E13 - Renan Quevedo – Publicitário e colecionador
- E14 – Marco Aurélio Pulchério - Lojista
- E15 – Zizi Carderari - Jornalista
- E16 – Leonel Kaz – Curador

Capítulo I – Ilha do Ferro, um povoado no Baixo São Francisco

Neste capítulo, apresento ao leitor o povoado Ilha do Ferro, localizado no município Pão de Açúcar, à beira do Rio São Francisco, no estado de Alagoas. Para tanto, exponho a singularidade sócio-espacial e cultural do Rio São Francisco em seu trecho baixo. Neste momento, não pretendo fazer uma abordagem historiográfica, mas apenas ressaltar alguns aspectos da cultura material e da vida econômica dessa região. Posteriormente, adentro o universo de uma comunidade ribeirinha com os seus aproximadamente 500 habitantes, ressaltando também para os elementos histórico-econômicos do lugarejo. Em seguida, a descrição e interpretação de um decisivo encontro entre a equipe de uma instituição museológica e os nativos da Ilha do Ferro, buscando, assim, contextualizar essa particular circunstância no interior de um processo mais amplo de valorização e reconhecimento da cultura popular no país. Concentro-me em uma trama relacional de indivíduos – artistas e intermediários – ressaltando para as suas peculiaridades profissionais e desdobramentos concernentes ao caso em tela. Finalmente, atendo-me à trajetória de um artista pioneiro do povoado, isto ao mostrar a formação do estilo de criação posteriormente considerado como marca autêntica de um lugar de origem.

1. Apresentando um território: o lugar e os seus sentidos

O Rio São Francisco é, em extensão, o terceiro maior sistema fluvial do território brasileiro – banhando 521 municípios – atrás somente dos rios Amazonas e Paraná. Na Serra da Canastra, em Minas Gerais, está localizada a nascente histórica do *Velho Chico*, que percorre, ao longo de 2.863 quilômetros, cinco estados brasileiros, fazendo a ligação entre o nordeste e o sudeste. Por convenção, o Vale do São Francisco é dividido em três principais trechos: alto, médio e baixo. Da sua nascente até a cidade de Pirapora (MG), classifica-se o trecho alto. Partindo de Pirapora, rumo ao norte de Minas, passando pelo sertão baiano até a fronteira com Pernambuco – entre Juazeiro (BA) e Petrolina (PE) –, descendo ao encontro da cachoeira de Paulo Afonso (BA), tem-se os trechos médio e sub-médio do rio. Das águas borbulhantes de Paulo Afonso até a foz em Piaçabuçu (AL) – derramando o decurso no Atlântico – delinea a fronteira entre os estados de Alagoas e Sergipe o Rio São Francisco em seu trecho baixo.

Organismo socioecológico marcante no imaginário simbólico nacional, o Rio São Francisco foi, frequentemente, descrito como veículo de uma unidade política ou “fator precípua da existência do Brasil” (ROCHA, 2004). Ainda no século XVI, a ação dos colonizadores europeus encontrava barreiras físicas e sociais para a interiorização, concentrando os núcleos de exploração e povoamento nas zonas litorâneas do território. A penetração nos interiores – motivada principalmente pela procura de metais preciosos – driblando a mata densa e a presença de um volumoso contingente indígena potencialmente rebelde, teria sido beneficiada por via hídrica de acesso. Margeava o rio uma extensa e diversificada civilização indígena, que com o passar dos séculos – mediante um processo violento de escravização ou conversão religiosa – foi massacrada, assimilada e miscigenada com a presença europeia – notadamente portuguesa – somada à população de negros escravizados trazidos ao mando de fazendeiros.

Em pesquisa documental e etnográfica, o sociólogo norte-americano Donald Pierson², com a sua equipe de pesquisadores auxiliares, conduziu, ao final da década de 1950, um importante registro dos modos de vida no Vale do São Francisco. A respeito das atividades econômicas, registrou-se:

Na maior parte dessa vasta área, as atividades econômicas predominantes são apenas três: criação de gado, especialmente o gado bovino e caprino, agricultura e, ao longo do rio, pesca. Subsidiárias às três ocupações predominantes existem somente duas outras: atividades coletoras, incluindo a de fibras vegetais, cera, borracha, lenha, frutas silvestres e prospecção e extração de minerais, principalmente de cristal, mas também de um pouco de ouro e pedras preciosas, e artesanato, ou artes manuais, tais como cerâmica, cestaria, a fabricação de redes, chapéus, rendas, esteiras, carvão vegetal e tijolos (PIERSON, 1972, p. 293).

Desde o período colonial até quando Pierson escreveu, embora tendo havido transformações sociais e econômicas importantes no percurso, preponderam três tipos de ocupações tradicionais da população em geral: a criação de gado, a agricultura e a pescaria. Contemporaneamente, pode-se dizer que essas três ocupações permanecem se firmando no cenário dessa região, acrescidas de outros tipos de profissões que se seguiram à expansão demográfica de cidades ribeirinhas de maior porte. Subsidiárias a esta três, ressalta-se as atividades coletoras e o artesanato. Estas foram, no território compreendido pela bacia do Rio São Francisco, as primeiras atividades desde o início da colonização. Firmava-se, a partir do século XVI, a dualidade característica da formação do nordeste brasileiro: a oposição estrutural

² Formado na Escola de Chicago, o sociólogo realizou sua pesquisa de doutorado a respeito das relações raciais na Bahia, em 1939. Posteriormente, tornou-se professor da Escola de Sociologia Política de São Paulo até 1959.

entre a *civilização do açúcar*³ e a *civilização do couro*⁴. Essas duas vertentes do processo de colonização se escoravam: o interior fornecia ao litoral uma fonte de proteína e também um instrumento da economia açucareira, a tração animal.

O contexto cultural das populações sertanejas – entre elas, também as ribeirinhas – em sua larga maioria, pertence a esse núcleo de povoamento principalmente centrado nos currais das fazendas com as suas atividades agrícolas subsidiárias. Do gado, além da carne, aproveitava-se o leite e o couro enquanto matéria-prima de subprodutos de uma indústria doméstica rural-artesanal. A criação de gado e o avanço dos roçados nos interiores formou precocemente uma via de interiorização. A este respeito, Celso Furtado (2013, p. 303) disse: “[...] no Brasil açucareiro o *hinterland* pecuário se apresentava como uma fronteira móvel a conquistar. A abertura de fazendas de gado constituiu, assim, de alguma forma, um processo de ‘colonização de povoamento’”. Entre as características de uma colonização de povoamento – acrescidos os fatores de baixa produtividade econômica e relativo isolamento – está a necessidade da economia de subsistência:

A economia principalmente de subsistência, no Brasil, assume assim duas formas: o domínio pecuário que se vê privado de mercados e tende a fechar-se sobre si mesmo, e o pequeno produtor agrícola ou sitiante que ocupa terras que ainda não foram alcançadas pela empresa agromercantil. Essas atividades, se bem que secundárias do ponto de vista econômico, tiveram marcada significação na formação da sociedade brasileira. O grande domínio pecuário que reduz seus contatos com o exterior, limitando-os muitas vezes à venda de couros e à compra de umas poucas coisas essenciais, tende a diversificar-se internamente, incorporando lavouras de subsistência e atividades artesanais (FURTADO, 2013, p. 304).

Esse elemento de diversificação interna às economias de subsistência – que se intensifica nos períodos de decadência da economia açucareira – reflete-se na necessidade de prover às populações sertanejas alimento e bens materiais básicos. Nisso, a agricultura de subsistência concentrou-se no cultivo de cereais – arroz, feijão e milho – e de outros gêneros alimentícios como a mandioca e a palma. Por outro lado, a demanda por itens básicos, na ausência ou distância de um mercado urbano desenvolvido, impulsionou uma indústria artesanal que tinha por função produzir artigos característicos da vida cotidiana – habitação, vestimenta e acessórios domésticos – e também característicos de uma rotina de trabalho – transporte de carga, embarcação, ferramentas de corte e demais instrumentos de caça, coleta e cultivo.

³ O nordeste de Gilberto Freyre (2004).

⁴ O “outro” nordeste de Djacir Menezes (1970).

No sertão banhado pelo Rio São Francisco, até meados do século XX, essas tais atividades artesanais pintavam o quadro de uma paisagem humana preenchida por cultura material toda ela feita à mão. Sobre esse aspecto, Donald Pierson reproduz uma ilustrativa listagem:

Há alguns anos em um armazém em Paratinga, Orlando de Carvalho fêz uma lista (1937:41) de um considerável número de artefatos que artesãos hábeis da zona haviam trazido para vender. Entre eles incluíam-se cerâmica, rendas de bilro e objetos feitos de couro, cipó, ou fibra. Entre os de cipó ou fibra figuravam cestinhas de buriti e caroá, redes de buriti, caroá e tucum, e chapéus de seda de ouricuri, gozando estes de “fama universal” na região, segundo Carvalho. Entre os artigos de couro destacavam-se chapéus, alpercatas, pirais, e arreios, a fabricação dos quais Carvalho considerou “uma próspera indústria no sertão do rio de São Francisco”. À lista poderiam ser acrescentados, no que interessa a todo o Vale, e especialmente no passado, ainda outros artigos, abrangendo tecidos caseiros, redes, vassouras, esteiras, selas, cabrestos, cangalhas, cordas, paquetes, portas, janelas, mobiliário, pilões e outros utensílios para a casa, bordados, objetos feitos de chifre de boi, jóias simples, sapatos, brinquedos e instrumentos musicais. Gradualmente, em comunidade após comunidade, à medida em que aumentaram as facilidades de transporte e os contatos, estes produtos do artesanato e da manufatura caseira foram cedendo lugar aos de produção mais fácil nas fábricas das cidades.

Nota-se ainda no Vale considerável volume de beneficiamento, especialmente, embora nem sempre, para consumo caseiro, incluindo a limpeza e salga do peixe, a fabricação de farinha de mandioca, farelo e fubá, o descascamento de feijão e arroz, a preparação de manteiga, queijo e requeijão, o curtimento caseiro, a fabricação de açúcar, rapadura, “roletes” e aguardente de cana de açúcar, o processamento rudimentar do buriti, caroá, ouricuri e tucum, um pouco de descaroçamento de algodão, fabricação de carvão, cal, tijolos e telhas, preparação de sabão em casa, de óleo de rícino e rapé e de um volume limitado de madeira e outros itens (PIERSON, 1972, p. 495).

Donald Pierson – na abertura da segunda metade do século XX – nota a penetração de bens industriais, o estreitamento dos vínculos comerciais e da circulação de pessoas entre as metrópoles litorâneas e os recônditos interiores rurais. Esse fluxo, com o passar do tempo, atualmente de maneira evidentemente acelerada, ocasiona uma decadência das atividades artesanais para fins de subsistência ou até mesmo comércio local, cujos produtos foram substituídos pelas mercadorias das fábricas urbanas, estas sendo produzidas em larga escala com auxílio das máquinas. O artesanato, paulatinamente, perdeu o enraizamento na vida cotidiana, e assim foi transformado, cada vez mais, em um tipo de mercadoria feita para escoamento externo ao meio de origem. Em outras palavras, o artesanato integrou-se a um circuito específico e segmentado da atual dinâmica econômica, vertendo-se em um nicho de mercado, que faz o objeto artesanal se deslocar da indústria doméstica rural ao universo da criação artística.

O Baixo São Francisco

O Baixo São Francisco constituiu, muito precocemente, via hídrica de acesso à hinterlândia. No entanto, uma dificuldade pôs-se ao avanço da interiorização, limitando o percurso inicial a 300km. A cachoeira de Paulo Afonso – o começo do trecho baixo do rio – foi afinal um obstáculo ao prosseguimento da navegação. Desde pelo menos 1570 – quando Alagoas era comarca de Pernambuco – através do polo colonizador do povoado de Penedo de São Pedro, localizado perto da foz, que adentrou-se o território ribeirinho para finalidade econômica, abrindo engenhos de cana-de-açúcar nas zonas próximas do litoral, subindo o rio com as fazendas de criação de gado e agricultura subsistente em ambas as margens.

Penedo tornou-se espécie de capital econômica do Baixo São Francisco, cumprindo significativo papel como entreposto comercial, ligando os interiores às capitais litorâneas e também ao estrangeiro. Por esse caráter, Penedo recebeu influências culturais decisivas de cidades como Salvador e Recife, sendo herança de tal prosperidade comercial um valioso patrimônio artístico e arquitetônico. Em 1636, Penedo é elevada à condição de *Vila de São Francisco*. No ano seguinte, com a escalada do domínio holandês sobre a capitania de Pernambuco, Penedo foi transformada no *Forte Maurício de Nassau*. Do século XVII até meados do século XX, a cidade firmou-se como principal intermediário entre fazendas e comunidades ribeirinhas e os demais centros metropolitanos brasileiros. As embarcações subiam e desciam entre Penedo e Piranhas. De Piranhas desembarcava vasta gama de mercadorias do alto sertão, que viam no rio a possibilidade de escoamento. Em Penedo ancoravam-se navios de grande porte (TENÓRIO & DANTAS, 2010, p. 132).

Por encomenda de D. Pedro II, o engenheiro alemão Heinrich Wilhelm Ferdinand Halfeld, em expedição científica realizada entre de 1852 e 1854, registra por légua, desde a cachoeira de Pirapora até o oceano atlântico, o Rio São Francisco. Publicado pela Litografia Imperial, o *Atlas e Relatório Concernente a Exploração do Rio de São Francisco* traz informações sobre a vida socioeconômica do Baixo São Francisco. A respeito de Penedo, Halfeld (1860, p. 52) registra a efervescência de sua dinâmica comercial:

Todos os sábados há grande mercado ou feira na cidade do Penedo, em cuja ocasião juntão-se mais de mil pessoas. É espetáculo interessante observar o desenvolvimento da vida comercial muito animada em tal dia, e de ver uma imensidade de canoas de todos os tamanhos de cima para baixo, e de baixo para cima do Rio, em direção ao porto, sobrecarregadas de mercadorias, e do outro lado do interior se concentram para o mesmo lugar da feira, que é a extensa praia entre a Rampa, que do Largo da Igreja da Corrente desce para o Rio, até o Estaleiro se prolonga, numerosos matutos

(paisanos) com os seus produtos agrícolas e industriais; enfim nesta feira apresenta-se à venda tudo que a lavoura, a horta, a indústria, a curiosidade produz, e mesmo o objeto de luxo e golosina não faltão.

Sobre as embarcações e outros navegáveis, Halfeld (1860, p. 52) complementa o descritivo:

Imediato abaixo do porto da cidade do Penedo se constroem canoas grandes, barcos, lanchas e sumacas, de sofríveis dimensões, porém as madeiras são buscadas fora da comarca. A navegação é feita no Rio por grandes canoas de 60 a 70 palmos de comprimento, e 8 a 10 palmos de largura, e de 4 a 5 palmos de altura, que para a carga, sendo ela muita, são unidas ou ajoujadas duas ou mais. Uma coisa notável é o cômodo para os viajantes. A chamada *tolda* na proa faz com que a lancha ou canoa grande ofereça a forma de uma chinela ou tamanco. As velas são de grandes dimensões, duas para cada uma destas canoas, com as quais só viajam com vento à popa Rio acima.

Quanto às mercadorias comercializadas, novamente Halfeld (1860, p. 51) ofereceu proveitosa síntese descritiva dos gêneros alimentícios e produtos artesanais desenvolvidos no território:

Em toda a comarca, a maior indústria é a de criação de gado grosso e miúdo, lavoura em tudo igual àquela em prática nas paragens ribeirinhas ao Rio, e em primeiro lugar a mandioca, arroz, feijão, pouco milho, abóboras, melancias, melões, pepinos, cebolas, alhos, batatas doces, mamona, amendoim, hortaliça de toda qualidade [...] A lã de Barrigudo só aparece nos anos secos; tecidos de algodão, redes, etc., avultão alguma coisa no mercado; é trabalho das mulheres exclusivamente. [...] Na beira do Rio a maior indústria é a dos curtumes, e a plantação de arroz, a qual não demanda rotação, visto que o terreno é preparado e fertilizado pelas enchentes. Trabalham igualmente em olarias, fazem pouco tijolo, telha e louça grossa, particularmente talhas grandes de guardar água [...] O sertão abunda, como todas as margens áridas do Rio de S. Francisco acima até a vila da Barra do Rio Grande, em campos de caroá, que dá às vezes folhas de 11 palmos de comprimento; porém presentemente preparam-no brutaemente, descascão, secão, e assim vem em grande porção ao mercado o produto desta tão útil planta, que por aquelas paragens cresce espontaneamente sem o menor cultivo [...] As madeiras são o *Angico*, de que abunda o sertão, *Cedro*, *Páo de asco* ou *Ipé*, *Páo Ferro*, *Aroeira*, etc. Estas madeiras servem para a edificação e marcenaria.

Relativamente aos artigos de exportação, coaduna-se com o registro do engenheiro alemão, o escrito – datado de 1905 – do historiador Moreno Brandão (2015, p. 275) a respeito da cultura material e correspondente dinâmica econômica do trecho baixo do Rio São Francisco:

A exportação, bastante prejudicada pela baixa dos preços dos gêneros, que tem vazão pela barra do São Francisco, consta de algodão em rama, milho, borracha de mangabeira, fumo em corda, peles, couros salgados, açúcar, arroz, aguardente, sola, mel de furo, sal, tamancos, cera, farelo, óleos vegetais, gado vacum, esteiras de piripiri, gado suíno, fubá de milho, lã de barriguda, pedra de amolar, filtros, caroço de algodão, feijão, baga de mamona, cordas de caroá, café, queijos e requeijões, objetos de cerâmica, tábuas, tecidos de algodão, etc.

A partir de 1867, o percurso de Penedo à Piranhas foi fortemente beneficiado pela introdução da navegação a vapor, o que intensificou a atividade econômica do trecho. Nas décadas seguintes, veio a construção da linha férrea passando pelo município de Piranhas,

ligando a Ferrovia de Paulo Afonso até a Estação Jatobá no interior de Pernambuco. Essa comunicação terrestre, à época, contribuiu para o escoamento via cabotagem até o porto de Penedo. Os potenciais daquele entrosamento levaram, logo no início do século XX, ao movimento pioneiro de industrialização promovido pelo empresário Delmiro Gouveia, instalando uma fábrica têxtil – a qual deu origem à *Vila Operária de Pedra*⁵ – e construindo a primeira hidroelétrica da região nordeste e do Rio São Francisco, a Usina de Angiquinho⁶, situada na margem alagoana da cachoeira de Paulo Afonso (TENÓRIO & DANTAS, 2010, p. 136-140).

Não obstante o poderio de fazendeiros, empresários, coronéis e, em menor número, industriais, a vida do ser humano comum do Baixo São Francisco – até o último quartil do século XX – assemelhava-se por suas características homogêneas de inserção social e econômica. Eram vaqueiros, agricultores, pescadores, coletores, artesãos e canoeiros – em menor quantidade, desempenhando outras funções profissionais nas emergentes cidades. Segundo Alceu Maynard Araújo⁷ (1961, p. 9-10):

Beiradeiro é o vocábulo usado para nomear o morador ribeirinho do baixo São Francisco. Este é o seu sentido regional; envolve, porém, em parte, aquele já dicionarizado (Laudelino Freire) de “morador rústico nas proximidades das vilas sertanejas”. Denominamos beiradeiro o ripícola típico das *Populações Ribeirinhas do Baixo São Francisco*.

Beiradeiro, na extensa região do baixo São Francisco, é o que vive do rio, do que o rio lhe dá: aqui o peixe abundante, ali o húmus prodigioso que se transformou nos loiros cachos de arroz; nas lagoas que se formam periodicamente por ocasião das enchentes no seu ciclo anual de transbordamento. Vive o beiradeiro do rio e para o rio, cavalgando-o com as muitas embarcações, desde as taparicas simples, monóxilas, até as canoas de tolda e velas de variegadas cores. Vela em farrapo sobre as águas do rio milionário, servindo no labor quotidiano dos milhares de beiradeiros.

Nas duas margens, quer na sergipana ou na alagoana, no baixo São Francisco, o gênero de vida do beiradeiro se assemelha muito. Há características comuns; homogeneidade foi o que observamos nas dezenas de povoados, vilas e algumas cidades por nós estudadas. Há duas exceções: Propriá, em Sergipe, e Penedo, em Alagoas, – porque são cidades com indústrias, fábricas, grande centro comercial, onde, portanto, há maior diversificação. Mas, mesmo nestas duas cidades, nas ocasiões de “aperturas”, o pobre se socorre do rio, pegando as pequenas piabas para matar-lhe a fome, e o “homem de ganho” continua intimamente ligado ao rio, prestando seu trabalho braçal.

Quando o etnólogo Alceu Maynard Araújo esteve no Baixo São Francisco – no início da década de 1950 – notou uma semelhança no modo de vida e nas técnicas de subsistência

⁵ A construção da fábrica de linhas e da Vila Operária foi iniciada em 1912.

⁶ A Usina de Angiquinho foi inaugurada em 1913.

⁷ Alceu Maynard Araújo, etnólogo formado pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, fez parte da mencionada equipe de Donald Pierson, quando dedicou-se, entre 1952 e 1953, ao estudo de povoações da foz do Rio São Francisco, em especial Piaçabuçu (AL).

daquelas populações ribeirinhas – que dão sentido à identidade do chamado “beiradeiro” –, qualificando como expressão de uma “cultura rústica” – exceção feita a dois outros polos comerciais de relativa importância. Essa assim chamada “cultura rústica” refere-se ao predomínio de um estilo de vida rural e da economia de subsistência, contexto em que as atividades de pescaria, pastoreio, agricultura e pecuária ocupam uma centralidade na organização social, marcando o calendário a partir das fases cíclicas de plantio, colheita e vacância.

Nas palavras do etnólogo, testemunha-se uma *cultura rústica* “[...] onde predomina a economia da mão para a boca [...] onde a secularização não penetrou fundo, onde a concepção quantitativa do tempo não controla a vida de seus moradores, onde a vida industrial é praticamente nula” (ARAÚJO, 1961, p. 10-11). Embora a permanência da “cultura rústica”, sobressai entre as atividades de maior intensidade comercial no trecho baixo do Rio São Francisco a rizicultura – fato que levou Araújo classificar a maioria da população como pertencente aos considerados *Povoados do Arroz*. Essa relevante produção de arroz, abrangendo uma área da foz ao sertão, destinava-se ao escoamento pelo porto da cidade de Penedo, a qual, segundo Araújo (1961, p. 12), “nessa época [era] dominadora de todo o comércio de uma vasta área, quer do baixo, quer do médio São Francisco, atingindo mesmo Minas e Piauí”.

Na segunda metade do século XX, os alicerces dessa “cultura rústica” passam a ser balançados pelo avanço do desenvolvimento capitalista, o qual começava a dar sinais de penetração nas povoações do Baixo São Francisco. Primeiro, por via das mercadorias industriais que circulavam com mais intensidade, alcançando não somente os centros comerciais do trecho, mas adentrando as feiras dos interiores. Por outro lado, a sucessiva implantação de hidroelétricas no Rio São Francisco constitui outro fator de significativa alteração dos modos tradicionais de existência. Com o objetivo de substituir a Usina de Angiquinho, inaugurou-se, em 1955, a primeira hidroelétrica do Complexo Hidrelétrico de Paulo Afonso (BA) – que posteriormente foi incrementado com mais três unidades (1961, 1971 e 1979). Embora construída no trecho médio, mas com significativo impacto sobre o trecho baixo, destaca-se a hidroelétrica de Sobradinho (MG), em 1982, formando um dos maiores lagos artificiais do mundo, responsável por regular parte importante da vazão das águas a jusante. Mais recentemente, em operação a partir de 1994, a Usina Hidrelétrica de Xingó (AL/SE) – distando aproximadamente 12km de Piranhas rio acima – é certamente a obra de maior efeito social sobre as populações ribeirinhas do Baixo São Francisco.

Do ponto de vista das populações que vivem do organismo socioecológico do Rio São Francisco, as alterações ambientais foram, por certo, determinantes no processo de mudança social. Com a diminuição da vazão das águas que percorrem o curso baixo, a navegação de embarcações de médio e grande porte foi inviabilizada e, no início dos anos 1960, deu-se fim à navegação a vapor. As vias hídricas foram substituídas pelas rodovias e o transporte dos barqueiros também foi substituído pelo transporte dos caminhoneiros. As lagoas e margens alagadiças que serviam ao cultivo do arroz foram prejudicadas, o que alterou substancialmente uma das principais atividades econômicas da região. A pescaria foi afetada com a redução da biodiversidade, o que restringiu o período autorizado para exercício lucrativo desse ofício. A salinização da água – principalmente no perímetro mais próximo à foz – tornou-se uma preocupação, gerando impacto principalmente sobre a agricultura local. A construção das antigas embarcações – especialmente as chamadas canoas de tolda – foram interrompidas nesse processo.

No Baixo São Francisco, a interrupção de uma série de atividades econômicas tradicionais – ligadas à pesca e à agricultura – por outro lado, não encontrou um meio de realocação eficiente da mão-de-obra. A consequência tem sido a intensificação do êxodo da população rural rumo às regiões metropolitanas. Em alguma medida, a diversificação das atividades e dos mercados locais nos centros urbanos dos interiores absorveu parte dessa população. Mas persiste a situação de marasmo econômico. Uma evidência disso pode ser observada para o caso do município de Pão de Açúcar – precisamente onde se localiza o povoado Ilha do Ferro.

Em 1860, a Vila de Pão de Açúcar registrava cerca de 5.286 habitantes; em 1890, contabilizou-se uma população de 11.848 habitantes; em 1900, o número bateu 14.334; em 1920, a população estimada era de 21.812; no censo de 2010, o IBGE registrou o contingente de 23.809 habitantes (HALFELD, 1860, p. 49; BRANDÃO, 2015, p. 273; COSTA, 2019, p. 65). Percebe-se que há quase um século a população de Pão de Açúcar mantém-se quantitativamente a mesma, à contrapelo da tendência de expansão demográfica nacional. O IDH-M de Pão de Açúcar, muito embora tenha melhorado nas últimas três décadas, ainda registra um número bastante inferior se comparado à média dos municípios brasileiros⁸. Da população atual, com renda per capita de R\$ 224,33, mais da metade (54,75%) localiza-se na

⁸ Em 1991, o IDH-M de Pão de Açúcar era 0,345; em 2000, passou para 0,434; atingindo, em 2010, o número de 0,593, índice considerado baixo.

zona rural. A situação ocupacional revela que 70% da população economicamente ativa atua na informalidade⁹.

Assim como Pão de Açúcar, outros municípios ribeirinhos do Baixo São Francisco espelham a mesma realidade, com índices similares, de subdesenvolvimento da região. A promessa de alguma prosperidade econômica, feita a partir da introdução de usinas hidroelétricas, não se confirmou ao longo das últimas décadas para a população que vive e depende do rio – os beiradeiros que, através de gerações, viram as suas antigas atividades econômicas serem prejudicadas, empurrando, sobretudo os mais jovens, a procurar inserção profissional fora do lugar de origem.

O povoado Ilha do Ferro



Figura 1 - Povoado Ilha do Ferro (Alagoas), 2019 - Foto: próprio autor.

⁹ Essas informações demográficas do município de Pão de Açúcar foram extraídas do site “Atlas Brasil”. Link de acesso: <http://www.atlasbrasil.org.br/>

Na fronteira entre Alagoas e Sergipe, do alto de um monte granítico, arenoso em sua base e ilhado em meio ao fluxo das águas do Rio São Francisco, vê-se um povoado, em sua margem esquerda, que atende pelo nome *Ilha do Ferro* (Fig. 1). Este lugarejo – não sendo propriamente uma ilha – situa-se na zona administrativa do município de Pão de Açúcar, distante aproximadamente 250 km da capital alagoana, Maceió. Para acessá-lo existem duas vias principais: a primeira delas é o rio, por onde convencionalmente se trafega ao longo de séculos; a segunda, mais recente, é uma sinuosa estrada de terra-batida, que alcançou o povoado, junto com a luz elétrica, no início da década de 1980. Antes da abertura da estrada, trilhas pela caatinga possibilitaram o deslocamento a pé ou montado em animal.

Ao procurar por “Ilha do Ferro” no *Google Maps*, o viajante desavisado terá uma surpresa. Não existe uma rota programada pelo *GPS*. Primeiro, é preciso descer em Pão de Açúcar e perguntar aos habitantes pela estrada que liga ao povoado, quando lhe apontam a direção dizendo algo como: “Siga em frente, depois do cemitério, até a primeira placa que indica a estrada para Ilha do Ferro, passando por dois assentamentos no caminho – Riacho Grande e Alemar –, virando à esquerda até avistar o rio”. E assim por 18 km.

No *Google Maps* não há indicação específica para a Ilha do Ferro, sinalizando o seu nome como povoado, não há sequer o desenho da estrada, apenas dois recentes pontos de referência: “Ilha do Ferro (AL) - Hospedagem Aberaldo” e “Espaço de Memória Artesão Fernando Rodrigues dos Santos”¹⁰. Ao consultar o *Google Earth* temos uma imagem melhor. Nela, ao lado esquerdo, está a Ilha do Ferro; ao lado direito, vê-se o povoado Bonsucesso. Entre os dois, uma pequena ilhota que chama-se Belmonte, localmente apelidada como *Ilha dos Anjos*, pelo motivo dali serem enterradas falecidas crianças, além de abrigar uma miúda capela em seu cume. Noto que pela vista do satélite, a ilha propriamente dita, com a queda de vazão das águas, corre o risco de se tornar parte integrante da margem sergipana. Mas nem sempre foi desse jeito.

Muito embora diga-se que este povoado esteja “fora do mapa”, sua existência já era notícia nos primeiros registros cartográficos da região desde o século XVII. A antropóloga Rachel Barros (2017, p. 392) resgata essa informação no *Primeiro Mapa da Capitania de Sergipe Del Rey* (Fig. 2). Já no site da Biblioteca Digital de Cartografia Histórica da Universidade de São Paulo¹¹, sobre o documento, diz-se “um mapa produzido por Georg

¹⁰ Esses dois pontos de referência datam do ano de 2017.

¹¹ Link para acesso ao mapa: http://www.mapashistoricos.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=14&Itemid=99&idMapa=661&lang=br

Marcgraf, possivelmente entre 1638-1643”, pertencente ao material recolhido “pelos representantes da Companhia das Índias Ocidentais sobre os territórios por ela conquistados”. Ainda segundo esta descrição, Maurício de Nassau teria levado o mapa a Johannes de Laet, diretor da mencionada Companhia, que o repassou a Joan Blaeu em 1647, responsável pela edição do *Atlas Maior* (1662).

Os topônimos do mapa nos oferecem evidência histórica. Os nomes dos lugares, sobretudo no interior de Sergipe, são majoritariamente portugueses. Subindo o Rio São Francisco, destacam-se, além de topônimos portugueses, localidades batizadas em tupi e neerlandês. Pão de Açúcar, por exemplo, aparece ainda como *Jaciobá*¹². Ilha do Ferro já se mostra em português, indicando possivelmente que aquele específico lugar havia sido precocemente registrado, talvez por modelos cartográficos anteriores, antes da conquista holandesa em 1637.

É incerto o motivo do nome “Ferro”. No povoado, relata-se a história de uma antiga família de sobrenome “Ferro”. Rachel Barros (2017, p. 394), em consulta ao cartório do município, comenta não encontrar informação a respeito; o que não descartaria a hipótese nativa. No entanto, a antropóloga corretamente observa que a região, historicamente, apresentava abundância da árvore pau-ferro¹³ – a qual hoje encontra-se escassa¹⁴ –, sendo espécie que resiste ao inundamento ocasionado pelas cheias do rio. No *Mapa de limite entre as províncias de Alagoas e Sergipe* – feito por Louis Alex Boulanger e datado de 1859 – vi referência a um sítio, próximo a Pão de Açúcar, com o nome de “Páu-Ferro”, também emprestando o termo para um pequeno riacho afluente. Mais uma evidência.

¹² Nome indígena que, em tupi, significa *espelho da lua* (BARROS, 2017, p. 392).

¹³ Nome científico: *Libidibia ferrea*.

¹⁴ Noto que Moreno Brandão (2015, p. 220), no início do século XX, também incluiu a árvore pau-ferro como espécie frequente da região.

Menciono, novamente, trecho do relato de Heinrich Halfeld, desta feita quando o engenheiro alemão passava pela localidade do povoado Ilha do Ferro e arredores, em 1854:

345^a LEGUA – Segue-se em frente do morro da *Matta da Onça*, que se compõem de granito em alcantilados barrancos, deixa-se o *sítio da Matta da Onça*, à esquerda, o *sítio da Lagôa*, à direita, fronteiro ao primeiro, e abaixo deste o *sítio da Beldroega* e do *Morcego*; fronteiro, sobre a margem esquerda, o *sítio do Caiassú*, abaixo deste, o do *Páo da Canôa* e a *Quixabeira*, fronteiro à margem direita da *Barra d'Antas*, cujo riacho fica pouco acima deste sítio; adiante do *sítio da Barra d'Antas* está aquelle do *Velame*, e fronteiro no fim desta légua, a *povoação da ilha de Ferro*, que se estende sobre o barranco da margem esquerda abaixo.

346^a LEGUA – Pouco adiante do começo desta légua está a *pequena Ilha de Ferro* no meio do Rio, a qual realmente consiste em rochedo de granito (gneiss granito) com um banco de arêa em seu pontal; fronteiro a esta ilha, sobre a margem esquerda, continúa a *povoação da Ilha de Ferro*, e está o *sítio da Cipoalha*; sobre a margem direita está a *povoação da Vargem* e mais abaixo a *fazenda do Bom Sucesso* do capitão Lino da Silva Tavares; fronteiro a esta, sobre a margem esquerda, está o *Morro do Boqueirão*, e abaixo deste, o povoado do mesmo nome; fronteiro a este, sobre a margem direita, o *sítio do Bom Sucesso*, abaixo deste o *sítio das Patas*, correndo o rio neste lugar entre morros mui altos; adiante destes, sobre a margem esquerda, está o *sítio Quixaba*, e mais abaixo o do *Riachão*; junto à *barra do Riachão Grande*, que só admite a passagem de canôas pouco acima da sua barra, fronteiro a esta entra pela margem direita o pequeno *riacho da Restinga*. No fim da légua está o Rio algum tanto apertado entre morros grandes; porém a navegação vai excellentemente e sem embaraço sobre o magnífico espelho das suas águas, cuja profundidade de 30 a 48 palmos é muito sobeja para toda a qualidade de embarcações em uso sobre este rio.

347^a LEGUA – Sobre a margem esquerda estendem-se as casas da *povoação das Trahiras*; sobre a direita e fronteiro a dita povoação da *Cachoeira*; abaixo desta, o *sítio da Lagôa das Pedras*, e fronteiro à margem esquerda do *Algodão*, abaixo deste o do *Páo Ferro*; junto à barra do riacho de igual nome, fronteiro a este, e sobre a margem direita estendem-se as casas do *povoado do Sacco Grande*; abaixo da *barra do riacho do Páo Ferro*; e junto à margem esquerda, está o *morro alto do Cavallete*, deste para baixo, sobre a várzea, entre as lagôas do Porto e a do Pão de Assucar, está edificada a *Villa do Pão de Assucar*. As embarcações atracam ao banco de arêa, que está junto ao baixo barranco do rio, em frente as casas da dita villa, que são em número de 211, e uma igreja de invocação ao Santíssimo Coração de Jesus. Os habitantes desta villa, que se calcula em número de 550, tratão do commercio fluvial até a cidade de Penedo, rio abaixo, e até o Porto das Piranhas, rio acima, e por terras com as povoações e fazendas vizinhas: elles tratão da criação de gado grosso e miúdo, da lavoura do costume nestas paragens, porém neste sentido apenas necessária para o consumo, do plantio do algodão, e fazem tecidos, redes de pescar e de dormir, rendas estreitas para camisas de mulheres, e largas para redes, etc.; também preparão o caruá e applicão o mesmo para o tecido de redes, cordas, cabrestos cabeçadas e laços, etc. (HALFELD, 1860, p. 47-48).

No período em que Halfeld fez viagem ao trecho do Baixo Rio São Francisco, na passagem das léguas 345 e 346, avistou o povoado, à margem esquerda, fixado em íngreme ribanceira. A profundidade para esse específico trecho, naquele período, como destaca o engenheiro, variava entre 30 a 48 palmos, algo próximo de 8 a 12 metros, volume suficiente para tráfego de embarcações maiores, atualmente proibidas. Passando em frente àquela povoação beiradeira, o explorador diz haver notado “a pequena Ilha de Ferro no meio do Rio, a qual consiste em rochedo de granito com banco de arêa em seu pontal”. A descrição nos leva

a crer que o nome do montículo pedregoso era “Ilha de Ferro”, emprestando a alcunha para a povoação que lhe margeia. Bonsucesso (SE), nesse momento, era a fazenda de um só dono, com nome e sobrenome. Outros termos como “Matta da Onça”, “Boqueirão”, “Riachão Grande”, além, claro, de “Pão de Assucar” e “Ilha de Ferro”, soam familiares aos contemporâneos. O que chama a atenção é um sítio e riacho com o nome “Páo Ferro”. Creio que esta evidência reforça a origem da disseminação da palavra “Ferro” nessa região.

Em algum momento, entre o final do século XIX e início do século XX, a pequena ilha mudou de nome. Foi o professor Jairo Campos¹⁵ quem me alertou para a existência de documentos referentes ao Baixo São Francisco na Agência Fluvial de Penedo, onde o monte erigido entre os povoados Ilha do Ferro e Bonsucesso recebeu oficialmente o nome de “Ilha de Belmonte”.

Na leitura do escrito de Moreno Brandão (2015, p. 241): “Um pouco adiante fica Belmonte, antiga Ilha do Ferro, onde as asperezas de uma natureza selvagem são mitigadas por alguns aspectos agradáveis”. A primeira vez que li essa citada frase fiquei confuso, porque depois de Pão de Açúcar, a jusante, existe o município Belo Monte, sobre o qual Moreno Brandão igualmente menciona em outra ocasião. Mas, de fato, “Belmonte” e “Belo Monte”, assim mesmo diferentemente grafados, são dois lugares à parte.

O relato de Halfeld e as evidências cartográficas do século XVII (dentre outras que se seguiram) nos sugerem o nome do povoado associado ao batismo da ilha propriamente dita. Moreno Brandão (2015, p. 213), sobre tal aspecto, escreveu: “Muitos lugares marginais têm a designação de ilhas, sendo, entretanto, parte constituinte de um dos dois Estados limítrofes, o que demonstra o fato que acima citamos de sua anexação posterior ao território dos mesmos Estados”. Esse registro de 1860 dá a entender que a “Ilha de Belmonte” chamava-se “Ilha de Ferro”, o que confirmaria o escrito de Moreno Brandão referindo-se a “Belmonte” como a “antiga Ilha do Ferro”. Talvez o nome da ilha tenha mudado, permanecendo o topônimo no lugarejo.

Ainda sobre Halfeld, chama a atenção o descritivo da “Villa do Pão de Assucar”, que pode-se imaginar relativa semelhança ao perfil de povoações satélites. Entre as atividades econômicas daquele período, Halfeld nota a presença forte do “comércio fluvial”, com significativo contingente de embarcações – principal veículo de locomoção –, ligando os

¹⁵ Professor de Letras da Universidade Estadual de Alagoas, sobre o qual tratarei em sessão referente ao Museu da Ilha do Ferro, no próximo capítulo.

produtos aos mercados de Penedo e Piranhas. Nas cercanias da mencionada Vila – que fisgou o olhar do viajante oitocentista pelo caráter edificado – é feita menção à criação de gado, à lavoura de subsistência, ao plantio do algodão e uso do caroá¹⁶ para a produção de tecidos e barbantes que revestem os utensílios cotidianos.

Atualmente, pode-se dizer que a paisagem sócio ecológica do específico trecho é completamente outra. No povoado Ilha do Ferro, por exemplo, noto que a maioria das casas com registro em suas fachadas datam de meados do século XX (*Fig. 4 e 5*). Provavelmente, anteriores a tais construções feitas de tijolo e telha artesanais, as habitações de taipa eram as mais frequentes. O automóvel – o carro e principalmente a moto – fazem parte da paisagem contemporânea. Sobre o telhado das casas podemos observar a presença generalizada das antenas parabólicas, captando sinais de televisão e *internet* (*Fig. 7 e 8*). Nas ruas, vê-se postes de luz e fiação elétrica exposta (*Fig. 3 e 8*). Não raro, em frente às casas, moradores manipulam o telefone celular. Ao andar pelo povoado, com frequência, escuta-se o barulho eletrônico de caixas de som.

Sobre o pequeno povoado do interior de Alagoas, com as suas aproximadamente 200 famílias, agora ao final da década de 2010, creio não ser possível dizer que seja uma comunidade em isolamento. Por óbvio, não se trata de comparar a uma metrópole. Resta, contudo, perceber que ali também existe uma população conectada ao mundo. Apesar da ausência no mapa, o povoado, como mostrarei detalhadamente, tornou-se alvo constante de reportagens e menções publicitárias, sendo mencionado como parte do roteiro turístico do estado. Além, é claro, de publicações que ressaltam o peculiar aspecto do artesanato e da arte popular.

Em conversa com os moradores veteranos mais velhos, busquei perguntá-los o que faziam os seus pais e avós, do que viviam os antepassados. A resposta mais frequente foi o trabalho no roçado, a agricultura e a criação de animais, além da pescaria, constituindo as principais fontes de renda e subsistência das gerações anteriores e viventes no decorrer do século XX.

No plantio, para além do consumo próprio, o arroz se destaca, ali como em outras povoações daquele trecho baixo do Rio São Francisco. Sr. Eraldo, então com 73 anos, me relatou:

¹⁶ Nome científico: *Neoglasiovia variegata*.

Nas lagoas a gente plantava, eram as lagoas cheias de arroz. A essa hora vinha um magote de mulheres, de gente das lagoas que estava trabalhando, plantando arroz. Era a coisa mais linda do mundo, um batalhão, uma ruma de mulheres cantando. Bonito! Uns cantando e outros tirando verso. Quando era no fim do ano, que o arroz estava amarelinho, cortavam o arroz. Quando era para bater, de noite, batia com o claro da lua, juntava um rebanhão de gente. Aí os donos do arroz faziam uma ruma de arroz doce. Toda casa tinha uma ruma de arroz doce na mesa para quando chegasse das batidura o povo comer arroz doce. Até de madrugada o povo batendo os arroz tudinho. Tudo na mão (Eraldo Melo, E:1, p. 13-14).

Com a queda de vazão das águas, sobretudo após a construção das barragens de hidroelétricas, a cultura do arroz minguou. As lagoas que se formavam, com as tais cheias do rio, tornavam os terrenos alagadiços e, desse jeito, propícios ao arrozal – nas margens e nos afluentes, ladeados por lagoas e terrenos fertilizados pelas vazantes. A pesca constitui outra atividade impactada pela degradação do rio. Relata-se, paralelamente à redução do volume hídrico, o escasseamento da biodiversidade, a destruição da mata ciliar e a possível contaminação da água.



Figura 3 - Ilha do Ferro, 2019 - Rua principal do povoado



Figura 4 - Fachada de casa datada de 1940



Figura 5 - Ruína de fachada de casa datada de 1951



Figura 6 - Casa de taipa contemporânea



Figura 7 - Visão panorâmica - Destaque para as antenas parabólicas sobre os telhados



Figura 8 - Destaque para fiação elétrica exposta e antenas parabólicas

A economia daquela redondeza seguiu as características do povoamento do sertão nordestino, prevalecendo as atividades agropastoris. Na roça, os habitantes do povoado trabalhavam tanto para si, quando posseiros de faixas de terreno fértil, mas também costumeiramente trabalhavam para fazendeiros, donos de terra que contratam, em caráter sazonal, mão de obra local – à exemplo dos mencionados “donos do arroz”. Além do arroz, relata-se a presença do cultivo do milho, da mandioca, algodão, feijão e da palma, especificamente para o alimento dos animais. Também é notícia a apicultura (coleta de mel), bem como o curtume (trabalho com o couro do gado).

Paralelamente às atividades agropastoris, um conjunto de indústrias domésticas artesanais são citadas. Imagine que ao longo do século XX – período vivido por alguns dos interlocutores – a penetração dos bens industrializados ainda era bastante diminuta naquela região do interior de Alagoas. A fabricação manual das ferramentas de trabalho, como o pilão para bater o arroz, a casa de farinha para moer a mandioca, os instrumentos mais básicos (enxada, machado, faca, arado) e até as armas de fogo para a caça, constituíam itens do cotidiano feitos por mãos daqueles que os usavam. A atividade de pedreiro, antes com a construção de casas de taipa, posteriormente com tijolos e telhas artesanais, havendo cercamento com estacas de madeira; a produção dos carros-de-boi e da cangalha para animal cargueiro (jumento, cavalo e boi), e, no povoado Ilha do Ferro, sobressaindo também a construção artesanal das variadas embarcações, especialmente a chamada canoa de tolda – um importante patrimônio naval do Baixo São Francisco (*Fig. 15 e 16*).

No povoado Ilha do Ferro tem-se notícia de importantes mestres artesãos canoeiros. Entre eles, recorda-se, com frequência, os nomes de João Dedé, Odilon, Zuzinha, Nenê e Nivaldo, todos atualmente falecidos. Esses mestres de canoa de tolda exerceram intensa atividade produtiva entre as décadas de 1940 e 1980. Alguns fatores concorrem para o desaparecimento da canoa de tolda no Baixo São Francisco: 1) a ampliação do transporte terrestre com a abertura de novas estradas; 2) a substituição das canoas por embarcações equipadas a motor elétrico; 3) a redução do volume de águas que dificultou o tráfego dos veículos navais de maior porte. A memória dos antigos nos remete a um período, ainda na segunda metade do século XX, em que o rio era fartamente povoado por embarcações desse tipo específico, que possuíam a característica de transportar as mercadorias para polos comerciais do trecho.

No entanto, outras eram as funções desempenhadas pelas embarcações. Relata-se a ocorrência de “batidas de canoa”, espécie de corrida entre canoeiros que competiam por

velocidade. Além disso, o convencional transporte de passageiros. Na Ilha de Belmonte (o monte granítico situado entre Ilha do Ferro e Bonsucesso) ocorreu um dos mais noticiados acidentes navais da história do Baixo São Francisco, o naufrágio da Moxotó, uma frágil embarcação de médio porte, à serviço da Companhia Pernambucana, então responsável pelo transporte de passageiros de Piranhas à Penedo. Conta-se que em uma tempestuosa noite de 1917, com as águas revoltas e a visibilidade baixa por causa da neblina, a embarcação tombou próxima da ilha propriamente dita, causando a morte de dezenas de pessoas. As ruínas da Moxotó, com o nível baixo das águas, se tornaram visíveis (*Fig. 10*).

Na Ilha do Ferro, registra-se a existência de olarias artesanais, indústria voltada à produção de materiais de barro, como tijolos e telhas, a partir dos quais as casas do próprio povoado foram erguidas no lugar das habitações de taipa (*Fig. 6*), estas mais perecíveis ao tempo. Além dessa atividade oleira, também marcou época a indústria de tamanco artesanal. As tamancarias – provavelmente bastante antigas por serem mencionadas por Halfeld em 1860 – conforme os relatos de moradores, foram as indústrias de maior importância para o povoado Ilha do Ferro. Os tamancos (*Fig. 11, 12, 13 e 14*), feitos com base de madeira e revestimento de couro, junto das outras mercadorias (principalmente o arroz), eram levados, por tais canoas de tolda, para serem comercializados, principalmente, em Penedo, tomando rota para exportação. A indústria artesanal dos tamancos foi progressivamente substituída com a entrada dos chinelos (hoje convencionais) feitos de borracha e produzidos em larga escala.

É possível notar, com as informações aqui discorridas, que as principais atividades economicamente tradicionais do povoado foram afetadas, quando não substituídas, pela chegada do “desenvolvimento”. As barragens hidroelétricas, prometendo avanço e modernidade, contribuíram para o definhamento do rio. Com isso, a pescaria e o plantio do arroz foram severamente prejudicados. A abertura das estradas e a intensificação do fluxo de automóveis (caminhões, carros e motos) – assim como as embarcações motorizadas – tornaram as canoas artesanais obsoletas e junto com elas o serviço de frete. A ampliação de acesso aos bens industrializados, de penetração cada vez mais intensa nos interiores, fez das outras indústrias locais – olaria e tamancaria – extintas. Tais fatores, com efeito, diminuindo as oportunidades de emprego, impulsionaram o êxodo da população ribeirinha para regiões metropolitanas do nordeste, mas também para cidades sudestinas como Belo Horizonte, São Paulo e, sobretudo, Rio de Janeiro.



Figura 9 - Pequena ilha em frente ao povoado



Figura 10 - Ruínas da embarcação Moxotó, naufrágio em 1917



Figura 11 - Tamanco de modelo antigo – Acervo do Ateliê Boca do Vento



Figura 12 - Tamanco de modelo mais recente - Col. Celso Brandão



Figura 13 - Molde de tamanco de masculino - Acervo do Ateliê Boca do Vento



Figura 14 - Molde de tamanco feminino - Acervo do Ateliê Boca do Vento



Figura 15 - Miniatura de Canoa de Tolda - Autor: Antônio Sandes



Figura 16 - Imagens de Canoa de Tolda no Ateliê de Antônio Sandes

Atualmente, entre os habitantes do povoado, muitos são aposentados enquanto agricultores ou pescadores. Uma parcela ainda trabalha com a roça e a criação de animais, plantando nos seus quintais ou em terrenos exclusivos ao cultivo, ou, como certa vez ouvi, trabalhando “alugado” para proprietários de terras da região. Outras pessoas, principalmente homens, atuam como pedreiros, recebendo remuneração por jornada diária, em trabalhos de construção civil. Não é insignificante o contingente de moradores que recebe por atividade ligada à prefeitura de Pão de Açúcar; nessa cidade, estabelecendo intenso tráfego terrestre cotidiano, as atividades associadas ao comércio e serviços são responsáveis por empregar pessoas das povoações do entorno. Uma outra fonte de renda para as famílias tem sido o trabalho doméstico para moradores de maiores proventos econômicos, geralmente vindos de fora, os quais mantêm casas de veraneio no povoado.

Desde os anos 2000, como mostrarei, o artesanato se firmou enquanto uma das principais fontes de renda para moradores da Ilha do Ferro. O mobiliário, a escultura em madeira e o bordado *boa-noite* se destacam. Para um contingente de jovens e adultos de meia-idade, o retorno oferecido pelo mercado do artesanato deu condições de permanência, contribuindo para amenizar o êxodo. No entanto, muito embora sejam visíveis os casos de sucesso material – constituindo para alguns a principal atividade produtiva – para parte significativa das pessoas a atividade artesanal representa um complemento da renda, em face da incerteza do ofício, devido ao caráter sazonal das vendas e a sua comum subremuneração, sendo preferível a procura por outros tipos de trabalho.

2. *A gênese de um povoado artístico: os artistas e os seus encontros*

A história da manualidade artesanal certamente remonta aos tempos imemoriais. O invento dos utensílios cotidianos, das ferramentas às habitações, dos meios de transporte à vestimenta, constitui, no trecho baixo do Rio São Francisco, primeiramente um legado das sociedades indígenas que ali viveram. Com a colonização, além da mestiçagem, novos materiais, instrumentos e técnicas foram incorporados à vida do humano beiradeiro. Essa manualidade está no fazer das embarcações, dos carros-de-boi e das cangalhas, bem como no arquitetar das casas, no fabrico do mobiliário, nos motivos estéticos das vestimentas de couro, nas rendas e bordados, no tecer das redes e no manejo da terra.

O artesanato, portanto, traz esta fonte patrimonial, mas é o testemunho de uma nova experiência social. Os protagonistas desse saber-fazer – particularmente os mais velhos –

guardam na memória o ofício dos antepassados, lembrança de um mundo que em parte se foi. Talhar a madeira para dela extrair uma escultura ou mobiliário potencialmente atrativos para um comerciante proveniente de um centro urbano maior é uma relação social distinta daquela que impelia o canoeiro a fazer sua canoa e com ela pescar ou até transportar. As canoas e os tamancos, como se sabe, há muito eram oferecidos como mercadorias. O artesanato, tal como o conhecemos hoje, este que atestamos a existência no povoado Ilha do Ferro, é o resultado de um deslocamento – alteração funcional –, e mesmo no comparativo com outros exemplares daquelas antigas indústrias artesanais locais. Essa transformação – que faz do objeto utilitário espécie de obra de arte – não é espontânea; ela ocorre por uma trama histórica de encontros, por novas relações socioeconômicas. Porque essa atividade, embora tenha a sua raiz no cotidiano, obtém continuidade, ou até sobrevida, quando capaz de sensibilizar uma clientela que, contemporaneamente, pode-se dizer majoritariamente externa ao meio de origem.

Fernando encontra Cármem, Celso e Gustavo



Figura 17 - Almoço no Bar Redondo, Ilha do Ferro, 1983 - Foto: Celso Brandão

Essa fotografia é um cristal do tempo. No automático, a câmera fez do encontro em 1983, naquele povoado Ilha do Ferro, imagem mnêmica. Nela – além da captura do momentâneo – um mistério tropeço selou destino (*Fig. 17*).

No canto superior levemente à esquerda, escorado em uma cerca de paus irregulares, está o nativo Fernando, lançando olhar ao banquete oferecido em seu *Bar Redondo*. Logo abaixo, atenta ao prato feito, única mulher sentada à mesa, chama-se Cármén. À direita da imagem, um sujeito de perfil que serve-se é Celso, dono da câmera. Junto a ele, acima, de cabeça erguida, mirando a lente, vê-se Gustavo. Outras quatro figuras se atracam ao rústico comedior: um deles, nativo do povoado; os outros três, barqueiros contratados em Pão de Açúcar para o traslado dos forasteiros – Cármén, Celso e Gustavo – até o povoado. O que faziam estes forasteiros em tão ermo território?

Em 1983, Cármén era diretora do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), vinculado à Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Naquele mesmo ano, a universidade alagoana havia estabelecido convênio com a *Sapienza Università di Roma*. O então reitor, Prof. João Azevedo, em contato com a embaixada brasileira na Itália, firmou – junto ao setor de estímulo e comércio de produtos nacionais – parceria para a divulgação de produtos artesanais do estado, em especial rendas e bordados. Entre 22 de setembro a 9 de outubro de 1983, ocorreu a exposição intitulada *Alagoas: uno stato del nord'est del Brasile*, sediada no *Moseo Sant'Edigio*¹⁷. Cármén, ao lado de Rogério Gomes¹⁸, foi uma das curadoras dessa exposição. Celso, nessa ocasião, trabalhou como fotógrafo e programador visual. Gustavo, produtor cultural, amigo integrante da trupe, acompanhava os temas com muito interesse.

Nos preparativos da exposição, Cármén e Celso tinham recebido a incumbência de adquirir farto volume de rendas e bordados; foram aos polos do rendendê e labirinto que sabidamente tinham escala de produção suficiente. Pão de Açúcar e suas redondezas era conhecida também pelo bordado *Boa-Noite*, cuja notícia escorria o rio: canoas escoavam as mercadorias em cidades comerciais como Penedo. Interessados no produto de linha, os

¹⁷ Atualmente, *Museo di Roma in Trastevere*. Inaugurado em 1977, este museu ocupava o prédio restaurado do Convento de Sant'Egidio, em *Plazza Sant'Egidio* – posteriormente transferido para Trastevere. Foi conhecido por abrigar uma coleção de folclore, principalmente de poetas de dialeto romano.

¹⁸ Artista plástico, Rogério Gomes à época dirigia a Pinacoteca universitária da UFAL, localizada no subsolo do Museu Théo Brandão.

forasteiros, quando em solo beiradeiro, foram informados que aquela qualidade de bordado provinha de um povoado vizinho. Dali embarcaram rio acima.

No povoado, Cármen entrevistava as mulheres bordadeiras enquanto Celso as fotografava. Gustavo tomava banho de rio. Encantados com a paisagem local, de uma arquitetura à vontade e singulares platibandas, cenas de homens construindo barças e mulheres bordando um desfiado nos bancos de simpáticas ruelas. Famintos, puseram-se a procurar um lugar de almoço. Tiveram notícia do *Bar Redondo*, ali quando conheceram Fernando. Celso diz lembrar: “E depois de fotografar o bordado, saí andando pela cidade e encontrei Seu Fernando no *Bar Redondo*. Era um bar que tinha uma arquitetura muito peculiar com mobiliário estranho todo feito por Seu Fernando”¹⁹. A graça do nativo cativou os forasteiros.

O bordado *Boa Noite* não foi levado para a exposição na Itália. A produção daquele bordado era diminuta para os propósitos da comercialização desejada. Porém, registro feito. Ali, a curiosidade plantou semente. E o encontro desdobrou-se. Celso, entre os três viajantes, foi aquele que mais se afetou pelo lugarejo: “Tanto que eu voltei logo depois com alguns alunos – eu dei um curso de férias em Maceió, de fotografia – e para concluir o curso alguns alunos foram comigo passar o fim de semana na Ilha do Ferro e nos alojamos na casa de Seu Fernando, em redes”, conta²⁰.

Recordações da viagem. A fotografia (*Fig. 18*) mostra uma mulher sentada no banco. Protegida pela sombra da árvore ela está desfiando o tecido no antigo bastidor retangular, atualmente substituído pelos de formato circular. O galo solto, muito comum, lhe faz companhia. Ao fundo à direita, vê-se detalhes de esmero arquitetônico nas fachadas das casas. A rua, de aspecto arenoso, ainda não havia sido calçada com as pedras. Nenhum carro, nenhuma moto, tampouco um poste de luz. Na fotografia seguinte (*Fig. 19*), três crianças brincam, provavelmente no *Bar Redondo*, sentadas nos bancos de Fernando. O formato da mobília lembra um pilão. Objetos cônicos e cilíndricos: vejo neles uma ampulheta. Por certo, são capazes de guardar o tempo.

¹⁹ Celso Brandão (E:8, p. 19-20).

²⁰ Celso Brandão (E:8, p. 20).



Figura 18 - Bordadeira, Ilha do Ferro, 1983 - Foto: Celso Brandão



Figura 19 - Três crianças, no Bar Redondo, Ilha do Ferro, 1983 - Foto: Celso Brandão

Cármén Dantas – uma museóloga

Cármén Dantas, de origem penedense²¹, no início da década de 1970 formou-se em museologia no Rio de Janeiro. Em meados do decênio, quando retorna a Alagoas, encontra trabalho no Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação do Estado de Alagoas – junto de Solange Lages. A notícia de que em Maceió circulava uma museóloga animou o Dr. Théó Brandão a convidá-la para participar do recém inaugurado Museu de Antropologia e Folclore, localizado no *campus* Tamandaré da UFAL. Cármén, posteriormente, fez concurso para se tornar professora de história da arte na universidade, abrindo o caminho de sua entrada em 1976.

A década de 1970, momento de domínio político da ditadura militar, foi também um período de valorização dos assuntos da dita “cultura popular” no Brasil, sobretudo com a criação de instituições específicas. Para citar alguns exemplos: no Rio de Janeiro, cria-se o Museu de Folclore Edison Carneiro (1968); na cidade de São Paulo, marca época a exposição *A mão do povo brasileiro* (1969), inaugurando novo prédio do Museu de Arte de São Paulo (MASP) fixado, desde então, na Av. Paulista; no Ministério da Educação, é lançada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1975), a qual ano seguinte transformou-se no Instituto Nacional do Folclore, subordinado à nova Funarte (1976); data desse período a atuação, em Brasília, do Centro Nacional de Referência Cultural (1975), posteriormente incorporado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); também importante, o Museu do Homem do Nordeste (1979) na cidade de Recife passa integrar a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). Em Maceió, o mencionado Museu de Antropologia e Folclore, fundado em 1975 para o abrigo da coleção e biblioteca de Théó Brandão, faz parte desse contexto nacional, quando observava-se permeabilidade dos assuntos *não-eruditos* ou *não-acadêmicos* – ditos *populares* – nas instituições museológicas.

Theotônio Vilela Brandão (1907-1981) é de uma geração de intelectuais folcloristas, muitos dos quais, em Alagoas, oriundos de famílias senhoriais de engenho. Em Viçosa, cidade de seu nascimento, o contato da Casa Grande com os folguedos locais (guerreiro, reisado,

²¹ Cármén (E:7, p. 2) conta que, em sua época, Penedo era uma cidade revolta pelo cultivo da arte erudita, sobretudo pela forte presença do piano e pela arquitetura e escultura de estilo barroco, fator que lhe despertou o interesse pela museologia. No entanto, ela relata que, defronte a sua cidade de origem, do outro lado do Rio São Francisco, marcava o imaginário as cerâmicas do povoado Carrapicho, que deu origem ao município Santana do São Francisco, em Sergipe. Escorria pelas águas do Baixo toda sorte de produtos que ganhavam espaço nas feiras de Penedo, possibilitando esta confluência de estímulos naquele histórico entreposto comercial.

pastoril e chegada), cantorias, brincadeiras e manifestações de terreiro era bastante frequente. Os senhores financiavam as festas até como forma de entretenimento. Havia convivência, mesmo que conflituosa e servilizada, dessa elite rural com expressões da cultura popular; interrompida com a substituição dos engenhos pelas novas usinas. Jovens herdeiros dessas antigas famílias abastadas – já residentes em Maceió nas primeiras décadas do século XX – tendiam a estudar fora do estado, quando não no exterior, em Recife, Salvador ou Rio de Janeiro. Théo bacharelou-se médico, fez estudo em Salvador e no Rio, e os seus primeiros trabalhos, que versam sobre a farmacopeia popular, sinalizavam o interesse de um folclorista em formação; conta-se que ele trouxe consigo, de Salvador, um item bastante raro para fins da década de 1920: um gravador com o qual pôs-se a registrar²². A geração de intelectuais alagoanos a que pertencia Théo matinha intensa participação no chamado Movimento Folclórico Brasileiro²³. José Aloísio Vilela, José Maria de Melo, Arthur Ramos, Manuel Diégues Jr. e Aurélio Buarque de Holanda foram alguns desses sujeitos.

Cármén chegou a Maceió no ano de 1973 aos 28 anos de idade. Conviveu e obteve influência dessa mencionada geração de intelectuais, os quais já se encontravam em idade avançada. Ao lado dessa influência, Cármén trazia consigo, desde sua formação no Rio de Janeiro, a peculiar percepção do clima intelectual de época. Para além de sua formação no Museu Histórico Nacional²⁴, ela esteve imersa na atmosfera intelectual e artística carioca, embebendo dos mais variados debates vivos da cidade. Em 1976, no *Jornal de Alagoas*, a museóloga publicou um artigo intitulado “Museu Mundo”²⁵, quando escreveu:

Dentro da nova conceituação de Museu como casa de cultura aberta a todas as tendências artísticas, mesmo as mais contraditórias e herméticas, a ponto de admitir-se que o próprio cotidiano do ser humano se constitui na mais autêntica expressão artística, assumem os Museus posição de coletor das ações humanas, sem limites ou fronteiras que determinem sua atuação. Daí o binômio MUSEU/MUNDO corresponder a toda uma gama de atitudes e ações realizadas pelo homem em seu contexto habitual, movido pela intuição e quase sempre despojado de intenção estética. (Cármén Dantas, 29/02/1976 – *Jornal de Alagoas*)

Disseminava-se a ideia do museu como abrigo das coisas mundanas, cotidianas, habituais, das várias tendências artísticas, dos encontros ecléticos, espaço de coleção dos fazeres diários, bem como das expressões espontâneas. À época, essa visão museológica conflitava com a consolidada concepção de arte-museu como manifestação e lugar da *alta*

²² Cármén Dantas (E:7, p. 3).

²³ Luis Rodolfo Vilhena (1997).

²⁴ Posteriormente, o seu curso seria transferido para a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

²⁵ *MUSEU/MUNDO*. Cármén Lúcia Dantas. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 29/02/1976.

cultura, daquela que se oficializou nas academias mais consagradas, pelos museus de belas-artes e outras instituições conservadoras²⁶. Em 1977, Cármen participou do momento de transferência do Museu para o antigo *Palacete dos Machados*, localizado na Av. da Paz, no histórico bairro do *Jaraguá*.

Sob direção da antropóloga Vera Calheiros, a instituição – para além de guardar a coleção e biblioteca de Théo – demandava renovada aquisição de peças ao acervo. Nesse período, Vera, Cármen e Celso participaram ativamente dessa tarefa de aquisição, por vezes orientados pelas dicas que obtinham das conversas com os mais velhos. Cármen tornou-se diretora do Museu em 1978 – quando Vera se transfere para o Rio de Janeiro com o objetivo de cursar o doutorado em antropologia. Vera, então no Rio, consolidou os contatos com o Museu de Folclore Edison Carneiro, firmando longa parceria com o antropólogo Raul Lody, que assinou diversas curadorias do respectivo museu alagoano, com importantes trocas de experiência e informação técnica entre as instituições.

Cármen, em 15 de novembro de 1979, a respeito da missão à frente do Museu Théo Brandão, escreveu:

No mundo de hoje não mais se admite uma instituição museológica desligada do processo educacional de sua comunidade. Os velhos conceitos recebem nova roupagem e os museus afastam-se de sua antiga posição de abrigo insólito de intelectuais, para desempenhar uma missão bem mais produtiva, buscando atrair para si a grande massa popular. Ao lado das escolas, estas instituições atuam como veículos de educação extra classe, transmitindo sua mensagem pedagógica através da informação visual. Mas não se restringem a efeitos puramente didáticos os anseios dos museus atuais. Seus objetivos são mais audaciosos, suas metas mais abrangentes. Importante como repositório da cultura de um povo, os museus assumem também o papel de agente informativo dessa cultura, junto aos turistas que os visitam. É a história, é a Arte, é o Folclore, é a própria Vida da comunidade que ali está projetada. Precisa, portanto, ser bem exposto o seu acervo, bem ativas suas promoções. Para sobreviverem, os museus se dinamizaram. Abrigam suas portas ao grande público. É a casa de lazer educativo, como também o são o teatro, o cinema, a televisão (Cármen Dantas – Arquivo Pessoal – 15/11/1979).

No trecho citado, uma preocupação salta aos olhos. O Museu é visto como uma instituição que visa projetar a identidade cultural alagoana através das expressões do fazer popular cotidiano. Havia a intenção de promover a educação patrimonial, estabelecendo parcerias com escolas de Maceió e a publicação de materiais bibliográficos – catálogos de exposição e livros especializados. Para tanto, a pesquisa e, principalmente, o registro audiovisual eram indispensáveis a este propósito. Além do espaço como “reservatório da cultura de um povo”, o Museu encarnava essa função de “agente informativo”, procurando

²⁶ Refiro-me, por exemplo, ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

ampliar a comunicação com os mais variados públicos, incluindo também os turistas. Essa provocativa associação entre museu, teatro, cinema e televisão enquanto veículos de lazer educativo poderia soar como algo herético, mas de fato era essa a posição que buscava-se afirmar.

As ações do Museu, nesse intuito de divulgar a identidade cultural alagoana, transbordavam as fronteiras administrativas do estado, com ações expositivas em cidades brasileiras do sudeste e no exterior. Tem-se notícia²⁷ – abril de 1980 – da exposição “Brinquedos Populares” no Museu Monteiro Lobato, em Taubaté-SP. No mesmo ano, em dezembro, por ocasião da Feira Nacional de Artesanato ocorrido no país vizinho Chile, representantes do artesanato alagoano foram escolhidos, com indicação do Museu Théo Brandão, para viajar junto da delegação brasileira coordenada pelo Instituto Nacional do Folclore, sob supervisão de Raul Lody²⁸.

Em 1981 – ano do falecimento da pessoa Théo Brandão –, no *Jornal de Alagoas* é notícia a participação da museóloga Cármen no VI Encontro Cultural de Laranjeiras-SE, quando lança o livro *Carrapicho: Cerâmica e Arte*²⁹, junto da exposição “Artesanato Alagoano”, promovida pelo Museu Théo Brandão, com a apresentação de moringas antropomorfadas do artista maceioense, Júlio Rufino, ladeadas pelas peças de bordado filé do Pontal da Barra. Também no *Jornal de Alagoas*, em setembro de 1981, com a manchete “Diretoria do Museu Théo Brandão Projeta Alagoas”, anunciava-se a viagem de Cármen para São Paulo, quando – à convite da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo – proferiu palestra sobre o folclore alagoano no Museu da Imagem e do Som³⁰.

Em 1982, a principal ação de promoção do Museu teria lugar no Rio de Janeiro, entre setembro e dezembro, em razão de homenagem póstuma à Théo Brandão feita pelo Museu Edison Carneiro. Conforme consta³¹, anualmente a Funarte – à época, abrigo do Instituto Nacional do Folclore – promovia uma exposição sobre o folclore de um específico estado brasileiro. Nesse evento, além da exposição de peças de artesanato e arte popular, da apresentação de folguedos e a realização de seminários sobre a cultura popular de Alagoas,

²⁷ *Museu mostrará acervo alagoano. Jornal de Alagoas.* Maceió, 19/04/1980.

²⁸ *Artesanato alagoano vai ao Chile.* Denise Barbosa. *Tribuna de Alagoas.* Maceió, 09/11/1980.

²⁹ Este livro conta sobre a cerâmica do povoado Carrapicho, localizado em Sergipe, do outro lado do Rio São Francisco, em frente à Penedo, cidade de origem da autora.

³⁰ *Diretoria do Museu Théo Brandão Projeta Alagoas. Jornal de Alagoas.* Maceió: 20/08/1981.

³¹ *Museu Théo Brandão vai expor folclore de Alagoas no Rio. Tribuna de Alagoas.* Maceió: 01/08/1982.

houve projeção de filmes – em sintonia com a temática – realizados pelo cineasta Celso Brandão, que trabalhava para o Museu Théo Brandão. No catálogo dessa exposição³², vê-se menção ao icônico bordado filé, à cestaria de Coruripe, à cerâmica de Porto Real do Colégio, bem como fotografias de folguedos regionais (guerreiro), bandas de pífano e casas de taipa, além de artistas como o xilógrafo-poeta Enéias Tavares dos Santos, os escultores Saturnino João da Silva e Manoel da Marinheira e o ceramista Júlio Rufino.

Como antes mencionado, 1983 foi ano da exposição sobre Alagoas no *Moseo Sant'Egidio*, em Roma³³. Na fotografia (*Fig. 20*), da esquerda para a direita, podemos ver Cármen Dantas, Celso Brandão e Rogério Gomes. O trio estava nos preparativos da ação expositiva, planejando a expografia, a disposição visual e selecionando as fotografias. Conforme constante no catálogo, o objetivo transcendia o propósito de divulgar a cultura popular alagoana. Na ocasião, tratava-se de apresentar o estado de Alagoas, com informações gerais sobre o território, sua história, economia e vida social, bem como das expressões literárias e científicas (Pedro Nolasco, Jorge de Lima, Graciliano Ramos, Aurélio Buarque, Manoel Diégues e Théo Brandão), personalidades das artes plásticas (José Paulino, Miguel Torres, Lourenço Peixoto, Fernando Lopes e Pierre Chalita), da escultura popular (Zezito Guedes e Manoel da Marinheira), imagens dos folguedos regionais (guerreiro, reisado, pastoril, fandango, baiana e quilombo) e de outros festejos populares (chegança, presépio, caboclinho, cavallhada e vaquejada), além dos cultos afro (xangô e umbanda); fotografias de procissões católicas, milagres (ex-votos), da arquitetura popular religiosa; nesse panorama, aparece o artesanato junto das feiras, a cerâmica utilitária, rendas e bordados (filé, labirinto, rendendê e bilros).

Tomava vulto nas referidas ações a divulgação dos ativos simbólicos e culturais do território, com a seleção dos ícones celebrados, visando projetar a identidade alagoana para dentro e, sobretudo, para fora. Essa exposição havia se beneficiado de pesquisa feita para confecção do livro *Alagoas: roteiro cultural e turístico* – publicado em 1979 –, guia escrito por Solange Lages, Cármen Dantas, Abílio Dantas e Pierre Chalita, ilustrado com as imagens de Celso Brandão. No horizonte do respectivo grupo de artistas e intelectuais estava a intenção de colocar Alagoas nos roteiros turísticos que cresciam os olhos para aspectos do patrimônio

³² *Alagoas: uno stato del nord'est del brasilie – Moseo Sant'Egidio Piazza Sant'Egidio, Roma (22 settembre – 9 ottobre)*, Edufal: Maceió, 1983.

³³ A exposição, promovida pela UFAL, contava com patrocínio do Ministério da Educação e Cultura, Ministério da Indústria e Comércio, Itamaraty, CNPq, Salgema, Governo de Alagoas e Cooperativa dos Usineiros. Informações constantes em matéria jornalística (*Tribuna de Alagoas*, 02/09/1983).

cultural, para além do desfrute das praias, com informações dos interiores e suas possíveis atrações. Este movimento estava em sintonia com políticas públicas da década de 1970 – a nível estadual como federal³⁴.

Fruto de pesquisa para esta exposição na Itália, assim como antecipado, deu-se o encontro da veterana equipe do Museu Théo Brandão com o povoado Ilha do Ferro, em 1983. No entanto, saliente-se que a presença do Museu repercutiu de maneira mais abrangente no processo de valorização da arte popular do estado, sobretudo no empenho dos funcionários e colaboradores que buscavam fazer constantes e novas (re)descobertas.



Figura 20 - Carmen Dantas, Celso Brandão e Rogério Gomes - Museu Théo Brandão, 1983 - Fonte: arquivo pessoal de Cármen Dantas

Celso Brandão – um fotógrafo

³⁴ Convém lembrar a criação do Programa de Reconstrução das Cidades Históricas (1973), uma parceria para revitalizar o patrimônio histórico e cultural, sobretudo de cidades nordestinas tombadas. Paralelamente, nessa mesma década de 1970, nos estados viu-se aumentar o número de secretarias voltadas para os temas culturais, turísticos e patrimoniais. A EMATUR – Empresa Alagoana de Turismo – foi criada na década de 1970.

Celso Brandão, natural de Maceió, quando aos 13 anos de idade, em 1964, foi presenteado com sua primeira câmera fotográfica. Neste ano, no caminho de Viçosa para festejar o Natal junto de seus familiares, lembra ter visto ao longe a figura de um mateiro, vestido de guerreiro com pandeiro em mãos, a caminhar à beira da estrada de um deserto canavieiro. Timidamente solicitou que o pai parasse o carro e, ali mesmo, teria feito sua primeira fotografia³⁵.

Desde a tenra idade, Celso esteve em contato com os folguedos em Viçosa; dançou o pastoril organizado pela avó. No interior, lembra de frequentar as feiras, adquirindo peças cerâmicas e caxixis. De sua infância e adolescência no bairro da *Pajuçara*, em Maceió – nas duas primeiras ruas diante da orla moravam famílias de classes médias e, nas seguintes, moradias de pescadores – lembra-se do carnaval e das máscaras excêntricas, dos estandartes bordados, de uma solta folia com crianças tocando em latas. A presença da cultura popular – no sentido de *folk* – estava no cotidiano e a penetração entre rural e urbano um tanto mais aparente.

Celso provinha de família com boa situação financeira, o pai – Rivadávia Carnaúba Brandão –, advogado inclinado à literatura francesa e apreciador de arte erudita, tinha em sua parentela vínculo com o mencionado Théo Brandão; eram primos. Na entrada de 1970, Celso mudou-se para Recife, onde cursou Comunicação Visual na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Ainda estudante universitário fez suas primeiras viagens ao sertão alagoano a fim de fotografar.

Em seu período de formação universitária, na cidade de Recife, Celso recorda da *I Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro*, evento organizado pelo assim chamado *Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*, ocorrido no ano de 1974. Na ocasião, promoveu-se o encontro de cineastas e críticos, profissionais da televisão e cientistas sociais para debater o tema do filme documental³⁶. Nesse momento, Celso entra em contato com

³⁵ Celso Brandão (E:8, p. 2).

³⁶ Participaram desse evento, entre outros, o historiador Paulo Emílio Sales Gomes, os críticos de cinema Jean-Claude Bernardet e José Carlos Avellar, o comunicólogo José Marques de Melo, os cineastas Sylvio Back e Nélson Pereira dos Santos, os sociólogos José Arthur Rios e Carlos Alberto Medina e o antropólogo Egon Schaden (LIRA DO NASCIMENTO, 2017 p. 4).

documentário nordestino; “Saí dizendo que tinha descoberto o que queria fazer da vida”, conta³⁷.

Em 1975, o DAC de Alagoas, então sob direção de Solange Lages – já com a participação de Cármen Dantas – organizou o *I Festival Brasileiro de Cinema de Penedo*, sediado no *Hotel São Francisco*, lugar de abrigo do *Cine São Francisco*, um equipamento cultural pioneiro na história e promoção do audiovisual alagoano e também nordestino. Convencionalmente marcado nos dias que antecedem a procissão de Bom Jesus dos Navegantes, sempre nas duas primeiras semanas de janeiro, o festival – que contava com atrações extra-fílmicas como apresentações de folguedos e exposições de arte e artesanato – situava-se no intento de promover o turismo de eventos – ao projetar a imagem de Alagoas –, bem como estimular a produção cinematográfica da região, sobretudo a partir de mostras competitivas de curtas-metragens em *Super-8*. Nessa categoria, Celso foi vencedor da competição em sua primeira edição³⁸.

A partir do acontecimento, Celso ficou próximo de Cármen e Solange, despertando interesse da diretoria do DAC, quando foi convidado a integrar um projeto de livro sobre o artesanato alagoano – embora não tenha prosperado tal iniciativa –, animando-se muito precocemente pela temática como eixo de sua narrativa profissional, segundo diz:

Eu estava estudando Comunicação Visual em Recife. Nessa época foi criado o Festival de Cinema de Penedo; e eu comecei a participar com documentários também. A partir daí, Dr. Théo Brandão soube que eu estava fazendo esses documentários sobre cultura popular e mandou me chamar; e me deu muitas ideias nesse campo, sobre o que eu deveria filmar como a culinária, a medicina e as artesanias. Então foi muito importante este contato com ele. Boa parte da minha produção de imagens – fotografias, filmes e vídeos – foi sobre cultura popular (Celso Brandão, E:8, p. 1).

Em Recife, Celso destaca – no despertar de seus interesses – a presença da *Galeria Nega-Fulô de Artes e Ofícios*, da pesquisadora Silvia Coimbra³⁹. Terminado o curso em 1977, Celso foi contratado pela UFAL – onde, anos depois, ingressaria também como professor do departamento de Comunicação – para trabalhar no Museu, integrando uma equipe recém formada, sendo responsável principalmente pela documentação e auxiliando na aquisição do acervo. Diz ter contribuído sobretudo com as esculturas de madeira que lhe atraíam mais ao gosto pessoal. Participe daquela equipe, desenvolvendo os seus trabalhos autorais, logo

³⁷ “Sempre tenho um filme inédito na gaveta”, Entrevista com Celso Brandão. Larissa Bastos. **Gazeta de Alagoas**: Maceió, 17/12/2016.

³⁸ Nessa edição, Celso foi o vencedor da Mostra Competitiva com o curta-metragem *Reflexos*.

³⁹ Coautora, junto a Flávia Martins e Maria Duarte, de importante livro intitulado *O Reinado da Lua – Escultores populares do nordeste*.

adquiriu hábito de viajar os interiores em busca de encontros e materiais para registro audiovisual, seja sob encomenda da universidade, seja financiado com recursos próprios.

Nessas viagens, que se intensificaram depois de sua entrada no Museu, Celso atuou como um “descobridor”; ele fez o garimpo de potenciais artistas, bem como a captura de expressões festivas, musicais e artesanais, documentando-as, trazendo-as à luz do conhecimento de muitos outros pesquisadores vinculados a instituições especializadas (universidades, museus e galerias); e não restrita à província alagoana, a mediação alcançou indivíduos dos segmentos artístico e científico de outros estados do país.

“Descobrir” é um termo bastante forte, nem sempre adequado, pois tende a passar a impressão de que esses encontros se dão a esmo, fortuitamente. Em certo sentido, não se “descobre” algo que não tenha sido de alguma maneira previamente descoberto. Mas, aqui, “descobrir” adquire sentido preciso e apenas quer dizer *facilitar a inserção* em dado circuito, sendo este voltado ao comércio ou à pesquisa (acadêmica e/ou curatorial), frequentemente ambos.

Na segunda metade da década de 1970, em uma de suas viagens, passando por São Miguel dos Campos para conhecer o pintor Fernando Lopes, Celso levou susto com uma onça talhada em madeira, de tocaia embaixo do móvel e pronta para dar o bote. Perguntou a proveniência daquela peça singular, quando obteve notícia de um sujeito chamado Manoel, residente em Boca da Mata. De posse dessa informação, algum tempo depois, quando em viagem junto da socióloga Marlyse Meyer, retornando do alto sertão alagoano, decidiu fazer uma breve parada na cidade daquele escultor; ali, pela primeira vez, conheceu pessoalmente Manoel da Marinheira, que produzia para seu patrão, Jorge Tenório⁴⁰, com peças datadas dos anos 1960. O encontro com Celso abriu novos rumos para a obra do artista, que passou a ser acionado por uma clientela de alto poder aquisitivo de Maceió, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, figurando em importantes galerias e exposições⁴¹.

Ao longo de sua trajetória, Celso promoveu diversos artistas populares que receberam destaque nacional – além do mencionado Fernando da Ilha do Ferro, também levou ao

⁴⁰ Fazendeiro da região de Boca da Mata. Atualmente mantém, em sua propriedade, um museu com as peças de Manoel da Marinheira.

⁴¹ Já no início da década de 1980, Manoel da Marinheira passou a produzir obras para o Hotel Jatiúca, referência em Maceió. Em São Paulo, a antiga galeria O Bode, de Maureen Bisiliat, também divulgava as peças desse escultor. No Rio de Janeiro, diversos colecionadores se interessaram, marcando o período uma fotografia de Caetano Veloso sentado sobre o leão de Manoel da Marinheira, publicada na Revista Manchete. Celso levou ao conhecimento de Lélia Coelho Frota, que, posteriormente, incluiu peças de Manoel na exposição *Brésil, Art Populaire Contemporain*, no Grand Palais, em Paris.

conhecimento público nomes como Miguel Celestino⁴² e José do Chalé⁴³. O trânsito desse fotógrafo, junto ao Museu Théo Brandão e demais indivíduos atrelados ao mundo da arte brasileira, marca sua atuação como um intermediário. Frequentemente ele foi – e ainda é – procurado por pesquisadores de outros estados do país. Em meados dos anos 1980, o antropólogo Luís de Castro Faria⁴⁴, após haver assistido *Memória da Vida e do Trabalho* (1984)⁴⁵ – decide imergir no estado alagoano, quando Celso o acompanhou em viagem ao sertão. No período em que esteve trabalhando para a universidade, conforme conta em entrevista, constantemente lhe recomendavam fazer este acompanhamento de visitantes de outras instituições, o que possivelmente ampliou a sua rede de contatos.

Entre os seus contatos, particularmente no universo do artesanato e da arte popular brasileira, Celso nutriu relação profissional com Lélia Coelho Frota. Entre 1982 e 1984, a museóloga esteve à frente do Instituto Nacional do Folclore⁴⁶, sendo diretora do Museu de Folclore Edison Carneiro, quando criou o programa chamado *Sala do Artista Popular*, responsável por ações de documentação, exposição e publicação de artistas e suas tradições artesanais. Celso conheceu Lélia em 1982, quando o referido Museu Edison Carneiro, juntamente com a Embrafilme, lançou o seu curta-metragem *Chão de Casa*⁴⁷, no jardim do *Palácio do Catete*. No ano seguinte, Lélia foi a Maceió, em nome do Itamaraty, avaliar a exposição que seria feita em Roma, no *Museo Sant'Egidio*, momento em que Celso lhe apresentou uma porção do território de Alagoas e suas expressões artísticas, individuais e coletivas.

⁴² Seu Miguel Celestino, pajé e escultor, indígena Xukuru-Kariri – povo situado na região de Palmeira dos Índios – foi primeiramente reconhecido pelo antropólogo Clovis Antunes, que o estimulou a produzir suas obras. Celso, quando tomou conhecimento, fez chegar a informação em Lélia Coelho Frota, que também o inseriu na exposição no *Grand Palais*, em Paris.

⁴³ José do Chalé, índio pertencente à comunidade Xocó da Ilha de São Pedro, situada no município Porto da Folha-SE, à beira do Rio São Francisco. Celso tomou conhecimento de José do Chalé já no início dos anos 2000, quando o artista tinha 99 anos de idade. Levou Lélia Coelho Frota e o filósofo catalão, Eduardo Subirats, para a Ilha de São Pedro a fim de conhecerem pessoalmente José do Chalé, que viveu até os 105 anos, sendo 2007 o ano de seu falecimento. Suas peças encontraram receptividade em importantes galerias tanto no nordeste quanto no sudeste.

⁴⁴ Quando esteve em Alagoas, ainda ocupava o cargo de Diretor do Museu Nacional.

⁴⁵ Documentário dirigido por Celso Brandão, que conta as transformações sociais nas vilas operárias da indústria têxtil alagoana (Fernão Velho, Saúde e Rio Largo). Link: <https://vimeo.com/68435474>.

⁴⁶ Atualmente, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), instituição que gerencia o Museu de Folclore Edison Carneiro, vinculado ao Iphan.

⁴⁷ O documentário (16'), com texto da antropóloga Vera Calheiros, aborda a situação social da construção das casas de taipa na Ilha de Santa Rita, Alagoas. Link: < <https://alagoar.com.br/chao-de-casa/> >.

Em 1987, por ocasião do *Projeto Brasil-França*, Lélia foi a curadora da exposição *Brésil, Art Populaire Contemporain*, no *Grand Palais* em Paris⁴⁸. As esculturas e o mobiliário de Fernando Rodrigues foram incluídos na referida exposição; a curadora havia sido apresentada à arte daquele povoado, quando pouco se falava sobre a Ilha do Ferro. Esta exposição, ano seguinte, em sua itinerância, ganhou espaço no Museu de Artes de Brasília (MAB). Atualmente, o acervo da exposição encontra-se no Centro Cultural São Francisco, localizado no centro histórico de João Pessoa, Paraíba.

Fruto de longa relação, Celso fotografou para algumas das publicações dessa incentivadora da arte popular, entre as quais o livro *Mestre Vitalino* (1988). Os artistas que o fotógrafo apresentou à museóloga foram oportunamente inseridos na publicação *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro – Século XX* (2005), um guia de referência para os estudos de arte popular no Brasil.

Outro contato mediado pelo fotógrafo, de relativa importância para o povoado, é a jornalista e curadora Adélia Borges, uma profissional bastante influente no circuito da arte. Adélia, desde a mostra chamada *Uma história do sentar* (2002-2003) – no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, momento em que inseriu as peças de Seu Fernando –, atua pela divulgação dos e das artistas da Ilha do Ferro (escultura e bordado). Fez a curadoria da exposição *In praise of diversity: benches from brazil* (2012), que levou 62 bancos das mais distintas procedências, entre os quais bancos da Ilha do Ferro, para a *Droog Gallery*, em Amsterdam, Holanda. No ano seguinte, publicou o livro *Móvel Brasileiro Contemporâneo* (2013), reservando um capítulo específico para o povoado, situado entre outros nomes de *designers* brasileiros de reputação internacional.

Acima, podemos ver como a mediação com duas importantes curadoras e escritoras, associadas ao circuito ampliado das artes, possui impacto na visibilidade de uma produção local, seja quando as peças figuram em destacadas exposições, acessíveis a um público interessado, que posteriormente põe-se à procura dos autores, seja quando esses artistas são contemplados por publicações que alcançam os mais afastados leitores. No entanto, algo anterior foi decisivo para o florescimento da criatividade: a existência de clientes. Em 1997,

⁴⁸ A curadoria dessa exposição foi solicitada pela Secretaria de Difusão e Intercâmbio Cultural do Ministério da Cultura, para atender a frequentes consultas realizadas por instituições estrangeiras. O acervo expositivo foi adquirido com verbas do Ministério da Cultura e dois catálogos sobre a exposição foram produzidos com financiamento da empresa *General Motors do Brasil*.

Celso levou à Ilha do Ferro dois colecionadores que influíram no destino do povoado, Tânia Pedrosa e Luca Pariani, conforme conta:

Anos depois eu levei à Ilha do Ferro dois colecionadores de arte, também uma coisa decidida de última hora, a Tânia Pedrosa e o Luca Pariani. Então, chegando à Ilha do Ferro, Tânia e Lucca ficaram alucinados com a produção de Seu Fernando, que por sorte tinha muita coisa. Com eu lhe disse, não tinha a quem vender, ele produzia e ficava lá amontoado (Celso Brandão, E:8, p. 20).

Tânia e Luca – sobre os quais falarei com maior detalhe – foram os dois primeiros clientes mais ativos da arte do povoado. Ao incentivar a produção local, comprando com frequência, ambos montaram expressivas coleções, mas sobretudo ofereceram estímulo para que os nativos vissem no trabalho artístico a possibilidade de rendimento econômico. Posteriormente, com uma produção já mais robusta, incluindo outros artistas além de Seu Fernando, a notícia do polo criativo que se formava no povoado Ilha do Ferro se espalhou, também por efeito desses mesmos colecionadores, que foram, aos poucos, agregando novos olhares para o lugarejo.

Em meados dos anos 2000, Celso adquiriu um imóvel no povoado, passando a frequentá-lo com mais assiduidade. Nesse momento, ao lado dos outros colecionadores, começa, com intensidade, a comprar e colecionar as peças. Hoje a sua casa na Ilha do Ferro abriga uma coleção aberta aos visitantes interessados. Junto de outros colecionadores, este fotógrafo contribuiu diretamente na interação com os nativos não só para a divulgação, mas também enquanto um cliente que opina, oferecendo sugestões e palpites; diz operar com sutileza, não almejando interferências incisivas. No entanto, como diz o próprio: “Eu não interfiro, não gosto de dar ideia, apesar de eles dizerem que é muito importante o que eu digo, mas eu procuro não influenciar. Claro que tem uma questão de acabamento, de falha muito visível, aí eu digo”; e, ainda, complementa: “Essa relação é muito importante porque já na sua escolha, só o que você escolhe da produção do artista, aquilo já vai influenciar ele a produzir naquele caminho”, diz Celso⁴⁹.

O colecionador sabe que a sua escolha possui efeito no trabalho de quem produz. Isto se verifica, sobretudo, quando, assim como no mundo das artes populares, a distância social entre os artistas e o público é acentuada. Esse condicionamento da produção pelo gosto da clientela, embora aspecto denegado, constitui um fenômeno comum a diversos campos da

⁴⁹ Celso Brandão (E:8, p. 24).

produção cultural. Altera-se, entretanto, o efeito dessa seleção conforme o perfil de quem compra, bem como segundo a relação estabelecida entre o produtor e o consumidor.

No caso de Celso, o envolvimento com o povoado transcende o interesse mercantil. Existe compromisso de outra natureza, que é de certo modo relacionado a sua experiência pregressa como ex-funcionário do Museu Théo Brandão. Isso se expressa, por exemplo, em seus trabalhos audiovisuais – fotografias e documentários – retratando aspectos da arte e da vida no povoado. Na fotografia (*Fig. 21*), vemos Celso gravando para o filme intitulado *Desvirando Bicho* (2005)⁵⁰, que apresenta o trabalho e a imaginação do artista Fernando Rodrigues. Em 2017, o fotógrafo lançou, em edição bilíngue (português e francês) – com a curadoria de Pierre Devin e poesia assinada por Fernando Fiúza –, o livro “Ilha do Ferro”, editado pela Imprensa Oficial Graciliano Ramos.

Em 2019 presenciei a exposição *Missão Rio São Francisco: nas trilhas de Richard Francis Burton*⁵¹, ocorrida na *Fundação Pierre Chalita*, Maceió. Nessa ocasião, foi feita a leitura de um manifesto dedicado ao tema da preservação ecológica da bacia do Rio São Francisco. No catálogo dessa mostra, em texto de apresentação escrito por Cármen Dantas e Cíntia Ribeiro, está dito:

A ideia surgiu em meados de 2018, no Povoado da Ilha do Ferro, município de Pão de Açúcar, sertão alagoano, quando um grupo de fotógrafos, impactados pela riqueza e transformação da paisagem local, resolveu empreender a Missão: um inventário discursivo atento não apenas à exuberância de Francisco, o rio, mas à urgência da preservação de suas águas e memória social (Catálogo, 2019).

Nesse mencionado grupo estão: Pierre Devin, Nair Benedicto, Fausto Chermont, Fabiana Figueiredo, Pedro Amaral e Celso Brandão. Vemos que o último, por seu trabalho como artista audiovisual, como colecionador e pesquisador da arte popular, opera trazendo engajamento de outros agentes externos, potencializando a visibilidade para as questões do território, naquilo que diz respeito à arte, mas também aos temas políticos, ambientais e culturais mais amplos.

⁵⁰ Link de acesso para o filme: <https://vimeo.com/72496261>

⁵¹ Para consulta ao conteúdo desse projeto: <http://territoiresensible.com>



Figura 21 - Fernando Rodrigues e Celso Brandão – Making-of do filme Desvirando Bicho (2005) – Foto: André Fontes Torres



Figura 22 - Fernando Rodrigues em seu Bar Redondo, 1983 – Foto: Celso Brandão

Fernando Rodrigues dos Santos (1928-2009) – um artista

Na imagem acima (*Fig. 22*), vê-se, ao centro, uma estrutura de formato redondo e alpendre de madeira forrado por telha de barro; no interior, com as mãos na cintura, está Fernando Rodrigues dos Santos, então proprietário do chamado *Bar Redondo*. À direita da imagem, registra-se uma casa de taipa com portal de madeira (porta holandesa). À esquerda, passando pela cancela, avista-se pequenos bancos rústicos, com pés assemelhados a uma forquilha. Foram precisamente estes bancos, assim como o mobiliário em geral, que despertaram a curiosidade daquela veterana equipe do Museu Théo Brandão, em 1983.

Seu Fernando, considerado o pioneiro do trabalho artístico no povoado Ilha do Ferro, faleceu em 2009, aos 81 anos de idade. Por este motivo, não havendo a possibilidade de conhecê-lo pessoalmente, aqui tomo como fonte de pesquisa o livro *Um jeito de olhar – Fernando Rodrigues dos Santos* (2017), organizado por Jairo Campos, editado pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). Esse livro consiste na reprodução fac-similada do caderno de memórias ditadas por Fernando e transcritas por seus familiares ou terceiros, próximos da vida diária do Ateliê Boca do Vento. Paralelamente, faço recurso às entrevistas que mencionam esse artista, buscando resgatar certos aspectos biográficos. Nem sempre as datas guardam exatidão, mas oferecem, ao menos, uma estimativa, sendo algumas delas confirmadas por relatos paralelos e checagem de informação.

Nesse ponto, breves considerações sobre o problema da memória. O fenômeno do lembrar-se – rememorar o passado – por certo não goza de perfeição. O testemunho de uma pessoa – por mais vigorosa que seja a sua faculdade mental, com respeito aos temas mais íntimos e biográficos – contém um elemento de precariedade, insuficiência e, não raro, distorção de fatos. A memória é um selecionar e esquecer; nas suas lacunas, a ficção habita junto da mistura de eventos. Mas, sobretudo, em todo lembrar-se individual persiste, como apropriadamente advertiu o sociólogo Maurice Halbwachs (1990), contribuições coletivas, complementos que são oferecidos por “quadros sociais da memória”.

Pois, o caderno de Fernando é a materialização da qualidade social do lembrar; ele é dito por um indivíduo, transcrito por muitos outros; além disso, é o produto de inúmeras conversas e impressões compartilhadas. Os registros, quando datados, remontam de 1999 à 2008. Portanto, saliente-se que o artista iniciou a escritura desse documento aos 71 anos de idade; aliás, no mesmo período em que o seu reconhecimento enquanto artista passou a se

fortalecer, assim como pretendo demonstrar. A rememoração transcrita fez parte de um momento específico da vida daquele indivíduo.

Fernando já materializava os seus ditos em suas obras. Mas antes desse período mencionado, não chegou a propriamente organizar algo parecido com um ensaio autobiográfico. Na leitura das memórias de Fernando, temos o contato com narrativas da trajetória do artista, além de lembranças de fatos históricos do povoado Ilha do Ferro, mas sobretudo um modo de pensar a sua existência, com significativos acentos poéticos. Essa qualidade de fantasiar a si mesmo, até nas passagens provavelmente mais fidedignas, não é apenas um elemento para o qual devemos nutrir alguma suspeita. Antes, pelo contrário, precisamente nas ficções estão os dados mais relevantes para uma correta compreensão do artista e de sua arte.

Fernando nasceu em um povoado chamado Japão, que também é localizado no município Pão de Açúcar:

Em 1935, eu tinha 5 anos, morava no Japão, os avós que eu conhecia era por parte do meu pai. Meu pai morava pelo lado de dentro, meu avô pelo lado de fora. Pelo lado de baixo, tinha roça, tinha um quintal. [...] Na época do inverno, ele plantou milho, feijão, cabaço, abóbora e melão, e melancia nos arcerros (Fernando Rodrigues, 2017, p. 18).

Ainda criança, provavelmente aos 9 anos de idade, muda-se para a Ilha do Ferro, conforme recorda: “Em 1937, nós corremos do Japão, com medo dos soldados e os bandidos, e o coronel era Lampião. Vou contar o que havia nesta região, tinha muito gado e muito mais tinha criação” (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 2).

Na década de 1930, o bando de Lampião rondava o sertão alagoano. A presença dos cangaceiros está impregnada no imaginário local, atualmente como uma espécie de figura folclórica, mas resta na memória dos mais antigos a lembrança do temor. Assim, em outro trecho, Fernando diz: “Quando eu era menino que não tinha entendimento de gente, minha mãe mais meu pai dizia, Lampião vem aí, eles correram na passagem de uma porteira, mim levava no braço” (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 104).

Sobre a sua infância, Fernando recorda:

Em 1940, eu com 10 anos de idade, minha roupa da escola minha mãe é quem fazia na mão, roupa de saco de açúcar. [...] Minha mãe ia pro mato pra tirar rapa de imbuzeiro pra pintar a roupa, ninguém sabia que cor era no mundo e o sapato era de pano, o livro que eu levava para a escola era do quarto ano sem saber o abc, quando chegava lá, as meninas só era pra mangar dos meus trajos e a professora só era pra botar eu de castigo com o banco na cabeça e o carço de milho no joelho (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 105).

Fernando, muito embora não tenha se alfabetizado, carregava consigo um talento notável para a oralidade. E desse jeito outros do povoado, homens e mulheres, foram reconhecidos por essa habilidade poética de tirar versos e contar histórias. A bonequeira-romanceira Dona Morena Teixeira e o poeta-sanfoneiro Manoel da Costa Lima são exemplos dessa tradição de farta qualidade verbal.

Ao enumerar a recordação de suas próprias atividades, Fernando ditou o seguinte registro:

Vou contar estas histórias que já se passou comigo: 1º - tamanco; 2º - vaqueiro mais o finado bento; 3º - aldeia ganhava 2 mirréis por dia; 4º - tunelada; 5º - sulipa; 6º - empregado de Maria de Juca; 7º - tamanqueiro; 8º - caçador; 9º - pescador; 10º - bodegueiro; 11º - engenheiro de arseiro; 12º - sapateiro; 13º - servente de pedreiro; 14º - farinheiro; 15º - tirador de rimos; 16º - feitor de casa, roça e canoa; 17º - dono de um diamante; 18º - fui criador de bode e também de passarinho; 19º - fui divulgador; 20º - criador de gado; 21º - fui jogador de futebol; 22º - fui um passeio para o rio; 23º - fui uma festa, paguei pra levar um tapa; 24º - colecionador de dinheiro velho de nica e papel e cachaça velha; 25º - fui banqueiro de jogo; 26º - e mestre de cangalha (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 96-97).

Tamanco, sulipa, sapato, casa, canoa, cangalha, farinha, roça e criação de animais – além da caça e da pescaria – são as variantes de uma indústria doméstica rural. Não só de trabalho vive o homem. O lúdico, mesmo nas agruras da existência, comparece: “tirador de rimos”, “jogador de futebol”, “fui um passeio para o rio”, “fui uma festa”. Fernando fez outra lista muito interessante: “Tradição dos anos 60: planta de arroz e batiduras. Ano novo, arroz, tamanco, quilombo, cavaia, sulipa, tonelada, boa noite, telha, serra véio, pimentão, bananeira com toda a sua equipe de plantio” (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 131). Relativo à década de 1960 e 1970, tem-se o registro: “O primeiro trabalho de Fernando em madeira foi em 67. A primeira peça que ele fez foi uma preguiçosa. A partir daí na entrada de setenta veio afrente de trabalho de tamanco” (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 75).

Na trajetória de Fernando, em seu tornar-se artista, comenta-se a importância de uma viagem feita ao Rio de Janeiro. Sobre tal eventualidade, Celso Brandão disse:

Seu Fernando tinha um primo que trabalhava na TV Manchete. [...] Então, Seu Fernando foi conhecer a Rede Manchete e viu a coleção de artes da Rede Manchete, que era muito grande, inclusive tinha muitas obras de Krajcberg. E ele me disse que quando viu uma escultura de um... parece que um astronauta... em madeira, pensou: “isso aí eu também faço”. E quando voltou para a Ilha do Ferro começou a fazer esculturas. Ele fazia tamancos, fazia mobiliário, banquinhos, mesas, mas passou a fazer esculturas também, objetos e sempre aproveitando a sugestão das raízes e troncos; ele já via nas raízes que ele encontrava no mato ou no rio. Nas enchentes, o São Francisco trazia muita madeira, então ele ia de canoa para pegar aquelas madeiras, descendo rio abaixo (Celso Brandão, E:8, p. 21).

A respeito da ocasião, Fernando conta:

1979, fui para o Rio de Janeiro. Um dia Fernando vinha mais Elias, vinha passando na Cinelândia, eu avistei um prédio torto. Aí eu disse, Elias aquele prédio é torto? Ele não me disse nada. Eu me calei e caminhando pra perto, no beco das Canselas, aí ia passando, me deitei no chão pra ver se era torto, olhei pra cima era um fuso (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 101).

Em 79 eu fui para o Rio de Janeiro, vortei em 80, em 81 eu derrubei o mulungú na frente da minha casa pra o primeiro trator descer fazendo a estrada. Aí eu aproveitei a madeira, fiz as primeiras peças por nome de “Robor” (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 75).

Em 1980, quando eu fui para o sul, que passei no estado da Bahia, avistei uma casa redonda, eu gravei na cabeça. Quando cheguei, convidei o Mestre Zé Dedé prá fazer um redondo. Ele disse vamo. [...] Continuemo a construção do redondo. Estava com 2 dias que começemos, entremos no 3º dia e trabalhemos mais 3 dias, 3 em baixo e 3 em cima. Passemos mais 3 dias nois terminemos. Veio as primeiras festas com candeeiro, as primeiras festas foram um grande assombro. Aí vem 82, a primeira festa com energia (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 26-27).

Segundo as memórias de Fernando, a viagem se deu em 1979. Lembrança um tanto curiosa do sertanejo é esta de ver no prédio um “fuso”, provavelmente um fuso da casa de farinha. Isso permite pensar o quanto os modos de ver são peculiares às trajetórias e seus referenciais. Obviamente, Fernando não quis dizer que o prédio é um fuso. No entanto, expressou, criativamente, uma comparação formal para apreender aquela novidade. Essa qualidade singular do ver e perceber, que traz consigo determinada bagagem cultural, foi possivelmente canalizada no momento em que Fernando, ao visitar o trabalho de seu primo Elias, deparou-se com a coleção de arte da *Rede Manchete*.

Celso menciona que esta específica coleção, situada em movimentado centro urbano, continha obras do artista plástico polonês (naturalizado brasileiro) Frans Krajcberg – as suas esculturas reproduzem formas orgânicas de troncos e raízes. É incerto dizer que a influência para as esculturas de Fernando tenha tido impacto das obras de Krajcberg. Mas, de fato, a associação evoca um paralelo coerente. Nota-se que Fernando, em seu retorno ao sertão alagoano, quando fez a primeira escultura – segundo a narrativa – teria nomeado de “robô”; sobre isso, Celso refere-se a um “astronauta”. De qualquer modo, um robô ou um astronauta feito de madeira teria fisgado o olhar, fixando-se na memória do artista Fernando. Ambas as figuras – seja robô ou astronauta – remetem a um contexto de avanço tecnológico, à modernidade da civilização que – não faz muito tempo – parece ter ido à lua.

No caminho de seu retorno à Ilha do Ferro, Fernando recorda-se de ter visto na Bahia um “redondo”, quando então convidou seu amigo Zé Dedé – reconhecido mestre canoieiro – para construir o mencionado *Bar Redondo*, que lhe fez “bodegueiro” a partir de 1980. A

modernidade que o sertanejo experimentou naquela capital carioca estava começando a dar tímidos sinais de alguma penetração na Ilha do Ferro.

Segundo o relato, as primeiras festas do *Bar Redondo* foram à luz de candeeiro. Em 1982 (1983), deu-se a primeira festa iluminada por luz elétrica. No mesmo período, o pé de mulungu que deu origem à escultura de Fernando foi ceifado para a passagem do trator que abriu a estrada de terra. A respeito da entrada de energia no povoado Ilha do Ferro, Fernando lembra-se:

Em 1982, Suruagy mandou um engenheiro prá qui, prá fazer as demarcação de terra da região da Ilha do Ferro (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 19).

Em 82, quando Elísio Maia trouxe a energia para Ilha do Ferro. [...] Aí conseguimos descer com a estrada pela primeira vez que ela desceu por aqui (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 109).

Em 82, o Projeto da energia chegou. Fernando e Ronaldo foram fazer a primeira pesquisa pra ver por da onde podia sair, si era de Elísio Maia. Ou do Pão de Açúcar. No mês de setembro nós começou, ele mandou eu caçar os trabalhador. Ronaldo me entregou, a partir de dois meses ele aprovou. Elísio Maia, porque ele era o prefeito e Suruagy era o governador (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 45).

É possível que a luz elétrica tenha, de fato, chegado no ano de 1983, quando Divaldo Suruagy tomou posse como governador de Alagoas. Elísio Maia, por sua vez, à época (1983) prefeito do município de Pão de Açúcar, foi um coronel do médio sertão alagoano de considerável capital político. Fernando, por ter sido um homem de trânsito pela região, frequentemente descrito como portador de carisma, foi sujeito de alguma notoriedade nos assuntos públicos do povoado; relata-se que o mesmo participou ativamente do processo de instalação da energia.

O que atrai a minha atenção nesse específico relato – não importando a exatidão dos fatos narrados – é a associação entre a chegada da energia elétrica (junto dela a estrada de acesso) e o início da escultura artística de Fernando. Tal associação também ouvi de outras pessoas lá da Ilha do Ferro. Ao que parece, essa narrativa se fixou como espécie de mito de origem da arte do povoado, vinculando aspectos do chamado “desenvolvimento” à prática do artesanato contemporâneo, particularmente daquele feito em madeira.

Nessa circunstância de abertura da estrada de terra, possibilitando o deslocamento de automóveis até a Ilha do Ferro, Fernando ganhou suas primeiras clientes em matéria de artesanato:

Em 82 veio a energia, o dono da faixa era eu com o trator. Quando terminamos veio o FUNDEC, o presidente da associação era Zito, acompanhado de muita gente de fora, e tinha duas mulher, uma era Ângela e a outra eu mim esqueci o nome. [...]

Veja bem minha gente, elas mim perguntou: Seu Fernando você sabe fazer essas árvores de natal assim? Aí eu fui ver uma furquia de pau, e perguntei: é assim? Ela disse: é assim mesmo Seu Fernando, eu quero que você faça três e a outra disse eu quero três também. Foi Ângela, e a outra, primeira da minha história de Artesanato de Madeira. Aí foi o começo dos bancos de madeira, foi mudado para os bancos de pé pra cima. [...] Aí veio nessa época um Senhor por nome de Celso, viu o meu trabalho e deu valor, e mim botou em televisão, aí começou a chegar gente. (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 75-76).

O mencionado FUNDEC é a sigla para Fundação Alagoana do Trabalho e Desenvolvimento de Comunidade – atualmente extinta. Ao que parece, o estado de Alagoas reconheceu a existência do povoado em 1983, ano em que foram realizadas a demarcação de terras (1), a estrada de acesso terrestre (2) e a instalação de energia (3). No mesmo ano, outro braço do estado alagoano, o Museu Théo Brandão (4), como já pontuei, fez passagem por lá, assim se registra no caderno de Fernando.

Adiante, pretendo discorrer sobre o estilo inventado por Fernando, o qual serviu de inspiração para um conjunto de outros artistas do povoado Ilha do Ferro. Antes, porém, reproduzo a seguir um trecho do catálogo da exposição itinerante *Brasil Arte Popular Hoje*, com a curadoria de Lélia Coelho Frota, datado de 1988:

Banquinhos da Ilha do Ferro e um bestiário esculpido em madeira:

Deixando para trás a solenidade das festas, e seu som coletivo, entramos agora no silêncio de uma ilha em pleno Rio São Francisco. Nela, o olhar somado de artista e pesquisador de Celso Brandão soube ver, nos banquinhos esculpidos para um bar, a beleza da forma que se equivale à da sua funcionalidade como assento.

Aqui, visível, a integração do bonito e do útil, contrapesados, que tornam a arte inseparável da vida, nos universos chamados populares.

Uma outra curva se abre, neste percurso, para, ainda em plena instância rural, mostrar a fauna brasileira, tão próxima do dia-a-dia do artista popular. A vaca com o seu bezerro, o sapo, o teiú, a cobra. A anta, o tatu, a garça, o macaco, as onças. Os passarinhos e até o leão, bicho africano, mas presente no zoológico da imaginação (FROTA, 1988, p. 9).

Esse, provavelmente, foi o primeiro registro textual do trabalho escultórico da Ilha do Ferro; nele, não há menção aos nomes dos artistas, ou singularmente ao nome de um artista, aparecendo a produção como subsumida ao lugar de origem. Ressalta-se a combinação entre beleza e utilidade, sendo o mobiliário não apenas apreciado pela função, mas pela estética reconhecida por um “olhar” perito. Valoriza-se a integração entre arte e vida enquanto característica dos “universos chamados populares”. A representação figurativa da fauna local constitui, aqui, outro elemento de caracterização, acentuando o pertencimento à “instância rural”, uma marca do gênero organizado pela categoria “arte popular brasileira”. No entanto, como mostrei, para o caso de Fernando o trabalho artístico também se beneficiou do

deslocamento, do trânsito pelo meio urbano e do contato com a coleção de arte, oferecendo novas formas de pensar a criação.

Quando estive no povoado Ilha do Ferro, em visita ao Ateliê Boca do Vento – situado no lugar do antigo *Bar Redondo* – Rejânia, filha de Fernando, me recebeu e mostrou um pequeno quarto com as coisas de seu pai. Lá, além de um conjunto de obras, vestígios da indústria artesanal de tamancos e outros itens da coleção pessoal de Fernando, incluindo fotografias, utilitários (bules, pilões e candeeiros), pedras e dinheiro antigo. Também nesse quarto, encontrei a cadeira preguiçosa de 1967, bem como os primeiros bancos do *Redondo*, datados de 1981. Vemos que houve um cuidadoso trabalho de memória feito pelo artista sertanejo, o qual oportunamente preocupou-se com a elaboração de registros, montando um acervo. Ele não fez esse acúmulo de vestígios passados para alimentar futuras pesquisas acadêmicas, mas por sentir responsabilidade pela transmissão da tradição para as gerações futuras, sendo ele próprio, por assim dizer, um agente da patrimonialidade local, um guardião da memória, assim como o descrevem. Tal preocupação não lhe é exclusiva. Ao longo da pesquisa, observei outros artistas – e não somente artistas –, da Ilha do Ferro, assim como de outros povoados do sertão nordestino⁵², que colecionam as antiguidades do lugar.

⁵² A este respeito, mencionaria o artista Véio – Cícero Alves dos Santos –, de Nossa Senhora de Glória, Sergipe. Em seu ateliê, Cícero mantém um verdadeiro museu de antiguidades sertanejas. O próprio Museu Histórico de Canudos oferece outro exemplo ilustrativo dessa operação memorialista exercida não por acadêmicos externos, mas pelos próprios nativos; eles, os principais agentes da patrimonialidade.



Figura 23 - Cadeira preguiçosa (1967) e Banco (1981) - Acervo do Ateliê Boca do Vento

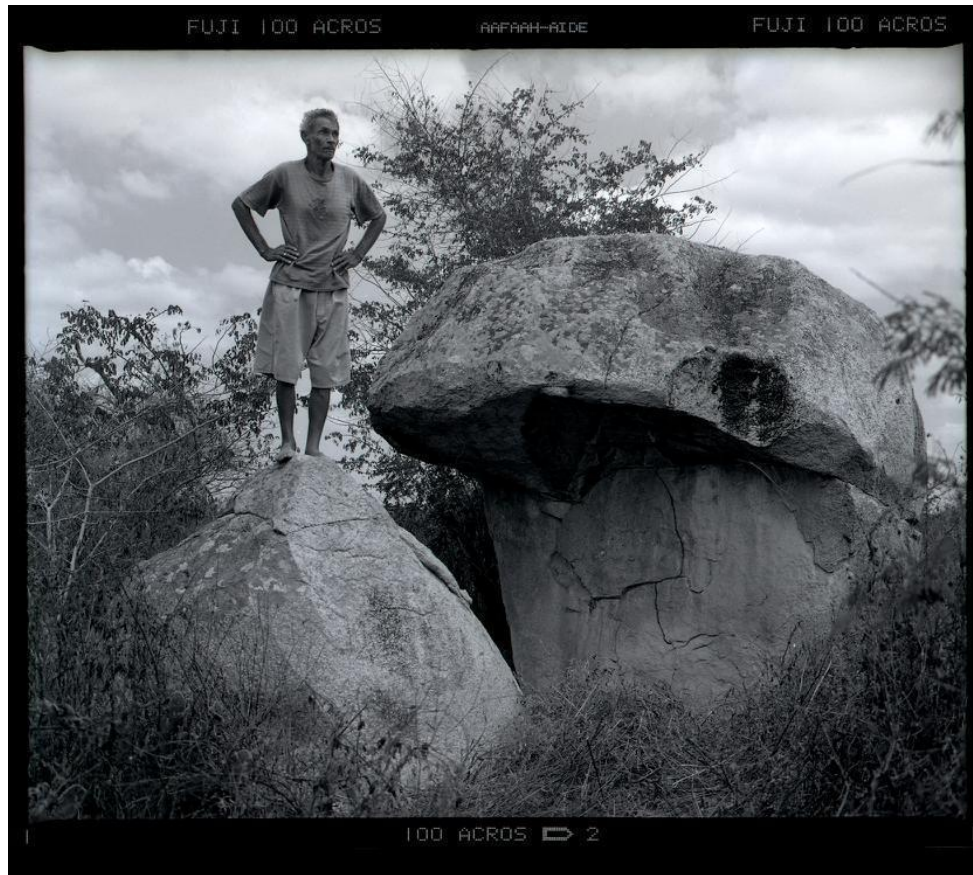


Figura 24 - Fernando Rodrigues, 1999 - Foto: Celso Brandão



Figura 25 - Fernando Rodrigues - Foto: Acervo do Ateliê Boca do Vento

Pelo hábito de mover-se pelas caatingas – com a intimidade de um caboclo – quando decidia caçar, Fernando punha-se à procura de coisas que no caminho encontrava, trazendo consigo para outra finalidade. Esse particular aspecto me lembra o termo *assemblage*, empregado pelo francês Jean Dubuffet – importante estudioso da chamada “arte bruta”. Em síntese, a *assemblage* consiste na montagem de um obra de arte a partir de colagens, combinação de material disperso, reunindo-se em novas configurações. Geralmente, usa-se, para esse tipo de técnica, vestígios, pedregulhos, lixos e descartáveis, mas também restos de toros e raízes, troncos arrancados por enchentes do rio. Esse modo de criar implica a aprendizagem de “um jeito de olhar”, com a possibilidade de interpretar figuras inéditas nas feições tortuosas dos galhos. A estética do acúmulo e, sobretudo, do improvisado. A intencionalidade artística, aqui, não precisa estar no acabamento, no entalhe preciso, mas o olhar inventivo é algo imprescindível, pois ele faz o artista; e é o artista que, pelo trabalho do olhar, extrai da forma bruta um fino sentido, uma expressão.

Quando Fernando encontrava material para o seu trabalho, no caso específico das esculturas de seres imaginários, com frequência atribuía a eles histórias tiradas da cabeça, cravando nos objetos frases com seus dizeres; a sua obra, mesmo a de caráter utilitário, é fortemente marcada por essa transposição literária, a qual recorria a terceiros para que gravassem – por meio da escrita – aquilo que oralmente versava – ditos, rimos, adivinhações e memórias.

No filme *Desvirando Bicho* (2005), é possível assistir ao modo de trabalho de Fernando Rodrigues. Em dado momento, o artista, apontando para uma determinada peça, diz: “Esse aqui foi numa enchente grande, no riacho, que eu peguei esse toco. Aí eu... olhei para ele assim e digo: dá para fazer uma gia, uma rã”; e diante de outra peça fala: “Essa história aqui eu saí mais três colega, num barco caçando raiz de pau no Rio São Francisco, numa enchente grande que deu”. Quando se refere às obras, principalmente as esculturas imaginárias, costuma a referir-se a elas como “histórias”: “Essa história é tirada de mim mesmo”, conta. Os seus animais, frequentemente seres inventados, por vezes apelidados com nomes de bichos, mostram características inverossímeis, não visam reproduzir a realidade com fidelidade. Em outro momento, no filme, apontando para uma de suas esculturas, diz: “Barba como bode! Crista como galo! Oreia como gado! [...] Animar esquisito! Esses animar eu tiro do meu juízo”. Algumas das peças que aparecem no filme consegui a imagem (Fig. 26, 27, 28 e 29).

Fernando deu vida a lendas ribeirinhas como o *Esqueleto de Fogo-Corredor* (Fig. 29). Criou seres como *Os Horrores do Fim do Mundo* (Fig. 33), *O Príncipe Rei das Águas* (Fig. 30)

e *O Guerreiro do Mar* (Fig. 31); especificamente nesse último, no corpo do objeto, traz o seguinte escrito (Fig. 32):

Saí perdido do rio Mocoró, entrei no São Francisco descendo nas águas do Xingó
 Elas são iguais a um caracol se misturando com as água do oceano,
 Com as rosas do vento e a flor do girassol
 Quem quizer ver coisa bonita passando naqueles raios de sol,
 Os navios atravessando pra o porto de Maceió.

No livro *Um jeito de olhar* estão registradas frases e estrofes que, antes ou depois de passadas à escrita, foram talhadas em peças do artista. São poemas que versam o entorno, a biografia, mas também o livre fantasiar:

No Rio São Francisco
 De frente a Ilha do Ferro
 Aonde a Moxotó se afundou
 Tem uma ilha que Nosso Senhor deixou
 Morreu muita gente e pouca se salvou
 (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 128)

-
 Coisa linda
 Quando existia o Pinica-Pau
 Batendo no pau
 Escutando o canto da Mãe-da-Lua
 E também o do Bacurau
 Tem o Beija-Flor e acabou-se
 Os Canários e também o Serra-Pau
 Hoje a gente só escuta o canto do Pardal
 (Fernand Rodrigues dos Santos, 2017, p. 129)

-
 O ovo da Beija-Flor do tempo da minha vó e do meu bisavô
 Eles criavam ela no meio do corredor
 Eis aí o ovo da Chorró
 Criada nos morros
 Mais os Preás e os Mocós
 (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 127)

-
 Um boi por nome de Velocidade
 Não respeitava vaqueiro
 Nem sorteiro, nem casado
 Quando entra no mato era mais ligeiro do que veado
 Ele foi olhar pra trás e passou numa incrusilhada.
 Os vaqueiros gritou, e na carreira que ele ia;
 Foi sair nas emendadas.
 (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 134).

-
 Eu sou nordestino, andei muito nessas águas cristalina,
 Uma hora elas corria pra baixo, outra hora elas corria pra cima.
 Pesquei, pesquei no Bom Jesus da Lapa
 E vendia os peixe na cidade de Palestina
 (Fernando Rodrigues dos Santos, 2017, p. 135)



Figura 26 - Escultura "Corpo Curto" – Autor: Fernando Rodrigues - Foto: André Fontes Torres



Figura 27 - Escultura sem título - Autor: Fernando Rodrigues - Acervo do Ateliê Boca do Vento



Figura 28 - Escultura sem título - Autor: Fernando Rodrigues - Acervo Ateliê Boca do Vento



Figura 29 - Escultura "Esqueleto de Fogo Corredor" - Autor: Fernando Rodrigues - Col. Celso Brandão



Figura 30 - Escultura "O Príncipe Rei das Águas" - Autor: Fernando Rodrigues - Acervo Ateliê Boca do Vento



Figura 31 - Escultura "Guerreiro do Mar" - Autor: Fernando Rodrigues - Col. Carlos Augusto Lira

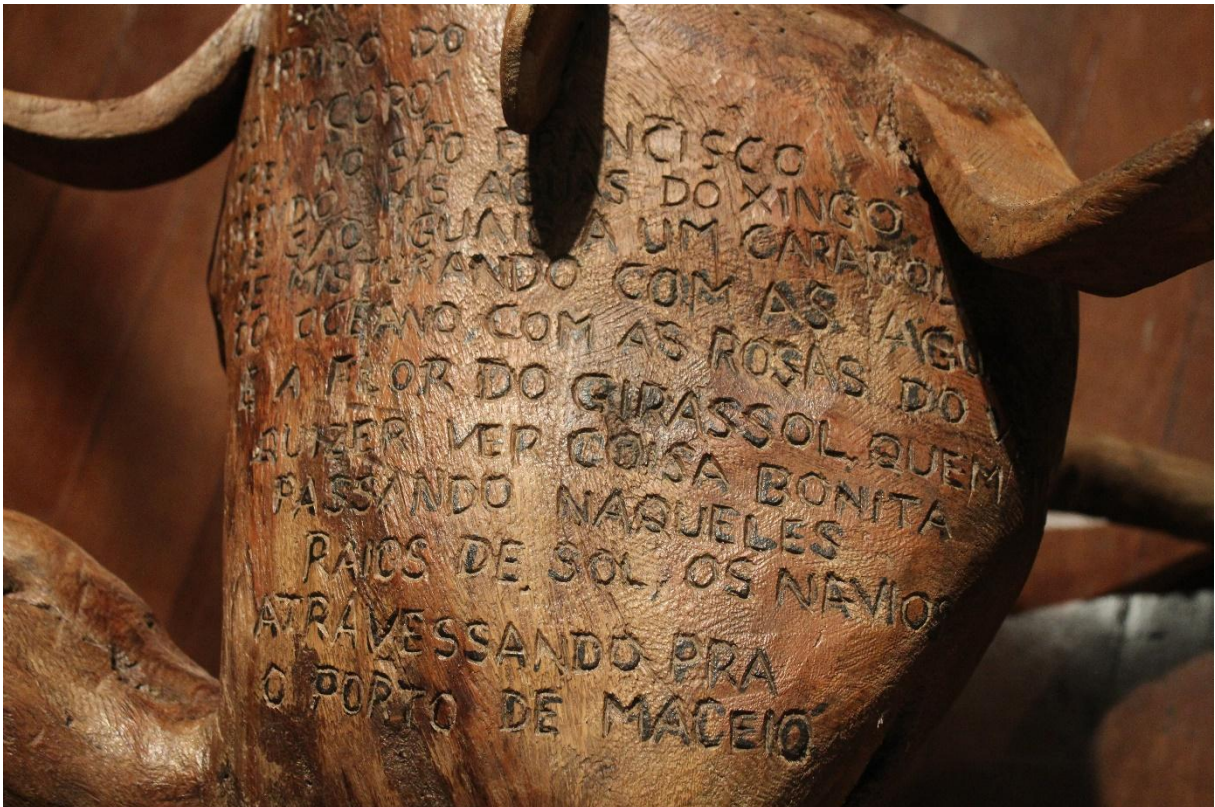


Figura 32 - Texto talhado no corpo da escultura "Guerreiro do Mar"



Figura 33 - Escultura "Horrores do Fim do Mundo" - Autor: Fernando Rodrigues - Col. Celso Brandão



Figura 34 - Escultura sem título - Autor: Fernando Rodrigues - Acervo Ateliê Boca do Vento



Figura 35 - Escultura sem título - Autor: Fernando Rodrigues - Col. Carlos Augusto Lira



Figura 36 - Escultura "Mão do Rei do Baião" - Autor: Fernando Rodrigues - Acervo Ateliê Boca do Vento



Figura 37 - Escultura de Ovos - Autor: Fernando Rodrigues - Col. Carlos Augusto Lira



Figura 38 - Miniatura de Canoa de Tolda - Autor: Fernando Rodrigues - Acervo Ateliê Boca do Vento

Além dos seres imaginários e animais quiméricos, Fernando esculpiu uma porção de “ex-votos” não convencionais, tampouco para o exercício da promessa – figuras de faces humanas de características exageradas, feitas para compor coleções (*Fig. 34 e 35*). Outros utilitários além do mobiliário foram convertidos em obras de arte, artefatos colecionáveis. Atualmente na exposição do IPHAN-AL, tem-se notícia de uma peça singular, pertencente à coleção de Tânia Pedrosa, que é a reprodução, semelhante ao ex-voto, do *Braço de Ayrton Senna*, um objeto descrito como tipo de moringa ou marmita térmica, sendo o interior oco forrado por flandre. Outra peça, de comum aspecto, simula a Mão do Rei do Baião (*Fig. 36*). Esses eram objetos usados pelo artista na circunstância em que se dispunha a caçar, trazendo consigo, dentro desses respectivos suportes, os seus prediletos mantimentos. Nas suas trilhas pela caatinga, encontrava cabaças com as quais imitava ovos de aves, pintados de branco, desenhados e escritos em sua proporção (*Fig. 37*). Ainda, as canoas de tolda em miniatura, tradicionalmente usadas como brinquedos de crianças, constituem modelo alternativo produzido pelo artista (*Fig. 38*).

As esculturas de Fernando, com seus seres imaginários de notável improviso material, atraíram, com maior ênfase, os olhares de colecionadores já familiarizados com esse universo de criação artística dito “popular”. Tais colecionadores, assim poderíamos dizer, formam número bastante reduzido. Por outro lado, o mobiliário – bancos, mesas, poltronas e cadeiras – fez a produção do artista alcançar novos e diversificados públicos apreciadores, sobretudo aqueles vinculados à decoração de interiores. Fernando, dessa maneira, passou a ser considerado autor de *design popular artesanal*. Primeiro por seus bancos mais simples, de assentos instáveis, sustentado por pés de galhos tortuosos, lembrando raízes. Outros tipos de cadeiras, aproveitando a sugestão da matéria-prima, com as suas colagens criativas, por vezes com revestimento de couro ou adornadas por figuras esculpidas e, não raro, talhadas de mensagens escritas. Também as mesas redondas com a presença forte da pintura – de aspecto similar ao que se observa nas embarcações – sendo comum o símbolo da *rosa dos ventos* no centro do móvel.

Mas foi em 2001 que o mobiliário de Fernando recebeu destaque a nível nacional. Na edição do evento *CasaCor*, em São Paulo, uma cadeira de três pés e alto espaldar foi exposta compondo o ambiente *Living com lareira*, assinado pelo arquiteto paulistano Arthur de Mattos

Casas. Em matéria publicada na Folha de São Paulo, em 03 de junho de 2001, sobre essa premiada ambientação, foi escrito⁵³:

O toque artesanal está presente no ambiente requintado do arquiteto Arthur de Mattos Casas. O living com lareira, criado por ele, conta com móveis sofisticados e peças rústicas, como uma cadeira do artesão alagoano Fernando da Ilha do Ferro. “Não adoto tendências, procurei fazer um lugar confortável e com referências variadas, como poltronas da década de 50 e peças de artesanato”, diz. (Folha de S. Paulo, 03/06/2001)

Nesse período, embora diga-se “fora da tendência”, afirmava-se precisamente uma tendência, cada vez mais intensa, de relacionar o objeto artesanal brasileiro aos projetos de decoração de interiores – até mesmo nos mais consagrados eventos desse gênero – geralmente apostando no contraste que o rústico oferece no ambiente de requinte. De fato, a contribuição de Fernando para a criação de um estilo de *design* artesanal, posteriormente reconhecido como marca autêntica da Ilha do Ferro, é certamente notável. Na esteira da atividade criativa desse artista, muitos outros se beneficiaram, por vezes inovando, mas assim ao dar continuidade às características patentes desse jeito de fazer.

Fernando – assim como variados outros exemplos na história da arte – embora tenha sido a figura de maior notoriedade do lugarejo, certamente pelo pioneirismo e também pelo jeito de olhar e saber-fazer, não trabalhava completamente isolado e sozinho. Em seu ateliê, reunia junto de si outros que lhe auxiliavam nas atividades da produção artesanal, seja com a busca pelo material, com a pintura, no acabamento e mesmo no entalhe e montagem das diversas peças. Nos anos 2000 – o artista já com idade avançada, porém com muito vigor – aumentou o volume de encomendas, sobretudo aquelas referentes ao mobiliário rústico. Dessa maneira, os auxiliares e aprendizes do artista, muitos deles seus familiares e outros amigos e habitantes do povoado Ilha do Ferro, aprenderam o ofício desse modo, através de atividades associadas à produção de Fernando. É possível dizer que ele iniciou uma escola de criação artística, sendo, portanto, visto como mestre pelo motivo de repassar o conhecimento, mas igualmente por despertar os olhares, interna e externamente, para um tipo de arte, com os materiais que estão disponíveis nas redondezas, por virtude do improviso estético, seja na escultura, no mobiliário e na poesia. No entanto, se isso tudo foi possível não deve-se unicamente ao empenho de um só indivíduo, mas ao conjunto de agentes desse enredo.

⁵³ *Projetos unem sofisticação e artesanato. Folha de São Paulo.* 03/06/2001. Acesso: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/construcao/cs0306200103.htm>>.



Figura 39 - Cadeira de três pé e alto espaldar - Autor: Fernando Rodrigues - Acervo Ateliê Boca do Vento - Foto: Felipe Brasil



Figura 40 - Cadeira de três pés e alto espaldar / Bancos de raízes - Autor: Fernando Rodrigues - Col. Tânia Pedrosa



Figura 41 - Cadeira com troncos e raízes - Autor: Fernando Rodrigues - Acervo Galeria Karandash - ArtRio2019

Capítulo II – Escultores e esculturas: adentrando um circuito artístico



Figura 42 - Mapa referencial da Ilha do Ferro - Elaboração: Henrique Cintra

Nesse capítulo, interpreto e descrevo um enredo de situações e acontecimentos que possibilitaram à Ilha do Ferro transformar-se em polo de produção artesanal nacionalmente reconhecido. Assim, me interessa saber o processo de difusão e, conseqüentemente, de reputação do povoado. Primeiro, apresento um panorama geral da produção artesanal, apontando para alguns poucos expoentes artísticos. Depois, concentro-me na circulação dos objetos da Ilha do Ferro, seja através da primeira clientela – colecionadores –, seja através de exposições ou interações com instituições relacionadas com o segmento artesanal brasileiro.

O mapa acima (Fig. 42) – elaborado com base na imagem de satélite – é um resumo dos pontos de produção artesanal na Ilha do Ferro. Existem outros indivíduos, não representados nesse esquema, que trabalham com o artesanato, tanto no epicentro do povoado, quanto nos seus arredores. Para essa pesquisa, no entanto, foram selecionados aqueles artistas com maior penetração no mercado de artesanato e de arte popular. Portanto, aqueles que estão mais consolidados na atividade criativa. Além disso, noto que em um mesmo ponto podem existir mais de uma pessoa trabalhando, uma vez que essa atividade tem por característica mobilizar o

núcleo familiar. O objetivo dessa parte é apresentar um panorama geral da produção artesanal do povoado e arredores.

1. *Um povoado e os seus artistas – panorama geral*

Em um povoado de aproximadamente 500 habitantes, imagina-se o quanto as pessoas são capazes de se influenciarem. A percepção de que o artesanato estava começando trazer algum rendimento econômico se disseminou rapidamente, situação que provocou um surgimento de novos artistas e artesãos. E, dessa maneira, não somente nesse espaço circunscrito ao povoado, transbordando o efeito para as redondezas – Mata da Onça, os assentamentos Alemar e Riacho Grande. Esse engajamento na atividade criativa – principalmente no caso da escultura e do mobiliário – ocorreu durante os anos 2000, no momento em que se intensificaram os olhares e a circulação de pessoas externas, porém relacionadas ao mercado específico do artesanato – comerciantes e colecionadores. A celebração de Fernando Rodrigues contribuiu, significativamente, para o mencionado incremento.

No entanto, não se pode dizer que todos os artistas sejam tributários de uma mesma “escola de criação”, que tenham absorvido, por assim dizer, a influência de um nome único. Igualmente seria equívoco pressupor que o considerado “mestre” tenha se firmado no vácuo, sem interações e outros tipos de contribuição de caráter coletivo. O próprio contexto, compartilhado entre os demais habitantes, favorece, como disse, o desenvolvimento da manualidade artesanal. Por certo, Fernando foi um sujeito que incentivou o florescimento da criatividade do povoado, estimulou as pessoas mais próximas que orbitavam o seu ateliê, geralmente ao lançar desafios ou contratando mão-de-obra para colher matéria-prima e dar acabamento (pintura e lixamento) em suas peças.

Atualmente – no lugar do antigo *Bar Redondo* – o *Ateliê Boca do Vento* reúne cerca de 12 pessoas trabalhando, cotidianamente, em artesanato de madeira. Após o falecimento de Fernando, o seu genro, Valmir Lessa, tornou-se um destacado artesão do respectivo ateliê. Valmir, antes do artesanato, trabalhava com a roça e a pescaria. Aprendeu a fazer principalmente o mobiliário, sendo essa a sua especialidade (*Fig. 44 e 45*). Nas cadeiras, Valmir, além do encaixe criativo dos troncos e raízes, esculpe em suas extremidades, aproveitando a sugestão das formas orgânicas, figuras humanas e/ou animais, sendo

frequentemente observável a presença do pássaro, por vezes aplicando o couro no revestimento de partes do móvel.

Evandro Sandes, conhecido como Vandinho, é outro que, frequentando o ateliê de Fernando, enveredou para o trabalho artesanal. Antes, assim como Valmir, trabalhava principalmente com a pescaria. No artesanato começou como auxiliar. Atualmente, a especialidade de Vandinho são as suas peças em miniatura, pequenos pássaros, bichos assemelhados a girafas, cobras, entre outros objetos decorativos, como os seus móveis sustentados por fios de náilon. Valmir e Vandinho, hoje, os mais velhos do *Ateliê Boca do Vento*, estão respectivamente com 53 e 54 anos de idade, iniciaram-se juntos no trabalho artesanal logo no início da década de 2000.

Os outros artesãos do *Ateliê Boca do Vento* fazem parte de uma nova geração, integrando-se ao artesanato na década de 2010 – em sua maioria, jovens de 20 a 30 anos de idade. Destaco a presença de Camile Souza, a única mulher do povoado que dedica-se à escultura de madeira. Neta de Fernando, Camile possui ensino superior; ela formou-se em Ciências Biológicas na Faculdade São Vicente de Pão de Açúcar (FASVIPA). Antes do artesanato, contudo, trabalhou para a prefeitura do município. Há mais ou menos 5 anos, observando o cotidiano no ateliê, em busca de uma fonte de renda, quis testar as suas habilidades esculpindo a madeira. Camile produz bancos, cadeiras, mesas e outros utilitários como: porta-guardanapo, rolha de garrafa, cabide, tábua de frios, lustre, peças de vários tamanhos. Também faz os bonecos, empregando largo espectro de cores, e inventa seres imaginários sem rotulá-los (*Fig. 46*). Além do trabalho artesanal, Camile passou a administrar os negócios do ateliê, com a publicidade digital – gerenciamento de redes sociais – e o controle das encomendas.

No povoado, há aqueles que reivindicam independência em relação ao legado de Fernando. Esses, em geral, são os indivíduos mais velhos, que afirmam começar ainda na década de 1980. Esse é o caso, por exemplo, de Eraldo Bezerra de Melo, nascido em 1946. Ele conta que iniciou o artesanato ainda jovem, esculpindo barcos em miniatura. Posteriormente, passou a fazer animais, principalmente pássaros e lagartos (teiú). Com o passar do tempo, Eraldo diversificou a sua produção, criando figuras humanas e outros tipos de objetos, aproveitando formas pré-moldadas pelos troncos e raízes. Relata que o artesanato nunca foi a sua principal atividade econômica e que não costuma ser muito procurado pelo comércio, embora alguns colecionadores tenham predileção por suas peças (*Fig. 43*).

Os irmãos Aberaldo Sandes Lima e Antônio Sandes Lima – hoje, respectivamente, com 60 e 68 anos de idade – são filhos do poeta-sanfoneiro Manoel da Costa Lima e netos do mestre canoeiro Davino da Costa Lima. A avó dos irmãos trabalhava com o barro, modelando utilitários. Ambos dizem que desde criança fizeram, artesanalmente, os próprios brinquedos – principalmente pequenas canoas com as quais se divertiam no rio. Trabalharam, junto com o pai, no roçado e na criação de animais, ainda no período em que não havia energia e água encanada na região.

No início da década de 1980, Antônio, o irmão mais velho, passou a levar peças de artesanato – sobretudo barcos em miniatura – e lenços de *boa-noite*, estes bordados por sua mulher, para vender na Feira do Passarinho, em Maceió. Com isso, estimulou o irmão, Aberaldo, a esculpir peças – pequenas canoas, pássaros e lagartos. No entanto, o rendimento econômico a partir da atividade artesanal, naquele período, era mínimo. Não procurava-se o povoado. Era necessário deslocar a mercadoria para uma incerta comercialização. Na década de 1990, a criação de uma importante feira de artesanato, organizada pelo SEBRAE-AL – chamada *Artenor* – possibilitou um maior escoamento das peças.

Antônio, em busca de oportunidade de emprego, nos anos 1990 mudou-se para Poço Redondo, cidade ribeirinha do lado de Sergipe. Lá residiu até 2005, quando retornou para o povoado Ilha do Ferro com o objetivo de se dedicar à atividade artesanal. Antônio apresenta uma produção bastante diversificada. Esculpe animais, carrancas, figuras de santos – em especial, São Francisco – e reproduz canoas de tolda em miniatura. Ele afirma ser bastante ligado ao rio e, em particular, à pescaria, que considera um esporte. Em suas obras, vemos a reprodução de personagens folclóricos da vida ribeirinha, como o Nego D'Água, a Boca da Noite e o Pai do Mato (*Fig. 50*). Atualmente é aposentado, fazendo complemento de renda a partir do artesanato. No entanto, diferentemente dos anos 1980, não precisa mais se deslocar para arrumar clientes. Com a divulgação do povoado, consegue escoar as peças no próprio ateliê.

Aberaldo, por sua vez, permanecendo na Ilha do Ferro, se tornou um dos artistas mais reconhecidos do povoado. Na década de 1980, ele conta que começou a esculpir bonecos de madeira que se assemelham aos ex-votos. No entanto, afirma nunca ter feito para a finalidade específica da promessa. Os seus bonecos de madeira, inicialmente, foram motivados pela passagem de Frei Damião na região de Pão de Açúcar – que foi um frade italiano, porém radicado no Brasil, com grande influência no sertão nordestino, por onde peregrinava em missões – no último quartil do século XX. No povoado, não raro vê-se retratos e estátuas do

beato (*Fig. 47, 48 e 49*), assim como a imagem de Padre Cícero, outra personalidade cultuada na localidade.

Aberaldo afirma começar, na década de 1980, a produzir bonecos de madeira com as características físicas de Frei Damião, representando-o como um corcunda. Posteriormente, esse trabalho, imitando a imagem do beato, se autonomizou, tornando-se um modelo independente. Aberaldo passou a explorar, em sua criação, a produção em série de cabeças humanas, variando as peças de acordo com a característica da madeira; é possível observar vários tamanhos, peças miúdas e enormes. Além disso, também esculpe bichos, sobretudo pássaros, lagartos e cobras. Combina, criativamente, as suas próprias esculturas com outros tipos de objetos artesanais, como moringas de barro. Os bonecos de Aberaldo tornaram-se – assim como os bancos de Fernando – uma marca da produção artesanal do povoado Ilha do Ferro.

Outros dois nomes de destaque da Ilha do Ferro – integrantes de uma geração mais antiga – são os artistas Vieira e Zé Crente, ambos filhos de mestres canoieiros. José Bezerra Sandes, mais conhecido por Vieira, é filho de Nivaldo Vieira Sandes. Nivaldo foi um reconhecido mestre de canoa de tolda do Baixo São Francisco; consta em livros a respeito do patrimônio naval da região. O filho, Vieira, antes de viver somente do artesanato, trabalhou como agricultor. Atualmente, aos 53 anos, recebe aposentadoria. O artista, recordando o trabalho de seu pai, produziu, desde a infância, pequenas canoas de tolda. Além dos bichos, dedicou-se a esculpir figuras humanas, por vezes instaladas em cavaletes (*Fig. 53*). A sua peça mais característica é um homem com pássaro sobre a cabeça. Esse modelo – um símbolo arquetípico de relativa antiguidade – nos remete às figuras de santos e divindades, tal como costuma-se representar São Francisco, Hórus e Isis (ANDRADE, 1991. p. 117-118). Além do modelo do pássaro pousando sobre a cabeça, Vieira costuma esculpir umas figuras híbridas, sendo o corpo de ave e a cabeça humana (*Fig. 52*). Destaca-se o detalhamento da pintura empregada pelo artista. Vieira também dedicou-se à produção de mobiliário, sobretudo cadeiras feitas a partir do encaixe de madeiras colhidas nos afluentes do Rio São Francisco, aplicando, nas extremidades do móvel, figuras de pássaros (*Fig. 54*).

José Dias de Melo, mais conhecido pelo nome de Zé Crente, faz parte dessa geração mais antiga. Aos 60 anos de idade, trabalha com o artesanato, além de desempenhar a função de coveiro, sendo contratado pela prefeitura. Zé Crente conta que o pai, Álvaro, foi um importante mestre de canoa de tolda, frequentemente citado como Mestre Nenê. Zé Crente relata que a mãe, Tertulina, era agricultora, e o avô, Enéas, trabalhava com a indústria de

tamanco artesanal. Zé, além de coveiro, trabalhou na roça e como pedreiro. No artesanato, começou esculpindo figuras de santos, principalmente a imagem de Padre Cícero e Nossa Senhora. Relata que foi estimulado pelo artista Fernando Rodrigues, observando-o fazer as peças, mas também colaborando na coleta de matéria-prima. Costuma elaborar esculturas de animais como: cachorro, onça, gato, lagarto e girafa; ele também produz figuras humanas e religiosas (*Fig. 51*).



Figura 43 - Esculturas de Eraldo Bezerra de Melo. Col. Celso Brandão



Figura 44 - Cadeira escultural de Valmir Lessa. Foto: MARCO500



Figura 45 - Cadeiras de Valmir Lessa. Col. Celso Brandão.



Figura 46 - Esculturas de Camile Souza. Foto: MARCO500



Figura 47 - Esculturas de Aderaldo Sandes. Foto: MARCO500.



Figura 48 - Esculturas de Aderaldo Sandes. Col. Galeria Casa do Rosário.



Figura 49 - Esculturas de Aberaldo Sandes. Col. Tânia Pedrosa.



Figura 50 - Esculturas de Antônio Sandes - Representações de Pai do Mato e Boca da Noite



Figura 51 - Esculturas de Zé Crente. Foto: MARCO500

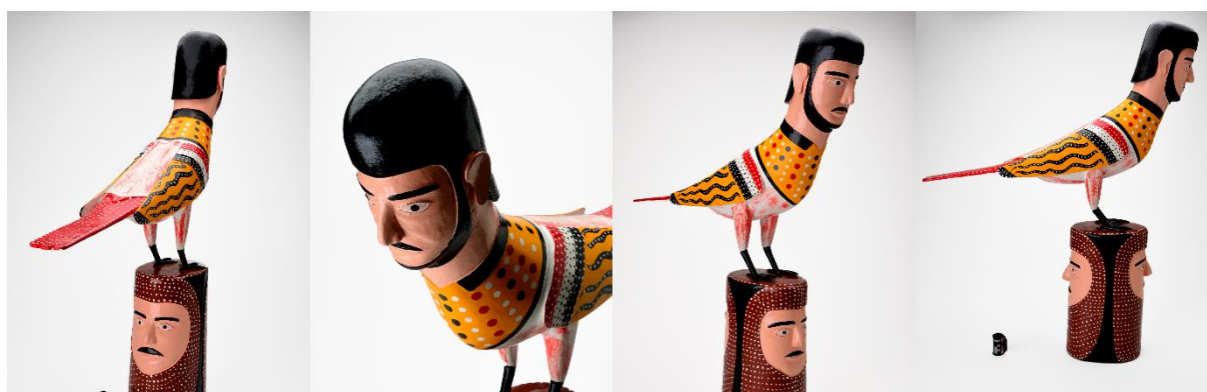


Figura 52 - Esculturas de José Bezerra (Vieira). Foto: MARCO500



Figura 53 - Esculturas de José Bezerra (Vieira). Col. Celso Brandão



Figura 54 - Cadeiras de José Bezerra (Vieira). Col. Carlos Augusto Lira.

Petrônio Farias – natural de Pão de Açúcar – é um exemplo de artista que, não sendo nativo do povoado Ilha do Ferro, obteve influência de Fernando Rodrigues, precisamente no ano de 2001. Nessa ocasião, Petrônio, quando soube de alguém interessado na compra de madeiras mortas, entrou em contato com Fernando, acompanhando-o até um afluente do Rio São Francisco para retirar a madeira de uma árvore cuja raiz fora arrancada pela enchente. Fernando, então, desafiou Petrônio a esculpir um ex-voto – a forma de um rosto humano. Petrônio assim fez e, ao ser remunerado pelo trabalho, considerou a possibilidade de ter o artesanato como uma fonte de renda, fonte complementar à sua principal atividade como pescador artesanal profissional.

No filme *Petrônio, O Primeiro Abraço*⁵⁴, produzido pelo cineasta Celso Brandão, o artista reflete a sua entrada:

Sinceramente, não foi inspiração. Eu digo isso a todo mundo. As pessoas falam em inspiração... Eu falo em necessidade! Porque... quando a gente já vem de berço, quem tem as coisas, a gente tem uma inspiração em algo. Mas quando você não tem nada na vida, não tem opção, você abraça aquilo que chega primeiro. Então, eu digo isso para todo mundo: comecei por necessidade. Hoje, eu acho bonito e tenho como um lazer, tanto a pesca quanto o artesanato. Mas, de início, não foi a inspiração, foi a necessidade (Petrônio, Filme, 11'15 – 12'05).

Petrônio sugere uma aparente oposição entre inspiração e necessidade. Essas duas palavras, aliás, funcionam como importantes balizas conceituais para a compreensão desse mundo da arte e suas desigualdades; no caso, a diferença de classe. Essa inspiração “desobrigada”, enquanto virtude da criação, prevalece quando as condições materiais de sobrevivência estão de certo modo resolvidas. Por outro lado, o artista de origem popular orienta-se não somente pela inspiração – a qual certamente possui e dá vazão a ela – mas também pela imposição da necessidade econômica. Petrônio abraçou uma oportunidade servindo-se de sua sensibilidade inspirada – adquirida pela aprendizagem – como meio para satisfazer a necessidade básica de pôr comida sobre a mesa.

Embora tenha dado início ao artesanato em 2001, Petrônio, anteriormente, havia trabalhado como artista de teatro mambembe, peregrinando os interiores e proporcionando espetáculos cênicos nas comunidades pelas quais passava. Oriundo de família humilde, Petrônio conta que, quando criança, fazia os próprios brinquedos, modelando o barro ou talhando a madeira. Seu pai trabalhou como agricultor e fotógrafo profissional; a mãe,

⁵⁴ PETRÔNIO, O Primeiro Abraço. Direção de Celso Brandão. Maceió: Estrela do Norte, 2015. (13min). Acesso: < <https://vimeo.com/132661658> >.

costureira. Além da atividade circense, o artista, por longo período, teve como principal fonte de seu sustento a agricultura e, principalmente, a pescaria. Alfabetizado, estudou até a quarta série. Por sete anos, militou no Movimento Sem Terra (MST), morando em assentamento localizado entre Pão de Açúcar e Ilha do Ferro.

Petrônio, atualmente com 53 anos de idade, se tornou morador da Ilha do Ferro, lugar em que permanece produzindo obras. Entre os artistas do povoado, talvez seja o principal herdeiro do estilo de Fernando Rodrigues, sobretudo no que tange à chamada “arte do imaginário”. Mas não se restringe ao imaginário; ele também faz o dito utilitário: gamelas, bancos, mesas, camas, estantes – modelos seguindo o mesmo princípio criativo de aproveitar as sugestões brutas da matéria-prima, fazendo o encaixe do móvel e esculpindo as suas extremidades (*Fig. 55*).

No particular da matéria-prima, Petrônio também se destaca. Não opta por comprar estoque de madeira. Prefere, como ele mesmo diz, “caçar a forma”. O artista, desse modo, considera parte do seu trabalho artístico o embrenhar-se na caatinga à procura do material adequado para esculpir. Afirma não derrubar madeira verde. Geralmente, encaminha-se às margens de afluentes do rio, sobretudo quando dá-se o aumento de vazão das águas, as quais tendem a rasgar a terra, deixando as árvores com as raízes expostas, ou simplesmente derrubando-as; mas também encontra matéria-prima em árvores mortas ou previamente cortadas por fazendeiros. No filme acima mencionado, podemos observar o modo pelo qual esse artista caça as suas formas, exercendo já nessa tarefa um sofisticado trabalho de olhar a madeira: “Ela nos dá a forma, a própria natureza. Aí a gente sai procurando a forma nela. Se encontrar a forma, bem, se não, a gente descarta ela e passa pra outra”, conta⁵⁵. E diante da matéria-prima, após encontrar a forma desejada, Petrônio afirma que a sua intervenção consiste em: “Fazer o mínimo possível. Limpar, primeiramente. Cortar excessos e fazer o mínimo possível para dar a característica para aquela formação que você viu: olho, boca, mão, pé, dente, se tiver essas coisas”⁵⁶.

Petrônio busca valorizar o aspecto bruto e a forma orgânica; descarta o polimento excessivo. Utiliza madeiras tortuosas, com as suas entrâncias e reentrâncias, por vezes até ocadas. O objetivo, através de singelas intervenções, é mostrar para os outros – no caso, apreciadores ou clientes – a forma que a madeira insinuou para o artista. Nisso, vemos um

⁵⁵ Petrônio Farias (E:2, p. 7).

⁵⁶ Petrônio Farias (E:2, p. 10).

bestiário (Fig. 56); mas também composições criativas de figuras humanas (Fig. 58); e a exaltação da forma orgânica por sua beleza própria (Fig. 57); o invento de seres híbridos como a peça *A Mulher Piranha* (Fig. 59).

A atividade artesanal, principalmente quando se transforma em importante fonte de rendimento econômico, desdobra-se em consequências no núcleo familiar. Yang – filho de Petrônio – começou a esculpir os próprios brinquedos com restos de madeiras – antes descartadas por seu pai – aos 7 anos. Hoje, com 24 anos, Yang possui uma clientela que lhe ocupa durante o ano todo. Assim como o pai, o jovem “caça formas” para produzir obras “imaginárias”. No entanto, recentemente, aposta em uma série de “bailarinos” e “palhaços”, cujo movimento se firma pelas curvas dos galhos aproveitados. Com o aumento da demanda por este tipo de modelo seriado, Yang – satisfeito com o retorno material obtido com o artesanato – reclama não ter mais tempo disponível para criar as suas obras únicas, que lhe exigem maior esforço na procura da matéria-prima. Além da escultura imaginária e das suas séries de bailarinos e palhaços, Yang também produz, circunstancialmente, peças utilitárias como bancos, gamelas e cadeiras.



Figura 55 - Cadeiras de Petrônio Farias. Col. Carlos Augusto Lira.



Figura 56 - Esculturas de Petrônio Farias. Col. Galeria Casa do Rosário.



Figura 57 - Esculturas de Petrônio Farias. Foto: MARCO500.



Figura 58 - Esculturas de Petrônio Farias. Col. Carlos Augusto Lira.

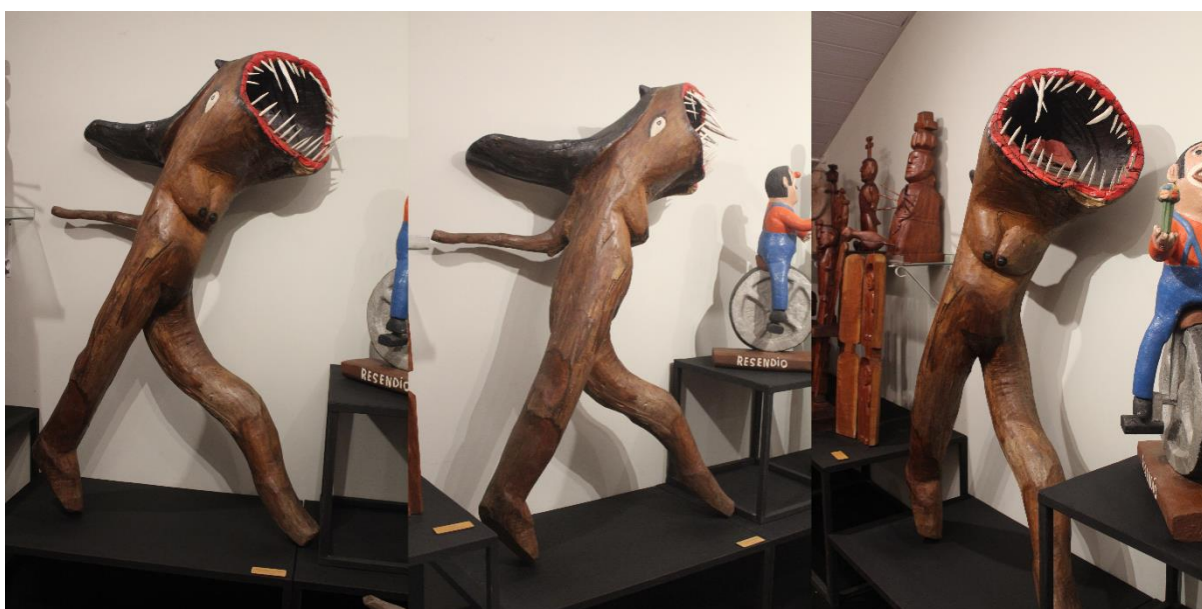


Figura 59 - Escultura de Petrônio Farias (Mulher Piranha). Col. Carlos Augusto Lira.

Edvan Alves Lima – conhecido como Vavan – sendo nativo do povoado Ilha do Ferro, nasceu em 1960. Entretanto, apesar de ser parte da geração mais antiga, a entrada dele no trabalho artesanal é recente, o que ocorreu há aproximadamente 7 anos. O pai de Vavan trabalhava na roça e também na olaria, produzindo telha; a mãe era bordadeira e fazia o labirinto. Antes do ingresso no artesanato, Vavan trabalhou com o pai. Posteriormente, foi contratado pela prefeitura de Pão de Açúcar como barqueiro, conduzindo uma lancha para transporte de estudantes dos povoados ribeirinhos até a cidade sede do município. Com a mudança política na administração municipal, Vavan perdeu o seu emprego. Isto o levou a buscar outra fonte de renda, quando deparou-se com a possibilidade de iniciar o artesanato em madeira. Assim, começou fazendo canoas em miniatura para vender em Piranhas. Depois, propôs uma série de lustres adornados com figuras de pássaros e flores – modelo que o tornou conhecido no mercado. Desde então, aposta na diversidade de suas peças, esculpindo animais variados, personagens como reis, rainhas, índios, anjos e sereias, além dos utilitários como mesas, cadeiras, bancos e lustres (*Fig. 61 e 62*).

André Fontes Torres – cujo apelido atende por Dedé – nasceu em 1984, sendo parte de uma geração mais nova que dedica-se ao artesanato. Conta que a sua família, os pais e avós, mantinham todos uma ligação com o plantio de arroz. Desde jovem, Dedé obteve forte influência de Fernando Rodrigues. Atualmente, inspirado nos bancos de raiz, ele introduziu uma inovação: aplica a reciclagem de madeiras de barcos inativos ou quebrados que encontra às margens do Rio São Francisco. Desse modo, em algumas peças é possível ver o nome das antigas navegações, com uma pintura envelhecida e desgastada (*Fig. 67*). Com esse mesmo material, ele faz estantes e prateleiras, por vezes usando o banco dos barcos como suporte (*Fig. 66*). Também entalha versos, adivinhações e estórias autorais na superfície de seus bancos. Dedé, para além do artesanato, abriu uma pequena loja no povoado, comercializando obras suas e de outros indivíduos da Ilha do Ferro e dos arredores, as quais compra para revender. Dedé atua como guia turístico do povoado, acompanhando os visitantes, levando-os aos artistas mais afastados ou apresentando variados aspectos da região, como as vaquejadas e os sítios arqueológicos.

Os irmãos Salvinho e Cícero – Sálvio dos Santos e Cícero dos Santos – compõem esse grupo de escultores jovens da nova geração. Primeiramente, quem iniciou o trabalho com o artesanato foi Salvinho, após 10 anos no corte de cana de açúcar em usinas de Alagoas. Hoje aos 42 anos, Salvinho relata ter sido influenciado por Fernando Rodrigues, que o desafiou a fazer as primeiras peças, ainda quando era adolescente. Contudo, somente a partir de 2011

passou a empenhar-se na atividade como um meio de subsistência. Há 4 anos, convenceu o irmão, Cícero, a integrar o ateliê que ambos mantém na Ilha do Ferro. Salvinho e Cícero produzem mobiliário, principalmente cadeiras, mas são reconhecidos pelo modelo, feito em série, de cabeças com pássaros encimados, além das galinhas coloridas e dos totens com desenhos esculpidos em baixo relevo (*Fig. 63 e 64*).

Entre os artistas externos ao povoado, porém de algum modo influenciados por sua produção artesanal, cito pelo menos três destaques. Clemilton Silva Vieira, nascido em 1989, do povoado vizinho Mata da Onça. Começou aos 20 anos de idade, estimulado pelo fotógrafo Celso Brandão, quem primeiro iniciou a colecionar as suas peças. Desde então, dedicou-se a esculpir figuras humanas, por vezes personagens como pescador e caçador. A peculiaridade da produção de Clemilton está nos trajes das esculturas, fazendo dos bonecos manequins para a sua invenção estilística. Cleissiano Sandes da Silva, mais conhecido pelo apelido Boró, do assentamento Riacho Grande, hoje com 33 anos de idade, iniciou no artesanato há aproximadamente 12 anos. Antes, tirava o sustento da pescaria e da apicultura, os quais ainda pratica, mas tornaram-se atividades complementares ao trabalho artesanal, atualmente sua principal fonte de renda. Boró decidiu enveredar pela escultura e mobiliário ao ver o trabalho de Petrônio Farias (*Fig. 60*).

Girleno Alves Amorim – Leno –, do assentamento Alemar, nascido em 1983, relata que o pai sempre trabalhou diretamente com a madeira, fazendo carros-de-boi, curral e cancela, além do trabalho como pedreiro. O avô, por sua vez, foi um construtor de casas de taipa. Leno, no contínuo dessa tradição familiar, antes do artesanato tornar-se uma atividade assumida, também esteve vinculado à construção civil. A partir de 2015, começou a esculpir, tendo feito primeiramente um jarro de madeira. Desde então, a produção de Leno assemelha-se ao que é frequentemente visto no povoado Ilha do Ferro: figuras humanas, cabeças com pássaros, animais, seres imaginários e mobiliário rústico (*Fig. 65*).

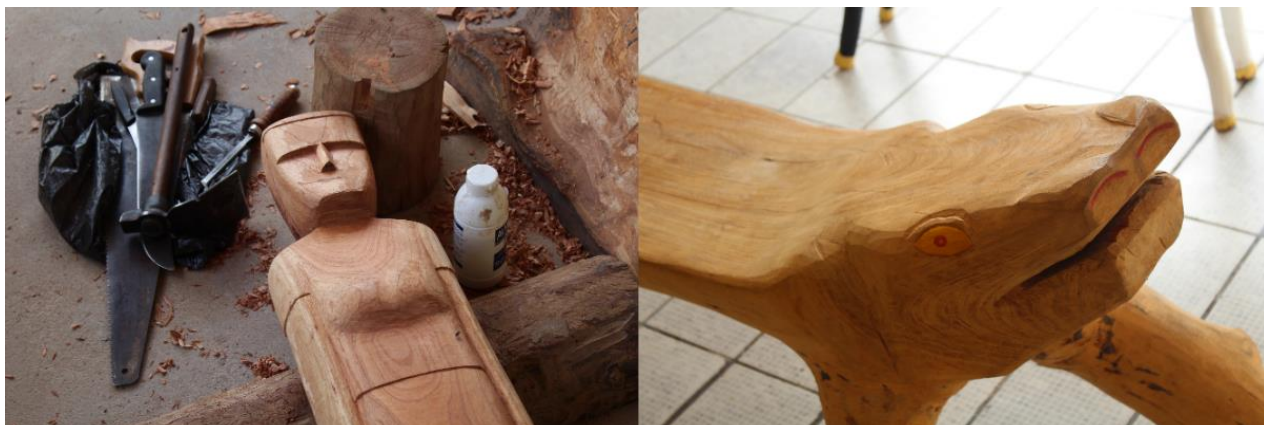


Figura 60 - Escultura de Clemilton Silva / Cadeira de Boró



Figura 61 - Cadeiras de Vavan. Foto: MARCO500



Figura 1 - Esculturas de Vavan. Foto: MARCO500



Figura 63 - Esculturas de Salvinho. Foto: MARCO500.



Figura 64 - Cadeiras de Salvinho. Foto: MARCO500



Figura 65 - Esculturas de Leno



Figura 66 - Banco, prateleiras e cabides de Dedé



Figura 67 - Banco com madeira do barco "Rabito" de Dedé - Col. Celso Brandão. Col. Celso Brandão.

2. A difusão de um povoado artístico: adentrando o circuito

Adiante, na segunda parte deste capítulo, descrevo as circunstâncias de entrada da produção artesanal do povoado Ilha do Ferro no interior do circuito mais ampliado do mercado de arte popular e artesanato brasileiros. Para tanto, retomarei a discussão sobre a primeira clientela, o papel de uma galeria especializada, a criação de um museu próprio do povoado e também o projeto de um grupo de *designers* exposto em evento na cidade de São Paulo. Antes, porém, menciono outro significativo fator de reconhecimento da produção artesanal da Ilha do Ferro: a criação da Cooperativa Art-Ilha.

A Cooperativa Art-Ilha e o Bordado Boa-Noite

Assim como antes mencionei, o recorte da pesquisa deu-se com o trabalho artesanal feito de madeira – o mobiliário e a escultura. No entanto, seria equivocado desconsiderar o papel desempenhado pelas mulheres, as bordadeiras, no processo de acúmulo de capital simbólico do povoado e de seu respectivo nome como um polo artesanal nacionalmente reconhecido. Aliás, foi primeiro o bordado *boa-noite*, enquanto gênero artesanal comercializado, que atraiu os olhares para a Ilha do Ferro. Quando a equipe do Museu Théo Brandão, em 1983, desembarcou no povoado, o objetivo era registrar e comprar especificamente o bordado.

Atualmente, o bordado *boa-noite* (Fig. 68) é mencionado enquanto técnica exclusiva da Ilha do Ferro. Nesse povoado, relata-se uma variedade de bordados que foram se perdendo como prática, provavelmente pela especialização no *boa-noite*; algumas outras técnicas já foram mais frequentes no povoado, por exemplo: o *bilro*, o *ponto de cruz*, o *rendendê* e o *labirinto*. De fato, a técnica do bordado *boa-noite* assemelha-se à técnica do bordado *labirinto*; consiste no desfiar do tecido, recompondo-o em motivos rigorosamente geométricos inspirados em temas florais – o nome do bordado deve-se à existência de uma planta homônima, abundante na região. Dizem também que o *boa-noite* consiste em uma variação da técnica *rendendê*, bastante praticada na região – especialmente no povoado de Entremontes.

Para tratar brevemente do papel das mulheres bordadeiras no reconhecimento do povoado, tomo como fonte bibliográfica o artigo de Rachel Barros (2017). A antropóloga, a partir de longa imersão no local, ao entrevistar particularmente as mulheres, nota a existência

de uma narrativa comum sobre a origem da técnica. A introdução do bordado *boa-noite* no povoado é atribuída à presença de Dona Ernestina – uma senhora do povoado Mata da Onça – que na década de 1940 teria repassado o saber-fazer para as mulheres da Ilha do Ferro. Entretanto, Barros (2017) argumenta que o *boa-noite* guarda maior antiguidade enquanto técnica no povoado, havendo registro de confecção do bordado antes de sua suposta inserção em meados do último século. Por outro lado, a pesquisa feita pela antropóloga demonstra que o bordado *boa-noite* – diferente do que se costuma dizer em centros de comercialização do produto – não é restrito ao povoado Ilha do Ferro, sendo técnica de maior disseminação na região.

O ponto importante, nesse caso, é que a Ilha do Ferro, ainda na segunda metade do século XX, passou a ser reconhecida pela produção desse específico bordado. Segundo o argumento de Barros (2017, p. 405), este fato se deve não exatamente pelo pioneirismo no invento da técnica, mas precisamente pela vocação comercial do povoado. A antropóloga resgata a memória de algumas mulheres, nativas da Ilha do Ferro, que compravam farta quantidade de bordado para revender em polos comerciais, seja da região do Baixo São Francisco como, por exemplo, Propriá, seja em capitais nordestinas como Maceió e Aracaju. Nesse sentido, bem antes do artesanato em madeira, foi o bordado *boa-noite* responsável por levar o nome do povoado ao conhecimento de potenciais clientes do gênero artesanal.

No entanto, a participação das mulheres no processo de divulgação da produção artesanal do lugarejo não se limitou a esse momento de comercialização um tanto difuso. A criação da chamada Cooperativa Art-Ilha, em 1998, cujo protagonismo das bordadeiras certamente é notável, constitui, como disse, fator de significativa divulgação. Inicialmente, quando foi fundada, a Cooperativa Art-Ilha contava com a participação das mulheres bordadeiras e também de homens artesãos da madeira. Com o tempo, os homens saíram, e a cooperativa tornou-se exclusivamente dedicada ao bordado *boa-noite*.

A história de criação dessa cooperativa nos leva para mais um enredo de encontros, evidenciando as conexões entre diversos agentes que compõem esse universo do artesanato brasileiro. Ao longo de dois meses, entre setembro e novembro de 1998, através do PRONAGER – Programa Nacional de Geração de Emprego e Renda –, coordenado pelo antigo Ministério do Planejamento, um grupo de quatro consultoras foi enviado ao povoado Ilha do Ferro com o objetivo de possibilitar a formação da Cooperativa Art-Ilha. Nesse período, cerca de 40 pessoas participaram da capacitação, que incluía as noções básicas de gerência e administração de uma instituição cooperativa. Além disso, a consultoria abrangeu o

desenvolvimento do produto artesanal, quando se criou as coleções e também as mercadorias em que o bordado poderia ser aplicado: toalhas (jantar, lavabo e chá), panos de mesa, guardanapos, lençol, almofada, jogo americano; composição de cores e qualidade da matéria-prima; elaboração de embalagens, logomarca, etiqueta com descrição do produto em português e inglês; portfólio com imagens desses produtos. Outros assuntos referentes à formação do preço, potenciais clientes em outros estados brasileiros e assessoramento na aquisição de matéria-prima foram tratados.

No ano seguinte, posteriormente à criação da Cooperativa Art-Ilha, conta-se que o prefeito de Pão de Açúcar – Jorge Dantas – havia comprado passagens aéreas para algumas artesãs levarem pessoalmente o bordado *boa-noite* para a antropóloga Ruth Cardoso, então primeira-dama do Brasil. Desde 1995, no governo de Fernando Henrique Cardoso, sob supervisão de Ruth, colocou-se em funcionamento o chamado Programa Comunidade Solidária, depois transformado em Organização Não Governamental. Nessa política pública deu-se atenção ao artesanato como potencial gerador de renda. Meses após o encontro das artesãs com a primeira-dama, uma equipe do Comunidade Solidária foi enviada ao povoado Ilha do Ferro com o objetivo de conhecer e filmar a Cooperativa Art-Ilha, que foi beneficiada com verba de 55 mil reais (valor relativo a 1998) para compra de material e construção do prédio da sede. Esse dinheiro foi usado para a estruturação da cooperativa, que ainda hoje se utiliza de materiais adquiridos e do prédio construído nesse momento.

Em 1999, motivado pelo contato da Comunidade Solidária com a Ilha do Ferro, o bordado *boa-noite* apareceu pela primeira vez em uma exposição no sudeste brasileiro. Na ocasião, por efeito da chamada *Mostra de Artes e Artefatos do Sertão*, ocorrida no SESC Pompéia, em São Paulo, o artesanato do povoado foi apresentado a um público mais amplo. Em matéria da Folha de S. Paulo, registra-se:

Idealizado pelo Conselho da Comunidade Solidária em parceria com o SESC, o evento terá também uma ampla “Mostra de Artes e Artefatos do Sertão”, que ocupará toda a área de convivência e o *hall* do teatro projetados por Lina Bo Bardi. Espetáculo e mostra servirão como vitrine dos programas elaborados pelo Conselho da Comunidade Solidária, especialmente do Projeto de Apoio ao Artesanato para Geração de Renda. Estarão sendo exibidas cerâmicas de Candéal (MG), Irará e Rio Real (BA), rendas da Ilha do Ferro (AL) e Nísia Floresta (RN), bonecas de pano de Esperança (PB), santos de madeira de Ibimirim (PE) e doces de frutas de Urucuia (MG), entre outros itens (Folha de S. Paulo, 16/08/99).

No catálogo da referida exposição, em pequeno trecho escrito sobre o povoado Ilha do Ferro, se diz:

O artesanato é a principal atividade econômica, especialmente o bordado “Boa Noite”, trabalho exercido predominantemente pelas mulheres e único do Brasil. Desvalorizado e quase esquecido, esse bordado foi revitalizado e aperfeiçoado no âmbito do Programa Federal de Combate aos Efeitos da Seca. Também significativo é o artesanato em madeira, feito pelos homens, com dois tipos de expressão muito tradicionais: a produção de objetos cujo entalhe incorpora as formas naturais de raízes da matéria-prima; e a representação de pássaros da região (PEDROSA, 2000, p. 82).

Em 2005, o bordado *boa-noite* foi tema principal de uma exposição na *Sala do Artista Popular* do Museu Edison Carneiro, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, por ocasião do casamento de Athina Onassis com um brasileiro – neta e herdeira do magnata grego Aristóteles Onassis –, uma encomenda volumosa de sachês bordados com o *boa-noite* foi atendida para guardar as joias ofertadas como lembrança da festa milionária. Esse fato também contribuiu para colocar o bordado *boa-noite* em evidência, alvo de comentários em jornais e revistas. A presença em feiras de artesanato e outras consultorias, sobretudo oferecidas pelo SEBRAE, ao longo da década de 2000, promoveram o produto e o nome do lugar associado ao mesmo. Em 2013, o *boa-noite* foi novamente o tema de uma outra exposição solo, dessa vez em São Paulo, no espaço *A Casa – Museu do Objeto Brasileiro*. Na ocasião, foi exposto os resultados de um projeto desenvolvido, durante 8 meses, pelo *designer* Renato Imbroisi com as artesãs da Cooperativa Art-Ilha.

O reconhecimento do *boa-noite* – enquanto técnica associada ao lugar de origem Ilha do Ferro – se consolidou na década de 2010, sendo registrado em publicações especializadas, como no livro da jornalista Adélia Borges (2011), e incluso em exposições do eixo Rio-São Paulo, como, por exemplo, *A Casa Bordada* (CRAB/RJ - 2017), *Criativos Por Tradição* (Museu do Meio Ambiente/RJ - 2018) e *À Nordeste* (SESC/SP - 2019). Além das encomendas, a procura pela cooperativa para integrar projetos de *design* e moda também se tornou uma situação recorrente. Entretanto, essas “parcerias” nem sempre se mostram benéficas para as bordadeiras, que por vezes são mobilizadas com o objetivo de agregar valor simbólico aos produtos de uma determinada marca e constrangidas, por força contratual, a exigências desequilibradas, assim como registra Rachel Barros (2017, p. 414):

São conhecidas as experiências de designers brasileiros em atuação no segmento do artesanato e a ambiguidade decorrente dessas práticas, pois se por um lado são iniciativas que propõem usos contemporâneos a produtos tradicionais, ampliando as possibilidades de mercado, por outro lado reverte em escala diminuta os ganhos para a comunidade detentora daquele saber. Na própria Ilha do Ferro, num dos projetos recentemente desenvolvidos na Art-Ilha, as artesãs, decepcionadas com a experiência, relataram que desenvolveram uma série de peças para uma coleção e ficaram proibidas, por contrato, de desenvolver aqueles modelos para comercialização com outros clientes, sem que para isso soubessem, com clareza, quando iriam ganhar pelo trabalho, nem sido discutidas contrapartidas para tal exclusividade.

Note-se que, com o passar dos anos, a cooperativa sofreu uma baixa na adesão de bordadeiras. A desistência de parte do grupo é explicada por variados fatores: envelhecimento de antigos membros, êxodo do povoado, baixa renovação geracional no artesanato e, principalmente, desinteresse de manter compromisso com um conjunto de critérios exigidos por regras internas da cooperativa, como, por exemplo, cumprimento de horários, prazos e demandas, além do padrão de qualidade do produto. Embora a redução de bordadeiras cooperadas tenha de fato ocorrido, a situação não espelha necessariamente uma descontinuidade da prática artesanal. Conforme diz Barros (2017, p. 407), para parte das mulheres, donas de casa ou trabalhadoras de outros serviços (professoras, merendeiras ou funcionárias), o bordado *boa-noite* não é visto como um “trabalho”, mas como um “tempo livre” usado – de modo distrativo – para complemento da renda familiar. Por outro lado, o vínculo cooperativo tende a colocar exigências profissionais e especializadas. Atualmente, cerca 20 mulheres integram esse grupo de bordadeiras cooperadas.

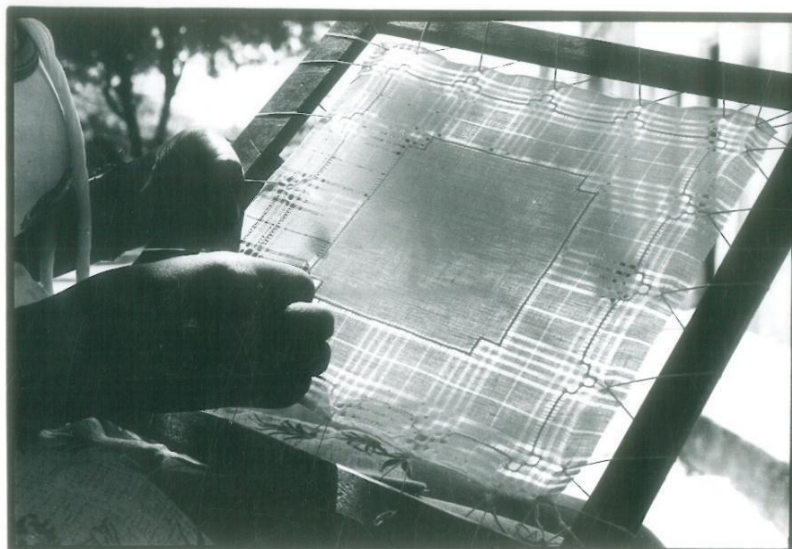


Figura 68 - Bordado Boa-Noite, 1983. Foto: Celso Brandão

A primeira clientela

Retornando ao assunto específico do artesanato em madeira, quando tratei da ação do intermediário Celso Brandão, havia antecipado que o fotógrafo, no ano de 1997, apresentou dois colecionadores ao povoado Ilha do Ferro: Luca Pariani e Tânia Pedrosa. Afirmar, então, que essas pessoas contribuíram para promover a escultura e o mobiliário local, seja ao se tornarem compradores frequentes, seja ao atrair novos olhares para a arte do povoado.

Luca Pariani – italiano da cidade de Milão – nasceu em 1949. Provém de uma família de estreita ligação com a arte; os avós eram colecionadores. Formou-se em arquitetura, mas iniciou a carreira como modelo. Em 1981, quando decide festejar o carnaval no Brasil, relata que sentiu uma intensa conexão com o país. A viagem, inicialmente programada para durar apenas 1 mês, desdobrou-se em 9 anos seguidos. Nesse tempo, viajou o litoral e morou em diversas comunidades. Conta que iniciou a sua coleção em 1982, morando no Ceará, onde conheceu os artesãos que lhe ofereciam peças. A história de Luca começa a se cruzar com o destino de Alagoas quando, em São Paulo, deparou-se com uma escultura de Manoel da Marinheira. Anos depois, já morando em Recife, pegou um ônibus e foi desembarcar em Boca da Mata com o objetivo de conhecer o escultor alagoano, pelo qual passou a nutrir fascínio. Manoel da Marinheira, que já tinha firmado vínculo com Celso Brandão desde a década de 1970, sugeriu a Luca conhecer o fotógrafo. Disso, resultou longa amizade.

Provavelmente no ano de 1997, quando Luca esteve na casa de Celso, relata que lhe chamou atenção “um banco quadrado com moldura de borracha de carro” feito por Fernando da Ilha do Ferro. Combinaram, assim, de conhecer o povoado. A circunstância provocou identificação do italiano com o lugar, levando-o a fazer moradia na cidade de Pão de Açúcar. Dois anos depois, com a oportunidade de comprar um terreno no povoado, Luca investiu em seu principal projeto de vida: construir um jardim botânico. Em 2004, passou a residir no povoado Ilha do Ferro, com um estilo de vida bastante modesto, empregando o seu capital econômico – possivelmente herdado – na coleção e, principalmente, na criação do jardim.

No primeiro momento em que passou a frequentar o povoado Ilha do Ferro, quando residia em Pão de Açúcar, Luca, em suas passagens por Maceió, costumava visitar a Galeria Karandash – especializada em arte popular – gerida pelo casal de artistas Maria Amélia Vieira e Dalton Costa. Os galeristas sabiam da existência do povoado e da produção artesanal de Fernando Rodrigues através da feira de artesanato *Artenor*, porém ainda não tinham visitado o

lugarejo. Através da sugestão de Luca, os galeristas começaram a fazer viagens assíduas ao povoado Ilha do Ferro, tornando-se parte dessa primeira clientela.

Luca Pariani, sobretudo nos primeiros anos em que manteve residência no povoado, lugar em que segue vivendo, colecionou intensamente os artistas locais, em especial as obras de Fernando Rodrigues. No entanto, adquiriu peças de praticamente todos os artistas do povoado, possuindo um valioso acervo que guarda o início da tradição escultural da Ilha do Ferro. Embora discreto, e até certo ponto recluso, o italiano manteve trocas, não apenas materiais, com os artistas que colecionava, observando aspectos relativos ao acabamento, por vezes opinando sobre aquilo que mais lhe encanta na obra artística. A este respeito, Luca comenta que a atração pelas esculturas do povoado deve-se ao aspecto orgânico das formas naturais, preferindo objetos que tenham mínimas intervenções.

Quando mudou-se para a Ilha do Ferro, Luca convidou alguns de seus amigos para conhecerem a nova residência. Entre eles, o empresário paulistano Mário Cirri, que também optou por comprar casa no povoado⁵⁷, mobiliando-a com objetos dos artistas locais. A ex-esposa de Mário, a empresária Paula Ferber, que empresta o nome a uma marca de sapatos femininos, foi responsável por intermediar a citada exposição sobre o bordado *boa-noite* ocorrida em São Paulo, no espaço *A Casa – Museu do Objeto Brasileiro*. Junto deles, o advogado Augusto Faletti, mais recentemente, tornou-se parte do grupo de forasteiros que possuem uma casa no povoado. Registre-se que esses empresários paulistanos constam em placa de agradecimento do Museu Ilha do Ferro – que será objeto de discussão adiante. Além disso, conforme o relato de moradores, Mário e Augusto, nos últimos anos, adquiriram uma relativa quantidade de terrenos nos arredores do povoado, sobretudo às margens do rio; o objetivo, até o momento, tem sido a preservação da vegetação e o reflorestamento da mata ciliar.

Tânia de Maya Pedrosa é outra colecionadora de relativa importância para o povoado Ilha do Ferro. Alagoana nascida em 1933, trilhou a sua trajetória como artista plástica, sobretudo com a pintura de estilo *naif*, sendo influenciada pela psiquiatra Nise da Silveira. Tânia, filha da elite rural, cultivou um olhar atento para as expressões artísticas populares. Passou, dessa maneira, a construir uma significativa coleção de arte popular, com especial

⁵⁷*Casinha simples à beira do Rio São Francisco*. Bia Villarinho. **Revista Casa e Jardim**. 13/01/2017. Acesso: <https://revistacasaejardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Casas-e-apartamentos/noticia/2017/01/casinha-simples-beira-do-rio-sao-francisco.html>.

destaque para aquela de seu estado natal, tendo feito edição do livro *Arte Popular de Alagoas* (2000). Em 2013, parte do seu acervo foi destinado à Casa do Patrimônio – sede da Superintendência do IPHAN em Alagoas – a qual permanece abrigo de uma exposição permanente intitulada *A Invenção da Terra – coleção Tânia de Maya Pedrosa*. No catálogo da exposição, Tânia diz:

Educada para compreender e valorizar o erudito, minha infância e mocidade foram no entanto passadas em fazendas, onde convivi com o povo, sua arte, suas feiras, suas festas religiosas, sempre admirando a beleza do folclore. Foi como titular do Conselho Estadual de Cultura de Alagoas, durante mais de uma década, que encontrei motivações para dedicar-me com regularidade à arte popular. Desenvolvi pesquisas, verdadeiras romarias pelos mais simplórios, exóticos e longínquos lugares, sempre à procura de artistas do povo (IPHAN, 2013, p. 13).

A coleção de Tânia Pedrosa é fartamente preenchida pelos objetos da Ilha do Ferro: cadeiras, bancos, esculturas de diversos artistas do povoado. Soma-se a eles uma extensa amostragem de esculturas – de madeira e cerâmica – do estado de Alagoas, mas também de outros lugares do Brasil, sempre com esse recorte específico pelos artistas considerados “populares”. A aquisição da coleção de Tânia Pedrosa, para além do seu empenho pessoal, contou com a ação de terceiros, em virtude dela encontrar-se em idade avançada. Nesse particular, Jerônimo Miranda foi um *marchand* de arte popular que possibilitou a compra regular de peças para a coleção de Tânia Pedrosa.

Jerônimo é outro nome importante que figura na primeira clientela da produção artesanal da Ilha do Ferro. Teve participação não somente na coleção de Tânia Pedrosa. Jerônimo contribuiu, ainda no início dos anos 2000, para pôr em circulação os objetos do povoado, comercializando as esculturas e móveis para colecionadores e galeristas de Recife, São Paulo e Rio de Janeiro. Alagoano da pequena cidade de Atalaia, Jerônimo é um artista plástico que na década de 1990, a partir do contato com a Galeria Karandash e com a feira de artesanato *Artenor*, viu a oportunidade de se tornar um comerciante de arte popular. Nesse sentido, passou a viajar os interiores em busca de artistas, formando enorme estoque de ex-votos, que lhe rendeu não apenas retorno monetário, mas a procura de seu nome por colecionadores e galeristas de todo o país.

Jerônimo alimentou as coleções do italiano Giuseppe Baccaro e do arquiteto pernambucano Carlos Augusto Lira; também comercializou com galerias de São Paulo – Roberto Rugiero (Galeria Brasileira), Edna Pontes (Galeria Pontes) e Vilma Eid (Galeria Estação). O *marchand* é citado por artistas da Ilha do Ferro como sendo um dos primeiros compradores de presença mais constante. E, de fato, ao lado de outros, contribuiu para o

reconhecimento do povoado entre seletivo grupo de galeristas e colecionadores não só do nordeste, mas também do eixo Rio-São Paulo.

Essa chamada primeira clientela – a qual, por certo, contribuiu para o fomento da atividade artesanal em madeira no povoado – pode ser bem explicitada em um vestígio documental que encontrei no Museu da Ilha do Ferro. Em agosto de 2005, Celso Brandão organizou a exposição no SESC Alagoas, em Maceió, intitulada *Tesouros da Ilha do Ferro*, com a curadoria de Kelcy Ferreira. No informativo do catálogo, registra-se os colecionadores das peças: Celso Brandão, Tânia Pedrosa, Jerônimo Miranda, Galeria Karandash, Luca Pariani e Janayna Ávila (*Fig. 69*). No descritivo, lê-se:

O SESC Alagoas, através do Centro de Difusão e Realizações Visuais, tem a honra de convidar essa comunidade a expor na Galeria SESC, nesse mês de agosto de 2005, em reconhecimento ao valor dessa arte e com o compromisso de proporcionar ao maior número possível de pessoas o encontro com esse universo de criatividade e encantamento (Catálogo, 2005).



Figura 69 - Catálogo da Exposição "Tesouros da Ilha do Ferro", 2005

A Galeria Karandash

Havia citado previamente a chamada Galeria Karandash como parte da primeira clientela da Ilha do Ferro. Contudo, opto por abordar mais detalhadamente a atuação desses galeristas porque – assim como percebo – o impacto deles sobre a produção artesanal no povoado é significativo, tanto do ponto de vista comercial, quanto do ponto de vista do reconhecimento externo, mas sobretudo com relação ao preparo dos artistas e das apostas que são feitas sobre os mesmos.

A Galeria Karandash surgiu em 1985, em Maceió, protagonizada por um casal de artistas, Maria Amélia Vieira e Dalton Costa. Maria Amélia, alagoana, nasceu em 1955. Ela conta que a sua infância, sendo filha de fazendeiros, foi ambientada em propriedade de cana-de-açúcar. Relata que desde muito nova possui um elo com esse universo dito “popular”, lembrando-se sobretudo das feiras que frequentava, passando a colecionar objetos muito precocemente. Ainda adolescente, muda-se para o Rio de Janeiro, onde vai trabalhar em uma oficina de arte da sua tia. Nessa ocasião, Maria Amélia aprende variadas técnicas de composição, a pintura e a cerâmica. Dalton Costa, do mesmo ano que Maria, nasceu em Goiânia. Inclinado às artes plásticas, Dalton, antes da galeria, também já era colecionador. Então, alinhando as suas vertentes de atuação profissional, o artista integra em suas obras autorais elementos da arte popular, produzindo a partir da técnica *assemblage*. Ambos, em 1985, mudam-se para Maceió e fundam a Galeria Karandash, inicialmente com uma proposta direcionada à chamada arte contemporânea.

Reunindo as coleções do casal no ambiente da galeria, quando receberam a visita da arquiteta pernambucana, Janete Costa, foram indagados sobre a presença significativa de objetos qualificados como “arte popular”. O casal ressalta a influência de Janete – uma incentivadora e colecionadora da produção artesanal e de sua inclusão na decoração de interiores – no sentido de transformar a Karandash em uma galeria especializada em arte popular.

Por ocasião da ECO-92 – Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento realizada no Rio de Janeiro, em 1992 – Janete Costa foi a curadora da exposição *Viva o povo brasileiro: arte popular e artesanato*, sediada no Museu de Arte Moderna da capital carioca. No catálogo dessa exposição, Janete diz:

O principal desafio de ‘Viva o Povo Brasileiro’ é conseguir reunir todo esse referencial cultural brasileiro que precisa ser apresentado ao público nacional e internacional a fim de ser admirado e consumido, ampliando e garantindo a

sobrevivência de milhares de artistas e artesãos. [...] A presença do Ministério da Ação Social e a participação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na promoção desta mostra caracteriza uma posição integrada e profissional que deve criar condições para o início de um trabalho, profundo e contínuo, de recuperação, orientação e valorização da produção desse imenso contingente populacional, trabalho capaz de integrá-la definitivamente no quadro formal das atividades econômicas do nosso país (Janete Costa, p. 13-14).

A produção artesanal, nessa ação expositiva, é apresentada como uma atividade compatível com o ideal de sustentabilidade, uma via alternativa para integrar o desenvolvimento social com a preservação do meio ambiente, contrapondo-se ao avanço industrial. Na circunstância, algumas peças de Nino – artista de Juazeiro do Norte – e do escultor Manoel da Marinheira constam no catálogo como pertencentes à coleção da Galeria Karandash. Note-se que, proveniente do estado de Alagoas, somente a obra de Manoel da Marinheira foi incluída.

Os galeristas, durante os anos de 1990, assim como atualmente, foram também responsáveis pela “descoberta” e divulgação de variados artistas populares – com especial destaque para o território de Alagoas – que ganharam relativo reconhecimento nacional. Adiante, pretendo expor o modo de atuação da galeria especializada em arte popular e a sua consequente contribuição para o surgimento do povoado Ilha do Ferro enquanto um polo de produção artesanal amplamente considerado.

Maria Amélia recorda que, paralelamente à sua atuação como galerista, prestou um trabalho de consultoria de “*design* estratégico” para o SEBRAE. Essa consultoria se dá no assessoramento de grupos artesanais do estado de Alagoas, principalmente coletivos de bordados, cestarias e cerâmicas. Assim, tecendo a sua aproximação com o universo do artesanato, Maria Amélia relata que o trabalho consistia em aperfeiçoar o produto desses coletivos, promovendo o imaginário e o acabamento das peças, construindo coleções e repassando informações relacionadas ao processo criativo, à composição de cores e ao manejo do material, ferramentas e insumos.

Essa atividade de consultoria, entretanto, não se restringiu aos grupos artesanais, mas também se manifestou – conforme a sua atuação como galerista – no caso de artistas individualizados, como diz: “Então, ao mesmo tempo em que eu fazia as consultorias, eu tentava descobrir artistas”, conta Maria (E:9, p. 4). A ação de “descobrir” e de prestar consultoria aos artistas é compreendida do seguinte modo: os galeristas, viajando os interiores do estado, ao pararem nas cidades, oportunamente perguntam pela existência de indivíduos que façam “bonecos” ou outros tipos de trabalho artesanal; se encontram alguém com esse perfil e

identificam a possibilidade de trabalhar aquele potencial, passam a encomendar as peças regularmente, adquirindo volume prévio de produção; aos poucos, comprando esse potencial artista, observando as qualidades da obra, os galeristas sinalizam, através de comentários, os aspectos e detalhes que mais atraem os olhares deles e, conseqüentemente, os olhares da possível clientela da produção; então, geralmente levando alguns anos nesse processo, os galeristas começam a mostrar a obra do respectivo artista, apresentando-o a específicos colecionadores e propondo a inserção das peças em exposições que possam alavancar a reputação.

Maria Amélia, nesse sentido, faz a diferença entre o seu trabalho como galerista e a atividade do lojista: “Então, a diferença entre a galeria e o lojista é que o galerista investe no artista. Ele espera o momento certo para aquele artista acontecer. Ele cria o caminho do artista. Não compra a obra para vender hoje ou vender amanhã. Eu guardo essa obra e trabalho o artista”⁵⁸. O cuidado do trabalho da galeria – segundo a própria galerista – é saber para quem vender e, principalmente, propor o lugar de exposição. Além disso, ela conta que possui a preocupação de guardar exemplares de todas as fases de produção de um artista. Assim, podemos ver que o ciclo de produção e comercialização da galeria obedece a um tempo mais extenso. Por vezes, essa peculiaridade do tempo de maturação da obra é causa de atrito, sobretudo quando demanda-se retorno material imediato. Subsiste, nesse processo, uma assimetria de poder e um certo jogo de aposta, os quais são, frequentemente, assuntos que motivam controvérsia.

Nesse sentido, “descobrir” não se resume ao primeiro contato e estímulo da produção. É uma atividade de conversa com o próprio artista, ressaltando para aspectos de sua obra – relativos aos temas, ao acabamento e ao material –, mas também o empenho na divulgação seletiva da obra, colocando-a em contato com colecionadores privilegiados, assim como comercializando para galerias específicas, além de sugerir, aos curadores e curadoras que procuram a galeria, as obras dos artistas que são alvo de aposta. Dessa maneira, não importa necessariamente se os galeristas foram os primeiros a conhecer um específico artista, mas o trabalho comercial de agenciar o trabalho artístico é o que caracteriza a ação de uma galeria especializada. Por meio do trabalho da Karandash, é fato que o território de Alagoas,

⁵⁸ Maria Amélia (E:9, p. 27), nesse caso, refere-se como “lojista” aqueles comerciantes que buscam escala de produção e que pretendem, em curto-prazo, escoar a mercadoria. Além disso, diz-se que os lojistas, geralmente, trabalham com artistas, artesãos ou grupos de artesanato que já possuem previamente algum reconhecimento. Noto que, hoje, existem comerciantes e lojistas que atuam como galeristas, ou seja, trabalhando a produção e o reconhecimento, mas é certo que são minoritários. Essa diferença permanece relevante.

principalmente a partir dos anos 2000, figurou de modo mais intenso no circuito das artes populares. Nomes como Antônio de Dedé, João Francisco da Silva, Resêndio José da Silva e Jasson Gonçalves, por exemplo, são associados ao garimpo artístico dessa galeria.

A Ilha do Ferro, nesse particular, tornou-se um lugar de ação bastante privilegiado do trabalho da Galeria Karandash. Como antecipei, o contexto de entrada dos galeristas no povoado ocorreu com a sugestão de Luca Pariani, logo no final dos anos 1990. Já em 2001, Maria Amélia apresentou e comercializou ao arquiteto Arthur Casas a cadeira de Fernando Rodrigues, a qual compôs o premiado ambiente da *CasaCor* em São Paulo. A galerista relata que – ainda no início dos anos 2000, quando as redes sociais eram inexistentes – agiu para a produção artesanal da Ilha do Ferro se tornar conhecida entre galeristas e colecionadores do eixo Rio-São Paulo, por vezes se deslocando fisicamente para levar os objetos ao encontro desses potenciais clientes.

O empenho comercial da Karandash na Ilha do Ferro resultou, alguns anos depois, na aquisição de uma residência no povoado, intensificando a presença dos galeristas e os seus vínculos com os locais. Essa presença constante proporcionou à galeria a montagem de um acervo que contém exemplares da produção artesanal em todas as suas fases. Por esse motivo, é comum, hoje, em exposições que contemplam artistas da Ilha do Ferro, peças que são emprestadas por essa galeria.

No entanto, a presença dos galeristas não restringe-se ao comércio e à divulgação dos artistas do povoado. Em 2010, a Karandash deu início ao projeto *O Museu no balanço das águas*, o qual consiste em espécie de “barco-museu”, abrigando parte da coleção e principalmente promovendo atividades de fomento à produção artesanal na região do Baixo São Francisco. Em 2012, a partir de um edital de modernização de museus promovido pelo IBRAM, com apoio da Caixa Econômica Federal, pôs-se em prática o projeto chamado *Ampliando Saberes do Velho Chico*, que empenha-se no oferecimento de oficinas artísticas, contemplando variadas técnicas, tais como bordado, cerâmica e entalhe na madeira. Esse projeto de fomento da atividade artesanal foi realizado por vários anos consecutivos e em diversos povoados do trecho baixo do Rio São Francisco, tais como: Ilha do Ferro (AL), Entremontes (AL), Assentamento Riacho Grande (AL) e Aldeia Xokó na Ilha de São Pedro (SE).

Outros projetos paralelos, direcionados não somente ao artesanato, foram desenvolvidos, abarcando, por exemplo, ações que visam o hábito de leitura e oficinas de

produção audiovisual. Tais projetos buscam cultivar na juventude a possibilidade de dar continuidade ao artesanato, mas também se destinam às pessoas mais velhas, as quais, por vezes, tardiamente descobrem o talento para esse tipo de trabalho. Nessa mesma direção, em 2015, os galeristas promoveram o projeto chamado *Encontro de Mestres*, levando ao povoado Ilha do Ferro os escultores de outras cidades, como Chico Cigano, Jasson Gonçalves e Clemilton da Silva, e, desse modo, proporcionando o intercâmbio desses visitantes com os escultores nativos.

Os projetos movidos pelo *Museu no balanço das águas* constituem parte de uma vertente de atuação da Galeria Karandash que visa gerar impacto social nos lugares em que trabalha. Por outro lado, as oficinas artesanais incluem-se no projeto comercial de favorecer o surgimento de potenciais artistas populares. Desses projetos, os galeristas contam que novos nomes da escultura estão emergindo. Essas oficinas se dão mediante o pagamento de um instrutor – geralmente um artista local – que promove aulas e repassa o conhecimento para pessoas interessadas, tanto crianças e jovens, assim como pessoas já mais maduras ou até idosas.

O Museu da Ilha do Ferro

A Ilha do Ferro, a exemplo de outros pequenos vilarejos, integra a tendência de musealização do território, reforçando os ativos simbólicos do lugar de origem. Por musealização do território entende-se o processo de patrimonialização pelo qual uma determinada localidade passa. Isso se expressa pela preservação das fachadas de casas do povoado, normatizada inclusive por uma lei municipal local de tombamento, conservando aspectos de sua paisagem histórica, fazendo com que o território seja visto como espaço de exibição, até o aparecimento de instituições especializadas. Portanto, a musealização, nesse caso, a construção de uma instituição responsável por guardar a memória, ocorre como estratégia de valorização dos ativos simbólicos imateriais de um determinado território, conformando assim uma narrativa, um discurso patrimonial local. No caso do povoado, enquanto expressão do processo de musealização do território, temos o *Espaço de Memória Artesão Fernando Rodrigues dos Santos* – como nomeia-se o Museu da Ilha do Ferro (Fig. 70) – é uma casa com 52m² dispondo de aproximadamente 120 peças em seu acervo. A exposição consiste em um apanhado de obras dos artistas do povoado Ilha do Ferro e arredores, escultores jovens e mais antigos, vivos e falecidos, incluindo amostras do bordado *boa-noite*. Além das

obras, o espaço contempla uma pequena biblioteca com referências sobre a região do Rio São Francisco, livros e periódicos relacionados à cultura popular brasileira e alagoana.

Em 2017, a inauguração do *Espaço de Memória* teve a presença do governador de Alagoas, Renan Calheiros Filho, e da primeira-dama, Renata Calheiros, a qual mantém a imagem politicamente associada ao artesanato do estado. A iniciativa partiu de uma ação da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL) em parceria com a Prefeitura de Pão de Açúcar, tendo sido capitaneada pelo professor e então reitor Jairo Campos. A seguir, apresento o contexto de criação do museu e a ação de seu principal proponente, mais um forasteiro e intermediário que desempenha papel relevante no reconhecimento artístico do povoado.

Originário de Francisco Dantas, interior do Rio Grande do Norte, Jairo Campos graduou-se em Letras pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN) e cursou o mestrado – na mesma área – pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Há cerca de 15 anos, quando passou em concurso para professor da UNEAL, Jairo então fixou residência em Maceió, lecionando no *campus* em União dos Palmares. Ele conta que antes de tornar-se professor já era colecionador de arte popular. A sua familiaridade com a expressão artística popular, segundo diz, decorre de sua natividade sertaneja que lhe habituou o olhar e a apreciação para objetos oriundos das feiras e das manifestações do catolicismo, as imagens sacras e os ex-votos.

Enquanto colecionador, no ano de 2005, Jairo dirige-se ao povoado Ilha do Ferro interessado em adquirir as peças do artista Vieira. Desde então, passou a cultivar laços de amizade, hospedando-se em casas de nativos que lhe receberam. Aprofundando as suas pesquisas sobre a cultura popular do estado de Alagoas, o professor decidiu que precisava contribuir com um conjunto de ações devolutivas mais concretas. Assim, quando foi nomeado para o cargo de reitor da universidade, Jairo deu início ao projeto de construir um circuito de museus voltado à arte popular do estado de Alagoas, movendo recursos financeiros da sua universidade, assim como do Fundo de Apoio à Pesquisa de Alagoas (FAPEAL). Disso, resultou a criação, em 2016, do *Espaço de Memória Artesã Irinéia Rosa Nunes da Silva* – destinado ao abrigo de peças cerâmicas da comunidade remanescente de quilombo Muquém, localizada em União dos Palmares –, o qual tem a sede nas dependências da UNEAL. Em seguida, deu-se a construção do *Espaço de Memória Artesão Fernando Rodrigues dos Santos*, que contou com a colaboração dos curadores Paulo Gomes e Cármen Dantas. Ambos os

Espaços de Memória são cadastrados pelo IBRAM, tendo sido contemplados pela política pública federal como “Pontos de Cultura”.

Jairo é um agente da patrimonialidade do povoado Ilha do Ferro. Embora não seja nativo, a contribuição do professor espelha a intensa convivência de mais de uma década com o povoado. Nesse período, acumulou material bibliográfico e fez o registro de expressões artísticas, concentrando e disponibilizando essas informações no Museu. Ele também foi o responsável pela digitalização e edição fac-símile do caderno de memórias de Fernando Rodrigues. Recentemente, em 2019, defendeu uma tese de doutorado em Letras, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), cujo tema foi a vida e obra da poetisa Morena Teixeira, uma representante da literatura oral do povoado Ilha do Ferro.

No livro de presença do Museu é possível ter dimensão da circulação de pessoas no povoado. Desde a fundação, em junho de 2017, até junho de 2019, portanto em 2 anos de existência, o *Espaço de Memória Artesão Fernando Rodrigues dos Santos* registra a passagem de 1661 pessoas. Quando olhamos para a procedência dessas visitas, verifica-se que uma parcela significativa são de sujeitos provenientes de Alagoas, seja do próprio povoado ou de cidades próximas. Registra-se a passagem de estudantes – provavelmente em excursão – de escolas e universidades do estado. Outra parcela de assinaturas revela a procedência de visitantes de diversas capitais brasileiras, como Recife, Aracaju, Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro e, com maior frequência, visitantes provenientes de São Paulo. Também noto, certamente em menor número, o registro de visitantes estrangeiros, estes procedentes dos Estados Unidos, Holanda, Espanha e Alemanha.

Nesse sentido, o Museu da Ilha do Ferro se insere, no contexto criativo do povoado, como um instrumento de afirmação de identidade, um instrumento de valorização da tradição local, que é assim disposta por objetos artisticamente produzidos e que, de certa forma, contam sobre uma cultura local, um modo de ver e apreender o mundo, e de se expressar criativamente nele. A memória, portanto, é aquilo que está em negociação quando posta em operação instituições de conservação e preservação, assim como são os museus. Ao mesmo tempo, o museu não apenas guarda coisas antigas, ele também promove ações e eventos no presente, movimentando aquela memória a partir de outras frentes de atuação, promovendo diálogos com a comunidade e dando publicidade para uma produção artística e artesanal de um lugar de origem.



Figura 70 - Museu da Ilha do Ferro, 2019

O Projeto Afluentes

O ano é 2016. No contexto do festival urbano *Design Weekend! Semana de Design de São Paulo* – o qual consiste em semana com intensa programação composta por eventos, palestras e seminários, exposições, intervenções artísticas, feiras de negócios, lançamento de produtos e *showrooms*, todos associados à cadeia produtiva do *design* –, ocorreu na *Galeria Legado Arte* a exposição intitulada *Afluentes*, a partir de um projeto executado pelo grupo *Design Armorial* com a curadoria da jornalista Beta Germano.

O *Projeto Afluentes*, desenvolvido no mesmo ano da exposição, ocorreu a partir da imersão de 4 artistas-designers no povoado Ilha do Ferro. O projeto contou com apoio da UNEAL, através da mediação do professor Jairo Campos. Encontra-se escrito no catálogo da mostra:

O Grupo Design Armorial, criado em 2014, investiga e propõe novas conexões sobre o legado cultural nordestino, reinterpretando-o de forma contemporânea e unindo aspectos de sua imagética pública e privada. A linha dorsal do grupo trabalha o artesanato com o design, passando do pré-industrial para o semi-industrial e industrial.

‘Curtumes e Costumes’, ‘Enredar’ e ‘Feira Livre’ são projetos anteriores onde já participaram: Rodrigo Almeida, Rodrigo Ambrósio, Sérgio Matos, Zanini de Zanine e Bruno Simões.

Neste imersão ‘Afluentes’, Rodrigo Almeida e Rodrigo Ambrósio convidaram os designers Maria Amélia e Dalton Costa, e os artistas populares Zé Crente, Mestre Valmir, Petrônio e Jasson. (Catálogo, 2016, p. 5).

Os quatro designers desembarcaram no povoado Ilha do Ferro acompanhados pela jornalista Beta Germano – a qual cobriu a imersão para a *Revista Casa Vogue*. Segundo a curadora: “A ideia? Unir a estética bucólica e naif – no melhor sentido da palavra – de quatro criativos que moram na beira do Rio São Francisco às linguagens de quatro designers embebecidos de signos urbanos”⁵⁹. Assim, cada *designer* elegeu um artesão para elaborar em dupla uma série de objetos utilitários – bancos, vasos, luminárias, gamelas e outros suportes. Desse modo, os pares se formaram: Rodrigo Almeida com Zé Crente (José Dias de Melo), Rodrigo Ambrósio com Valmir Lessa, Maria Amélia Vieira com Petrônio Farias e, por fim, Dalton Costa com Jasson Gonçalves. A conexão entre esses dois mundos – o rural e o urbano –, acentuado pelo discurso curatorial, ganhou expressão sensível na fusão de materiais: a madeira em interação com o alumínio, o vidro, o cobre e a luz elétrica.

⁵⁹ Trecho do texto de Beta Germano publicado no Catálogo da Exposição Afluentes, p. 7.



Figura 71 - Obras de Zé Crente e Rodrigo Almeida (Catálogo da exposição Afluentes, 2016)



Figura 72 - Obras de Petrônio Farias e Maria Amélia Vieira (Catálogo Afluentes, 2016)



Figura 73 - Obras de Valmir Lessa e Rodrigo Ambrósio (Catálogo Afluentes, 2016)

No primeiro caso, Rodrigo Almeida e Zé Crente co-criaram a cadeira *Caatingueira*, o *Vaso Boi*, o vaso *Crente* e a gamela *Ilha do Ferro*, sendo esses objetos produzidos a partir da combinação da madeira com o alumínio e o latão (Fig. 71). Maria Amélia Vieira e Petrônio Farias executaram a série nomeada de *Habitando o outro* – que resultou em 3 gamelas e 1 luminária intitulada *Jabuti* (Fig. 72) – cuja proposta foi a criação de um habitar a criação do outro a partir da sobreposição da cerâmica nas peças de madeira. O terceiro par – Rodrigo Ambrósio e Valmir Lessa – produziu o *Banco Calango*, o *Vaso Carranca*, o *Banco Guardiã* e a luminária *Moxotó* (Fig. 73). O quarto e último par – Dalton Costa e Jasson Gonçalves – executaram duas luminárias individuais e uma instalação de luminárias, as quais tratarei no próximo capítulo.

No enquadramento discursivo do Projeto Afluentes, por meio da invenção de uma narrativa curatorial, é possível perceber a assimilação do fazer-artesanal e do lugar de origem como ativos simbólicos de diferenciação. O povoado e os artesãos (ou artistas populares) oferecem a novidade oportunamente inserida em um circuito metropolitano saturado pelas mercadorias industriais. No entanto, a exposição vende mais do que um conjunto de objetos singulares e exóticos. Aliás, de certo modo os objetos são secundários na cena. O que está em negociação é a experiência do encontro entre artesãos do sertão nordestino com *designers* urbanos – com as suas trajetórias prévias de presença em eventos nacionais e internacionais. Novamente, reproduzo um trecho do texto curatorial extraído do catálogo da exposição:

Neste pequeno povoado na beira do Velho Chico formado por fachadas de tons lavados de azuis, rosas, amarelos e verdes, o ponto de partida para qualquer criação é sempre a natureza. Ela é matéria e inspiração: se as obras nascem com a pesquisa de raízes e pedaços de madeira morta, o olhar atento e imaginário lúdico dos ribeirinhos logo enxerga em pássaros, lagartos, homens, cachorros, flores ou peixes e o resto fica por conta do machado, facão e pinceladas. Os troncos retorcidos da caatinga, os animais, as formações rochosas, o silêncio, a luz das cinco, o céu limpo, a imensidão do São Francisco (que, hoje, agoniza) – toda esta natureza tão generosa, poderosa e cruel impregna-se nos corpos e almas dos artesãos Jasson, Zé Crente, Valmir Lessa e Petrônio Farias dos Anjos e desloca os designers Rodrigo Almeida, Rodrigo Ambrósio, Maria Amélia Vieira e Dalton Costa para um novo mundo e uma situação de suspensão. [...] Há, nesse deslocamento, ainda, uma atração extra, comum aos ambientes desérticos: evoca-se o modo de viver dos nossos ancestrais (pense em pinturas rupestres e as construções egípcias) e, com isso, o repensar de valores e necessidades. Há, também, a percepção de vida mais simples, bucólica e naif – no melhor sentido da palavra – que leva à releitura de valores num Brasil diferente. Um Brasil essencial. Um Brasil onde todos são bem-vindos. Um Brasil onde a porta de casa está aberta (para alguns shots de pinga com jenipapo). Um Brasil onde todos se ajudam e criam juntos. Criam a quatro, seis, oito mãos. E é esse o grande triunfo do projeto Afluentes. A troca e sinergia entre contextos tão distantes em um mesmo país. (Catálogo Afluentes, 2016, p. 6-7).

A ênfase da proposta curatorial é depositada sobre a experiência descrita como “deslocamento”. O lugar de origem – a Ilha do Ferro – é representado tal como se fosse um mundo à parte, isolado, longínquo, “ancestral” e, sobretudo, portador do signo de uma “natureza” intocada. Os nativos – artesãos – são veículos dessa qualidade natural, bruta e orgânica que o meio evoca. A novidade coloca-se a partir da interação de outros quatro *designers*, estes pertencentes ao universo urbano, movidos pelo ideal criativo do “deslocamento” em direção ao contexto “simples” e “ingênuo” do pequeno povoado. Em seguida, como afirmação de valores morais no processo criativo, faz-se a defesa de uma brasilidade “plural”, “essencial” e “hospitaleira”, o que traduz a experiência de intercâmbio entre contextos díspares que o *Projeto Afluentes* visa encarnar. Nesse emaranhado de predicções, resta evidente que o discurso reforça uma espécie de clichê exotizante, com a imagem idílica do universo rural, porém feito atrativo quando se desloca ao circuito

metropolitano, interagindo com os *designers* que fazem do recurso humano pintado como *bucólico-rústico-diverso* o próprio material de trabalho e o valor agregado das respectivas produções. Além da exposição na *Galeria Legado Arte*, as peças do projeto compuseram ambientes retratados como “estilo tendência” na *Revista Casa Vogue* de setembro de 2016.

Ligando os pontos

A Ilha do Ferro tornou-se um polo criativo de alta concentração de trabalhadores do artesanato. Assemelha-se, guardadas as devidas proporções e diferenças, a outros polos nacionais como Vale do Jequitinhonha (MG), Alto do Moura (PE), Juazeiro do Norte (CE), Vale do Catimbau (PE), Prados (MG), Cunha (SP) e etc. Esses lugares que passaram a condensar número expressivo de pessoas engajadas no artesanato possuem em comum o fato de serem frequentemente identificados pelo nome e legado de um indivíduo célebre, considerado um “mestre”. No caso da Ilha do Ferro, o destaque foi justamente Fernando Rodrigues – aludido como “Fernando da Ilha do Ferro”.

Inclusive, não é fortuito o nome próprio vir acompanhado de referência ao lugar de origem. Atualmente, não raro observa-se a presença do topônimo como parte integrante da assinatura das peças – mesmo para aquelas obras de notória autoria individual – geralmente grafado logo após o nome próprio com as iniciais “I.D.F” (Ilha do Ferro). De fato, o lugar de origem constitui, ao lado da individualidade e unicidade das obras, um elemento de autenticidade da produção. Assim como o bordado *boa-noite*, as esculturas, o mobiliário e outros utilitários costumam portar essa denominação de origem, os artistas populares ou artesãos (variando como são classificados) passam a ser reconhecidos como pertencentes ao contexto criativo do povoado.

Noto que o efeito de celebridade de um indivíduo específico – uma assinatura – pode ter por contrapartida o ofuscamento de outros que orbitam o mesmo lugar. Por outro lado, ocorre o inverso quando o nome socialmente reconhecido, atraindo clientela para um determinado ponto de venda, possa contribuir no sentido de jogar luz em outros produtores locais. Esses dois tipos de efeitos, aparentemente contraditórios, não são mutuamente excludentes. No caso da Ilha do Ferro, o falecimento de Fernando, ao mesmo tempo que consolidou uma tradição escultórica reconhecida ao lugar, coincide com o período de

crescimento do contingente de indivíduos implicados ao artesanato como potencial fonte de renda.

Na intenção de compreender a produção artesanal da Ilha do Ferro enquanto um fenômeno cultural em circulação, sua gênese e difusão, busquei colocar ênfase sobre os encontros entre nativos e forasteiros, as exposições, os intermediários que reforçam a visibilidade de um povoado frequentemente descrito como isolado, longínquo, distante dos desdobramentos da modernidade. Evidenciei, ao longo dos últimos dois capítulos, as circunstâncias de surgimento de um polo artesanal, sendo consequência de um enredo de encontros – uma trama de vidas cruzadas – que se sucedeu nos últimos 40 anos.

Nesse enredo, destaca-se a importância de uma instituição como o Museu Théo Brandão. Foi através da equipe dessa instituição museológica, conforme as situações especificadas, que o povoado esboçou os seus primeiros movimentos de entrada no circuito ampliado do artesanato brasileiro. Decisivo nesse processo inicial de acúmulo de capital simbólico foi a ação de intermediários – intelectuais, artistas, comerciantes e colecionadores externos.

É importante destacar, contudo, que esses trânsitos não são unilaterais. Tendemos a considerar somente o deslocamento de forasteiros que se encaminham ao povoado com a finalidade de “descobrir”. No entanto, ligando os pontos, percebemos que, nessa trama, foi fundamental uma viagem do próprio Fernando Rodrigues ao Rio de Janeiro, em 1979. No processo de tornar-se artista, cumpriu função a visita de Fernando à *TV Manchete*, quando entrou em contato com uma coleção de arte.

Celso Brandão certamente é uma peça-chave desse enredo. Por outro lado, ele não estaria nessa trama caso não fosse a demanda do Museu Théo Brandão. As esculturas e o mobiliário de Fernando Rodrigues não entrariam na exposição da curadora Lélia Frola – e, conseqüentemente, em suas publicações de ampla circulação – se o fotógrafo não a tivesse conhecido no Rio de Janeiro, quando, funcionário do Museu Théo Brandão, colaborou para uma exposição realizada no Museu Edison Carneiro. As instituições, pela afinidade que apresentam, conversam e, assim, também colocam em contato os indivíduos desse mesmo enredo.

No final da década de 1990, a entrada de colecionadores e galeristas no povoado – a primeira clientela – contribuiu no sentido de formar um canal de demanda para a produção artesanal, que a partir dali se especializou. Na década de 2000, vê-se que novos consumidores

– cada vez mais do eixo Rio-São Paulo – passam a procurar os produtos da Ilha do Ferro, motivados pela visibilidade que o povoado adquiriu nesse específico circuito da arte popular e do artesanato brasileiro. O incremento do fluxo de lojistas, galeristas e personalidades com alguma ressonância no meio artístico e empresarial, trouxe para o povoado, principalmente na década de 2010, uma nova situação: o turismo.

O povoado Ilha do Ferro passou a ser incluído em roteiros turísticos de Alagoas. Nesse sentido, em matéria da revista *Azul Magazine* – editada pela *Azul Linhas Aéreas* – publicada em maio de 2019, sobre o turismo na região do Rio São Francisco, está escrito:

A poucos minutos de navegação a partir de Piranhas se esconde uma das maiores joias do São Francisco. O povoado de Ilha do Ferro, no município de Pão de Açúcar (AL), ainda preserva ares de tranquilidade e a essência dos vilarejos ribeirinhos do Velho Chico. Em cinco minutos de caminhada dá para perceber que ali a natureza é inspiração e obra-prima: uma a uma, placas de identificação indicam onde vivem os artesãos que usam pedaços de madeira para dar forma a pássaros, cachorros, homens e o que mais a imaginação permitir. [...] Se sobrava criatividade na ilha, ainda faltava um lugar onde os poucos visitantes pudessem pernoitar no povoado. Foi aí que Dona Vana deixou a cooperativa de bordadeiras e construiu uma pousada nos fundos do ateliê de Aberaldo, seu marido (AZUL MAGAZINE, 2019, p. 40).

O turismo no povoado ribeirinho, inicialmente, atraiu pessoas que previamente conheciam a atividade artesanal do lugarejo, geralmente profissionais associados às artes e arquitetura. A partir de 2017, dois fatores contribuem para o aumento na procura turística do povoado: a abertura de uma pousada – possibilitando a hospedagem e alimentação no próprio local – e a inauguração do Museu. Além disso, a Ilha do Ferro situa-se próximo de Piranhas (AL), uma cidade com alto fluxo turístico na região, o que contribuiu para a inclusão do povoado no roteiro. Alguns habitantes, atentos a essa movimentação, passaram a oferecer o serviço de guia, levando os turistas não somente aos artistas locais, mas também aos eventos culturais dos arredores, às trilhas ecológicas e aos sítios arqueológicos.

Outro sinal do incremento de visibilidade – além das publicações em revistas especializadas na decoração de interiores que incluem as peças e o nome do lugar de origem delas – foram as aparições do povoado e de alguns dos artistas locais em programas e telenovelas da *Rede Globo* – tais como a novela *A Lei do Amor* (2017) e os programas *É de Casa* (2016) e *Caldeirão do Huck* (2020). Paralelamente, no sentido do incremento de visibilidade, percebe-se a existência de novos intermediários que atuam no povoado. É o caso de André Dantas – filho da museóloga Cármen Dantas –, que inaugurou um projeto chamado “*Cabra Galeria*”, visando a possibilidade de intensificar os intercâmbios culturais no povoado, trazendo artistas de outros lugares do país para interagir com os nativos.

Do ponto de vista da produção, o incremento da demanda e da visibilidade também repercutiu significativamente. Considerando os efeitos na aquisição e uso daquela que é a principal matéria-prima, ou seja, a madeira, o surgimento de novos artesãos, ao longo das últimas duas décadas, teve por consequência a movimentação de mercado para abastecer a produção. Indivíduos de povoados e assentamentos vizinhos à Ilha do Ferro passaram, com maior frequência, a oferecer madeira. Por outro lado, com o aumento da demanda, principalmente para aqueles indivíduos mais procurados por lojistas e galeristas, tornou-se comum a prática de comprar a matéria-prima. Essa situação, nos últimos 5 anos, chamou a atenção das autoridades públicas estaduais – considerando o possível desmatamento das áreas adjacentes – levando ao povoado ações educativas e fiscalização por parte da Secretaria de Desenvolvimento e Turismo e do Instituto do Meio Ambiente de Alagoas.

Percebe-se que se destacaram ícones associados à criatividade coletiva – os bancos de raízes, os bonecos, as esculturas com pássaros sobre as cabeças, as gamelas, entre outros exemplares recorrentes. Disso resulta – por parte de alguns colecionadores – uma crítica à repetição dessa produção, muitas vezes até impulsionada por lojistas que solicitam peças idênticas e feitas em série para a formação de estoque. O aumento do número de indivíduos engajados no artesanato, ao lado das outras pressões de mercado e a tentativa de conseguir clientes, tem por consequência um efeito de serialização, ou seja, uma produção em maior escala e de feição repetitiva. Por outro lado, aqueles indivíduos que conseguem se destacar nesse arranjo de produção artesanal passam a ser encarados como “artistas populares” com reconhecida identidade autoral, elevando os seus preços em comparação com a média.

Capítulo III – Jasson Gonçalves, um caso particular



Figura 74 - Jasson Gonçalves em seu sítio e ateliê, 2019.

A poucos quilômetros da calha do Rio São Francisco, no estado de Alagoas, em um pequeno povoado chamado Monte Santo – localidade “fora do mapa” cujo acesso se faz por uma sinuosa e pedregosa estrada de terra –, adentrando o perímetro que abrange o município Belo Monte (AL), habita um indivíduo que atende pelo nome de Jasson Gonçalves da Silva. Nascido em 1954, na maternidade de Pão de Açúcar, este senhor de 65 anos se coloca atualmente entre os artistas populares brasileiros vivos mais cobiçados por colecionadores, lojistas e galeristas de todo o país. Jasson é um caso particular: iniciou tardiamente no circuito e, em 8 anos, alçou uma posição destacada. Neste capítulo, detalharei a trajetória de consagração desse sujeito e as várias conexões que estabelece com outros agentes do circuito das artes populares brasileiras.

Contar a história de um indivíduo e sua criação, nesse segmento, nos coloca uma pergunta de partida: como surge um artista popular? Por óbvio, não existe uma fórmula única que responda a esta indagação. O pressuposto é o predicado “popular” que se segue ao substantivo “artista”, um pressuposto classificatório carregado de sentido histórico, que reduz um fenômeno da sensibilidade ao seu lugar de origem e, por vezes, assevera uma visão

hierarquizante da arte. Haveria algo como esta natureza genérica: “o artista popular”? Por enquanto, vamos deixar esta pergunta em suspensão. O que nos importa, do ponto de vista sociológico, é a eficácia dos termos na constituição dos modos de ser e criar do artista, na produção, apreciação e recepção de suas obras.

No capítulo anterior, tratei de um povoado que se constituiu como polo de criação artístico, reconhecido pelo nome do seu lugar de origem. Desse modo, o enfoque estava posto no lugarejo e as suas cercanias, mesmo quando reconhecidas as individualidades artísticas. Agora, o capítulo que se segue pretende fazer uma transição. Vamos acompanhar a trajetória de um indivíduo e a partir dela puxar os fios que entrecem uma rede ampliada de agentes sociais. Jasson Gonçalves é um caso particular e o seu caminho se cruza com o destino do povoado Ilha do Ferro.

Primeiramente, ao construir esse capítulo, descrevo as circunstâncias que fizeram de Jasson um “artista popular”, as pré-condições e os encontros que o possibilitaram entrar no circuito. Posteriormente, atendo-me ao processo de negociação da reputação dessa autoria, salientando para o aspecto da circulação. Finalmente, busco compreender os efeitos de consagração desse processo na trajetória do indivíduo. Vejamos como esta individualidade revela-nos outras nuances do complexo novelo histórico que se objetiva.

1. Devir-artista: um encontro dos possíveis

Jasson Gonçalves, desde criança, nasceu e cresceu na roça, na zona rural do município Belo Monte. Junto de seu núcleo familiar, o trabalho braçal sob o sol quente do sertão impôs-se como realidade. Além do manejo do roçado e da criação de animais, a manualidade rudimentar da construção de seu entorno é uma herança do berço. Ao lado de seu pai, quando jovem, construía e consertava carros-de-boi, erguia cercas feitas com mourão e estacas de madeira, elaborava ferramentas – chibata, enxadeco, machado, foice –, auxiliava na construção de casas, tradicionalmente de taipa, cobrindo o telhado, entre outros saberes e fazeres repassados através de gerações. Jasson comenta que finado seu avô era mestre em construir a roda e o fuso da casa de farinha, antiga tecnologia feita a partir do entalhe da madeira:

Eu nasci e me criei pelejando com a madeira, por viver na roça trabalhava com a madeira. [...] E aí a gente foi se criando nesse hábito de trabalhar com a madeira. [...] Na hora de partir para a obra de arte não teve mais tanto sacrifício. [...] O movimento da madeira, isso foi desde criança. (Jasson Gonçalves, E:6, p. 2)

Em dado momento, na vida adulta, beirando os 40 anos de idade, Jasson muda-se para Camaçari-BA, município da Região Metropolitana de Salvador, conhecida por abrigar um importante polo industrial. Lá, começa a trabalhar para a Construtora Norberto Odebrecht, primeiramente como servente, desempenhando múltiplas atividades. Notabilizou-se pela afinidade com a madeira, passando a exercer função de carpinteiro. Nessa época, segundo conta, Jasson produziu móveis, bancos, armários, mesas de escritório, fôrmas de pilar, lajes feitas no madeirite e outras demandas que lhe propunham como projeto. Também exerceu as funções de soldador, mecânico e pedreiro. Tornou-se, portanto, um trabalhador do setor da construção civil. Após aproximadamente 15 anos morando na Bahia, Jasson decide retornar para a terra natal, fincando os pés em seu povoado de origem, envolvido com o trabalho no roçado e na criação de animais, mantendo uma leiteria em seu quintal. Além do trabalho que costumeiramente executa, relata que passou a fazer o complemento da renda oferecendo serviços de conserto para arados, tratores e outras máquinas, atendendo a demanda de fazendeiros da região, algo possível através do conhecimento adquirido como mecânico e soldador.

Após o retorno, em 2012, Jasson recebe a visita de um casal de galeristas de Maceió – Maria Amélia Vieira e Dalton Costa –, um encontro que marca a trajetória desse indivíduo. Como havíamos sugerido, Jasson carrega consigo os fundamentos da manualidade, aprofundando as suas habilidades com os anos, tanto no roçado quanto na construção civil. Relata construir cadeiras, mesas, portas, armários e esculpir pequenos regalos com os quais presenteava pessoas mais próximas, tais como cinzeiros, figuras em cerâmica e miúdas carrancas de madeira. No entanto, não compreendia a si mesmo enquanto artista ou artesão, tampouco via o seu trabalho como obra de arte. Esta disposição de se reconhecer como artista ou artesão foi algo introduzido por um olhar externo, fruto de um encontro previamente impensado. Vejamos o contexto desse encontro.

Estes dois artistas e colecionadores – Maria Amélia e Dalton –, como mencionado no capítulo anterior, são responsáveis pela chamada Galeria Karandash. Através do *Museu no Balanço das Águas*, uma extensão dessa mesma galeria, um inusitado Barco-Museu abriga peças de artistas locais e movimenta projetos culturais. Por ocasião do mencionado projeto *Ampliando Saberes do Velho Chico*, iniciado em 2012, desenvolvido com comunidades ribeirinhas do Baixo São Francisco e patrocinado por um edital do IBRAM, oficinas de bordado, modelagem em cerâmica e entalhe na madeira foram realizadas. Nesses encontros, viajando os interiores, os galeristas, além das oficinas, se colocam em missão de garimpo por

novos artistas populares. Assumem, portanto, a responsabilidade de “descobridores”. Em entrevista, Dalton Costa (E:10, p. 9) descreve as circunstâncias do primeiro contato:

Em um projeto que a gente realizou, do Barco-Museu, descendo a calha do Rio, nós estivemos em Entremontes. Estávamos em Entremontes, num projeto, e sempre que a gente chega em um lugar, perguntamos para as pessoas: ‘aqui tem alguém que faça boneco?’. E ninguém sabia, diziam que não tinha. Já no penúltimo dia – a gente passou uns três dias lá –, uma pessoa, um dos alunos da escola falou: ‘Olha, Dalton, lá em Monte Santo, onde eu vou com o padre – ele era coroinha da igreja – tem um senhor lá que trabalha, que faz uns bonecos, essas coisas’. Eu perguntei: ‘Você me leva lá?’. Aí fomos com ele, eu e Maria Amélia. Chegando lá, fiquei um pouco decepcionado, porque eu vi muita forma de gesso. Ele [Jasson] fazia réplicas de bonequinhos, de Pato Donald, coisas assim. Para não perder a viagem, eu falei: ‘Jasson, você seria capaz de fazer um boneco de madeira?’. Eu olhei, lá tinham duas toras de imburana. Eu disse: ‘essas duas toras aqui dá para você fazer alguma coisa; faça assim, por exemplo, um casal de pessoas’. Pronto. Isso daí foi um *start* para Jasson ser o que ele é hoje.

Primeiramente, notamos como operam estes galeristas, ao atuarem como olheiros, incentivam a produção local e, desse modo, procuram identificar potenciais artistas para o negócio. Ou seja, angariam recursos para projetos culturais, pagam outros artistas para ministrarem oficinas e recolhem os resultados para futuras exposições e/ou comercialização. Inclusive, quando encontram um talento, eles passam a fazer encomendas específicas e regulares. Agindo pelo método boca-a-boca, interpelando as pessoas da redondeza, não perguntam por “artistas” ou “artesãos”, até porque, conforme dizem, estas categorias nem sempre encontram a devida ressonância. A pergunta que fazem é mais direta, algo do tipo: conhece alguém que faça bonecos? Aliás, não raro testemunhamos o modo de falar “fazer bonecos” – “fulano faz boneco” –, e, muitas vezes, essa expressão está associada às figuras de promessa, os ex-votos.

Ao chegar no sítio de Jasson, os galeristas comentam que, inicialmente, se sentiram decepcionados com a longa viagem até o povoado Monte Santo. Tinham diante de si apenas miúdas figuras em gesso, principalmente formas de sapo. Relata-se, curiosamente, a imagem de um Pato Donald, personagem famoso da *Walt Disney*. No entanto, perceberam que ali, naquele senhor de feições serenas, havia alguma potência artística latente. Guiados por um jovem coroinha até o sítio de Jasson, os galeristas decidiram fazer uma aposta e, assim, solicitaram uma encomenda de duas figuras humanas: “Eu arrisquei. Quando eu voltei lá da outra vez, aí já estava os dois bonecos prontos. Bonito, eu vi que o potencial dele era grande, então eu falei: ‘compre madeiras maiores e faça coisas maiores’. E daí em diante...”, diz Dalton (E:10, p. 10). Por outro lado, em entrevista, Jasson confirma, sob outro ponto de vista, a memória desse primeiro contato:

No momento em que eles chegaram eu estava trabalhando com argila, cerâmica. Mas quando eles chegaram aqui não interessava coisa de barro. Interessava a madeira. Aí eu tinha uma imburana ali que um rapaz trouxe para eu fazer umas portas, até isso eu fazia aqui. Eu não tinha madeira, mas se o cabra tirava a madeira e trazia, eu serrava ali e fazia porta de casa. Aí sobrou uma. O Dalton olhou e disse: “Isso aqui é o que?”. Eu disse: “Isso é uma imburana”. Pronto: “o senhor vai torar aqui”. Então ele marcou, meio metro aqui, meio metro ali, e disse: “o senhor vai fazer um boneco e uma boneca, o que o senhor fizer a gente fica”. Marcaram o dia de voltar. Duas ou três noites eu não dormia direito pensando o que ia acontecer com esses dois pedaços de pau. [...] Quando foi no dia que marcaram, aí vieram mesmo. Quando chegaram aqui – Ave Maria! – acharam muito bom, muito bonito, bem feito, levaram e já tacaram a encomendar. Já deixaram a encomenda feita. Aí eu fui trabalhando, fui desenvolvendo, porque eu trabalhava no começo com medo, eu tinha medo de detalhar a madeira. Eu fazia os detalhes rasinho e percebia que tinha medo de afundar o detalhe, mas com o tempo fui aprendendo. Hoje, para mim, é uma brincadeira, é o maior divertimento trabalhar com isso aí. Quando eu pego um pedaço de pau qualquer já vejo o que vou fazer com ele. (Jasson Gonçalves, E:6, p. 5)

De início, vemos que o encontro dos galeristas com aquele potencial artista se dá mediante condições específicas, as quais, por sua vez, demonstram o condicionamento social da própria produção futura. Aos galeristas, como diz Jasson, não interessava a argila, apenas a arte feita na madeira. A predileção por um tipo de material a ser utilizado nos mostra, entre outras coisas, a seletividade daqueles que fazem a ponte entre o indivíduo e o circuito. Perguntado sobre a possibilidade de produzir esculturas de madeira, Jasson se lançou ao desafio, primeiramente, de criar imagens religiosas – São Francisco, São Jorge, São Sebastião, Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora da Aparecida (*Fig. 75 e 76*) –, obras sempre feitas sob encomenda. As feições das imagens de santo se aproximam da expressão de contrição do ex-voto – que o artista diz também haver produzido –, cortes simples, simetria e emoção de absorto religioso. Na ocasião daquele primeiro encontro, Dalton identificou garrafas de vidro com figuras de cruz no interior e se interessou especificamente por esse trabalho para um projeto chamado *Navegantes*⁶⁰, reciclando garrafas de pitu colhidas na calha do Rio São Francisco. A estas encomendas, sucederam muitas outras. As imagens de santo deram vez a cajados que lembram o formato espiralado, maletas que imitam peixes e, posteriormente, carrancas e criaturas imaginárias diversas (*Fig. 77 e 78*).

⁶⁰ Conforme nos conta Dalton Costa (E:10, p. 18), o projeto “Navegantes” procurou produzir um trabalho ligado aos pássaros do sertão e à preservação do Rio São Francisco. Ao final do projeto, crianças escreveram bilhetes para inserir dentro das garrafas, com mensagens de proteção para os pássaros, para a caatinga e para o rio. Posteriormente, essas garrafas, cerca de 30 unidades, foram lançadas ao fluxo das águas.



Figura 75 - Esculturas (imagens de santo) de Jasson Gonçalves. Foto: Galeria Karandash



Figura 76 - Esculturas (imagens de santo) Jasson Gonçalves. Foto: Galeria Karandash



Figura 77 - Cajados e Carrancas de Jasson Gonçalves. Foto: Galeria Karandash



Figura 78 - Carrancas de Jasson Gonçalves - Galeria Pé de Boi

Em junho de 2015, no povoado Ilha do Ferro, ocorreu o projeto *Encontro de Mestres*, desenvolvido pela Galeria Karandash, patrocinado pela Caixa Econômica e apoiado pelo SEBRAE-AL. Esta teria sido a primeira vez que Jasson manteve contato com o circuito da produção artesanal da região sertaneja alagoana, ao lado de outros nomes como Aberaldo Sandes, Petrônio Farias, Valmir Lessa, Zé de Tertulina, Clemilton Silva e Chico Cigano. Este contato de Jasson com outros artistas da região e, especificamente, com o povoado Ilha do Ferro, despertou nele novos interesses e possibilidades de criação. A oportunidade de se observar o mobiliário, as esculturas, as técnicas e os modos de trabalho, favoreceu o intercâmbio de conhecimento entre os partícipes daquele encontro.

Em oportunidade similar, no mesmo povoado, em maio de 2016, Jasson integra o projeto *Afluentes*. Como anteriormente mencionado, esse projeto se realizou a partir do encontro e da co-criação entre quatro artistas contemporâneos ou designers e quatro artesãos. Em co-criação, Dalton Costa e Jasson Gonçalves produziram duas luminárias (*Fig. 79*) e uma instalação (*Fig. 80*). A primeira luminária – *Pássaro I* –, é composta pelos seguintes materiais: madeira, vidro, alumínio e cobre. A segunda luminária – *Pássaro II* –, compõe-se de madeira, vidro e alumínio. A instalação *Pássaros do Sertão*, partindo do mesmo princípio das luminárias, compõe-se de cinco fileiras de garrafas internamente preenchidas por cruzeiros, pássaros, mandacarús e outras figuras entalhadas na madeira e perpassadas por um fio de luz elétrica em seu centro.

Em entrevista com Dalton Costa, a polaridade “artista” e “artesão”, na relação de coautoria, se mostrou mais evidente. Vemos que estes são termos relacionais, instáveis e mutáveis. Diz o galerista e artista: “A ideia da instalação, da obra, foi minha, porque eu penso como artista contemporâneo. Ele não, ele pensa como artesão. Eu penso como instalação, ele pensa como unidade”, afirma Dalton (E:10, p. 18). As obras são assinadas em dupla, mas há nítida divisão de funções entre concepção e execução. A competência técnica para colocar figuras esculpidas em madeira no interior de garrafas de vidro está dada ao artesão Jasson. A idealização das unidades como instalação e como luminária, por outro lado, mesmo que procedendo a quatro mãos, nessa relação de co-criação, está dada ao artista Dalton. Não queremos, colocando nesses termos, reforçar a separação conceitual e funcional que aí verificamos. Para Jasson parece não fazer tanta diferença como lhe chamam, se o consideram artesão ou artista. O peso dessas categorias se mostra mais vistoso no discurso do galerista-artista, aquele que favoreceu a entrada do artesão no circuito, seja comprando-o e convidando-o a participar de projetos, seja expondo-o como veremos adiante.



Figura 79 - Luminárias de Jasson Gonçalves e Dalton Costa (Catálogo Afluentes, 2016)



Figura 80 - Instalação Pássaros do Sertão - Jasson Gonçalves e Dalton Costa (Catálogo Afluentes, 2016)

Nessa relação de co-produção, percebemos uma preocupação classificatória significativa. O *artesão* seria aquele que domina determinada técnica aplicando-a sobre uma matéria-prima específica, com a qual trabalha virtuosamente e, convencionalmente, de modo reprodutivo: encontra-se, portanto, na posição de executor. Na outra ponta, o *artista* se coloca na posição daquele que concebe, idealiza e propõe: a virtude do artista é a poética. Essa dualidade soa como a antiga divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual, ou seja, a separação hierárquica entre corpo e espírito.

Podemos imaginar como se operam as trocas materiais e simbólicas entre os artesãos, os designers e os galeristas, uma zona de contato nem sempre tranquila, mas assimétrica em muitas ocasiões. Haveria uma ponte entre dois mundos, aparentemente distantes entre si, ainda que cada vez mais aproximados pelos modernos meios de comunicação e transporte. Penso no encontro entre o mundo dos artistas populares – criadores sertanejos que habitam os interiores – e o mundo dos artistas e designers “contemporâneos”, os quais circulam nos ambientes das grandes metrópoles urbanas. Nesse sentido, durante a entrevista com Jasson, comenta-se como o contato com a Ilha do Ferro lhe proporcionou um entendimento aguçado daquilo que, nesse específico mercado, se aprecia e valoriza enquanto obra e criação artística. Como diz Jasson (E:6, p. 15): “A Ilha do Ferro me ajudou bastante, era mais uma luz apagada que acendeu na minha visão em termos assim do movimento”. Esse referido movimento nos faz pensar no circuito ampliado, seu funcionamento e os agentes que dele participam.

Nessa ponte entre dois mundos, percebemos quão frequente são os comentários sobre as peças produzidas e o respectivo acabamento, sobre os temas de criação e aquilo que tem ou não tem apelo para o circuito, apesar de muitas vezes estas trocas serem omitidas tanto pelos artistas quanto pelos intermediários. Esses comentários, como se sabe, comuns a qualquer campo de produção cultural, exercem uma função vital no sentido de coletivamente moldar a percepção e o senso de criação. Omitir a contribuição desses comentários para a criatividade autoral é uma forma de preservar o fetiche da individualidade vista como intocável, livre e independente. É muito comum escutar dos artistas uma afirmação de espontaneidade, fruto de um dom genuíno que o destino lhes concedeu. A fonte da inspiração, nesse caso, se justifica por uma qualidade autodidata, geralmente em oposição àqueles que são vistos como acadêmicos.

Jasson (E:6, p. 16), por exemplo, mesmo não mostrando dificuldade para assumir e perceber a influência de seus trânsitos, diz categoricamente: “Eu me inspiro em mim mesmo [...] Eu aprendi sozinho e continuo sozinho. Ajuda do divino: quando a gente nasce acho que

Ele tem um dom que dá para gente. Eu aprendi sem ir para a escola de ninguém. É de mim mesmo”. Assertiva esta – é claro – coerente com o jogo do mundo artístico e definidora da respectiva posição de criador que o indivíduo ocupa. Não questiono a sinceridade do que está dito. Muito provavelmente Jasson crê na divindade de seu dom e, sobretudo, na própria inspiração. Sabemos que a evolução da competência inventiva está marcada pelo esforço pessoal cotidiano, sacrifício que a disciplina criativa demanda. No entanto, o conhecimento sociológico não deve dispensar ceticamente as justificativas que os agentes nutrem sobre si mesmos e o que fazem com isso, pois o que dizem – ou seja, as suas próprias ficções – é parte constituinte do jogo no mundo que habitam. O analista, como ensina Max Weber (2006) a respeito da relação que mantemos com os valores, situa-se, com as suas próprias ficções, em um terreno de análise crivado e constantemente mediado por ficções outras, as quais instauram materialidades e relações sociais objetivas. Não seria a ficção o cerne da percepção de realidade?

Podemos, portanto, traçar a trajetória de formação de um indivíduo e reconstruir os dados biográficos que fizeram dele artista de tipo específico, bem como a história de suas relações sociais, perpassadas pelos imponderáveis da existência, pelos inauditos e fortuitos encontros, as oportunidades estrategicamente oferecidas por essas ocasiões, bem como o caminho para acessar determinadas fontes e, resta óbvio, a maior ou menor competência individual no intento de assimilar a técnica e o senso do jogo, quer dizer, o senso de criação, entre outros fatores que, sociologicamente, atribuímos à explicação de um caso particular no interior de uma trama enredada a tantos outros casos particulares e classes de casos que se generalizam, os quais podem ou não manter entre si relações de semelhança ou diferença. Assimilar o senso do jogo significa também incorporar as suas ficções, o conjunto de justificativas que baliza determinada forma de criação e posição de criador. Havemos de compreender a ficção como ficção, ou seja, saber a função ideológica que desempenha e, ao mesmo tempo, manter a distância necessária para contorná-la, desnaturalizando a sua necessidade, inserindo-a no processo histórico das circunstâncias coletivas de sua sustentação. Por isso, os comentários, as trocas entre os produtores, os intermediários e os públicos constituem peças-chave na compreensão desse mundo e o seu mercado correspondente:

Uma pessoa disse: ‘Olha, eu já disse que faça um animal, ou um pássaro que for, mas não use a pintura original, pinte de branco, pinte de rosa...’. Aí eu me toquei. [...] Bom, a pessoa olhar e ver um pavão branco? Como é a história do urubu albino? Então causa curiosidade você fazer um sapo e pintar de branco, quem já viu sapo branco? Se você botar no original a pessoa passa e vê um sapo comum. Então a gente tem que buscar essas coisas que uma não combina com a outra para o pessoal poder admirar.

Aí eu boto um peixe em cima de uma cadeira, ele está ali fora d'água. Está lá não sei como, quem foi que já viu um peixe acima de tudo? Mas eu acho que causa curiosidade em quem chega e vê. (Jasson Gonçalves, E:6, p. 14)

O senso de criação revela-se como algo que parte de uma reflexividade do agente que, percebendo a si mesmo no interior de um universo, faz parte ou almeja participar, observando e se localizando entre outros agentes, interpretando as demandas que são ditas e não-ditas, adequando-se à posição que o mundo da arte reserva àqueles que se inserem na qualidade de “artesão” ou “artista popular”. As escolhas temáticas – figuras de santo, carrancas, ex-votos, objetos litúrgicos, elementos naturais da caatinga, fauna e flora locais, por exemplo – atendem a um padrão coerente com a história específica desse gênero artístico, logo, prestam tributo à tradição reconhecida enquanto tal. Nessa tradição, os enunciados que costumam qualificar a apreciação das obras convergem para o insólito, o pitoresco, o excêntrico, o provinciano e o imaginário fantástico.

Nesse meio, Jasson expressa que a representação fantástica aparenta levar vantagem, um algo que motiva a aposta inspirada sobre os elementos da natureza, mas com demarcada diferença que atribui às peças uma realidade própria. A unicidade – o estilo individual por assim dizer – é percebida enquanto um valor. A qualidade almejada não é apenas o virtuosismo técnico que reproduz fielmente formas naturais tal e qual um copista ou retratista é capaz de fazer, mas instaurar uma espécie de descontinuidade entre o mundo sensível, dado imediatamente ao sentido da visão, e o trabalho subjetivo da criação artística, aquele correspondente a uma realidade distinta, fantasiada e suprassensível. Nas palavras de Jasson (E:6, p. 14): “a gente tem que buscar essas coisas que uma não combina com a outra”. Ou seja, quando suscita a curiosidade ao subverter o óbvio, determinado senso de criação aposta na inversão das expectativas, seja no peixe que sobrevoa fora d'água, seja na serpente que brota da flor (*Fig. 86*).



Figura 81 - Carranca de 9 bocas de Jasson Gonçalves. Foto: MARCO500



Figura 82 - Carranca de 9 bocas de Jasson Gonçalves. Foto: MARCO500



Figura 83 - Cadeiras de Jasson Gonçalves. Foto: MARCO500



Figura 84 - Cadeiras de Jasson Gonçalves. Foto: MARCO500



Figura 85 - Cadeiras de Jasson Gonçalves. Foto: MARCO500



Figura 86 - Detalhe de uma cadeira de Jasson Gonçalves. Foto: MARCO500

Jasson mobiliza a feição tortuosa dos galhos para neles possibilitar novos seres, por vezes criaturas quiméricas como no relato de uma carranca que ganhou sete pés, cada qual inspirado em animais distintos – boi, cavalo, onça, pássaro, etc. A pintura atrai pelo detalhe e pelo lúdico, os bichos apresentam cores inverídicas. Em sua narrativa, contando sobre o processo criativo, Jasson aciona outro elemento constante nesse universo – a justificativa do papel do inconsciente –, ao confessar ser guiado, em sonho, por uma espécie de névoa onírica que o impele à busca por soluções criativas. Por outro lado, o artista busca afirmar a sua intencionalidade, o papel ativo de sua consciência, reforçando a ideia de que talhar deixa calos em suas mãos, mas criar uma obra interessante é, antes de tudo, um movimento de gastar o cérebro: “a gente quebra a cabeça”, diz Jasson (E:6, p. 12). Como exemplo desse senso de criação temos o caso de uma carranca colorida com 9 bocas (*Fig. 81 e 82*):

Eu fiz uma carranca aqui com nove bocas, com um só pau. Uma imburana só e eu consegui fazer nove carrancas. Na pintura, dividi carranca por carranca. A pessoa chegava de longe e olhava assim... um negócio quase como o fuso da casa de farinha feito rosca! Mas quando se aproximava, aí dava para ver a diferença. (Jasson Gonçalves, E:6, p.18-19)

É interessante notar a referência que o artista recorda para explicar a composição da própria obra. Vemos, nesse exemplo, uma associação direta ao fuso da casa de farinha, anteriormente aludido como instrumento produzido por um ancestral. A forma espiralada do fuso da casa de farinha nos remete ao corpo detalhado de suas carrancas e também, por certo mais evidente, à forma sinuosa dos seus cajados (*Fig. 77 e 78*). Provavelmente, Jasson não construiu uma casa de farinha com o seu avô, mas de certo modo guarda em sua memória a imagem daquela antiga tecnologia feita a partir do entalhe da madeira. Tal proposição nos possibilita pensar sobre as fontes da sensibilidade estética, as associações formais e o modo como a criação está permeada por referências das mais diversas procedências – rádio, televisão, internet e meio de origem –, seja evocando as lembranças do ofício de um ancestral, seja promovendo encontros e intercâmbios com outros criadores e intermediários, mobilizando modelos estéticos consagrados ou interpretando aspectos ecológicos e culturais locais.

Nesse trânsito de influências, nas suas idas e vindas à Ilha do Ferro, percebendo a reputação que o mobiliário desse povoado desfruta no meio que cada vez mais está inserido, Jasson se lança ao desafio de criar cadeiras ornamentadas (*Fig. 83, 84, 85 e 89*). A elaboração do mobiliário – portas, mesas e cadeiras – não é algo inédito na trajetória desse sujeito. Em sua vida pregressa, antes de se inserir no circuito da produção artesanal, Jasson já tinha uma demanda por esse tipo de trabalho, seja quando fazia para consumo próprio ou para

comercialização local, seja quando esteve no ramo da construção civil. A novidade está na possibilidade de construir móveis estilizados, algo que cumpre função utilitária de um assento e, ao mesmo tempo, excedendo a função, incorpora os elementos estéticos da escultura, com adornos figurativos talhados no próprio móvel ou fixados no perímetro de suas extremidades. Nesse momento da trajetória, Jasson não conhecia outros compradores além daqueles que inicialmente manteve contato, portanto, esculpia exclusivamente sob demanda para a Galeria Karandash: “Aí eu falo para ela: ‘Dona Maria Amélia, tem futuro eu fazer uma cadeira e a senhora comprar?’ Porque eu não conhecia outro comprador. Não tinha outra pessoa”, diz Jasson (E:6, p. 6).

Nessa mesma ocasião, do ponto de vista da galerista, temos o seguinte relato:

Quando o Jasson chegou na Ilha do Ferro ele viu as cadeiras e as mesas, o mobiliário. Porque o forte da Ilha do Ferro é o mobiliário. E aí disse para mim assim: ‘Maria Amélia, eu estou querendo fazer umas cadeiras, porque eu acho que faço até mais bonita do que o pessoal daqui’. Eu disse: ‘não, cada um tem a sua beleza diferente’. Aí olha como é a minha curadoria, a sutileza da coisa: ‘você vai chegar na caatinga e pensar assim: eu sou o rei do sertão. Eu quero um trono. Qual seria o meu trono? Faça o seu trono’. Ele fez a primeira cadeira, uma que está ali, que é o trono dele. Depois ele falou: ‘e agora?’ Eu falei para ele: eu quero dez cadeiras. Faça dez cadeiras que eu quero uma individual sua em São Paulo. (Maria Amélia Vieira, E:9, p. 11)

Vemos que Jasson recebeu estímulos para se lançar ao desafio de criar as suas cadeiras esculturais. Primeiramente, o contato com a Ilha do Ferro e o aprendizado dali decorrente. Posteriormente, o incentivo dado, pelos galeristas, à produção das cadeiras, com a orientação para que se busque com elas exprimir uma autoria, uma diferença em face daquele estilo desenvolvido por outros artistas do povoado. Houve, desse modo, uma proposta que se seguiu a um desafio; desafio que se desdobrou em uma demanda volumosa, canalizando tempo e criatividade para esse novo modelo de criação. Entre 2015 e 2016, como disse, Jasson esteve em contato com o povoado Ilha do Ferro. Na mesma ocasião do referido projeto *Afluentes*, o artista disse ter notado especificamente uma cadeira produzida em co-autoria por Rodrigo Almeida e Zé Crente (*Fig. 71*), ressaltando para o aspecto da pintura pontilhada:

Aí sempre que eu tinha um tempinho à noite, eu ia lá no Zé Crente, que eu achei importante a peça que o menino [Rodrigo Almeida] fez com Zé Crente. Então aí eles pintaram, eles fizeram um trabalho com um material trazido lá de São Paulo. E aí na pintura eles fizeram essas pintinhas. [...] Eu adorei aquilo ali. Porque toda vida eu gostei da cor colorida. Aí eu pintava aqui, mas tinha medo de fazer isso e o pessoal não gostar. Quando eles fizeram lá e todo mundo que estava presente adorou, eu disse que iria fazer também. (Jasson Gonçalves, E:6, p. 14)

A partir do encaixe de galhos retorcidos de árvores típicas da caatinga – timbaúba, algarobeira e imburana –, reaproveitando restos de madeiras secas descartadas, Jasson procede

a uma composição criativa e detalhada, justapondo figuras no corpo do móvel – humanos, animais, quimeras, carrancas, sereias, flores e frutas –, aplicando uma pintura fortemente colorida e pontilhada: “A realidade é que eu trabalho na cadeira toda ela diferente, mas pelo motivo da madeira, porque a madeira não se arruma por igual, porque isso aí é coisa da natureza, e pela madeira não ser igual eu faço cada uma diferente da outra”, diz Jasson (E:6, p.12). Com o passar do tempo, vemos o aperfeiçoamento de seu trabalho e a tentativa de criar uma identidade autoral para as cadeiras, diferenciando-se daquela produção feita na Ilha do Ferro. Em alguns exemplares, nota-se a criação de formas por meio de vãos intencionalmente projetados; em outros, o preenchimento de espaços do encosto com cordas que enlaçam galhos e figuras; menos usual, o emprego de cerâmicas que se colam à madeira do assento.

Ao olhar para a formação desse artista, percebemos que existe um protocolo de iniciação. Primeiro, quando dedicava-se à imaginária católica, Jasson executava treinos de expressão figurativa. As suas primeiras peças são caracterizadas pela simplicidade na feição dos santos. As cabeças de suas primeiras figuras não se mostram em superfície côncava, como na maioria dos ex-votos mais antigos, assemelhados ao corte da escultura afro-negra. No entanto, a simetria marcada pelo eixo vertical do nariz, os olhos feitos por cortes horizontais que acompanham as sobrancelhas e o singelo traço que representa a boca, são aspectos que aproximam da emoção de contrição e absorto religioso das figuras de promessa. Logo vemos representações aladas, coroas e pássaros encimados sobre as cabeças, arquétipos dotados de significativa antiguidade. Nessa primeira fase percebemos, pela feição das esculturas, que o artista aperfeiçoa as suas habilidades encontrando soluções plásticas arcaicas, sem aprofundar o entalhe na superfície dos objetos. As vestes mostram ondulações que correm na vertical. Note-se que as figuras de santo não recebem pintura, esbanjam a cor original da matéria prima.

Os cajados também despertam uma curiosidade icônica. Evocam o ambiente supersticioso do sertão nordestino, dado às muitas influências messiânicas. Observamos que estes objetos apresentam formas espiraladas com figuras no topo, variando entre serpentes, cavalos, lagartos e pássaros. As carrancas nos remetem a um modelo estético do repertório figurativo da arte popular sertaneja. Estas são inspiradas na imaginária apotropaica, destinada ao afugento dos espíritos malignos, assim como elemento de distinção das diversas embarcações. Nelas, vemos alguns exemplares contendo o mesmo corpo espiralado dos cajados, que lembram a forma sinuosa do fuso da casa de farinha. Nesse caso, vê-se alguns exemplares com caráter mais antropomorfo e outros de caráter mais zoomorfo, misturando características humanas e animais, geralmente dotadas de expressão agressiva, com dentes

afiados presos à boca, no interior da qual sobressaem enormes línguas. O corpo da carranca, com alguma frequência, é talhado com inscrições geométricas, que atribuem uma textura uniforme a cada peça. Encontramos modelos de carrancas pintadas, outras tantas na madeira nua, recebendo apenas alguns detalhes de contorno. O trabalho com as garrafas de pitu preenchidas por figuras de madeira no interior ganharam novas composições, tornando-se também um modelo de criação adotado pelo artista (*Fig. 90*).

Atualmente o mobiliário é o principal modelo da produção do artista. Nele, se posicionam figuras variadas, descritas como “enfeites” pelo próprio artista. Variam os tamanhos, as cores, formas, os elementos figurativos, segundo a disponibilidade da matéria-prima. Hoje, para além das cadeiras esculturais, Jasson produz móveis de apoio, galhos adornados e pequenos bancos (*Fig. 89 e 93*). Vimos, ao longo da primeira parte, o encontro que possibilita a formação do artista, a escolha das temáticas, a elaboração dos ícones e o aprendizado que, paulatinamente, acumulou. Adiante, vejamos como Jasson entra em circulação.

2. *Giro de circulação: uma reputação em movimento*

A primeira cadeira de Jasson foi vendida para a Galeria Karandash em janeiro de 2016. Desde então, grande parte do seu tempo criativo esteve vinculado a este propósito, ou seja, elaborar cadeiras ornamentadas e, conseqüentemente, atender a uma considerável demanda de encomendas. A ideia inicial dos galleristas seria propor uma exposição individual da obra de Jasson, principalmente das suas cadeiras, em São Paulo. Lembramos que o artista já havia exposto em co-autoria com Dalton Costa, na *Galeria Legado Arte*, durante a *Design Weekend* 2016. Nos atentaremos, doravante, à circulação desse artista, o trajeto de suas peças e de seu nome, o modo como a sua reputação é posta em negociação e, conseqüentemente, a ampliação da rede de contatos como um desdobramento notável e transformador.

No ano seguinte, em agosto de 2017, contando com um maior número de cadeiras produzidas, na semana da *Design Weekend* daquele mesmo ano, as peças autorais de Jasson começam a trilhar caminhos mais longínquos. Dessa vez, duas cadeiras e uma enorme carranca de 2 metros de altura fizeram parte de uma exposição da importante feira internacional de design colecionável, reconhecida como *Mercado Arte e Design (MADE)*. No Pavilhão da

Bienal do Parque Ibirapuera, em São Paulo, este evento, desde 2013, é promovido pela W/Design de Waldick Jatobá, um colecionador de arte e móveis *vintage*, oriundo do mercado financeiro, o qual, após aproximar-se dos irmãos Campana, passou a exercer maior influência no segmento vinculado ao *design* autoral do país; anos depois, ele também se tornaria diretor do Instituto Campana⁶¹. No site do evento⁶², nas palavras dos idealizadores, consta que a proposta da feira é apresentar uma curadoria de produções nacionais e internacionais daquilo que se percebe e reconhece como o melhor em matéria de *design* colecionável, agregando objetos *vintage*, passando pelo artesanal, à produção contemporânea. Esta não é uma feira aberta para qualquer expositor, de modo que para participar não cumpre apenas se inscrever, sendo necessário o convite direcionado, pois o mostruário resulta de curadoria feita por um conselho de técnicos – notáveis conhecedores – em sintonia com o tema geral do evento.

A MADE 2017 – além dos estandes individuais e coletivos – contou com a curadoria de 16 exposições paralelas, sendo 6 delas internacionais. Atingindo a marca de mais de 100 expositores, 1.500 produtos exibidos e 10.000 visitantes⁶³, o evento daquele respectivo ano assumiu como tema principal a forma das tramas, os objetos que levam o toque artesanal das rendas, dos bordados e dos trançados. Na mesma edição, ocorreu uma exposição intitulada *Natureza: Matéria e Forma*, a qual reservou, em meio à sofisticação do *high design*, um pequeno espaço para objetos de artistas populares, reforçando o apelo ao feito à mão – *handmade* – enquanto valor fundamental da produção contemporânea. Com a curadoria da jornalista Beta Germano, a exposição contou com o empréstimo de peças provenientes da Galeria Karandash. Beta Germano, que então trabalhava na revista Casa Vogue, como anteriormente notificado, foi a responsável por cobrir o projeto *Afluentes*, atuando, naquela ocasião, como curadora da exposição em 2016. Portanto, essa parceria entre a jornalista-curadora e os galeristas-artistas não teria sido inédita.

O texto de apresentação da exposição, sedutor em sua forma poética, convém ao objetivo de qualquer curadoria: uma criação sobre outra criação. Não raro no mundo da arte observamos que a apreciação das obras se faz por um jogo de referências. O cultivo do olhar pressupõe um domínio dos paralelismos propostos, mesmo que não seja do feitio das correspondências guardar qualquer coerência lógico-histórica obrigatória. A sofisticação do comentário se vale exatamente da justaposição de elementos cuja aproximação estivera antes

⁶¹ Acesso ao site do Instituto Campanas: <https://institutocampana.org.br/>

⁶² Acesso ao site da MADE – Mercado, Arte e Design: <https://www.mercadodeartedesign.com/sobre>

⁶³ Informações sobre a MADE2017: <https://www.mercadodeartedesign.com/copia-made-2017-1>

impensada, o que deve surpreender ou causar algum incômodo. A brincadeira dos paralelos, tão comum de se ouvir nos corredores dos museus e das feiras de arte, garante àqueles que sabem vocalizar os contrastes e as similitudes uma sensação de participação no mundo que as obras habitam e instauram, sobretudo para aqueles a quem reserva-se a postura de contemplação: os públicos. Nem todos os paralelismos, no entanto, podem ser considerados sofisticados, nem todos os jogos de referência e nem todas as correspondências demonstram requinte. Certamente, os públicos, que são estratificados e diversos entre si, em sua maioria costumam se fiar no exercício de autoridade do curador, aquele a quem o nome próprio ou institucional pesa no uso das palavras e das coisas escolhidas.

Consta no texto curatorial da mostra o seguinte⁶⁴:

Quando você pega uma flor na mão e realmente olha para ela, a flor torna-se o seu mundo naquele momento. A maioria das pessoas que vive na cidade fica envolvida pela agitação e não tem tempo de olhar para uma flor. Eu quero dar esse mundo para alguém”, declarou a pintora americana Georgia O’Keeffe. Fazer o outro olhar para o mundo com mais cuidado é uma das mais dignas funções da arte. E se o mundo do artista for rodeado por uma paisagem desértica tão sedutora quanto a que conquistou O’Keeffe no Novo México? (Beta Germano, Fig. 87)

Ícone do modernismo norte-americano, a pintora Georgia O’Keeffe, enquanto referência mobilizada no texto curatorial, aponta para a semelhança na fonte da sensibilidade criativa inspirada pela paisagem desértica do Novo México, a qual encontraria paralelo com aquela paisagem que igualmente inspira os artistas populares do sertão nordestino, quer dizer, um clima hostil em que o solo arenoso range sob os pés, os mandacarus vicejam espinhos e a seca prolongada desafia a sobrevivência. O sentimento evocado nos remete ao bucólico, ou seja, o valor estético da “região inóspita” do mundo rural, cuja beleza se mede na paleta de cores lançada sobre entrâncias e reentrâncias da tortuosa vegetação, dos campos abertos, das formações geológicas impressionantes e dos animais silvestres que vagueiam próximos das moradas humanas.

Continua o texto de Beta Germano:

O silêncio de uma região inóspita, o céu limpo, as formas retorcidas da vegetação da caatinga, a luz do sertão, as imensidões planas, a diversidade das formações rochosas, a natureza seca e árida que um dia foi abundante de rios. Em uma situação de suspensão, de tempo alargado, a natureza é convívio e contemplação, é fartura e escassez, é fonte de vida e destruição, é esperança e desespero, é riqueza e precariedade, é matéria e forma. (Beta Germano, Fig. 87)

⁶⁴ Texto extraído de fotografia disponibilizada pela Galeria Karandash (Fig. 87).

A proposição pretende aliviar a rudeza do ambiente com o auxílio de uma linguagem romantizadora e os seus predicados, tratando dos interiores campestres como espaços imaginários, suspensos, alienados e desconectados; o sertão dentro de uma temporalidade que lhe é própria, extensa e extemporânea, em contraponto ao ritmo fragmentário e aos choques elétricos da modernidade. A aparente contradição dos pares: fartura e escassez, esperança e desespero, riqueza e precariedade; são dessas abstrações que a curadoria vale-se para oferecer sentido à estética dos objetos expostos, aos quais atribui-se vínculo orgânico com o meio de origem e o respectivo sujeito originário, fetichismo do *habitat* e do habitante.

Finaliza o texto curatorial:

O olhar atento e imaginário lúdico desses artistas vê pássaros, lagartos, homens, cachorros, flores ou peixes em raízes e troncos, e o resto fica por conta do machado, do facão e das pinceladas. A natureza se desdobra em si com a ajuda de pequenos e precisos gestos. A madeira é domada e, ao mesmo tempo, respeitada. Bichos realistas ou sugeridos por um traço mais puro, poltronas-tronos e bancos imponentes, seres híbridos ou personagens míticos, figuras de proteção – tudo nasce de maneira orgânica, intuitiva e livre das amarras da história da arte, tão pop (no melhor sentido da palavra popular) quanto a paleta de Andy Warhol ou tão surreal quanto de Dalí. (Beta Germano, Fig. 87)

Nessa mostra estão reunidas peças de artistas populares reconhecidos no circuito: procedentes da Ilha do Ferro, comparece a cadeira de três pés e alto espaldar de Fernando Rodrigues, uma das cadeiras estilizadas de Valmir, os cachorros de Zé Crente, as sereias de Vavan, os bonecos de Clemilton, os híbridos homem-pássaro de Vieira; de outros lugares, podemos notar a presença das esculturas de Véio, as formas arquiteturais de Zé do Chale, as figuras aladas de Resêndio, as cabeças de barro de Irinéia, os coloridos répteis de Manuel Graciano, os totens de Antônio de Dedé e os expressivos felinos de Manoel da Marinheira. Ladeado por todos estes nomes, está Jasson Gonçalves, com duas de suas cadeiras e uma enorme carranca. O texto curatorial em seu último parágrafo retoma a questão do imaginário lúdico que se apropria dos elementos culturais e ecológicos do meio de origem, dando-lhes interpretação e fantasia. A inspiração procede das forças naturais, as formas expressivas retiradas de troncos e raízes, então remodelados por singelas interferências.

Consta, ao final, que a arte popular seria espécie de “arte genuína”, uma forma de expressão intuitiva e espontânea; este conjunto de predicados repete-se como se fosse uma justificativa para a existência de um gênero de apreciação. Dessa vez, podemos ler que esses artistas criam independentemente das “regras acadêmicas”, ou seja, “livre das amarras da história da arte”. Esta afirmação, contudo, possui duplo sentido: por um lado, quando se diz isso, quer-se apenas salientar para o antagonismo com a produção artística clássica avalizada

por critérios de uma visão estritamente acadêmica; por outro, também entendo ser esta uma afirmação enganosa e contraditória. É uma afirmação falsa porque a dita “arte popular” – não-erudita, feita por gente das camadas pobres da sociedade e, regularmente, por artistas fora dos núcleos urbanos – encontra-se como uma posição possível e funcional no interior da narrativa dessa história da arte. Portanto, entendemos que não é completamente livre de amarras disciplinares, ainda por ser a arte popular um capítulo particular no enredo dessa história da arte. Afinal, trata-se de gênero de apreciação específico e, conseqüentemente, subordinado a uma hierarquia valorativa.

Por oposição complementar, o gênero da arte popular – *outsider art* ou *art brut* – legitima e qualifica outros polos do campo, isto é, reforça o padrão clássico ou a produção *mainstream*. Contraditória no próprio texto, a proposta de uma criação “livre das amarras da história da arte” contrasta com o recurso às referências paralelas, seja com a citação de O’Keeffe, seja pela evocação final de Andy Warhol e Salvador Dali. Em comum, dado o contexto de cada um deles, Warhol e Dali são vistos como artistas de vanguarda, os quais, através dos respectivos estilos, marcaram ruptura com o padrão clássico de que os artistas populares se distanciam. Por outro ponto de vista, tanto Warhol quanto Dali se transformaram em figuras centrais e canônicas da história da arte. Eles são, como sugerido pela curadora, ícones de uma cultura *pop* artística; Warhol por seus temas mundanos e uma paleta de cores cintilante; Dali por suas criações imaginárias surreais.

O texto curatorial, ao passo que denega o peso da história da arte sobre os artistas populares, confirma que estes participam do quadro geral contado por esta disciplina. Essa contradição, contudo, me parece guardar alguma coerência do ponto de vista prático: para afirmar uma posição, a justificativa da arte popular se constrói pela negação da tradição canônica ou da produção *mainstream*; negando essa tradição, funda-se outra, que tende a construir os seus próprios representantes canônicos, ainda que situados no polo dominado, sendo esta a condição de entrada no universo de um campo artístico maior, geográfico e temporalmente extenso. A representação dos bichos, dos seres híbridos e dos personagens míticos, o mobiliário rústico e escultórico, as figuras de proteção e outros modelos estéticos estão justapostos, por efeito de um paralelismo fictício, à inspiração na paisagem desértica, ao apreço por assuntos mundanos, ao brilho contrastante das cores empregadas e ao imaginário fantástico das figuras surreais, sendo tais fontes da sensibilidade aquilo que une os artistas populares expostos àqueles outros nominalmente citados.

A exposição *Natureza: Matéria e Forma*, no contexto de sua realização, aparenta fazer do popular um ativo da cultura *pop*. Ocupa um espaço físico e simbólico no interior de uma destacada feira de *design* colecionável e, assim, cumpre função específica no temário geral do evento ao reforçar o apelo de que desfruta o saber-fazer artesanal na atual configuração do segmento *high design*. Estamos diante de uma evocação da ancestralidade que visa emprestar espécie de conteúdo idenitário a uma produção que se quer nacional; é ao mesmo tempo a reivindicação do valor simbólico de uma natureza idílica, fetichismo do consumo que, ao agitar sentimentos éticos e relacioná-los a uma forma estética, testa o grau de compromisso dos públicos com os ideais de sustentabilidade e responsabilidade social. Há nisso um forte componente político, sobretudo quando fala-se de um “outro”: a nostalgia da sensibilidade rural em contraponto à agitação frenética da metrópole urbana.

Expostas a um público privilegiado, as cadeiras de Jasson tiveram a sua primeira aparição no circuito, vistas aos olhos de personalidades notáveis daquele universo da arte, *design* e moda na cidade de São Paulo. Não somente o público paulista, mas também os frequentadores de outras cidades e países, que se encontram por ocasião desse evento. Arquitetos, designers, artistas, lojistas, galeristas, curadores, representantes do terceiro setor, colecionadores e apreciadores, entre outras categorias implicadas, que, transitando pelo Pavilhão da Bienal no Ibirapuera, então se depararam com aquele ambiente reservado à produção artística popular. Os galeristas que forneceram as obras acompanharam a feira de perto, havia o interesse comercial. A participação da Galeria Karandash também servia ao propósito de divulgar a produção artesanal alagoana e, por isso, contou com o apoio da prefeitura de Maceió. Naquele espaço, a visita poderia ser guiada por estes mesmos galeristas, os quais dispunham das informações sobre as peças e os respectivos autores.

Sobre o evento, conta a galerista Maria Amélia (E:9, p. 11):

Eu não tinha mostrado para ninguém as cadeiras dele [Jasson]. Até que eu fui para a MADE em São Paulo, que é uma feira maravilhosa de design, e levei a cadeira do Jasson, que foi aquela lá [a primeira que ele produziu]. Todo mundo queria a cadeira. Mas as pessoas não se interessaram pela cadeira. Se interessaram pelo Jasson para compra-lo.

Em entrevista com Dalton Costa (E:10, p. 11), o galerista complementa:

A gente foi para a MADE, que é uma exposição em São Paulo de arte e design. Quando expusemos as cadeiras dele [Jasson] lá, aí a gente perdeu o controle sobre a obra dele, porque é São Paulo, o Brasil já se interessou pelo trabalho dele e já entra diretamente em contato com o artista.

Consideramos este momento como decisivo nos desdobramentos posteriores da trajetória de Jasson, apesar de não ser lembrado pelo próprio artista. Os efeitos de sua divulgação desencadearam atritos na relação que o artista mantinha com os seus principais e únicos intermediários. Nesse evento, imagina-se que, para uma feira de *design*, o mobiliário seja capaz de despertar maior atenção. À diferença das cadeiras expostas e procedentes do povoado Ilha do Ferro, Jasson se colocava como uma novidade, um nome inédito de estilo percebido como autêntico, autoral.

Em 2017, Fernando Rodrigues e Valmir Lessa tinham as suas peças reconhecidas, expostas e publicadas em livros, catálogos e revistas de conteúdo especializado; a arte do povoado Ilha do Ferro, sobretudo o característico banco de raízes, encontrava-se amplamente disseminada, inclusive no eixo Rio-São Paulo. Por outro lado, a obra de Jasson dava o primeiro passo na construção de sua reputação.

Surpreendida, a galerista comenta que o entusiasmo com as cadeiras de Jasson, inicialmente, não surtiu efeito comercial, de modo que ao público pareceu mais interessante saber quem era o autor e qual a sua procedência a fim de acessá-lo diretamente. Na fala do galerista Dalton a situação é posta de maneira explícita: “a gente perdeu o controle sobre a obra dele, porque é São Paulo”. São Paulo é vista como uma vitrine nacional, centro de disseminação e espaço de revelação. E, de fato, o que havia até o momento era um domínio direto dos intermediários sobre a produção daquele artista, algo que começou a ser rompido. Assim, verifico a relação de dominação observada a propósito do mundo da arte em seus diversos segmentos; relação essa expressa por assimetria de capitais entre os agentes da produção e os intermediários.

A galeria, instituição privada conhecida no meio e responsável pela divulgação de artistas populares, bem como pela autenticação de suas obras, conta com um tipo de capital social específico: uma agenda de contatos com o número de jornalistas, curadores, colecionadores e também outros galeristas e lojistas do segmento, possibilitando, assim, um canal de entrada para o circuito. Não apenas uma rede de contatos, mas o trânsito, a comunicação e a credibilidade – o capital de confiança.

Jasson, por sua vez, está posicionado no polo mais instável dessa relação, quer dizer, trata-se de um sujeito humilde, de certa forma isolado e carente de educação formal, notadamente estranho ao meio artístico e as suas dinâmicas correspondentes. Esse poder de

acesso – meio de fazer-entrar no circuito – confirma o dito: “Eu não tinha mostrado para ninguém as cadeiras dele. Até que fui para a MADE em São Paulo”. Na visão dos intermediários, o motivo para se ocultar determinada produção, mesmo provisoriamente, encontra justificativa no preparo que um novo nome deve passar antes do seu lançamento no mercado, sendo fruto de investimento na qualidade da obra e na reputação do artista. Nesse ínterim, cria-se algo como um vínculo de dependência acentuado quanto maior a distância social entre as partes, tanto quanto mais fundo o abismo entre os seus capitais acumulados: econômico, simbólico, social e informacional.

Passados seis meses da exposição na MADE 2017, a vida de Jasson permanecia a mesma, em seu sítio, trabalhando no roçado e produzindo, com alguma dificuldade, as suas obras. A remuneração com a arte não era suficiente para compensar o tempo dispensado no lugar das atividades cotidianas, algo que, como veremos, provocou prejuízos em dado momento. No alvorecer de 2018, na segunda semana de janeiro, outra visita repentina comparece ao povoado Monte Santo. Referimo-nos ao paulista Renan Quevedo, um publicitário, colecionador, *digital influencer* e também o idealizador do projeto *Novos Para Nós*, que atua com a divulgação de artistas populares por meio de uma plataforma digital – o *Instagram*.

Renan Quevedo é um tipo de intermediário que age de modo distinto dos galeristas: ganha com palestras, curadorias e patrocínios de empresas privadas, além de movimentar um fundo próprio de financiamento coletivo, sustentado por seus seguidores nas redes sociais. Trata-se de um divulgador que se tornou bem relacionado no segmento, frequentemente convidado a compartilhar o conteúdo de suas viagens, contando as histórias dos artistas populares.

A personalidade de Renan Quevedo é o principal ativo do negócio, que procura apresentar um estilo de vida “inspirador”, convertendo-se em espécie de marca de si mesmo. Nas postagens que realiza na *internet*, assim como nas palestras proferidas em eventos, uma narrativa sentimentalista é acionada com o objetivo de emocionar a plateia por meio das histórias de vida que conta.

Jovem, comunicador e carismático, pensamos que Renan cumpre a função de um ativista, um veiculador do “amor pela arte popular”⁶⁵, disseminando conhecimento, mobilizando afetos e colaborando para que o gosto por este tipo de arte seja socialmente percebido como algo descolado – *cool* – pelas classes médias urbanas, potencialmente consumidoras. Este agente, à diferença dos galeristas, se coloca como comercialmente desinteressado, seu intento não é lucrar com as obras; aqui, o lucro, material e simbólico, se efetiva com o compartilhamento dos relatos – os ativos são as histórias de vida. Nesse caso, a aproximação com os artistas denega a relação econômica *strictu sensu*, calcando-se em uma relação de dádiva movida pelo não menos interessado princípio de amizade. O benefício que este intermediário oferece, como produtor de conteúdo, vale-se tão somente da publicidade e, por consequência, o canal que daí deriva com uma extensa rede de contatos.

A respeito do primeiro encontro com o Jasson, Renan (E:13, p. 15) diz:

Eu conhecia a obra do senhor Jasson antes de começar o *Novos Para Nós*, mas eu conhecia de ouvir falar do nome Jasson. As pessoas que comercializavam as obras dele não contavam de onde ele era, onde estava inserido, como fazia para chegar, embora algumas vezes eu tenha questionado. Depois de algum tempo tentando saber, tentando descobrir, perguntando nas regiões ali próximas do Rio São Francisco em Alagoas, eu consegui através de moradores locais que talvez soubessem quem era o senhor Jasson. Isso aconteceu em janeiro de 2018. E pela primeira vez um artista não quis me receber em sua casa, o que achei muito estranho. Depois de um certo tempo conversando, eu acho que ele se deu por convencido e me convidou para conhecer o ateliê onde guardava as suas peças. E ali, aos poucos, ele foi me contando que, na verdade, se sentia preso a um determinado número de pessoas que comercializavam o seu trabalho, que compravam na mão dele, e que essas pessoas também pediam muitos descontos em peças que ele demorava semanas para fazer e ter um retorno muito baixo. Então quis encomendar uma leva de peças. Pedi para ele fazer as cadeiras. Ele deu um preço que achei baixo demais. Disse a ele que pagaria 4 vezes mais do que o proposto.

No trecho acima, vemos a confirmação do ocultamento do artista. Naquele momento, Jasson não tinha perfil de divulgação nas redes sociais, com a indicação do seu número telefônico e endereço postal. Insistente, Renan oferece ao artista quatro vezes o valor de sua remuneração costumeira: “Aí, Renan chegou, fez uma entrevista, eu sentado naquela cadeira ali. Renan valorizou o meu trabalho. E aí ele pergunta para mim: ‘o senhor quer que eu arrume clientes? O senhor autoriza arrumar?’ Aí eu: ‘autorizo!’”, relata Jasson (E:6, p.8).

Ao encontrar o artista no seu local de origem, Renan provocou o rompimento da exclusividade comercial dos galeristas. Estamos em face de uma relação perceptivelmente

⁶⁵ Refiro-me ao sentido de “amor pela arte” que Bourdieu (2016) mobiliza para descrever uma disposição de culto.

conflituosa entre diferentes agentes intermediários; cada qual corresponde a um *modus operandi*, ou seja, são duas formas de atuação distintas entre si. Além de oferecer uma remuneração considerada mais adequada, Renan pôs o artista em contato com outros intermediários do circuito, notadamente vinculados ao eixo sudeste do país.

Nesse sentido, Renan Quevedo (E:13, p. 15) diz:

E foi aí que eu comecei a dividir o telefone dele [Jasson] com outros galeristas, com pessoas que acompanhavam o *Novos Para Nós*, consumidores finais – a gente pode chamar assim –, e cada vez mais ele passou a ter um retorno pelo trabalho dele, as peças começaram também a aumentar o preço.

A partir desse encontro, a vida pessoal de Jasson se transformou em mais uma das histórias contadas pelo *Novos Para Nós*, aparecendo nas publicações *online*, constando como um caso, dentre outros, nas palestras ou programas em que o publicitário comparece⁶⁶. Em novembro de 2018, Quevedo participou do ciclo de palestras do *Festival Artesol: cultura imaterial e fazer artesanal*, ocorrido durante a exposição comemorativa dos 20 anos da *Artesanato Solidário* (ONG). Nessa ocasião, o publicitário e colecionador também fez o empréstimo de centenas de peças da sua coleção particular ao evento, entre as quais duas cadeiras de Jasson dispostas na sala reservada à matéria-prima madeira.

A exposição *Criativos por Tradição*, sediada no Museu do Meio Ambiente do Jardim Botânico, localizado na cidade do Rio de Janeiro, contou com a curadoria do antropólogo Antônio Augusto Arantes, reunindo cerca de 300 peças em 400m², abrangendo uma variedade de matérias-primas e técnicas de produção artesanal. A ênfase da exposição é posta sobre a ideia de sustentabilidade, caracterizando as produções pela técnica empregada, mas também pelo bioma correspondente.

As cadeiras de Jasson estiveram ladeadas por obras de outros artistas populares – Antônio de Dedé, José Bezerra e Véio, por exemplo –, bem como por um painel de ex-votos, por um conjunto de brinquedos de criança e por violas de cocho (*Fig. 88*). A sugestão dessa sala foi propor a relação entre esses ofícios artesanais, as obras autorais e a criatividade anônima, cotidiana e integrada ao meio de origem, como no caso das figuras de promessa, dos instrumentos e dos brinquedos.

⁶⁶ É o caso do programa da Record – Domingo Espetacular – e do ciclo de conferências TEDx Brasil.

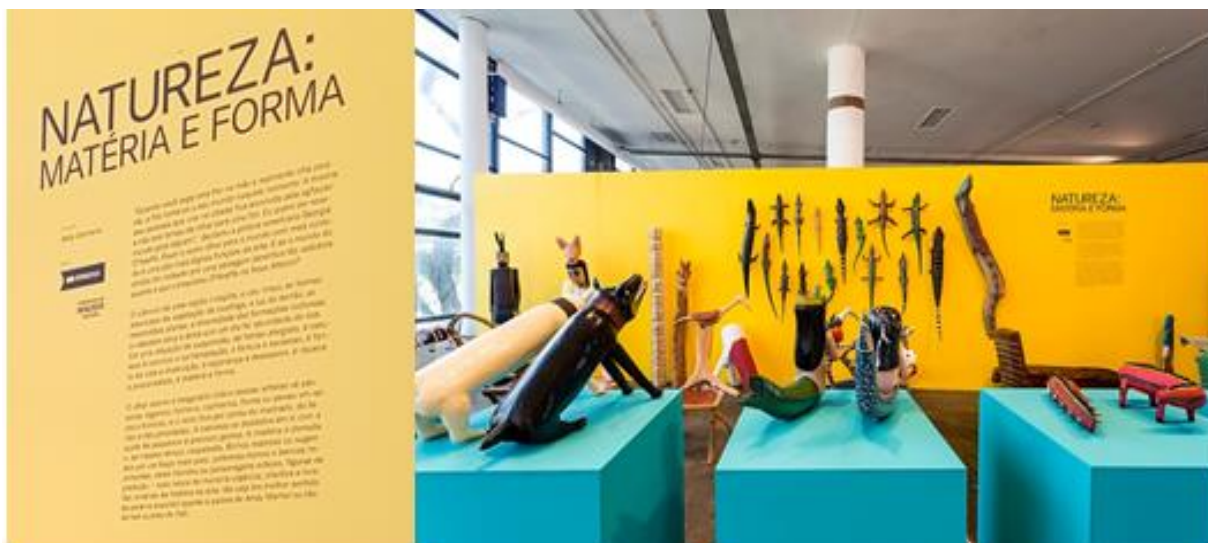


Figura 87 - Texto e Imagem da exposição "Natureza: Matéria e Forma" - Foto: Galeria Karandash



Figura 88 - Cadeiras de Jasson Gonçalves na exposição "Criativo Por Tradição". Foto: Artesol.



Figura 89 - Cadeira e apoio de móvel de Jasson Gonçalves. Foto: MARCO500



Figura 90 - Garrafas estilizadas de Jasson Gonçalves. Foto: MARCO500

3. Efeitos de consagração: uma trajetória no campo

Nesses espaços de visibilidade, através da ação dos intermediários, o artista passa a interagir com um circuito de mercado mais ampliado, atraindo visitas presenciais e encomendas que lhe chegam por meio do telefone ou da *internet*. O efeito dominó dessa circulação logo se fez sentir. Naquele mesmo ano de 2018, no mês de agosto, em uma das grandes feiras organizadas pela ABUP – Associação Brasileira de Empresas de Utilidades e Presentes, um evento comercial restrito ao público de lojistas do segmento de decoração, utilidades domésticas, mobiliário e linha têxtil –, o agente comercial paulista Marco Aurélio Pulchério, dono da empresa MARCO500 – que comercializa objetos de decoração e *design* autoral –, posiciona em movimentado estande algumas peças de Jasson, quem diz haver conhecido por meio do projeto *Novos Para Nós*. Na circunstância da feira de decoração e utilidades, o estande de Marco Aurélio recebe a visita de Joice Joppert Leal, então diretora executiva da Associação Objeto Brasil.

Ao deparar-se pela primeira vez com as cadeiras de Jasson, Joice Joppert conta que se sentiu impactada com o que estava diante de seus olhos. Seria o ponto de partida para a curadoria da exposição *Brazil: essentially diverse*, ocorrida nos dias 8 a 14 de abril de 2019, durante a *Milano Design Week* – tida como a vitrine mais importante do setor moveleiro e do *design* no mundo. Na mencionada semana em Milão, ocorre o *Salone del Mobile* e o *Fuorisalone*. No contexto desse último evento, a exposição parte do projeto *Be Brasil* promovido pela Agência Brasileira de Promoção e Exportações e Investimentos (Apex-Brasil), em parceria com o Consulado-Geral do Brasil em Milão.

Conforme consta no relatório encaminhado pela Associação Objeto Brasil, o objetivo da exposição consiste no seguinte:

A presença brasileira na cidade italiana insere-se na estratégia global de posicionamento e imagem dos produtos e serviços brasileiros, com foco em internacionalização do setor moveleiro, iluminação, objetos de decoração, serviços de *design* e materiais como rochas e revestimentos cerâmicos, com ênfase em atributos diferenciadores e competitividade, especialmente criatividade, diversidade, inovação e sustentabilidade (Relatório da Associação Objeto Brasil, p. 5).

Autoridades de 89 países, diretores e jornalistas de empresas importantes para o segmento do *design* internacional, bem como um público diversificado, acompanharam os acontecimentos desse evento anual. Sediada no *Museo della Permanente*, a exposição *Brazil:*

essentially diverse, contou com o espaço de 2000m², mais de 400 peças e a colaboração de aproximadamente 100 empresas e 8 entidades setoriais, além de 10 escritórios de *design*.

A exposição se subdivide em quatro grandes áreas: 1) essencialmente diverso; 2) essencialmente inovativo; 3) essencialmente sustentável; 4) essencialmente criativo. A disposição dos objetos expostos acompanhava a ambientação de enormes painéis de *led*, com recursos audiovisuais que fazem conexão entre os produtos e o elementos naturais dos biomas do território brasileiro. Imagens da Mata Atlântica contracenam com os cânticos de pássaros típicos como Fogo-apagou, Curió, Bem-te-vi e João de Barro. A curadoria parte do estímulo à percepção do “valor da relação equilibrada entre o homem e o espaço”⁶⁷.

A exposição ganhou ampla repercussão, conforme consta no relatório:

Foram mais de 30 publicações dedicadas e mais de 80 menções em editoriais nacionais e internacionais, como Abitare, Ansa, Casa Vogue, Corriere della Sera, Elle Decor Italia, Folha de S. Paulo, Interni, Design Best, Estadão, UOL, Vogue Itália, entre outros. E mais de 800 postagens em redes sociais. (Relatório da Associação Objeto Brasil, p. 31)

O conceito expositivo demarca as palavras-chave: essencial, diverso, inovativo, sustentável e criativo. Ao longo dos quatro ambientes, se misturam os objetos artesanais com os objetos de *design* especializado, alinhando a ancestralidade com a sofisticação tecnológica. A construção da imagem do *design* nacional, a partir das nossas criações estéticas pretensamente autóctones, mobiliza recursos simbólicos referentes a um ideal de brasilidade.

Essa mostra parece querer demarcar uma diferença: essa diferença é *a nossa raiz, a nossa cultura*, ou seja, *a nossa* manualidade ancestral. Ao mesmo tempo, assimilando essa diferença como ativo, pretende dialogar com a produção contemporânea profissionalizada. É um dado visível da mundialização da cultura e também da transnacionalização dos fluxos simbólicos tal como se expressam nas mercadorias. Insere-se, portanto, na gramática do discurso da diversidade. Vemos que está em negociação a qualidade criativa do “indivíduo brasileiro”.

No átrio de ingresso da exposição, em que se busca transmitir o conceito geral da curadoria, vemos a cadeira de Jasson, rodeada por suas garrafas suspensas, posta ao lado da famosa cadeira *Red & Blue* de Rietveld, sugerindo o que poderia ser o embate entre mundos distantes ou o nexos inaudito entre os mesmos (*Fig. 91*).

⁶⁷ Relatório da Associação Objeto Brasil, p. 20.

A curadora, Joice Joppert, então justifica a sua proposição:

O artesão alagoano Jasson, antes de produzir, sonha. Inconscientemente, sua inspiração na fauna e flora local encontrou o holandês Gerrit Rietveld, figura-chave do De Stijl. O movimento holandês, acontecido nas primeiras década do século XX, antecipou em apenas alguns anos a Bauhaus e tinha uma filosofia muito similar, uma volta aos fundamentos estéticos do design. A cadeira *Red & Blue* de Rietveld é de 1917. Jasson, no século 21, sonha, relembra e reinventa as revoluções históricas do design. Assim como no Brasil, país que reúne sonhos novos e antigos – os holandeses outrora ocuparam o sertão nordestino onde Jasson hoje produz. A terra prometida brasileira é raiz imemorial e é sonho de criações de todos que por aqui passaram (Relatório da Associação Objeto Brasil, p. 15).

O que significa uma terra prometida? Porque essa terra prometida seria *lócus* de uma raiz imemorial? Em *Brazil: essentially diverse* vemos a construção de uma imagem marcada pela reunião de múltiplas temporalidades, o moderno em diálogo com o arcaico, salientando para o aspecto da migração dos povos que constituem a formação nacional, descrita como sincrética e diversificada. Em síntese, como diz novamente a curadora:

O inconsciente coletivo, denso de ancestralidade, é inspiração inesgotável. Temos aqui as nossas características únicas de disrupção e reverência, profundidade e leveza, exuberância e ousadia incauta. A contínua renovação que alimenta a inventividade e alquimia dos nossos territórios e pluralidades (Relatório da Associação Objeto Brasil, p. 15).

Vejamos mais atentamente como o conceito expositivo se dispõe no *hall* de entrada. O que se quer dizer com essa justaposição? Que sentidos podemos depreender dessa proposta? Que função desempenha a cadeira de Jasson no contexto geral da curadoria? A cadeira *Red & Blue* apresenta uma composição de formas puras e cores primárias. De um lado, vemos uma construção rigorosamente geométrica, de outro, uma construção marcada pela tortuosidade. Nota-se a semelhança das cores – vermelho, azul e amarelo –, uma delas se afirma pela ortogonalidade, a outra assume as consequências de sua irregularidade. Uma obra canônica ao lado de uma cadeira disforme talhada por recônditas mãos sertanejas.

A curadora parece sustentar uma tese psicológica: seria obra do inconsciente coletivo aquilo que une tão distantes manifestações criativas? Sem sabê-lo, inconscientemente, Jasson “reinventa as revoluções históricas do *design*”? Não importa se há exatidão nesses termos. Parece-me pouco crível a justificativa. No entanto, a atenção deve se dirigir ao efeito dessas categorias curatoriais. O paralelismo, como se sabe, não reclama qualquer tipo de prova para satisfazer o seu objetivo. Diríamos que tal ênfase sobre o inconsciente do “artesão”, como sublinhado no texto, bem como o emprego dos termos “sonho”, “terra prometida” e “raiz imemorial”, ressoam algo analisado por Sally Price (1991) a respeito do gênero de apreciação da “arte primitiva” e os seus respectivos atributos.

À diferença da arte primitiva, geralmente qualificada como anônima, os artistas populares contemporâneos gozam do reconhecimento da autoria, mas as características de essencialidade, inconsciência e exotismo a que essas criações regularmente estão submetidas subtraem a intencionalidade materializada nos objetos. A matemática *a priori* de Gerrit Rietveld, geométrica, em contraponto à espontaneidade *a posteriori* dos encaixes desproporcionais e dos materiais reciclados das cadeiras de Jasson Gonçalves. Algo também lembraria Lévi-Strauss (2012) acerca da oposição entre o engenheiro e o selvagem. Para um, a grade conceitual está dada de antemão, sendo a criação desdobramento de um projeto consciente; para outro, resta a espontaneidade sensível de uma bricolagem criativa que extrai dessa brutalidade a sua beleza. Estamos em face de uma elevação de *status*. Jasson, desconhecido aos olhos do mundo, encontra-se ladeado por um ícone do *design* moderno, posicionado em lugar privilegiado de exibição. Contudo, o simples ato de justaposição não torna tais expressões equivalentes ou até mesmo comparáveis do ponto de vista do reconhecimento simbólico.

Após a exposição, em julho de 2019, a cadeira de Jasson ganhou destaque em matéria da *Interni Magazini* (Fig. 92), uma importante revista internacional de arte e *design*. Logo no título, lê-se: *Le Anime del Brasile*. Em seguida, reproduzo um trecho do texto publicado na revista:

O foco da mostra foi, de fato, as origens da cultura material do design brasileiro, na qual influências ancestrais de origem indígena, africana e europeia se entrelaçam. O objetivo foi demonstrar como essas histórias, tão diferentes umas das outras, agora são capazes de se contaminar, evoluir e se expressar em projetos absolutamente contemporâneos.

Joice Joppert Leal, CEO da Objeto Brasil e curadora de “Brazil: Essentially Diverse” explica: “Nossa história e cultura popular são uma fonte de inspiração inesgotável para a criação de produtos que contenham uma profunda identidade brasileira. E é justamente essa identidade que queríamos destacar na Fuorisalone 2019. A mostra reuniu mais de 100 empresas e 400 objetos artesanais e industriais contemporâneos. Mesmo em produtos industriais, a presença de processos e técnicas artesanais é sempre evidente, desde a própria concepção dos objetos aos acabamentos, bem como na escolha e utilização dos materiais. O termo 'artesanato' refere-se não apenas ao que é feito à mão, mas também a tudo o que reflete e se comunica com o conhecimento herdado das artes tradicionais. Artes que, direta ou indiretamente, fundamentam o design brasileiro. Isso é demonstrado pelas criações têxteis e pelo hábil entrelaçamento de marcas como Asadesign, Lovato, Luxion e MeMoMad, por exemplo. Ou a pele de peixe usada pela Embraer e Studio Sette7, bem como o algodão colorido usado pela Santa Luzia para confeccionar suas redes: projetos que refletem um vínculo profundo com a ideia de naturalidade e natureza que pretendem ser fonte de inspiração e encontro de materiais criativos. Aliado às comunidades indígenas e artesanais, o design também é capaz de gerar novas formas de economia colaborativa, fabricação e distribuição, disponibilizando ao público produtos que conhecem sua história. Os conteúdos culturais, artísticos e mágicos das populações - indígenas, africanas, europeias - que formaram o Brasil ainda estão muito vivos e presentes na

alma de nossos objetos e produtos, como nos contou a exposição no último FuoriSalone de Milão”. (INTERNI MAGAZINI, JUL/AGO, 2019)

O destaque, como se pode ler, é dado aos atributos constitutivos de uma “alma” brasileira, a composição de tradições diversas – indígena, africana e europeia, consoante ao mito nacional fundador das três raças –, o “artesanato”, as “artes tradicionais” e a “cultura popular” como fontes de inspiração para os produtos, os quais carregam os ideais de sustentabilidade – vínculo com a natureza –, mas também portadores de uma justificativa de reponsabilidade social, invocando a promoção de “novas formas de economia colaborativa”, capazes de gerar impactos positivos para pequenos produtores artesanais locais. Ao mesmo tempo, esse ingrediente algo nativista, com temperos de localidade, contracena não somente com o espaço globalizado da feira. O “entrelaçamento” desses produtos com empresas brasileiras que visam, competitivamente, alcançar fatias do mercado internacional pela assimilação dos elementos de uma identidade nacional.

Afinal, resta saber: o que o próprio artista pensa da presença de sua cadeira naquela exposição? Jasson Gonçalves (E:6, p. 18), semanas após o ocorrido, em face da notícia, disse:

Eu até acho assim... Será que foi porque eu sou um dos melhores artistas? Será que é porque, às vezes, a gente pega um nome até sem merecer? Pelo nome essa cadeira foi? Porque eu acho muito... uma pessoa morar como eu moro aqui, nasci e me criei aqui, e chegar a um ponto que... Esse sonho eu nunca tive na minha vida. Isso, para mim, foi uma coisa que aconteceu de repente. De uma peça feita por mim chegar onde aquela cadeira foi. Então, isso para mim... Eu não realizei um sonho, eu não tinha esse sonho. Porque? Ah! Eu não sou um dos melhores, não... Pra mim tem tanta gente aí que trabalha melhor do que eu... Pra mim até hoje não caiu a ficha. Por qual motivo?

“Por qual motivo?”, questiona o artista quando perguntado sobre a presença da sua cadeira na cidade de Milão. Sabemos, de certo modo, que o motivo deve-se à conexão entre diversos agentes, um algo que viabilizou a circulação das peças e o respectivo ganho de reputação do artista. Se sabemos o que motivou isso objetivamente, a pergunta, no entanto, ainda ressoa com outras dúvidas existenciais. Merecido? É pelo nome? Assim que funciona? As considerações reflexivas do sertanejo são da mesma natureza que as perguntas feitas por este pesquisador. Ou seja: como e/ou quem arbitra, autentica e veicula o valor das coisas? Certamente é uma correlação complexa de fatores sociais.



Figura 91 - Cadeiras de Jasson Gonçalves e de Gerrit Rietveld - Abertura da exposição "Brasil: Essencialmente Diverso", 2019.
Foto: Associação Objeto Brasil



Figura 92 - Matéria da Interni Maqazini. Fonte: Associação Objeto Brasil



Figura 93 - Cadeiras de Jasson Gonçalves e miniatura da cadeira de Rietveld - Estande MARCO500 da ABUP 2019.



Figura 94 - Sinalização "Be Brasil" nas cadeiras de Jasson Gonçalves, na ABUP 2019



Figura 95 - Cadeiras de Jasson e plaqueta de preço - Loja Pépalito Antiquário e Arte - Shopping Iguatemi (Brasília) 2019

Sob efeito imediato da exposição de Milão, em março de 2019, Jasson recebeu a primeira-dama do Governo de Alagoas, Renata Calheiros. Junto dela, uma equipe de funcionários da Secretaria de Desenvolvimento e Turismo (SEDETUR), com jornalistas e fotógrafos. A intenção daquela visita teria sido potencializar a visibilidade do artista ou capitalizar a sua momentânea notoriedade? Ambos. Não raro os assim chamados “mestres da cultura popular” são cortejados por lideranças políticas – sempre politicamente interessadas – vistos como ativos simbólicos do território que ajudam propagar. Essa visita se desdobrou em vídeos e notícias publicitários, em postagens nas redes sociais e no registro para o novo livro de divulgação do artesanato alagoano; estratégia política e econômica de posicionamento da imagem do segmento artesanal, do artista e do governo.

Durante a chamada *Fenearte* – Feira Internacional de Artesanato de Pernambuco –, em julho de 2019, quando da sua primeira participação no estande de Alagoas, Jasson sentiu novamente os efeitos da reputação elevada. Além de comercializar no estande, as peças do artista foram destaque no chamado *Espaço Janete Costa*, uma área privilegiada, reservada àquelas peças escolhidas por curadores e dispostas em ambiente de decoração. Nessa mesma feira, o artista foi convidado a prestar depoimento em um ciclo de debates do evento, corroborando a participação do palestrante Renan Quevedo.

Noto que nas redes sociais, Jasson se tornou uma espécie de “figurinha carimbada” daquela edição da *Fenearte*, aparecendo em fotos com colecionadores, *designers*, lojistas e galeristas que visitavam o estande de Alagoas. Ainda por ocasião da feira, o artista participou de um vídeo de divulgação promovido por um deputado estadual de Pernambuco. Esta teria sido a primeira de outras participações de Jasson em feiras de artesanato pelo país.

Em agosto daquele mesmo ano de 2019, na cidade de São Paulo⁶⁸, por ocasião da mencionada feira da ABUP – 39ª *Home & Gift* / 8ª ABUP Têxtil –, no estande da empresa MARCO500, vi algumas peças de Jasson posicionadas (*Fig. 93*). E nelas, dessa vez, observei um novo sinal saliente, tal como um índice de diferenciação: uma plaqueta informativa dizia “*Be Brasil 2019*”, com a logomarca da Associação Objeto Brasil (*Fig. 94*).

Quando transitava pelo respectivo estande – depois de ter a minha entrada autorizada, considerando que essa feira é exclusiva para o varejo, de circulação restrita portanto –, me deparei com Marco Aurélio Pulchério e Joice Joppert Leal conversando. Havia entrevistado Marco Aurélio alguns meses antes na própria Ilha do Ferro, no mesmo período em que entrevistei Jasson, em Belo Monte. Conhecia Joice Joppert por telefone, quando solicitei informações a respeito da exposição *Brazil: essentially diverse*. A cena prontamente me despertou a sensação de *déjà vu*. Ali estavam as duas pessoas responsáveis pela presença da cadeira de Jasson em Milão. A empresa MARCO500, atuante na curadoria de objetos de decoração, assim como a ABUP – Associação Brasileira de Empresas de Utilidades e Presentes – foram ambos representados na exposição promovida pela Associação Objeto Brasil, sob direção de Joice. O enredo se tramava diante dos olhos. Para a minha surpresa, em uma das

⁶⁸ Evento ocorrido no espaço PRO MAGNO Centro de Eventos, localizado no bairro Jardim das Laranjeiras, zona norte de São Paulo.

vitrinas do estande, notei a presença de um outro ícone afim a este enquadramento. Em miniatura, via-se a cadeira *Red & Blue* de Rietveld, agora no formato de *souvenir* (Fig. 93).

Por fim, enumero e discuto, brevemente, três principais efeitos de consagração na trajetória individual de Jasson Gonçalves: 1) efeitos no núcleo doméstico; 2) efeitos na produção e na demanda; 3) efeitos na valorização das peças.

1) Efeitos no núcleo doméstico

O artesanato, como assinalado em capítulos anteriores, tem por característica mobilizar não somente o indivíduo que exerce a atividade, mas reverbera em todo o núcleo doméstico, seja pela transmissão intergeracional do ofício, engajando outros membros na atividade, seja pelo desempenho de funções auxiliares à produção. Jasson, no processo de se tornar um artista, inicialmente, enfrentou dificuldade financeira em função da escolha. A remuneração que recebia com as primeiras peças não substituía a necessidade de manter o trabalho na roça. Assim, ele teve que repartir o tempo entre esculpir, plantar e cuidar dos animais do sítio.

Quando Jasson decidiu se concentrar na sua produção artística, contratou alguns auxiliares para que lhe sobrasse maior tempo disponível. Até 2018, ele comenta que a remuneração com o trabalho artesanal não garantia o sustento. O dinheiro empregado para contratar os ajudantes – por um cálculo diário – estava consumido a remuneração das suas cadeiras e até faltando-lhe dinheiro para completar as compras de casa. Enquanto efeito da celebração, Jasson reanimou-se e passou a insistir no trabalho artístico como uma fonte de renda sustentável.

Após 6 meses do aumento de encomendas e procura pelas peças, parte da família, residente em Curitiba (PR), retornou ao sertão com o objetivo de auxiliar o negócio do pai. Atualmente – além dos contratados para trabalhar no sítio – a família de Jasson, em particular a sua filha, passou a colaborar principalmente na organização das encomendas para clientes, mas também no gerenciamento das redes sociais. Jasson, dessa maneira, passou a ter um perfil no *Facebook* e no *Instagram*, sendo este um importante canal de divulgação. Portanto, vimos como a família é mobilizada pelo negócio do pai, Jasson, cuja produção passa a ser gerenciada, tanto do ponto de vista prático das encomendas, quanto do ponto de vista publicitário, com a comunicação nas redes sociais.

2) Efeitos na produção e na demanda

O destaque dado ao artista – principalmente no ano de 2019 – aumentou significativamente a demanda pelas peças. Jasson relata que as encomendas chegavam não somente de colecionadores e clientes individuais, mas começou uma procura que partia de lojistas de todo o país – principalmente Maceió, Recife, Fortaleza, Brasília, Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. A demanda, segundo registra, concentrou-se nos seus variados modelos de cadeiras. Em menor número, as carrancas e as garrafas atraíram o varejo.

O aumento na demanda reverberou na produção. Por vezes, esses clientes – principalmente os que visam adquirir algum estoque – solicitam de 5 a 10 cadeiras. A consequência disso é uma agenda bastante atribulada de trabalho e uma criação fortemente pautada. Outros modelos como as figuras de santo e os cajados praticamente deixaram de ser produzidos pelo artista. Jasson comenta que desejaria primeiro criar para depois pensar na comercialização.

Por outro lado, o receio de futuramente diminuir a demanda faz Jasson – que compreende a incerteza dessa atividade – aproveitar o rendimento econômico. O retorno financeiro começou a esbarrar no desgaste físico de um homem idoso. Devido ao esforço, Jasson piorou um problema preexistente na coluna, problema este agravado por uma alta demanda de trabalho. No entanto, por outro lado, o artista se considera satisfeito com a possibilidade de sustentar a família a partir do trabalho artístico, algo que lhe trouxe nova motivação existencial.

Com especialização no trabalho artístico, Jasson foi deixando o trabalho na roça. Muito embora mantenha-se ligado ao sítio, como anteriormente mencionado, o artista passou a contratar funcionários com o objetivo de sobrar mais tempo para dedicar-se às volumosas encomendas de cadeiras e de carrancas. A remuneração da sua produção, nesse caso, corresponde ao atendimento das demandas, que variam entre demandas de colecionadores individuais ou de lojistas e galeristas. Geralmente, os lojistas e galeristas, que pedem com maior frequência e com maior quantidade, pagam pelas peças um valor menor se comparado com aquele que aparece na ponta do comércio, nas lojas e galerias, ou mesmo um valor menor se comparado com os preços destinados aos consumidores finais, os colecionadores, que pagam mais caro pelas peças que os intermediários. Nesse caso, justifica-se um preço de atacado e

outro de varejo para as peças. As peças, no atacado, quando são vendidas para intermediários, adquirem preços menores, geralmente a metade do valor. No valor dessa peça adquirida pelos intermediários se adicionam outros custos, os custos da circulação das peças, os custos das operacionais das lojas e galerias, somado aos lucros, cujas margens variam conforme os intermediários. Geralmente, uma cadeira que é vendida por R\$ 4.000 reais na ponta da produção para um intermediário, ou seja, quando um lojista ou galerista compra na mão do artista, e na loja o valor daquela mesma peça aparece com o valor de R\$ 7.500 ou R\$ 9.000, por exemplo. A remuneração do artista corresponde, nesse caso, a 50% do valor da obra ao final, quando ela passa do intermediário para o consumidor. Esses valores também se alteram sensivelmente de acordo com a loja que os revende. Se for uma loja localizada em um bairro nobre, ou uma rua de lojas de alto padrão de consumo, tende-se a encontrar nelas, nessas lojas e galerias, valores também maiores, pois os valores acompanham o deslocamento geográfico, que é simultaneamente um deslocamento social e econômico. Por outro lado, Jasson também comercializa diretamente com o cliente final, mas nesse caso, existe um preço específico para o consumidor final, que funciona quase como se fosse um acordo estabelecido com a sua outra clientela, a sua clientela de intermediários. Para não quebrar os intermediários, os próprios artistas elevam os preços para o consumidor final, para que, de algum modo, seja rentável vender esses objetos em lojas, para que não seja muito discrepante o preço da loja em comparação com o preço diretamente na mão do artista. Os valores das peças de Jasson variam conforme, principalmente, o tamanho das peças. Se forem cadeiras pequenas, médias e grandes, portanto, existe uma gradação de preços. Também o tempo necessário para a produção e o número de detalhes importam na consideração do valor de uma peça.

3) Efeitos na valorização das peças

No decorrer desses 8 anos – ciclo temporal que marca o encontro com a Galeria Karandash e o momento atual – a valorização simbólica e econômica das obras de Jasson acompanhou o efeito de sua celebração. Quando iniciou a produção das cadeiras, o artista relata que as comercializava, na ponta da produção em seu ateliê, por aproximadamente R\$ 500,00 a unidade. O deslocamento das peças de Jasson e a sua entrada e respectivo reconhecimento no circuito especializado fizeram subir o valor das peças – nas mãos dos intermediários – principalmente nos ambientes de exposição.

O contato de Jasson com outros intermediários, sobretudo do eixo Rio-São Paulo, certamente teve repercussão positiva no valor de suas peças. Assim, passou a vendê-las – também na ponta da produção – por um preço até 4 vezes maior se comparado com aquele inicial. Esse aumento reverberou significativamente no valor último das obras quando estas chegam às mãos do consumidor final através dos intermediários – lojistas, galeristas e comerciantes. O poder aquisitivo de colecionadores desses centros financeiramente mais abastados favoreceu uma acomodação de preço em virtude do deslocamento. A gestão do negócio, por parte do artista e seu núcleo familiar, rapidamente assimilou a dinâmica de mercado, estabelecendo-se preços diferenciais e previamente tabelados entre “atacado” e “varejo”, ou seja, um valor específico para o intermediário (lojista, galerista, comerciante) e outro para o colecionador (consumidor final).

Antes da presença de Jasson na mencionada exposição de Milão, as peças do artista variavam entre R\$ 1.500,00 e R\$ 4.000,00 – conforme o tamanho da peça. Em 2019, na *Fenearte*, após a sugestão de intermediários para elevarem os valores das peças, tem-se o registro de uma cadeira que alcançou o valor de R\$ 7.500,00. O fator de elevação do preço, nesse caso, não deve-se à margem de lucro do intermediário ou mesmo ao deslocamento da peça, considerando que os custos operacionais de presença do artista e de suas obras na importante feira de Recife foram bancados pelo governo alagoano. A elevação do valor de suas peças, naquele momento, era particularmente reflexo do prestígio que o artista momentaneamente alcançou pelo destaque midiático.

No final daquele mesmo ano, em 2019, na cidade de Brasília, ocorria na loja *Pépalito Antiquário e Arte* uma exposição intitulada “Arte do Povo Brasileiro”. Localizada no privilegiado *Shopping Iguatemi*, rodeada por outras lojas de luxo tais como *Prada*, *Gucci*, *Tiffany* e *Louis Vitton*, a referida exposição contemplou uma cadeira de Jasson Gonçalves, disposta em destaque logo na vitrine. A plaqueta informava o valor da peça: R\$ 14.000,00 – até aqui o maior valor atribuído a uma peça de Jasson (*Fig. 95*). Por certo, a mesma cadeira passou pelas mãos de mais de 2 intermediários. A disposição da peça em uma loja como a *Pépalito* – que possui uma clientela de alto poder aquisitivo na capital do país – também contribuiu para a especulação do valor da peça. Nota-se que, nesse caso, como ocorre no mercado de arte em geral, alteram-se os valores das obras conforme a situação reputacional do artista e o ambiente de comercialização.

Nesse capítulo, a partir da trajetória de um indivíduo, Jasson Gonçalves, compreendemos o funcionamento de um circuito, o circuito das artes plásticas populares. No entanto, após percorrer o caminho de consagração do artista, ainda nos ressoa a pergunta: no que se transformou Jasson, afinal? De um pequeno agricultor, ex-trabalhador da construção civil, à posição de um artista popular nacionalmente reconhecido, constando suas obras em exposições nacionais e internacionais. Nas mãos, primeiramente, de uma galeria especializada em arte popular, a inserção de Jasson no circuito se efetivou. Em diante, o contato com outros intermediários que abriram novas portas, e a publicidade de sua produção foi aumentando, o que se refletiu diretamente no ritmo de encomendas e também nos próprios valores das peças, que vêm os seus preços crescerem conforme o currículo da produção se estende, com novas exposições, menções publicitárias em revistas e blogs de conteúdo especializado. Jasson Gonçalves, nesse processo de se tornar um artista popular, transformou o seu cotidiano, sendo cada vez mais ligado ao trabalho artístico em detrimento de sua atividade tradicional na roça. Com uma remuneração que passa a preencher não apenas as necessidades mais imediatas, de subsistência, mas oferecendo ao artista um novo padrão de vida, que se expressa já em seu quintal, com a construção de uma pequena pousada para receber melhor os seus clientes. E na compra de automóveis, que também funcionam ao propósito de deslocar as peças. Quando pensamos no processo de consagração da trajetória de Jasson Gonçalves, também precisamos ressaltar para como esse artista foi cortejado pelos governantes locais, aparecendo como mais um exemplar da arte popular do estado de Alagoas. Além de ser produto de um circuito, o circuito das artes plásticas populares no Brasil, Jasson também veicula a identidade de alagoano, sendo abraçado pela marca de seu estado “Alagoas Feita À Mão”, constando em catálogos editados sobre os artistas desse estado, tendo seu contato amplamente divulgado. Jasson se transforma ele próprio em um signo vivo da cultura popular do estado de Alagoas, um artista popular, que a um só tempo, atualiza, como uma novidade, o próprio circuito das artes plásticas populares, e ainda se mostra como um ativo simbólico imaterial de uma identidade estadual, sendo expressão de uma criatividade alagoana, uma criatividade popular, que ganham expressão nos objetos produzidos pelo indivíduo Jasson Gonçalves, comumente referido como um “artesão”, mas também como um artista popular, em função de sua individualidade ser preservada como identidade artística, signo de uma autoria.

Capítulo IV - Arte, artesanato e indústria: uma tríade de significados

Este capítulo abre a segunda seção dessa dissertação. Nessa segunda parte, como anteriormente mencionado, passamos da apresentação do objeto de estudo para uma análise teórica do seu acontecimento histórico. Portanto, nessa parte, sirvo-me de reflexões que extrapolam o estudo de caso, mas que de alguma maneira preparam o terreno para a compreensão mais profunda e ampliada do fenômeno, sendo dessa forma captado por um ângulo macrosociológico, pelo ângulo da história social, da história dos conceitos e dos valores. Faz-se uma sociologia atenta às normativas sociais, às narrativas, às construções simbólicas, às imagens, aos fenômenos culturais de nomeação e classificação. Mas, fundamentalmente, uma sociologia atenta ao espaço social de realização desses mesmos fenômenos, ou seja, uma sociologia do circuito que o possibilita. No caso, o circuito das artes populares que abrange o polo de produção artesanal situado no povoado Ilha do Ferro. O povoado, nesse sentido, se mostra como uma posição, uma localidade, um lugar possível no interior de um circuito mais abrangente, que abriga outros polos de produção similares, uma história de indivíduos ilustres do gênero das artes plásticas populares, dos lugares de origem mais famosos, que funcionam como marcas de pertencimento, conferindo prestígio a uma produção local.

Nessa segunda parte, portanto, sigo com o seguinte percurso argumentativo: primeiramente apresento o processo histórico de diferenciação entre as categorias arte, artesanato e indústria, compreendendo-as como uma tríade de significados, um triângulo semântico, que se produz historicamente conforme as lutas sociais de classificação que vão sendo travadas no mundo social. Apresento, dessa maneira, a separação conceitual entre artesanato e indústria, bem como a separação entre artesanato e arte. O artesanato, portanto, é um elo mediador nesse esquema. Na construção dessas mediações históricas, importa compreender as categorias como sendo categorias históricas que conformam uma polaridade semântica: a polaridade *arte-versus-artesanato*, uma polaridade que evoca a hierarquização entre esses termos e os objetos que designam. Em seguida, escrevo sobre como a polaridade *arte-versus-artesanato* pode ser captada à luz do estudo de caso, ou seja, do artesanato do povoado Ilha do Ferro.

No capítulo seguinte, discuto teoricamente o gênero das artes plásticas populares e, em seguida, apresento o problema da assimilação desse respectivo gênero no sistema de arte-

cultura ocidental. Portanto, o problema a ser analisado evoca os processos de assimilação dos objetos das artes populares ao chamado sistema de arte-cultura ocidental. E o modo pelo qual ocorre essa assimilação pelo sistema está condicionado pelo significado social da polaridade arte-versus-artesanato, que assimila os objetos como obras de arte, como artefatos culturais ou como artesanato. Então procedo a construção, com argumentos de fonte histórica, do que nomeio de circuito das artes plásticas populares no Brasil. Valendo-me de exemplos diversos, além daqueles que figuram o estudo de caso, o objeto de estudo se mostra justamente pela compreensão de um circuito em funcionamento. No capítulo sexto, faço um debate teórico sobre as relações entre o gênero das artes populares, o discurso da diversidade cultural e o mercado capitalista contemporâneo.

Me interessa compreender os processos de assimilação e resistência dos objetos tanto ao sistema de arte-cultura ocidental quanto ao sistema do mercado. No último capítulo, enfim, apresento os dois principais universos de assimilação das artes plásticas populares: o universo do design e da decoração de interiores, e o universo dos museus e das exposições. Portanto, ao final, recorrendo aos exemplos do estudo de caso, apreendo uma localidade em circulação: o povoado Ilha do Ferro. Veremos, por fim, como esses objetos são assimilados, que justificativas para o consumo se colocam, e quais mensagens veiculam esses mesmos objetos.

Sob quais transformações sociais a produção de arte popular e artesanato tradicional se mantêm enquanto atividade sustentável no mundo contemporâneo? Ou seja: como esses mesmos objetos, muitas vezes qualificados como “rústicos” ou “tradicionais”, podem ser assimilados em um contexto de modernidade? Que usos e quais funções passam a desempenhar esses objetos? Como se produz e reproduz a necessidade de um objeto de consumo que assume a forma de arte ou artesanato? A quais necessidades estes objetos singulares respondem? Como se criam essas necessidades específicas? Como essas necessidades fazem parte da dinâmica ampla do capitalismo contemporâneo? Essas perguntas, no plantar de suas dúvidas, têm o mérito de colocar uma inquietação: como é possível reconhecer o valor das coisas?

O valor social das coisas, assim penso, deve ser procurado no despertar das necessidades. E valor social, aqui, em sua aparência tríplice: como utilidade, mercadoria e significado – uso, preço e marca (*assinatura*). Tão logo a realidade contemporânea apareça como uma densa floresta de mercadorias – e nós, como partícipes da fauna humana, tipos distintos de compradores e vendedores – sobre tais objetos mercantes repousam fantasias e, com eles e através deles, trocam-se – além das simples utilidades – mensagens, signos e

diferenças. Certa vez Pierre Bourdieu (1996, p. 338) disse que o importante é proceder “[...] a descoberta da necessidade”. A necessidade que sentimos da utilidade das coisas e o sentido das ações sobre e através delas, como diz esse sociólogo – ecoando o Marx do fetichismo da mercadoria – se esconde por uma “virtude dormitiva”, sendo a nossa tarefa “[...] fazer uma *economia da produção social da utilidade e do valor* [...]”⁶⁹. Em linha com esse pensamento, Jean Baudrillard (1995; 2011) também se questionou sobre o que nomeia “sistema das necessidades” e a naturalidade – fruto de uma naturalização – com a qual tendemos a nos relacionar com as coisas e, sobretudo, através das coisas, por vezes supondo, como dados brutos, os valores intrínsecos. Ambos os autores se fiam na crítica à hipótese empirista da necessidade – paradigma utilitarista – e, dessa maneira, suspendem os pressupostos prático-teóricos dos valores dos objetos tais como circulam. Retenho, como orientação, essa atitude cética em face das coisas – não pelo desencantar da dúvida – mas pelo estímulo do procedimento fenomenológico que impulsiona pensar a novidade em contrariedade ao presumido.

1. *A gênese de uma diferença: arte, artesanato e indústria*

Para compreender essa tríade de significados “arte-artesanato-indústria” é necessário primeiramente reconhecer que essas são palavras que designam tipos de trabalho humano que visam satisfazer determinadas necessidades. Sabemos que a magia e a técnica são os modos mais elementares de satisfação das necessidades: a primeira, o meio racional, oferecendo a causalidade mítica para os fenômenos naturais e a ordenação cosmológica ao mundo; a segunda, o meio material, oferecendo a fabricação dos instrumentos que permitem extrapolar os limites orgânicos do corpo e a transformação da natureza.

A arte, o artesanato e a indústria – palavras polissêmicas – são conceitos que correspondem à diversidade de formas sociais de satisfação das necessidades materiais e simbólicas dos seres humanos. Enquanto conceitos, tais palavras são sobretudo categorias históricas variáveis; estão imersas em constelações de sentido que se transformam com o decorrer do tempo, alterando funções e significados. Assim, aproximam-se e se distanciam,

⁶⁹ Pierre Bourdieu (1996, p. 199).

diacrônica e sincronicamente. Essa tríade de significados – *arte-artesanato-indústria* – revela, além das semelhanças entre os termos, oposições de sentido que se complementam em heurísticos contrastes.

A diferenciação conceitual entre arte, artesanato e indústria implica uma zona intermediária em que tipos de objetos produzidos transitam. No entanto, esses objetos correspondem a lógicas de produção e tipos de sujeitos específicos que os realizam. Esses respectivos sujeitos, de acordo como são socialmente classificados, ocupam posições diferenciais no mundo social e, assim, essas posições traduzem a condição do indivíduo no interior da estrutura social. Portanto, são as condições objetivas e subjetivas que lastreiam a classificação e o *status* dos sujeitos e objetos em cada situação. As transformações nas condições objetivas da estrutura social repercutem diretamente nas condições subjetivas do reconhecimento de si e do *outro*. A gênese da diferenciação entre indivíduos e classes de indivíduos encontra-se no próprio processo histórico de longa-duração, cujo efeito tende a naturalizar o arbitrário.

Pretendo, a seguir, apresentar uma construção típico-ideal dessa tríade. Para tanto, suponho a categoria *artesanato* enquanto elo mediador entre dois polos: *indústria* e *arte*. A partir das mediações principais – *artesanato-indústria* e *artesanato-arte* – busco alinhar os fundamentos lógicos dessas palavras aos respectivos conteúdos históricos de que elas são tributárias. No entanto, é preciso dizer que, nesse texto, não se quer uma espécie de reconstituição historiográfica, mas recuperar os fundamentos lógicos que distinguem as palavras como sendo categorias históricas ou categorias inseridas na história.

Artesanato e indústria

Franz Boas (2014), a respeito da chamada arte primitiva, argumentava sobre o paralelismo entre o impulso estético – a percepção exuberante das formas – e o virtuosismo técnico – o controle completo do processo de execução do objeto. As diversas e históricas invenções de ferramentas básicas de construção, de instrumentos de caça, coleta, cultivo e criação de animais; os utensílios domésticos, os objetos da vida cotidiana e os artefatos litúrgicos da vida espiritual; as arquiteturas das habitações – temporárias ou fixas – e das ambiências dos rituais, cerimoniais e/ou funerários; todos estes são fenômenos do criativo engenho humano que conduz, primeiro pelo trabalho das mãos, uma específica atividade

técnica. Ao longo do tempo e do espaço, a tecelagem, a cestaria, o entalhe, a cerâmica e a ourivesaria – típicos exemplares da manufatura primitiva – variaram os materiais, os motivos técnicos, os princípios formais, os métodos de composição, e, sobretudo, o grau relativo de habilidade aprendida pela experiência do *virtuose* com o repasse geracional de saberes tradicionais. Aqui, *indústria* e *artesanato* possuem sentidos convergentes.

A correlação entre as atividades industriais – meios técnicos de produção material da vida – e as formas estéticas fixadas nos objetos – convenções aplicadas ao contorno da superfície e à decoração do volume – sugere que a formação do estilo artístico resulta dos hábitos motrizes e dos arranjos formais. Boas (2014, p. 144) insistiria que: “A origem dos hábitos motrizes provavelmente deve ser procurada nos processos técnicos, e a origem dos arranjos nos mesmos processos e nas formas de utensílios familiares”. O domínio técnico da fatura do objeto por meio dos hábitos motrizes – regularidade do movimento, tratamento convencional da superfície e precisão do contorno – tende ao comportamento de enfatizar a forma apesar da utilidade. Essa atração pela ênfase formal é mediada por uma função psicológica: o prazer do *virtuose* em dominar as formas, simples ou complexas, criando a necessidade estética do objeto.

A respeito da palavra “indústria” e os seus sentidos históricos, Raymond Williams (1983, p. 165) mostrou que o termo se apresenta no inglês desde o século XV, com sentido próximo à ideia de diligência – habilidade humana exercida com assiduidade e perseverança. Daí são derivados os congêneres *industrious* – *skillfull* – como adjetivo para indivíduo habilidoso, e *industrial*, que marca uma diferença entre o artificial – *cultivated* – e o natural. “Indústria” ganha um novo sentido somente no século XVIII, transforma-se, além de uma categoria da economia política burguesa, em um corpo de atividades específicas ligadas à produção e comércio de um Estado-nação – a riqueza nacional. Em *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, o verbete do termo “*industry*” condensa os dois significados: “diligência; emprego habitual em trabalho útil; ramo do comércio ou da manufatura”.

Adam Smith (2012, p. 4) consagrou o uso do referido termo nesse sentido mais especializado, quando se tornou possível falar de uma “indústria nacional”⁷⁰. Desde então, *indústria* refere-se ao conjunto de empresas que desempenham tipos de produção em manufatura ou em maquinofatura, ou seja, não apenas uma habilidade singular, mas uma

⁷⁰ Conforme diz Smith (2012, p. 4): “The policy of some nations has given extraordinary encouragement to the industry of the country; that of others to the industry of towns.”

instituição e, principalmente, uma lógica social. Thomas Carlyle, por seu turno, elevou o respectivo termo a um signo de época, um tipo de ideologia que, em 1830, nomeou de “industrialismo” – em tom crítico. O industrialismo marca o surgimento da “Era da Maquinaria”, o triunfo do cálculo e do progresso técnico:

Nada agora é feito diretamente, ou manualmente; tudo é feito de acordo com a regra e por algum artifício calculado. [...] Em todos os lados, o artesão vivo é expulso de sua oficina para dar lugar a um artesão inanimado e mais veloz. A lançadeira cai dos dedos do tecelão e cai nos dedos de ferro que a manejam mais rapidamente. (Thomas Carlyle *apud* Raymond Williams, 2011, p. 96)

A palavra “indústria” passa a sugerir uma mudança social com a progressiva substituição de uma vida cotidiana toda ela feita à mão por uma paisagem urbana de mercadorias uniformes e seriadas produzidas em larga escala com auxílio das máquinas. Posteriormente, o respectivo termo passa a designar a ideia de uma Revolução Industrial, marcando determinado período histórico. O sentido da palavra, como observou Williams (2011), evoluiu de uma habilidade particular para uma instituição social. Há uma separação histórica entre os termos “indústria” e “artesanato”. Vejamos o percurso dessa separação e o seu significado social.

A separação entre artesanato e indústria se confunde com a história do capitalismo moderno, que está ancorada em um processo social de longa-duração⁷¹, partindo do final do século XV e início do século XVI – com a decadência do sistema urbano medieval e dos séquitos feudais baseados em uma economia rural-camponesa, sobretudo no território da Europa Ocidental – e se generalizando como estrutura social na segunda metade do século XVIII e no decorrer do século XIX – com a Revolução Industrial e a emergência da assim chamada Grande Indústria. A dissolução dos modos antigos de sociedade – pressuposto histórico do capitalismo moderno – altera o regime de propriedade da terra e do trabalho. O acúmulo primitivo do capital – comercial e usurário – fundado sobre o espólio do sistema colonial, exigia, por outro lado, condições objetivas para converter o dinheiro em capital industrial, capaz de produzir massivos vultos de excedente econômico. A separação entre trabalho e meios de subsistência – terra, instrumento, material e habilidade artesanal – deu-se pela destruição da *indústria doméstica rural* – a base comunitária camponesa – e da *pequena indústria urbana* – o sistema corporativo de ofício. Foi necessário desvincular o trabalho da gleba e da guilda, convertendo os meios de subsistência em propriedades do capital.

⁷¹ Tenho como referência Marx (2011, p. 388-423) [*Formas que precederam a acumulação capitalista*] e Marx (2013, p. 785-833) [*A assim chamada acumulação primitiva*].

No centro do capitalismo ocorreu conjunção propícia: o acúmulo-poupança de uma fortuna – comercial e usurária – ao lado do trabalho livre-assalariado, disponível em reservas supranumerárias, sendo estes os fatores da *manufatura tipicamente capitalista*. A manufatura capitalista, oriunda do período manufatureiro que “[...] estende-se da metade do século XVI até o último terço do século XVIII”⁷², avança primeiro sobre o campo – com a expropriação violenta das terras (*enclosures*) – transformando o camponês (*yeomen*) e os pequenos arrendatários (*colonus*) em trabalhadores assalariados (*proletariat*), convertendo as pequenas lavouras e pastagens de agricultura subsistente em grandes e concentradas propriedades latifundiárias.

Essas massas humanas despojadas vão ser incorporadas como *trabalho rural assalariado* e submisso ao comando despótico do *landlord*, que logo se transforma em arrendatário capitalista e dono dos meios de produção da nova manufatura. O expurgo da população rural acompanha – no último terço do século XV e ao longo do século XVI – o aperfeiçoamento dos métodos de cultivo (revolução agrícola) e o aumento da produtividade da terra. Em destino alternativo, tais massas campestres, desprovidas do segredo profissional-hereditário das corporações de ofício, se aglomeram, como vagabundos (*vagabonds*), em precárias zonas urbanas onde posteriormente vão ser integradas, em parcelas descartáveis, como capital variável das grandes indústrias.

A concentração fundiária e a liberação do trabalho rural acentuam a cisão entre a agricultura e a indústria doméstica, situação que aumenta a demanda por itens subsidiários, entre os quais, além dos gêneros alimentícios, os produtos da fiação e da tecelagem. A manufatura capitalista começa apropriando-se e destruindo a indústria doméstica rural. Em momento posterior, ela avança para o terreno das cidades, apropriando-se e destruindo a pequena indústria urbana e o sistema corporativo de ofícios. Ao revolucionar o método, a manufatura manteve a base técnica artesanal. A inovação introduz, pelo planejamento calculista, a combinação-decomposição das operações do trabalho artesanal.

A manufatura capitalista se distingue, sobretudo, por uma maior quantidade de trabalhadores simultaneamente empregados e por um maior volume, cada vez mais concentrado, dos instrumentos de trabalho sob domínio de um mesmo capital. Assim, a indústria doméstica e a oficina do mestre-artesão são reproduzidas em escala ampliada,

⁷² Tenho como referência Marx (2013, p. 411-433) [*Divisão do trabalho e manufatura*].

mudança quantitativa que resulta em transformação qualitativa da produção. A manufatura busca intensificar a potência mecânica do trabalho, vertendo os trabalhadores em operadores detalhistas e parciais de um mecanismo coletivo. Em primeiro momento, a *manufatura heterogênea* se dá pela combinação de diversos ofícios autônomos e independentes, posteriormente, com a *manufatura orgânica*, combinam-se manufaturas de um mesmo ofício decomposto⁷³.

Marx ilustrou esse processo pelo emblemático exemplo do relógio:

De obra individual de um artesão de Nuremberg, o relógio transformou-se no produto social de um sem-número de trabalhadores parciais, como o fazedor das peças brutas, o fazedor das molas, o fazedor dos mostradores, o fazedor da corda, o fazedor dos mancais para as pedras e os rubis das alavancas, o fazedor dos ponteiros, o fazedor da caixa, o fazedor dos parafusos, o dourador, e com muitas subdivisões, como o fazedor de rodas (rodas de latão e de aço, também em separado), o fazedor do rotor, o fazedor do eixo dos ponteiros, o *acheveur de pignon* (aquele que fixa as rodas no trem de engrenagens e pule as facetas) o fazedor do pivô, o *planteur de finissage* (que monta diversas rodas e carretes na máquina), o *finisseur de barillet* (que entalha os dentes nas rodas, ajusta as dimensões dos furos, aperta as posições e travas), o fazedor da âncora, o fazedor do cilindro para a âncora, o fazedor da roda de escape, o fazedor do volante, o fazedor da roda de balanço, o fazedor da coroa (mecanismo com que se regula o relógio), o *planteur d'échappement* (que faz o escapamento), o *repasseur de barillet* (que finaliza a caixa da mola e a posição), o polidor do aço, o polidor das rodas, o polidor dos parafusos, o pintor dos números, o esmaltador do mostrador (que aplica o esmalte sobre o cobre), o *fabricant de pendants* (que faz apenas as argolas do relógio), o *finisseur de charnière* (que coloca o eixo de latão no centro da caixa etc.) o *faiseur de secret* (que coloca na caixa as molas que fazem abrir a tampa), o *graveur* [gravador], o *ciseleur* [cinzelador], o *polisseur de boîte* [polidor da caixa] etc., etc., e, finalmente, o *repasseur*, que monta todo o relógio e o entrega funcionando (MARX, 2013, p. 417).

Nessa descrição, observamos a decomposição das operações de trabalho e, sugestivamente – pelo ícone *relógio* – a decomposição do tempo. Até o século XVIII, o relojoeiro era considerado uma profissão artística de alto nível, não somente pelo saber mecânico e artesanal, mas também por deter os conhecimentos específicos de álgebra⁷⁴. Na figura do relojoeiro – acompanhado ou não de ajudantes e aprendizes (em número limitado pelas leis corporativas⁷⁵) – o processo na oficina é retido em poucas mãos. Essas mãos, em movimento rotativo, requisitam múltiplas habilidades, em sucessivas execuções, passam de uma atividade para outra distinta, mudam os postos de lugar e trocam os instrumentos. Tais passagens, com suas alternâncias operativas, interrompem o fluxo e, com isso, criam-se os

⁷³ Sobre a diferença entre manufatura heterogênea e orgânica ver Marx (2013, p. 416-424).

⁷⁴ No século XVIII, alguns renomados relojoeiros faziam parte da *Société Académique des Beaux-Arts* (SHINER, 2001, p. 82). Em *Encyclopédie*, Diderot e d'Alambert (1751) citam o relojoeiro como exemplo de artista.

⁷⁵ A respeito das restrições corporativas, Marx (2013, p. 432) escreveu que havia limitação para o número de ajudantes (aprendizes) que uma mesma oficina poderia empregar, o que impedia a conversão do mestre-artesão em capitalista. Além disso, as leis corporativas impunham barreiras às interferências do capital comercial.

poros no decorrer de uma jornada. A manufatura, precisamente, visa tampar os poros que atrasam o processo. Propôs-se como solução anexar o trabalho a uma operação parcial e detalhista, justapondo – no espaço contíguo ou disperso – etapas que maturam simultaneamente. A combinação-decomposição das atividades artesanais apressa o tempo; ganha-se em continuidade, regularidade, ordenamento e intensidade. Ao acelerar o tempo e acrescer a escala de produção, a manufatura atingiu o seu objetivo: maximizar o lucro do capital. Assim contrapostos, o antigo artesanato e a manufatura capitalista esbanjam temporalidades alternativas e contraditórias; são outros os ritmos dos fazeres e os usos do espaço. Resta, pois, uma pergunta: naquilo que se ganha, o que se perde?

A manufatura – a lógica metódica do processo de produção capitalista – executa a mutilação do indivíduo pela divisão sistemática do trabalho, anexando-o em atividade específica. Cria-se uma virtuosidade parcial sem o domínio do resultado – uma virtuosidade sem virtude. Assim, com a especialização unilateral, reduz-se os custos de formação do trabalho, diminui-se o tempo de aprendizagem antes indispensável para os profissionais do artesanato, os quais se valiam da tradição comunitária e/ou do legado hereditário familiar⁷⁶. A manufatura capitalista fomenta a baixa qualificação, a cisão das potências intelectuais e, por conseguinte, a desvalorização relativa da força de trabalho, tornando-a um elemento supérfluo em face do mecanismo. A especialização manufatureira também cria, em menor escala, trabalhadores qualificados e mais bem posicionados em uma hierarquia dos salários; são os executantes de funções técnicas mais complexas ou os controladores: engenheiros, supervisores e gerentes.

A revolução dos métodos da produção desencadeia – a partir da segunda metade do século XVIII – a revolução dos meios da produção com a progressiva substituição da base técnica artesanal por uma *base técnica maquinal*⁷⁷. A ferramenta artesanal decompôs-se junto com a decomposição do processo de trabalho, passando por diversas inovações que correspondiam à especialização das operações da manufatura capitalista, adequadas aos movimentos de execução simples e específicos. A máquina é uma ferramenta composta, automática e, fundamentalmente, científica. Para funcionar, ela depende de uma máquina-motriz – um mecanismo de transmissão energética – que põe em movimento execuções regulares e programadas. No antigo artesanato e também na manufatura capitalista, o

⁷⁶ Marx (2013, p. 556) diz: “É característico que, no século XVIII, ainda se denominassem *mysteries* (*mystères*) [mistérios] os diversos ofícios em cujos arcanos só podia penetrar o iniciado por experiência e por profissão.”

⁷⁷ Tenho como referência Marx (2013, p. 445-571) [*Maquinaria e grande indústria*].

trabalhador, com as suas mãos, usa a ferramenta para entrar em relação com o objeto do trabalho, seja este um produto parcial ou final do processo total de produção. O sistema da maquinaria – no modo de uso tipicamente capitalista – inverte a relação entre trabalho e instrumento. Uma determinada máquina – uma serra elétrica, uma esmerilhadeira, uma lixadeira de disco –, quando usada por um artesão particular na lida com o seu objeto de trabalho, cumpre função de uma *ferramenta-máquina*. De outro modo, a grande indústria, guiada pelo princípio da automação, aciona o dispositivo mecânico que põe o trabalho em função da *máquina-ferramenta*. A ferramenta-máquina é uma força auxiliadora do trabalho humano, a máquina-ferramenta transforma o trabalho humano em força auxiliadora do dispositivo mecânico⁷⁸. Desse modo, a grande indústria, na esteira do processo aberto pelo período manufatureiro, avança na destruição do princípio subjetivo do trabalho, com a sua desvalorização relativa e respectiva conversão a um elemento supérfluo do mecanismo produtivo.

O movimento geral do capitalismo moderno pode ser descrito como um gradual processo de abstração dos fatores de produção. Essa abstração vira uma avalanche histórica quando o dinheiro converte-se em poder social supremo – o capital funda uma religião. A grande indústria, com a sua base técnica maquinal, foi o cúmulo de uma longa jornada de abstração que tomou impulso com a divisão manufatureira do trabalho e a generalização da economia monetária. Em 1821, Hegel (1997, p. 178) antecipava a tragédia: “Em suma, a abstração da produção leva a mecanizar cada vez mais o trabalho e, por fim, é possível que o homem seja excluído e a máquina o substitua”. É a grande indústria – com o seu monstro mecânico – que desencadeia a brutal aceleração do tempo, a velocidade febril do ritmo produtivo, o volume ciclópico dos meios e dos insumos de produção e, finalmente, a escala massiva das mercadorias que entram – por todos os lados em diversas rotas – na esfera de circulação global.

Nessa primeira mediação *artesanato-indústria* temos a diferença entre: 1) a indústria doméstica rural de uma economia camponesa pré-capitalista; 2) o antigo artesanato urbano-medieval do sistema de corporações de ofícios; 3) a manufatura tipicamente capitalista; 4) a grande indústria moderna de base técnica maquinal. A manufatura, ao inovar o método da produção, conservou a técnica legada da indústria doméstica rural e do artesanato urbano. O movimento que fez emergir a grande indústria moderna, com a revolução do sistema das

⁷⁸ Sobre a diferença entre *ferramenta-máquina* e *máquina-ferramenta* (MARX, 2013, p. 447-455).

máquinas, conservou a manufatura, a indústria doméstica e o artesanato em outras formas históricas, assimilando-os em novas funções, escalas e necessidades. O processo histórico revoluciona o conjunto da sociedade e dos seus modos de vida; constitui-se, no palavreado marxista, um “emaranhado caótico de formas sociais em transição”⁷⁹. A indústria doméstica rural, o antigo artesanato e a manufatura capitalista foram não somente impactados e substituídos, mas assimilados e reconfigurados pelo sistema fabril de produção.

Marx, como exemplo, citou o caso da indústria doméstica em transição:

Essa assim chamada indústria domiciliar moderna nada tem a ver, exceto pelo nome, com a indústria domiciliar antiga, que pressupunha um artesanato urbano e uma economia camponesa independentes, além de, sobretudo, um lar da família trabalhadora. Atualmente, essa indústria se converteu no departamento externo da fábrica, da manufatura ou da grande loja. Além dos trabalhadores fabris, dos trabalhadores manufatureiros e dos artesãos, que ele concentra espacialmente em grandes massas e comanda diretamente, o capital movimenta, por fios invisíveis, um outro exército: o dos trabalhadores domiciliares, espalhados pelas grandes cidades e pelo campo (MARX, 2013, p. 533).

A respeito do trabalho domiciliar, Marx (2013, p. 537-541) menciona a confecção de artigos acessórios – renda de bilros e entrelaçado de palha – tendo em vista a conversão da indústria doméstica rural, responsável pela produção de itens subsidiários, em uma nova indústria doméstica moderna, altamente dependente da clientela externa. Tal indústria doméstica moderna, que mantém a técnica tradicional, se ambienta em outro mundo; as condições de subsistência se tornaram mediadas pelo dinheiro e pelo movimento geral do capitalismo industrial. Semelhante fenômeno ocorre com as oficinas do artesanato urbano, quando não subsumidas pela manufatura, os seus resíduos se aglutinaram em pequenas empresas desprovidas de autonomia – autonomia antes relativamente assegurada por leis das corporações de ofício –, que são terceirizadas por indústrias mais avançadas ou respondem – por uma questão de sobrevivência – ao estímulo intermediário (invasivo) do capital comercial.

A escala industrial provocou uma saturação do mercado, com produção em ritmo acelerado, bem como uma desvalorização do trabalho vivo. O trabalho artesanal, com a temporalidade que lhe é característica, não possui fôlego para competir contra a máquina. O artesanato, quando não logra desaparecer totalmente, mantém-se, em sua camada de base, mediante a mínima remuneração; o resultado é a proletarianização, a falência dos pequenos mestres e a super-exploração do trabalho artesanal domiciliar por atravessadores.

⁷⁹ Ver: Marx (2013, p. 543).

Por outro lado, em destino alternativo, quando proletariza-se como trabalhador qualificado, o artesão é transformado em “*trabalhador artístico*” ou *designer* – distinto do artista e do artesão –, sendo requisitado por uma série de processos criativos que solicitavam não apenas a elaboração de *design*, mas também todo o conhecimento para aplicar o *design*, mesmo que aplicando-o por meio de operações tecnológicas de máquinas. Daí surge a necessidade das Escolas Politécnicas, das Escolas de Design Industrial, instituições que se espalharam na segunda metade do século XIX, promovendo a educação artística de segmentos de trabalhadores da indústria.

“Indústria” e “artesanato”, atualmente, constituem um antagonismo; entre si, são aparentemente como antípodas. Ao mesmo tempo, os antípodas são capazes de coabitar o mesmo tempo histórico, até movendo fusões antes imprevistas. Isto porque a produção industrial – no sentido moderno – transformou a habilidade e o produto artesanal em um elemento relativamente supérfluo e até antiquado. Mas, quando lhe subtraiu parte da necessidade técnica, fez com que ele (o artesanato) assumisse outras funções, ou funções antigas que afunilaram-se em nichos restritos de consumo, assim como no objeto artesanal enquanto artigo de luxo ou mesmo gênero artístico de apreciação. Desde então, o artesanato passou a preencher uma gama de outras tantas necessidades consumptivas no interior do capitalismo.

Artesanato e arte

Aby Warburg (2015, p. 201), certa vez, disse: “A seca ensina a fazer magia e a rezar”. A luta pela sobrevivência, por meio da técnica, impulsionou o fabrico dos instrumentos que permitiram superar as limitações do organismo humano em face do ambiente. De posse do instrumento, o engenhoso *homo faber* se vê perplexo quando os céus nublam e – após um trovejar estrondoso – despençam dele luminosos rabiscos que damos o nome de relâmpago. Sensação original do medo, os fenômenos naturais aguçam os instintos mais primevos. Não seria desse completo absurdo meteorológico a origem de todo o mistério, a chuva e a água? Logo descobrimos que a magia ocupou lugar tão necessário quanto a técnica na luta pela sobrevivência. Pois que o *homo faber* nada seria se não fosse um *homo symbolicus*. E não somente porque – mas certamente por isso também – o simbólico é veículo da comunicação. Isso não é tudo. Pela prática mágica a força demoníaca do símbolo foi então conjurada: a vontade de poder e intervir no mundo por meio de uma antecipação racional. O simbólico é

aquilo que para os humanos vincula o sensível e o inteligível, o palpável e o conceito⁸⁰; ele toma a forma de objeto intermediário (coisa, animal ou vegetal), mímica influenciadora ou oração intercessora – artefato, gesto e palavra.

Para além da técnica de fabricação, o objeto artístico possui um nexo com a espiritualidade do mistério – em forma religiosa ou mágica –, integrando a ordenação cosmológica – o princípio da causalidade mítica – ao cumprir uma função: o ritual. Entre os índios *pueblos*, Warburg (2015) mostrou – por meio do ritual da serpente enquanto intermediário do raio e provedor da chuva – que a expressão artística, nos objetos e na performance ritualística, corresponde a demandas existenciais de sobrevivência. É nesse registro que se compreende as máscaras das danças pagãs, os itens do culto orgiástico a Dionísio, as esculturas e as pinturas dos templos religiosos e os objetos litúrgicos de um sacramento. Nesses instantes, a arte está imersa nas profundezas do contexto ritual, domada pelo invólucro da tradição que lhe confere sentido e funcionalidade. Observar um objeto e destacá-lo de sua função e contexto, portanto, é uma atitude retrospectiva, um certo olhar histórico. Aí, precisamente, reside a pertinência do que disse Walter Benjamin sobre a polaridade “valor de culto” e “valor de exposição”:

Seria possível apresentar a história da arte por meio do conflito entre duas polaridades na própria obra de arte, e ver assim a história de seu percurso nos deslocamentos alternados do peso de um polo da obra para o outro. Esses dois polos são seu valor de culto e seu valor de exposição. A produção artística inicia-se com figuras que estão a serviço da magia. (BENJAMIN, 2013, p. 60)

Valor de culto e valor de exposição seriam dois modos de relacionamento com a imagem: como adoração (devoção) ou como reflexão (contemplação). A questão passa a ser: quando foi possível separar esses valores? Essa separação pode ser compreendida como desdobramento do longo processo de racionalização e, como diria Max Weber, de “desencantamento do mundo”. As religiões mundiais, legadas da chamada Era Axial, caminham na direção da abstração: a concepção religiosa de um Deus-único, supremo, extramundano, estático e impessoal; a experiência de um fosso entre a imanência e a transcendência. A abstração transcendente da racionalização religiosa ancora-se em uma reflexão do *Eu* em busca da salvação. Essa atitude reflexiva se tornou possível pela “[...]”

⁸⁰ Aby Warburg (2015, p. 219) diz: “Entre o homem apanhador [*Greifmenschen*], que pega as coisas, e o comedido homem conceituador [*Begriffsmenschen*] está aquele que vincula por meio de símbolos”. É curioso notar que aí subjaz uma metáfora tátil. Nas notas do tradutor de Warburg (2015, p. 2019), chama-se a atenção para os termos: “Em Alemão, o termo ‘conceito’ [*Begriff*] está etimologicamente relacionado ao verbo ‘pegar’ ou ‘apanhar’ (*greifen*)”. O símbolo, aqui, é uma espécie de encarnação, coalescência.

sublimação de longo alcance das concepções primitivas de espíritos animistas e de divindades heroicas [...]”, como disse Weber (2010, p. 201).

O culto idólatra das imagens – sedimento civilizatório herdado das formas pagãs de pensamento –, contra o que os profetas do cristianismo sempre lutaram, pressupõe a unidade sintética entre forma e conteúdo. A divindade – o demônio – está plasmada no objeto de sua manifestação; a imagem é veículo dos efeitos mágicos. A sublimação, assim, consiste na subtração dessa específica força demoníaca da forma, separando-a do seu conteúdo significativo.

No processo civilizador ocidental, a tradição judaico-cristã criou as condições intelectuais para o destacamento do valor de exposição; o objeto de arte é abstraído de sua função cultural e, desde então, entregue ao exercício da contemplação reflexiva. A transição entre o valor de culto e o valor de exposição ganha relevo nos mais sutis matizes dessa polaridade. Walter Benjamin, sobre isso, disse:

O valor de culto enquanto tal tende justamente a manter a obra de arte oculta: certas estátuas de deuses são acessíveis somente ao sacerdote na *cella*, certas imagens da Madonna permanecem quase o ano todo veladas, certas esculturas em domos medievais são invisíveis para o observador ao nível do solo. *Com a emancipação das práticas artísticas singulares do seio do ritual, crescem as oportunidades para a exposição de seus produtos.* A exponibilidade de um busto que pode ser enviado para cá e para lá é maior do que a de uma estátua divina, que tem seu lugar cativo no interior do templo. A exponibilidade da pintura sobre a madeira é maior do que aquela do mosaico ou do afresco que a antecederam (BENJAMIN, 2013, p. 61).

A questão do suporte é importante. O afresco, o vitral e a pintura do altar estão, por óbvio, integrados ao escopo do templo. Ali, a imagem cumpre a função de instruir o fiel, transmitindo – sobretudo no período em que o acesso à bíblia era restrito – o sentido da cosmologia cristã. Assim, a imagem é o veículo da mensagem, o meio do significado: a representação. Altera-se uma atitude: a devoção não está na coisa, mas na representação; destaca-se um certo valor de exposição. No século XV, com a disseminação da pintura de quadros, crescendo a sua exponibilidade, a imagem já se encontrava no registro de uma representação. Mas essa representação ainda estava confinada ao ideal da semelhança: a imitação de uma beleza natural enquanto função de uma verdade divina. Quando a representação deixa de buscar fora dela própria a sua finalidade última ocorre uma certa inflexão epistêmica, a representação se transforma em um fim para si mesma – a pura representação.

Então foi o *Museu* – no sentido de uma instituição histórica – que organizou a exponibilidade do artístico e intensificou a profanação da função ritual e do valor de culto tradicional. Seria o valor de exposição alvo privilegiado de um novo culto – distinto do culto pagão clássico ou primitivo – para o qual passa-se a adorar, assim como na abstração monoteísta, a obra única do gênio criativo. Esse culto secular da arte está no polo do valor de exposição; o que importa é a exponibilidade do belo e o resultado da criação do artista. Se o culto moderno do *belo* desencanta a função mágica ou religiosa do *objeto-artefato*, ele o reencanta pela função de outro contexto: o ritual expositivo do *objeto-arte*.

A pertinência dessa polaridade – valor de culto e valor de exposição –, ao contrário do que muitas vezes se supõe, está para além do problema da reprodutibilidade técnica; tal polaridade refere-se, antes de tudo, a uma nova forma de pensar: um olhar histórico que converte um *objeto feito para uso* – seja este um uso utilitário e/ou cultural – em *objeto de exposição*.

Semelhante padrão de evolução conceitual observado para a palavra “indústria”, Williams (2011, p. 67) percebeu para o caso da palavra “arte”. Até o século XVI, esses respectivos termos – *arte* e *indústria* – possuíam relativa afinidade, ambos se referiam a uma habilidade humana desempenhada com destreza e diligência, cujo produto se distingue da natureza. Não vigorava uma divisão radical entre arte e artesanato. O conceito de “arte” caminha de uma habilidade para um corpo de atividades específicas, tornando-se uma instituição social. Para que fosse possível destacar a “arte” como uma espécie de esfera autônoma da vida – oposta à indústria e ao artesanato – dado conjunto de transformações sociais, intelectuais e institucionais ocorreu. Vejamos o percurso da separação entre *arte* e *artesanato* e o seu significado social.

Arte radica do latim “*ars*”, que significa, *grosso modo*, maneira de ser, habilidade adquirida, conhecimento técnico. Esta palavra é uma tradução do termo grego *techné*, que denota ordenamento do saber, um regramento que orienta a execução de uma específica atividade. Para os gregos, *techné* porta o sentido de um deixar-aparecer, um pôr-no-mundo e levar-à-frente, ou seja: um rompimento com a ordem natural (*phýsis*). Tal palavra evoca duplo aspecto: teórico (concepção) e prático (execução). Trata-se de uma virtude humana, sendo aquele que a bem domina, um virtuose.

Aristóteles (1987, p. 47) dizia: “Ora, o exercício da virtude diz respeito aos meios”; e depois definiu “arte” como: “capacidade raciocinada de produzir [...] a arte é uma disposição que se ocupa de produzir, envolvendo o reto raciocínio”⁸¹. Esse conceito grego de *techné* nomeia a atividade fundada no saber racional que se desdobra em “produção” ou “geração”, sendo um domínio da razão prática. A qualidade desse tipo de saber está precisamente no método de fazer – “[...] cuja origem está no que produz, e não no que é produzido”, diria Aristóteles (1987, p. 103). Aqui, a “arte” não é resultado-obra, mas processo-meio.

Na Antiguidade clássica, as “artes” abrangiam uma pluralidade extensa de meios, saberes e práticas, não apenas uma classe de objetos específicos, de modo que poetas e carpinteiros dividiam a mesma classificação quanto às suas habilidades. Porém, à época vigorava uma separação no conceito: a diferença entre “artes liberais” e “artes servis” ou “vulgares”. Para alguém como Aristóteles admirar Fídas como escultor e Policleto como retratista em pedra, reconhecendo-os como virtuosos em suas respectivas técnicas, não implicava necessariamente atribuí-los *status* equivalente ao que desfrutava o médico, o matemático e, sobretudo, o filósofo; estes eram considerados como artistas livres.

Havia, portanto, uma diferença entre as “ciências teóricas” e as “artes produtivas”⁸². Essa diferença, ao longo dos séculos, se conservou até a Idade Média⁸³. Nesse período, as “liberais” eram as artes das palavras, o *trivium* – lógica, gramática e retórica –, e as artes dos números, o *quadrivium* – aritmética, geometria, astronomia e música; as “servis” pertenciam ao *vulgus* – ao sujeito que trabalha pelas mãos. Percebe-se a hierarquia entre o tipo de arte espiritual – feita para o intelecto – e o tipo de arte manual – feita para a utilidade da vida cotidiana. Nisso está o sentido do dualismo da cultura ocidental, de origem greco-romana, posteriormente renovado pela tradição judaico-cristã: a disjuntiva entre *corpo* e *alma*, fundamento da divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual.

Nos currículos das universidades medievais, as artes vulgares aparecem como “artes mecânicas”, uma reclassificação mediante a qual se buscava atribuir maior dignidade aos pintores, escultores e arquitetos⁸⁴. Houve uma gradual conquista de *status* que alcançou o período chamado de Renascimento (1350-1600). Nesse período, “artista” era um termo

⁸¹ Aristóteles (1987, p. 103-4).

⁸² Larry Shiner (2001, p. 23).

⁸³ Raymond Williams (1983, p. 41).

⁸⁴ Atribui-se a Hugo de São Vítor (1096-1141) essa operação de reclassificação das “artes servis e vulgares” em “artes mecânicas” (SHINER, 2001, p. 28).

associado às artes liberais ao passo que para as artes mecânicas um outro epíteto estava reservado: *artífice*⁸⁵. Esse conceito de artífice – portanto, anterior à separação entre arte e artesanato – é uma síntese da manipulação artesanal com a ideia de criação.

Michael Baxandall (1991, p. 23) mostrou como – no decorrer do século XV – ocorreu uma transformação nas relações sociais que reputamos ao domínio da arte: “Enquanto a exibição de pigmentos perde importância, o interesse pela habilidade pictural aumenta”. O historiador não queria dizer que antes a habilidade era um atributo ignorado, mas evidenciar um novo *modo de olhar*, então próprio daquela época, que põe ênfase no julgamento das habilidades de um talento individual em concorrência com os demais. Em meados do *Quattrocento*, o brilho de uma obra não residia somente no recurso aos pigmentos raros – o ouro e o azul ultramarino –, mas sobretudo na maestria do autor de reputação reconhecida. Reconhecer a habilidade, portanto, era competência de um observador refinado e capaz de exprimir-se com recursos verbais. Este último aspecto, embora pareça uma trivialidade, é sumamente importante. Essa nova qualidade do olhar foi acompanhada por uma intelectualização praticada pelos humanistas italianos. Cristoforo Landino, por exemplo, recuperou a tradição crítica clássica – através de Plínio, o Velho – para fundamentar uma apreciação das obras plásticas em metáforas extraídas de contextos não propriamente pictóricos, mas originários da experiência poético-literária. Há, nessa operação, uma transferência de prestígio social: as artes mecânicas, desse modo, se aproximam das artes liberais das palavras.

Ainda segundo Baxandall (1991), dois princípios se destacam na compreensão desse olhar quatrocentista. Primeiro, o ideal de imitação da bela natureza enquanto expressão da verdade divina. Essa noção de imitação fez crescer o interesse pela verossimilhança – perspectiva e relevo. A imitação da natureza significava também uma ruptura com o convencionalismo medieval, sobretudo com relação aos modelos, fórmulas e repertórios tradicionais de representação contidos nos antigos livros-manuais. Em segundo lugar, a apreciação da dificuldade de execução. Essa dificuldade é expressão de uma habilidade

⁸⁵ Na Introdução ao livro de Giorgio Vasari – *The Lives of the Artists* –, os tradutores, Julia Bondanella e Peter Bondanella (1991, p. xii), marcam o sentido dessa questão terminológica: “Vasari does not employ the contemporary Italian word *artista* ('artist') in his *Lives*, nor does he consistently use the perhaps more accurate term *artigiano* ('artisan'). Instead, he usually refers to his subject as an *artefice* ('artificer', from the Latin *artifex*, often used to refer to God the Creator in theological writings). Vasari's artist was both a humble craftsman or artisan and a divine artificer, a 'maker' in the image of his Supreme Creator, and it is primarily Vasari's revolutionary interpretation of the artist's stature in the Renaissance that transformed his social status from that of mere craftsman into that of the titanic figure of divine genius typified by such men as Michelangelo and Raphael”.

individual que evita soluções banais. No entanto, a dificuldade, quando bem realizada, precisava, entre outras coisas, ser transposta por uma facilidade notável – o talento, ágil desenvoltura no saber-fazer do ofício.

A imagem do artista-artesão do Renascimento, muito embora tenha avançado na conquista do *status* profissional – mediante o reconhecimento do talento individual – permanecia como produto de relações sociais de dependência; os artífices, quando não pertencentes às guildas corporativas, estavam subordinados ao sistema de patrocínio. Na relação comercial, a balança de poder entre o produtor e o consumidor pendia para o atendimento dos caprichos do cliente previamente conhecido, um mecenas ou a Corte, que acertava antes os critérios da encomenda⁸⁶. A libertação da dependência – patronal ou corporativa – demandava o surgimento de um conjunto de instituições especializadas. A primeira delas é a instituição do sistema acadêmico de formação⁸⁷, substituindo a relação mestre-aprendiz das corporações, estabelecendo uma ortodoxia pautada no conhecimento teórico que diminui a importância das preferências individuais do patrão-cliente. A definição dos critérios legítimos (concepção e execução) da obra de arte se desloca do meio corporativo ou cortesão para adentrar o território pretensamente ilibado da Academia.

A segunda transformação institucional marca uma gradual passagem do sistema de patrocínio para o sistema de mercado dirigido a um público consumidor em larga medida anônimo, impessoal⁸⁸. Ao longo do século XVIII, a Europa testemunhou a proliferação de museus, salões de exposição, leilões de obras de arte, salas de concerto, a disseminação da crítica literária e o debate sobre direitos autorais. Paralelamente, formava-se um público de classes médias instruído e economicamente capaz de sustentar um mercado específico. Esse dinheiro sem um rosto definido liberta a produção. O artista – guiado pelos critérios da formação e pela inspiração criativa – produz a obra antes de pô-la no varejo. Ainda que se antecipe a possível recepção, o fundamental é mostrar a liberdade que não se curva aos

⁸⁶ Norbert Elias (1995, p. 45-53).

⁸⁷ Entre os séculos XVI e XVIII, na extensão do território europeu, surgem as “Academias”, sendo a mais reconhecida, cujo método se consagrou modelar, a *Academia Real de Pintura e Escultura*, fundada em Paris no ano de 1648 (SHINER, 2001, p. 100-103).

⁸⁸ A passagem do sistema de patrocínio para o sistema de mercado não é feita por uma substituição integral, mas por uma relação de dominância entre regimes comerciais da arte. Larry Shiner (2001, p. 128) aponta para um processo gradual, variável conforme a região, de transição no período entre 1680-1830, havendo já na segunda metade do século XIX as condições propícias para um mercado artístico específico em países da Europa central.

desígnios da demanda pré-estabelecida; altera-se, com isso, a relação de intenção com o público.

Essas duas principais mudanças institucionais – o sistema acadêmico e o sistema de mercado – foram acompanhadas por outros dois desdobramentos intelectuais e conceituais. Primeiro, a separação entre “artista” e “artesão” com a diferença entre “belas-artes” e “artesanato”. O conceito de belas-artes, então cunhado por Charles Batteux (1746)⁸⁹, assume que elas (música, poesia, pintura, escultura, teatro e dança) se dedicam exclusivamente ao prazer contemplativo; as artes mecânicas (artesanato) são definidas como aquelas estritamente dedicadas à satisfação da utilidade e, desse modo, associam-se ao campo industrial das engenharias e artes aplicadas. As belas-artes conformam, assim, um domínio transversal de atividades específicas distintas entre si, mas reunidas por um mesmo princípio: a imitação da bela natureza. Esse conceito obteve ampla aceitação – com diferenças de acento – nos círculos intelectuais europeus.

Já em 1751, Diderot e d’Alembert mobilizam o conceito de belas-artes (pintura, escultura, música, gravura e arquitetura) e as classificam no domínio da imaginação⁹⁰. Entretanto, a distinção entre “liberais” e “mecânicas” é ainda mantida: “Examinando as produções da Arte, percebemos que umas eram mais obra do espírito do que da mão, e que, ao contrário, outras eram mais obra da mão do que do espírito”⁹¹. No mesmo período, Jacques Lacombe (1752) define os artistas como sendo “Aqueles que praticam qualquer uma das artes liberais e, singularmente, os Pintores, Escultores e Gravadores”; e ainda complementa: “Belas-Artes são aquelas que se distinguem das Artes simplesmente ditas, no que estas estão para o utilitário, aquelas estão para o prazer”⁹². Na edição de 1762, o *Dictionnaire de l'Académie française* define o artesão como “trabalhador de uma arte mecânica, homem de ofício”; enquanto o artista é “aquele que trabalha em uma arte onde a criatividade e as mãos devem concorrer”⁹³.

O segundo desdobramento conceitual é a concepção da “arte” como um reino independente – esfera autônoma da vida e realidade espiritual superior. Essa concepção está

⁸⁹ Charles Batteux (1746): *Les beaux arts réduits à un même principe*.

⁹⁰ Inspirados na classificação de Francis Bacon (*Novum Organum*), Diderot e d’Alembert, em *Encyclopédie* (1751), separando as ciências e as artes em três principais ramos (memória, razão e imaginação), inserem as belas-artes no domínio poético da imaginação.

⁹¹ Diderot e d’Alembert (1751, p. 714): *Encyclopédie*.

⁹² Jacques Lacombe (1759, p. 36): *Dictionnaire Portatif des Beaux Arts*.

⁹³ *Dictionnaire de l'Académie française* (1762, p. 107).

ancorada na imagem do artista como tipo especial de pessoa: o ideal romântico do gênio criativo, livre, espontâneo e, principalmente, vocacionado. A dupla raiz etimológica do termo latino *genius* auxilia na compreensão dessa imagem: de um lado, *genie* como guardião espiritual, um demiurgo, “criador”; de outro, *ingenium* como portador de um talento natural, inato e selvagem⁹⁴. Essa imagem do gênio artístico é um tipo de culto à originalidade, à inspiração e à sensibilidade como autoexpressão de uma subjetividade, um temperamento⁹⁵. Esse culto secular da “arte” como esfera autônoma e expressão da “verdade imaginativa” encontra, como anteriormente salientado, um lugar privilegiado na instituição histórica do *Museu*. Desse modo, o espaço sacralizante do museu de belas-artes e o seu rito de “contemplação desinteressada” – no jargão kantiano – pressupõe uma etiqueta social, tipo de comportamento reverencial: o silêncio deve ser respeitado no ambiente e as obras não podem ser tocadas⁹⁶.

A partir desse conjunto de mudanças sociais, essa imagem do artista como gênio, consolidada ao longo do século XIX, presume uma ruptura com o ideal de imitação – visto como cópia de modelos consagrados pelo sistema acadêmico – e também uma ruptura com a subordinação ao público – visto como a claque leiga promovida pelo próprio sistema de mercado. Essa imagem ideal do gênio livre reproduz oposições entre tipos específicos de produtores (artistas) e tipos específicos de consumidores (públicos); oposições que criam diferenças, hierarquias valorativas, sinais distintivos e sentidos de pertencimento.

Pierre Bourdieu (1996) resumiu, por um esquema aproximativo, três princípios de diferenciação: 1) arte comercial burguesa (mercenária); 2) arte social proletária (engajada); 3) arte pela arte (autônoma e aristocrática). No esteio do último tipo, a vanguarda artística pressupõe uma fórmula rebelde – inspirada nas figuras do boêmio e do dândi – uma postura reivindicante da liberdade em face de quaisquer outras determinações exteriores: mercado, academia ou militância. A *illusio* da arte, portanto, reside na percepção da criação individual como senhora de seu próprio *nomos*. A consequência – como aponta Bourdieu (1996, p. 260-261) – é uma “institucionalização da anomia”; não existe, dessa maneira, a última instância capaz de atestar o valor singular da obra de arte. Esse princípio interno de hierarquização – auto-*nomia* – provoca, entre os agentes do campo de produção cultural, uma constante luta social pela imposição dos critérios de percepção legítimos, sendo estes, frequentemente,

⁹⁴ Larry Shiner (2001 p. 66); Raymond Williams (1983, p. 143-144).

⁹⁵ Raymond Williams, 2011, p. 54-72).

⁹⁶ Larry Shiner (2001, p. 213-244).

orientados a uma postura vanguardista, certo elitismo cultural que tende a valorizar a rebeldia estética e a experimentação formal.

Nesse percurso de separação entre *arte* e *artesanato*, como observou Larry Shiner (2001, p. 111-115), os atributos poéticos e mecânicos, antes combinados na imagem quatrocentista do artista-artesão (artífice), são divididos: 1) no polo da arte concentram-se o prazer estético (contemplação desinteressada), a inspiração (sensibilidade), a imaginação (criação/ inovação), a liberdade (iniciativa) e o gênio (talento espontâneo); 2) no polo do artesanato concentram-se a utilidade (função), a habilidade (destreza), a regra ou norma (tradição), a imitação (repetição) e o serviço (encomenda). Aos atributos poéticos são dados sinais positivos (+): a habilidade desprovida de sensibilidade inspirada é mera técnica (-); o gênio se opõe às regras recusando a imitação dos antigos modelos (-); a iniciativa da *obra* de arte rejeita o serviço de uma *peça* encomendada (-). Essa separação – que, como vimos, possui lastro histórico – constitui uma operação de depuração simbólica; são tipos-ideais que se aproximam e distanciam-se, em maior ou menor grau, das atitudes e práticas verificadas no mundo real. Esses tipos, contudo, não são como meras idealizações acadêmicas: eles se realizam objetivamente como representações prático-teóricas que orientam condutas, classificações e posições sociais.

As divisões pensadas – artesanato *versus* indústria e arte *versus* artesanato – não são pacíficas; paralelamente, movimentos de resistência, com fusões, transições, formas intermediárias e fronteiras móveis também vão se firmando. No entanto, nota-se que o *artesanato* sofre um movimento de duplo expurgo: é retirado do campo da utilidade pela indústria e, por outro lado, retirado do campo da estética pela arte.

2. A polaridade arte-versus-artesanato no contexto da Ilha do Ferro

Nessa parte, me importa compreender como esses processos históricos de separação conceitual, conformando polaridades semânticas entre arte-versus-artesanato e artesanato-versus-indústria, podem então ser captados à luz do objeto de estudo, qual seja, a produção artesanal do povoado Ilha do Ferro. Caberia dizer que essas polaridades, a partir do conteúdo de suas categorias constitutivas, são responsáveis por hierarquizar determinados sujeitos e

objetos, qualificando-os como artistas, artesãos ou operários, e os objetos como obra de arte, artesanato ou mercadoria *standard*. No caso específico da polaridade arte-versus-artesanato, nota-se que a hierarquização obedece ao sentido de elevação em direção à arte, e de rebaixamento referindo-se ao artesanato. Há, nesse esquema, uma superioridade da arte em relação ao artesanato, naquilo que diz respeito aos atributos considerados. No entanto, ao mesmo tempo, o artesanato é detentor de atributos que são importantes para a própria arte. Quanto mais sujeitos e objetos se deslocam para o polo “arte”, tanto mais são considerados do ponto de vista da singularidade, da individualidade do estilo e da unicidade das obras. Quanto mais sujeitos e objetos se deslocam para o polo “artesanato”, tanto mais são considerados do ponto de vista da autenticidade, da coletividade do estilo e da serialidade dos objetos. No entanto, podemos ver que essa polaridade, que identificamos histórica, conceitual e logicamente, se mostra, na realidade, de maneira mais confusa, haja vista a existência de situações que evocam casos particulares em que os sujeitos e objetos habitam uma zona intermediária, assim como uma forma mista entre o artesanato e a arte, por exemplo. No entanto, mesmo nesses casos em que ocorrem formas híbridas, é possível perceber a ação hierarquizante da polaridade conceitual arte-versus-artesanato.

No caso do povoado Ilha do Ferro, é importante lembrar que antes da entrada dessa localidade no circuito das artes plásticas populares, havia a produção de artesanato. Primeiro, pelas indústrias de tamancos artesanais, e também pelas indústrias de embarcações navais, ambas no contexto de uma indústria doméstico-rural. Ou seja, as atividades artesanais eram desempenhadas como atividades subsidiárias, compunham o cotidiano para funções práticas desempenhadas no próprio lugar de origem. Podemos dizer que, conceitualmente, vigorava no povoado Ilha do Ferro, até meados do século XX, um conjunto de indústrias artesanais. Vale lembrar também das rendas e dos bordados, que se incluem nessa indústria doméstico-rural, mas que também vão ser comercializados como artesanato em feiras da região.

A partir da década de 1980, alguns indivíduos do povoado, principalmente homens, começam a produzir o que se chama contemporaneamente de “artesanato”, ou seja, objetos feitos manualmente e que contém um conteúdo artístico, geralmente apelando para a representação de elementos simbólicos locais, utilizando-se como matéria-prima a madeira. Nesse momento, esses indivíduos, que produziam objetos artesanais, se deslocavam para realizar a venda desses objetos em feiras. Em 1983, como anteriormente salientado, ocorre o primeiro movimento de inserção do povoado Ilha do Ferro em um determinado circuito de apreciação artístico. Isso ocorre pelo encontro entre Fernando Rodrigues, artista local, e dois

funcionários do Museu Théo Brandão. Ali se dá o reconhecimento de um indivíduo não apenas como artesão, mas como artista. As obras de Fernando Rodrigues, portanto, vão ser diferenciadas. E essa diferenciação, por óbvio, contou com essa relação estabelecida entre o artista e os seus intermediários. São os intermediários, por assim dizer, que introduzem no vocabulário nativo as categorias de “arte” e de “artista popular”. Até então *artista* poderia ser qualquer um que possui o domínio reconhecido do exercício de um ofício. Os mestres de construção naval da Ilha do Ferro eram considerados artistas no linguajar popular. No entanto, do ponto de vista da polaridade arte-versus-artesanato, tal como construída historicamente, percebemos que o conceito de “artista”, no linguajar cotidiano, equivale ao conceito de “mestre”. E a noção de “mestre” está vinculada à categoria “artesanato”. É no artesanato que importa a tradição repassada entre mestres e aprendizes. No território da arte, o que importa é a genialidade do indivíduo.

Nesse sentido, a obra de Fernando Rodrigues passa por uma apreciação dupla. É, simultaneamente, considerada do ponto de vista da “arte” e do ponto de vista do “artesanato”. Isso ocorre porque existem dois eixos de produção desse artista-artesão. O primeiro deles refere-se à produção de mobiliário rústico. O segundo, refere-se à produção de esculturas imaginárias. Portanto, é notável, por exemplo, no caso das cadeiras de três pés e alto espaldar, que existe uma repetição do modelo. Esse tipo de cadeira foi produzida em série pelo artista. No caso de Fernando Rodrigues, o modelo da cadeira de três pés e alto espaldar foi o responsável pela sua divulgação no universo do *design* e da decoração de interiores. Nesse circuito, não há problema para o indivíduo se colocar ou ser colocado como “artesão”. No mobiliário rústico de Fernando, contudo, é possível identificar cadeiras e bancos completamente inéditos, que não seguem nenhum modelo, portanto, únicos, sem repetição. E isso ocorre em função dos encaixes criativos que os objetos recebem, trazendo as matérias-primas em estado bruto para a composição da obra.

O segundo eixo de produção de Fernando Rodrigues, o conjunto de esculturas imaginárias, nos mostra um deslocamento ao polo “arte”. É pelas esculturas, principalmente, que esse indivíduo vai ser considerado como um “artista”. E aí estamos já falando de um outro universo, que é o universo das exposições e dos museus, onde é importante que os indivíduos sejam colocados como “artistas” e as suas obras sejam consideradas como “únicas”. Nas esculturas de Fernando Rodrigues, é possível observar a presença de títulos. As obras são, com alguma frequência, nomeadas. Cada escultura é única, cada escultura assume a forma de uma criatura imaginária, que traz consigo, gravado no corpo, algumas histórias, algumas frases e

dizeres. Existe um elemento literário que perpassa a produção das esculturas. Existe uma narrativa que é criada para a existência delas. Isso configura, para cada objeto, uma singularidade, uma unicidade, portanto, o *status* de obra de arte.

A mesma situação se reproduz para o caso de Petrônio Farias. Petrônio possui duas linhas principais de produção: mobiliário rústico e esculturas imaginárias. Como anteriormente se disse, Petrônio é quem melhor encarna o estilo legado por Fernando Rodrigues, sobretudo no que diz respeito às esculturas imaginárias. São objetos produzidos a partir de restos de toros e raízes, sobre os quais algumas intervenções artísticas se realizam, dando forma à escultura. É interessante notar que, para as esculturas imaginárias, o elemento artístico não está exatamente na intervenção sobre a matéria-prima, mas está no próprio olhar do artista. Muitas vezes, um objeto para ser considerado artístico passa por intervenções muito singelas, deixando a matéria-prima em estado bruto. O bruto, portanto, nesse tipo de escultura, será o elemento a ser valorizado. As peças que recebem poucas intervenções e assim destacam os elementos orgânicos da matéria-prima, procurando nela maneiras de revelar as formas, vão ser consideradas como detentoras de alto teor artístico. Diferente, por exemplo, do mobiliário, ou de outros tipos de escultura, em que o emprego da técnica é o elemento a ser considerado. No caso das esculturas imaginárias que verificamos na Ilha do Ferro, não é tanto a técnica da escultura que está sendo exaltada, mas um atributo imaterial e poético, que é o próprio olhar do artista, que é sua capacidade de imaginar as formas a partir de fragmentos brutos da caatinga.

Por outro lado, Petrônio, assim como Fernando, também produz objetos considerados “utilitários”, feitos por repetição da técnica artesanal, constituindo séries de modelos criativos. Portanto, no caso de Petrônio, vemos que o indivíduo possui as suas obras únicas, as suas esculturas imaginárias, mas também modelos de esculturas padronizados, como alguns de seus ex-votos, de suas carrancas e de seus bailarinos, que são objetos feitos em série. Além dos bancos e das cadeiras. Estas, por sua vez, muito embora possam se repetir, também são feitas por um critério artístico, que as singulariza. As cadeiras e os bancos, muito embora sejam considerados “utilitários”, estando, dessa maneira, associados ao “artesanato”, vão ser consideradas também como obras de arte, quando observadas pela unicidade de cada peça. No entanto, mesmo sendo reconhecidos atributos artísticos nessa produção de mobiliário rústico, não é possível se desvincular da imagem associada ao artesanato. Para fazer essa passagem do artesanato para a arte, no caso do povoado Ilha do Ferro, foi necessário que as esculturas imaginárias fossem também um modelo explorado por artistas da região. Isto porque essas esculturas evocam uma função estritamente contemplativa. O mobiliário, por sua vez, por mais

que seja possível apreendê-lo contemplativamente, ainda está posta sua função como um utilitário.

Em sua maioria, os artesãos da madeira, no povoado Ilha do Ferro, seguem uma determinada lógica de produção: eles desenvolvem um modelo, e esse modelo serve de base para a criação de peças que, ao mesmo tempo, se assemelham e se diferenciam, se assemelham pelo modelo, mas se diferenciam pelas aplicações do modelo, ou seja, quando se diferenciam segundo os tamanhos, os detalhes e outras variáveis. No entanto, é notável que essa prática, assim configurada, se empresta melhor à imagem do artesanato. Isto em virtude da serialidade dos objetos. Isso ocorre quando pensamos, por exemplo, na produção de Aberaldo Sandes. Como antes mencionado, esse artista foi reconhecido pela produção em série de ex-votos, cabeças de humanos, esculpidas em toros de madeira. Esse modelo, assim como criado por Aberaldo, ganhou uma identidade muito específica, sendo prontamente associado ao criador. Aberaldo, portanto, muito embora atue a partir da repetição de um modelo, conseguiu através desse modelo o reconhecimento de sua autoria, de sua individualidade. Isso ocorre pela associação imediata entre a obra e o artista, sendo possível reconhecer com facilidade a autoria das peças. Nesse caso, podemos pensar que Aberaldo se coloca como um artesão. Em sua escultura, a técnica é um elemento importante, porque ela é aplicada de maneira repetida. Os modelos de Aberaldo Sandes, que são feitos serialmente, se mostram também por uma habilidade exercida com destreza, que se verifica na repetição e a imitação do modelo. No entanto, existe uma iniciativa, uma certa liberdade, porque os modelos são criações autorais do indivíduo. Portanto, existe o elemento de criação, de iniciativa e de liberdade, mesmo reproduzindo modelos seriados. Essa criação é canalizada para a repetição de um modelo pré-estabelecido. Nesse sentido, as obras perdem a sua unicidade. Ao mesmo tempo, elas, as obras, podem se diferenciar, mesmo seguindo o modelo, quando se alteram os formatos, os suportes materiais sobre os quais o artesão esculpe, oferecendo variações internamente ao escopo do modelo.

Do mesmo modo, podemos pensar na produção de Vieira, artesão da Ilha do Ferro que ficou reconhecido pelos modelos de seus homens-pássaro ou de figuras humanas com pássaros sobre a cabeça. Do mesmo modo, podemos pensar na produção de Vávan, também artesão da Ilha do Ferro, que produz segundo alguns modelos desenvolvidos. Há também aqueles que se especializaram exclusivamente na produção do mobiliário rústico, assim como Valmir Lessa. Nesse caso, como se disse, a identificação mais comum é chamá-lo de artesão, muitas vezes sendo considerado como “mestre”, pelo motivo de repassar o conhecimento no Ateliê Boca do

Vento, conhecimento que adquiriu ao lado de Fernando Rodrigues. Nesse ateliê, portanto, presenciamos diversos estilos de criação, mas existe um forte culto à figura de Fernando, que de alguma maneira baliza a tradição da produção local e, especialmente, a produção desse mencionado ateliê. Há um grupo dedicado ao mobiliário, mas também há aqueles como Vandinho e Camile, por mim retratados na primeira parte da dissertação, que produzem modelos próprios e desenvolvidos de maneira autoral. Ao mesmo tempo, vemos que nesse ateliê, existe uma produção em maior escala, o que nos faz perceber mais nitidamente a serialidade dos objetos. O ritmo e a escala de produção do Ateliê Boca do Vento possibilitam reconhecer elementos associados às oficinas artesanais. Em geral, cada artesão se dedica estritamente à sua produção individual, recebendo por aquilo que produz quando é comercializado. Mas também ocorre de o trabalho ser dividido, quando se verifica uma divisão de tarefas entre os partícipes desse mencionado ateliê, que se auxiliam e dividem os lucros obtidos com as peças.

Nesse sentido, percebemos como a polaridade arte-versus-artesanato perpassa a produção do povoado Ilha do Ferro. Existe, como observei, uma zona intermediária ocupada por esses sujeitos e objetos. Essa zona intermediária os fazem ser considerados, simultaneamente, como artesãos e como artistas. Mas também observei que essa consideração é dependente do tipo de produção. No caso das esculturas imaginárias, o deslocamento ao polo da arte se produz de maneira mais nítida. Contudo, também se verifica nas esculturas que reproduzem modelos seriados virtudes consideradas artísticas, mesmo que sejam reproduzidas em escala ampliada. A qualificação como obra de arte ou como artesanato, como foi possível perceber, depende do grau de unicidade do objeto e de individualidade do sujeito. Quanto mais os objetos se aproximam do valor de unicidade e os sujeitos do valor da individualidade artística, tanto mais se deslocam para o polo “arte”, e assim serão considerados como artistas. No entanto, os mesmos indivíduos são aqueles que produzem objetos seriados, ou mesmo objetos utilitários, e por isso também são reconhecidos como artesãos. Há também o caso de um sujeito se aproximar do valor da individualidade artística conservando o caráter serial e artesanal de sua produção. Encarna, portanto, uma situação ambígua: firma sua identidade artística, a sua autoria, mas produz objetos que não são vistos como “únicos”. Pode-se argumentar que a unicidade, nesse caso, encontra-se no modelo. O modelo pode ser único. Mas na medida em que ocorre a repetição seriada desse modelo, os objetos perdem a unicidade, se aproximando, assim, mais da imagem do artesanato.

No polo da arte encontram-se os atributos poéticos: prazer estético, contemplação desinteressada, inspiração, sensibilidade, imaginação, criação, inovação, liberdade, iniciativa. No polo do artesanato encontram-se os atributos mecânicos: utilidade, função, habilidade, destreza, regra ou norma, tradição, imitação, repetição, serviço, encomenda. No caso do artesanato do povoado Ilha do Ferro, vimos que os sujeitos e objetos encarnam uma zona intermediária entre esses dois respectivos polos, o polo da arte e o polo do artesanato. Há, de fato, uma hierarquia entre esses termos: em geral, os atributos poéticos levam vantagem se comparados aos atributos mecânicos. A arte pressupõe uma elevação espiritual. O artesanato se atém ao elemento técnico. No caso, podemos observar como se cruzam os atributos poéticos e mecânicos no caso do objeto de estudo, da produção artesanal do povoado Ilha do Ferro. Esses atributos variam conforme o tipo de produção. Por isso é possível pensar que um mesmo indivíduo possa ser reconhecido duplamente: como artista e como artesão. Essa diferenciação será importante quando os objetos passam a circular. Quando, portanto, esses objetos vão encontrar o caminho de sua comercialização, do consumo final dos objetos, que funcionam como objetos de decoração. Mas também quando esses mesmos objetos vão ser expostos, em exposições, museus, feiras, entre outros lugares de exposição. Nesses instantes, seja no consumo final, seja na exposição, a qualificação dos objetos como “arte popular” ou “artesanato”, e a classificação dos indivíduos como “artistas” ou “artesãos”, se tornam relevantes. Considerá-los “artistas” pode fazer render melhor economicamente os seus objetos. Isso ocorre com a atuação das galerias principalmente, que investem na ideia de “arte popular” e de “artista popular”, com o objetivo de valorizar essa produção. Ao mesmo tempo, existem certos tipos de produção que não são possíveis de serem consideradas como “arte” simplesmente. Como no caso do mobiliário, onde é notável uma função utilitária. Portanto, é possível perceber que essas diferenciações entre “arte” e “artesanato”, “artista” e “artesão”, enquanto classificações sociais, são mais relevantes para os intermediários, que colocam esses objetos em circulação, e, assim, tais intermediários também aplicam essas classificações, as denominações para os sujeitos e objetos. E isso possibilita pensar que a definição de um objeto como “arte” ou “artesanato”, e a definição de um sujeito como “artista” ou “artesão”, depende da posição de enunciação e do contexto expositivo. Ou seja: as classificações variam conforme o enquadramento discursivo sobre o qual o objeto está envolvido. Há elementos concretos que enfeixam essa diferença, como por exemplo a diferença entre os modelos seriados e as obras únicas, mas ao mesmo tempo essa diferença é reproduzida pelos intermediários, os responsáveis pela qualificação dos objetos e pela recepção deles. Portanto, em se tratando de um objeto de estudo que ocupa uma zona intermediária, é possível dizer que essas classificações estão em

disputa, sendo negociadas a todo instante, através das práticas de comercialização e das práticas de exposição dos objetos, que contam com a mediação de um grupo de intermediários, responsáveis pela circulação dos objetos, como no caso dos lojistas, mas também responsáveis pela comunicação dos objetos, pelo enquadramento discursivo, sendo essa uma tarefa dada para curadores, críticos e pesquisadores. Dessa forma, se produz a situação em que os indivíduos vão ser considerados como “artistas” ou “artesãos” de acordo com os quais eles se relacionam, ou seja, os seus clientes, intermediários ou consumidores finais.

Assim, do ponto de vista do Estado, aqueles indivíduos são considerados como “artesãos”, possuem uma carteirinha profissional e participam de eventos do segmento do artesanato no Brasil. Do ponto de vista dos lojistas, muitos desses indivíduos são vistos como artesãos também, capazes de atender a uma demanda maior a partir de modelos seriados. São lojas propriamente de artesanato que registram essa demanda. Ao mesmo tempo, os intermediários associados ao universo do *design* e da decoração de interiores vão compreender esses mesmos indivíduos como artesãos, quer dizer, como produtores de objetos únicos ou seriados, mas principalmente ressaltando que os objetos possuem um design artesanal autoral. Por outro lado, por parte dos galeristas, alguns desses indivíduos vão ser considerados como “artistas” e as suas obras vão ser apreciadas como unicidades.

Se os objetos vão ser expostos, por exemplo, é interessante notar como as narrativas curatoriais se apoderam deles, assimilando-os em discursos e comentários mais amplos. Portanto, verificamos que essa polaridade arte-versus-artesanato, bem como as classificações dos sujeitos entre “artistas” e “artesãos”, e a classificação dos objetos entre “arte” e “artesanato”, conformam as operações de avaliação e classificação que se processam na interação entre os próprios indivíduos, nas relações que os produtores estabelecem com os intermediários, e também nas relações que os produtores e os intermediários estabelecem com os públicos consumidores finais. É possível dizer que existe uma tendência para considerar os indivíduos como “artistas”, sobretudo quando a finalidade é a de valorizá-los. Essa mesma tendência se verifica quando se opta pelo termo “arte popular” no lugar de “artesanato”. O deslocamento ao polo “arte” certamente constitui um processo de valorização da produção. Ao mesmo tempo, há elementos desse tipo específico de produção que nos remetem ao polo do artesanato, fazendo com que essa manifestação do artesanato do povoado Ilha do Ferro seja considerada como um exemplo de caso híbrido, de um caso que encarna múltiplas designações.

Capítulo V - A história de um olhar: a descoberta do “outro” nas artes

Michael Baxandall, abrindo o segundo capítulo do célebre livro sobre o *Olhar Renascente*, disse:

1. Um objeto reflete um desenho de luz sobre os olhos. A luz penetra nos olhos através da pupila, é concentrada pelo cristalino, e se projeta na tela que se encontra atrás do olho, a retina. Esta é dotada de uma rede de fibras nervosas que, através de um sistema de células, transmite a luz a vários milhões de receptores, os cones. Estes cones são sensíveis tanto à luz quanto à cor, e reagem transmitindo ao cérebro informações relativas à luz e à cor.

A partir desse ponto é que o instrumento humano para percepção visual cessa de ser uniforme e varia de indivíduo para indivíduo. O cérebro deve interpretar a informação bruta relativa à luz e à cor que recebe dos cones, e isso com a ajuda de habilidades inatas ou através de experiência. Testa os elementos relevantes segundo sua bagagem de modelos, categorias, hábitos de dedução e analogia - “redondo”, “cinza”, “liso”, “granulado”, por exemplo - e fornece uma estrutura e portanto um significado à fantástica complexidade de informações oculares (BAXANDALL, 1991, p. 37).

O olhar lança a percepção sobre o mundo. Nele, subjazem os segredos. Tão logo nos pareça estranho subtrair-lhe uma aparência de naturalidade, descobre-se quão produto da história são as imagens alojadas na retina. Essas imagens – sensíveis e suprassensíveis – se misturam com a corriqueira linguagem, com os sentidos em duplo sentido: sensibilidade e entendimento. Baxandall, em sua reconstrução do olhar quatrocentista e do correspondente código artístico, investigou o estilo cognitivo de um processo de visualização mediado por categorias, modelos, recursos verbais, esquemas de julgamento, capacidades interpretativas, convenções representativas, hábitos visuais de dedução e analogia, ou seja: instrumentos de percepção derivados da experiência do ambiente social.

Nesse capítulo, penso a formação histórica do *modo de olhar* a “arte popular” e o “artesanato tradicional”. Pretendo tratar, de maneira genérica, ambas as manifestações como pertencentes ao gênero de apreciação das artes plásticas populares, gênero este que foi constituído em função de um processo de especialização cultural, fruto de uma intelectualização, seguida muitas vezes de uma individualização, musealização, institucionalização, comercialização e colecionismo. Constitui-se, por isso, também um gosto específico, um gênero de apreciação.

Antes de passar diretamente ao processo histórico do gênero das artes plásticas populares brasileiras, faz-se necessário recuperar o modelo de análise, por isso recorro brevemente à teoria de Pierre Bourdieu (1996). Além de apresentar a ideia do gênero artístico

de apreciação, também se torna um problema de pesquisa a assimilação desses objetos do gênero das artes plásticas populares ao sistema de arte-cultura ocidental, noção desenvolvida pelo antropólogo James Clifford (1994). Nesse sentido, apresento aquilo que se entende pelo sistema de arte-cultura ocidental e os seus processos de assimilação e resistência, tendo como base para essa discussão os textos de Roy Wagner (2015) e Larry Shiner (2001).

Esse específico gênero de apreciação – arte popular e artesanato tradicional – se constitui internamente a um campo artístico maior. A questão se coloca da seguinte maneira: *como, quando e onde* essa específica posição social do artista popular se tornou possível e pensável? Afinal, porque essa posição de criador é necessária e reproduzida?

No capítulo anterior, vimos que a “arte”, na modernidade, reivindica uma esfera autônoma. O campo de produção cultural – que destaco um particular mundo da arte – é caracterizado por espécie de subordinação estrutural e ambivalente: economicamente dependente, ele pretende-se simbolicamente dominante. A autonomia ou heteronomia da produção cultural é, assim, uma complexa função de princípios de hierarquização. Esses princípios – que são sempre históricos – podem ser internos à lógica específica do campo cultural e, ainda, princípios mais especificados de gêneros e subgêneros. Tais princípios, contudo, variam em função de outros princípios externos de hierarquização: as injunções políticas e econômicas do campo de poder. Em um particular mundo da arte, os gêneros e subgêneros de apreciação se posicionam de acordo com esses princípios, que orientam instrumentos de percepção produzidos e aplicados por determinado conjunto de agentes – indivíduos, coletivos e instituições.

No campo de produção cultural subsiste uma gama de hierarquias internas. Essas hierarquias estruturam oposições: gêneros dominantes *versus* gêneros dominados, vanguarda consagrada *versus* vanguarda postulante, artistas patricios *versus* artistas plebeus, interesses purificados *versus* interesses supostamente mercenários. Nesse jogo de diferenças, pretendo demonstrar que as chamadas “artes populares” ocupam uma posição francamente dominada: trata-se de um gênero *vanguardizado* – ou seja: instituído, como gênero de apreciação, nos termos de um olhar externo.

Que elementos devemos prestar atenção para compreender um gênero de apreciação artístico? Em primeiro lugar, a ideologia carismática, individual ou coletiva, ou seja, a construção de uma posição de criador ou criadora, ou posição de grupos de criadores e

criadoras. Em seguida, o círculo da crença de um gênero de apreciação, as polêmicas de nomenclatura que (re)definem as fronteiras, os sinais distintivos e o repertório crítico. As palavras, as categorias de percepção e apreciação que servem para nomear: autores, obras, escolas, grupos, estilos, maneirismos, tradições e lugares de origem. Esse círculo da crença pressupõe, simultaneamente, um discurso de celebração e um universo de celebrantes.

A formação de um gênero demanda um determinado circuito social de produção e consumo: além da produção, os meios de consagração, meios de circulação e meios de publicação e aquisição. Os gêneros e subgêneros, os artistas e os seus públicos, são diferenciados conforme princípios de hierarquização do campo de produção cultural mais amplo; nele, se observam estratégias de produção: o ciclo longo de criação, visando o lucro simbólico futuro (sucesso temporal); e o ciclo curto, visando o lucro econômico imediato (sucesso comercial). Esses ciclos, frequentemente misturados, respondem pela diferença dos meios de circulação restritos ou ampliados: destinados a um público seletivo – críticos e colecionadores refinados ou especializados – ou para um grande público de consumidores. Esses respectivos públicos – seu volume, dispersão e qualidade social – são diferenciados segundo a competência de fruição e lucro social almejado no ato de consumo e de sua ostentação.

Entre produtores e consumidores, há o espaço dos intermediários: galeristas, lojistas, editores de publicações especializadas (livros, revistas, catálogos), comentaristas profissionais (críticos, acadêmicos ou jornalistas), instituições públicas ou privadas (ministérios, secretarias de governo ou ONGs), conservadores de museus, curadores de exposições, divulgadores publicitários, “descobridores”, etc. Os intermediários, por sua vez, não se reduzem ao desempenho da circulação material, mas atuam efetivamente na produção de sentido desses mesmos objetos. Os intermediários costumam – além de *facilitar a inserção* ao circuito específico – fazer mediações simbólicas, requalificações dos objetos e obras. Os gêneros e subgêneros de apreciação, a estima dos criadores – artistas ou artesãos – e os valores das criações são como produtos – “feitos e refeitos”, como diria Bourdieu – desse extenso emaranhado de relações.

No sentido de esboçar a formação de um gênero de apreciação artístico – nomeado aqui como “artes plásticas populares brasileiras” – é necessário que seja feito o debate sobre os processos históricos de transição social, assimilação e resistência em relação aos efeitos da polaridade sociológica *arte-versus-artesanato* no campo de produção cultural ampliado, de

diferenciação e convergência entre “arte”, “artesanato” e “indústria”. Esses processos aproximaram certas práticas e objetos – antes fora do registro de apreciação dos museus e circuitos alternativos de exposição – ao regime de singularidade-autenticidade⁹⁷ do chamado, nas palavras de James Clifford (1994), “moderno sistema de arte-cultura ocidental”. Esse sistema de arte-cultura é, a um só tempo, um sistema ideológico e institucional; ele está ancorado em uma racionalidade patrimonial: no Ocidente, a fundação do *Eu* – de uma identidade – está vinculada à ideia de propriedade. A ideia de que a identidade pressupõe, no processo de formação, atos de colecionismo e exposição, quer dizer, de reunir posses em sistemas arbitrários de valor e significado, sendo estes mediados por taxonomias e hierarquizações.

Roy Wagner (2015), convergindo com os argumentos de Clifford, percebera a tendência, no período histórico da modernidade, de tratar “cultura” *como se fosse* coisa. Portanto, têm-se ou não se têm “cultura”. Daí ter se tornado possível uma compreensão colecionista da “cultura”⁹⁸, reunindo fragmentos e enxergando neles modelos reduzidos ou metonímias de formas de vida. Alvo de acalorados debates acadêmicos, a palavra “cultura” converteu-se logo em espécie de abstração genérica, termo que passou por uma inflação simbólica tanto no uso quanto no significado. A respectiva palavra, situada em uma zona de ambiguidade, constitui um recurso metafórico que “[...] encarna um ideal de refinamento humano”⁹⁹. Wagner, atento à genealogia do conceito, compreende a palavra “cultura” em sentido de “cultivado”, ou, mais precisamente, como um refinamento, controle e aperfeiçoamento – conceito que porta, dessa maneira, uma noção de cumulatividade.

Contudo, é preciso fazer, ainda no esteio de Wagner (2015), outra distinção entre *Cultura* e *cultura*, a diferença dos termos em sentido “marcado” ou não-marcado. A *Cultura*, em sentido “marcado”, quer dizer, em sentido de “oficial” ou “erudito” – a *Cultura* propositalmente com “C” maiúsculo é vista como tipo de prática cultural legítima (sala de ópera¹⁰⁰) –, traduz o ideal de refinamento ao nível do indivíduo cultivado por ideias, modos e gostos ditos “civilizados”. Por outro lado, *cultura*, em sentido não-marcado, portanto, *não-*

⁹⁷ É Nathalie Heinich quem usa a noção de “regime de singularidade” para qualificar o sistema de arte ocidental dominante e as suas características principais: individualização, unicidade, originalidade das obras. O artesanato, por sua vez, habitaria, segundo a autora, um “regime de comunalidade”, quando o artesanato ainda não foi *artificado*. Eu acrescentei, a partir de um hífen, a palavra “autenticidade” na ideia de regime de singularidade, compondo, assim, a ideia de “regime de singularidade-autenticidade”, inspirado que fui pela leitura de Clifford.

⁹⁸ Como diz Clifford (1994, p. 71): “No Ocidente, entretanto, colecionar tem sido há muito uma estratégia para a distribuição de um eu, uma cultura e uma autenticidade possessivos.”

⁹⁹ Roy Wagner (2015, p. 81).

¹⁰⁰ Roy Wagner (2015, p. 78)

oficial, como os antropólogos compreendem esse conceito, tornou-se, afinal, sinônimo para *quase tudo*, um ideal de refinamento coletivo. Presumimos, dessa maneira, que todos não somente são capazes de *cultura*, mas que só são possíveis, como seres humanos, no sentido cultural. E até mais enfaticamente, diríamos que, no sentido *não-marcado*, antropológico, *cultura* é como toda forma de vida humana, como toda forma de expressão simbólica.

Atualmente, usa-se o termo *cultura* em conotação restrita ou ampliada, seja como um conjunto de atividades especializadas ou como todo um modo de vida e suas formas de expressão. Sabemos que a palavra “cultura” traduz um fenômeno da criatividade humana, a dialética *invenção-convenção* como diz o antropólogo: “Inventamos para sustentar e restaurar nossa orientação convencional; aderimos a essa orientação para efetivar o poder e os ganhos que a invenção nos traz”¹⁰¹. E quando usamos *cultura* para nomear um setor ou segmento de uma sociedade, ou mesmo de outras sociedades? Que versões e interpretações o termo comporta? Roy Wagner (2015, p. 159) cita exemplos de versões interpretativas do conceito acrescido de novos predicados: “cultura popular”, “Cultura ortodoxa” ou “cultura erudita”, “cultura de massa”, “cultura de protesto”, “contracultura”, “cultura jovem”, “cultura alternativa”, “subcultura”, etc. Essas versões da *cultura* – metaforizações de um conceito inflacionado – indicam diferentes estilos de criatividade. Todas elas, em comum, foram *inventadas* duplamente: por quem as faz e por quem as categoriza.

Essa noção de *cultura* – matizada pelo antropólogo Roy Wagner – ilumina a compreensão de seu colega, Clifford, a respeito do sistema de arte-cultura ocidental. Nesse sistema, o polo da “arte” refere-se a *Cultura* em sentido restrito, “marcado”, “institucional”, “oficial”. Já no outro polo da “cultura” propriamente dita, o sistema aprendeu a abranger o sentido ampliado do termo, não-marcado, *metaforizado* para *quase tudo*, portanto, em *lato senso* antropológico. No entanto, o chamado “sistema de arte-cultura” não encerra uma polaridade simplificada ou aparente. A este respeito, mencionaria, novamente, um trecho de Roy Wagner:

Talvez não seja acidental o fato de que boa parte da antropologia, em seus primórdios, tenha se desenvolvido em museus, e que museus sejam instituições culturais no sentido “marcado” da palavra. Pois os museus constituem o ponto de transição ou articulação lógica entre os dois principais sentidos de “cultura”: eles metaforizam espécimes e dados etnográficos, analisando-os e preservando-os, e os tornam necessários ao nosso refinamento, ainda que pertençam a uma outra cultura. Os postes totêmicos, as múmias egípcias, as pontas de flechas e outras relíquias em nossos museus são “cultura” em dois sentidos: são simultaneamente produtos de seus

¹⁰¹ Roy Wagner (2015, p. 141).

criadores e produtos da antropologia, que é “cultural” no sentido restrito (WAGNER, 2015, p. 91).

A história das coleções, portanto, mostra como certas disciplinas do pensamento canônico ocidental – em especial, a estética, a história da arte e a antropologia cultural – se apropriaram dos exóticos, desses *outros* que refletimos no espelho para reconhecer quem somos. E justamente na percepção desses *outros exóticos* – que pode tomar as feições do *selvagem*, do *primitivo* ou do *camponês* – que se sedimenta a ideia do *popular*, no sentido de *folk*.

Na concepção do antropólogo James Clifford (1994), esse moderno sistema de arte-cultura ocidental é governado por dois principais critérios: autenticidade e singularidade. A autenticidade refere-se ao valor estético, histórico ou cultural reconhecido de uma obra ou artefato, atestado de sua origem e de sua importância (valor-objeto) no sistema de crenças e valores. O autêntico é o considerado legitimamente “arte” ou “cultura”. O inautêntico é justamente o oposto: “não-arte”, “não-cultura”. Inautêntico, nesse sistema, são objetos reproduzidos serialmente para comércio, como exemplares da arte turística, curiosidades, utensílios e mercadorias industriais em geral. Inautênticas também são as falsificações, as variadas expressões de *anti-arte* antes delas serem assimiladas, como os objetos *ready-made* que passaram a adentrar os salões de exposição.

Por outro lado, o critério da singularidade é aquele que melhor expõe a significação cultural da polaridade *arte-versus-artesanato*, que calca-se na divisão entre *obra de arte* – original e singular – e *artefato cultural* – tradicional e coletivo. O critério da singularidade se afiança nas divisões previamente discutidas, as quais estabelecem a diferença entre “belas-artistas” e “artes de ofício” (artesanato), entre a obra artística única e o objeto artesanal seriado. No primeiro caso, os objetos estão dispostos em museus de belas-artistas ou concorrem no mercado de alta arte; no segundo, os objetos habitam os museus etnográficos ou de artes decorativas, que abrigam *peças* da cultura material cotidiana que foram ou entesouradas no período colonial ou coletadas por indivíduos excêntricos (antropólogos ou surrealistas). Clifford (1994) propõe, então, que o sistema de arte-cultura ocidental é composto por quatro zonas de objetos: a zona das obras-primas autênticas (1); a zona dos artefatos autênticos (2); a zona das obras-primas inautênticas (3); e a zona dos artefatos inautênticos (4). Entre essas quatro zonas são estabelecidas áreas de contato e trânsito, com sujeitos e objetos circulando conforme a variação dos critérios de sua forma de assimilação, considerando o contexto e o grau relativo de atributos de autenticidade e singularidade reconhecidos a um determinado

objeto, qualificando-o como arte ou artefato, como uma verdadeira obra-prima ou uma peça-documento. Essas zonas, que são também semânticas, dizem respeito a protocolos de representação dos objetos, se protocolos estritamente contextualistas – atentos aos valores históricos e culturais – ou se protocolos mais formalistas – atentos às qualidades estéticas intrínsecas da obra.

Dessa maneira, o objetivo do capítulo é discutir esses processos de transição social, assimilação e resistência como desempenhados pelo sistema de arte-cultura ocidental. Nesse sentido, Larry Shiner (2001, p. 266) nos auxilia na compreensão histórica do sentido dessa dialética entre assimilação e resistência. A assimilação refere-se ao processo constante de expansão do domínio das belas-artes – desde seu núcleo original, poesia, música, pintura, escultura e arquitetura – para incluir novas modalidades de expressão artístico-culturais ou modalidades que foram antes excluídas, tais como a fotografia, no final do século XIX; o cinema, o jazz e a “arte primitiva” no início do século XX; o artesanato em meados desse mesmo século; música eletrônica e o novo jornalismo desde a década de 1960, e, posteriormente, a partir da década de 1970, *quase tudo* poderia ser visto como “artístico”, adentrando os espaços mais consagrados de exposição.

A resistência, por outro lado, ocorre quando a expansão do domínio das belas-artes – junto de seus critérios de beleza, unicidade, originalidade, individualidade, genialidade – encontra barreiras críticas a esta separação que anteriormente nos referimos, ou seja: a resistência é pensada nos termos de oposição à polaridade estabelecida entre *arte-versus-artesanato*. Esse processo social de assimilação e resistência – com referência ao moderno sistema de arte-cultura ocidental – poderia ser traduzido nos termos de Shapiro e Heinich (2012), as quais pensam esses mesmos processos sociais nos termos de “artificação” e “des-artificação”. Artificação, no sistema de arte-cultura ocidental, significa um gradual (nem sempre completo) deslocamento ao polo “arte” do sistema. E, ao contrário, “des-artificação” significa uma aproximação do polo “cultura” em sentido ampliado. Nesse sentido, com o objetivo de compreender a formação histórica do gênero das artes plásticas populares, temos que nos concentrar nos processos de assimilação e resistência dos objetos desse mencionado gênero ao sistema de arte-cultura ocidental. Em que medida o gênero das artes plásticas populares constitui-se como um subproduto do sistema de arte-cultura ocidental?

1. *Diferença e convergência: transições, assimilações e resistências*

No capítulo anterior me ative à formulação de duas polaridades lógico-conceituais – artesanato *versus* indústria e arte *versus* artesanato – que estruturam, com as suas hierarquias valorativas, o sistema de objetos da esfera de circulação contemporânea, considerando os seus nichos específicos tal como dispostos por princípios lógico-polares de classificação. O desafio, doravante, é precisamente perceber o embaralhar desses mencionados princípios, bem como sugerir os matizes transicionais, os movimentos de assimilação e resistência às divisões previamente constituídas.

Quando propus a construção típico-ideal da tríade de significados *arte-artesanato-indústria*, a categoria “artesanato” fora anunciada como o elo mediador. O *artesanato*, pois, traduz uma *qualidade de coisa* intermediária, um *entre-lugar*, uma existência cujo movimento pendular oscila entre duas extremidades: *arte* e *indústria*. A este respeito, o poeta-ensaísta mexicano Octávio Paz (1991, p. 51) ofereceu uma bela síntese desse triângulo semântico: “Nossa relação com o objeto industrial é funcional; com a obra de arte, semi-religiosa; com o artesanato, corporal”.

A modernidade, com os processos de industrialização e urbanização, inundou o espaço doméstico com mercadorias uniformes e funcionais. O objeto industrial, regido pela lógica instrumental de caráter massiva, guia-se pelo critério da eficiência; sobre ele aplica-se, como diz Octávio Paz (1991, p. 51-53), “o ideal matemático”, uma engenharia a fim de economizar matéria e ampliar funcionalidade, uma busca pela maximização do rendimento objetal. Percível e impessoal, o objeto industrial, quando secundariza o valor formal em proveito da função traduz-se em “ídolo do culto secular à utilidade”. Na outra extremidade, o objeto artístico – também herdeiro da experiência histórica da modernidade – converte-se, na esteira do argumento do autor mexicano, em ídolo estético e semi-religioso de valor autossuficiente, intrínseco. Único, singular, o objeto artístico não serve a qualquer função que lhe exceda, cumpre, por isso, a estranha função de não ter função além daquela que lhe é própria: a contemplação desinteressada. Entregue ao gozo estetizante do olhar purificado, a obra de arte não tolera toques; ela pertence ao universo regrado e distante do *Museu*, o guardião de uma “promessa de eternidade” (PAZ, 1991).

O objeto artesanal, por sua vez, comporta-se como uma mediação entre dois termos. Octávio Paz (1991) nota que ele, o objeto artesanal, é marcado por uma *conjunção aditiva*: utilidade (e) beleza. Tal qual o objeto industrial, a qualidade de coisa que é dita *artesanato* carrega consigo a premissa de habitar a vida cotidiana, cumpre função utilitária e decorativa.

Por outro lado, o objeto artesanal também adentra o espaço sacralizante do museu, que lhe domestica como uma individualidade artística ou como exemplar etnográfico anônimo – amostra da série e/ou fragmento da tradição. Sobre ele, Octávio Paz (1991, p. 51) disse: “Feito pelas mãos, o objeto artesanal está feito para as mãos: não só o podemos ver como apalpar”. O artesanato se faz e se frui corporalmente; ele é um convite ao toque, detém qualidade participativa e inclina-se ao ornamental, supérfluo e excedente, mas costumeiramente necessário e útil.

Assim como pretendo sugerir, as fronteiras entre arte, artesanato e *design* industrial tornaram-se, com o passar do tempo, consideravelmente mais fluidas, e os museus, paulatinamente, souberam expressar o resultado dessa nítida fluidez. Numerosos são os exemplos de confluência entre os gêneros que borram os limites das palavras, as quais não apenas adjetivam os tipos diferenciais de objetos, mas revelam lógicas de relação com os mesmos. Ora a arte se aproxima do artesanato, ora é o artesanato que converge para uma expressão de qualidade artística, ora o *design* industrial se vale de recursos da arte e do artesanato, ora é a própria arte que, contraditoriamente, incorpora o processo mecânico-industrial.

Sonoros ecos do espírito romântico elegem o artesanato como símbolo de uma utopia societária, duplamente avessa à promessa de eternidade das belas-artes e à frenética produção obsolescente do industrialismo. Escapa à idealização romântica – senão pelo sentimento melancólico – o desencanto das novas funções atribuídas ao artesanato, sendo este, cada vez mais, elemento integrado à lógica do mercado por movimentos contemporâneos e reestruturantes do capitalismo global.

Quando, em 1973, Octávio Paz refletia o problema do artesanato, lecionando em *Cambridge*, disse:

A volta do artesanato nos Estados Unidos e na Europa Ocidental é um dos sintomas da grande mudança da sensibilidade contemporânea. Estamos diante de outra expressão da crítica à religião abstrata do progresso. [...] Se toda civilização termina num acúmulo de ruínas – um amontoado de estátuas quebradas, de colunas caídas, de escrituras despedaçadas –, as da sociedade industrial são duplamente impressionantes, porque imensas e porque prematuras. Nossas ruínas começam a ser maiores que nossas construções e ameaçam nos enterrar vivos. Por isso a popularidade dos artesanatos é um sinal de saúde, como a volta a Thoreau e a Blake ou a redescoberta de Fourier. Os sentidos, o instinto e a imaginação precedem sempre a razão. A crítica à nossa civilização foi iniciada pelos poetas românticos justamente ao começar a era industrial. (PAZ, 1991, p. 56).

Parece-me ser este um testemunho de época. A década de 1970, com frequência, é descrita por ser palco de transformações nos modos de regulação do capitalismo. Sobre isso falarei no próximo capítulo com maior detalhe. Apenas destacaria, agora, que entre as transformações – nos termos de Luc Boltanski e Ève Chiapello (2009) – verifica-se uma assimilação da “crítica estética” ao capitalismo, cujo refluxo se fez sentir pelas revoltas contraculturais de 1968, que reverberaram em grande público e puderam tomar um sentido global. Esse refluxo, subentende-se, não é uma novidade. A crítica estética ao capitalismo nasce, como lembrado pelo intelectual mexicano, no alvorecer da era industrial: o seu fundamento é a sensibilidade romântica.

Essa respectiva sensibilidade, como carrega em seu nome, é tributária do que convencionalmente chamamos de “romantismo”. A ideia de “romantismo” não é um termo pacificado e unívoco, uma vez que comporta, em seus usos e definições, variados sentidos possíveis. Por isso, me apoio na compreensão do sociólogo Michael Lowy (1990; 2001) segundo o qual “romantismo” não limita-se ao aparente movimento cultural (artístico ou literário) do alvorecer do século XIX; ele é como um “tumulto heterogêneo” de uma sensibilidade histórica – uma visão de mundo ou estrutura de sentimentos – que deixou profundas marcas na auto-identificação das sociedades modernas.

O elemento básico da sensibilidade romântica, portanto, é uma reação à civilização industrial e a nostalgia pelas formas sociais pré-capitalistas. O romantismo – baliza de uma estrutura de sentimentos da modernidade – é o contrapeso do otimismo iluminista com a racionalidade técnica tão característica do industrialismo. A visão de mundo romântica fez emergir um senso de negatividade, uma resposta para o processo histórico que Max Weber (2010, p. 107) nomeou de “desencantamento do mundo”. Na contrapartida do senso de negatividade, reverberou – como consequência do romantismo – a predileção pelos temas nostálgicos e melancólicos: a ruína, a destruição, o sonho, a noite, o fragmento, o bruto, o orgânico, o mistério, a comunidade, o campo, o artesanato, o selvagem, o antigo, em suma, o passado.

É certo que esse recurso ao passado ou gosto pelo antigo não é uma inovação propriamente romântica. Desde o *Quattrocento*, com os intelectuais humanistas italianos visando renascer o patrimônio clássico da Antiguidade greco-romana, como mostra a historiadora Françoise Choay (2006), ocorre o incremento do interesse pela noção de “antiguidades”, generalizando-se nos séculos posteriores – aparecendo por vezes como “antiguidades vulgares”, “antiguidades populares”, e depois até mesmo como “antiguidades

nacionais” – dando origem a um colecionismo e a um tipo de intelectual: o *antiquário*, especialista em antiguidades, por vezes imbuído do gosto pelo bizarro, pelo exótico, pela curiosidade. O sociólogo Renato Ortiz (1992, p. 14) lembra que os antiquários, até o advento do romantismo na passagem do século XVIII para o século XIX, não tinham “predileção especial pelo povo”; o que lhes importava, antes de qualquer coisa, era o próprio “afã colecionador”.

Esse recurso ao passado não resulta em uma via única, mas reforça o caráter de heterogeneidade do romantismo. A sensibilidade romântica poderia se configurar como “passadista” e “retrógrada”, um tipo de medievalismo visando o retorno às formas sociais anteriores ao Renascimento e à Reforma; tal sensibilidade romântica poderia resultar em posição “conservadora” precisamente na defesa do *Ancien Régime*, da ordem aristocrática dissolvida pelas revoluções burguesas, especialmente a Revolução Francesa; ou então um romantismo “resignado” que, embora mantendo o fundamento da crítica à modernidade, vê como irreversível o caminho da civilização industrial; e uma espécie de romantismo “revolucionário” e “utópico”, o qual, agarrado aos valores de um passado “real” ou “idealizado”, canaliza o senso de negatividade na esperança de um futuro pós-capitalista (LOWY, 1990, p. 16).

Embora os distintos posicionamentos internos ao romantismo enquanto movimento histórico amplamente considerado, alguns pontos em comum são passíveis de destaque: 1) reação ao desencantamento do mundo – a busca por sentido evoca um retorno às tradições religiosas e também ao pensamento mágico (catolicismo medieval, esoterismo, astrologia, mitologias pagãs e folclore); 2) reação à quantificação do mundo – reforço dos valores qualitativos em oposição ao cálculo, à uniformização e utilitarismo movidos pelo predomínio da lógica mercantil, do culto ao dinheiro (mamonismo); 3) reação à mecanização do mundo – a busca pela afirmação do orgânico, natural, vivo e dinâmico contrários ao ambiente artificial da industrialização e da desumanização do trabalho; 4) reação ao racionalismo abstrato – a reabilitação de comportamentos ilógicos, do pensamento selvagem (primitivo), afirmando o valor da singularidade e da particularidade em contraponto aos princípios universais e impessoais; 5) reação à dissolução dos vínculos (tradicionais) – a busca por um princípio de integração assentado sobre a imagem de uma comunidade autêntica, solidária e harmônica, contrário à alienação das relações sociais e ao individualismo, o qual tende a intensificar-se com a diluição do *Eu* na multidão urbana (LOWY & SAYRE, 2001, p. 29-43). Seriam estes,

em resumo, os principais atributos de uma cosmovisão e sensibilidade propriamente românticas.

O romantismo, portanto, firma, entre suas elaborações simbólicas, o princípio de integridade entre *arte e vida*, e, por outro lado, na mesma busca por fazer reviver o estilo, também fomenta um *culto ao povo* – um culto ao *popular* – enquanto imagem ideal de uma comunidade orgânica e originária, nacional.

No primeiro caso – referente ao problema da relação entre *arte e vida* – em meados do século XIX, com a repercussão das ideias de intelectuais românticos como Augustus Pugin, John Ruskin e William Morris – cujas ideias, posteriormente, fomentaram o movimento *Arts and Crafts* ao final daquele mesmo período – se estabeleciam as bases conceituais de uma crítica estética ao capitalismo industrial¹⁰². No cerne dessa crítica estava, primeiramente, a preocupação com a perda de qualidade e de subjetividade do trabalho humano, cada vez mais cindido, destituído de criatividade. O empobrecimento estético das coisas cotidianas, as quais estavam, aceleradamente, sendo substituídas pelos artigos industriais de caráter artificial, massivo e uniforme, constituía uma outra preocupação dessa crítica estética. A degradação estética, no olhar desses críticos, refletia de algum modo a degradação social e moral da sociedade burguesa e da civilização industrial do século XIX. Disso resulta o fato desses intelectuais românticos terem buscado reviver o valor das formas ornamentais de expressão artística – de onde surge o interesse pelo Gótico –, recusando uma separação enfática entre “belas-artes” e “artes menores”, ou “artes decorativas” e “artes aplicadas”, buscando, desse modo, aproximar arte, artesanato e, até mesmo, indústria. Contra a polaridade, apostava-se na convergência.

Desse ideal de convergência alimentou-se, por exemplo, a *Bauhaus* no início do século XX. Walter Gropius¹⁰³, um dos fundadores da escola, em seu manifesto de 1919, escreveu: “Arquitetos, escultores, pintores – todos devemos retornar ao artesanato, pois não existe algo como ‘arte por profissão’. Não há nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão. O artista é um artesão que foi exaltado.” Importava a fusão do artístico, do artesanal e do industrial, propriamente tecnológico. Dessa convergência surgiram novas formas de assimilação dos conteúdos da crítica estética pela lógica de produção industrial através da

¹⁰² Tenho como referência para essa discussão Raymond Williams (2011, p. 154-182), Larry Shiner (2001, p. 234-245), Michel Lowy e Robert Sayre (2001, p. 133-146).

¹⁰³ Larry Shiner (2001, p. 258).

especialização do “trabalhador artístico”, responsável por elaborar o *design* de marcas e produtos, mas também pelos movimentos de estúdios independentes de *design* industrial – *studio craft movement* e *studio made item* –, em que se aglutinam os profissionais liberais que prestam serviços artísticos para segmentos da indústria¹⁰⁴.

No entanto, não tardou para que a polaridade arte *versus* artesanato também fosse aplicada ao ramo das “artes aplicadas”, diferenciando compositores e executantes, diferenciando *artistas-designers* e trabalhadores artísticos. No interior da convergência – entre arte, artesanato e indústria – subsistem certas hierarquias de valor, as quais balizam diferenciações e posições sociais, mais ou menos elevadas.

O *artista-designer* é visto como portador de uma *assinatura*, ele prima pelo reconhecimento de sua autoria criativa. Ao mesmo tempo, vive o dilema de criar sob encomenda do patrão, atendendo aos caprichos de uma clientela, não sendo, assim, propriamente o “*artista puro*” movido pelo desinteresse e exclusivamente concentrado na criação da obra única. Cria-se uma diferença entre o “trabalhador artístico” e o “artista-designer”. A polaridade arte-versus-artesanato também perpassa a diferenciação das “artes aplicadas” ou das artes que alimentam o processo industrial. Geralmente, estes “artistas-designers” são como profissionais liberais contratados externamente para executarem um serviço de criação. Por outro lado, há aqueles “trabalhadores artísticos” que, diretamente integrados ao ambiente da fábrica, são os responsáveis pela intermediação dos estágios de aplicação do *design*. Alguns “artistas-designers” procuravam manter uma ligação com as qualidades atribuídas ao domínio das “belas-artes”: uma imagem de elevação espiritual, liberdade e genialidade¹⁰⁵. E justamente por isso esses *designers* pretensamente “puros” se diferenciavam de outros tipos de *designers* (ou de trabalhadores artísticos) que estavam, por sua vez, associados à imagem do artesão e de suas respectivas qualidades: imitação, dependência, comércio e, desde então, fábrica.

Na Europa, na segundo metade do século XIX, com a generalização dessa polaridade arte-versus-artesanato, tal como ela se expressa no campo das artes aplicadas (das artes industriais), foram criadas instituições museológicas em separado ou departamentos que, internamente a instituições pré-existentes, marcavam um lugar de exposição para essas artes aplicadas e decorativas, em paralelo e em contraste com as artes acadêmicas e os museus de

¹⁰⁴ Larry Shiner (2001, p. 240-241).

¹⁰⁵ Larry Shiner (2001, p. 239).

belas-artes. As “artes aplicadas”, “decorativas” e “menores” vão se constituindo como um gênero de apreciação artístico dentro do sistema dominante de arte-cultura, passam por uma assimilação, mantendo-se demarcadas as suas diferenças. A assimilação se expressa não somente no incremento do valor de exposição dos objetos das artes aplicadas, mas também no reconhecimento de tradições, estilos e autorias, fruto de uma intelectualização do gênero.

A arquitetura, por outro lado, a respeito do lugar ambíguo que ocupa nas ditas belas-artes, sendo associada a um tipo de serviço, funcional e utilitário, também se depara com a lógica polar *arte-versus-artesanato* de modo conflitivo devido ao caráter semi-artístico e semi-artesanal da profissão. Não por outro motivo, primeiramente da arquitetura veio o impulso intelectual para o movimento *Arts and Crafts* e, posteriormente, a experiência da *Bauhaus*, que foram de algum modo as escolas de pensamento responsáveis pelo cultivo e generalização da ideia de *design-total*, de aplicação das artes às coisas cotidianas, fazendo reviver aspirações românticas – ainda que aspirações posteriormente traídas pelo processo histórico – de integração da *arte* com a *vida*.

Havia dito que a outra contribuição das elaborações simbólicas do romantismo se estabeleceu por uma espécie de culto moderno ao *povo*, uma valorização das coisas ditas *populares* como autênticas manifestações da alma coletiva da *nação*. Assim como localiza o historiador Peter Burke (2010), a “invenção” ou “redescoberta” do *povo* se sucedeu na passagem do século XVIII para o século XIX, com a intensificação do processo de modernização das emergentes sociedades urbano-industriais, por parte de intelectuais que se deparavam com o fosso entre cultura erudita e cultura popular. É certo que esse “fosso” era erguido por barreiras simbólicas importantes – a primeira delas é a alfabetização –, mas, simultaneamente, a percepção da separação era mais obra de ficção do que uma realidade, considerando, no processo histórico de longa-duração, os trânsitos e circularidades que se estabeleciam entre as diversas camadas da sociedade.

A modernidade, com as novas clivagens, acentuava a distância entre uma “cultura oficial” – herança da Renascença, da Reforma e Contra-Reforma, do Iluminismo, da tradição escolástica, letrada e profundamente acadêmica – e as culturas subalternas das camadas populares, estas permeadas por usos e costumes antigos e até medievais, cerimônias e celebrações pastoris, superstições, sobrevivências pagãs e, principalmente, a tradição poética oral. Essa mencionada separação (ou percepção de separação) foi produto de um processo

histórico de longa-duração, como afirma Burke (2010), decorrido, na Europa, entre 1500 e 1800.

Na época da descoberta, para os chamados “descobridores da cultura popular”¹⁰⁶ – atribui-se a intelectuais como Herder e os Irmãos Grimm o impulso para assimilar tais manifestações da “cultura popular” a um projeto político de consciência nacional – os “populares” eram principalmente os camponeses, com os modos tradicionalmente rurais de sociabilidade que estavam sendo ameaçados de desaparecimento pela mudança social da modernidade. Como lembra Burke (2010, p. 35): “O culto ao povo veio da tradição pastoril”. Renato Ortiz (1992, p. 26-27), entretanto, observa: “Não é a cultura das classes populares, enquanto modo de vida concreto, que suscita a atenção, mas sua idealização através da noção de povo”, e, em seguida, complementa: “Por isso os pobres e os trabalhadores são personagens secundários da curiosidade romântica: é necessário ir mais fundo, tocar os grupos incólumes, afastados da civilização”.

Na segunda metade do século XIX, o interesse pelas chamadas “culturas populares” passa por uma especialização¹⁰⁷. Isto ocorre a partir da organização de associações de intelectuais, congressos, revistas específicas, e, posteriormente, também a organização de museus. A disposição romântica – no sentido da valorização do *povo-nação* – se conectou ao espírito científico, então disseminado junto às correntes positivistas daquela época. Dessa conexão surge uma nova disciplina: a ciência folclórica, dedicada ao estudo dos fenômenos “populares” das sociedades modernas. A ciência folclórica não foi indiferente ao desdobramento de outra disciplina científica, a antropologia do final do século XIX, em especial, o impacto da obra *Primitive Culture* (1871), de Edward Tylor. Ocorre uma aproximação entre o elemento “primitivo” ou “selvagem” e o elemento “popular”. Se a antropologia, por um lado, estivera dedicada ao estudo de sociedades longínquas, marcadas por uma alteridade radical, os folcloristas, por sua vez, visavam compreender o elemento “primitivo”, o princípio dessa mesma alteridade radical, como sobrevivência interna às sociedades modernas, principalmente nas suas áreas periféricas, as quais não teriam sido contaminadas pela civilização industrial. A respeito do significado histórico da ciência folclórica, Renato Ortiz observa:

¹⁰⁶ Peter Burke (2012, p. 376) oferece uma ilustrativa lista dos intelectuais descobridores da “cultura popular”.

¹⁰⁷ Como marcos históricos, Renato Ortiz (1992, p. 28) cita o aparecimento da *Folklore Society*, em 1878, na Inglaterra, bem como o primeiro *Congresso Internacional do Folclore*, sediado em Paris, em 1889.

Como os românticos, os folcloristas cultivam a tradição. O elemento selvagem encerra portanto uma positividade permitindo aproximá-lo da riqueza das pedras preciosas. O antiquário tinha um afã colecionador, o folclorista, respaldado pelo Positivismo, cria o museu das tradições populares (ORTIZ, 1992, p. 39).

Entre razões políticas, intelectuais e propriamente científicas para a elaboração simbólica do “popular”, também figuraram razões estéticas para este propósito, como argumenta Burke (2010, p. 33-34), as quais nutriam espécie de *revolta contra a arte*: “O ‘artificial’ (como ‘polido’) tornou-se um termo pejorativo, e ‘natural’ (*artless*), como ‘selvagem’, virou elogio. [...] O apelo do exótico estava no fato de ser selvagem, natural, livre das regras do classicismo”. Daí ter se tornado legítimo o gosto por expressões populares descritas como “simples”, “rústicas”, “ingênuas” e “arcaicas”, marca de um *primitivismo cultural* que florescia em meio a movimentos políticos nativistas. Sobre a disseminação do gosto por contos folclóricos e cantigas populares entre indivíduos das classes médias, Burke observou:

É como se as pessoas cultas comessem a sentir que precisavam de uma válvula de escape do mundo desencantado, do universo intelectual cartesiano em que então viviam. Era exatamente o não científico, o fantástico que os atraía nos contos folclóricos, assim como atraiu os historiadores da “superstição” (BURKE, 2010, p. 373).

Esse olhar marcado por uma sensibilidade romântica, inclinado ao gosto pela cultura popular e proveniente de uma minoria culta¹⁰⁸, coloca que o menos polido poderia ser considerado mais verdadeiro e mais sublime. John Ruskin (1892, p. 31), em *The Nature Of Gothic*, asseverava que “THE DEMAND FOR PERFECTION IS ALWAYS A SIGN OF MISUNDERSTANDING OF THE ENDS OF ART”. Dessa percepção alimentou-se a busca pelo autêntico *artista do povo*, sendo este capaz de encarnar, a um só tempo, os valores de individualidade autoral – a imagem do artista livre –, de coletividade de estilo – aspectos de uma arte artesanal – e origem social subalterna – caracterizando o perfil de classe do dito *popular*.

A este respeito, Pierre Bourdieu (1996, p. 273-281) aponta para as afinidades entre o paradigma do artista romântico (ou do *artista moderno*) – livre, genial, marcado por uma fórmula rebelde – com o paradigma do artista ingênuo. A ingenuidade, como anteriormente apontado, constitui um ingrediente fundante da genialidade: o desapego dos padrões estabelecidos, espécie de fúria criativa que ignora as regras acadêmicas, com as suas

¹⁰⁸ Convém lembrar a frase de Roger Chartier (1995) segundo a qual “a ‘cultura popular’ é uma categoria erudita”.

combinações improvisadas e ecléticas – à moda do *bricoleur selvagem* ou do estilo paródico – que podem resultar em criações de qualidade artística reconhecida:

Isso posto, esses produtos de uma intenção artística típica da “estética” popular introduzem, pelo fato mesmo de sua “ingenuidade”, um *desvio* capaz de seduzir os mais avançados artistas: “Eu amava”, diz Rimbaud, “as pinturas idiotas, falsos baixos-relevos de porta, ornatos, telas de saltimbancos, tabuletas, iluminuras populares, refrãos ingênuos, ritmos ingênuos” (BOURDIEU, 1996, p. 277).

Esse mencionado *desvio* de gosto – o interesse pelas artes e curiosidades populares – firma-se, posteriormente através de uma elaboração intelectual, em um paradigma do artista ingênuo que, ao final do século XIX, é encarnado pelo pintor francês Henri Rousseau – primeiramente reconhecido em 1885 no *Salão dos Recusados*, depois sendo exposto no *Salão dos Independentes* – ícone do gênero artístico nomeado como “*art naïf*” (ingênuo), de caráter autodidata devido à ausência de formação acadêmica dos compositores e o seu relativo alheamento aos circuitos artísticos hegemônicos. Nos termos de Bourdieu (1996, p. 278), podemos dizer que se estabelece, com o paradigma da ingenuidade artística, uma “ideologia carismática do criador inciado”, do criador dito “incultivado”, “incivilizado”, do chamado *artista selvagem* – que poderia ser *artista do povo* –, fruto ele próprio de um *modo de olhar* produzido pelo sistema de arte-cultura ocidental.

Essa ideologia carismática do criador faz parte da *illusio* de qualquer gênero de apreciação propriamente artístico, diferenciando os gêneros pelos tipos de carismas que traduzem posições de criador. O carisma do artista ingênuo se afiança em qualidades como: natural, espontâneo, livre, simples, rústico, puro. Havia, precisamente na apreciação dessas qualidades, também o reconhecimento de virtudes estéticas. Assim se estabelece a produção social do criador como individualidade fetichizada, o criador de objetos-fetichismo. Esse fetichismo do criador – que provoca o esquecimento das condições sociais de produção do criador como criatura *produzida* por um olhar externo – pode levar em consideração a origem social do criador e aspectos de sua biografia, como marcas distintivas de pertencimento – tradições, estilos, escolas, grupos, lugares e regiões, nação, classe, raça, gênero, cultura –, qualificando não só o valor estético das obras, mas a expressão de subjetividades, temperamentos, maneiras de ser e viver, estilos de vida. Aliás, o caso do pintor Rousseau é novamente ilustrativo a este respeito, frequentemente chamado de *Douanier*, “oficial alfandegário”, uma marcação da sua origem social.

A repercussão do romantismo – de sua estrutura de significados e de seu senso de negatividade – na esfera cultural e artística da passagem do século XIX para o século XX foi

certamente notável. Vivemos ainda os efeitos do romantismo de diversas maneiras. O que tendemos a chamar de modernismo – enquanto um movimento cultural de ruptura estilística convencionalmente datado entre 1890-1930¹⁰⁹ – constitui uma expressão da crítica estética e intelectual que, embora as suas diferenças próprias, possui ligação com a sensibilidade romântica, que resiste contrapondo-se às polaridades entre arte e vida, arte e sociedade e também entre arte e artesanato. Por outro lado, a descoberta do *outro* nas artes, dos *outros* exóticos, promoveu outras formas de expressão – oriundas de contextos para os quais era inexistente a concepção da arte como esfera autônoma da vida social, bem como ausente a noção de belas-artes – que passaram a ser reconhecidas como artísticas, nelas sendo identificados elementos estéticos apreciáveis e potencialmente assimiláveis por estilismos de eruditos e vanguardistas.

O historiador da arte Henri Focillon, por ocasião do 1º Congresso Internacional das Artes Populares, promovido pela Sociedade das Nações em 1928, proferiu, em seu discurso na cidade de Praga, que as chamadas “artes populares” ofereciam via para “evasão” ou “rejuvenescimento” das artes ocidentais consideradas clássicas, baseadas nos cânones renascentistas:

Quando Gauguin se inspira nos calvários bretões e quando, partindo para a descoberta de uma tristeza mais nobre, ele se exila na Polinésia, segue a mesma curva, obedece a um desdobramento lógico. Pode-se dizer que ele leva o pré-rafaelismo romântico a seu último termo. Aproximadamente na mesma época, são as fontes populares que nutrem o renascimento das artes decorativas, e a paixão pelo “decorativo” ressuscita, mesmo em suas tentativas mais sutis e mais raras, uma atitude do homem antigo, substituindo isto o interesse em si pelo ser ou pelo objeto das combinações e das cadências organizadas pelo espírito (FOCILLON, 1988, p. 207).

A estética primitivista, rústica ou decorativa perpassou variados expoentes da arte moderna. A começar por Pablo Picasso, quando no início do século XX recuperou os fundamentos estéticos da escultura afro-negra, bem como das máscaras rituais de origem africana. Assim como o impacto das gravuras japonesas em pintores pós-impressionistas; a descoberta de ritmos africanos e asiáticos, que adentraram a Exposição Universal de 1889 em Paris; a recuperação de contos e canções populares, de ritmos medievais de tradição pastoril, por compositores como Béla Bartók. Os chamados de *Fauves* – “feras” –, pintores que se distanciavam do cânone impressionista e aproximavam-se da *art naïf*, tendo como predecessores Van Gogh e Paul Gauguin, ambos já no movimento de busca pela expressão

¹⁰⁹ Larry Shiner (2001, p. 246).

artística primordial¹¹⁰. Não menos importante para essa ruptura estética modernista foi a contribuição legada pelo dada-surrealismo, com o interesse pelo *objet trouvé* (*ready-made*), tal como nas provocações, nos ardis e trocadilhos de Marcel Duchamp, encarnando, em muitos aspectos, o chamado *ethos* anti-arte¹¹¹. E o interesse que os chamados de surrealistas nutriam pela arte primitiva e também por objetos variados da vida cotidiana, ou pelas chamadas, posteriormente, de Artes Brutas – flerte com o ilógico, com o pensamento selvagem, da evocação do inconsciente pelos sonhos.

Quando pensamos no modernismo como um movimento de crítica estética, logo nos vem à mente uma profusão de manifestos reivindicantes de suas diferenças internas. Larry Shiner (2001, p. 246-250), entretanto, observando aquilo que seria denominador comum do modernismo, identifica o chamado “ideal da pureza do meio”. Essa pureza significa independência, uma autonomia simbólica, a recusa por se submeter a quaisquer critérios estranhos à própria arte como forma de expressão superior. Esse mesmo historiador da arte lembra que foram as teorias “formalistas” e “expressionistas” as principais balizas de justificação do modernismo.

As teorias do expressionismo provocaram transformações estéticas na música, na pintura, na arquitetura. O expressionismo exalta a intuição subjetiva elevada às últimas consequências; é a emoção que se transmite pela sensibilidade do olhar de um artista. O expressionismo cultiva um apreço pelas formas distorcidas, como expressão da agonia e da angústia da experiência moderna. Também recupera o “primitivo” considerando o seu brutalismo, marcado por uma emoção arcaica. O modernismo aprofunda as teorias “formalistas” e “expressionistas” da arte e, assim ao fazê-lo, enquadra os diversos experimentalismos, abstrações, múltiplos pontos de vista, atonalidade, entre outras características de suas experiências, em um movimento de ruptura com ideias clássicas de imitação e beleza.

O formalismo, por sua vez, restitui a preocupação kantiana com a “contemplação desinteressada”. O que faz a arte é uma exploração formal, por isso o interesse por traços primitivos ou geométricos, com a exploração formal dos modos de composição. As teorias formalistas cumpriram função paralela ao expressionismo. O apreço do cubismo e do pós-impressionismo pelas artes primitivas devia-se ao aspecto da exploração formal, de linha e

¹¹⁰ Ver: Lélia Coelho Frota (1978, p. 7).

¹¹¹ Ver: Pierre Bourdieu (1996, p. 278-279) e Larry Shiner (2001, p. 253-258).

volume – atração formal que não se justifica pela “representação” ou pelo “conteúdo” ou necessariamente pela “beleza”. A justificativa para a assimilação desses elementos estéticos “primitivos” ou provenientes das “culturas longínquas”, ou até de padrões estéticos “populares”, é admitida por uma “pureza do meio” – os objetos passam por um processo de depuração. Formalismo e expressionismo, portanto, foram duas modalidades teóricas para processos de assimilação e resistência de elementos estéticos exóticos ou marginais, posteriormente acomodados ao sistema de arte-cultura ocidental. Teria ainda levado décadas para que, na segunda metade do século XX, os efeitos da ruptura estética passassem a ser sentidos a nível institucional, com a entrada dos modernistas nos acervos permanentes de grandes museus, paralelamente ao surgimento de galerias e museus especializados, que asseguraram a consagração de um novo gênero de apreciação, a arte moderna.

2. *Arte popular e artesanato tradicional: a formação de um gênero*

Ao considerar esse plano de fundo histórico, ou seja, os processos de assimilação e resistência do sistema de arte-cultura ocidental, com implicações de polaridades como arte *versus* artesanato, proponho, adiante, uma construção sociológica do gênero artístico de apreciação reconhecido como “arte popular brasileira” – o qual se situa entre uma matriz coletivista ligada ao “artesanato tradicional” e uma matriz individualista do *artista popular*, cujo modelo é dado pelo paradigma da ingenuidade, ligando-se em parte ao ideal do *artista moderno*, de tal forma que o *artista ingênuo* (ou artista popular) aparenta ser uma imagem invertida do artista moderno.

O circuito das artes plásticas populares

Para esboçar uma construção sociológica do gênero das artes populares no Brasil será necessário recuperar, brevemente, algumas de suas fontes históricas. Dado início à colonização

no Brasil, durante o século XVI, na Europa o sistema corporativo de ofícios encontrava-se em decadência, desde o seu esplendor no último período da Idade Média. Resta a pergunta: como poderia se dar a formação de uma tradição artesanal brasileira? Ela está no desenvolvimento das indústrias doméstico-rurais de duas das principais células colonizadoras: os engenhos de açúcar, nas zonas próximas ao litoral nordestino, e as fazendas de gado, que adentravam os interiores, uma consequência do modelo brasileiro, inclinado à especialização na empresa agro-exportadora de caráter latifundiário. E este modelo, firmando-se ao longo do território nacional, produziu, como lembra o sociólogo Gilberto Freyre (2004), um sistema patriarcal que, noutras partes do país, ganhou expressões diversas, porém assemelhadas, como nas fazendas de café, cacau, algodão, na mineração do ouro e na extração da borracha. Paralelamente, nos núcleos urbanos recém-criados, a atividade artesanal prosperou a partir do trabalho dos artífices nas *tendas*, dos *homens de ganho* – negros e indígenas –, geralmente homens escravizados que dominavam uma específica arte. Naquele período colonial, “arte” designava um ofício mecânico.

Neste território em que praticamente tudo estava para ser construído, ainda no século XVI, com a chegada do Primeiro Governador Geral, Tomé de Souza, no ano de 1549 desembarcou, em Salvador, um conjunto de oficiais da administração colonial e mais de uma centena de oficiais mecânicos de todas as especialidades – assim como descreve o historiador Costa Pereira (1979, p. 44) – “(...) carpinteiros, ferreiros, calafates, caldeeiros, caieiros, telheiros, cavoqueiros, tanoeiros, oleiros, carvoeiros, carreiros, canteiros, construtores de bergatins e até um encadernador e um barbeiro (...)”. E junto com esses oficiais, os Jesuítas, chefiados por Pe. Manoel da Nóbrega, dariam início ao longo processo de catequização dos indígenas, a partir da consolidação de aldeamentos espalhados pelo território, convertendo-os à fé católica, mas também incutindo-lhes o aprendizado de ofícios, que serviriam ao propósito de erguer as vilas emergentes. Cumpriu, nesse sentido, fundamental papel a *Companhia de Jesus* no processo de formação da mão-de-obra brasileira, trazendo diretamente do Reino irmãos que fossem também artífices, capazes não só de executarem tarefas, mas também de instruírem no exercício de um ofício – e isto se deu, em larga medida, através dos *Colégios*. Também foram os Jesuítas que primeiramente estimularam a criação das *Confrarias* – tipos de agremiação das camadas de artesãos – as quais se tornariam as *Irmandades de Ofício* – instituições de espírito associativo semelhantes às antigas corporações de ofício (COSTA PEREIRA, 1979; BARDI, 1981).

Não tardou para que, nas rotas comerciais internas, entre as vilas surgissem as feiras e os mercados locais, por onde os produtos dessa economia doméstica de subsistência poderiam, finalmente, entrar em circulação. De fato, uma espécie de economia artesanal se constituía enquanto um circuito paralelo¹¹² da vida econômica brasileira – voltado para o consumo interno e de natureza mais informal – mesmo que visto como atividades subsidiárias às principais empresas econômicas do período colonial. Eram tais produtos artesanais aqueles que permeavam a vida cotidiana, constituindo a nossa cultura material de base, constantemente acrescida e remodelada por elementos estrangeiros. Sobre essa cultura material, desde a origem pode-se dizer que é formada pelos fluxos migratórios, oferecendo a cada região deste vasto território uma história própria, a qual deixa-se ver pelos diferentes tipos de técnicas, produtos e tradições existentes. Nisso, as artes e ofícios mesclam o diverso em fusões criativas.

No século XVIII, enquanto consequência de processos de urbanização, testemunha-se o florescimento dos ofícios, e não somente nos centros litorâneos – Salvador (BA), Recife e Olinda (PE) e Rio de Janeiro (RJ) – mas também em zonas de povoamento que foram afetadas pelo acirramento da corrida por metais preciosos – o ciclo do ouro. Cidades como Ouro Preto (MG), Goiás Velho (GO), Cachoeira (BA), Paraty (RJ), por exemplo, são diretamente tributárias desse mencionado período de intensa criatividade artesanal. Criatividade esta que nos legou a obra de Antônio Francisco Lisboa – mais conhecido como *Aleijadinho* – e, junto com ele, também um estilo barroco que se abasileirou em mãos mestiças.

O artesanato, no Brasil, foi marcado desde a sua origem pelo trabalho escravo e pelas interdições do poder colonial, que frequentemente colocava empecilhos ao desenvolvimento da manufatura na colônia. Havia um certo desprestígio das tarefas manuais, consideradas “menores” e “servis”. Ao mesmo tempo, o domínio de uma arte, o saber-fazer de um ofício constituía um meio de ascensão social, tanto para *negros de ganho* que poderiam comprar alforria, quanto para ex-escravizados, além de homens e mulheres pobres e livres.

Assim como mostrado pela antropóloga Maria Sylvia Porto Alegre (1988), a composição das camadas sociais de trabalhadores artesanais nunca foi homogênea. A base e os estratos intermediários desse setor artesanal foram compostos por uma massa enorme de trabalhadores, indígenas, negros e mestiços, escravizados ou livres. No topo da hierarquia das

¹¹² Maria Sylvia Porto Alegre (1988, p. 19) argumenta que, no período colonial, esta economia que corresponde às atividades artesanais se colocava como um “segundo circuito” paralelo e complementar à empresa agro-exportadora. À medida que a interiorização do país seguia, junto com a consolidação e surgimento de núcleos de urbanização, o artesanato se desenvolveu para atender demandas de construção material da vida cotidiana.

artes e ofícios, estavam os mestres artífices e oficiais brancos de origem europeia, sendo estes geralmente vinculados às *Irmandades*, os quais tinham os seus privilégios – de classe e raça – representados em regulamentos administrativos. A fiscalização dos ofícios e a garantia dos privilégios corporativos – controle exercido pelo poder municipal com leniência devido à permanente escassez de mão-de-obra qualificada – tiveram fim com a extinção formal das organizações corporativas pela Constituição de 1824.

Ao longo do século XIX – com a vinda da Coroa para o Brasil, em 1808, e, posteriormente, com a Independência em 1822 –, sobretudo na segunda metade do período, ocorre uma transição social do patriarcalismo rural e semifeudal ao industrialismo urbano e capitalista¹¹³. A maior parte desses artífices brasileiros foram proletarizados (convertidos em trabalhadores manuais ou operários), tendo os seus produtos e serviços, em larga medida, sacrificados. Esse processo de mudança social contou com um importante incremento das importações de mercadorias estrangeiras, manufaturadas ou industriais. Portanto, vimos que o artesanato brasileiro precisa ser compreendido considerando a sua herança colonial, a qual tratou de fundir ofícios de origem europeia – notadamente portuguesa – com aspectos da cultura material indígena e africana. Nessa fusão, duas modalidades são evidenciadas: 1) o artesanato tradicional da economia camponesa; 2) a pequena indústria de atividades artesanais oficinais de caráter urbano.

Essa herança colonial das artes e ofícios, do ponto de vista dos conceitos em sua dimensão prática, teve por repercussão a fixação de um entendimento próprio à linguagem cotidiana, que muitas vezes trata de confundir o observador informado pela discussão acadêmica. Nesse sentido, é importante acompanhar aquilo que, uma vez mais, a antropóloga Maria Sylvia Porto Alegre, a partir de sua pesquisa no interior do Ceará, relata:

Artista é aquele que se distingue pela competência em sua profissão e, com isso, ganha a admiração e o reconhecimento dos demais [...] O conceito de ‘artista’, em última análise, é análogo ao de ‘mestre’, ou seja: aquele que alcançou o domínio de sua arte. [...] Verificamos, assim, que os termos ‘arte’ e ‘artista’, na linguagem popular, derivam diretamente do referencial semântico da organização medieval portuguesa de trabalho. [...] O mesmo não acontece com a expressão *artesanato*, que não faz parte do vocabulário popular. Termo novo, introduzido a partir da venda da produção para o mercado externo à própria comunidade, é empregado por vezes de forma confusa (PORTO ALEGRE, 1994, p. 34-36).

¹¹³ Aqui tenho como referência o argumento de Gilberto Freyre (2002).

Nesse sentido, aqui, “artista” pode ser distinto da imagem do artista romântico, aproxima-se mais ao ideal do artesão, aquele que persegue os critérios de perfeição, durabilidade, acabamento e qualidade na execução de sua obra. Por isso se verifica a necessidade de fazer a diferenciação entre a linguagem do senso comum e a linguagem da análise propriamente sociológica. Os termos, frequentemente, não possuem o mesmo significado, muito embora compartilhem dos mesmos significantes.

Nessa discussão, um ponto de inflexão se dá em meados do século XX. As categorias de “arte popular” e “artista popular” começam a ganhar forma em sentido até então inédito, passando a designar coletivos e indivíduos das camadas populares¹¹⁴ que executam objetos reconhecidos como artefatos culturais ou mesmo obras de arte autênticas, atribuídas a uma tradição local ou consideradas como autorais.

Quando pensamos sobre arte, quando discutimos “arte”, a questão sobre a definição do que é e do que não é “arte” se coloca. Quem decide? É possível uma definição? É desejável uma definição de arte? Sendo desejável ou não, o fato é que as classificações existem. As classificações existem e elas orientam a nossa forma de perceber as coisas, a nossa forma de perceber aquilo que chamamos de uma “obra de arte” ou de “artefato cultural”. É importante saber que isso não é naturalmente dado. Existe uma história da arte, e não só uma história da arte, mas também uma história da palavra e do conceito de “arte”, uma história de suas aplicações práticas e cotidianas. Quando usamos termos como “arte antiga”, “arte medieval”, “arte renascente”, “arte moderna” ou até “arte contemporânea” estamos classificando determinados tipos de criações. O mesmo fenômeno de classificação, de nomeação, vale para o caso da chamada “arte popular”.

É preciso compreender que, no caso da arte popular, existem dois conceitos, um mais antigo e ampliado, e outro conceito mais moderno e restrito. O primeiro deles, o conceito mais antigo de arte popular, considera que por essa categoria podem ser classificados os mais variados elementos da cultura material popular, majoritariamente camponesa. O segundo conceito de arte popular, sendo mais restrito, considera, pela designação da categoria, a arte produzida por autores procedentes das camadas populares e com virtudes poéticas de criação, reconhecidos pela sua individualidade. De maneira geral, quando falamos sobre arte, tendemos a acrescentar predicados ao conceito de “arte”. Isso, por um lado, nos ajuda a perceber e

¹¹⁴ Essa designação das “camadas populares” pode ser encontrada em Lélia Coelho Frota (2005, p. 16).

compreender a própria arte e suas diversas expressões, mas ao mesmo tempo limita, reduz e distorce uma determinada realidade.

Quando pensamos em uma “arte popular” precisamos levar em consideração que este termo se opõe, logicamente, ao conceito de “arte erudita”. O “popular” seria o oposto complementar do “erudito”. O erudito, aquilo que representa a norma culta, o conceito da estética acadêmica, universitária, legítima, aquilo que se encontra no Museu de Belas-Artes, aquilo que está nos principais livros de história como sendo o padrão do bom-gosto, dos ícones artísticos canônicos, isto por efeito de uma consagração temporal. No entanto, muito daquilo que se reputa como característica do universo artístico dito “popular” se faz presente internamente, por uma digestão histórica complexa, ao cânone reputado como “erudito”, “clássico”. E isto ocorre porque na realidade empírica, do dia a dia, a criação não obedece ditames rígidos de separação lógico-conceitual, pois a lógica da prática é ela própria distinta da lógica considerada puramente “lógica” – a lógica dos lógicos, diria Bourdieu –, fazendo com que os termos se mostrem embaralhados, dialeticamente, no plano da vivência, assimilados dessa forma caótica por efeitos duradouros de processos sociais de formação estética do sujeito da criação, de constituição do seu *habitus*.

O popular, em oposição, representa a criação “não-acadêmica”, aquilo que está à margem, portanto, aquilo que é considerado relativamente marginal. A “arte popular” seria, então, uma arte que provém do povo? Sabemos também que o termo “povo” é alvo de acaloradas controvérsias. Quem está dentro e quem está fora do chamado “povo”? Quem é povo? Quem não é povo? A arte popular seria, então, uma arte das classes populares? E as classes populares seriam representadas pelas camadas pobres da sociedade? Podemos dizer, assim, que o termo “arte popular”, que nem sempre é adequado, se refere a uma “arte dos pobres”, conseqüentemente, uma “arte dos artistas sem instrução”? O termo “arte popular” denomina, intuitivamente, a origem social do artista. E nele, no conceito, é sabido que existe uma forte carga de preconceito, que se mostra por oposição entre “artes menores” e a considerada “grande tradição artística”. Essa provocação nos serve para pensar que o modo como falamos sobre o mundo, as palavras que utilizamos para nomear as coisas, e, dentre elas, as coisas da arte, carregam maneiras de hierarquizar as próprias coisas. Hierarquizar, em síntese, é dizer que alguma coisa vale mais do que a outra.

Quando pensamos no termo “arte popular” é preciso situá-lo em um conjunto de outros termos, que embora não queiram dizer exatamente a mesma coisa, estão próximos, coabitam uma constelação de sentido: arte popular; artesanato tradicional; arte *naïf* (ingênuas); *art brut*;

outsider arte (arte marginal); arte autodidata; arte primitiva (neoprimitiva ou primitivista); arte ínsita; arte não-acadêmica; arte espontânea; arte incomum. A “arte popular” se situa nesse campo de termos que nomeiam manifestações criativas à margem do padrão estético acadêmico, ou também chamado de “erudito”, situados no mercado considerado *mainstream*.

Existem dois elementos principais para compreender a chamada “arte popular” no sentido mais amplo do termo. O primeiro é o mundo cotidiano. O segundo é formado pelo conjunto de ofícios manuais. Sobre o mundo cotidiano é preciso entender que a “arte popular”, em um primeiro momento, se cria, se usa e se aprecia no cotidiano. É uma forma de arte feita para o cotidiano, mas também feita sobre o cotidiano. Fica a pergunta: qual cotidiano? Certamente não é o nosso cotidiano urbano-industrial do século XXI. A arte popular guarda uma origem pré-industrial, rural. Estamos a falar sobre um cotidiano em que não havia abundância de bens industriais e de alta densidade tecnológica.

A arte popular se forma pela fabricação manual e de pequena escala dos objetos utilitários. Quando pensamos em “arte popular”, no sentido ampliado do termo, temos que mentalizar a panela de barro, a arquitetura das casas de interior, os túmulos de cemitérios dos pequenos povoados, as embarcações de madeira, o vestuário de couro, o caminho de mesa bordado ou feito à renda, bem como as imagens sacras do oratório de uma gente religiosa, as fantasias de celebrações festivas e do carnaval, o teatro de bonecos, as cuias indígenas, os carros-de-boi, as casas de farinha, as casas taipa, a cancela que guarda e protege o gado, o sino de boi, os cercados feitos de estacas de madeira e mourão, o fabrico de ferramentas, o manejo do roçado, as sandálias de madeira, o chapéu de palha, os brinquedos das crianças pobres. Ou seja, utensílios e objetos que fazem parte de uma vida cotidiana pré-industrial. Uma paisagem social e cultural toda ela feita à mão. É difícil, atualmente, pensar nesses termos, mas no século XX o Brasil era majoritariamente rural. Não seria trivial dizer que a “arte popular” começa quando a criança pobre faz o seu próprio brinquedo. Antes, pelo contrário, é algo que se repete na história dos artistas populares. Eles começam desse jeito. A manualidade lhes foram habitual.

O segundo elemento para compreender a origem da arte popular – relativo aos ofícios manuais – é saber que estamos falando de artistas que não são vistos primeiramente como “artistas”. Estamos falando de carpinteiros, oleiros (olaria, que fabrica telha e tijolo de barro), louçeiros (ou paneleiras), boias-frias, pedreiros, pescadores, agricultores, ferreiros, tecelões. A dita “arte popular” não se aprende nos bancos das escolas e universidades, mas se aprende dentro da família ou na vizinhança, no núcleo tradicional mais próximo. Aprende-se fazendo, sem nenhum tipo de manual pré-estabelecido. A arte popular se faz por uma necessidade de

preencher o mundo cotidiano com objetos e por uma demanda existencial de criação. Disso surgem inovações, novas técnicas, modelos estéticos e soluções formais.

Variadas são as suas fontes de sensibilidade: utilitária (utensílios como a panelas de barro, colheres de pau, prato e cuias, a cestaria de palha, vestimentas e mobiliário rústico); religiosa (imaginária católica, esculturas de santos, imaginária sincrética dos cultos afro-brasileiros, objetos sagrados e litúrgicos, imagens de orixás, ex-votos, figuras de promessa); decorativa (rendas e bordados, adornos decorativos, enfeites de casa, imagens de proa, carrancas); lúdica (brinquedos e outros objetos que pertencem ao universo das celebrações e das festas, figuras de folclore e personalidades da cultura popular); Em todos estes casos, a arte popular está incluída e incorporada ao chamado “mundo cotidiano”. Ela possui, portanto, uma função social, um uso e consumo assim considerado de “origem”. Nesse momento, pode-se dizer que a arte popular é feita pelo povo e para o povo.

Em um segundo momento, o conceito de arte popular passa por uma especialização, tornando-se mais restrito, designando assim não mais o amplo espectro de manifestações criativas do povo, mas um conjunto muito específico de criadores autodidatas, em geral sem instrução acadêmica, mas profundamente embebidos pelas tradições artesanais locais, que produzem obras de arte únicas e consideradas de alto vigor inventivo. Uma transformação importante no conceito de arte popular ocorre quando, assim como nota Clarival do Prado Valladares¹¹⁵, dá-se a separação entre o “meio motivador” e o “meio consumidor” desses objetos da estética popular. Dito em outras palavras, quando há uma cisão no plano vivencial desses mesmos objetos, que passam a ser produzidos com o objetivo de serem comercializados e consumidos externamente ao chamado “meio de origem”. Esses objetos, portanto, acompanham a mudança social a partir de uma crescente estilização. O “popular” se transforma; o seu meio de origem passa a ser a fonte do estilo, não mais o plano vivencial do próprio objeto. Essa sutil transformação é responsável por fomentar as coleções que, a partir de meados do século XX, serão preenchidas com objetos previamente produzidos com a intenção de serem colecionáveis, muitos deles já portadores de assinaturas de seus autores.

No Brasil, as primeiras coleções de arte popular são tributárias de um modo de olhar esse gênero, um “olhar”, por assim dizer, gestado na década de 1930. Na formação desse mencionado modo de “olhar” é preciso destacar ao menos três importantes balizas: o

¹¹⁵ Argumento encontrado no texto intitulado *Sobre o comportamento arcaico brasileiro nas artes populares*, dentro do livro *7 brasileiros e seu universo: artes e ofícios, origens e permanências*, publicado pelo Departamento de Documentação e Divulgação do Ministério da Educação e Cultura, em 1974.

modernismo, a antropologia e o movimento folclórico. No caso, deve-se ao trabalho de intelectuais como Mário de Andrade – e de sua atuação na esfera pública como diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo – a busca por fazer a “descoberta” de um Brasil profundo, registrando os costumes e elementos da cultura material, suas variadas expressões festivas e musicais. As aspirações dos modernistas – que buscavam no elemento “popular” uma fonte de renovação estética – iriam ao encontro das exigências técnicas de antropólogos como Claude Lévi-Strauss e Dina Lévi-Strauss, isto por ocasião da fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1937. O Curso de Etnografia¹¹⁶, ministrado por Dina Lévi-Strauss – que trazia consigo a experiência no *Musée de L’Homme* – serviu ao propósito de instruir pesquisadores ao exercício da coleta de dados etnográficos. Por ocasião da aula inaugural do mencionado curso, Mário de Andrade proferiu: “Colher, colher cientificamente nossos costumes, nossas tradições populares, nossos caracteres raciais, esta deve ser a palavra de ordem dos nossos estudos etnográficos; e num sentido eminentemente prático vão se orientar os trabalhos deste Curso de Etnografia”¹¹⁷. Daí teria surgido, no ano seguinte, em 1938, a proposta da Missão de Pesquisas Folclóricas, encampada por Mário de Andrade e seus colaboradores mais próximos, entre os quais saliente-se a presença de Luís Saia, que assina importantes contribuições ao estudo do ex-voto.

Na década seguinte, tem-se como marco a exposição *Cerâmica Popular Pernambucana*, com a curadoria de Augusto Rodrigues, sediada na Biblioteca Castro Alves, no Rio de Janeiro, em 1947. Nessa exposição, considerada pioneira para o gênero das artes plásticas populares, a figura de Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos) é exposta ao público sudestino pela primeira vez, colocada, portanto, no interior de um circuito das artes. Pode-se dizer, com o nosso vocabulário contemporâneo, que houve a intenção de *artificar* aquele tipo de produção, dispondo-a em ambiente propício à recepção estética. Em 1949, a exposição *Arte popular pernambucana*, como desdobramento da exposição anteriormente referida, ocorreu dessa vez em São Paulo, no MASP – instituição que marcava o seu terceiro ano de existência. É importante salientar que essas exposições – responsáveis por apresentar a cerâmica popular como gênero de apreciação no circuito artístico do eixo Rio-São Paulo – acompanhavam um clima de discussão do período pós-guerra fartamente beneficiado pela presença de intelectuais como Mário Pedrosa e o debate sobre “arte incomum” ou “arte virgem”, da crítica que se fazia aos paradigmas artísticos canônicos da Escola de Belas-Artes, e que ganhou, à época, um

¹¹⁶ O curso teve duração de 6 meses, em 1936, contando com a presença de 54 estudiosos.

¹¹⁷ Citação extraída do Catálogo do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore. Link para acesso: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>.

combustível com a experiência do *Ateliê Engenho de Dentro*, lançado por um experimento científico da psiquiatra alagoana Nise da Silveira.

Data de 1959 a primeira biografia de um artista considerado “popular”, que conta a história de vida e processo de criação, escrita pelo antropólogo René Ribeiro (1972) sob encomenda do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, intitulado *Vitalino: um ceramista popular do nordeste*. Vitalino é descrito como sendo “artista rústico”, mas como “artista” propriamente, e não como um “artesão”, exprimindo em suas obras, nas palavras do biógrafo: “[...] uma qualidade de emoção, uma poesia rústica, uma simplicidade de composição, um tratamento particular do material plástico que despertam inequívoca resposta empática e estética no observador”. A curta biografia contempla elementos relativos ao indivíduo e sua trajetória, com a justificativa de sua qualidade como “artista”, um descritivo a respeito de sua técnica e a interpretação de um estilo, a cerâmica popular nordestina. As características ressaltadas no conjunto da obra exaltam tipos de qualidades como “rusticidade”, “narratividade” e “expressionismo” das peças, além do aspecto documental das cenas inventadas a partir dos bonecos, que variam em centenas de temas.

Destaco trecho da mencionada biografia a respeito da *assinatura* do artista:

A princípio Vitalino não identificava os seus trabalhos. Depois, passou a escrever a lápis suas iniciais (V.P.S) no reverso das bases dos grandes grupos, logo preferindo marcá-las a tinta preta. Somente em 1947 foi que passou a utilizar o carimbo V.P.S e a partir de 1949 o do seu nome de batismo – “por sugestão de um doutô do Recife”. Esse cuidado lhe ocorreu depois que tendo se tornado uma figura nacionalmente conhecida os ceramistas concorrentes passaram a imitar-lhe o estilo (RIBEIRO, 1972).

A sugestão para assinar as peças, como se lê, deveu-se a um “doutô do Recife”, um provável cliente de Vitalino. A celebração do artista, com o respectivo ganho de reputação devido à sua estreia no circuito de arte, gerou a demanda pelo reconhecimento da autoria. Diferenciar os originais das cópias, portanto, foi o principal mote para o impulso de individualização da obra do artista. Assim como anteriormente comentado, a arte popular se realiza por uma relação de fronteira: entre a tradição e a modernidade. A museóloga Lélia Coelho Frota (1978, p. 3) sugeriu – retomando o conceito de “liminaridade” de Victor Turner – nomear esses artistas populares como “liminares”: “Liminares entre a cultura onde se formaram e a que consome a sua arte [...]”. Do mesmo modo, os antropólogos Els Lagrou e Marco Antônio Gonçalves (2013) propõem considerar a arte popular como uma “arte de relação”, uma arte fruto da relação entre um mercado local e a metrópole, de uma interdependência que aí se verifica entre a produção artística popular e sua recepção por uma

elite cultural metropolitana. Fala-se, assim, em “zonas de contato” dessa produção com um “olhar” externo, havendo, inclusive, um processo de adequação considerando as especializações de gosto de uma determinada clientela. Uma clientela, diga-se, fortemente informada por uma “olhar” modernista.

Outro exemplo de transformação da arte popular – percorrendo o caminho do artefato em direção à obra de arte, decorrente de zonas de contato entre o mercado local e clientes metropolitanos – ocorre com o escultor de carrancas, Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany, mais conhecido como Mestre Guarany, de Santa Maria da Vitória (BA). Tendo iniciado sua produção de carrancas no início do século XX, com a finalidade genuína e original de ornamentar as proas de embarcações, já em meados daquele século passa a esculpi-las com outro propósito, o de compor coleções de arte. A este respeito, resgato a observação do crítico de arte e estudioso da vida e obra de Mestre Guarany, Paulo Pardal (2006, p. 209):

Com a paralisação da construção de barcas, Guarany não fez figuras de proa durante cerca de dez anos. Na primeira metade da década de 1950, foi descoberto por Antônio Laje, a quem vendeu meia dúzia de peças, que foram para a coleção de Vasconcelos Maia, como já comentado. Em seguida, outros lhe encomendaram carrancas, entre os quais Agnaldo [Manoel dos Santos], que adquiriu cerca de oito peças, a partir de 1953.

Continuando a procura de suas esculturas, Guarany, que até então as encarava como figuras utilitárias ou decorativas, sem maior significado artístico, capacitou-se de sua importância, passando, aproximadamente em 1963, a assiná-las F. Guarany, num fenômeno comum em arte popular, como ocorreu com Vitalino e outros escultores do Nordeste. A esta assinatura Guarany acrescenta o nome com que batiza suas carrancas desde que um comprador lhe pediu que o fizesse, para a peça que estava adquirindo.

A partir de outro exemplo, uma vez mais, é possível observar a presença de um “descobridor”, um mediador entre a produção local e a clientela metropolitana. Também observa-se a solicitação para a assinatura das peças como parte de uma demanda externa ao meio de origem, assim como o pedido para batizar os nomes das carrancas junto com a assinatura.

A respeito do “olhar” modernista que provoca a assimilação da arte popular, nos é ilustrativo aquilo que o poeta pernambucano Manuel Bandeira escreveu sobre Vitalino:

Esses calunguinhas de barro, hoje tão admirados pelos estrangeiros que nos visitam e que os apreciadores de arte moderna admitem nas mesas e nas vitrinas de seus living-rooms ao lado das cerâmicas de Picasso e na companhia das deformações expressionistas de Portinari, começaram a ser feitos para servirem de paliteiros ou brinquedos infantis (BANDEIRA *apud* MELLO, 1995, p. 31).

O relato do jornalista e escritor João Condé, então dado a outro biógrafo de Mestre Vitalino, Paulino Cabral de Mello (1995, p. 31), corrobora a ideia de uma assimilação pelo “olhar” modernista:

Eu, em 52, estou em Paris e me encontro com Francisco Matarazzo, que organizava a segunda Bienal de São Paulo. Chegamos a Paris e a segunda mulher de Picasso dava uma recepção. Pois bem, aí tinha muitos brasileiros, eu me lembro, Guilherme Figueiredo, Vinícius de Moraes, Cícero Dias... Uma casa maravilhosa, cheia de quadros de Picasso e eu, muito curioso, saio assim pra ver. Aí chego numa sala, eu vejo um facho de luz, uma coluna, com um objeto, uma escultura. Eu vou... é uma escultura do Mestre Vitalino. No meio daquele esplendor do maior pintor do século... eu vejo esse pedaço de barro de Caruaru. Tenho de ficar emocionado...

No primeiro caso, como dito pelo poeta pernambucano, as esculturas de Vitalino compõem o mesmo ambiente das cerâmicas de Picasso e das deformações expressionistas de Portinari. No segundo, as esculturas de Vitalino figuram no próprio reduto daquele pintor modernista que marcou época. As afinidades, por óbvio, não equiparam o valor real dessas criações, mas evocam uma proposição intelectual: são as justificativas formalistas e expressionistas do “olhar” modernista que apreendem essas obras da estética popular, assim tornando-as atrativas ao colecionismo.

Não para por aí. Outro exemplo dessas “zonas de contato”, é possível identificar em Mestre Noza, Inocêncio da Costa Níquel, destacado escultor de Juazeiro do Norte. Em entrevista para Maria Sylvia Porto Alegre (1994, p. 52-53), é possível obter um registro de transformação da obra do mencionado artista:

- Os primeiros santos que o senhor fez, no começo do seu trabalho, eram pintados ou eram assim?
- Não, eram de tinta, até 1960, tinta de santo, de fazer santo... Foram os franceses, viu, aquele povo foi muito bom comigo.
- Porque o senhor deixou de pintar?
- Porque os franceses pediram a mim, que eu não lixasse também, porque eles achavam que tirava a arte.
- E o senhor acha mais bonito pintado ou...
- Não, sem tinta, sem a tinta. A tinta mata o gosto daquela arte.

Diante desse curioso registro empírico, podemos nos indagar: de quem é o gosto? Novamente, vemos que a arte popular, como todo tipo de arte, se forma por uma relação de fronteira: um ajuste de expectativas entre o produtor e a sua clientela. Muitas vezes, esse caminho de influência é recusado como sendo uma situação real e operante, sempre em benefício do fetiche da individualidade do artista, o qual não se deixaria contaminar por elementos externos à sua vocação criadora. Quando descemos ao plano das relações objetivas, a história é outra. Uma história, por assim dizer, permeada todo o tempo por essas trocas materiais e simbólicas, mediações que ocorrem por conversas, solicitações, pedidos de toda natureza, que são elas, essas trocas, as responsáveis pela constituição de um gênero. A antropóloga, comentando o trecho de sua entrevista, complementa: “Quando Mestre Noza deixou de lixar e pintar seus santos, aconselhado pelos especialistas franceses, passou a ter

maior aceitação no mercado externo de arte, exatamente porque foi ao encontro das expectativas de ‘rusticidade’ desse mercado, em relação à arte popular” (PORTO ALEGRE, 1994, p. 107). Semelhante situação também se produziu com a trajetória de Mestre Vitalino, assim como observa Lélia Coelho Frota (1988, p. 69-70): “Por volta de 1956, por sugestão de elementos estranhos à cultura local, [Vitalino] deixou de pintar grande parte dos seus bonecos. Um dos argumentos que teriam induzido ao abandono da pintura das peças era o da valorização do material pela sua ‘pureza’, ‘rusticidade’, mais ‘primitiva’”. O mencionado gosto por esse tipo de arte não é um dado bruto colhido diretamente de uma fonte intocada. Trata-se de uma especialização cultural que conta – para além da ação dos produtores – com a atuação de numerosos intermediários, sendo eles próprios partícipes na formação desse gosto pela arte popular.

Esses intermediários, os quais são responsáveis por realizar mediações materiais e simbólicas, foram, na segunda metade do século XX, decisivos para a emergência de um circuito das artes plásticas populares no Brasil. Entre eles, no plano intelectual, poderíamos citar a atuação da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, que assina a curadoria de importantes exposições de arte popular; e também a atuação do artista plástico e *designer* Aloísio Magalhães, por ocasião do projeto do Centro Nacional de Referência Cultural, posteriormente vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional. Ainda nesse período, o surgimento de instituições como o Museu Edson Carneiro (RJ), o Museu Théo Brandão (AL) e o Museu Homem do Nordeste (PE). Na década de 1970, o aparecimento das primeiras galerias de arte popular, a Galeria O Bode, em São Paulo, e a Galeria Nega Fulô, em Recife. Na década seguinte, as galerias Karandash, em Maceió, e Pé de Boi, no Rio de Janeiro. Não menos importante foram a atuação dos colecionadores, entre os quais, caberia destacar Jacques Van de Beuque, cuja coleção deu lugar à criação do Museu Casa do Pontal, inaugurado em 1992, com um acervo de mais de 8 mil peças. Durante os anos 2000, o surgimento de múltiplas galerias, lojas e instituições voltadas ao artesanato tradicional e à arte popular, em decorrência de um processo cumulativo de valorização dessas expressões no país. Todos esses processos – envolvendo indivíduos e instituições – foram constituindo, segundo o argumento aqui apresentado, um circuito das artes populares, sendo este circuito pertencente ao campo de produção cultural ampliado, ao campo das artes em geral.

Quando pensamos nas biografias de indivíduos como Mestre Vitalino, Mestre Guarany e Mestre Noza, e também quando pensamos nas trajetórias de Fernando Rodrigues dos Santos e Jasson Gonçalves, por mim retratados na primeira parte dessa dissertação, precisamos

compreender que esses perfis subjetivos delineiam os contornos de uma posição social de criador, a posição social do artista popular. Essa específica posição social se baseia, como anteriormente mencionado, em uma ideologia carismática do criador inciado, incultivado, incivilizado, do criador considerado ingênuo, alheio aos parâmetros acadêmicos ou alheio à grande tradição artística de caráter erudito. No entanto, essa ingenuidade será valorizada na medida em que introduz, pelo seu próprio *desvio* de gosto, uma inovação em termos de criação artística. O caráter não-conformista da arte popular, portanto, é um elemento exaltado. Vimos que foram as justificativas formalistas e expressionistas que se apoderaram dos objetos do gênero das artes plásticas populares, depurando-os, exaltando as suas propriedades estéticas consideradas autênticas. O “olhar” modernista, portanto, é aquele que apreende e assimila o gênero das artes populares, estruturando-o como uma prática de colecionismo baseada em justificativas intelectuais e teóricas, associadas ao modernismo, ao formalismo e ao expressionismo.

O artista popular, como antes se disse, se mostra como a imagem invertida do artista moderno. Para o artista popular, no sentido moderno, a individualidade criativa é um valor importante. Diferentemente do artista moderno, o artista popular não é um postulante à vanguarda artística. Antes, pelo contrário, a arte popular se coloca como um gênero *vanguardizado*, instituído por efeito de um olhar externo. O olhar externo, portanto, é um elemento estruturante da constituição dessa posição social de criador. Isso se mostra, principalmente, na relação entre os produtores e os intermediários (“descobridores”) desse circuito das artes plásticas populares. Verificamos, seja no estudo de caso dessa dissertação, seja através de elementos biográficos de outros artistas populares, a ação dos intermediários como elemento decisivo não só para a comercialização dos objetos, mas também para ajustar aspectos da produção, sugerindo alterações nas obras, qualificando a sua recepção, conformando, desse modo, o gosto pela arte popular, isto a partir de uma relação que se estabelece entre a produção local e o mercado metropolitano.

Capítulo VI - Artesanato e capitalismo: as relações entre diversidade cultural e mercado

Nesse capítulo busco compreender a inserção do circuito das artes populares no interior das dinâmicas estruturantes do capitalismo global, considerando o crescimento de um setor cultural ou criativo mais amplo, conformando uma esfera da economia contemporânea, uma esfera da economia da “cultura”, muitas vezes descrita como economia do “imaterial”, ou economia do “enriquecimento”. Nessas novas formas de economia, portanto, de formação de riqueza, cumpre observar as relações entre o discurso da diversidade cultural e o mercado. Posteriormente, dedico-me a analisar como o objeto de estudo, o artesanato do povoado Ilha do Ferro, se aproxima dos processos narrados a respeito das dinâmicas econômicas contemporâneas. Interessa-me saber como a produção de arte popular e de artesanato tradicional se acomoda nessas dinâmicas, ou seja, em que sentido a produção e o consumo desses respectivos bens se afirmam na contemporaneidade? O artesanato, que regularmente é visto como algo associado ao passado, considerado muitas vezes como supérfluo, passa a ser associado a um tipo de objeto que encarna valores importantes para o mundo contemporâneo, como a própria diferença cultural, a autenticidade, os saberes e fazeres tradicionais, a maior ou menor individualidade do processo criativo, enfim, a qualidade de coisa “artesanal” ou “artística” passa a ser um atributo explorado no interior dessas “novas” formas de economia.

1. As relações entre diversidade cultural e mercado

O problema teórico consiste em compreender por quais processos de refuncionalização os objetos artesanais passaram no contexto de sua assimilação às economias capitalistas contemporâneas. Isto implica que as relações entre diversidade cultural e mercado sejam observadas no interior de um contexto de reestruturação do capitalismo global, sobretudo a partir do último quartil do século XX. Nesse sentido, considera-se que a “diversidade cultural” se estabeleceu, até por sua circulação global, enquanto um discurso e como um valor principalmente, como um código cultural estruturante de práticas sociais, de práticas econômicas no contexto de uma economia centrada, cada vez mais, na imaterialidade dos bens e serviços, de uma economia frequentemente descrita como “pós-industrial”, ou “pós-fordista”, sendo esta marcada pelo conhecimento, pela informação, pela imagem e também pelo conteúdo cultural plasmados nas mercadorias.

O tema da diversidade cultural só pode ser compreendido à luz dos processos de globalização dos mercados e de mundialização da cultura. Em outras palavras, quando ocorre a emergência do mundo como unidade de sentido, qualificando um senso planetário que o envolve, a problemática da diversidade assume centralidade. Como argumenta Renato Ortiz (2015), a globalização precipitou as diferenças, reforçando as discrepâncias étnicas. No lugar de homogeneizar, transformou o heterogêneo em certo sentido produtivo. Nesse processo global, a diversidade se torna duplamente funcional para o mercado. Primeiro porque compreender a diversidade significa alcançar novos públicos consumidores. Daí todo o esforço do marketing transcultural, que se aplica a um conjunto mais amplo de destinatários, sendo estes muitas vezes marcados por idiosincrasias locais. Em segundo lugar, a diversidade cultural potencializa a criatividade e, conseqüentemente, a produtividade das empresas. A consequência, nesse caso, é a diversificação da oferta. A diversidade de formas de vida será vista como uma fonte de inovação para o mercado.

Nesse processo de globalização dos mercados e mundialização da cultura, duas tendências se verificam: a primeira delas é a desterritorialização, a segunda é a localização¹¹⁸. No primeiro caso, acentua-se a deslocalização da produção. A determinação da origem é vista como um elemento secundário. Há o pressuposto de um desenraizamento cultural das coisas para que essas possam circular globalmente, enquanto mercadorias mundializadas. No segundo caso, a localização é um processo de afirmação do pertencimento de origem, as coisas são reconhecidas pelos seus atributos territoriais, enquanto uma estratégia de valorização da particularidade. A desterritorialização, portanto, pressupõe um processo de desenraizamento das coisas de seus contextos de origem, de depuração de suas qualidades demasiadamente locais, para que elas se tornem palatáveis a um público internacional. A localização, por seu turno, se fia na estratégia inversa. Ela se faz pela definição de origem, que se mostra como via de acesso para uma maior circulação global. Desterritorialização e localização, poderíamos dizer, são duas estratégias de assimilação dos elementos culturais ao mercado capitalista contemporâneo. Para além da assimilação ao mercado, podemos pensar que, no caso da localização, se operam formas de afirmação de particularidades, de identidades sociais específicas, vinculando o fenômeno ao território da política.

É precisamente no esteio dessa segunda tendência, ou seja, de localização, que o discurso da diversidade se torna relevante para o mercado. Michel Nicolau Netto (2014) mostra

¹¹⁸ Tenho como referência para essa discussão o livro de Renato Ortiz (1994).

como a emergência do discurso da diversidade, com maior ênfase principalmente a partir da década de 1990, evidencia ao menos dois índices privilegiados da diferenciação dos produtos, bens e serviços, de algum modo atravessados por esse código cultural da diversidade: o local e o étnico. O “local”, especialmente, é aquilo que marca a diferença. Netto (2014, p. 237) também vai sublinhar uma diferença entre o “lugar” e o “local”. Um local por certo é um lugar, mas este lugar investido de poder simbólico o suficiente para tornar-se ele próprio um sinal de referência e distinção, um índice de diferenciação, quase como se fosse uma marca. Quando o lugar se transforma em uma espécie de marca, então podemos dizer que esse lugar se aproxima da noção de “local”.

Muitas vezes o recurso ao “local” e ao “étnico”, como índices de diferenciação, são vias de entrada para a globalização, globalização esta que, se por um lado uniformiza determinadas práticas e condutas, como mecanismo de promover a circulação de pessoas e bens de consumo, por outro lado, historicamente, se mostrou permeável aos movimentos de caráter heterogêneo, particularizados. Isso quer dizer que o “local” e o “étnico” não são barreiras de trânsito pelas esferas globais. Antes, pelo contrário, por serem afirmações de particularidade, passam a encontrar espaço para afirmar uma dada diferença. É essa diferença, precisamente, que, pelo discurso da diversidade, passou a ser reconhecida como elemento de valorização dos bens e serviços. A diferença como um ativo do mercado, que precisa dar conta, agora, de atender um público cada vez mais diversificado também, pelo próprio avanço do capitalismo, que chega a novos mercados pelo mundo. Portanto, compreender a diferença, assimilar a diferença e convertê-la em um produto comercial seria uma alternativa para inserir-se competitivamente em um mercado cada vez mais segmentado, marcado por bens customizados.

Localiza-se, com certa frequência, a década de 1970 como um marco para os processos de reestruturação produtiva do capitalismo global, com a passagem de um modelo fordista para um regime de acumulação flexível¹¹⁹. Mas as mudanças na ordem econômica daquele período são tributárias de um processo que se passou, já com relativa intensidade, na década anterior, com a globalização dos mercados avançando, movendo plantas industriais para diversos países do sul global, tornando o mecanismo produtivo sensivelmente mais integrado em suas funções econômicas, de produção, circulação e consumo de mercadorias. Assim o capitalismo atingia zonas cada vez mais distantes, convertendo-as, em maior ou menor grau, ao funcionamento do próprio mercado internacional. Havia, portanto, um certo esgotamento do modelo fordista-

¹¹⁹ Sobre tema da acumulação flexível, tenho como referência David Harvey (1992, p. 135-176).

taylorista-keynesiano em face das novas pressões do mercado. Entre essas pressões, poderíamos mencionar a crítica estética ao capitalismo que toma impulso junto aos movimentos contraculturais de 1968, segundo o argumento dos sociólogos Luc Boltanski e Ève Chiapello (2009).

Uma das fontes de indignação da crítica estética ao capitalismo está centrada na questão da autenticidade. A sociedade industrial teria legado, com a produção em larga escala de caráter massivo, uma inautenticidade geral das coisas da vida cotidiana. Como consequência da crítica, e sobretudo da crítica estética ao capitalismo, houve uma assimilação dessa demanda pela autenticidade dos bens e serviços no interior da própria lógica do mercado, passando, com isso, a diversificar a oferta a partir de novos nichos de consumo. Essa crítica, fundamentalmente, opõe-se ao processo de estandardização da produção massiva de mercadorias, também como signo de uma uniformização e homogeneização indesejadas, que teriam por efeito produzir uma massificação das subjetividades, das mentes e dos corpos.

O modo como o capitalismo encontrou para assimilar essa demanda por autenticidade foi a mercantilização da diferença. Uma cooptação da autenticidade em forma de mercantilização, com o ato de transformar em produtos, bens e práticas que antes se situavam fora da esfera do mercado. Daí resulta a invenção de novos produtos, bens e serviços que sejam então capazes de carregar, em suas mensagens, virtudes libertadoras e autênticas. A partir de uma oferta maior de produtos considerados “autênticos” a sensação de massificação iria perder força, e a crítica encontraria uma resposta. Os agentes da produção buscavam, desse modo, opor-se à saturação dos mercados, aguçando o apetite dos consumidores com o fornecimento de produtos centrados na qualidade, no estilo e na diferença. Ao antigo produto industrial - a mercadoria fordista - relega-se uma imagem de insalubre, insípido, artificial, indiferenciado, como características negativas. Na oposição estariam os novos bens e serviços, por vezes reivindicando como contraponto ao industrial, uma ideia de “artesanal”, “artístico”, ou até mesmo “cultural”.

Há uma retórica da autenticidade nesse processo de mercantilização da diferença, uma retórica que, como mostram Luc Boltanski e Ève Chiapello (2009, p. 449), será alvo de suspeitas frequentes, transformando o próprio conceito de autenticidade. No caso da suspeita dos bens comercializados como “autênticos”, o exemplo mais notável é o do produto ecológico, considerando a contradição que porta esse produto quando, por meio da publicidade, é vendido como sustentável, mas que sua produção ou mesmo comercialização se baseiam em empresas, ou cadeias produtivas, que não são substancialmente sustentáveis, e que se valem de um expediente não muito distinto daquelas empresas que corroboram para a destruição ambiental.

Os autores, portanto, argumentam que a maneira pela qual o capitalismo incorporou a demanda por autenticidade teve por efeito uma redefinição da própria noção de autenticidade. A autenticidade, antes, era definida em oposição à estandardização e à massificação das coisas. A nova noção de autenticidade, então, passa a abranger uma crítica à “reprodução de uma diferença para fins comerciais”, como sendo uma espécie de cópia, que pode ser oposta a uma autenticidade do original. Seria autêntico aquilo feito sem “segundas intenções” estratégicas. Ocorre uma denúncia do artificial, em oposição ao espontâneo, uma denúncia do mecânico em oposição ao vivo, do sincero em oposição ao estratégico. Esse questionamento encontra ressonância na ideia de que o “espetáculo”, como lógica social, se generalizou. E a ideia de que o mundo se apresentava como um grande simulacro de diferenças e de falsas-diferenças estava no horizonte. As novas exigências de autenticidade não poderiam ser mais tão ingênuas, devido precisamente à disseminação de uma crítica à falsa autenticidade, uma crítica do fabricado, de uma autenticidade fabricada, portanto, não genuína. Não bastaria apenas se apresentar como autêntico, é preciso agora qualificar os termos da própria autenticidade, legitimar o conteúdo que sustenta a qualificação do autêntico.

No sentido de compreender as transformações do capitalismo considerando a sua reestruturação produtiva, autores como André Gorz (2005), Maurizio Lazzarato e Antônio Negri (2001) acentuam a presença crescente do componente de imaterialidade no interior do processo econômico. Atributos de inteligência, imaginação e até mesmo de cultura, considerando os saberes cotidianos, serão levados em consideração do ponto de vista do processo de valorização do trabalho. Há uma centralidade conferida ao trabalho vivo como trabalho qualificado, considerado como trabalho imaterial. Passa-se a falar em termos de “capital humano”, enquanto um capital fixo imaterial das empresas. Há uma diferença importante de ser sublinhada, aqui, entre o trabalhador da manufatura ou da indústria taylorizada e o trabalhador do chamado “pós-fordismo”. No primeiro caso, os trabalhadores são vistos como despojados de sua pré-formação social, da cultura do cotidiano, dos seus saberes. Importa que eles cumpram uma atividade parcial.

No caso dos trabalhadores dessa economia do conhecimento (pós-industrial), ocorre justamente o oposto: valoriza-se os saberes e as competências próprias dos trabalhadores, as suas qualidades imaginativas e toda a bagagem cultural trazida por eles de seus respectivos contextos. Desse modo, obtemos uma nova relação entre concepção e execução. No caso da economia pós-fordista, há uma convergência entre produção e concepção no âmbito de ação dos trabalhadores. Eles são responsáveis não somente por executarem tarefas, mas por

elaborarem essas mesmas tarefas. Com o advento e generalização do trabalho imaterial, tornou-se difícil a separação entre tempo da produção e tempo livre. Há um tempo de vida global, sendo difícil distinguir o produtivo do recreativo. Quando o trabalho se imaterializa, isso não atinge somente a produção. A imaterialidade, como dizem Lazzarato e Negri (2001), avança para todo o ciclo, inclusive o da reprodução-consumo. Em suma, há uma reprodução de subjetividade que corresponde a esta economia centrada no trabalho imaterial.

Maurizio Lazzarato e Antonio Negri (2001) argumentam que há uma nova dialética na relação produção-consumo. E que essa nova dialética, marcante de um novo período no processo histórico de acumulação capitalista, sugere que a comunicação se torna ela própria produtiva. É sobre o processo de comunicação social que o trabalho imaterial, com maior frequência, se debruça em sua pretendida ação. A ideia de “inovação” não se dá somente na racionalização do trabalho, na maximização do quantitativo da produção e na sua redução de custos. A inovação abrange também a diversificação da oferta. Diversificar a oferta significa a diferenciação da própria oferta, a capacidade de oferecer uma cartela de bens e serviços que correspondam às necessidades diversas, aos caprichos e imperativos propriamente comerciais. Como dizem os mencionados autores, ocorre uma transição para uma “neo-indústria da singularidade” e da “qualidade”. Essa estratégia, de assimilação do mercado pela sua demanda, encontra-se também na definição de “gamas” de produtos mais ampla e diferenciada, característica de um processo de segmentação dos mercados.

Lazzarato e Negri (2001, p. 44) vão dizer: “Parece então que a mercadoria pós-industrial é o resultado de um processo de criação que envolve tanto o produtor quanto o consumidor”. E, na verdade, envolve os produtores mais imediatos, os consumidores finais por certo, mas fundamentalmente uma série de intermediários, que no caso da produção, por exemplo, produzem o processo comunicativo, a publicidade, o *marketing*. O trabalho imaterial, portanto, se estabelece na mediação entre produção e consumo, ele se encontra na interface desses dois mencionados momentos, cumprindo o objetivo de comunicação, travando um diálogo constante com as necessidades, os gostos e, principalmente, com o imaginário simbólico dos consumidores, com o ambiente ideológico e cultural que envolve o conjunto dos públicos. Em outras palavras, a necessidade do consumo não é mais produzida indiretamente pelo objeto (produto), mas diretamente por dispositivos que se confundem com o processo de comunicação social. Esse trabalho imaterial de produzir a imagem de um produto condiciona, por sua vez, o impulso do consumo, aquilo para o que o objeto é feito e pelo que ele se torna desejado. Por isso se diz que o processo de comunicação tende a se tornar um processo de valorização. Há

uma subsunção do processo de comunicação ao domínio econômico, e esta subsunção se expressa na figura do trabalho imaterial. Como dizem Lazzarato e Negri (2001, p. 47): “O processo de comunicação social (e o seu conteúdo principal: a produção de subjetividade) torna-se aqui diretamente produtivo porque em um certo modo ele ‘produz’ a produção”. Ou seja: aqui a comunicação tem por efeito produzir a produção porque ela constrói as imagens que guiam o processo produtivo, ela constrói o objeto antes mesmo dele ser fabricado, isto porque a comunicação antecipa a própria produção e, por isso, em certo sentido, ela produz a produção.

Esse componente de imaterialidade crescente nas relações de produção econômicas, principalmente a partir dos processos históricos de reestruturação do capitalismo pós-1970, encontra na ideia de “marca” uma expressão de síntese. Vimos que o trabalho imaterial corresponde a um processo comunicativo do mercado. É nesse âmbito que a produção simbólica de imagens de marca se coloca como fenômeno generalizado de relativa importância. André Gorz (2005, p. 47), a este respeito, disse: “A produção de imagens de marca é o ramo mais florido e lucrativo da indústria do imaterial, e a fonte mais importante de rendimentos de monopólio”. Em síntese, para o autor, a marca, enquanto um fenômeno de prestígio, de reputação e celebração, tem o poder social de conferir aos produtos um “valor simbólico comercial”. As imagens de marca dotam os produtos de identidades diferenciais, as quais devem carregar consigo qualidades para as quais se reivindica exclusividade comercial. A imagem de marca, portanto, se torna um capital fixo imaterial. A marca, enquanto fator comunicativo, é aquilo que passa a fazer o valor do produto, e não o inverso.

Nesse ambiente alargado pela imaterialidade dos processos econômicos, sendo a comunicação um fator propriamente produtivo do processo social total, ocorre também um recurso à *estetização do mundo*, ou artealização das coisas cotidianas, marcada por uma subsunção do estético na ordem econômica. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015, p. 27) falam de uma “era transestética”, que se caracteriza por uma “inflação estética” e por uma infiltração dos valores reputados ao universo da arte nas indústrias, no comércio e na vida comum. Há, nas palavras desses autores, uma “generalização das estratégias estéticas com finalidade mercantil em todos os setores das indústrias de consumo”. É o triunfo da arte feita para o mercado. Aquilo que os autores observam, entretanto, pode ser considerado pelo prisma de uma difusão da matriz perceptiva da arte para outros domínios da vida social. Lipovetsky e Serroy (2015, p. 29) vão dizer que “A arte se tornou um instrumento de legitimação das marcas e das empresas no capitalismo”. Em outras palavras, que a “arte” se dissemina como um valor de referência, como um índice de diferenciação: o artístico. Daí terem várias outras categorias profissionais se

aproximado do ideal do artista com o objetivo de valorizar seus produtos. Ou aproximar os próprios produtos do que seria uma obra de arte propriamente. O artístico, poderíamos colocar dessa maneira, se mostra como fonte de singularidade, fonte de legitimidade e de autenticidade para o mundo das mercadorias e dos serviços pós-industriais.

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, observando os movimentos dessa economia do imaterial, vão apontar, como fazem outros autores, a importância que adquire a lógica do autêntico:

Enquanto triunfam o culto do novo e a lógica generalizada da moda (imagem, espetáculo, sedução midiática, jogos e lazer), desenvolve-se, a contrapelo dessa espécie de frivolidade estrutural, todo um imaginário social do ‘autêntico’. Notadamente por meio da busca das ‘raízes’, da celebração das regiões, da proliferação dos museus e ecomuseus. É o culto do patrimônio, com seus bairros reabilitados, a fachada de seus imóveis restaurada, os galpões reconvertidos. É também a moda do vintage. A lógica do autêntico inerva numerosos setores, inclusive alimentícios, com as célebres denominações de origem controlada e protegida, que garantem ao consumidor a autenticidade dos produtos (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 407).

A respeito dessa lógica do autêntico e do culto do patrimônio, entre outros fatores adicionais da economia do imaterial, cumpre acrescentar uma outra dimensão, ou uma outra maneira de perceber o fenômeno da imaterialidade, que é a partir da noção de “economia do enriquecimento”, tal como elaborado pelos autores Luc Boltanski e Arnaud Esquerre (2017). Essa economia do enriquecimento designa um domínio transversal de atividades econômicas que são relacionadas e potencializadas entre si: a indústria do luxo, a indústria do turismo, o complexo de atividades culturais, a patrimonialização dos territórios e o comércio de objetos colecionáveis. Em comum, essas atividades econômicas buscam se valer de um recurso associado ao “passado”. Enriquecimento, portanto, no sentido de um “refinamento”, como ocorre com o refinamento de um metal ou pedra preciosa. Uma economia que não se coloca para a produção de coisas exatamente novas, mas para o refinamento ou enriquecimento de coisas já existentes. Enriquecimento, aqui, também se refere a um conjunto de coisas que são destinadas, em sua comercialização, aos mais ricos, aqueles que despendem renda com bens considerados supérfluos.

Em geral, as coisas mais pertinentes a uma economia do enriquecimento podem ver os seus preços crescerem com o passar do tempo, segundo um movimento inverso daquele que caracteriza o objeto industrial *standard*. Os produtos industriais, que possuem um destino utilitário, se desvalorizam com o passar do tempo, vêm os seus preços diminuïrem com os usos que lhes são dados. Ou seja, os produtos industriais possuem uma durabilidade e uma

obsolescência. A característica temporal desse tipo de produto é perder o seu valor com o tempo, uma vez que as suas qualidades e os seus atributos seriam “gastos”. Por outro lado, os produtos de uma economia do enriquecimento atuam segundo outra lógica, uma vez que eles são valorizados a partir de sua temporalidade, pelo passar do tempo aqueles objetos passam a ver os seus preços crescerem, isto em virtude do valor de antiguidade, do valor patrimonial, ou mesmo do valor como objeto de arte socialmente reconhecido.

Há um trabalho de seleção entre aquilo que se destina ao abandono e aquilo que se destina à conservação. Esses objetos de uma economia do enriquecimento não se destinam a responder necessidades básicas, nem mesmo se prestam a dar lugar a usos ordinários. Por outro lado, esses objetos enriquecidos colocam a sua pertinência, a sua necessidade de tipo específico, em referência a outra lógica, uma lógica de coleção que ocupa centralidade, a chamada forma-coleção das mercadorias. Os objetos de antiguidade e os objetos de arte são exemplares nesse aspecto, mas também muitos produtos considerados de luxo. Esses objetos da economia do enriquecimento passam a fazer parte de coleções particulares. O objeto não é visto de maneira isolada, ele compõe um todo, a partir de uma lógica de coleção. Isso é relevante devido ao caráter de ostentação desse tipo de consumo. Não basta que se tenha uma coisa, nesse particular importa que uma coleção se apresente como tal. Esses objetos da economia do enriquecimento são acumulados para serem conservados, para serem por vezes contemplados solitariamente, e localizados em uma relação de proximidade com um conjunto de outros objetos do mesmo gênero, dentro de uma lógica bem próxima daquela da coleção propriamente dita.

Uma economia centrada na produção industrial opõe-se a uma economia fundada sobre o que se poderia nomear como processos de enriquecimento das coisas. “Enriquecimento” quer dizer não somente que as coisas desse tipo de economia se destinam aos mais ricos, mas também que os processos de enriquecimento demandam operações de agregação de valores aos objetos. Há um maior trabalho imaterial embutido nessas mercadorias. A economia do enriquecimento se constitui como uma das esferas da economia contemporânea, ao lado também da economia industrial. Enquanto esferas paralelas da economia, essas lógicas de formação da riqueza coabitam o mesmo tempo histórico. Uma coisa pode ser “enriquecida” de diversas maneiras. O enriquecimento designa as operações através das quais ocorre a valorização desses bens, os seus refinamentos, os seus aproveitamentos como recursos simbólicos, como ativos simbólicos imateriais. E, com frequência, verifica-se uma associação desse ativo simbólico a um determinado lugar de origem, a um local, um lugar que se transformou em um índice de diferenciação para os produtos e serviços a ele associados.

O enriquecimento refere-se ao tempo passado, a uma tradição, a uma antiguidade histórica. Mas também pode referir-se a um tipo de enriquecimento “cultural”. O que define o tipo de enriquecimento é o dispositivo narrativo que seleciona, dentre uma multiplicidade de fenômenos, as diferenças que se apresentam entre as coisas, diferenças consideradas particularmente pertinentes e capazes de compor um discurso patrimonial, um discurso narrativo e cultural. Boltanski e Esquerre (2017, p. 71-72) vão dizer que, na economia do enriquecimento, o principal recurso é a produção de diferenças e identidades, as quais emprestam aos bens e serviços um conteúdo simbólico de valor estimado. Nesse sentido, se pode dizer que a *narratividade* se constitui como um modo privilegiado de valorização. As fontes de formação da riqueza dessa economia do enriquecimento não são somente um entreposto de coisas antigas, mas elas necessitam sempre de um trabalho de valorização do passado, um trabalho intelectual de representação dessas coisas, de sua assimilação, e, portanto, de justificação do seu valor. É um processo de legitimação da autenticidade que se realiza por uma referência ao passado simbolicamente construído.

Uma coisa para que seja valorizada precisa antes que seja determinada. E como se determina? Por via de uma operação de avaliação. A avaliação, para que seja possível, necessita de uma apresentação da coisa, apresentação esta mediante a qual se pode, em um universo de mercadorias, de trocas entre vendedores e compradores, justificar ou criticar o preço de um objeto, considerando o seu valor estimado. Boltanski e Esquerre (2017, p. 167) vão diferenciar entre duas modalidades de apresentação dos objetos: uma analítica, outra narrativa. O modo de apresentação narrativo é aquele que assume maior pertinência para se pensar os produtos de uma economia do enriquecimento. A apresentação narrativa se realiza por uma operação de atribuição de valor a partir do dispositivo narrativo das coisas. A narrativa permite associar a descrição e o contexto dos objetos, a uma situação de evocação do objeto, associação a eventos do passado ou a determinadas pessoas. Associação também aos lugares, às marcas, aos estilos de criação, às tradições que informam a composição do objeto. A narrativa contempla um aspecto cronológico, o modo de representação do objeto é ligado às descrições de seus elementos passados, de sua fonte patrimonial. A apresentação narrativa permite ativar as funções memoriais dos objetos. Os objetos, portanto, são acompanhados de relatos. Sobre eles, de maneira geral, se depositam sentidos.

Podemos destacar quatro principais pilares dessa economia do enriquecimento: o primeiro deles é um certo *ethos patrimonial* que se generaliza; o segundo pilar refere-se à generalização da lógica da coleção, da forma-coleção das mercadorias; o terceiro pilar diz

respeito aos chamados bens de exceção, considerando que os objetos se constituem como excepcionalidades; por fim, o quarto e último pilar refere-se a uma lógica política territorial em que se valorizam os ativos de um determinado lugar de origem, de uma localidade, ou, como na expressão francesa, um *terroir*, quer dizer, o objeto de uma tipicidade local.

A respeito do primeiro deles, o *ethos patrimonial*, verifica-se a disseminação de práticas de patrimonialização, as quais muitas vezes estão centradas nos territórios, nas localidades, contando com a colaboração de especialistas em estratégias de desenvolvimento local, os quais sabem como revelar os ativos territoriais e valorizar o potencial que eles possuem. É precisamente essa exploração sistemática do passado por uma espécie de relançamento no mercado que os especialistas chamam de “inovação patrimonial”¹²⁰. Já o segundo pilar, a respeito da generalização da forma-coleção das mercadorias, cumpre dizer que as coisas não são vistas isoladamente, mas estão circunscritas por totalidades, sendo estas as coleções. Na forma-coleção das mercadorias a valorização do objeto se coordena por uma maneira de separar os originais das cópias. Os valores, aqui, são a originalidade, a singularidade e a autenticidade. No caso da forma-coleção, os objetos nem sempre se colocam para o uso. Na forma-coleção o que conta, sobretudo, é o atestado de autenticidade do objeto. Para afirmar uma autenticidade, recorre-se a uma força memorial, uma qualidade capaz de diferenciar o objeto autêntico de sua cópia, de diferenciar o verdadeiro do falso, por vezes pressupondo associações dos objetos a uma pessoa ou a um evento do passado. Os bens excepcionais, enquanto terceiro pilar, se colocam justamente para a lógica de coleção, são eles, os bens excepcionais, que figuram nas coleções, e, portanto, adquirem eles próprios, enquanto mercadorias, a forma-coleção. Dizer que esses objetos são excepcionalidades é o mesmo que os diferenciar do conjunto mais amplo de mercadorias, seriam estas mercadorias distintas das outras demais, vistas, portanto, como mercadorias singulares. Por fim, o último pilar da economia do enriquecimento nos reporta para a lógica política territorial, o fato de que as ações de enriquecimento dos bens e serviços se ancoram em localidades, e que o objetivo, em síntese, é a construção simbólica dessas mesmas localidades, como sendo portadoras de uma “arte de viver”, de uma forma de existir, abrangendo as tradições e os ofícios, os saberes e os fazeres, entre outros ativos imateriais do território. Poderíamos citar a produção de singularidades culturais locais como um processo de valorização interno à economia do enriquecimento. Esse último aspecto nos reporta a outro importante fator da economia do enriquecimento, sendo este estritamente vinculado ao território, que é a capacidade de atração residencial, ou seja, a atração de públicos para um

¹²⁰ Boltanski e Esquerre (2017, p. 40).

determinado lugar, fazendo-os permanecer com o objetivo de que consumam bens e serviços oferecidos. Essa produção de singularidades locais se realiza pela construção simbólica de marcas de origem, marcas de lugares, ou de marcas-lugares, que envolvem, por sua vez, a oferta de bens e serviços que são diferenciados por essas marcações de localidade.

2. Artesanato e arte popular na economia do imaterial

Nessa parte, importa compreender como os objetos que são classificados como “artesanato” ou “arte popular” se inserem na dinâmica econômica contemporânea, fazendo parte de uma esfera ampliada da economia, a chamada economia do imaterial, no interior da qual havíamos discutido a dimensão do “enriquecimento” como estratégia de valorização de bens e serviços. O circuito das artes plásticas populares, portanto, se insere atualmente como parte de um conjunto maior de atividades, atividades identificadas como pertencentes ao chamado *setor cultural*. Ao mesmo tempo, esse mencionado circuito se estrutura como se fosse um segmento econômico ele próprio, quer dizer, o segmento do artesanato, incluindo dentro desse mencionado segmento as diversas e variadas manifestações da arte popular.

Para entender melhor as características do segmento econômico do artesanato, será necessário conhecer mais o perfil do artesão em face da realidade brasileira. Existe enorme lacuna quanto às informações estatísticas disponíveis. Por exemplo, não há uma estimativa confiável sobre o total da população de trabalhadoras artesanais no Brasil. No entanto, desde 2012, no âmbito da Secretaria Especial de Micro e Pequena Empresa (SEMPE), o Departamento de Empreendedorismo e Artesanato (DEART), responsável pelo Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), inclui os dados gerados pela emissão da Carteira do Artesão no *Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro* (SICAB). Esses respectivos dados cadastrais são produzidos conforme os critérios de classificação da Base Conceitual do Artesanato Brasileiro¹²¹. A partir desse universo de informações¹²², considerando possíveis distorções inerentes à base de dados – como defasagem de respostas, mudanças de critérios e

¹²¹ Este é um documento de referência conceitual do Programa do Artesanato Brasileiro (PAB). Acesso: https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/34932949/doi-2018-08-01-portaria-n-1-007-sei-de-11-de-junho-de-2018-34932930

¹²² Em resposta à solicitação de informações, o DEART (Departamento de Empreendedorismo e Artesanato) me enviou, no dia 13/05/2020, relatórios de dados cadastrais a partir dos quais foram elaborados os gráficos das Figuras 96 e 97. Portanto, os dados levados em consideração são referentes às carteiras geradas entre 2012 e a data acima mencionada, totalizando o número de 165.911 cadastros.

maior ou menor empenho das secretarias estaduais responsáveis pelo cadastramento —, podemos ter uma noção estimada da composição do segmento (Fig. 96 e 97).

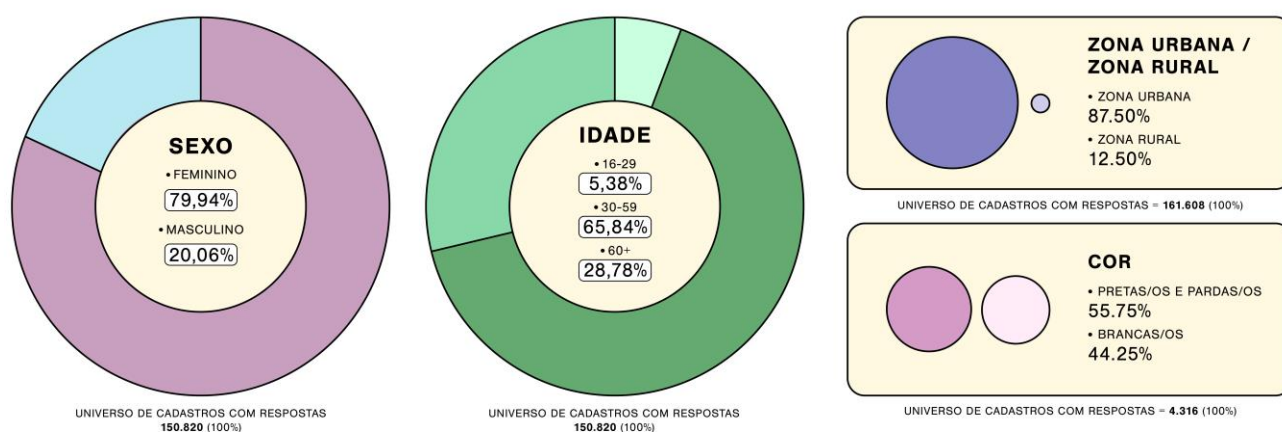


Figura 96. Fonte: SICAB (2020) - Elaboração visual feita por Henrique Cintra.

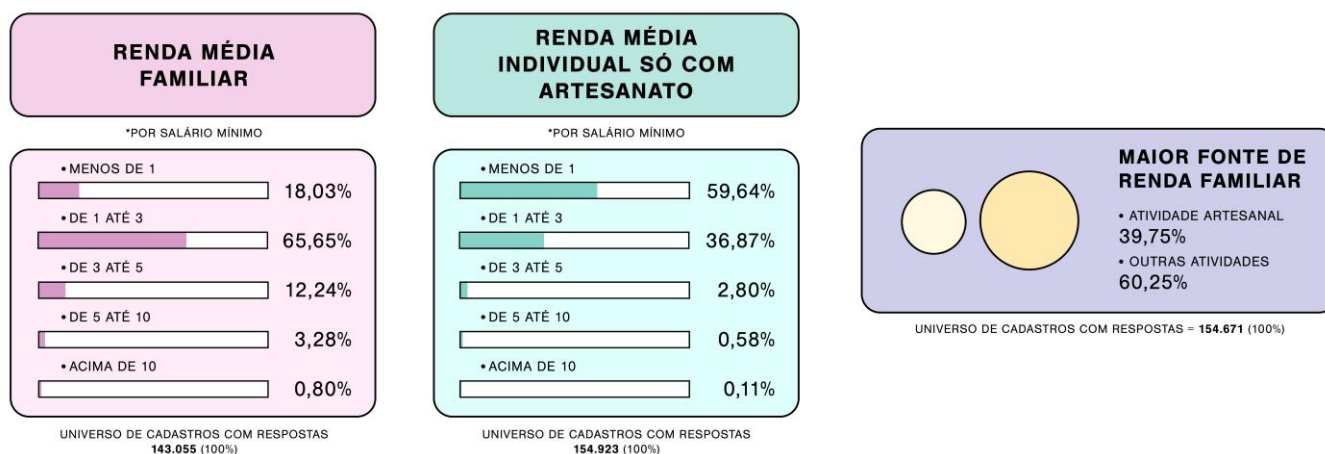


Fig. 97 - Fonte: SICAB (2020) - Elaboração visual feita por Henrique Cintra.

A participação feminina no artesanato é largamente majoritária e pode ser interpretada como reflexo da prevalência dos produtos de fios, tecidos e fibras na prática de técnicas de bordado, renda, costura, tapeçaria e trançado. Os homens, por seu turno, são majoritários nas atividades de entalhe. A idade média dos artesãos é consideravelmente elevada, com quase 1/3 de pessoas idosas. Por outro lado, o número reduzido de jovens aponta para a baixa taxa de renovação geracional. A concentração em zonas urbanas indica que o artesanato, hoje, tende a se fixar nas regiões metropolitanas, nos centros urbanos turísticos. No entanto, é possível que os dados relativos à zona rural estejam subnotificados pelo sistema de cadastros. As

informações financeiras mostram que, comparado à média do setor cultural¹²³, o artesanato constitui uma atividade sub-remunerada, secundária e complementar. Existe um paralelo entre os 60% de artesãos que recebem menos de 1 salário mínimo em *renda média individual só com artesanato* e o mesmo percentual de *maior fonte de renda familiar* atribuída a outras atividades.

O panorama do segmento artesanal, contudo, não deixa de expressar uma farta heterogeneidade. Os indivíduos e os grupos variam muito as suas situações com relação à produção, comércio e público. Do ponto de vista da produção, há aqueles que trabalham individualmente, mas as associações e cooperativas atendem a uma demanda de maior escala. Além disso, o artesanato responde a uma dinâmica de sazonalidade. As encomendas e a formação de estoques obedecem ao ritmo dos calendários festivos, dos períodos de intenso fluxo turístico e também das principais feiras nacionais. A comercialização intermitente desse tipo de produto eleva a sensação de incerteza dos profissionais.

Do ponto de vista da comercialização, o artesanato possui três principais vias de escoamento. A venda direta para o consumidor final, efetivada em centros turísticos, ruas, praças e feiras permanentes, ou em lojas próprias, no espaço do ateliê/oficina e mesmo no domicílio do consumidor. A segunda via é o varejo, os lojistas e galeristas que encomendam volumes, com regularidade, a preço de atacado. A terceira via é o conjunto das feiras temporárias que reúne grandes públicos de intermediários e consumidores finais de diversas partes do país. Os públicos desse mercado também variam: turistas que compram *souvenir*, colecionadores interessados em peças únicas, arquitetos que inserem os produtos em seus projetos de decoração, transeuntes em ruas e praças, clientes fidelizados de lojas urbanas em grandes metrópoles e até empresas que buscam brindes corporativos. O artesanato opera por uma dinâmica interna de nichos.

Quando olhamos para a composição geral do segmento do artesanato no Brasil, podemos observar que existem estratificações internas ao próprio segmento. Os dados sobre a renda média mensal são ilustrativos a este respeito. Ou seja, uma grande massa de artesãos, cerca de 84%, recebe até 3 salários-mínimos. Enquanto isso, 12% dos artesãos cadastrados afirmam receber entre 3 e 5 salários-mínimos. E somente 4% afirmam receber acima de 5 salários-mínimos. Portanto, é possível dizer que existe uma elite do trabalho artesanal brasileiro. Muito embora não se tenha dados estatísticos específicos sobre o povoado Ilha do

¹²³ O rendimento médio mensal do setor cultural corresponde a R\$ 2.163,00, segundo o Sistema de Informações e Indicadores Culturais, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2019).

Ferro, é possível notar que, pelo padrão de vida dos artesãos do povoado e pelos preços dos objetos comercializados, alguns desses indivíduos fazem parte dessa camada superior do segmento artesanal brasileiro. Se compararmos o povoado Ilha do Ferro com os dados do segmento artesanal brasileiro, podemos ver que a proporção de artesãos homens no povoado se destaca, haja vista a prevalência da matéria-prima madeira, historicamente associada ao trabalho masculino.

Do mesmo modo que observamos a estratificação do segmento artesanal brasileiro, é possível perceber que essa mencionada estratificação também se expressa nos meios de comercialização dos produtos artesanais. As lojas urbanas de artesanato se diferenciam não somente pela curadoria dos objetos, mas pelo público consumidor, o que altera sensivelmente o preço das próprias mercadorias. A localização da loja é sempre um fator de grande importância. Isto é, se ela se localiza em centros turísticos, ou em feiras permanentes das cidades, ou se se localiza em grandes centros urbanos do eixo Rio-São Paulo. Há lojas que comercializam o artesanato, mas não se apresentam como lojas de artesanato propriamente. Lojas de itens de decoração, antiquários, lojas de objetos de luxo, entre outros tipos de estabelecimentos, são responsáveis por escoar parte dessa produção. As galerias e as lojas de artesanato e arte popular, além do trabalho de comercialização propriamente dito, exercem também um trabalho imaterial de comunicação dos objetos. Existe, portanto, um certo investimento simbólico. Isso se expressa, por exemplo, na publicação de catálogos, de livros, pela promoção de palestras e debates, além das exposições, que esses estabelecimentos comerciais mais sofisticados realizam para qualificar o consumo dos bens ofertados. Em São Paulo, por exemplo, temos notícia de algumas galerias que atuam nesse sentido: a Galeria Estação, a Galeria Pontes e a Galeria Brasileira. Em comum, são tipos de estabelecimentos comerciais que não se restringem ao comércio puro e simples, uma vez que atuam também no sentido de fomentar o dispositivo narrativo dos objetos, isto através de uma operação valorização simbólica desses mesmos objetos.

Nesse sentido, aqui caberia compreender o artesanato como uma mercadoria pós-fordista. O artesanato, que antes estava associado a um tipo de mercadoria pré-industrial, no novo arranjo do capitalismo contemporâneo pode aparecer como exemplar de uma mercadoria pós-industrial. A especialização cultural do gênero das artes plásticas populares pressupõe, inclusive, todo o trabalho imaterial acumulado que se produziu sobre um determinado conjunto de objetos. O chamado “artesanato tradicional” e as obras de “arte popular” podem ser vistos como mercadorias pós-industriais, como mercadorias portadoras de um conteúdo cultural-

informativo. E o importante é perceber como esse conteúdo é socialmente produzido e reproduzido por uma série de intermediários que são os responsáveis por injetar sentido ao mundo dos bens.

É possível pensar, portanto, que esse mercado do artesanato e da arte popular se insere nas dinâmicas contemporâneas de uma economia do imaterial, ou de uma economia do enriquecimento, como se mostrou na primeira parte desse capítulo. Assim, as artes plásticas populares vão se integrar ao mercado de objetos colecionáveis. Isso implica que esses objetos possuem uma forma de valorização distinta das mercadorias convencionais. Quer dizer, no processo de valorização dos objetos reputados ao segmento do artesanato e da arte popular no Brasil, conta-se com um dispositivo narrativo, mediado por um trabalho imaterial de investimento simbólico sobre os bens. Esse trabalho imaterial, que se produz a partir da comunicação (*marketing*) dos objetos, é realizado por via dos intermediários, os responsáveis pela qualificação desses mesmos objetos. Ao mesmo tempo, o artesanato e a arte popular, internamente à dinâmica de uma economia do enriquecimento, estabelecem fronteiras com a indústria do luxo, a indústria do turismo, além das atividades culturais como eventos e feiras, que movimentam também esse mencionado segmento. Em geral, podemos identificar nesses objetos do circuito das artes plásticas populares, uma narrativa que os associa ao “passado”, sendo portadores de uma tradição, um saber-fazer local. Portanto, é a própria lógica do autêntico, que inerva setores do mercado contemporâneo, que se apropria desses objetos classificados como “artesanato” e “arte popular”, qualificando, assim, um tipo de consumo cultural que se ajusta às dinâmicas contemporâneas do mercado capitalista.

Diante dos processos acima narrados, façamos o esforço para compreender como o estudo de caso, ou seja, o artesanato do povoado Ilha do Ferro, se insere nesse contexto de transformação das economias capitalistas contemporâneas. No caso da Ilha do Ferro, o local é propriamente o povoado, que adquiriu a força de uma imagem de marca, quer dizer, “Ilha do Ferro” possui também o sentido de uma marca artesanal e artística. Isso se demonstra, por exemplo, quando os objetos são assinados com o nome do artista seguido de seu lugar de origem. Aqui, o local é diferenciador dos indivíduos e da produção dos indivíduos, artesãos e artistas, que participam do contexto criativo desse povoado. Ao mesmo tempo, o contexto criativo do povoado está associado a um pertencimento de caráter étnico, o “étnico” como índice de diferenciação, no caso, é o contexto da cultura sertaneja, o vínculo simbólico está associado ao “interior”, por um lado, mas ao mesmo tempo ao “ribeirinho” ou “beiradeiro”, ao “sertanejo” propriamente dizendo, como identidades sociais locais. Por isso se pode dizer que

o artesanato da Ilha do Ferro mobiliza os valores da diversidade cultural: os objetos estão sempre associados a tipos específicos de sujeitos, e os sujeitos, por meio de suas identidades sociais, qualificam o dispositivo narrativo dos objetos. Importa, portanto, que esses objetos sejam feitos por determinados indivíduos, indivíduos que possuem uma posição social específica, uma certa identidade cultural, quer dizer, um vínculo de pertencimento a um determinado local.

A Ilha do Ferro é uma expressão associada duplamente: ao sertão e ao Rio São Francisco. Os produtores são sertanejos e são beiradeiros, ribeirinhos do Rio São Francisco. O Rio São Francisco e o sertão, por sua vez, são também símbolos eles próprios, símbolos de referência. Como índices de diferenciação, esses “lugares” se fundem na apreciação de um objeto, que tem por função carregar, simbolicamente, esse conjunto de referências de origem, sejam referências “locais” ou “étnicas”, referências sobre o lugar de origem e a tradição. E o mesmo poderia ser dito para o caso do mercado de artesanato e, de maneira mais ampla, para o chamado gênero das artes plásticas populares, ou seja, nesse caso, o “local” e o “étnico” são índices de diferenciação. Eles marcam a diferença dos autores, dos artistas e das tradições. O local e o étnico definem um espaço de autenticidade para esses produtos. Tais índices de diferenciação, tendo por referência as localidades e as etnicidades, funcionam como medidas de autenticidade dos bens. O local e a etnia seriam, portanto, critérios de autenticidade. Assim como a individualidade das obras se torna um critério para o sistema de arte, o “étnico” e o “local” os são para o discurso da diversidade, para a diversidade cultural como um código social que serve ao propósito de legitimar e, por consequência, valorizar determinadas práticas e objetos vinculados ao discurso.

A diversidade cultural se afirma por uma diversidade de produtos de procedências variadas quanto aos locais de origem. Há uma afirmação da localidade no mercado. Assim como ocorre no mercado das artes plásticas populares. Também nesse caso o “local”, assim como o “étnico”, se firmam como índices de diferenciação dos produtos e dos produtores. Nesse caso, cumpre salientar, assim como na indústria do luxo, qual a procedência de uma determinada peça artesanal, mas não só a sua procedência, na própria evocação do “local” está embutido nessa operação a associação mais ampla ao conjunto de saberes e fazeres de uma determinada comunidade local, uma comunidade identificada com um tipo de pertencimento étnico.

A narrativa que costuma associar um artista, um objeto ou uma tradição a um determinado lugar de referência é dependente do destino da mensagem. A depender do contexto expositivo, um objeto pode veicular a mensagem de uma “nacionalidade”, sendo exemplar de

uma “cultura material brasileira”, compreendida na sua diversidade, mas apresentada por uma unidade ordenadora, a nação. Por outro lado, a mensagem que um objeto veicula, por vezes, se associa a outras imagens de lugares, a outras escalas de pertencimento, que são infra-nacionais. Por exemplo, quando se vincula um determinado tipo de produção cultural a uma região, como ocorre com o Nordeste. Ou, mais especificamente, vinculada a um estado: Alagoas e a alagoanidade. Podemos ver isto até mais claramente na criação da marca “Alagoas Feita à Mão”, desenvolvida pela Secretaria de Desenvolvimento e Turismo do governo de Alagoas, que qualifica o pertencimento de toda a produção artesanal de um estado. Ou então quando se vincula, ainda mais especificamente, a uma cidade, a um bairro, ou a um vilarejo, como é o caso da Ilha do Ferro, que se mostra índice local de diferenciação para um contexto criativo de produtores de artesanato e arte popular. Mas também pode ocorrer de determinadas expressões assumirem uma identidade supra-nacional, quando se vinculam a regiões como a “latino-americana”, ou o chamado “europeu”. Os índices variam conforme a composição da narrativa. A narrativa, por sua vez, se altera sensivelmente de acordo com o destinatário da mensagem. Se o destinatário, por exemplo, for interno, em nível infra-nacional, a afirmação das identidades regionais e estaduais se aflora. Se o destinatário se situar em um espaço de diálogo mais transnacional, então a narrativa se socorre de índices locais de diferenciação mais amplos, como as nacionalidades. Ou, até mesmo, como se disse, às regiões internacionais: como no caso latino-americano, por exemplo.

No discurso da diversidade é comum fazer-se o recurso a duas principais figuras: a primeira delas é a figura do mapa, as localidades precisam ser dispostas em um espaço geográfico ordenador, o mapa oferece meio para a localização; a segunda figura é a da viagem¹²⁴. Me detenho nesta última. A viagem será uma metáfora associada a um tipo específico de consumo cultural. Consumir esses bens marcados pela diversidade é, de algum modo, viajar pelos valores embutidos nas próprias mercadorias. Nesse sentido, cumpriria dizer que a figura da viagem se faz presente no mercado do artesanato. Quando a viagem não é feita pelo consumidor, os agentes intermediários são os responsáveis pelo relato da viagem associada ao objeto, portanto, da viagem como parte do processo de curadoria dos objetos. A viagem aparece nas falas dos lojistas e dos galeristas, que se consideram por vezes como “descobridores”, ou como viajantes que fazem fartas compras de objetos com o objetivo de revender em centros urbanos. Mas o fundamental é o fato do deslocamento ser salientado. Por

¹²⁴ Aqui tenho como referência para essa discussão o texto de Michel Nicolau Netto (2014, p. 258-262).

isso se pode pensar que, nessas narrativas que assumem o “local” com índice de diferenciação, é comum a figura da viagem se fazer presente.

Desse modo, considerando o estudo de caso, o dispositivo narrativo dos objetos leva em consideração o local de origem, um povoado sertanejo, à beira do Rio São Francisco, na divisa entre os estados de Alagoas e Sergipe, marcado por um conjunto de ofícios e tradições característicos daquela região, sendo esta associada ao imaginário do “sertão”, portanto, vinculada a uma cultura sertaneja, que, ali, naquela localidade, ocasionalmente se desenvolveu um polo de produção artístico e artesanal, amplamente reconhecido, com a marca de nome “Ilha do Ferro”.

Podemos ver que o étnico é frequentemente associado ao local. O local pressupõe o étnico, o envolve, o engloba. O étnico é um elemento interno ao local. O local contém o étnico. O étnico, por sua vez, é aquilo que faz do lugar um local propriamente, ou seja, um lugar simbólico. Esses lugares simbólicos são convertidos em localidades no capitalismo, e essas localidades passam a produzir bens e serviços em função de uma determinada marca-lugar, fruto de uma construção simbólica da origem e de seus ativos imateriais. Assim, o mercado passa a se beneficiar com a diversidade das origens e das procedências dos bens ofertados, das localidades e das etnicidades a eles associados, os quais oferecem renovados conteúdos para serem assimilados na dinâmica concorrencial do mercado capitalista contemporâneo.

Capítulo VII - Ilha do Ferro como uma localidade em circulação

Nesse capítulo apresento as duas principais modalidades de assimilação das artes populares ao sistema de arte-cultura ocidental e, por consequência, ao sistema do mercado capitalista, fazendo isto através de evidências empíricas da circulação de uma localidade: o povoado Ilha do Ferro. A primeira delas, a assimilação ao polo da cultura considera o conjunto de objetos como pertencentes a um todo que lhes ultrapassa, a assimilação ao polo “cultura” designa o conjunto de operações de avaliação e representação dos objetos considerando-os a partir de um enquadramento abrangente, que poderíamos nomear como protocolo contextualista-culturalista de assimilação. Nele, os objetos gravitam ao redor de um cenário, fazendo a composição de um ambiente. A segunda modalidade, a assimilação ao polo da arte considera que os objetos se apresentam, cada qual, como totalidades em si mesmas, eles também são frutos da autoria de um indivíduo criador, são geralmente considerados por suas propriedades estéticas intrínsecas. Podemos falar, dessa maneira, de um protocolo formalista-estético de assimilação. Nele, os objetos constituem os alvos privilegiados de uma narrativa, o cenário e o ambiente se estruturam em função dos objetos, que adquirem centralidade. Entre as duas modalidades de assimilação, existem dois universos principais de assimilação das artes populares: 1) o universo do *design* e da decoração de interiores; 2) o universo das exposições e dos museus. Esses universos estruturam a assimilação dos objetos das artes plásticas populares, configurando duas ambiências principais: a casa e o museu. É através dos espaços da casa e do museu que se operam as duas modalidades de assimilação: os protocolos contextualista-culturalista e formalista-estético.

Para discutir a assimilação por parte desses dois principais universos, portanto, é necessário reter aquilo que anteriormente se disse sobre os processos de assimilação das chamadas “culturas populares” ao sistema de arte-cultura ocidental. Esse movimento de aplicação da polaridade “arte *versus* artesanato” sobre o campo de produção cultural de maneira ampliada teve por repercussão o surgimento de novos gêneros pela assimilação de *outros* (recém-chegados) ao sistema de arte-cultura. É este processo de assimilação – que se realiza com a difusão da matriz perceptiva da arte e de seu correspondente regime de singularidade-autenticidade – o responsável pela proliferação de novos gêneros de apreciação artísticos, constituídos por especializações de gosto. A arte primitiva, as artes populares, as antiguidades exóticas, os colecionáveis, as artes brutas, das crianças, dos esquizofrênicos, dos marginais

autodidatas, itens da cultura material indígena ou sertaneja, artefatos locais e símbolos de tipicidade regional, etc., foram se constituindo como gêneros e, conseqüentemente, nichos de comercialização, de mercantilização da diferença cultural e artística.

No caso das artes populares a divisão arte *versus* artesanato serve justamente para balizar a diferença entre expressões mais legítimas e expressões de menor valor. Quando os artistas populares se aproximam dos valores do “artista romântico” (da imagem do gênio livre e espontâneo) são classificados de maneira superior quanto ao seu *status*. Por outro lado, o artesanato tradicional, visto como repetitivo, é assimilado na condição de uma expressão “tradicional”, de pouca individualidade, ainda que se conserve *traços* de tipicidade regional, ainda que se reconheçam virtudes formais nesses objetos. Essa divisão não é voluntária, foi produzida.

A diferença entre uma produção “pura” – para um mercado restrito – e a “grande produção” – para um público ampliado –, como se apresenta nos mais consagrados mercados de arte, se mostra, homologamente, no subgênero das artes populares. Pois que há uma produção artesanal destinada a mercado restrito e uma produção artesanal voltada ao grande público – essa diferença enfeixa a polaridade entre “arte popular” e “artesanato”. Mas também entre um artesanato *tradicional* – de valor cultural reconhecido – e de um artesanato vulgarizado, de qualidade mais turística, massivo, menos autêntico. Essa diferença é uma questão de autenticidade. No caso das artes plásticas populares, quando voltadas para um mercado de segmento restrito, os bens não são consumidos exatamente por seus pares ou similares; essa produção destina-se a um público consumidor restrito, sendo o público consumidor das artes populares, em geral, estruturalmente avesso ao seu grupo social de produtores: são separados, assim, por origens sociais distintas e distantes entre si.

A disposição para assinar as peças, na segundo metade do século XX, no caso dos chamados artistas populares, é sintomática do processo de assimilação. No caso dos objetos artesanais mantém-se muitas vezes a perspectiva de que são “anônimos”, “repetitivos” e “seriados”. E muitas vezes os são mesmo, pois partem de outra lógica de produção e habitam outro registro de apreciação, distinto daquele código dominante da obra única, original e, principalmente, autoral. No entanto, isto não implica que no artesanato tradicional, este de caráter mais coletivo, não possa aparecer o reconhecimento de valores estéticos importantes, mas, mesmo quando tal ocorre, estão situados em outro regime de autoria, posicionados de

maneira abertamente inferior na hierarquia social de valores do moderno sistema de arte-cultura.

Por isso é possível diferenciar a dita “arte popular”, de criadores cuja autoria é reconhecida, valorizados pela individualidade, daquele “artesanato tradicional”, cujo registro de criação é de caráter comunitário. Essa dita “arte” (os colecionadores e galeristas fazem questão de fazer essa diferenciação) se opõe ao “simples artesanato”. Assim, “arte popular”, nessa qualidade de uma arte autoral, constitui-se em subgênero destacado do “artesanato tradicional”, muito embora compartilhem de características comuns; a fronteira entre um e outro mostra-se fluida, com indivíduos que transitam entre essas duas classificações. Essa divisão é uma repercussão da assimilação pelos critérios do moderno sistema de arte (belas-artistas).

Dentro do chamado “artesanato tradicional” também é possível reconhecer diferenças internas: aqueles de qualidade mais “autêntica” e aqueles de qualidade mais “inautêntica”, critério que se observa pela diferença entre uma expressão dita autenticamente “tradicional” (que possui um lastro histórico comunitário, um tempo, uma tradição) e uma expressão dita “meramente turística” ou “imitativa”, artes que são feitas exclusivamente para “reproduzir”, “imitar”, “simular” um tipo de produção que perdeu o seu “verdadeiro” elo de origem, e também um tipo de arte de algum modo vista como reduzida ao interesse mais imediato de atender à clientela massificada de turistas. As fronteiras, nesse caso, também costumam ser fluidas, quando, por exemplo, o artesanato tradicional, deslocado de seu meio de origem, se transforma em arte turística, adquirindo *status* de *souvenir*, qualificando a autenticidade do próprio *souvenir*.

Assimilação e resistência, portanto, não são movimentos sempre antagônicos, certamente estabelecem tensões, mas contrários e compostos em uma espécie de dialética. A assimilação pode fortalecer uma resistência e a resistência pode resultar em assimilação posterior. É preciso olhar para as específicas jogadas dos agentes e procurar observar como, sutilmente, eles mobilizam os critérios do sistema de arte, seja para ampliá-lo (incluindo “outras” formas de arte, mas submetendo-as muitas vezes aos critérios, divisões e hierarquias valorativas do sistema dominante), seja para fissurá-lo, produzir rupturas, gerar tensões, conflitos e incômodos.

A resistência pode ocorrer quando, por exemplo, os parâmetros mais consolidados do moderno sistema de arte ocidental são questionados, e suas divisões são de algum modo recusadas ou severamente criticadas. O movimento de resistência possui, na sua intencionalidade, um objetivo de gerar ruptura. Ao mesmo tempo, o movimento de resistência pode opor-se, por exemplo, à divisão entre arte *versus* artesanato, mas principalmente algo ainda mais profundo: a separação entre arte e vida, a separação entre arte e sociedade. Mas nesse movimento de ruptura, por vezes até criticando o paradigma do gênio livre, da individualidade artística e o ideal da “obra única” encerrada em si mesma (fetiche da originalidade), no ato de sua contestação, os movimentos de resistência se aproximam, por exemplo, do ideal da vanguarda artística – com *a metafísica provocadora do boêmio*, diria Walter Benjamin (1989, p. 11; p. 71) – e essas resistências, por fim, podem muito bem ser assimiladas pela qualidade da crítica, pelo fato de seu antagonismo, passando, com isso, a adentrar os espaços de consagração do moderno sistema de arte-cultura ocidental.

A assimilação e resistência, artificação e des-artificação, são movimentos que se expressam não só ao nível das construções intelectuais e ao nível das intencionalidades artísticas, mas também, e sobretudo, ao nível das instituições: nos meios de publicação, nos meios de consagração e nos meios de circulação; exposições, eventos, feiras, museus e leilões (mercado), nos livros (catálogos ou biografias), nos comentários críticos, etc. No entanto, é preciso observar: assimilação e resistência não são como atos voluntários, vez que não se derruba voluntariamente um sistema de crenças e valores por qualquer ato isolado de um curador, de um crítico, de um galerista. Dentro do *Museu*, gêneros e subgêneros ocupam espaços distintos, possuem plaquetas explicativas que variam os predicados, são assim classificados de variados modos, representando de maneira diferencial os objetos. Não basta que compartilhem o mesmo espaço, não basta que façam parte dos mesmos canais de circulação, porque importa “como” são expostos, importa “como” são circulados, importa “como” são consumidos, apreciados, valorizados (economicamente e simbolicamente). Portanto, é preciso evitar a ilusão dos atos voluntaristas de inversão, é preciso atentar-se ao movimento estrutural, e compreender os atos de inversão no interior de uma estrutura que os abrange, junto da sua hierarquia de valores. Por vezes, uma assimilação é feita de maneira francamente “paternalista”, ou de modo que descaracteriza por completo o contexto cultural, ou de jeito que reproduz, em certo tom colonial, os critérios do moderno sistema de arte que são, historicamente, alheios a estes objetos assimilados. A assimilação pode se passar como

resistência e a resistência pode se passar como mera assimilação, por isso é necessário estar atento para as sutilezas de cada situação particular.

Esse processo de assimilação e resistência, contendo nele a transformação (transição), com base nos critérios do moderno sistema de arte, também pode ser pensado em termos de uma modernização do tradicional. Fazer com que os objetos do artesanato tradicional sejam transformados e, desse jeito, assimilados através de critérios do sistema de arte ocidental, é também maneira de modernizá-los. E, como mostra Canclini (2013, p. 245), a modernização das culturas populares, no capitalismo, contraditoriamente, nos seus gestos de assimilação e resistência – do ponto de vista econômico-material e simbólico-cultural – produzem certas situações ambíguas, cruzamentos e convergências. E, assim, muitos passam por uma assimilação para justamente resistirem, enquanto outros fazem da resistência motivo da assimilação. A arte popular que caminha no sentido da individualização e estilização se faz assimilada por critérios do sistema dominante de arte para resistir como nicho comercial de artistas populares; por outro lado, o artesanato tradicional que resiste, mantendo as formas e técnicas culturalmente enraizadas, vale-se de sua sobrevivência local como recurso para a própria assimilação ao mercado de bens culturais considerados autênticos e de segmento artesanal.

1. O universo do design e da decoração de interiores

O primeiro universo de assimilação das artes plásticas populares é aquele que vincula os objetos ao ambiente da casa. Ou seja, o universo do *design* e da decoração de interiores se desenvolve tendo como referência o espaço simbólico da casa. Ali, os objetos devem compor com uma série de outros objetos, assumindo funções utilitárias, mas muitas vezes funções estritamente decorativas. É preciso compreender que, no interior de um projeto de decoração, os objetos fazem parte de um enquadramento discursivo maior, ou seja, o ambiente que envolve está no centro, o cenário geral, os seus sentidos próprios, importa mais que a singularidade das partes isoladas. Por isso podemos pensar a assimilação das artes populares por meio do *design* e da decoração de interiores como obedecendo a um protocolo contextualista-culturalista, uma vez que, ali, os objetos se encontram em função do contexto total que os abrange, no caso, mais especificamente, o contexto da casa enquanto espaço simbólico construído pela decoração. É preciso compreender que, do ponto de vista da comercialização das artes plásticas populares, o

ambiente da casa se mostra como o destino prioritário dos objetos. Portanto, quando falamos do processo de assimilação pelo *design* e pela decoração, estamos falando de uma forma de qualificar o consumo desses mesmos objetos. Em seguida, elenco um conjunto de elementos empíricos que demonstram a assimilação da produção artesanal da localidade “Ilha do Ferro” por parte das estratégias vinculadas ao universo do *design* e da decoração de interiores.

Primeiramente, opto por fazer menção a alguns acontecimentos da chamada *Design Weekend!* (DW!) de 2019, abrangendo um circuito de eventos na cidade de São Paulo. Naquele momento, no mês de agosto precisamente, quando estive na cidade de São Paulo, pude registrar alguns dos enquadramentos em que os objetos do povoado Ilha do Ferro figuraram. Ao passar pelo *Instituto Europeo di Design*, localizado no bairro Higienópolis, nos damos com um prédio com as laterais vermelhas e a frente preta coberta por uma intervenção artística. Ali, onde funciona uma escola de *design*, vemos a sinalização: “DW: Higienópolis Design Hub: Design Multicultural”. Ao entrar no prédio, somos avisados de que lá ocorre a mostra paralela da *Feira na Rosenbaum*, intitulada *Alma Brasileira* que conta com a organização e curadoria de Cristiane Rosenbaum. Esta é uma feira com forte apelo ao objeto feito à mão. Nessa mostra paralela, quatro espaços são destacados: 1) Bancos Indígenas do Xingu – peças oriundas da coleção particular de Christine de Mendonça, proprietária da loja Arte Tribal; 2) Projeto Sertões: Expedição Pernambuco – uma instalação projetada por Zizi Carderari, com os bancos de girafa de Lina Bo Bardi e escultura do pernambucano Mestre Nicola; 3) Sem Palavras: exposição de Virgínia Bohrer, artista gaúcha, residente em São Paulo, que apresenta corações de cerâmica queimados em alta temperatura; 4) Exposição de Mobiliário Brasileiro: organizada pelo empresário Marco Aurélio. Nessa última, vemos a cadeira de Jasson, os bancos de Boró, as esculturas de filhos de Antônio de Dedé e os bancos de cerâmica de Neguinha (Fig. 96). Ali, os objetos estão sendo expostos em uma escola de *design*, no contexto de uma feira de objetos feitos à mão, localizado nas proximidades dessa escola. Em geral, os objetos possuem em comum uma marca utilitária, a maioria deles são bancos nessa mostra. E já pudemos antes sinalizar que o mobiliário rústico constitui fonte de interesse por parte de *designers* e arquitetos brasileiros.

Ali perto, no Estúdio Paulo Alves, ocorria, dentro do circuito da DW!, uma palestra com o arquiteto e designer Maurício Arruda sobre a inclusão da arte popular na decoração de interiores. Maurício Arruda é um arquiteto reconhecido midiaticamente, possuía um programa no canal GNT, com dicas de reforma. No ambiente do Estúdio Paulo Alves peças de artesanato e obras de arte popular se colocam. Obras de Véio e de Vieira da Ilha do Ferro são visíveis ao

redor do ambiente. Ainda no circuito da DW!, fui para o Shopping D&D, localizado no Brooklin, considerado um espaço comercial sofisticado, o qual abriga lojas de luxo como *Artefacto* e *DPOT*. Lá, ocorreu a exposição intitulada *Amostrada*, com a curadoria do *designer* alagoano Rodrigo Ambrósio e de Beto Cocenza, idealizador do fórum *BoomSPDesing*. Essa ação expositiva contou com o financiamento do programa *Alagoas Feita à Mão*, da SEDETUR do governo de Alagoas (Fig. 97).

Conforme o texto curatorial da exposição, trata-se de uma mostra de “cadeiras-trono” feitas por “12 artistas-artesãos alagoanos”¹²⁵. A presença do hífen que faz a ligação das palavras “artistas” e “artesãos” nos parece sintomática da polêmica de nomenclatura do segmento. Muitos desses ditos “artistas-artesãos” não são originalmente produtores de mobiliário e, por isso, foram instigados por encomenda, resultando em cadeiras elaboradas a partir da madeira, do ferro e do barro. Na entrada lemos: “A mostra homenageia o saudoso guardião da Ilha do Ferro, Mestre Fernando Rodrigues”. No centro da exposição, portanto, faz-se o culto de um indivíduo, uma personalidade considerada ilustre e, em certo sentido, predecessora. Na exposição, as cadeiras são colocadas como individualidades, ali elas não estão compondo um ambiente, mas estão à mostra para a finalidade de decoração dos interiores. O lugar de exposição, o Shopping D&D, nesse caso, qualifica o público consumidor daqueles objetos, que figuram como objetos de luxo, de um luxo artesanal, de um artesanato autoral, assim próximo do objeto artístico.

Paralelamente à *Design Weekend*, em São Paulo, ocorria a já mencionada Feira da ABUP (Associação Brasileira de Empresas de Utilidades e Presentes), importante feira de segmentos associados à decoração de interiores, evento restrito aos lojistas desse mencionado setor. Na ocasião dessa feira, como anteriormente fiz referência, ocorria no estande da empresa MARCO500 uma ampla exposição de objetos artesanais, muitos dos quais do contexto criativo do povoado Ilha do Ferro. No entanto, me concentro em outro estande dessa mesma edição da feira. A Galeria Casa Tendeza, de Porto Alegre, estava, na ocasião, lançando um projeto que envolve a fotografia de objetos de artesanato para a confecção de quadros decorativos. Os quadros fazem parte de um projeto chamado “Arte Brasil - Um Olhar”, o qual vale-se das imagens do artesanato brasileiro, de maneira geral, para a composição de quadros de fotografia, sendo estas fotografias feitas por Lisi Wendel e Tales Morigi. Esses quadros quando são

¹²⁵ Entre os participantes estão: Jasson Gonçalves (Belo Monte), Daniel de Milagres (São Miguel dos Milagres), André da Marinheira (Boca da Mata), Petrônio Farias (Ilha do Ferro), Chico Cigano (Batalha), Roberto Neves (Palmeira dos Índios), Nen (Barra de Santo Antônio), Beto de Meirus (Pão de Açúcar), Valmir Lessa (Ilha do Ferro), João Carlos Jr. (Capela), Vavan (Ilha do Ferro).

comercializados, 15% dos lucros são revertidos aos artesãos. Os objetos fotografados também são adquiridos pela galeria (Fig. 98).

Dentro desse projeto, a Ilha do Ferro figurou de maneira destacada, com as peças de Vandinho (Evandro Sandes), Camile Souza Dias, Petrônio Farias e Yang Farias. Ao lado dos quadros, por vezes, via-se o objeto de artesanato que motivou a fotografia, também via-se plaquetas informativas sobre os autores daquelas peças, sempre marcados pelo lugar de origem. É interessante notar que, aqui, o artesanato foi assimilado pela sua imagem, sendo esta reproduzida pela fotografia. O quadro é resultado do olhar dos fotógrafos sobre aquelas peças, que possuem uma determinada história, uma narrativa, uma força memorial, um relato associado aos objetos. Portanto, junto com aqueles quadros, com imagens lúdicas baseadas nas imagens do artesanato, toda uma narrativa é acionada, uma narrativa de valorização do objeto artesanal brasileiro, de valorização das comunidades de artesãos e de valorização do uso daquela estética para a decoração de interiores. Contempla-se, com as imagens do artesanato, uma mensagem da diversidade cultural brasileira, ali expressa em manifestações criativas de artesãos da Ilha do Ferro. Observo que esse gênero-produto dos quadros de fotografias se apresenta de maneira generalizada na mesma feira, em outros estandes, geralmente com fotografias de indígenas, com um certo apelo exotizante das imagens, apelo fundamental para o mercado.

Ainda por ocasião do circuito de eventos da DW! em São Paulo, compareci ao lançamento de um filme associado ao Projeto Sertões, que compõe um conjunto de reportagens audiovisuais sobre a inclusão do artesanato e da arte popular brasileira na decoração de interiores. Nessa ocasião, tive a oportunidade de entrevistar a idealizadora do projeto, a jornalista Zizi Carderari. Nascida em 1955, no interior de São Paulo, a sua atuação como jornalista é marcada por sua passagem profissional pela editora de revistas Abril. No jornalismo, atuou principalmente cobrindo assuntos relativos à moda. No entanto, desde meados da década de 1970, conta que obteve profunda influência da fotógrafa Maureen Bisiliat, que possuía uma galeria de arte popular, em São Paulo, chamada O Bode. Bisiliat é uma fotógrafa que teve como base de seus trabalhos fotográficos obras literárias que contam sobre os sertões do Brasil, Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa foram textos que compuseram dueto às imagens feitas pela fotógrafa. Portanto, Bisiliat teria influenciado a jornalista duplamente: pelo tema da arte popular e pelo tema dos sertões.

Zizi Carderari nota que em sua atuação em revistas como Casa Cláudia, para a qual manteve uma coluna dedicada ao artesanato, chamada de Oficina do Artesão, o tema do

artesanato associado à decoração de interiores sempre foi recebido, por parte do público, com um certo estranhamento, com uma resistência. Isso se deve, segundo a jornalista, ao pouco apreço por esses objetos, sendo considerados muitas vezes como sinônimo de pobreza. Portanto, a jornalista acredita que a inserção do objeto artesanal na decoração de interiores ainda abrange um público de segmento mais restrito. Transformar a imagem do artesanato, portanto, como meio para ampliar os públicos desse recurso na decoração, constitui a missão do Projeto Sertões. Através de uma série de reportagens audiovisuais, o Projeto buscou mostrar a inclusão dos objetos de arte popular e de artesanato na decoração de interiores, considerando esses objetos não mais pelo signo do “atraso”, mas pelo signo de requinte e sofisticação, justificado por especialistas na área de decoração, de apreço pelo objeto de origem artesanal, de apreço pela diversidade cultural, de apreço por uma série de valores associados ao consumo desses bens.

Nas três expedições do Projeto Sertões (Alagoas¹²⁶, Sergipe¹²⁷ e Pernambuco¹²⁸), sendo que cada qual deu origem a uma reportagem específica, existe um roteiro em comum. A narrativa dessas reportagens intercalam cenas, por vezes justapondo-as, em que aparece o artesão em seu contexto de origem, trabalhando em seu ateliê, falando sobre o seu processo criativo e sobre as suas obras propriamente, e, por outro lado, cenas em que se vêem esses mesmos objetos tal como dispostos na decoração de casas e apartamentos do eixo Rio-São Paulo, intercalando as falas dos artesãos com as falas de arquitetos e designers, e também de colecionadores, que passam a falar desses objetos e da relação que possuem com eles no ambiente de suas respectivas casas. O eixo dessas narrativas, assim como é possível obter pela visualização das próprias reportagens, vai ao encontro da missão do Projeto, que é, em certa medida, legitimar a introdução do objeto artesanal na decoração de interiores, como sendo uma prática cultural que valoriza as diferenças, que valoriza as identidades locais, que valoriza o produto artesanal, compreendendo-os também como objetos que possuem uma história, que estão associados a uma localidade, a um conjunto de pessoas e a um conjunto de eventos do passado.

Quando perguntada sobre a função que desempenha o objeto artesanal na decoração de interiores, Zizi Carderari (E:15) foi certa: “Pertencimento. Ele [o objeto artesanal] traz

¹²⁶ Link para a reportagem audiovisual do Projeto Sertões - Expedição Alagoas: <https://www.youtube.com/watch?v=ijdmiaD1QhU&t=210s>

¹²⁷ Link para a reportagem audiovisual do Projeto Sertões - Expedição Sergipe: <https://www.youtube.com/watch?v=wg8EsBYuVzw>

¹²⁸ Link para a reportagem audiovisual do Projeto Sertões - Expedição Pernambuco: <https://www.youtube.com/watch?v=KR-Rg3CmKH8&t=212s>

pertencimento”. Essa ideia de “pertencimento” também carrega uma certa noção de essência, muito comum nessas narrativas que se socorrem do estilo artesanal. O pertencimento que o objeto artesanal carrega é a sua identidade de origem, o seu saber-fazer manual ali impregnado, o tempo da tradição que os objetos portam, mas também o vínculo que eles possuem com uma certa identidade. A jornalista também comenta que o artesanato, na decoração, está muito associado às *casas de campo* ou às *casas de praia*, ou até mesmo à decoração de hotéis regionalmente temáticos. Estes seriam contextos mais permeáveis ao rústico, ao despojamento das peças artesanais. Zizi, contudo, diz que sua tarefa é mostrar o objeto artesanal com uma função decorativa importante nas *casas urbanas*, tendo em mente o contraste que a peça artesanal pode realizar em ambientes de feição moderna, de decoração contemporânea. O artesanato, portanto, cumpriria a função de trazer pertencimento àquele ambiente da casa urbana, fartamente ilustrado nas reportagens audiovisuais, trazendo os signos de identidades locais para a composição dos ambientes. A mistura desses signos de identidades locais na decoração é o que produz a sensação de cosmopolitismo desse tipo de consumo. Uma casa capaz de abrigar a diversidade cultural seria, portanto, uma casa contemporânea.

Vejamos agora alguns exemplos extraídos diretamente de revistas de decoração¹²⁹. As revistas do segmento de decoração se mostram como espaço privilegiado de divulgação de novas tendências, qualificando o uso dos objetos nos ambientes. Podemos ver, portanto, a simulação do consumo desses objetos em seu destino final: a casa. Em uma matéria da Revista Casa Vogue de setembro de 2014, com uma escultura de Aberaldo Sandes posicionada na sala de estar, lê-se o seguinte texto: “Sem tédio e sem fim. Obras de arte, móveis e objetos das mais diversas origens movimentam-se livremente para compor o espaço lúdico e aconchegante, sempre arejado pela brisa da renovação, deste apartamento carioca” (Fig. 100). A partir de outro exemplo, na Revista Casa Cláudia, de março de 2016, lê-se: “Alma Original: Nesta casa alagoana, o conforto se revela na generosidade dos espaços, na luminosidade calorosa e no mix inusitado de peças de design, obras de arte e artesanato repletas de lembranças afetuosas”. Em outra ocasião, na Revista Casa e Jardim, de outubro de 2018, lê-se:

Uma alma artesanal. Ao visitar o apartamento de 150m² da designer Maria Fernanda Paes de Barros, da Yankatu, entendi de forma profunda a casa com alma, os objetos com significados afetivos. Ela é pesquisadora e incentivadora do artesanato brasileiro: roda o país e traz essa arte cheia de histórias e talentos, passada de geração a geração, para suas criações de mobiliário contemporâneo. Estar ali é como conhecer mais o Brasil (Trecho extraído da Revista Casa e Jardim 11/2018).

¹²⁹ Agradeço ao professor Jairo Campos por ceder as revistas para análise.

Nessas matérias, o artesanato da Ilha do Ferro se faz presente. Também nessas ocasiões, nota-se a ideia de uma “alma” associada aos objetos artesanais, que seriam, nessa retórica, os responsáveis por trazer “afetividade”, “história” e “originalidade” para os ambientes. Em outro exemplo, dessa vez na Revista Kaza nº 156, de 2014, vemos um banco de raízes da Ilha do Ferro posicionado na capa da revista, a qual trazia consigo o seguinte título: “Arquitetura in natura. A natureza mais viva do que nunca na nova casa urbana” (Fig. 101). Além dos atributos anteriormente elencados, o artesanato também é veículo de uma mensagem de “sustentabilidade”.

Em uma edição da Revista Casa e Jardim, de abril de 2012, os bancos de Fernando Rodrigues dos Santos são abordados. Dessa vez, contudo, não se vê os objetos inseridos dentro de uma ambientação, mas a própria justificação do valor desses bancos, de sua comercialização associada à decoração. Nesse caso é interessante notar que, como parte da estratégia de valorização dos bancos, a narrativa se vale da fala de um perito, um “conhecedor”, e também menciona a passagem desses objetos em feiras internacionais. Em pequeno texto escrito por Stéphanie Durante, em matéria intitulada “Causos Gravados”, podemos ler:

A brasilidade das peças despertou a atenção do mercado internacional e hoje elas estão presentes em lojas, galerias e feiras de design pelo mundo, como a Art-Madrid, na Espanha. “Ele era um desses artistas que reinventam o cotidiano. Seu Fernando punha a criatividade à serviço do enriquecimento dos objetos”, diz José Alberto Nemer, doutor em artes plásticas pela Universidade de Paris. “Transformar bancos e cadeiras em objetos artísticos foi seu maior mérito”, completa Nemer, que foi o curador da II Bienal Brasileira de Design, em 2008, onde foram expostas peças de Seu Fernando. Recentemente, o artista, morto em janeiro de 2009, ganhou o título de grande designer da arte popular. O banquinho da foto, uma de suas criações, sai por R\$ 2.800 na Galeria Arte Brasileira (Trecho extraído da Revista Casa e Jardim 04/2012).

Em outra matéria, dessa vez intitulada “Conforto Natural”, na Revista Casa Vogue de 2009, é feita a descrição de um apartamento paulistano marcado por um “toque de luxo ao natural contemporâneo”, ou, como se diz, “Natural look com pegada urbana para a vida moderna” (Fig. 99). Com projeto de decoração assinado por Maria Ângela Lopes, o ambiente visa expressar um “décor descontraído”, “ecologicamente responsável” e com um “visual contemporâneo neo-natural” como parte das exigências de uma “vida moderna”. Vejamos, diretamente, o descritivo das peças que compõem esta ambientação:

ELES MESCLARAM UM ESTILO CONTEMPORÂNEO COM PEÇAS de antiquário, predominantemente dos 50 e 60, além de peças de arte - quadros e esculturas. O garimpo das peças de decoração, arte e mobiliário foi todo feito no Brasil, e adquirido especialmente para o novo apê, com exceção de alguns poucos itens que a família já tinha. Entre as obras de arte estão quadros de Paulo Klimachauska, Sérgio Fingermann e do venezuelano Cruz Diez, gravuras de Tomie Ohtake e Hércules Barsotti, escultura de Luis Hermano, fotografia (um negativo PE & B escaneado sobre papel, do Rockefeller Center) de João Luiz Musa, e outros

trabalhos. Entre as diversas peças de design e antiquário, há cadeiras de Geraldo de Barros, uma poltrona com banquetas de jacarandá do designer sueco ALF, um conjunto de vasos cerâmicos W Germani anos 60, um banco de madeira da Ilha do Ferro (Alagoas), e um biombo de inspiração oriental desenhado pela dupla, que marca presença fazendo uma transição entre ambientes do living. As fibras naturais completam o look, num tom mais rústico. Acompanhando a madeira de demolição do piso e as muitas madeiras do mobiliário, palha - muita palha -, linho, tramas em tear manual (como o tapete de lã e seda do Nepal e a colcha de tricô da cama do quarto do casal). Por toda a casa predominam tons de grafite, cinza e marfim, criando uma harmonia natural com toque oriental - sem exageros de qualquer tipo, sem rótulos. Beto Galvez bem define esse estilo contemporâneo, não inteiramente zen, como “Natural com glamour” (Trecho extraído da Revista Casa Vogue 2009).

A descrição do apartamento, similar à descrição de uma exposição de arte, sugere a introdução de diversos elementos na composição do ambiente. Uma casa de uma família provavelmente milionária, que fez a compra dos objetos com o objetivo de mobiliar a nova casa, bastante espaçosa por seus 400m², localizada em bairro nobre da cidade de São Paulo, no Jardins. Na descrição dos componentes, vê-se que a introdução dos elementos deve obedecer a um certo “temperamento”, não podendo incorrer em excessos. Objetos de arte, antiquário e artesanato, entre os quais os bancos da Ilha do Ferro, compõem um todo: a decoração do apartamento que precisa expressar qualidades como “acolhimento”, “aconchego”, “harmonia” e “sustentabilidade”, como ideais de uma vida comprometida com determinados valores que transcendem a casa ligando-a ao mundo, ao momento contemporâneo, e por isso considerada “moderna”. Os objetos, nesse caso, veiculam mensagens na direção dessas qualidades que o todo, a partir do projeto de ambientação, imprime sobre o espaço. Todos os objetos, de alguma maneira, evocam uma força memorial, evocam uma associação a sujeitos criadores ou a eventos do passado. Os objetos disparam narrativas sobre si mesmos, e servem de assunto para cada detalhe da casa. A curadoria dos objetos, nesse caso, como se trata de um living-room, permite que a transição entre obras de arte e utilitários seja mais fluída. Aquilo que se possui precisa ser mostrado, e os bens, na composição de uma decoração, se mostram como verdadeiros pesos simbólicos. A composição dessa decoração visa misturar a sofisticação de obras de arte com o aspecto rústico das peças artesanais. Uma coisa é importante notar: tanto nas narrativas das reportagens audiovisuais, quanto nas narrativas das revistas de decoração, o artesanato é associado a uma prática sustentável sem considerar o problema da matéria-prima. Também não se coloca o problema da remuneração justa do trabalho. Isso serve para pensar que essas estratégias publicitárias dos objetos atuam de maneira a produzir encantamento, deixando de lado assuntos que possam motivar desconforto ou questionamentos críticos. Inclusive questionamentos críticos a respeito do valor dos objetos.

Por fim, o último exemplo associado ao universo do *design* e da decoração de interiores nos leva para Nova York, com a inauguração, no ano de 2019, da Loja da Farm, localizada no bairro Soho, em Manhattan. O projeto arquitetônico e a curadoria da loja são assinados pelo *designer* paulistano Marcelo Rosenbaum. Em vídeo¹³⁰ de divulgação da loja, o curador é convidado a explicar como foi feita a escolha dos elementos que compõem o ambiente. Nesse caso, a decoração não é direcionada a uma casa, mas ao ambiente de uma loja de roupas, que mobiliza a identidade de um *lifestyle* carioca, que, no entanto, ao mesmo tempo, por se situar no estrangeiro, essa respectiva loja passou a vincular a identidade nacional, quer dizer, os produtos e o ambiente que os envolve transmitem a mensagem de uma identidade “brasileira”. A escolha do curador não foi acidental. Marcelo Rosenbaum traz consigo, como deixa bem claro no vídeo, uma trajetória de trabalho com comunidades tradicionais e com os saberes e fazeres, com o artesanato propriamente, dessas mesmas comunidades, fazendo isto através do Instituto A Gente Transforma¹³¹.

Marcelo Rosenbaum conta que havia tempo que não aceitava “fazer uma loja”. Mas optou por aceitar o convite da Farm por considerar que naquela oportunidade seria uma tarefa mais abrangente, com o sentido de representar o Brasil no exterior. “Fazer a loja”, aqui, significa construir os sentidos estéticos da experiência do ambiente da loja. Ou seja, é fazer a curadoria dos objetos que compõem a decoração no ambiente. Mas não somente uma curadoria de objetos, é a construção de uma experiência proporcionada pela loja, uma experiência sensorial e intelectual, uma vez que com a decoração buscava-se transmitir a imagem de uma “brasilidade”, sendo assim os objetos artesanais incluídos por fazerem parte de uma identidade maior que a loja, a qual, através de sua marca, se coloca como embaixadora de uma nacionalidade, reivindicando esta imagem para justificar sua presença e, ao mesmo tempo, sua diferença em um ponto de alta circulação global. Nas palavras do curador: “A Farm é uma marca que, para mim, ela representa muito do que é brasilidade. Mais esta sofisticação feminina, de um Rio de Janeiro intelectual, cool, relaxado, e da praia, solar e descontraído. Acho que essa é muito a imagem que o Brasil tem”. Então o curador diz que esta foi uma oportunidade para, pensando o Brasil através de uma marca, trazer para a construção simbólica dessa marca, objetos decorativos que fossem feitos a partir de “saberes ancestrais das comunidades tradicionais”. E por isso o artesanato é um elemento importante. Ele cumpre esta função de comunicar um Brasil diverso, um Brasil que aliado à sofisticação e à modernidade, também é

¹³⁰ Link para o vídeo no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=geIGLxxuWwg&t=44s>

¹³¹ Link para o site do mencionado instituto: <https://agentetransforma.org.br/>

marcado por uma diversidade cultural, um território enorme, atravessado por essas tradições plurais.

Na composição do ambiente, nota-se o recurso da areia de praia. Pôr os pés na areia, portanto, faria parte da experiência sensorial para a qual a atmosfera da loja busca transportar o cliente. Sol e mar se mostram na construção dessa imagem. Ao mesmo tempo, os provadores são feitos no formato de ocas indígenas, feitas por estruturas bordadas em crochê, realizadas pelo designer Gustavo Silvestre, que possui um trabalho de reintegração social com homens detentos ou egressos do sistema prisional. Também o objetivo das ocas como provadores é passar uma experiência sensorial. Na composição do ambiente, o artesanato de variadas comunidades, de distintos lugares do Brasil, se mostra. Entre eles, o mobiliário rústico da Ilha do Ferro e também algumas esculturas de lá se fazem presentes no ambiente. Sobre esses objetos da Ilha do Ferro, o curador Marcelo Rosenbaum, para justificar a presença deles, aciona uma narrativa:

Na Ilha do Ferro a gente comprou as cadeiras, alguns bancos, alguns objetos. Ilha do Ferro, ela fica na margem do Rio São Francisco. Não é uma ilha. Ela leva o nome de Ilha do Ferro porque antigamente o único acesso que você chegava a esse povoado era pelo rio. Eles eram ilhados. Hoje a estrada chega na Ilha do Ferro. É um lugar em que praticamente todos os moradores são artesãos, são artistas. São pessoas com muita criatividade, que pegam as madeiras da catinga, as madeiras do entorno, e transformam em objetos, objetos de arte, cadeiras absolutamente criativas, peças absolutamente surreais com uma criatividade de um realismo fantástico. Então aqui temos o banco serpente, com galhos da catinga que se transformam em uma serpente, da criatividade do próprio artista (Marcelo Rosenbaum, Transcrito do vídeo citado [4:05-4:55]).

A Ilha do Ferro entra como mais um elemento compondo o todo. Ali, os objetos do povoado cumprem o objetivo de preencher o espaço com as peças únicas e rústicas características da sua produção, mas também desempenham função como um signo de identidade local, que, quando justaposto a outros signos de identidades locais, conformam um quadro amplo da diversidade cultural que o ambiente encarna. Na construção do ambiente é como se os detalhes fossem portadores de meta-textos, quer dizer, como se cada detalhe evocasse por si só uma narrativa, um relato, uma história. Também é comum que os objetos tenham consigo associados não apenas uma história do saber-fazer tradicional que ali está impresso, mas também costuma-se associar os objetos a projetos sociais, envolvendo uma cadeia de pessoas mais ampla. Vejamos, novamente, como esse elemento comparece na fala do curador:

Aí entra no projeto como eu acredito. Essa minha relação com as comunidades, com as pessoas. Com um trabalho de artesanato, com um trabalho feito a partir do saber,

ele não é simplesmente uma peça bonita, não é simplesmente um objeto que vai enfeitar, ele é carregado de energia, é carregado de memória, é carregado de saber. Uma pessoa quando faz com a mão, uma repetição, em qualquer trabalho artesanal, ela está mexendo com a mão, com o coração, e com uma memória afetiva, uma relação com a ancestralidade dela. E esse objeto que está sendo construído a partir de sua mão vem carregado de toda essa força. Então essa loja vem carregada dessa energia. As luminárias vêm de Várzea Queimada, as luminárias da área do provador, foram feitas num projeto com parceria com a Casa Vogue do Brasil, e foram feitas pelas mãos das mulheres da Associação de Artesanato de Várzea Queimada do Piauí, que trabalha com a palha de carnaúba. E esse é um projeto que, em parceria com a Farm, que fez uma compra muito grande nessa comunidade, com cestos que também vão ter aqui na Loja. Mas a partir dessa relação aqui com a Loja de Nova Iorque, estamos trazendo a oportunidade de um novo passo de futuro com um desenho de agrofloresta em Várzea Queimada, de 10 alqueires de Várzea Queimada, em plena catinga, no sertão, um lugar que não tem água, onde as mulheres saem para caçar água. Então é um projeto de Loja, de decoração, mas que por trás tem toda essa cadeia movimentando todas essas pessoas (Marcelo Rosenbaum: Transcrito do vídeo citado [2:36-4:04]).

Nesse trecho, portanto, temos um exemplo de justificação do recurso aos objetos artesanais na decoração. Novamente, é o fator da memória afetiva a ser ressaltado. Energia, memória, saber, manualidade são os atributos evocados por esses objetos, reverenciados também pela “ancestralidade” como valor. O exemplo das luminárias de Várzea Queimada é emblemático: além do saber-fazer próprio dos objetos, eles estão atravessados por um projeto de *design*, ao mesmo tempo um projeto social de reflorestamento da região, com a finalidade de melhorar a qualidade de vida local. Portanto, a inserção desse elemento na decoração conta com esse dispositivo narrativo dos objetos, que são portadores de relatos carregados de significado e simbolismo.

Temos, ao fim, uma amostra do processo de assimilação das artes plásticas populares por parte do universo do *design* e da decoração de interiores. Verificamos que, nesse caso, o ambiente privilegiado é a casa, mas também pode ocorrer da decoração ser feita para outros tipos de ambientes, tais como hotéis, restaurantes e até mesmo lojas de roupas. Nesse caso, como anteriormente havia ressaltado, opera-se o protocolo contextualista-culturalista de assimilação dos objetos, eles são partes de um todo que os transcende, ou seja, o próprio ambiente. Os objetos de artesanato e arte popular são incluídos por serem eles próprios portadores de significados e diferenças, por garantirem uma identidade aos espaços, através desses objetos que contam histórias, que estão enredados por narrativas mais abrangentes, e que, por isso mesmo, se tornam atrativos para uma decoração considerada “sofisticada”, “contemporânea” ou “moderna”. Uma decoração perpassada pelo valor da diversidade cultural.



Figura 99. Exposição Alma Brasileira, Estando MARCO500 de mobiliário rústico brasileiro. Ao fundo, intervenção de Zizi Carderari do Projeto Sertões.



Figura 99. Exposição Amostrada, Shopping D&D, São Paulo, agosto de 2019.



Figura 100. Feira da ABUP – Estande da Galeria Tendeza: na imagem, quadros de fotografia baseados em artesanato da Ilha do Ferro. Agosto de 2019.



Figura 101. Página digitalizada da Revista Casa Vogue de Setembro de 2009. Um banco rústico de raízes da Ilha do Ferro posicionado no ambiente.



Figura 102. Página digitalizada da Revista Casa Vogue de Setembro de 2014. Escultura de ABERALDO SANDES posicionada no ambiente.



Figura 103. Capa da revista Kaza nº 156 digitalizada. Banco rústico de raízes da Ilha do Ferro posicionado na capa.

2. O universo das exposições e dos museus

O segundo universo de assimilação das artes plásticas populares, o universo das exposições e dos museus, é marcado pelo trabalho imaterial de injeção de sentido ao mundo dos bens, quer dizer, pensar a curadoria das exposições, quando situadas em museus, revela modos de representação desses objetos, modos de enquadramento discursivo dos mesmos, portanto, modos de assimilação de seus conteúdos. A curadoria é responsável por dispor um determinado espaço de exposição, organizando-o segundo um eixo lógico de exibição, sobre o qual se sustenta a perspectiva do curador. No contexto da exposição, as sequências, as justaposições, os ordenamentos, as categorizações, os agrupamentos, enfim, os modos de disposição dos objetos não são arbitrários, encerram uma unidade de sentido: o ambiente expositivo. A exposição, nesse caso, quando guiada por um protocolo formalista-estético tende a considerar os objetos como entidades únicas, ou seja, pela singularidade das obras, considerando-as produtos de criadores individuais, os artistas. No entanto, também nos museus, um protocolo contextualista-culturalista se faz presente. Isso tende a ocorrer, por exemplo, em museus de folclore e de antropologia, quando os objetos estão à serviço da explicação de um todo, uma cultura. Os protocolos contextualista-culturalista e formalista-estético podem conviver no mesmo espaço de exposição. Portanto, no trabalho curatorial há uma tensão entre aquilo que as obras, como individualidades, são capazes de dizer por si mesmas e aquilo que o curador acrescenta na percepção delas. A seguir apresento evidências empíricas da inserção da localidade “Ilha do Ferro” em exposições do eixo Rio-São Paulo, especificamente três exposições: 1) À Nordeste; 2) Que Mestre é Esse?; 3) Fernando Rodrigues - Ilha do Ferro. Concentro-me, sobretudo, no comentário dos curadores sobre os objetos.

Antes, porém, convém lembrar uma passagem de Pierre Bourdieu a respeito do “comentador” e do “comentário” das obras de arte:

Apreende-se aí, diretamente revelada, a injeção de sentido e de valor operada pelo comentador, ele próprio inscrito em um campo, e pelo comentário, e pelo comentário do comentário – e para a qual contribuirá por sua vez o desvendamento, ingênuo e ardiloso a um só tempo, da falsidade do comentário. A ideologia da obra de arte inesgotável, ou da ‘leitura’ como recriação, mascara, pelo quase desvendamento que se observa com frequência nas coisas da fé, que a obra é feita não duas vezes, mas cem vezes, mil vezes, por todos aqueles que se interessam por ela, que têm um interesse material ou simbólico em a ler, classificar, decifrar, comentar, reproduzir, criticar, combater, conhecer, possuir (BOURDIEU, 1996, p. 198).

Portanto, nesse exercício de apreender analiticamente a perspectiva dos curadores das exposições, considero que a própria atividade de curadoria é uma espécie de comentário, um comentário discursivo e cenográfico, imagético, ambiental. A exposição organiza uma forma

de apreensão dos objetos, mas nunca os esgota, sendo os visitantes eles próprios responsáveis por deixar sua camada de sentido adicional sobre as obras, portanto, eles próprios comentadores, e comentadores dos comentários, assim por diante. A exposição, portanto, apresenta um comentário ou sugere alguns comentários, na medida em que ordena o espaço, agrupa as obras, classificando-as e justapondo-as segundo um eixo narrativo de sentido. É precisamente o enquadramento dos objetos da Ilha do Ferro em três eixos narrativos de sentido, em três perspectivas curatoriais, portanto em três exposições, aquilo que pretendo tratar para compreender o processo de assimilação das artes plásticas populares por parte do universo dos museus e das exposições.

1) À Nordeste (SESC 24 de Maio - São Paulo)

No mesmo mês de agosto de 2019, período coincidente com os eventos da *Design Weekend!*, no prédio SESC 24 de Maio, localizado no centro da cidade de São Paulo, ocorria a exposição intitulada *À Nordeste*, com a curadoria de Bitu Cassundé, Clarissa Diniz e Marcelo Campos. A concepção curatorial, nesse caso, partia de uma máxima: “Nordeste é ficção”. Consta no texto curatorial¹³² a justificativa do título:

Craseamos a expressão “À Nordeste” para desfixá-la geográfica, identitária e linguisticamente: desobedecemos a norma culta pelo imprevisto uso de uma crase que politiza e sublinha a dimensão de posição que é inerente (ainda que muitas vezes invisível) à ideia de região. A crase torna ambivalente o estereótipo regionalista, pois evita o artigo definido “o” – e, com ele, uma identidade unívoca – de “o Nordeste”, gramaticalmente indicando movimento: trânsitos que questionam estigmas e destinos.

O conceito expositivo se ancora na ideia de que a região nordeste é uma ficção, uma tradição inventada por meio de referenciais espaciais, simbólicos e textuais. O emprego livre da crase “fora de lugar” retoma uma provocação do artista cearense Yuri Firmeza, que indaga em uma de suas performances: “a nordeste de que?”. Isso faz pensar que o eixo narrativo de sentido dessa exposição gravita em torno da noção de “região”: a construção simbólica da região nordeste. Nessa perspectiva, coincidem os protocolos contextualista-culturalista e formalista-estético, pois há, de fato, uma unidade ordenadora, que é a região. Os objetos, nesse enquadramento, são apresentados por uma temática geral, qual seja, por serem procedentes ou por falarem sobre uma determinada região. Ao mesmo tempo, os objetos se apresentam como

¹³² Extraído a partir do registro fotográfico feito pelo pesquisador durante a exposição.

unicidades, como obras de arte, marcadas por plaquetas informativas que indicam o nome do autor e sua origem.

Ao longo de uma expografia labiríntica, com 8 núcleos separados por permeáveis painéis de madeira, aproximadamente 160 artistas expõem 343 obras selecionadas. Nos rastros do acirramento político das eleições de 2018, em que a região nordeste fora alvo de insultos estereotipados, os curadores propuseram uma reflexão sobre as fronteiras geopolíticas internas ao país. Uma variedade de suportes, materiais e técnicas são visíveis, justapostos e entrelaçados, possibilitando diálogos e tensões, questionando certa visão tradicionalista da região ao evocar aspectos de sua modernidade. Ao percorrer a exposição, nos damos com ícones sequenciados, que borram as marcações hierárquicas entre criações eruditas e/ou populares, confundindo semânticas e separações categóricas entre “arte”, “artefato” e “artesanato”.

Presenciamos instalações de artistas contemporâneos como Delson Uchôa; artistas da cerâmica como Mestre Vitalino do Alto do Moura; artistas da madeira como Mestre Noza de Juazeiro do Norte; pôsteres de filme como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha; capas de disco como *Todos os Olhos* de Tom Zé; livros de literatura como *Vidas Secas* de Graciliano Ramos; livros de sociologia como *Nordeste* de Gilberto Freyre; reproduções não-autorizadas de mercadorias – capas de celular, canecas, guarda-chuva, ímã de geladeira e toalhas de mesa – com a estética *pop* de Romero Brito; vídeos como *Memelito* do perfil *Saquinho de Lixo*, do *Instagram* e, no mesmo perfil, vídeos da *internet* narrados por Alcione Alves; telas como *Retirantes* do paulista Cândido Portinari; gravuras como *A Queda* de Gilvan Samico; folhetos de literatura de cordel ilustrados por gravuras de J. Borges; um gibão bordado pelo artista sergipano, radicado no Rio de Janeiro, Arthur Bispo do Rosário; fotografias de Celso Brandão ao lado de caminhos de mesa aplicados com o *Bordado Boa-Noite* e também as bonecas de pano da senhora bonequeira-romanceira Dona Morena Teixeira, sendo as duas últimas expressões procedentes do povoado Ilha do Ferro; ainda sobre este mencionado povoado, a presença das esculturas de Petrônio Farias e Aberaldo Sandes (Fig. 104 e 105). A textura desses ícones recebe o complemento da canção *Maracatu Atômico*, composta por Nelson Jacobina e Jorge Mautner, reproduzida na versão de Chico Science & Nação Zumbi.

A pergunta que devemos fazer é: essas justaposições, criativas como parecem ser, se sustentam fora do contexto de exposição? Há equivalência concreta entre essas produções? A hierarquia está, afinal, voluntariamente quebrada? Penso que não. Também penso que os curadores não pressuporiam isso. Existe desconforto, tensão e crítica no percurso. Ao

embaralhar as referências e os seus valores, ao sabotar a suposta hierarquia entre as obras, percebemos uma estratégia frequentemente empregada em exposições contemporâneas, com declarado acento pós-moderno. A colagem, a cacofonia, as inusitadas correspondências e os (des)contextos suscitados por esse percurso expositivo nos atentam, antes de tudo, para os fluxos de sentido, bem como para os trânsitos simbólicos, e como esses movimentos se materializam nas mais diversas expressões plásticas e narrativas, plasmando modelos estéticos e cognitivos a respeito de uma região.

Um desses modelos que desperta atenção é a presença da carranca. A carranca certamente é um ícone da cultura popular, tem uma forte implicação com a região do Médio São Francisco, no sertão baiano. No entanto, por ter se plasmado como ícone, a carranca logo converteu-se em modelo estético apropriado por um grande número de agentes, artesãos e artistas de outros contextos. Enquanto modelo, a carranca se autonomizou, ganhou novas feições, de acordo com as criações dos artistas, que acrescentam ao repertório da “carranca” novos formatos. Esculturas que se aproximam de imagens ferozes, assombrosas, de largas bocas e expressões monstruosas, se somam ao repertório da carranca, imagens que não se assemelham aos modelos clássicos de carranca, mas que vão ser assim denominadas, passando a pertencer a uma tradição. Assim podemos ver posicionados e justapostos, por exemplo, Mestre Guarany, importante mestre carranqueiro, ao lado de duas carrancas de Jasson Gonçalves, e também de uma escultura de Petrônio Farias (Fig. 102). Também são visíveis esculturas de Leno que não se assemelham às carrancas tradicionais, parecem mais como bichos imaginários, mas que pelas feições agressivas, foram posicionados nas proximidades das carrancas. O mesmo poderia se dizer sobre a escultura de Petrônio Farias, que consiste no entalhe de um esqueleto sobre um bloco de madeira com a cabeça esculpida, ali não se trata do modelo estético “carranca”, mas se propõe uma proximidade. A carranca se mostra como um modelo estético para criações imaginárias. Andando um pouco mais para frente, podemos ver duas esculturas de Fernando Rodrigues dos Santos, destacadas das demais, que levam os títulos de “Cunhudo” e “Embora”, que são duas criaturas imaginárias esculpidas pelo artista (Fig. 103).

Nessa exposição, existe uma presença muito forte da chamada Arte Popular, como é possível perceber por alguns nomes aqui citados. A Galeria Karandash foi a responsável pelo empréstimo de peças, portanto, daí se verifica também a justificativa para haver uma significativa quantidade de peças da Ilha do Ferro na exposição. Outros objetos de arte popular, no entanto, vieram de outras fontes, compondo um acervo representativo e variado desse gênero no Brasil. Os objetos de arte popular, nessa exposição, são justapostos a outros tipos de objetos,

tais como instalações e vídeos, mas também as obras de arte mais consagradas, ou de autores que não são considerados “populares”. Em *À Nordeste*, o ingrediente principal é a variedade, a exibição das variedades que compõem o sentido do lugar simbólico “Nordeste”. Os artistas populares entram com esse intuito, de expor a criatividade de um povo, de uma região. É notável pensar que, dentre as expressões elencadas como representativas da região, o gênero das artes plásticas populares se sobressaia em alguma medida. Existe uma associação forte desse gênero à região nordeste, inclusive como signo de seu *atraso*, signo de seu subdesenvolvimento.

Ao mesmo tempo foi parte de uma construção histórica a celebração da região Nordeste como espaço do autêntico nacional, desde a literatura regionalista ao cinema novo. Na mesma época da exposição *À Nordeste*, em São Paulo, ocorria no Museu de Arte Moderna do Ibirapuera, o 36º Panorama da Arte Brasileira com a temática “Sertão”. No Rio de Janeiro, no mesmo ano, ocorria a 17ª Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), com a temática dos “Sertões” de Euclides da Cunha. No mesmo ano, era lançado o filme *Bacurau* de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. A temática regional, naquele período de 2019, estava presente de forma intensa. Seria um reflexo das eleições de 2018? E é nesse cenário que a exposição *À Nordeste* se encaixava, no cenário de um consumo cultural operado na região sudeste, mas voltado para os ativos imateriais da região Nordeste, em uma operação em que o “Nordeste” se torna um *outro* interno, e assim sendo uma região portadora de fonte de autenticidade.



Figura 104. Da direita para a esquerda: Carranca de Mestre Guarany, duas carrancas de Jasson Gonçalves, e escultura de Petrônio Farias. Exposição À Nordeste, Sesc 24 de maior, agosto de 2019.

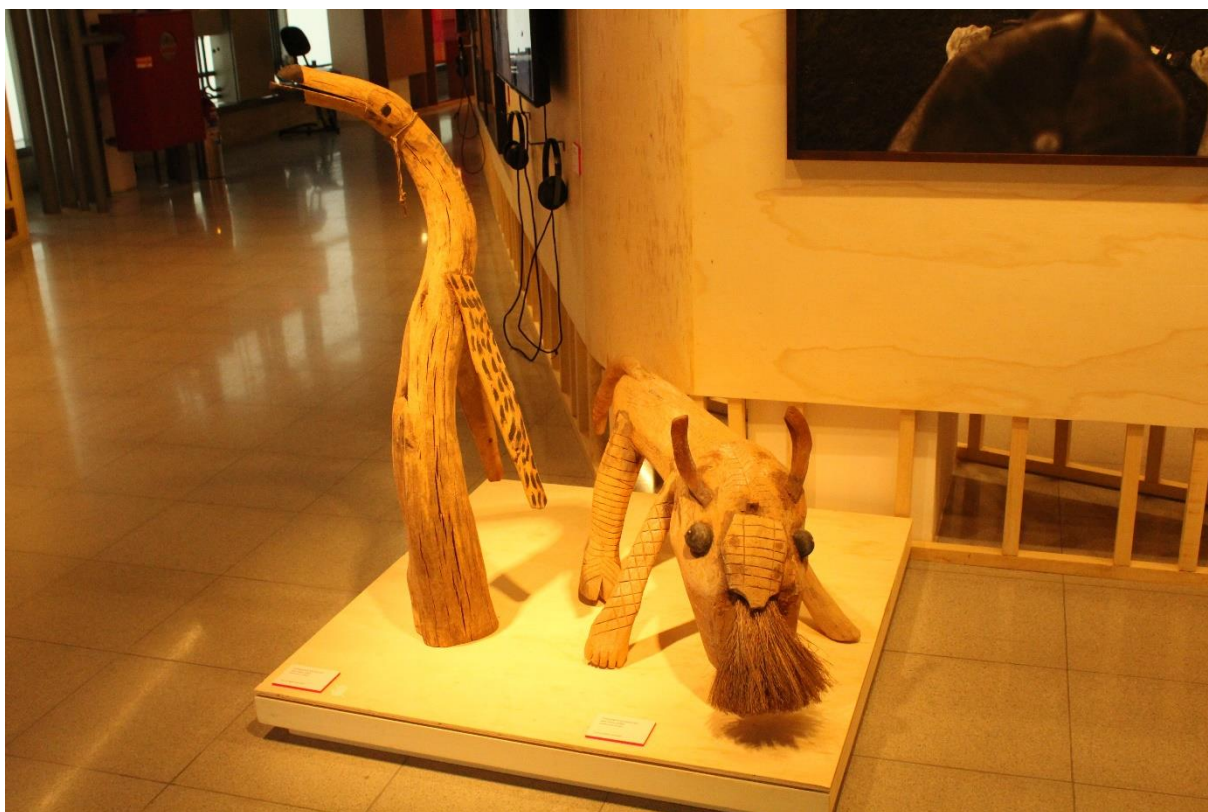


Figura 105. Duas esculturas de figuras imaginária de Fernando Rodrigues dos Santos, intituladas: Embora e Cunhudo. Exposição À Nordeste, no Sesc 24 de Maio, agosto de 2019.



Figura 106. Escultura de Averaldo Sandes, ao fundo esculturas de Zé do Chalé. Exposição À Nordeste, Sesc 24 de Maio, agosto de 2019.



Figura 107. Máscara de Petrônio Farias. Exposição À Nordeste, Sesc 24 de Maio, agosto de 2019.

2) Que Mestre É Esse? (CRAB - Rio de Janeiro)

Em uma esquina da Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro, lugar de forte emoção histórica para esta cidade, encontra-se em funcionamento o Centro SEBRAE de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), ocupando as dependências dos antigos Salões e Escadarias Visconde do Rio Seco. O novo espaço, inaugurado em 2016, insere-se na proposta de reposicionar a imagem do artesanato nacional, com ações expositivas e educativas que elevam a visibilidade do mundo das artes populares brasileiras. Na exposição *Que Mestre É Esse?*, ocorrida no primeiro trimestre de 2020, presenciamos a mediação narrativa que conta a história de um olhar, a formação de um gênero de apreciação estética instituído pela categoria “arte popular”. Este gênero de apreciação é um capítulo da história da arte brasileira, sendo um módulo específico de sua expressão. Intitulado por uma provocação, *Que Mestre É Esse?* recebe a curadoria de Leonel Kaz e projeto cenográfico de Jair de Souza, contando com 190 peças, de 62 artistas populares reconhecidos, dispostos em 9 salas ricamente aparelhadas por recursos audiovisuais. O acervo contou com o empréstimo de peças de diversos colecionadores e galeristas: Irapoan Cavalcanti de Lyra, João Maurício de Araújo Pinho, Maria Eduarda e César Aché, Ruth e Miguel Froimtchuk, Jorge Mendes e Jorge Guedes, João Moreira Salles, Maria Amélia Vieira (Galeria Karandash), Ana Chindler (Galeria Pé de Boi), Paulo Darzé, Gonçalo Ivo, Fábio Settimi e Regina Casé.

Na ocasião de minha visita, em fevereiro de 2020, pude entrevistar o curador, Leonel Kaz, buscando compreender as categorias de percepção e apreciação que são mobilizadas a fim de conferir sentido à recepção das obras. Leonel Kaz é de 1950, carioca e possui atuação profissional como jornalista e editor. A sua atuação editorial centrou-se em temas como história, arte e cultura brasileiras. Foi o curador do Museu do Futebol, em São Paulo. Também fez outras exposições de arte centradas em coleções e em artistas individuais. Comenta não pensar a partir da separação entre “popular” e “erudito”. Durante a entrevista, deu enfoque ao caráter “autoral” da arte popular brasileira, como diz Leonel Kaz (E:16, p. 3): “No caso do Brasil, o artista popular é singular. Ele tem o nome dele agregado à obra”. A exposição *Que Mestre É Esse?* pretende homenagear uma “imagem de Brasil”, uma determinada concepção de país inventada pelo modernismo, em especial por intelectuais como Mário de Andrade e Gilberto Freyre, duas figuras que aparecem logo na primeira sala, em um diálogo sobre a questão nacional e as tradições culturais, sobre ser particular ou universal, ser provinciano ou cosmopolita. A

exposição homenageia um Brasil que, nas palavras do curador, “parou de olhar para fora e passou a olhar para si mesmo, a partir dos anos 1920 e 1930”. O Brasil que é homenageado é o Brasil inventado pelos intelectuais modernistas e pelos escritores regionalistas.

Quando perguntado sobre o critério para a escolha das obras, o curador responde: “O critério foi rigoroso de escolher peças excepcionalmente importantes, de artistas que tiveram evidência e prevalência dentro da arte popular brasileira” (E:16, p. 4). Ainda, complementa Leonel Kaz (E:16, p. 5):

O processo de curadoria vai por um critério do que é belo. É uma questão estética, de beleza intrínseca do objeto. E essa beleza intrínseca não sai da minha cabeça, ela sai de diálogo, com muita gente, de estudo, de muitos livros, de observação de muitas coisas, de relação da importância da percepção daquela obra dentro do contexto.

Portanto, o critério é algo socialmente negociado, coletivamente construído e legitimado. A aposta dessa exposição está centrada na “beleza intrínseca do objeto”, na exaltação da percepção sensível das obras enquanto entidades únicas. Logo na sala seguinte, entrando no primeiro ambiente de exposição das obras de artistas populares, temos a sala do artista Nino do Crato. Nessa sala, o curador justifica-se pela escolha desse artista, enfocando-o individualmente, por considerar o atributo da imaginação de suas obras, como diz Leonel Kaz:

Quando você olha com atenção, a escolha das cores, a definição da ocupação do espaço, é muito livre, muito poético. É a capacidade de expressão própria, sem dever nada a ninguém. Ele constrói esses elefantes, esses homens, aquele macaco, com uma liberdade de percepção sensível incrível. Cada figura é uma invenção em si mesma. Pela desproporção, pela ilógica, pelas cores absurdas (E:16, p. 10-11).

Portanto, o caráter não-conformista da arte popular é exaltado. Uma certa desobediência estética, que na própria experimentação encontra soluções, no uso de ferramentas e insumos básicos, de escassez de recursos, se retira dali uma expressão de alto vigor inventivo. Outro recurso comum, como anteriormente havia feito referência, é o paralelismo comparativo das obras com outras referências do mundo da arte, como uma tentativa de apreender valores estéticos. Nesse sentido, é ilustrativo aquilo que disse, apontando para uma escultura de Nino, Leonel Kaz (E:16, p. 11): “Você me perdoe, mas aquele peixe verde ali, se ele fosse do Brancusi, que é considerado o maior escultor de todos os tempos, estaria no Museu de Arte Moderna de Nova York e valeria milhões de dólares”. Outros exemplos desse paralelismo podemos ver quando o curador diz “Essas figuras parecem Malevich”, ou então quando diz “Parece uma figura de Giacometti”. São expressões que visam apreender as obras a partir de referenciais do mundo da arte.

A segunda sala capta a questão dos ofícios. Um elemento importante desse universo da arte popular. E usa como exemplo Mestre Salustiano, um mestre artesão luthier, que fabrica instrumentos musicais. Ao mesmo tempo, revela-se como um ofício completo, o mesmo artesão que produz as rabecas é o músico que as toca. Passamos então para a terceira sala de exposição, e nos damos com um ambiente mais escuro, iluminado pontualmente sobre as obras, que são, em geral, obras feitas de madeira e de grandes proporções. Nessa sala passa-se por Arthur Pereira, Chico Tabibuia, Geraldo Teles de Oliveira, Mestre Guarany, Véio, entre outros escultores. Então entramos na próxima sala, a quarta, em que se mostra uma enorme vitrine, com *headphones* pendurados nas paredes laterais, convidando à escuta de ícones da música popular brasileira. Nessa sala, uma série de artistas são expostos, justapostos, dispostos por prateleiras que os suspendem. O enfoque não parece estar restrito aos artistas como individualidades. A vitrine dá uma sensação de conjunto. Aquelas peças seriam, de alguma forma, reunidas ali, exemplares da variedade plástica das produções artísticas populares. É possível conferir os nomes dos autores na parede. Mas, desse modo dispostas, o que conta é a compreensão do conjunto. Passa-se por autores como Zé Bezerra, Zé do Chale, Adalton, Mudinho, Lafaiate, Conceição dos Bugres, Ulisses Pereira, Mestre Vitalino, Mestre Galdino etc. Uma centena de peças são postas a prova. Já na quinta sala, em um pequeno espaço de transição, vê-se uma homenagem a outro artista individual, Mestre Didi, que produz esculturas tendo como referência o universo sagrado e simbólico dos cultos afro-brasileiros, a partir de materiais como nervura da palmeira, palha, búzios, conchas e contas coloridas.

Em seguida, entra-se na sala das cadeiras, a sexta sala, em que se homenageia um povoado, uma localidade, a Ilha do Ferro. Nessa sala, além de 16 cadeiras expostas, sobre elas, prendidos pelo teto, visores flutuantes se dispõem à frente de cada uma dessas cadeiras, sendo possível assistir neles depoimentos de mestres artesãos e artistas populares de todo o Brasil, a partir de um material cedido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, a instituição responsável pelo Museu Edison Carneiro. Logo ao entrar na sala, na parede lateral, é possível ler: “Essas cadeiras são obras de arte. Favor sentar-se com cuidado”. No centro da sala, encontra-se a cadeira de três pés e alto espaldar de Fernando Rodrigues dos Santos (Fig. 106 e 107), elevada por uma espécie de palco, a única peça de exposição sobre a qual não pode sentar-se. Ali, aquela cadeira é diferenciada das demais, ela marca um ponto alto, a figura de Fernando Rodrigues como uma espécie de precursor, uma personalidade ancestral, dessa produção de mobiliário rústico. No entanto, andando pela sala, podemos ver cadeiras de uma variedade de artesãos, por mim já tratados nesse texto, tais como Salvinho, Petrônio Farias, Valmir Lessa,

Jasson Gonçalves, Vieira (Fig. 108 e 109). Vejamos o que diz o texto curatorial dessa respectiva sala:

Para fruir dos depoimentos desses artistas, você terá o privilégio de se sentar em uma das 16 cadeiras artísticas criadas pelos mestres da Ilha do Ferro, de Alagoas - tendo ao centro uma cadeira-símbolo, realizada pelo mestre maior desse ofício, Seu Fernando, primeiro grande mestre ao se revelar nesse pequeno povoado de 400 habitantes, às margens do Rio São Francisco. Fernando Rodrigues dos Santos - FRS, como assinava seus trabalhos - deixou um legado monumental, que se ampliou para além do seu povoado, transformando a Ilha do Ferro num verdadeiro território criativo. As 16 cadeiras feitas por artistas da Ilha (Salvinho, Valmir Lessa, Petrônio Farias, Jasson e Vieira) trazem impregnada a marca da liberdade criativa de Seu Fernando, que, além de artista/designer inspirado, foi também um poeta/escritor/contador de casos, apesar de semianalfabeto.

Seu Fernando começou a trabalhar com madeira fazendo tamancos. Depois desenvolveu as cadeiras de três pés, que ele só as arquitetava a partir de madeiras mortas e encontradas ao acaso. Ele via em cada toco a imaginação do que faria, como se fossem seres estranhos. Por que as suas cadeiras são tão excepcionais? Primeiro, porque têm uma força estética enorme, apesar de serem rústicas, primitivas. Orientado por Maria Amélia Vieira (da Galeria Karandash, de Alagoas, que tornou possível a montagem desta sala) o arquiteto Arthur Mattos Casas colocou essas cadeiras num ambiente hipercontemporâneo - que só tinha outros móveis e objetos em aço e vidro. Adélia Borges também fez uma exposição no Museu da Casa Brasileira, em São Paulo, sobre “A Arte de Sentar”, onde a cadeira de Seu Fernando ficou ao lado das famosas criações dos Irmãos Campana. Ele também escrevia nos tampos das cadeiras; escrevia frases populares do sertão ou de sua própria vida, como esta ao centro da Sala, onde se lê “Ilha do Ferro / Lugar do Amor” (Extraído de material fotográfico).

Novamente, podemos ver como a história do povoado e da produção artística do mesmo está atrelada a uma figura ancestral, a um indivíduo considerado célebre, que confere ao contexto criativo o peso de uma tradição, a tradição do mobiliário rústico do povoado Ilha do Ferro, mas também está em negociação a tradição do *design* popular contemporâneo. Para justificar a presença das cadeiras, inclusive das cadeiras como obras de arte, toda uma narrativa é construída, uma narrativa que leva em consideração, inclusive, o currículo daquela mencionada produção artística, um currículo virtual que abrange todas as exposições passadas, a associação a pessoas ou eventos do passado, que de alguma maneira conferem autenticidade para a mencionada produção. Nessa sala, há o indicativo na parede de que as cadeiras, que podem ser desfrutadas segundo a sua função (ou seja: é possível se sentar nelas), são também obras de arte, e por isso havendo a necessidade de se tomar cuidado com elas. É interessante notar: muito embora as cadeiras sejam apreendidas como obras de arte, a função utilitária delas está ao alcance do visitante, quer dizer, quando é possível se sentar sobre as cadeiras, se realiza ali parte de sua função. Mas, a um só tempo, aquela função imediata do assento é transcendida pela feição escultural das cadeiras, que se mostram como obras únicas.

Na entrevista com o curador, andando por essa mencionada sala, ele disse: “Essa sala das cadeiras realmente é espetacular. Você vê que Seu Fernando, que tem uma cadeira ali no

meio, ele criou toda uma escola na Ilha do Ferro. Uma escola única no mundo do *design*. Mas com uma liberdade criadora enorme” (E:16, p. 18). Perguntado sobre o que pensa a respeito do mobiliário que entra na exposição como obra de arte, Leonel Kaz (E:16, p. 18) diz: “Por acaso elas são cadeiras, mas pra mim elas são obras de arte. Eu olho pra isso aqui eu vejo uma tremenda de uma obra de arte, por acaso é sem querer uma cadeira. Mas se ela não fosse cadeira, ela continuaria a ser uma obra de arte extraordinária”. Apontando para uma das cadeiras de Petrônio, o curador dispara: “Isso aqui é um Modigliani, com seu pescoço longo”. Ressalta, uma vez mais, a questão da liberdade para descrever as obras: “Eu acho que tem uma liberdade aqui nessa criação, a partir de Seu Fernando” (E:16, p. 18). Para justificar o processo criativo desses artesãos-designers, o curador comenta a diferença entre o *designer* propriamente dito, que trabalha com uma concepção do projeto pré-definido de um objeto, e a criação desses artesãos da Ilha do Ferro, que montam o mobiliário de acordo com aquilo que a madeira oferece em termos das suas formas. Portanto, a criação desses artesãos seguiria uma lógica do *a posteriori*, concebendo criativamente a partir daquilo que a matéria-prima fornece. Esse procedimento possui semelhança com a ideia de *bricolage*. Como diz Leonel Kaz:

Aqui nesse criador não, ele pega um pedaço de madeira que já preexiste, e vai moldando ele para transformar numa cadeira, com os elementos que ele têm à disposição. Eu acho que, no caso dessa cadeira, no caso daquela, então essa liberdade de si mesmo, a meu juízo, é uma coisa de rara beleza. Aqui é por um critério de beleza também (E:16, p. 18).

As cadeiras são justificadas por um critério de beleza, portanto, são consideradas manifestações estéticas artísticas. A unicidade de cada cadeira, como se mostra no ambiente, não havendo repetição entre elas, corrobora a ideia de que elas são obras de arte, uma vez que encerram diferenças únicas, autênticas. O protocolo de assimilação desses objetos obedece, portanto, ao critério formalista-estético, são deslocados para o polo da arte, mas, ao mesmo tempo, sempre tencionados pelo polo do artesanato, quando se oferecem como assentos, portanto, desempenhando uma função utilitária. Há uma zona híbrida que esses objetos encarnam. Eles estão em uma espécie de passagem, uma passagem do artefato para a arte. Na sequência, finalizando esta exposição, mais outros dois ambientes se colocam: o primeiro deles é uma sala com artistas, nesse caso são pintores, considerados “primitivos”, considerando aqui que “primitivo” designa a pintura de estilo *naïf* brasileira de determinado período histórico, mas que se adere ao termo “autodidatas” para classificá-los. São estes autores: Cardosinho, Heitor dos Prazeres, Paulo Pedro Leal e Júlio Martins da Silva. Além desses quatro pintores, verifica-se também uma obra de Antônio Poteiro, uma espécie de releitura tropical e popular do quadro de Manet (*Déjeuner sur l’Herbe*). Ao fim, uma pequena instalação, que consiste num

ambiente azul, onde é possível se transitar para apreciar pequenos aviões antropomórficos ou zoomórficos, que lembram brinquedos de criança, esculpidos por Mestre Cunha, que são suspensos por fios de nylon. O curador disse que buscou, junto aos colecionadores, selecionar aquilo que seria simbólico e representativo da arte popular brasileira. Portanto, trata-se de um olhar panorâmico sobre essa produção artística popular brasileira. Nele, como vimos, se coloca a localidade “Ilha do Ferro”, batizada pela tradição de um ancestral importante, Seu Fernando Rodrigues. Nesse olhar, foi ressaltada sobretudo a qualidade de liberdade de criação dos artistas, e também, resultado dessa liberdade, a pluralidade de produções plásticas que daí decorrem.



Figura 108. Sala das Cadeiras, Exposição Que Mestre É Esse? (CRAB – Rio de Janeiro). Ao centro, elevado sobre um palco, a cadeira de três pés e alto espaldar de Fernando Rodrigues dos Santos.



Figura 109. Sala das Cadeiras, Exposição Que Mestre É Esse? (CRAB – Rio de Janeiro).



Figura 110. Cadeira de Jasson Gonçalves na Sala das Cadeiras, na exposição *Que Mestre É Esse?* (CRAB – Rio de Janeiro).



Figura 111. Cadeira de Vieira da Ilha do Ferro na Sala das Cadeiras, na exposição *Que Mestre É Esse?* (CRAB – Rio de Janeiro).

3) Fernando Rodrigues - Ilha do Ferro (Galeria Estação - São Paulo)

A última exposição a ser aqui analisada, intitulada *Fernando Rodrigues - Ilha do Ferro*, se passou na Galeria Estação, localizada na cidade de São Paulo, em março de 2021. A Galeria Estação, localizada no bairro Pinheiros, que é administrada pela galerista Vilma Eid, possui uma linha de atuação muito atrelada à chamada Arte Popular, considerada como arte não-erudita, de criadores que, embora estejam à margem do circuito dominante de arte, possuem suas individualidades artísticas consideradas. Portanto, o ambiente dessa exposição, um ambiente próprio dessa mencionada galeria, já é ele próprio propício à assimilação dos objetos de Fernando Rodrigues, que são objetos que habitam uma zona de transição do artesanato para a arte, uma zona de transição do utilitário para o propriamente artístico. Nesse caso, tomo como referência o catálogo da exposição, que consta o texto assinado pelo curador, o arquiteto Guilherme Wisnik. Portanto, verifica-se aí a atuação da galeria de produzir catálogos, e incluindo neles debates que ajudam a construir a memória do circuito. Wisnik é professor, crítico e curador, docente da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, também autor de vários livros na sua área. Possui uma farta atuação como curador. Nessa ocasião, a galerista Vilma Eid convidou o arquiteto Guilherme Wisnik para escrever um texto, buscando nele decifrar os sentidos da obra de Fernando Rodrigues da Ilha do Ferro. Portanto, a galeria se socorre do capital simbólico de um acadêmico, crítico de reputação reconhecida, até como um capital de confiança, para injetar sentido sobre uma determinada produção plástica e cultural de um indivíduo criador, que se vincula a um lugar de origem.

A exposição, logo em seu título, já evoca essa ligação entre um nome próprio e um lugar de origem: Fernando Rodrigues - Ilha do Ferro. O título do texto de curadoria é sugestivo: “O Fantástico no Cotidiano”. Na ambientação, bancos e esculturas ocupam o espaço, havendo as fotografias de Celso Brandão sobre o contexto, a paisagem e o artista, fotografias que são por si só obras de arte também, mas que nesse caso estão à serviço da ilustração de outra obra, a obra de Fernando Rodrigues (Fig. 110, 111, 112). De início, Wisnik começa relatando o trabalho de um indivíduo, Seu Fernando, havendo duas principais frentes: o mobiliário rústico e as criaturas imaginárias. Procede explicando o expediente do artista, o qual recolhia restos de toros e raízes, pedaços de paus irregulares, para compor essas suas peças, aproveitando-se formalmente daquilo que encontra para derivar daí uma criação. Ressalta-se para as qualidades das madeiras utilizadas: moles, curvilíneas e retorcidas. Na narrativa textual do curador, recorre-se a vídeos produzidos pela Galeria Karandash e pelo fotógrafo Celso Brandão a

respeito do artista Fernando Rodrigues. Portanto, vê-se que o nome do artista geralmente vem acompanhado dos nomes de seus intermediários, qualificando um tipo de *pedigree* para os artistas e os seus objetos. O contexto do povoado Ilha do Ferro é apresentado no texto, situando o povoado na região do Baixo São Francisco, que conserva tradições artesanais importantes remontando influências ibéricas antigas. As duas principais modalidades são ressaltadas: 1) o trabalho artesanal sobre a madeira; 2) o bordado sobre o linho. O bordado Boa-Noite é retomado rapidamente, com um pequeno descritivo da técnica. É dado enfoque à tradição cultivada principalmente pelos homens, o trabalho de carpintaria, com os barcos e carros de boi, mas também com os tamancos, que são citados como exemplares da manualidade artesanal da região. Seu Fernando é apresentado, textualmente, como “filho de tamanqueiro”. Como fontes da manualidade artesanal estariam a oficina de tamancos e o mobiliário rústico.

Em determinado momento, buscando apreender as imagens de Celso Brandão, o curador faz uma descrição sobre bancos de Seu Fernando, os seus primeiros bancos. O interessante, nessa passagem, é notar a referência que o curador se utiliza para valorizar a produção daquele artista. Como diz Wisnik (2021, p. 7): “Eram peças maciças, diretamente escavadas em troncos, com corpos de perfis sinuosos arrematados por bases e assentos sólidos, lembrando a pureza essencialista de algumas esculturas de Brancusi (embora concebidas longe dessa referência)”. Aqui temos mais um caso desses paralelismos sobre os quais tratei anteriormente. Esses paralelismos, essas conexões criativas, fazem parte de um modo de operação da própria curadoria, que insere uma determinada produção em diálogo com um universo maior, mais abrangente, o cenário das artes. Mas, nesse caso, a aproximação se dá entre uma produção de estilo artesanal com uma produção de um grande nome da escultura moderna, um indivíduo, considerado, para todos os efeitos, como artista no sentido moderno do termo. O paralelismo visa criar essa aproximação ao nível do texto, do comentário, da conversa que uma obra suscita. Os bancos rústicos mais conhecidos de Fernando, o chamado mobiliário maduro de sua produção, são descritos pelas qualidades: “essencialmente orgânico, contorcido e instável”.

Em determinado momento do texto curatorial, o autor sentiu a necessidade de discutir o estatuto de arte daqueles objetos. Mas, ao mesmo tempo, em mediação com a qualidade artesanal deles. Isso ocorre porque essa produção habita uma zona intermediária, sendo comum os seus criadores serem classificados simultaneamente pelos dois epítetos, como “artistas” e como “artesãos”. De fato, nesse caso, chama-se a atenção para a fonte patrimonial de uma manualidade artesanal, fonte patrimonial de um meio de origem que teve, por repercussão, o surgimento de um arranjo criativo próprio, considerado por uma marca autoral que se

transformou em marca local, como no caso das obras de Fernando Rodrigues que qualificaram a produção tradicional do povoado.

Os bancos são tomados também como esculturas na narrativa do curador. As qualidades sensíveis são ressaltadas, atentando-se para o fato de que aquelas peças não cumpriam apenas uma função utilitária de apoio, mas eram apreciadas nas suas qualidades intrínsecas, como objetos únicos. Para discutir a questão do estatuto de “arte” ou para se posicionar diante da polaridade “arte versus artesanato”, o curador acionou o debate que faz Walter Benjamin sobre o valor de culto e o valor de exposição. A concepção mágica do valor de culto contra uma concepção mais laica, mundana, do valor de exposição. O argumento é que a obra de Fernando Rodrigues faz uma transição por estas duas formas de relação com os objetos, como valor de culto e como valor de exposição, de uma produção voltada para o “uso”, em relação a uma produção voltada para a “contemplação”. O argumento é que a obra de Fernando Rodrigues realiza esse trânsito, o trânsito entre a obra seriada, artesanal, e a obra única, inventiva, artística. Cumpre salientar que o curador, na apreensão que faz da obra de Fernando Rodrigues, busca problematizá-la e inseri-la em um lugar ambíguo, um *entre-lugar*, na “passagem” de uma coisa para a outra. Essa travessia do objeto utilitário para o objeto de arte.

Guilherme Wisnik (2021, p. 9), então, escreve sobre essa natureza biforme dos objetos de Fernando Rodrigues:

Pois, pensando nas peças mostradas nesta exposição, por exemplo, tanto cadeiras e bancos quanto esculturas de girassóis de madeira ou de animais fantásticos têm estatuto semelhante. Fortemente geometrizados, e presos a bases que lhes dão apoio, os girassóis - que simbolizam o sol, a luz - se assemelham, de certa forma, a luminárias de mesa, isto é, a objetos utilitários. Já alguns bancos, por outro lado, cuja estrutura é feita de galhos muito ramificados, ou de raízes fasciculadas e aéreas, se assemelham a bichos com muitas patas ou tentáculos, transcendendo em muito a mera função de apoio. Arte e artesanato, portanto, não se separam claramente (Wisnik, 2021, p. 9).

Posteriormente, ainda no esteio da discussão sobre a polaridade “arte versus artesanato”, o curador se coloca sobre um elemento importante do que chama de “cultura artesanal”, que é a prática reiterativa, ou, em outras palavras, a prática de repetição tradicional de uma técnica ou objeto. O curador verifica essa “prática reiterativa”, esse elemento tradicional de repetição, na obra de Seu Fernando, principalmente nas cadeiras de três pés e alto espaldar, que possuem um modelo seriado. Como diz Guilherme Wisnik:

Podemos perceber essa prática reiterativa em muitos dos móveis construídos por Seu Fernando, sobretudo nas cadeiras, todas com braços laterais, encostos vazados, com barras horizontais, e de perfil curvo, arrematados no alto em forma triangular. E, ainda, com bases também em formato triangular, que se apoiam no chão em apenas três pés, e não em quatro, como é mais comum, em razão da maior estabilidade. O que requer uma amarração também triangular entre os três pés, de modo a impedir que o

peso da pessoa sentada os faça abrir. Assim, no caso das cadeiras, que são belíssimas, me parece haver uma certa padronização formal que se remete à prática reiterativa da cultural artesanal, que, por sua vez, está na origem histórica da serialização industrial e do design (Wisnik, 2021, p. 9).

Portanto, a produção reiterativa artesanal é associada à serialização industrial e do *design*. As cadeiras são concebidas por um estilo convencional e produzidas em série conforme esse estilo. Por outro lado, o curador nota a diferença para os bancos, os quais tendem a ser únicos, uma vez que se valem das formas pré-dadas da natureza. Sobre eles, então, o curador se justifica: “No caso dos bancos, contudo, a situação é diversa. Objetos menores e mais simples, eles se prestam a variações inventivas mais intensas, nos fazendo percebê-los como peças únicas - quase indivíduos, com personalidades próprias” (Wisnik, 2021, p. 10). No descritivo sensível dos objetos, por vezes vão se mostrando paralelismos que conformam o sentido do comentário, cujo objetivo não se presta somente a uma apresentação da obra, mas uma injeção de sentido sobre a obra. Assim é preciso compreender o texto curatorial, como a chave de interpretação para aquela exposição, o modo de recepção da obra, o seu discurso. A obra, que costuma ser vista como expressão de um “temperamento”, de uma subjetividade, também pode ser veículo de uma “imaginação”. A imaginação que a obra de Fernando Rodrigues suscita é da seguinte maneira qualificada pelo curador da exposição:

Uma imaginação fértil, e muito mais animista do que cartesiana, como está claro. Isto é, uma imaginação que se coloca aquém dos processos de ‘desencantamento do mundo’, e por isso percebe as formas de vida que atravessam todas as coisas. Galhos e raízes que reexistem como móveis, ou como seres não exatamente reconhecíveis no mundo ordinário (chamado também de mundo existente). Criaturas fantásticas que convivem com a gente, e que por isso são homens e mulheres também, de alguma forma, como diz Fernando (Wisnik, 2021, p. 10).

A narrativa curatorial associa Seu Fernando ao pensamento mágico, ao modo de pensamento selvagem, de caráter animista. Esse pensamento mágico seria o substrato das criações imaginárias de Fernando Rodrigues, que no trabalho de suas esculturas produz verdadeiros seres estranhos, de feições únicas, por vezes híbridos, tirados da imaginação do artista. Sobre esse aspecto da produção de Fernando Rodrigues, Guilherme Wisnik disse:

Emboral, Atuleimado, Cunhudo são alguns dos curiosos nomes de esculturas em forma de bichos presentes nesta mostra. Pássaros de chão, cães bigodudos, ameaçadores ou abobalhados, compõem um universo metamórfico de seres que também se misturam com as palavras escritas, muitas vezes talhadas ou pintadas em seus corpos de madeira. Analfabeto, ao mesmo tempo que um prolífico contador de histórias, Fernando Rodrigues amplia o sentido narrativo de seus trabalhos escultóricos acrescentando-lhes palavras, que atuam como se fossem tatuagens, mensagens cifradas presas à carne das criaturas (Wisnik, 2021, p. 12).

Por fim, o texto curatorial de Guilherme Wisnik encaminha-se na direção de vislumbrar a obra de Fernando Rodrigues como expressão de um *design* artesanal popular, funcional e

esteticamente interessante. Uma combinação de recursos escassos a uma criatividade, como testemunho de uma arte que caminha com a necessidade da vida cotidiana. Por isso, em certo sentido, se diz que a obra de Fernando Rodrigues reinventa o cotidiano. Assim situa-se esta produção artística: entre o ordinário (cotidiano) e o fantástico, que então podem estabelecer fronteiras entre si.

Estes foram, portanto, os três principais exemplos de processos de assimilação das artes populares por parte do universo dos museus e das exposições. No primeiro caso, na exposição *À Nordeste*, vimos que a construção simbólica do ambiente se voltava para uma unidade ordenadora, a região nordeste. Ali, os objetos, muito embora estivessem exibidos como individualidades, estão compondo a ideia que os ultrapassa e supera, que é a ideia da região Nordeste e os seus sentidos simbólicos de pertencimento. A Ilha do Ferro é inserida como uma localidade nessa exposição porque os objetos aparecem com o nome dos autores seguidos de seus lugares de origem. Já na segunda exposição, *Que Mestre É Esse?*, a Ilha do Ferro é contemplada por uma sala inteiramente exclusiva, dedicada ao povoado, e celebrada sobretudo em função de um indivíduo dessa tradição artesanal, que é Seu Fernando Rodrigues. Nesse caso, somente as cadeiras estiveram expostas. Cadeiras que adquirem dupla função: como assentos e como obras de arte. Nesse caso, podemos ver que as cadeiras são assimiladas como objetos de arte e como objetos funcionais ao mesmo tempo, habitando a fronteira entre o utilitário e o artístico. Na última exposição, *Fernando Rodrigues - Ilha do Ferro*, o enfoque é todo depositado sobre um único indivíduo, que é tomado pelo seu contexto de origem, o povoado Ilha do Ferro e a região do Baixo São Francisco, como pertencente às tradições artesanais dessa região. A curadoria, através do texto que acompanha no catálogo, argumenta que a obra de Fernando Rodrigues habita uma fronteira: entre o utilitário e o artístico, entre o funcional e o belo, entre o artefato e a arte, mas também entre o valor de culto e o valor de exposição. Constitui-se como um híbrido cultural, tradicional e, ao mesmo tempo, moderno.

Portanto, vimos que estas foram três ocasiões em que objetos da localidade “Ilha do Ferro” foram assimilados por exposições em diferentes espaços, todos eles situados no eixo Rio-São Paulo. Nesses eixos narrativos de sentido, demarcados pelos comentários das exposições, o artesanato do povoado Ilha do Ferro é aproximado do polo-arte do sistema, ou seja, os seus objetos são apreciados como objetos de arte. Do ponto de vista geral do sistema de mercado que assimila esses objetos, essas exposições possuem também o sentido de qualificar a autenticidade desses bens, construindo assim currículos para os mesmos, que passam a ver os seus valores crescerem a partir desse acúmulo de trabalho imaterial injetado

sobre as obras, de representação e assimilação dessas obras, através dos comentários feitos sobre as obras, tornando esta uma produção cultural socialmente reconhecida e valorizada, uma produção que encontra-se dentro de um gênero mais abrangente, que por sua vez qualifica um circuito, o circuito das artes plásticas populares. No interior desse circuito, a localidade “Ilha do Ferro” se insere como marca-lugar de prestígio nacional, marca criativa de um lugar de origem que, haja vista seu acúmulo de capital simbólico, tem o poder de qualificar, por seu próprio dispositivo narrativo, todo um contexto produtivo local.



Figura 112. Exposição Fernando Rodrigues – Ilha do Ferro, na Galeria Estação, São Paulo, 2021. Foto: Galeria Estação.



Figura 113. Escultura e duas cadeiras de Fernando Rodrigues, e fotografia de Celso Brandão ao fundo. Exposição Fernando Rodrigues – Ilha do Ferro, Galeria Estação, São Paulo, 2021. Foto: Galeria Estação.



Figura 114. Cadeiras de três pés e alto espaldar de Fernando Rodrigues. Exposição Fernando Rodrigues – Ilha do Ferro. Foto: Galeria Estação.

Desse modo, pudemos ver, através dos exemplos narrados, como se dá a assimilação dos objetos das artes plásticas populares ao sistema de arte-cultura ocidental, principalmente através dos casos relativos ao objeto de estudo, o artesanato do povoado Ilha do Ferro. Foi necessário compreender esse estudo de caso no interior de um circuito mais abrangente, nomeado de circuito das artes plásticas populares. Esse circuito se mostra na medida em que se estabelece uma posição social de criador: o chamado artista popular. Ao mesmo tempo, com base nessa nova posição social, uma série de outras relações e instituições foram se estabelecendo em torno das categorias “artesanato tradicional” e “Arte Popular”. Lojas e galerias especializadas, museus dedicados exclusivamente ao tema, instituições governamentais, organizações não-governamentais, além de exposições que evocam esse gênero das artes plásticas populares em importantes espaços do eixo Rio-São Paulo.

Nesse processo de assimilação das artes populares ao sistema de arte-cultura ocidental, observamos dois universos principais: o universo do *design* e da decoração de interiores, e o universo dos museus e das exposições. É importante compreender que esses dois universos configuram circuitos distintos, mas que estabelecem conexões. Por um lado, o espaço de assimilação nos remete ao ambiente simbólico da casa contemporânea, esta que justifica o emprego dos objetos das artes populares na decoração através de justificativas que se ancoram no valor da diversidade cultural, bem como apelam para o compromisso com a valorização da produção artesanal de comunidades locais, envolvidas por suas tradições de origem. Por outro lado, o segundo espaço de assimilação nos remete ao ambiente simbólico do museu de artes. Nesse caso, os objetos das artes populares são assimilados principalmente como obras de arte, como criações autorais e únicas, com forte apelo estético, justificativa, portanto, que considera sobretudo os atributos intrínsecos da materialidade da obra.

Esses dois mencionados espaços de assimilação, aparentemente apartados, se interconectam. A maioria desses objetos – exceto aqueles que compõem o acervo permanente de instituições museológicas, e que, por isso, se encontram em estado de exposição também permanente – são expostos temporariamente até que possam ou retornar para as mãos de um colecionador, ou trocar de mãos, passando ser propriedade de outro colecionador. Portanto, o destino dos objetos, em geral, é uma casa. Nesse caso, não é qualquer casa, mas uma casa que abriga um acervo de arte particular. Os colecionadores, portanto, emprestam as suas peças, sobretudo aquelas consideradas mais autênticas, geralmente de criadores consagrados e já falecidos, para que elas possam ser expostas em espaços privilegiados de exibição, como os museus e as feiras. Quando esses objetos circulam nas exposições, o que está sendo negociado,

nessa operação, é o próprio currículo daqueles objetos, que então se tornam mais valorizados à medida que são expostos, divulgados, comentados, apreciados e reconhecidos. As exposições funcionam como um mecanismo para qualificar a autenticidade e a raridade dos próprios bens expostos. E, nesse sentido, é possível dizer que as exposições colaboram, do ponto de vista geral, para incrementar a percepção de autenticidade de um gênero de produtos artesanais e artísticos. As exposições são responsáveis por elevar não somente os objetos ali expostos, mas aquilo que eles representam: um gênero específico, marcado pelas categorias “arte popular” e “artesanato tradicional”. As instituições museológicas e os espaços de exposição se valem do trabalho imaterial dos pesquisadores e curadores, especialistas responsáveis pelos acervos e pelas narrativas expositivas, por um trabalho intelectual de representação dos objetos.

No caso do universo do *design* e da decoração dos interiores, também presenciamos a atuação de especialistas. Nesse caso, salta aos olhos a presença de arquitetos que passam a incorporar esses objetos das artes plásticas populares em seus projetos de decoração. Mas também os chamados *designers* são agentes importantes do processo de assimilação nesse universo específico. No entanto, essa relação entre o universo do *design* e da decoração de interiores se mostra melhor quando pensamos sobre os espaços de exposição dos objetos. Vimos, por exemplo, que espaços associados ao *design* e à decoração de interiores assimilam os objetos das artes plásticas populares, associando-os ao mercado de mercadorias colecionáveis, mercadorias que se mostram em eventos e feiras desse segmento do *design* e da decoração de interiores. Observamos o processo de assimilação não somente nos espaços de exposição, mas também em revistas de decoração, livros de conteúdo especializados e catálogos de exposições, que são veículos de publicidade para os objetos das artes plásticas populares. Nas revistas de decoração, inclusive, é possível ver como que os circuitos de interconectam. Não raro, vê-se propaganda de uma galeria de arte popular nessas mesmas revistas. Além de matérias específicas relacionadas ao tema. Esse universo, conforme o argumento, é o responsável principal por qualificar o consumo dos objetos de arte popular e artesanato tradicional. Em uma esfera de valor mais elevada, o universo dos museus e das exposições consagram indivíduos e objetos específicos, considerados autorais, produtores de obras únicas. Nesse caso, quando se deslocam os objetos para o interior de museus e salões de exposição, considerando todo o trabalho envolvido no processo de curadoria, se está qualificando a autenticidade desses mesmos objetos, que passam por uma injeção de sentido dado pelo trabalho imaterial de uma curadoria. As exposições negociam, sobretudo, a reputação dos autores e de suas obras.

Nesse sentido, é possível dizer que esses dois universos estão em constante diálogo. Os mesmos objetos podem circular em ambos os universos. No entanto, é preciso destacar que o enquadramento discursivo dos objetos se altera conforme o espaço de assimilação. Altera-se, por exemplo, conforme o protocolo de representação dos objetos, se protocolos contextualistas-culturalistas, se protocolos formalistas-estéticos. De um lado, o objeto é tomado para compor um todo, um ambiente. De outro, o objeto é considerado como uma totalidade em si mesma. Por um lado, os objetos das artes plásticas populares vão ser percebidos como obras de arte. Por outro, podem também ser considerados como objetos decorativos ou como objetos propriamente de coleção. Note-se que a polaridade arte-versus-artesanato se mostra na hierarquização entre esses dois universos de assimilação das artes plásticas populares. Por exemplo, a categoria “artesanato” é permeável ao universo do *design* e da decoração de interiores. Nesse universo, não há problema dizer que os indivíduos criadores são artesãos. Aliás, se pode até dizer que há uma revalorização da categoria “artesanato”. Por outro lado, quando observamos os objetos que adentram o circuito do outro universo, o universo dos museus e das exposições, a tendência que se verifica é que os objetos passam a ser tratados como obras de arte, e os criadores são considerados como artistas, produtores de objetos considerados autorais e únicos. No entanto, importa para a compreensão desses processos de assimilação dos objetos do gênero das artes plásticas populares como eles são classificados e qualificados quando eles circulam, assumindo estados transitórios, como mercadoria, como objeto de decoração, coleção e exposição. Nesse sentido, podemos dizer que o artesanato do povoado Ilha do Ferro, na sua pluralidade plástica de criação, apresenta objetos que, quando entram em circulação, podem tomar destino associado, a um só tempo, aos dois universos principais de assimilação, que vinculam esses mesmos objetos aos ambientes simbólicos da *casa* e do *museu*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje, quando escutamos a palavra “artesanato” não associamos a ela um pilar da estrutura social e econômica – como foi para as economias camponesas pré-industriais. Pensamos, ao contrário, tratar-se de um conjunto de bens senão supérfluos, decorativos, acessórios ou até mesmo apreciados como “artísticos”, os quais trazem consigo uma determinada carga de identidade cultural, uma tradição, um valor de “tipicidade”, uma qualidade estética considerada “rústica”. Nesse caso, é importante ressaltar que – para a extensão do Vale do São Francisco e nas zonas de menor concentração populacional – a memória do artesanato vinculado à vida cotidiana é relativamente recente. A penetração dos bens industriais tornou-se possível a partir da maior expansão da malha rodoviária, a qual certamente tardou – em alguns casos até o fim do século passado – alcançar as povoações interioranas mais afastadas.

Não custa lembrar que até a década de 1970 o Brasil apresentava uma população majoritariamente rural. Segundo o Censo de 1960 – para uma população de 70 milhões de habitantes – registra-se 54% da zona rural contra 46% da zona urbana. Na década seguinte – com 94 milhões de habitantes – o Censo registra uma variação de 56% residentes de zonas urbanas contra 44% das zonas rurais. Atualmente, essa proporção, à luz do último Censo de 2010, crava a diferença de 84% urbano contra 16% rural. No entanto, em número absoluto, percebe-se que a população rural manteve-se estável entre 40 e 30 milhões de habitantes, havendo, por outro lado, um crescimento populacional urbano notoriamente expressivo. No caso da região nordeste, percebe-se similar processo porém em ritmo mais lento, sendo a ultrapassagem do rural pelo urbano – em termos demográficos – ocorrida somente na década de 1980, quando eram, para uma população estimada de 35 milhões, 51% residentes em zonas urbanas e 49% em zonas rurais. Ainda conforme o Censo de 2010, para os dados relativos à região nordeste – considerando 53 milhões de habitantes –, verifica-se a proporção de 73% urbano contra 27% rural¹³³.

O artesanato como uma atividade econômica nuclear de comunidades agrárias encontrou uma barreira com o desenvolvimento das economias capitalistas e as suas consequências – industrialização, urbanização e diferenciação social –, tornando essa uma prática deslocada do uso originário e, por conseguinte, dependente do consumo externo,

¹³³ Dados extraídos do site do IBGE. Acesso: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=8>

requalificando a função do objeto artesanal. Essa requalificação do objeto artesanal terá por efeito um novo tipo de assimilação, uma assimilação ao sistema de arte-cultura, por um lado, e também uma assimilação ao sistema de mercado, por outro. A transformação do artesanato, na contemporaneidade, precisa ser compreendida dentro de um contexto mais abrangente, um contexto de transformação das economias capitalistas contemporâneas, marcadas por um crescente componente de imaterialidade, ou pelo chamado “enriquecimento” como estratégia de valorização de bens e serviços, ou seja, uma economia centrada na exploração sistemática de um recurso associado ao passado, sendo assim portador de uma tradição.

O artesanato do povoado Ilha do Ferro aparece, dessa forma, como um estudo de caso exemplar. Ele nos demonstra, com muita clareza, a transformação da atividade artesanal no mundo contemporâneo. Associada a uma prática tradicional de comunidades locais, o artesanato então se converte em nicho de consumo marcado por uma especialização cultural, marcado por uma injeção de sentido sobre esses bens, que são recebidos por vezes como obras de arte, por vezes como artefatos culturais. A complexificação dessa cadeia produtiva, que abrange não somente os produtores imediatos e os consumidores finais, mas também uma série de intermediários, que, como procurei demonstrar, são decisivos no processo de valorização e reconhecimento desses bens. Os intermediários não somente facilitam a inserção em determinado circuito de mercado, eles são os responsáveis pelo trabalho imaterial de qualificação dos objetos, preparando a recepção deles, fazendo-os por meio dos comentários, por meio de operações de avaliação do valor estimado dos objetos. Há uma necessidade de justificação da autenticidade dos objetos, que se diferenciam do conjunto mais amplo de mercadorias, exatamente por obedecerem a uma lógica de coleção.

Na construção desse texto, busquei partir dos elementos empíricos, do estudo de caso propriamente, para depois passar a uma discussão de caráter histórico e interpretativo mais geral. Na primeira parte, pôs-se uma lupa sobre os acontecimentos de um povoado pequeno, com os seus aproximadamente 500 habitantes, a partir de uma trama de indivíduos, que faz a ligação entre produtores locais e os agentes intermediários metropolitanos. Demonstrei que a Ilha do Ferro se transformou em uma marca-lugar de prestígio nacional no circuito das artes plásticas populares brasileiras. Mas foi necessário, como se evidenciou, um processo de acúmulo de capital simbólico para a produção artística daquele vilarejo. Esse processo de acúmulo de capital simbólico contou, por certo, com a atuação dos agentes intermediários, que fizeram uma ponte entre o povoado e as metrópoles brasileiras, em especial do eixo Rio-São Paulo. Podemos constatar que a legitimação dessa produção do povoado Ilha do Ferro se valeu

desse trânsito e dessa aceitação que encontrou entre a clientela dos grandes centros urbanos do país. As exposições, as publicações, as menções em revistas, entre outras peças de divulgação da produção, funcionam como currículos, os quais são acionados pelo dispositivo narrativo dos objetos, que passam a ver os seus valores crescerem conforme os atributos contidos nesse currículo.

Vimos que no processo de acúmulo de capital simbólico, a localidade “Ilha do Ferro” valeu-se, profundamente, da presença de um indivíduo célebre. Seu Fernando Rodrigues, portanto, é uma individualidade cultuada, sendo aquele que criou espécie de “escola”, uma referência para a produção local. Na formação de um polo de produção artístico-artesanal, é comum, no dispositivo narrativo, fazer-se referência a um indivíduo cuja produção se notabilizou, criando ao redor dessa figura uma mística, que qualifica a tradição. Os demais artistas e artesãos do contexto criativo, portanto, passam a ser associados a este indivíduo cultuado, como sendo os continuadores de sua produção. É claro que essa relação não se faz sem alguns conflitos. Mas é mais ou menos dessa maneira que a narrativa se estabelece. Muito embora seja possível questioná-la.

Na construção da primeira seção, vimos um enredo que entrelaçou a vida de um artista local, Fernando Rodrigues, com dois funcionários do Museu Theo Brandão, a museóloga Carmen Dantas e o fotógrafo Celso Brandão. Ao nível microsociológico, pudemos ver que as relações entre esses indivíduos desencadearam uma série de consequências, consequências do ponto de vista do acúmulo de capital simbólico do lugar. Em seguida, passamos ao descritivo de perfis subjetivos dos artesãos do povoado, buscando compreender como se deu a entrada desses indivíduos no universo do artesanato, por quais motivos passaram a desempenhar essa atividade, e quais são as suas produções propriamente. Nessa parte, mostrei a variedade de produções artesanais do lugarejo Ilha do Ferro. Também testemunhamos ícones que se consagraram como motivos tradicionais, tais como os bancos de raízes, que são produzidos em série por muitos produtores locais. Vimos que uma estratégia de valorização desses bens se dá através da autoria dos indivíduos, que quando logram êxito em se diferenciar no estilo, podem ver os preços de suas obras crescerem. Há uma sutil diferenciação entre “artistas” e “artesãos”. Geralmente são considerados “artistas” aqueles que definem uma marca própria, um estilo autoral, mesmo que em diálogo com uma tradição. O “artesão”, por seu turno, é aquele que tende a repetir as peças, fazendo-as em série. Na produção local da Ilha do Ferro os produtos gravitam ao mesmo tempo em torno dessas duas referências, como arte popular, por um lado, mas também como artesanato tradicional, por outro. Por isso se disse, até insistentemente, que

essas produções se situam em uma relação de fronteira: entre o funcional e o belo, entre o artístico e o artesanal, entre o tradicional e o moderno.

Posteriormente, passamos ao descritivo de uma trajetória individual, fazendo uma inflexão no texto. Depois de tratar amplamente sobre a produção de um povoado específico, nesse terceiro capítulo o que se operou foi uma análise de trajetória, focada na história de vida de um indivíduo, um artesão que se tornou célebre pela sua produção artesanal. Jasson Gonçalves, mesmo não sendo pertencente ao povoado Ilha do Ferro, possui uma trajetória que o vincula a este povoado, sendo a sua reputação diretamente tributária do contexto criativo do povoado Ilha do Ferro, muito embora este indivíduo faça residência no município de Belo Monte (AL). Através da trajetória desse indivíduo, busquei demonstrar como se operam as relações sociais desse mercado do artesanato. Primeiramente, mostrei como Jasson Gonçalves foi atraído para esse tipo de produção, ou seja, por meio do contato com uma galeria especializada em arte popular. Sobre esse indivíduo, portanto, foram feitas apostas. Jasson Gonçalves se lançou ao desafio de produzir esculturas e cadeiras consideradas como “obras de arte”. Mostrou-se o enredamento desse indivíduo ao circuito das artes plásticas populares, que possibilita a passagem da produção local ao mercado metropolitano.

Na segunda seção desse texto, passamos a uma discussão de caráter mais teórico, histórico e interpretativo sobre o artesanato enquanto atividade econômica inserida no capitalismo. No capítulo quarto, portanto, observei uma diferenciação entre três categorias históricas, quais sejam: arte, artesanato e indústria. E pudemos perceber, mais claramente, o lugar que ocupa o “artesanato” na discussão mais ampla sobre o capitalismo moderno. Nessa mesma parte, observamos a constituição histórica de uma polaridade, a polaridade arte-*versus*-artesanato, as diferenciações semânticas entre “artista” e “artesão” que vão embasar determinadas condutas. Vimos, inclusive, que o artesanato sofre um movimento de duplo-expurgo na modernidade: de um lado, é expulso do ambiente estético pela arte e, ao mesmo tempo, também é expulso do ambiente industrial pela Grande Indústria. O artesanato será relegado, inicialmente, a uma posição de obsolescência, a uma posição “tradicional” em vias de desaparecimento. Posteriormente, verifica-se o ressurgimento do artesanato enquanto atividade econômica inserida em dinâmicas próprias do capitalismo contemporâneo, de uma economia centrada na autenticidade dos bens e serviços ofertados, portanto, como parte de um processo de mercantilização da diferença.

No capítulo seguinte, no quinto, vimos que o artesanato não desaparece, mas se transforma. O artesanato que antes era produzido para consumo do próprio meio de origem,

contemporaneamente, passa a ser produzido para consumo externo ao meio de origem. Há, como se disse, uma cisão no plano vivencial desses mesmos objetos: são produzidos com referência a uma específica tradição local, lugar em que não utiliza mais esses objetos no cotidiano, uma vez que eles se destinam ao mercado externo ao meio de origem. O popular, portanto, se modifica: o lugar de origem passa a ser a fonte de um estilo de criação, não mais o plano vivencial das manifestações artístico-artesanais. O popular, em certo sentido, se transforma em uma marca, um ativo simbólico pronto para ser digerido e convertido em mercadoria. Nesse momento, ainda tratei mais detidamente do chamado circuito das artes plásticas populares. O intuito, nesse caso, foi contextualizar a produção artesanal da Ilha do Ferro no interior de um espaço social mais abrangente, que envolve uma certa tradição, que nomeei como gênero das artes plásticas populares brasileiras. Na tradição desse gênero, portanto, vimos nascer as principais categorias de percepção e apreciação dos objetos qualificados como “artes populares” ou “artesanato tradicional”. Exemplos de outros artistas populares foram levados em consideração, sendo possível refletir uma variedade de casos e daí perceber quais regularidades se firmam entre eles. Vimos, que entre essas regularidades, os objetos não são dados brutos coletados de uma fonte intocada, mas antes são eles próprios resultados de uma relação dialógica, que compreende a criatividade do produtor, mas também as expectativas do público. Nessa relação, entre produtores, intermediários e consumidores finais, é possível testemunhar que o gosto por esse tipo de produção cultural parte de uma negociação interativa entre os agentes, que por vezes ajustam a produção conforme critérios estabelecidos, como a expectativa de “rusticidade” que os objetos de arte popular de alguma maneira evocam.

Por fim, no último capítulo, situamos o fenômeno do artesanato nos processos contemporâneos de reestruturação produtiva do capitalismo global. Vimos, nesse caso, que o artesanato, que antes era visto como uma mercadoria pré-industrial, poderá ser considerado, hoje, como uma mercadoria pós-industrial. Ou mesmo uma mercadoria característica de uma economia do enriquecimento, de uma economia centrada nos recursos do passado e da tradição. E isso ocorre porque o artesanato, enquanto mercadoria, encarna uma qualidade cultural-informativa. Por vezes, inclusive, como pudemos ver ao longo do texto, acrescenta-se aos bens todo um trabalho imaterial de injeção de sentido. No circuito das artes plásticas populares, portanto, além do trabalho criativo e imaterial, por se considerar o saber-fazer, que se plasma nos objetos, quando estes mesmos objetos circulam, eles passam a ser alvos de outros tipos de trabalhos, que se somam na apreciação do valor dos objetos, que são trabalhos que envolvem a

comunicação desses bens, o *marketing*, o dispositivo narrativo. Portanto, as próprias mercadorias, e o artesanato enquanto mercadoria, se tornam meta-textos, adquirem uma profundidade narrativa. Vimos, por exemplo, que essa profundidade narrativa é trabalhada principalmente por dois universos de assimilação das artes plásticas populares: o universo do *design* e da decoração de interiores (ligando ao ambiente da casa); e o universo dos museus e das exposições (ligando ao ambiente expositivo).

O artesanato, no mundo contemporâneo, também atende à demanda por autenticidade dos bens e serviços, ou seja, ele se mostra como uma possível resposta à standardização da indústria, apelando, assim, para uma diferença cultural. O artesanato, portanto, quando vinculado aos lugares de origem, aos “locais”, torna-se ele próprio qualificado por significados adicionais, com narrativas que se somam aos objetos, conferindo peso simbólico para os próprios objetos. Nesse caso, vimos como a localidade “Ilha do Ferro”, no interior do circuito das artes populares, se estabelece como uma marca-lugar de prestígio nacional, uma marca-lugar cujo nome do lugar de origem serve de índice de diferenciação para a produção local. O artesanato, portanto, figura como um ativo simbólico imaterial na construção dessas localidades. E essas localidades, que são frutos do processo histórico de acúmulo de capital simbólico, podem então afirmar uma diferença no mercado, uma diferença que carrega o nome do lugar de origem. Esse lugar, no entanto, está atravessado por um fator simbólico étnico, trata-se de uma cultura sertaneja, de uma identidade “beiradeira”, ribeirinha do Rio São Francisco, que está em negociação. O lugar qualifica também os sentidos dos objetos, que passam a ser veículos de mensagens informativas, com associação a eventos do passado ou a sujeitos criadores.

Nesse sentido, percebo que o artesanato passa a corresponder a uma gama de outras necessidades no capitalismo contemporâneo. A necessidade, primeiramente, de responder à crítica estética, ou seja, de ser o artesanato ele próprio uma fonte de autenticidade, quando a demanda por autenticidade passa a crescer. Ao mesmo tempo, o artesanato, no processo de sua assimilação moderna, foi atravessado pelo sistema de arte-cultura ocidental, bem como pela polaridade arte-versus-artesanato, que põe em tensão o lugar simbólico desses objetos. Vimos, portanto, que o artesanato, em sua assimilação, pode se associar ao polo-arte do sistema, havendo, assim, o que se chama de artifização. A artifização se mostra como meio de assimilação moderno desses objetos do artesanato e das artes populares. Quando aproximados desse polo-arte, os objetos vêm os seus preços crescerem, e, ao mesmo tempo, também passam a circular por exposições, que injetam sentido sobre esses objetos. Ao mesmo tempo, o

artesanato é assimilado ao polo-cultura, quando então é incluído para compor ambientes, fazendo parte da decoração de interiores de casas, restaurantes, hotéis, entre outros estabelecimentos. Nesse caso, opera-se o protocolo contextualista-culturalista de assimilação. No caso das exposições, como se disse, o protocolo formalista-estético toma lugar, inclusive como evidência do próprio processo de artificação dessa produção. Nesse sentido, é notável que, embora a carga tradicional associada a esses objetos qualificados como “artesanato tradicional” e “artes populares”, o contexto de recepção e apreciação desses objetos não é mais o tradicional, mas um contexto moderno. O tradicional aparece como um conteúdo, um conteúdo que é veiculado e assimilado em um contexto de modernidade, de vínculo com as relações econômicas contemporâneas. Nesse sentido, falar sobre o artesanato não é dedicar-se ao passado, mas sobretudo ao presente, uma vez que é no presente momento que essas práticas artesanais se mantêm vivas, muito embora tenham passado por transformações significativas, que atualizam esses mesmos objetos no interior das dinâmicas do mercado capitalista contemporâneo.

Referências de pesquisa

Bibliografia:

- ANDRADE, João Evangelista. *Mestres do Juazeiro: cotidiano e símbolo na cultura popular*. Brasília, Edunb, 1991.
- APPADURAI, Arjun. *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge. Cambridge University Press, 1986.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Populações Ribeirinhas do Baixo São Francisco*. Rio de Janeiro, Ministério da Agricultura, 1961.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco; Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BATTEUX, Charles. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris: Chez Durand, Librairie, 1746.
- BARDI, Pietro Maria. **Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil**. Banco Sudameris Brasil S.A., 1981.
- BARROS, Rachel Rocha de Alemida. Boa-Noite da Ilha do Ferro: patrimônio cultural, geração de renda e desenvolvimento regional In. *Revista Latitude*, v.11, n.2, pp. 385-420, 2017.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente – Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BECKER, Howard. **Art Worlds**. Londres, Los Angeles and Berkeley: University of California Press. 1982.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre-RS: L&PM, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BÉRA, Matthieu; LAMY, Yvon. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- BOAS, Franz. **Arte primitiva**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.
- BOLTANSKI, Luc; THÉVENOT, Laurent. “The Sociology of Critical Capacity” In. *European Journal of Social Theory*. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: Sage Publications, 1999.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. **O Novo Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOLTANSKI, Luc; ESQUERRE, Arnaud. *Enrichissement – Une critique de la marchandise*. Paris: Éditions Gallimard, 2017.

BONDANELLA, Julia; BONDANELLA, Peter. **Introduction In. Giorgio Vasari The Lives of The Artists**. Oxford University Press, 1991.

BORGES, Adélia. *Móvel Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Aeroplano: FGV Projetos, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre, Zouk Editora, 2016.

BRANDÃO, Moreno. *História de Alagoas Seguido de O Baixo São Francisco: o Rio e o Vale*. Maceió, Edufal, 2015.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo: 2013.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 4ª ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006

CLIFFORD, James. “Colecionando arte e cultura” In. **Revista do Patrimônio nº. 23**. Brasília: pp. 69-89, 1994.

COSTA, José Jairo Campos. *Morena Teixeira: o fio da palavra e a tecitura da vida*. Tese de Doutoramento em Letras na Universidade Estadual de Maringá (UEM), 244f., 2019.

COSTA PEREIRA, José Carlos. **Artesanato – definições e evolução Ação do MTb – PNDA**. Ministério do Trabalho: Coleção XI Planejamento e Assuntos Gerias: Brasília, 1979.

DIDEROT e D’Alambert. *Encyclopédie*. Paris: Chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751.

ELIAS, Norbert. **Mozart, a sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FOCILLON, Henri. *Arte e Cultura Populares* In. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v.8, nº 15, pp. 205-214, set.87/fev.88

FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 7ª ed., São Paulo: Global, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos – decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano**. São Paulo: Global, 2004.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro – Século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FROTA, Lélia Coelho. *Mestre Vitalino*. São Paulo: Publicações e Comunicação LTDA, 1988.

FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

FURTADO, Celso. “A estrutura agrária no subdesenvolvimento brasileiro” In. Essencial Celso Furtado, Rosa Freire d’Aguiar (Org.). São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

GORZ, André. O Imaterial: conhecimento, valor e capital. São Paulo: Annablume, 2005.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo, Editora Vértice, 1990.

HALFELD, Henrich. Atlas e Relatório Concernente A Exploração do Rio de São Francisco: desde a cachoeira de Pirapora até ao Oceano Atlântico. Rio de Janeiro, Lithographia Imperial de Eduardo Rensburg, 1860.

HARVEY, David. **Para entender O Capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna –Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. São Paulo, Edições Loyola, 25ª ed., 2014.

HEGEL, G. W. F. **Princípios da Filosofia do Direito**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEINICH, Nathalie. *Des Valeurs: une approche sociologique*. Paris: Gallimard, 2017.

HEINICH, Nathalie. “Définir la valeur d’un point de vue sociologique” In. *Recherches & Travaux*, n.94, v. 1, jun, 2019.

IBGE. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007-2018**. Ministério da Economia, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Rio de Janeiro, 2019.

KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process In. *The Social Life of Things*. Cambridge. Cambridge University Press, 1986.

LACOMBE, Charles. *Dictionnaire Portatif des Beux-Arts*, 1746.

LAGROU, Els. GONÇALVES, Marco Antônio. *L’art populaire brésilien: um art de la relation* In. **Perspective**, nº 2, jun/2015.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antônio Trabalho imaterial: formas de vida e produção desubjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. O Pensamento Selvagem. Campinas, SP: Papirus, 2012.

LIRA DO NASCIMENTNO, Arthur Gustavo. Expressões sociais do documentário: O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Sociais e a realização da I Mostra e Simpósio de Filme Documental Brasileiro (1974). Anais do XXIX Simpósio Nacional de História, Brasília, 2017.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LÖWY, Michel. **Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva; Editora Universidade de São Paulo, 1990.

LÖWY, Michel; SAYRE; Robert. **Romanticism Against the Tide of Modernity**. London: Duke University Press, 2001.

MAANEN, Hans Van. *How to study art worlds: on the societal functioning of aesthetic values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.
- MARX, Karl. *O Capital – Crítica da Economia Política*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MENEZES, Djacir. O outro nordeste: ensaio sobre a evolução social e política do nordeste da “civilização do couro” e suas implicações históricas nos problemas gerais. Rio de Janeiro, Editora Artnova, 2ª ed., 1970.
- MELLO, Paulino Cabral de. *Vitalino, sem barro: o homem*. Brasília-DF., Fundação Assis Chateaubriand, Ministério da Cultura, 1995.
- MILLS, Charles Wright. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- NICOLAU NETTO, Michel. O discurso da diversidade e a world music. São Paulo: Annablume –Fapesp, 2014.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Popular: Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Editora Olho D’Água, 1992.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense: 1994.
- ORTIZ, Renato. Universalismo e Diversidade –Contradições da Modernidade-Mundo. São Paulo, Boitempo, 2015.
- PARDAL, Paulo. *Carrancas do São Francisco*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PAZ, Octávio. *Convergências – Ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PEDROSA, Tânia de Maya. Arte popular de Alagoas. Maceió: Grafitex – Gráfica e Editora Ltda., 2000.
- PIERSON, Donald. O Homem no Vale do São Francisco – Tomo II. Ministério do Interior – Superintendência do Vale do São Francisco (SUVALE). Rio de Janeiro, 1972.
- PRICE, Sally. Arte primitiva em centros civilizados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. *Arte e Ofício de Artesão: História e Trajetórias de um meio de sobrevivência*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, Área de Antropologia. São Paulo, 1988, 239 pgs.
- RIBEIRO, René. *Vitalino: um ceramista popular do nordeste*. Recife: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 2ª Edição, 1972.
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. *Mãos de Mestre: Itinerários da Arte e da Tradição*. São Paulo: Maltese, 1994.
- ROCHA, Geraldo. O Rio São Francisco – Fator Precípua da Existência do Brasil. Brasília-DF, 5ª ed., IPHAN, 2004.
- SANTOS, Fernando Rodrigues. Um jeito de olhar – Fernando Rodrigues dos Santos. Jairo José Campos da Costa (Org.). Arapiraca: EdUneal, 2017.
- SHINER, Larry. *The Invention of Art – A Cultural History*. Chicago: The University Chicago Press, 2001.

SMITH, Adam. **Wealth of Nations**. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2012.

TENÓRIO, Douglas Apratto; DANTAS, Cármen Lúcia. Rio São Francisco: um ninho de culturas. Maceió, Edufal, 2010.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro, FGV e Funarte, 1997.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2ª reimpressão, 2015.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**. Rio de Janeiro: LTC, 2010.

WEBER, Max. “A Objetividade do Conhecimento nas Ciências Sociais” In. *Coleção Grandes Cientistas Sociais* (Gabriel Cohn e Florestan Fernandes org.). São Paulo: Ática: 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade – de Coleridge a Orwell**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011

WILLIAMS, Raymond. **Keywords – A vocabulary of culture and society**. New York: Oxford University Press, 1983.

Artigos e Matérias de Jornal:

MUSEU/MUNDO. Cármen Lúcia Dantas. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 29/02/1976.

Os Museus de Alagoas. Cármen Lúcia Dantas. **Arquivo Pessoal**. Maceió, 15/11/1979.

Artesanato alagoano vai ao Chile. Denise Barbosa. **Tribuna de Alagoas**. Maceió, 09/11/1980.

Museu mostrará acervo alagoano. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 19/04/1980

Alagoana lança livro sobre artesanato com o Encontro Cultural. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 14/01/1981.

Diretoria do Museu Théo Brandão Projeta Alagoas. **Jornal de Alagoas**. Maceió: 20/08/1981.

Museu Théo Brandão vai expor folclore de Alagoas no Rio. **Tribuna de Alagoas**. Maceió: 01/08/1982.

Arte de Alagoas na Itália. **Folha de São Paulo**. 03/09/1983.

Cultura do sertão inunda São Paulo. Eder Chiodetto. **Folha de São Paulo**. 16/08/1999. Acesso: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq16089906.htm>>.

Projetos unem sofisticação e artesanato. **Folha de São Paulo**. 03/06/2001. Acesso: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/construcao/cs0306200103.htm>>.

“Sempre tenho um filme inédito na gaveta”, *Entrevista com Celso Brandão*. Larissa Bastos. **Gazeta de Alagoas**: Maceió, 17/12/2016.

Casinha simples à beira do Rio São Francisco. Bia Villarinho. **Revista Casa e Jardim**. 13/01/2017. Acesso: <https://revistacasaejardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Casas-e-apartamentos/noticia/2017/01/casinha-simples-beira-do-rio-sao-francisco.html>.

Tesouros do Sertão – Rio São Francisco. Giovanna Forcioni. **Azul Magazine**, pp.32-42, maio de 2019.

Le Anime del Brasile. **Interni Magazine**. Jul/Ago 2019.

Catálogos e Materiais de Exposição:

Exposição do Folclore Alagoano. Funarte: Rio de Janeiro, 1982.

Alagoas: uno stato del nord'est del brasilie – Moseo Sant'Egidio Piazza Sant'Egidio, Roma (22 settembre – 9 ottobre), Edufal: Maceió, 1983.

FROTA, Lélia Coelho. *Brasil: arte popular hoje – catálogo da exposição*. 2ª ed., São Paulo: Publicações e Comunicação LTDA, 1988.

COSTA, Janete. Apresentação In. MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Viva o povo brasileiro: artesanato e arte popular**. Rio de Janeiro: Galpão das Artes, 1992.

Uma história do sentar. Encarte da exposição. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2002.

Tesouros da Ilha do Ferro. Encarte da exposição. Maceió: SESC-AL, 2005.

In praise of diversity: benches from Brazil. Encarte da exposição. Amsterdam: Droog Gallery, 2012.

PEDROSA, Tânia de Maya. *A invenção da terra: arte popular: coleção de Tânia de Maya Pedrosa*. Maceió, IPHAN-AL, 2013.

Afluentes. Catálogo da exposição. São Paulo: Galeria Legado Arte, 2016.

Natureza: Matéria e Forma. Beta Germano. Texto Curatorial. São Paulo: MADE, 2017.

Milano Design Week 2019 – Brazil: Essentially Diverse. São Paulo: Associação Objeto Brasil (relatório da exposição), 46 pp., 2019.

Fernando Rodrigues – Ilha do Ferro. Catálogo da exposição, São Paulo, Galeria Estação, 2021.

WISNIK, Guilherme. “O fantástico no cotidiano” In. *Fernando Rodrigues – Ilha do Ferro*. Catálogo da exposição, São Paulo, Galeria Estação, 2021.

Filmes:

CHÃO de casa. Direção de Celso Brandão. Maceió: Estrela do Norte, 1982. (16min). Acesso: < <https://vimeo.com/72482850> >.

MEMÓRIA da vida e do trabalho. Direção de Celso Brandão. Maceió: Estral do Norte, 1984. (21min). Acesso: < <https://vimeo.com/68435474>>.

DESVIRANDO Bicho. Direção de Celso Brandão. Maceió: Estrela do Norte, 2005. (30min). Acesso: < <https://vimeo.com/72496261>>.

PETRÔNIO, O Primeiro Abraço. Direção de Celso Brandão. Maceió: Estrela do Norte, 2015. (13min). Acesso: < <https://vimeo.com/132661658>>.

Projeto Sertões – Expedição Pernambuco. Direção de Zizi Carderari. São Paulo, 2019, (34 min). Acesso: < <https://www.youtube.com/watch?v=KR-Rg3CmKH8>>.

Projeto Sertões – Expedição Sergipe. Direção de Zizi Carderari. São Paulo, 2017 (11:22 min). Acesso: < <https://www.youtube.com/watch?v=wg8EsBYuVzw>>.

Projeto Sertões – Expedição Alagoas. Direção de Zizi Carderari. São Paulo, 2018 (7:08 min). Acesso: < <https://www.youtube.com/watch?v=ijdmiaD1QhU>>.

Bate-papo com Marcelo Rosenbaum sobre a decoração da FarmNY. (6:03 min). Acesso: < <https://www.youtube.com/watch?v=geIGLxxuWwg>>.