

Mostra do  redescobrimto

11



ARQUEOLOGIA
ARCHAEOLOGY

Mostra do edescobrimento
B R A S I L 5 0 0 É M A I S

Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais



Conselho de Administração Board of Trustees

Edemar Cid Ferreira

Presidente da Diretoria Chairman of the Board

Pedro Paulo de Sena Madureira

Vice-Presidente da Diretoria Vice Chairman of the Board

Carlos Bratke

Presidente da Diretoria Chairman of the Board **Fundação Bienal de São Paulo**

Beatriz Pimenta Camargo

Pedro Aranha Corrêa do Lago

Julio Landmann

René Parrini

Luiz A. Seraphico de Assis Carvalho

Presidente do Conselho de Administração Chairman of the Administrative Council **Fundação Bienal de São Paulo**

Francisco Weffort

Ministro da Cultura Minister for Culture

Marcos Mendonça

Secretário de Estado da Cultura Secretary for Culture, State of São Paulo

Rodolfo Konder

Secretário Municipal de Cultura Municipal Secretary for Culture, São Paulo

Conselho Fiscal Audit Committee

Álvaro Augusto Vidigal

David Feffer

Mendel Aronis

23 de abril a 7 de setembro de 2000

**Parque Ibirapuera
São Paulo**

**Pavilhão Lucas Nogueira Garcez
Pavilhão Cicillo Matarazzo
Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega**



Mostra do Redescobrimento constitui o panorama mais arrojado que já se projetou sobre a arte brasileira, abrangendo desde as grandes culturas pré-coloniais até a contemporaneidade. Não foram medidos esforços para reunir em seu bojo os objetos artísticos dos mais prestigiosos museus e coleções particulares nacionais e internacionais.

Para dar conta do empreendimento foi instaurada, no âmbito da Fundação Bienal de São Paulo, a Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Não se trata de mera celebração, mas de um exercício crítico que há muito desafia a capacidade de realização de todos os que prezam a arte.

Pesquisas de historiografia artística, novos achados de sítios arqueológicos, acervos desconhecidos estão convocados nessa hora pela primeira vez.

Os 12 módulos que compõem a exposição ostentam a mesma dignidade. Entre eles se incluem as artes populares, afro-brasileiras, indígenas e as imagens do inconsciente. Consuma-se o sonho do visionário crítico Mário Pedrosa, que defendeu a criação de um ponto de convergência que levasse em conta realizações contundentes e, no entanto, até agora estanques da arte nacional.

Curadores da mais reconhecida competência foram solicitados para levar a cabo essa visão integral e não excludente da cultura brasileira. Os catálogos dedicados ao evento flagram os momentos altos desse encontro, acompanhados por ensaios dos respectivos especialistas.

A exposição em sua totalidade apresenta-se no Parque Ibirapuera, desenhado para comemorar um outro aniversário, o quarto centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Naquela ocasião, o arquiteto Oscar Niemeyer, dando sequência a trabalhos que integram construção à paisagem, concebeu um conjunto de edificações em meio ao verde. O todo visa ao lazer de uma comunidade, orientado pela articulação da arte e da técnica.

No ano 2000, ocorre a extensão desse anseio mediante a ocupação artística de três pavilhões e da restituição da marquise ao prazer do transeunte, que exerce o direito de ir e vir num passeio sombreado, ao abrigo das intempéries.

Três edifícios estão disponíveis para o desdobramento da mostra: o Lucas Nogueira Garcez, famoso por sua forma semiesférica, o Ciccillo Matarazzo, conhecido pelas Bienais, e o Padre Manoel da Nóbrega. Entre os módulos da exposição está a carta de Pero Vaz de Caminha, certidão de nascimento da nação brasileira, vinda da Torre do Tombo, expedida à cidade pela Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses antes de se endereçar a Brasília, Rio de Janeiro, Salvador e Recife.

O fato de a Mostra ocupar vários pontos do parque aponta para o entrelaçamento das entidades governamentais do Município e do Estado de São Paulo (detentoras dos prédios do Ibirapuera), a que vem se somar a iniciativa privada, principal fomentadora do evento.

O que ultrapassa a capacidade de ser exposto está contemplado em uma instalação virtual, meio apropriado para dar conta de manifestações artísticas de cunho territorial, como os sambaquis do litoral do país, a arte rupestre registrada em reservas naturais e as cerimônias indígenas, seus rituais e inscrições corporais. A comunicação daquilo que extravasa os limites físicos necessita de um veículo inédito capaz de propiciar um acréscimo substantivo à percepção. A projeção gerada com tecnologia de alta definição digital desempenha esse papel.

A mostra em São Paulo e sua itinerância no solo pátrio tornam sensível a noção de cidadania pela incorporação do legado artístico, criando um novo momento na autoestima do brasileiro.

No circuito internacional, a viagem de nosso patrimônio, em estreita colaboração com a curadoria dos mais prestigiosos museus do mundo, revelará e afirmará uma nova dimensão do país, até então desconhecida, na cena globalizadora contemporânea.

Para tanto, o governo brasileiro credenciou nossa Associação para responder a tudo o que toca às artes visuais no aniversário do Brasil, consagrando uma vocação voltada para a atualização da sensibilidade e da inteligência crítica nacionais.

Edemar Cid Ferreira

Presidente da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais

ARTE POPULAR

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO

NELSON AGUILAR

Curador-Geral

Brasil 500 Anos Artes Visuais

A arte popular no Brasil sofre uma reavaliação radical quando Lina Bo Bardi assume a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, transformando-o em Museu de Arte Popular (1959-1964). Imbuída das melhores intenções, a arquiteta pretende conferir as hipóteses políticas e sociológicas de Antônio Gramsci, transpondo para o Nordeste as análises do bloco agrário meridional italiano e "das possibilidades de um novo deslocamento de seus componentes potencialmente anticapitalistas, no quadro de uma estratégia conscientemente revolucionária".

O filão que se privilegia mantém-se longe do folclore. Aposta-se no objeto reciclado como um produto que guarda a possibilidade de não- alienação, de resistência cultural. As canecas feitas com latas de lubrificantes, o famoso balde de duas alças — proveniente de um recipiente de laticínio, distribuído pela Aliança para o Progresso, programa assistencialista da América kennediana para conter as fúrias insurrecionais terceiro-mundistas —, a bacia recuperada da embalagem de uma marca de chocolate multinacional criam uma pop art prenhe de sentido inconformista.

Pela primeira vez, escapa-se ao dualismo arte erudita/arte popular, baseado numa ideologia romântica, de cunho paternalista, em que o poder, ao mesmo tempo que estira a mão, arremessa sua clientela a uma situação pré-industrial. O que interessa à designer é o potencial que detém um fífo de cumprir seu valor de uso, esquivando-se dos bens de consumo impostos de fora para dentro. Por vezes, acontece a conversão mágica: a lamparina de parede ou de mesa provém de uma lâmpada queimada, cuja ampola funciona como depósito de querosene. O lixo volta para o uso, como Lázaro dentre os mortos.

O artista baiano revelado nos anos 90 Marepe avizinha-se dessa lucidez ao afirmar que não há objet trouvé nas redondezas, mas nécessaire, confirmando o circuito em que a fatalidade dos fins desbanca inevitavelmente a prolixidade dos meios. Para a estética pobre, todo o encontro tem de valer. A lâmpada queimada reconvertida em lamparina mostra a etapa fantástica e regressiva: da usina à manufatura, sendo difícil emudecer o grito de revolta e de insubmissão contido na passagem.

Lina Bardi deixa claro que o projeto do desenho industrial não cumpriu suas promessas libertárias. A poética de John Ruskin e William Morris, que pretende dar consciência estética à produção de bens de consumo para as massas, cai no vazio. A época do racionalismo triunfante, cujo lema está patente no aforismo de Georges Braque, "amo a regra que corrige a emoção", encerra-se, amargando o fracasso, assim como o projeto de trazer as classes operária e camponesa ao paraíso. A emoção, aqui, corrige a regra, sobretudo enquanto a distribuição de rendas semear desigualdades.

A arquiteta participa da resistência na Itália e no Brasil. No Solar do Unhão, ela fabrica uma escada realizada com o sistema de encaixes dos carros de boi. Seu colega holandês Aldo van Eyck proferiu uma declaração de amor à forma giratória de acesso. A escada pertence a um repertório rabelaisiano, momento de indiferenciação entre as culturas da elite e das camadas desfavorecidas. A ausência de próteses que garantam o livre fluxo entre universitários e iletrados propicia a eclosão do cinema novo, sobretudo de Glauber Rocha e, mais tarde, do tropicalismo, na medida em que foram colaboradores e participantes desse processo.

Não houvesse tamanha força política envolvida nessas atitudes, Lina não teria sido destituída de seu posto, o Museu de Arte Popular abolido pelo regime militar e a exposição Nordeste do Brasil, que seria inaugurada na Galeria de Arte Moderna de Roma, em março de 1965, inopinadamente suspensa por ordens do governo brasileiro.

Os retalhos que vêm das fábricas têxteis do Sul para o Nordeste transformam-se em colchas, marcas de uma mobilidade social, em que os padrões díspares se realinham dentro de uma nova configuração. Os hábitos de um grupo desterrado, que perseguem o fio da existência na ponta da agulha ou na máquina de costura, rearticulam-se, encontrando um modo de estar no mundo. A colcha de retalhos opera como a cartografia quinhentista, propõe caminhos. Sua musicalidade se superpõe à da melodia do coco, em que os cantadores improvisam, sem fugir do brasão oral, que os melhores, como Chico Antônio ostentam. Os panos de algodão compõem mosaicos, atingindo algumas vezes padrões construtivistas, em que as cores claras irrompem como passagens, e as escuras, como limites.

O mais das vezes as obras permanecem anônimas, pertencem a uma corporação. Quando ganham uma assinatura, passam da língua à fala. A produção de G. T. O. (Geraldo Teles de Oliveira) habita o limbo entre o coletivo e o individual, entre o sonho e a vigília. Roda Viva tem a limpidez de uma mandala alimentada por figuras inumeráveis sob forma de rostos na circunferência e de corpos no interior e no exterior do volante. No meio de suas vicissitudes, o escultor mineiro, trabalhando o cedro, encontra uma pausa entre as inquietudes religiosas. G.T.O. está todo o tempo às voltas com questões cosmogônicas.

Os bordados de Madalena Santos Reinbolt tentam recriar jardins que não ficam a dever a miniaturas persas ou a tapetes muçulmanos de oração. Quando muda de técnica, optando pela pintura a óleo, a expressão não perde intensidade, algo de uma arca de Noé, de uma flora luxuriante, remete a um tempo de prodigalidade. Sempre existe um movimento elíptico em seus tecidos, como a saudar uma primavera eterna. A artista baiana inventa padrões para facilitar a convivência dos seres e das coisas que principiam no próprio trajar da bordadeira e se irradiam para tudo o que toca.

A linguagem em cerâmica de Mestre Vitalino adquire o ângulo de inflexão máxima em seu mundo próprio, uma vez que seus primeiros clientes habitam o agreste e o sertão. Mais tarde seria reconhecido pelos distantes, como o educador Augusto Rodrigues ou o colecionador Jacques Van de Beuque, que cria um centro de preservação, promoção e difusão de arte popular no Museu do Pontal no Rio de Janeiro. Vitalino percebe o fluxo de tipos que circulam nas feiras de Caruaru. Inventava uma maneira de modelagem que capta, no espírito de Daumier, particularidades do ethos da região. Desfilam cortejos de batizado, casamento ou funeral, cangaceiros, lobisomens, o diabo e o bêbado, o polícia e o ladrão, o braço de ferro, os violeiros, a família montada, os lavradores em fila, os boiadeiros, os lavradores, os tropeiros, a cozinheira, o ordenhador, os animais, entre tantas reportagens. Tudo está de tal maneira ligado ao entorno, ao barro do rio Ipojuca, à economia expressiva, à concisão de traços, que retoma em nova clave a prática ficcional de Graciliano Ramos.

Essa reunião da experiência sedimentada, e nem por isso imprevisível, da arte popular encontra seu organizador nato em Emanuel Araújo, capaz de deixar o magma criativo desse módulo em estado de ebulição perpétua, uma vez que, além de cúmplice da aventura baiana da autora do risco do Museu de Arte de São Paulo, exerce com talento o ofício de gravador e escultor.

No entanto, o lado militante desse fazer estaria incompleto se não apresentássemos a estética do cangaço, graças ao concurso de Frederico Pernambucano de Mello, que zela pelo patrimônio do grupo do mais famoso rebelde do sertão brasileiro, Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião. O protagonista tem um gosto seguro, hábil estilista, uma vez que corta suas roupas de couro e não se estranha com bordados. Os elementos da vestimenta do bando procuram criar um efeito dissuasivo pelo brilho das moedas de ouro compondo chapéu, cartucheiras, a bandoleira do rifle, o colorido de lenços e o forro de capas, as variedades de punhais lavrados pelos ourives de Juazeiro. Lampião coaduna poder e riqueza, por meio dos óculos de aro de ouro, fornido de capitais como um banco móvel.

A coleção de objetos explica a alcunha que viria da boca de cano do rifle, nos tiroteios dos anos 20, que não "deixavam de ter clarão, alumando no modo de um lampião", conforme depoimentos recolhidos pelo insigne estudioso. Chegando a comandar 120 homens, o bandido ganha um interregno de legalidade quando se vê agraciado pelo governo da Velha República como capitão honorário das forças legais para combater a Coluna Prestes. O extraordinário fotógrafo e

cineasta Benjamim Abraão documenta o guerreiro e acólitos, revelando um mundo tão efêmero quanto o mundo proustiano das classes dominantes a quem Virgulino serve, conscientemente ou não.

ARTISTAS E ARÍFICES: ANCESTRALIDADE, ARCÍSMOS E PERMANÊNCIAS.

UMA INTRODUÇÃO À ESTÉTICA POPULAR

EMANOEL ARAÚJO CURADOR

"Mas, aí estão os trabalhos artesanais, as flores feitas por mãos sábias de velhas pacientes, as colchas coloridas como quadros abstratos, aproveitamento de retalhos, de restos de fazenda. Aí estão os fifós que iluminam as casas mais pobres, aproveitamento dos vidros vazios de remédios e de pedaços de lata. Mostrando a arte do povo e, ao mesmo tempo, sua vida. Aí está um amplo documentário sobre as religiões afro-brasileiras - a macumba, o candomblé - tão poderosas em sua persistência sofrida, vencendo o tempo e as perseguições, vencendo os poderosos e os pernósticos - vitória do povo, instrumentos de música negra, roupas de santos em seu esplendor, figuras de orixás misteriosos. Esculturas da África e da Bahia, a mostrar a nossa ligação com as terras de Aioká. A cerâmica popular de toda a beleza, as carrancas das barcas do rio São Francisco, rio da nossa unidade e exemplo da força e da resistência do homem brasileiro. Esteiras, redes, panelas de barro, potes para água fresca, aquilo de que o homem se serve para o cotidiano da vida, pobres objetos que iluminam sua pobreza com a poesia de um desenho, de uma flor, de uma figura. Tudo que o povo toca, nesta terra da Bahia, transforma-se em poesia, mesmo quando o drama persiste. Eu poderia dizer que esta exposição revela sobretudo a força criadora de uma gente que não se abate mesmo nas mais duras condições." Jorge Amado, 1959

Esta exposição, à luz dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil, busca essencialmente traçar um roteiro, na tentativa de abrir caminho para uma nova reflexão sobre esse tão pouco estudado universo da cultura popular, no entanto com frequência considerado como "a mais genuína manifestação do povo brasileiro". Um universo vasto e por demais complexo para que pretendêssemos, no âmbito de uma exposição, dar conta da pluralidade de problemas que ele suscita. Ao contrário, esta exposição desde o início define seus limites ao afirmar que, de alguma maneira, se refere a algumas outras mostras que ficaram na minha memória, registros norteadores para essa aproximação, como conceituação paradigmática para estabelecer os avanços e os recuos no constante refazer-se desse universo popular.

A Civilização do Nordeste, exposição que inaugurou o Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, na Bahia, e A Mão do Povo Brasileiro, no Museu de Arte de São Paulo, ambas organizadas e montadas por Lina Bo Bardi, constituem duas dessas referências. Outra é Arte Popular Hoje, de Lélia Coelho Frota, mostra que reuniu um acervo que se encontra hoje instalado no convento de Santo Antônio da Ordem Terceira de São Francisco da Paraíba, em João Pessoa. Arte Popular Brasileira, organizada durante a 46a Feira do Livro de Frankfurt, Alemanha, e em Zurique, na Suíça, ambas com a coleção de Jacques Van de Beuque, são outras tantas referências que merecem destaque. Como estas, devem ser lembradas as exposições do Espaço Cultural CVDR, da Companhia Vale do Rio Doce, curadas por César Aché, apresentando interessantes propostas de exposições individuais de Geraldo Teles de Oliveira, GTO, Artur Pereira e Noemisa Batista dos Santos, ao lado de exposições temáticas sobre os ex-votos, a figura da cobra ou seres míticos, entre outras. E, mais recentemente, a elas veio se acrescentar Viva o Povo Brasileiro, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, organizada sob a curadoria de Janete Costa que, como se sabe, sempre foi uma grande incentivadora e até protetora de

muitos artistas populares do Nordeste, portanto fina conhecedora de seu trabalho e uma pioneira da incorporação das manifestações artísticas populares em seus projetos de arquitetura de interiores.

Ao mencionarmos esses eventos que, sem dúvida, nos serviram de inspiração, estamos também registrando o nosso apreço não só a esses curadores, que são como âncoras na preservação desse patrimônio, mas também às inúmeras instituições que têm o difícil papel de conservar essas obras, ou aos poucos colecionadores aficionados da estética dessa criação, já que sua permanência fica ao sabor dessa cadeia com a qual se defronta todo e qualquer objeto de arte, na sua trajetória indefesa e silenciosa. Essa arte que beira o efêmero encontra guarida no Brasil em poucas e notáveis instituições, como o Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, o Museu do Folclore Edson Carneiro, no Rio de Janeiro e o Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, em São Paulo, o Centro Cultural Dragão do Mar, de Fortaleza, ou a Casa do Pontal, no Rio de Janeiro, para citar apenas alguns espaços públicos onde tais obras puderam ser conservadas para serem apreciadas por esta população brasileira tantas vezes pouco familiarizada com o universo popular.

Por certo que essas exposições foram de fundamental importância para consolidar o prestígio de nosso artista popular, anônimo ou não, no país e mesmo no exterior, muito embora longe estejamos de uma real e definitiva consciência da vitalidade dessa criação artística popular, muitas vezes à deriva por falta de amparo legal a esses criadores desprovidos de qualquer meio de defesa. Isto é verdade, não obstante uma permanente retórica que se estabeleceu no seio da inteligência brasileira, no sentido de se enfatizar a importância dessa criação, ao mesmo tempo em que se procurava delinear os tênues limites entre o artesanato e a arte popular. Questão espinhosa, sem dúvida, já que quase sempre viciada pelos próprios termos em que é colocada. Assim como a palavra folclore, também a palavra artesanato deveria ser excluída de nosso vocabulário, se quiséssemos de fato enfrentar o desafio de compreender o universo da criação popular. Pois estas são palavras que, derivadas do universo do que se convencionou chamar grande cultura, inevitavelmente trazem em si uma conotação pejorativa, relegando a um outro universo essa criação do povo - quer para louvá-la como criação "autêntica", por isso mesmo naturalmente "anônima" e "coletiva", quer para depreciá-la como marca de "atraso" e forma de criação que precisa ser adjetivada - "cultura popular", "arte popular" - para encontrar um lugar no universo da arte e da cultura.

Se tivéssemos que definir quando um objeto tem relevância como arte popular, deveríamos entender que ele é assim concebido quando foi criado por puro sentido estético do seu criador, sem que lhe atribuam qualquer função utilitária, ou então que lhe atribuam, enquanto criação artística, um significado que escapa ao mundo cotidiano, como os objetos de cunho religioso. Se o artista popular, como frequentemente ocorre, emerge de uma comunidade tão pobre quanto é a de sua origem, sua obra fica destituída de qualquer significado que está lhe possa emprestar, sobretudo porque sua produção seguramente nunca é absorvida por essa mesma comunidade. Isto não significa que seu valor não seja reconhecido na comunidade, mas apenas que esta não é a consumidora natural de sua produção. Do ponto de vista do consumo, para o criador popular, o estímulo vem de fora - de um mercado que é estranho à sua comunidade de origem. No entanto, se esta demanda pode estimular seu ímpeto criador, ela pode, ao longo do tempo, também destruir sua criação. Não é o mercado em si que constitui um mal: uma encomenda pode dar origem a uma criação original por parte do artista, desde que não venha acompanhada de uma "fórmula" para a sua criação. Todavia, uma vez que o artista encontra um padrão que lhe é próprio para responder a essa demanda, sua própria reiteração pelo mercado pode produzir a repetição do artista e o fim de sua criação. Tudo isso mostra o quanto são tênues as fronteiras que separam a criação popular da produção utilitária ou voltada para o mercado, necessariamente reprodutora de padrões já consagrados.

Por isso se deve considerar que, nesta exposição, como para alguns pesquisadores, a expressão "arte popular" serve para designar aos criadores populares um lugar na produção artística em geral, lugar de uma autenticidade criadora que, embora não desenraizada da produção de uma comunidade em que se embasa, no entanto não se confina a ela nem cede á sedução fácil do mercado. Assim o que se persegue aqui é a tentativa de estabelecer parâmetros pelos quais se

pudesse aferir a criação artística popular, legitimando-a a partir de cânones semelhantes aos que são utilizados com relação à arte erudita, já que é esse o método que conhecemos. Por esta razão, organizamos esta exposição através de três vertentes - ancestralidade, arcaísmos e permanências - que tentam agrupar esteticamente os artistas populares numa possível linguagem canônica.

Clarival do Prado Valladares foi o crítico erudito que mais artigos dedicou a este assunto², devendo-se a ele a elaboração mais completa sobre a ancestralidade e o que ele chama de "comportamento arcaico brasileiro" como base de distinção de uma corrente estética específica, marcada pela presença de elementos culturais que explicariam tanto o sentimento coletivo, no presente como no passado, quanto o vigor de expressão que ele encontra quando se condensa na criação artística popular. Assim, definir a produção de alguns artistas pela ancestralidade seria uma forma de poder explicar como um criador, de modo totalmente intuitivo, pode encontrar na sua criação um filão já resolvido, mas com o qual ele não tem necessariamente contato direto ou imediato. Essa "vocaçãõ" poderia portanto ser explicada quase como uma herança cultural veiculada pelo inconsciente coletivo, pela qual o criador naturalmente encontra suas soluções formais. Assim, artistas negros ou mestiços encontrariam em suas obras soluções mais ou menos próximas de sua origem mais remota. Nhô Caboclo, Manuel Gracindo, Artur Pereira, Rafael Rocha, Chico Tabibuia, Alcides, Francisco da Silva, para citar alguns nomes, seriam exemplos que ilustrariam essa ancestralidade, ou ainda os santos de nó de pinho produzidos no século XIX pelos escravos do Vale do Paraíba em São Paulo.

No que se refere ao arcaísmo, é ainda Clarival do Prado Valladares quem nos indica a escultura religiosa nordestina (os ex-votos), as carrancas dos barcos do Rio São Francisco, as imagens católicas dos santeiros setecentistas como obras que, segundo ele, se expressam nos atributos de uma estética arcaica. Também o escultor GTO, de Minas Gerais, assim como Nino, do Crato, no Ceará, e Nuca, de Tracunhaém, Pernambuco, devem ser lembrados como nomes importantes que se integram nessa vertente.

A criação de Nhô Caboclo pode, de modo exemplar, esclarecer o significado desses conceitos, assim como o que pretendemos definir como autenticidade na produção artística popular. Manuel Fontoura, nascido em 1910, é um escultor que, como já foi assinalado por alguns críticos, produziu uma verdadeira "simbologia fantástica". Criador de uma obra inconfundível em um universo extraordinariamente rico, seus Barcos são construções geniais pelos muitos elementos que neles se entrelaçam e se equilibram, entre figuras, formas helicoidais, penas, cores, fios. Rachas são construções quase gráficas, desenhadas com ritmos, formas e figuras de pequenos homens e pássaros, criando como um todo harmonioso a partir desse retângulo recortado pelo grafismo de seus divisores. Mas um longo depoimento desse singular artista, recolhido pelas autoras de uma importante publicação sobre a arte popular, O Reinado da Lua, nos revela um outro lado de Nhô Caboclo, desvendando ao mesmo tempo o ineditismo de sua criação e o solo coletivo, de um imaginário comum, ao mesmo tempo arcaico e ancestral, em que ela se enraíza:

"Eu me chamo assim, não sei como vim antes. Só sei que me chamo assim - de um lado o bruxão. Nasci na Aldeia de Águas Belas, na serra de Urubá. Eu não sou índio, como o pessoal aí diz - eu sou caboclinho - casco de cuia, venta chata, pele vermelha, gente que não presta nem pra morrer. Tão ruim esse pessoal que nem saiu do Brasil. Mas são brasileiros verdadeiros, uns selvagens mesmo. Nunca foram escravos, são mulatos - nem de senzala, nem de cozinha. O pessoal moreno tem olho de lula: quer que seja seu o que não pode ser. Se vê um rico possuir um objeto, ele quer também. Já o pessoal de Águas Belas é preguiçoso, tem olho de camboja: não deseja nada dos outros. Todo rico tem olho de lula, por isso é rico. Olho de camboja é do povo que não é trabalhador, é preguiçoso e não trabalha e não fica rico. Agora, olho de padre é o olho de lula grande. Matuto dá valor a padres. Aí eles fazem capela, maior até que a igreja completa, botam o nome da santa capela e, então, não tem quem tire mais.

Eu sei muita história, sou mais velho que Matusalém. Não sei certo meus anos porque nunca marquei minha idade. Não me lembro bem das coisas de antes, mas quando eu arregalei os olhos estava na fazenda do Dr. Figueira, em Garanhuns. (...) Nesse tempo, prinspiei trabalhando com barba-de-bode - que é como piriri, que nem coqueiro, que nasce numa chapada de riacho d'água, a mesma piriri de fazer esteira - fazendo esqueleto, casa, prédio, sobrado, muitas coisas. Trabalhava também com mandioca linheira, que depois de bem sequinha é boa de trabalhar, fica como se fosse gesso.

Eu usava também muitos tipos de barro que tinham qualidades de cor diferente: cor de oca, cor de gesso, marrom e preto. Era barro bom de trabalhar com faca, com corte muito macio.

Eu fazia qualquer coisa, qualquer lembrança que vinha no corgo. Corgo é um sentido, é uma coisa que aquele que não tem o dom pode ter. Eu não tenho o poder de possuir o dom, sou perverso, mas tenho o corgo, que é a pessoa fechar os olhos e, o que vier no sentido, fazer. (...)

Eu não imito ninguém. Tudo o que faço é carcatura minha mesmo, as carcaturas que eu quero fazer. Antigamente eu prinspiei a fazer um piscuí de acubagem: uma pecinha morta, que não tinha graça. Depois eu peguei a fazer peça manual pra trabalhar no vento, como um corta-vento, ligado a um vaivém, do jeito da máquina do trem que locomove uma helce. Aí a helce trabalha e em tudo que o vaivém tiver enganchado tem de bulir: todo mundo trabalhando. (...) Agora, hoje eu faço mais uma helce, com dois bonecos puxando o toré, que tem quinze bonecos, e o aricuri, que é o de mais bonecos. Se eu botar tudo, é uma sociedade de caboclo inteira.

(...) Quando foi depois, eu vim aqui pra cidade. (...) Eu trabalhando e o pessoal gostando (...) fazendo equilibrista, sinaleiro, lutador de espada, toré, aricuri, girador, rodante, escravidão, vendedor de arroz, esqueleto, caveira. Caveira é uma peça pra fazer como mal assombro. Eu pintava de encarnado o espirito mau, o olho mau. Fazia pra botar na cumeeira das casas, porque tem vez que a pessoa vai pegar num copo e aí quebra. É um mal que vinha e que, se tivesse pegado na pessoa, era o mesmo que acontecia a ela - o copo quebrou, mas a pessoa escapou. Isso chama-se espírito mau, olho mau e vento mau. A cor encarnada tira essas coisas, porque ela é respeitada em todo material em cima da terra.

(...) Não gosto de fazer peça moderna, inspirada em outra, bem carcaturada, bem copiada, que a gente fica sem saber se pode dizer que é escultura ou um marnequim. Peça muito carcaturada é marnequim que é pra botar em alojamento de material de pano, esses que a pessoa faz o vestido da mulher e bota ali pra demonstrar a venda. Não gosto de coisa de loja. Gosto de trabalhar peça pra museu: museu de matuto. Peça tem de ser matuta: peça ruta que tem mais valor que a moderna. Estrangeiro é que dá valor a essas. Ele traz as peças modernas de lá pros brasileiros, que gostam muito só porque é de lá, mas os estrangeiros gostam de peça matuta, que tem história. Peça moderna não tem história pra contar. Minhas peças têm história. Gosto de fazer peça de penas e guerras. É muita luta e o derradeiro a ficar vivo sou eu mesmo.

(...) Caboclo tem as invenções de seu juízo e só faz o que quer. Quando me dá vontade, eu como cinco quilos de peixe de uma sentada só. Também passo um mês todinho no café. Se eu me aperrear num canto, pego minhas ferramentas e vou pra debaixo de um pé de pau. (...) Preço de peça minha só quem sabe sou eu e mais ninguém. Não quero conversa com pechinheiro. Prefiro trocar a peça pelo cigarro de um maloqueiro do que estar baixando o preço - é aquilo, é aquilo. Agora, caboclo só quer ser o que pode ser, por isso não me casei. (...) Mulher só quer ser o que não pode ser."

A obra de Adriano, bem como de José Alves, deve ser vista em continuidade com a criação de Nhô Caboclo, já que nelas se retoma o tema dos Barcos de Exu e dos Rachas. Também Tamba e Armando podem ser definidos como artistas que expressam em suas obras a força da ancestralidade. Desses dois irmãos que viviam na histórica cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, Armando foi quem primeiro começou as esculturas de barro cru de forte colorido, com alusão aos ferros com pássaros de Ossaim - suas mais conhecidas obras. Tamba fazia os barcos de Exus. Pela fragilidade do barro, essas obras são hoje muito raras, e muitas delas foram mesmo perdidas, dado o manuseio difícil dessas esculturas. Poder-se-ia dizer que esses barcos devem ser uma alusão aos barcos de iaôs do candomblé, mas reinterpretados de uma forma sincrética. Afinal, Cachoeira é um grande centro espiritual onde a religião iorubá ainda permanece viva em meio a uma versão popular do catolicismo, na tradição das festas da Irmandade de mulheres negras de devoção a Nossa Senhora da Boa Morte.

Artur Pereira é também outro escultor que se enquadraria nessa vertente. Nascido em Cachoeira do Brumado, Minas Gerais, perto de Ouro Preto, suas esculturas são construções que nascem da forma encontrada na natureza, fazendo dali brotar seus presépios, suas árvores, seus animais. São composições que poderiam se explicar através de cânones também presentes na arte paleo-africana, tal como definidos por George Nelson Preston - "estacamento rítmico,

empilhamento de uma forma geométrica primária ou composição de volume, plano, área espacial em negativo, em formas fechadas ou abertas"4. A ele deveria acrescentasse Chico Tabibuia, outro artista cuja criação tem referência direta a uma ancestralidade africana. Suas obras, de formas eretas e pontiagudas, poderiam ter afinidade com os grandes falos de pedra que povoam a paisagem da região iorubá. Paulo Pardal, grande historiador de Tabibuia, afirma que "a ritualidade e a força cósmica de sua escultura podem ser interpretadas como um apelo aos arquétipos do inconsciente coletivo de Jung". Agnaldo Manuel dos Santos é outro escultor baiano famoso em todo o Brasil pelas suas esculturas totêmicas e reducionistas. Agnaldo é o melhor e mais eloquente exemplo de um artista que expressa em sua obra a ligação com sua ancestralidade africana.

A esse núcleo de artistas cuja estética se vincula à ancestralidade, notadamente visível na linguagem escultórica, outros virão juntasse com esta mesma força, na pintura e na gravura. O grande exemplo, nesse caso, se encontra em Chico Silva, o índio acreano nascido em Alto Tejo em 1910 e que nos anos 50 assombrou a todos, revelando seu universo de ritos e de arquétipos. Um grande "pintor amazônico", já disse Giuseppe Baccaro6, porque sua obra é como que um revelador do mistério da floresta, com sua vida latejante de significados. De Cachoeira, no Recôncavo Baiano, vem ainda Cincinho Alves dos Santos, criador de uma paisagem onírica em meio à qual os personagens se entregam às lides cotidianas. Em especial um personagem, Serapião, se engaja em um infundável combate contra seres reais, como a cobra ou a onça, mas que ganham em sua pintura características fantásticas.

Outro pintor cuja obra é marcada por características oníricas é Júlio Martins da Silva, do Rio de Janeiro. Suas paisagens de elaboradas simetrias, trabalhando com gamas de verdes em contraste com os rosas e os vermelhos, revelam um imaginário de estranhas harmonias. Vale ainda lembrar as pinturas de Aurelino, Maria Aparecida, Wilson Pimenta, Júlio Martins da Silva ou João Alves. Também Alcides Santos, nascido em 1945 na Bahia, é um pintor de largas composições, criando recortes de cores puras isoladas por grandes pretos, como uma bandeira ou uma tapeçaria. Suas figuras obedecem a uma certa ordem obsessiva e a uma construção de planos que lhe dá uma conformidade de escrita.

E, nesse sentido, uma outra artista, Madalena Santos Reinbolt, nascida em 1919 em Vitória da Conquista, Bahia, deveria ainda ser lembrada. Lélia Coelho Frota, em seu livro Mitopoética de 9 artistas brasileiros, obra de fundamental importância pelos depoimentos colhidos entre esses artistas populares, se refere aos seus "quadros de lã trabalhados com cento e cinquenta e quatro agulhas, que levam uma hora olhada no relógio para enfiar de diversas cores"7. Ela quer ter as cores à mão como uma paleta, para usá-las à maneira de pinceladas sobre a estopa ou a talagarça. Seu nítido desenho possui uma ordem inegável de ritmos e cores. A saliência criada pelo pesponto de lã gera uma textura magnífica, tirando a mesmice plana do tapete normal. Há que se acrescentar a esses planos os brancos luminosos que passeiam contra as linhas e planos escuros.

Por fim, como exemplo de arte popular marcada por forte sentido de ancestralidade, seria preciso referir-se às pequenas esculturas de nó de pinho que recriam imagens de santos católicos, produzidas pelos escravos paulistas do Vale do Paraíba. Como nota Carlos Lemos, em todo o Brasil, o negro logo suplantou a influência indígena, tomando conta de todo o nosso artesanato. Até a cerâmica utilitária, especialidade indígena, foi apropriada pelo negro, que a produziu melhor. E mesmo em São Paulo, apesar da duradoura presença do índio, a influência negra não deixa de se fazer notar. "Nos rituais sincréticos de cunho africano no interior de São Paulo são usadas imagens, algumas verdadeiras obras primas de arte negra - especialmente os pequenos amuletos, representando uma figura que dizem ser de Santo Antônio. São as célebres e hoje raras imagens feitas em nó de pinho ou em madeiras duras. Existem desde as minúsculas, com perfuração para ser passado fio de colar ou uma corrente, até as maiores, de dez a quinze centímetros de altura. Algumas são realmente preciosas na esquematização inteligente dos pormenores atributos. E são comovedoramente belas, lembrando à gente que a arte nascida dos corações humildes também é eterna"8.

Quanto à vertente do arcaísmo que, nos termos de Clarival do Prado Valladares, impregna a estética da arte popular brasileira, alguns exemplos devem ser aqui obrigatoriamente mencionados. Em primeiro lugar, o das carrancas dos barcos do Rio São Francisco, entre as quais encontramos algumas obras-primas de Mestre Biquiba Guarany. Seus ensinamentos, transmitidos a Agnaldo Manoel dos Santos, chegaram até nós através do registro que consta de um

importante ensaio do próprio Clarival Valladares: "Na figura, tudo o que está de um lado deve estar do outro, e tudo o que está por cima deve ser diferente do que fica por baixo. A figura deve ter um olhar para um ponto que ninguém sabe o que é, nem onde está. A boca deve olhar para quem aprecia. O trabalho deve ser castigado. O corte tem que ser forte para agüentar com as mãos de tinta. A carranca bem feita é aquela que quando é vista no espelho das águas se mexe como coisa viva" 9.

É preciso lembrar também GTO, com suas esculturas povoadas de seres aprisionados em grades e formas geométricas, que nos remetem a um tempo de templos sagrados, assim como Nino, cujas esculturas totêmicas são grandes formas que aprisionam personagens e bichos. Elas parecem narrar algum episódio do cotidiano do artista, mas acrescentando-lhe a cor como parte fundamental de sua poética. Às vezes essas formas se agigantam e se transformam em animais pré-históricos, tal a densidade criada pelo artista. Nuca de Tracunhaém é outro escultor cujas obras nos remetem a um passado de outras civilizações. Seu trabalho possui a frontalidade, a atitude hierática e a soberania referidas por Clarival como características dessa estética arcaica. Há ainda de se incluir as esculturas revestidas de cera de Conceição Freitas da Silva, Conceição dos Bugres de Campo Grande, Mato Grosso, pequenos seres que se amontoam como totens votivos.

Muitas vezes a herança cultural arcaica e da ancestralidade na criação de obras de arte popular se transmite de pai para filho, criando verdadeiras famílias de artistas. Tal é o caso da família Julião de Prados, Minas Gerais. São nove filhos e quinze netos de Seu Julião, todos escultores. Como relata César Aché, Itamar, um dos filhos do patriarca, foi quem iniciou os outros irmãos. "Os netos maiores, com sete ou oito anos, também já trabalham, e é impressionante como o fazem bem. Embora, como nos diga Seu Julião, todos saibam fazer qualquer peça, é Itamar quem faz os leões; suas montanhas também são muito famosas e procuradas. José faz as árvores e macacos isolados. Antônio e João só as montanhas. Os outros fazem as peças de menor porte"10.

Enfim, quanto à permanência, poderíamos referi-la à característica daquelas manifestações em que a comunidade se organiza na criação de objetos e artefatos, produzindo uma atividade artística movida por uma vontade religiosa, espiritual, ou apenas essencialmente lúdica e sensorial. São estas manifestações as responsáveis pela continuidade das festas, espaço por excelência de expressão de uma criatividade popular coletiva que elas têm o poder de invocar e convocar, sob as mais diferentes formas de expressão. Trazem as marcas dessa criação os bonecos gigantes, às vezes chamados "cabeções", encontrados no carnaval de Olinda ou de Santana do Parnaíba, assim como na festa do Divino Espírito Santo de São Luís do Paraitinga. Assim são também as próprias bandeiras do Divino, os mastros e bandeiras de Santo Antônio, São João e São Pedro dos festejos juninos, as armações com tecidos magnificamente recobertos de vidrilhos dos Bumba-meu-boi do Maranhão, os grandes chapéus de pluma e miçangas dos seus dançantes e as máscaras de Cazumbá que os acompanham. Expressam ainda essas formas de criação popular as máscaras das Cavalhadas de Pirenópolis, em Goiás, as catedrais de espelhos e aljôfar dos chapéus dos Reisados de Alagoas, as estupendas vestimentas dos guerreiros dos Maracatus de Pernambuco e seus estandartes de elaboradíssimo bordado, bem como as bandeiras de Congadas e Moçambiques dançados em festa do Rosário e São Benedito, sem dúvida os precursores dos estandartes das escolas de samba.

Em todos esses exemplos, há que se notar a continuidade e transitividade do sagrado ao profano, entrelaçados ao ponto de se tornarem indistinguíveis, no plano da criação artística que suscitam. Na verdade, essas manifestações têm como característica essencial o espírito festivo que as anima e que constitui sempre o elemento propulsor do fato criador da comunidade. A criação a que ele dá lugar, por isso mesmo, é quase sempre anônima. Este é o fator essencial da permanência: a continuidade da presença da festa como marca da cultura brasileira, resultado sobretudo da característica barroca do catolicismo colonial, que serviu de elemento catalisador para a integração étnica, social e cultural das populações indígenas, europeias e africanas que viriam a constituir o povo brasileiro11.

A permanência está pois nessa espécie de halo que perpassa essas manifestações festivas, sagradas ou profanas, e que se estende através das gerações, transformando-se em tradição. Há que se pensar o sentido de organização comunitária que assim se manifesta, já que nessas celebrações festivas toda a coletividade se mobiliza, como que integrando uma grande linha de montagem, pois que tudo deve ser pensado e previsto - da confecção da bandeira aos foguetório, do

levantamento do mastro à comida, da produção das roupas e fantasias ao artefato, como máscaras e adereços, até a organização final da procissão ou do desfile.

Os ex-votos pintados, estreitamente ligados a fatos do cotidiano, são um dos exemplos mais significativos da dialética que se estabelece entre a criação artística popular e o próprio meio em que vive o criador. São obras de arte pintadas por exímios artistas que, ao narrar um fato milagroso ancorado no cotidiano, criam um fato artístico em si. A linguagem da pintura fala dos milagres alcançados, mas é sobretudo a narrativa, como uma forma de escrita, que lhes cria a atmosfera peculiar.

Entretanto, no sentido de evidenciar permanências, são os artistas do barro aqueles que, a meu ver, constituem o elemento consolidador da criação popular em algumas regiões do Brasil. Pensando assim, o Alto do Moura, em Caruaru, deve ser lembrado em primeira instância, como um importante núcleo em cujo centro se encontra a figura maior de Mestre Vitalino. Extraordinário ceramista, criador exímio de figuras construídas a partir do imaginário popular, ele é uma espécie de marcador absoluto, conciso e límpido. A luz de qualquer recorte conceitual ou montagem, sua obra permanece íntegra e original, como um dos pontos maiores da arte brasileira. Todavia, Vitalino não foi apenas um criador, mas ainda um disseminador do fato criador da escultura cerâmica, primeiro através da família e, depois, dos companheiros que se formaram no Alto do Moura: Zé Caboclo, Manuel Eudócio, Luiz Antônio, para mencionar apenas alguns continuadores da tradição por ele inaugurada.

Noutra área, outro grupo de ceramistas toma forma no Vale do Jequitinhonha. Como lembra Lélia Coelho Frota, "na realidade, as criações visuais do Vale do Jequitinhonha já ultrapassaram o âmbito de circulação regional, chamadas de "bonecos de barro" - pois eram brinquedo de criança - de "moringas", "vasilhas", "panelas", para registrar, por parte do consumidor, agora procedente dos grandes centros urbanos, um predomínio da exigência estética"¹². Se Mestre Vitalino foi o primor de criação do Alto do Moura, Isabel Mendes da Cunha cumpriu o mesmo papel em Santana do Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha. Ao lado dela, outros artistas como Raimunda de Almeida Martins, Ulisses Pereira Chaves ou Noemisa Batista dos Santos podem ser tomados como exemplos dessa criação popular que atesta sua permanência ultrapassando as fronteiras da comunidade de onde originalmente emergiu.

Mas aqui mesmo, muito mais perto de nós, em São Paulo, ainda um outro centro importante de produção cerâmica deve ser lembrado. Trata-se do Vale do Paraíba, em especial, Taubaté, onde conhecidos figureiros fazem de suas esculturas uma narrativa das festas e tradições da região do Vale, dando uma nítida característica de representação naturalista à obra desses barristas, de que são exemplo Maria Benedita de Jesus, Edite Alves dos Santos, Bartolomeu Figueira, Eugênia Alves dos Santos, Adriana, Benedito e Maria Gomes, Ana Ruivo, entre outros. Contudo, outro artista popular de Araraquara, Dito Seu Nêgo, cria bonecos sofisticadamente construídos de arame e outros materiais, como couro, lata, madeira, gesso, cola e tinta, representando rodas de violeiros, peões, músicos e vaqueiros de seu mundo rural.

Assim como os ceramistas, um outro grupo de artistas populares de muito interesse testemunha a importância das permanências e continuidades. Trata-se dos gravadores de "tacos", cujas imagens ilustram a literatura de cordel. Nesse grupo, vale lembrar alguns nomes como Mestre Noza, nascido em 1897 em Paracatinga, Pernambuco e que em 1912 já vivia em Juazeiro do Norte, no Ceará. Com um estilo marcadamente forte e um corte seco, suas Vias Sacras o tornaram célebre por toda a vida, até o seu falecimento em 1984. Outro nome significativo é o de Walderedo Gonçalves, nascido no Crato, Ceará, em 1920, criador de algumas séries muito importantes como O Apocalipse ou Os Apóstolos. Sua xilo tem características próprias pela elegância do corte da madeira. Seus pretos positivos são o

contraste de espaços negativos bem construídos, revelando uma certa linha gótica em suas gravuras.

Ainda no terreno da gravura, José Costa Leite, nascido em Sapé, Paraíba, em 1927, é outro nome a ser mencionado. Detalhista e narrador, são impressionantes suas xilos que retratam as Feiras como puro equilíbrio plástico. Poeta e agricultor, vive em Condado, Pernambuco, onde ilustra os folhetos de sua autoria e de outros poetas. Deve-se lembrar também Francisco Borges, nascido em 1939 em Piroca, município de Bezerros, em Pernambuco, e irmão do conhecido

gravador J. Borges, nascido em 1935 na vila do Riachão das Torres. É um grande xilogravador e notável poeta popular. A versatilidade dessas gravuras se deve ao corte da madeira, criando planos diferentes de preto. Ora esse preto está cortado de modo a formar a figura com um simples corte, ora o preto emerge do preto em uma intensidade dramática só igualada por artistas da chamada escola erudita.

Contudo, uma outra questão poderia ser ainda aqui levantada, quando pensamos nessa criação popular estreitamente vinculada ao mundo cotidiano de seus criadores. Este é um tema vasto, pondera Pietro Maria Bardi em sua importante obra *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes*, tratando-se de "um campo onde é impossível tudo se saber, apesar das pesquisas mais pontilhosas, manuseando até documentos e averiguando informações. A matéria é humilde, movediça, incerta, não inclui proezas de heróis e de figuras ilustres, trata do desempenho de gente de trabalho, nem sempre lembrada. São contadas histórias globais ou parciais sobre o assunto, interligadas a panoramas políticos, sociológicos e econômicos, tentando colher um certo espírito e certos fatos para melhor compreender-se o desenvolver e o afirmar da operosidade de pioneiros, índios, africanos, imigrantes, desde o primeiro século até o pre-industrialismo"¹³.

O que está pertinente observação de Bardi nos obriga a lembrar é que, quando desqualificamos essa produção popular sob o nome de artesanato, esquecemos o longo processo histórico de formação do trabalho no Brasil, feito através das corporações de ofício, que nunca separaram os mestres, a que chamamos artistas, dos artífices, oficiais e aprendizes que com eles adquiririam a artesanaria própria ao seu ofício. Assim, ao invés denominarmos artesãos a esses produtores populares, melhor seria designá-los com a categoria mais apropriada de artífices, que ao menos tem como referência a capacidade de criação que ecoa em seus trabalhos.

Pois a verdade é que nunca deixou de existir um certo fascínio pelo objeto construído pelas mãos inventivas de um povo criador, que esta exposição não se furtou em apresentar no centro desse universo imaginativo dos artífices do cotidiano, hoje destituídos do espaço que sempre ocuparam pelo crescente processo de massificação que ameaça sua criação. Assim, como exemplos de uma produção que foi guardada pelo apelo de sua beleza e o engenho de sua fatura, podemos mostrar aqui as grelhas de fogareiros de ferro ou as colchas de retalho da Bahia, tanto aquelas que trabalham com verdadeiras composições abstratas quanto as que contam uma história, como as tapeçarias do Benim. Ao lado delas perfilam-se os fifós de lata de todo o Nordeste, com suas magníficas formas que incorporam a reciclagem de embalagens industriais e o design sofisticado, assim como os brinquedos de miriti, vendidos em larga escala nos festejos do Círio de Nazaré em Belém, tradição que permanece como fato criativo do povo amazônico.

Lélia Coelho Frota fala de uma certa "tensão entre o rural e o urbano" que se evidencia na obras desses criadores populares que vivem nas cidades, traduzindo situações encontradas no meio urbano com manchas do que ainda resta de fascínio e inspiração para um artista popular. Vejam-se este Circo e está Roda Gigante ou a Roda de Samba de Adalto, um artista de Niterói que busca não só a representação do fato mas o movimento e a ação. Esta tensão está também nas criações de um artista como Antônio de Oliveira, de Minas Gerais, que faz com seus bonecos de madeira movidos a eletricidade uma escrita onde o papel do motor é preponderante. Por outro lado, a presença do tema do sagrado dá características claramente arcaicas a essas bandeiras do Divino, de São João, de São Benedito, Cosme e Damião, São Pedro, Santo Antônio, feitas em São Paulo por artistas como Américo Mondanez, Edgar Calhado, Alcides L. Abdias, Nilson ou João Massa. Mas é preciso chamar a atenção para uma repetição dessas bandeiras já em escala semi-industrial, como não poderia deixar de ser em São Paulo, dado o seu gigantismo, embora isso lhes subtraia a qualidade da representação. Outro artista de São Paulo é Sebastião Theodoro Paulino da Silva, o Ranchinho, um homem de puro instinto, um artista, mesmo sofrendo de deficiência mental. Ele atinge com sua pintura um caso raro na arte brasileira, significando a representação mais dramática e mais urgente de uma figuração expressionista.

Assim, a arte popular percorre a criação de uma enorme e variada gama de artistas, que se nutre de artistas dessa imensa diversidade brasileira.

O campo e a cidade se mesclam para revelar talentos e talentos, que se expressam, por exemplo, nos bem arrumados desenhos de Dona Zica Bérgami, em suas cidades com suas ruas, suas ruas com seus carros, que traduzem uma representação caótica da vida urbana de um artista de seu tempo. Poder-se-ia dizer que ela se aproxima desses artistas de raiz popular que se influenciam por uma linguagem ou uma estética eruditas, como Antônio Poteiro, Waldomiro de

Deus, Agostinho José de Freitas ou José Antônio da Silva. Não se poderia dizer que Raimundo Oliveira e Samico sejam artistas populares, mas conscientemente sua linguagem se influencia pela estética popular, ao mesmo tempo que a influência.

Assim esta exposição se completa unindo diferentes linguagens para traduzir uma mesma mensagem envolta na profunda sensibilidade de um povo, deste povo brasileiro, desta mão brasileira, desta alma brasileira de muitas cores e de muitas origens, que impregna com sua força a criação popular nos quatro pontos cardeais deste imenso país. Uma alma que se expressa através de obras de artistas reconhecidos, assim como de outros, anônimos, que nem sequer suspeitariam revelar, com sua obra, esse rico e extraordinário imaginário que povoa a criação da nossa cultura material. Esta é a exposição que lhes mostramos, na certeza de assim contribuirmos para a perpetuação desses criadores.

Notas

- 1 "Em 1959, na V Bienal, apresentamos, em colaboração com a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, fundada e dirigida por Martim Gonçalves, a Exposição Bahia, primeira grande exposição de Arte Popular nordestina. Saímos da Antropologia Cultural e não da Arte. A exposição, com seu chão de folhas secas, seus grandes Orixás, suas colchas de retalhos, seus objetos cotidianos, comunicava, junto à grande documentação fotográfica de Pierre Verger, Gautherot, Silvio Robatto e Enneas Mello, toda a violência poética de um mundo ainda intacto." Lina Bo Bardi, 1980 (O texto de Jorge Amado refere-se àquela exposição.) In BARDI, Lina Bo, Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994 [Lina Bo Bardi (curadoria). São Paulo, V Bienal, 1959].
- 2 Cf. VALLADARES, Clarival do Prado, Primitivos, Genuínos e Arcaicos, reproduzido neste catálogo.
- 3 RODRIGUES COIMBRA, Sílvia, MARTINS, Flávia & DUARTE, Maria Letícia. O Reinado da Lua - Escultores populares do Nordeste. Rio de Janeiro, Salamandra, 1980, p. 273-277.
- 4 PRESTON, George Nelson, Emanuel Araújo, um artista afro-minimalista (catálogo de exposição). Museu de Arte de São Paulo, 1987.
- 5 PARDAL, Paulo, A escultura mágico-erótica de Chico Tabibuia. Rio de Janeiro, UERJ-ERCA, 1989.
- 6 BACCARO, Giuseppe, O Fenômeno Francisco da Silva. Portal Galeria de Arte. São Paulo, 1965.
- COELHO FROTA, Lélia, Mitopoética de 9 artistas brasileiros. Rio de Janeiro, Fontana, 1975, p. 113.
- 8 LEMOS, Carlos, Notas sobre a imaginária popular, especialmente a paulista. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, no. 9. São Paulo, 1970, p. 19.
- 9 VALLADARES, Clarival do Prado, Origem e Revelação de um Escultor Primitivo. In Agnaldo Manoel dos Santos (catálogo de exposição), Núcleo de Artes do Desembanco. Salvador, 1992.
- 10 ACHÉ, César, Família Julião. Espaço Cultural CVDR. Rio de Janeiro, 1989.
- 11 Cf. MONTES, Maria Lúcia, Entre a vida comum e a arte: a festa barroca. In Emanuel Araújo (curador). O Universo Mágico do Barroco Brasileiro. São Paulo, SESI/FIESP, 1998.
- 12 COELHO FROTA, Lélia. Op. cit..
- 13 BARDI, Pietro Maria, Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes. São Paulo, Banco Sudameris Brasil S.A, 1981, p.7.

ARTE POPULAR BRASILEIRA

JACQUES VAN DE BEUQUE

A definição de "arte popular" já foi objeto de incontáveis debates e controvérsias, uma vez que essas duas palavras, "arte" e "popular", ao se juntarem, paradoxalmente se ampliam e se restringem. Nenhuma separação convincente foi também estabelecida entre "arte popular" e "artesanato", "arte popular" e "arte erudita".

Por não possuir formação antropológica ou sociológica nem qualquer outro tipo de preparo em áreas adjacentes, não me considero qualificado para elaborar teorias. No entanto, a meu ver, a diferença que existe entre "arte popular" e "artesanato" ou, para ser mais preciso, entre as peças produzidas dentro dessas duas categorias, seria a seguinte: o objeto da arte popular, uma vez acabado, já exerceu sua função. Ele é fruto de uma expressão artística, existe para ser visto, enquanto o produto de artesanato começa a cumprir seu papel depois de pronto. Esse é um objeto de uso. Só existe para ser utilizado. Há milhares de anos, quando os primeiros seres humanos se abrigavam nas cavernas, a necessidade básica e primordial era a sobrevivência. E, para a sobrevivência, alguns tentavam transformar pedra, osso ou madeira, em armas e utensílios, ou seja, em objetos de uso. Outros, movidos por uma força interior e possuindo o dom de observar e criar, registravam nas paredes rupestres cenas reais e imaginárias, figuras geométricas e símbolos que ainda hoje para nós permanecem misteriosos. Esses registros são um bom exemplo da diferença entre arte popular e produção artesanal.

É evidente que não se pode rotular todos os objetos como pertencentes exclusivamente à categoria de adorno ou à de utilitário. Existem aqueles cujas formas, intermediárias, preenchem as duas funções: vasos, jarros, instrumentos musicais, ferramentas e utensílios de uso cotidiano, peças de mobiliário, sem falar nos produtos de tecelagem, rendas, bordados e vários outros. Muitas vezes, porém, uma peça caracterizada como jarro, por exemplo, fica destituída de sua função original, seja pelo excesso de adornos ou sua fragilidade, seja pelas dimensões ou peso.

Não se pretende aqui minimizar o trabalho artesanal nem negar sua criatividade, mas é fato que o emprego de métodos idênticos de manufatura em todas as partes do mundo leva ao aparecimento de formas com certa semelhança, pois a técnica condiciona ou determina o tipo de produção. Podem ser infinitas as variações, mas serão sempre apenas isso, variações, limitadas pelo processo artesanal e pela função que o objeto terá de assumir. "Certos métodos de tecelagem, por exemplo, conduzem naturalmente a motivos geométricos como a solução mais simples - os mesmos motivos, os mesmos modos de abstração, a mesma forma e as mesmas técnicas parecem surgir espontaneamente do chão em qualquer parte do mundo. O camponês, quando tece com fios de lã de cores diferentes, criará inevitavelmente padrões geométricos e estes poderão repetir-se muito provavelmente em diferentes partes do mundo em tempos diversos, sem qualquer influência direta. A máquina é o artista e as máquinas se repetem."

Ao artista popular é permitido ser irracional. Ao artesão, não. Do torno de um ponteiro pode sair um cilindro ou até mesmo uma esfera. Um cubo ou poliedro, nunca. Por fim, vale assinalar que a grande definição de arte está na capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir sensações e sentimentos. E a arte popular é aquela que carrega o espírito de um povo, capaz de transformar matéria em coisa viva, emocionalmente, uma realidade mágica brotando com força e poesia.

ARTE POPULAR BRASILEIRA

A arte popular, na maior parte dos países onde ainda existe, manifesta-se de várias formas, na maioria representações tradicionais ou ancestrais, quase sempre em torno de arquétipos dos quais se procuram variações de gosto duvidoso ou pouco imaginativas, e geralmente estereotipadas. Qualquer que seja a forma ou finalidade do objeto, o que se procura é mais uma alteração, um acréscimo de detalhes, muitas vezes insignificantes. Tal situação verifica-se também no Brasil, principalmente quando o objeto é produto de um único núcleo ou de uma só família que explora a mesma temática. No seu conjunto, entretanto, a arte popular brasileira manifesta uma dimensão de riqueza criativa, emanada da própria diversidade cultural do povo, dificilmente alcançada por representações do mesmo gênero em outros países.

O que diferencia a arte popular brasileira é o fato de ela registrar, com extrema criatividade, humor e poesia, a vida e o imaginário, o real e o simbólico, o sagrado e o profano do povo. É o talento do artista que o leva a observar e captar atitudes e gestos e transpô-los para o barro, a madeira ou a sucata como expressões vivas, e não apenas reproduzindo formas estagnadas. A arte popular brasileira é a manifestação vital e honesta dos contrastes de um país continental, cuja cultura está num processo incessante de troca. No Brasil, a miscigenação e a mescla de costumes fermentam um manancial inesgotável de tradições, memórias, raízes, religiosidades, mitos e lendas, ritos e espetáculos, que é a base de inspiração para inúmeras representações formais em cada região do país.

Essas manifestações regionais atestam o vigor e a vitalidade de uma produção marcada pela atualidade e pela renovação constante, fazendo do objeto de arte popular um signo sempre contemporâneo do seu tempo. A maior expressão da arte popular brasileira, porém, não reside no objeto produzido, e sim na figura do artista, não apenas em sua capacidade criadora, mas em seu comportamento em relação à vida. Sua extrema grandeza é a arte de ser humano, de saber sobreviver dentro das condições mais adversas e de, mesmo no limite da necessidade, conseguir transformar sofrimento em beleza.

TEMAS PRINCIPAIS

Pode-se dividir a produção dos artistas populares brasileiros em duas grandes categorias: Realista ou Figurativa e Imaginária ou Incomum.

Realista ou Figurativa

A arte popular brasileira configura, em representações plásticas muito diversificadas, um amplo panorama da realidade vivida pelo povo brasileiro em seus diversos aspectos culturais e regionais. Busca-se sempre a atualização em termos temáticos, seja como denúncia social ou sátira política, seja procurando retratar invenções tecnológicas dentro de um conceito popular. Os principais grupos temáticos poderiam, a título de ordenação da vasta gama de manifestações artísticas, obedecer à seguinte relação:

Cotidiano: São as cenas presenciadas no dia-a-dia, que retratam o próprio artista ou pessoas que o cercam, nas suas rotinas produtivas ou nas alegorias folclóricas, festejos de sua comunidade, ritos religiosos e sociais. O tipo mais presente em tais representações é, sem dúvida, o trabalhador rural em todas as atividades do campo: a ordenha, a lavoura, o transporte de água e produtos no lombo de mulas ou em carroças puxadas por bois, a volta do roçado com frutas e legumes. Boiadeiros e agricultores povoam cenas de caça ou pesca.

Cenas clássicas como as dos retirantes fugindo da seca, flagelo crônico do povo do Nordeste, ou das atividades femininas e domésticas - rendeiras, lavadeiras - misturam-se às figurações de hábitos sociais, tais como festejos, encontros e comemorações, de adultos e crianças, embora estas últimas sejam muito pouco mostradas individualmente. Alguns artistas, principalmente Vitalino, Adalton e Antônio de Oliveira, possuem um vasto repertório desse cotidiano social, reunindo um inventário quase completo de representações dos diversos acontecimentos e situações do seu meio.

Profissões: Carregadas geralmente de humor e de força expressiva, as atividades profissionais formais e informais são, com frequência, registradas em seu cotidiano. Dependendo do meio em que vive o artista, predominam ora cenas rurais ora atividades urbano-industriais e liberais, como a de médicos, dentistas e outros.

Vida: Os ciclos da existência - o parto, a infância, a juventude, a maturidade e a morte -, assim como os ritos de passagem - batismo, comunhão, casamento, velórios, enterros - e os arquétipos - Adão e Eva, o Paraíso - compõem o campo temático da evolução dos acontecimentos da vida, tais como os representam, segundo características formais e estéticas particulares, inúmeros artistas.

Lazer: Atividades de entretenimento social e comunitário, desde as mais tradicionais até as menos convencionais, são com muita constância escolhidas como tema pela arte popular. Jogos de adultos, festas, encontros e comemorações coletivas geralmente retratam flagrantes do cotidiano da comunidade de origem ou da vivência do artista.

Apesar da enorme densidade populacional de crianças no Brasil, curiosamente apenas um artista, Antônio de Oliveira, do Estado de Minas Gerais, dedicou-se a reproduzir as brincadeiras infantis, nas quais a criança figura como elemento autônomo. A obra dos demais geralmente apresenta-a como parte das cenas familiares ou coletivas: junto à mãe, em grupos com adultos e assim por diante. Em compensação, os brinquedos feitos pelos artistas populares, tais como pipas, papagaios, piões, bonecas e bruxas de pano, balões de São João constituem um capítulo à parte dentro da diversidade temática. Imaginativos, de bela concepção plástica, são construídos, na maioria das vezes, com materiais reciclados, de modo muito engenhoso.

Folclore: Dentre as inúmeras matrizes étnicas e culturais que formam o folclore brasileiro, observa-se a influência do branco colonizador - português ou, em menor escala, holandês - do índio nativo e do negro africano. O amálgama criado pela profunda mistura dessas diversas culturas forjou um amplo leque de tradições que se manifestam em festas e ritos populares de extrema riqueza visual, musical e coreográfica, e que se destacam também nas representações de arte popular.

Religião: Tema que predomina em grande parte da produção nacional de arte popular, a religião é inspiração constante, direta ou indiretamente, para a criação plástica. Santos, presépios, passagens bíblicas, procissões, religiões africanas e seu sincretismo com a tradição católica, o culto aos orixás e todos os ritos da cultura iorubá são elementos fortemente representados pelos artistas populares brasileiros.

Dança e Música: Festas, danças e músicas populares estão intensamente presentes na vida brasileira, desde o carnaval, o grande evento brasileiro de expressão nacional, até manifestações de caráter mais regional, como por exemplo o bumba-meu-boi, o mamulengo, o maracatu, a ciranda². São todos festejos que integram dança, música e enredos próprios, representados por artistas com figurinos e elementos cênicos característicos.

Na arte popular de temática realística encontra-se também a presença marcante da xilogravura, que, enquanto manifestação gráfica, registra praticamente tudo aquilo que outros artistas reproduzem a partir do mesmo meio. O repertório da xilogravura se diferencia da temática realista apenas quando, associado à literatura de cordel³, ilustra aspectos da criação popular que escapam ao relato do cotidiano.

IMAGINÁRIA OU INCOMUM

A arte imaginária, no horizonte de possibilidades das representações formais genuinamente populares, surge como um sinal de extrema vitalidade da criação estética deste gênero no país. O artista que se dedica a esse tipo de produção se destaca de seu meio, criando um universo singular que, mesmo refletindo referências folclóricas, arquetípicas, religiosas ou mitológicas, mostra um perfil bastante diferenciado dos demais.

A arte imaginária ou incomum centra-se em uma temática subjetiva ou irreal, transfigurada através do material em produto da imaginação do artista. São criações que traduzem um mundo psíquico pessoal, de intensa expressividade, projetado de forma simbólica e artística em objetos absolutamente particulares. Tais obras não se confundem com representações mitológicas ou religiosas, embora os artistas muitas vezes se utilizem desse acervo simbólico no processo de criação.

A RELIGIÃO E EX-VOTO

A temática religiosa ocupa um espaço privilegiado na produção de arte popular no Brasil. Das diversas religiões existentes no país, a de tradição católica continua sendo a mais importante, com todas as variações que assume: os cultos afro-brasileiros que misturam santos e divindades africanas em um profundo sincretismo religioso; as seitas mais recentes, evangélicas e outras, que vêm conquistando cada vez maior número de fiéis. Todas elas constituem uma fonte inesgotável de produção de objetos ligados aos diversos rituais.

Alguns dos principais eventos da vida brasileira estão intimamente relacionados a manifestações de fé. Nas procissões em homenagem a santos venerados, alguns considerados milagrosos, o povo carrega numerosos objetos simples e

originais, confeccionados com materiais de baixo custo e de fácil aquisição, para serem abençoados. Tais objetos, geralmente ligados à atividade exercida pelo fiel, servirão mais tarde como proteção ao seu lar.

As romarias no Brasil diferem das peregrinações realizadas em outros santuários do mundo católico, onde os fiéis, movidos pela fé e pela esperança resultante de convicções religiosas, vão à procura do milagre ou solução de um caso não resolvido pela medicina tradicional. Ao povo brasileiro - vivendo em condições miseráveis, nada podendo esperar dos poderes públicos ou das instituições oficiais deficientes, com total falta de recursos para pagar os honorários cobrados pelos médicos e arcar com o custo dos remédios - só resta apelar para o milagre, qualquer que seja o seu credo. No Brasil, a fé no milagre movimenta populações inteiras na devoção a um santo.

Os centros de romaria recebem dos devotos milhares de oferendas. Cada uma dessas oferendas - denominada ex-voto - simboliza tanto uma forma de negociação para se obter o milagre como o reconhecimento por uma graça alcançada. Como objeto de devoção, o ex-voto pode ser algum pertence do fiel ou do doente por quem se reza, como uma joia, um terço, um cacho de cabelos, muletas, uma fotografia ou cartão, ou, ainda, esculpida em qualquer tipo de material, a reprodução total ou parcial do corpo humano ou de um animal, correspondente aos vários casos que motivaram o pedido de intervenção do santo milagroso. As partes do corpo mais reproduzidas são a cabeça, tanto de homem como de mulher (representando o ser), as regiões mais vulneráveis (braços, mãos, pernas e pés), os órgãos internos, seios (podendo significar amamentação ou doença), o ventre (simbolizando a gravidez). Algumas vezes, o ex-voto é apenas a impressão da mão do devoto moldada em barro, cimento ou gesso. Outras, é o corpo inteiro, fixo e articulado. Até alguns anos atrás, o pudor dos costumes dificilmente permitia a representação de órgãos genitais.

O ex-voto de madeira é geralmente colocado no centro da Sala dos Milagres, local especialmente destinado a este fim, existente em todos os lugares de romaria. Chamado de "ex-voto de pedido", pouco tempo depois de sua oferta ao santo acaba sendo queimado por representar risco de transmissão de doenças e para desocupar espaço quando a pilha de oferendas se torna muito grande. O ex-voto de barro, cada vez menos frequente hoje em dia, é oferenda de beira de estrada, onde tenha ocorrido algum desastre fatal ou onde se encontrou o corpo de uma pessoa assassinada ou vítima de morte súbita. É conhecido como "ex-voto de proteção", pois na crença popular a ele se atribui o poder de evitar o reaparecimento da alma do morto. A personalização do ex-voto de acordo com as feições do devoto tornou-se bastante rara, por ter crescido a oferta de figuras já prontas, em cera ou gesso.

Há também no Brasil uma importante produção de imagens de santos, de barro ou madeira, uma atividade capaz de movimentar vilarejos inteiros, e onde cada artista, chamado de santeiro, define-se dentro de um estilo próprio. Quando influenciado pela estatutária das igrejas, o santeiro apresenta uma tendência a produzir imagens de tradição barroca, sofisticadas. Porém, o que mais se encontra são santos despojados, com sorriso triste, talvez refletindo sentimentos do artista. Não se pode deixar de mencionar a arte humilde dos cemitérios, onde pedras nuas, na horizontal e na vertical, pintadas de branco, azul-claro ou amarelo, cores da inocência, do céu e do sol, esmagam pela sua harmonia e simplicidade os mausoléus de extremo mau gosto dos poderosos.

Além da tradição católica, existe no país uma profusão de seitas, crenças e credences, fetichismos, superstições, charlatães e curandeiros, que compõem um todo paradoxal e complexo da religiosidade e são fonte de inspiração plástica para o artista popular. Destaca-se neste panorama de sincretismo religioso a herança das religiões negras, fortemente enraizada no Brasil. Se em certos núcleos os antigos rituais afros conseguiram preservar-se de qualquer interferência externa, na maior parte do país o que se observou foi a fusão destes com o catolicismo e o kardecismo, gerando ramificações nas quais há uma associação dos antigos orixás, entidades míticas africanas, com determinados santos da Igreja católica. Para os fiéis, essas divindades, evocadas em festas e com rituais próprios, condensam as poderosas forças telúricas e animistas que atuam sobre os homens por intermédio das energias específicas de cada um. Tais energias são potencializadas no nascimento dos indivíduos, que são identificados como "filhos" de um ou mais orixás⁴. A representação artística desses cultos e divindades é extremamente plástica e de invulgar força expressiva.

O ARTISTA E SEU MEIO

Geralmente produto do meio rural, ou da periferia de grandes cidades, o artista popular vive em uma comunidade carente de recursos. Uma das primeiras necessidades com que se depara é a de criar suas ferramentas de trabalho, instrumentária frágil mas sempre adequada à tarefa que se propõe realizar. Quanto ao material usado, não existe nenhuma sofisticação. A habilidade e a criatividade bastam para fazer do barro, da madeira ou até mesmo da sucata objetos de rara beleza.

O artista precisa do contato com as pessoas de sua mesma origem. Precisa de sua família, por cuja manutenção é responsável mas que lhe serve também de motivação, e dos eventuais discípulos, que em geral são filhos, parentes ou pessoas atraídas pela profissão por causa dos comentários que ouviram a seu respeito. Os acontecimentos locais, mesmo rotineiros e aparentemente insignificantes, que constituem seu dia-a-dia, despertam no artista a curiosidade, o dom de observação e a criatividade.

Quando, à procura de um mercado mais promissor, o artista deixa seu povoado, afasta-se das raízes que constituem seu pequeno universo. Dificilmente então terá condições psicológicas para, sem perder a autenticidade e a honestidade, aguentar sozinho as pressões de um meio asfixiante. Talvez tenha nascido daí a ideia de se criarem cooperativas ou associações de artistas populares. Nos muitos casos onde existe algum tipo de cooperativismo, a competição é assumida mais como emulação do que rivalidade. Todos vivem em perfeita harmonia. Eles são parte de um bem comum que é próprio da vida.

INFLUÊNCIAS

Fatores locais ou regionais, culturais ou socioeconômicos determinam os recursos materiais e a temática do artista. Como a produção de arte popular se distribui em áreas urbanas, suburbanas ou periféricas de grandes centros, bem como de regiões agropastoris e industriais, as referências aos ciclos econômicos e às influências de cada contexto regional diferenciam as diversas obras individuais ou aquelas oriundas de núcleos tradicionais. As "casas de farinha", por exemplo, retratam as unidades familiares de produção de farinha de mandioca, responsáveis pelo sustento de populações inteiras em certas áreas do país. Retirantes da seca ainda hoje integram cenas corriqueiras em todo o sertão nordestino, lembrando um flagelo que infelizmente parece longe de acabar.

A disponibilidade de recursos naturais de determinada região na maioria das vezes é decisiva no desenvolvimento de uma técnica individual ou no florescimento de um núcleo especializado, como é o caso da produção de garrafas de areia nos Estados do Ceará e Rio Grande do Norte. Assim, nas áreas de monocultura - de cana-de-açúcar e do café, por exemplo -, naquelas dedicadas à agropecuária ou à mineração, nas zonas litorâneas onde predomina a pesca, nos núcleos muito isolados dos centros urbanos ou, ao contrário, próximos dos conglomerados industriais, em cada uma dessas regiões aquilo que o seu contexto tem de característico influencia e determina a produção de arte popular, seja na sua forma, seja no seu conteúdo ou na sua expressão.

Porém, com a facilidade de intercâmbio entre as regiões, propiciada pela evolução dos transportes e pela influência de outros meios de comunicação - rádio, imprensa e tevê -, os quais difundem ideias e movimentos de cultura e contracultura, acabou-se criando uma atmosfera comum a todos os artistas populares. Se por um lado têm eles a oportunidade de enriquecerem com novos conhecimentos e vivências, por outro torna-se cada vez mais difícil preservar a individualidade. Outra influência marcante é a do mercado consumidor, o qual consagra um tipo ou outro de produção. Conforme a demanda, a comercialização muitas vezes se torna determinante para alguns aspectos da criação, tais como o tamanho, o design, a cena reproduzida e a durabilidade da peça. No entanto, há artistas que resistem a essa influência do mercado e recusam-se, por superstição, a "queimar" um santo, isto é, colocá-lo no forno.

É necessário também considerar a forte influência exercida pelo turismo selvagem e predatório, contaminando a relação mercado/produção ao impor padrões, modelos, materiais e temas que acabam por minar o potencial de inventividade do artista e a qualidade dos objetos de arte, transformando-os em meros souvenirs. Resta ainda assinalar situações

particulares, momentos psicológicos ou circunstâncias pessoais que afetam a produção de um ou outro artista, como é o caso de uma mulher que, ao contrair uma doença que provoca inchaço nas pernas, passou a encompridar as saias das figuras que criava.

AS VÁRIAS CATEGORIAS DE ARTISTA

Em uma abordagem inicial, é preciso considerar diversas categorias de artistas.

O artista inventivo: cria seu próprio universo. O artista observador: realista ou crítico, retrata o mundo real.

O artista imitador: capaz de reproduzir com a mais absoluta perfeição peças já existentes, de tal maneira que parecem ter saído de um molde, mas que, por comodismo ou receio, talvez, não se arrisca a registrar uma cena original e tentar reproduzi-la. Quando uma peça é copiada, em alguns casos atendendo a encomendas, ela poderá ser repetida centenas de vezes, mas terá sempre rigorosamente as mesmas proporções da que lhe serviu de modelo, já que qualquer alteração implicaria em um redimensionamento em relação ao original.

OS DISCÍPULOS

Os discípulos geralmente copiam, seja por desejarem perpetuar a temática do mestre, seja por falta de coragem ou imaginação para inovar. Apenas a vivência prática permite maior conhecimento da qualidade do material e o domínio da técnica. O mestre ensina aos filhos e discípulos como trabalhar o barro ou a madeira, e eles chegam mesmo a adquirir capacidade de copiar com perfeição peças criadas anteriormente. São poucos os que conseguem ir além disso, mas há casos em que o contato com a matéria-prima, a aceitação de seu trabalho pelo público e a segurança que com o tempo vão adquirindo servem de trampolim para tentar experiências pessoais, experiências estas que podem resultar no aparecimento de um novo artista. O que se constata de modo geral, porém, é que as técnicas artesanais podem ser transmitidas, mas a criatividade raramente herdada.

OS ANÔNIMOS

Artistas anônimos são legião. Participam de eventos que reúnem a coletividade, e sua criatividade pode se manifestar de diferentes maneiras, porém nenhum deles faz do ofício, profissão. Exercem atividades que não exigem obrigatoriamente habilidades manuais, e muitas vezes pertencem ao nível mais humilde da sociedade, não tendo sequer ocupação definida.

A preparação do carnaval, por exemplo, reúne à figura do carnavalesco, responsável pelo elenco - é ele quem projeta o enredo, os carros alegóricos, as roupas, os adereços e uma infinidade de minúcias para os desfiles - toda uma equipe de artistas anônimos. Estes, com requinte de detalhes, põem em prática o que foi planejado, procurando soluções vistosas e econômicas para os elementos visuais decorativos. Por entusiasmo e dedicação, essas pessoas passam grande parte do ano envolvidas nos preparativos das ocasiões festivas e raramente são remunerados por isso. Não se consideram artistas, mas o fruto do seu trabalho é magnificamente mostrado em todos os tipos de comemorações, sejam sagradas ou profanas, esportivas ou familiares, folclóricas ou religiosas, que mobilizam enorme parcela da população das aldeias ou cidades, a exemplo do bumba-meu-boi, do maracatu, da cavalhada, dos festejos de São João, da Páscoa, das procissões etc.

O OBJETO E A ACEITAÇÃO

Para satisfazer o sentido estético do artista, os primeiros objetos de cerâmica figurativa vendidos em feiras e mercados do interior eram chamados de "brinquedos de menino", por causa de seu aspecto lúdico. Artigos de função utilitária limitada, como paliteiros ou cofrinhos, estes últimos obviamente destinados à quebra, e, portanto, de consumo repetido, os primeiros exemplares da arte popular tiveram sua evolução técnica, temática e plástica profundamente influenciada pelo trabalho de alguns artistas, como Vitalino Pereira dos Santos, que reproduziu cenas marcantes do cotidiano. Os trabalhos desse artista foram revelados pela primeira vez às elites urbanas do Brasil pelo pintor Augusto Rodrigues, quando realizou em 1947, no Rio de Janeiro, a 1ª Mostra Nacional de Arte Popular.

No seu conjunto, a obra de arte popular constitui um tipo de linguagem por meio da qual o homem do povo expressa sua luta pela sobrevivência. Cada objeto é um momento de vida. Ele manifesta o testemunho de algum acontecimento, a denúncia de uma injustiça, e muitas vezes exibe em sua temática um conflito, seja social, racial ou religioso. Por causa desse caráter crítico de "testemunha" da realidade, e pelo fato de não possuir status, o objeto de arte popular tem pouca aceitação para figurar como obra de arte nas residências burguesas, carregando o estigma de "arte menor". Curiosamente, em vários consultórios médicos e dentários encontram-se objetos retratando a atividade ali exercida, em geral enfocando com humor o sofrimento de um paciente ou o próprio profissional.

O fato é que o valor da arte popular continua sendo contestado e relegado a um plano inferior em relação à "arte erudita", apesar da imaginação e riqueza de seu repertório, da audácia plástica das formas, da inteligência na utilização dos recursos e dos milagres de habilidade manual. A arte popular, em sua vitalidade, extravasa os limites do objeto, irrompendo criativamente de inúmeras maneiras, sempre buscando conjugar amor e feição estética na vivência do cotidiano.

Alguns aspectos são importantes na avaliação do objeto, tal como suas proporções. Todo artista já possui uma definição para o tamanho de suas peças, determinado por ele em função da própria técnica e mesmo das condições de que dispõe para trabalhar. As mãos e os dedos acostumados a um determinado molde ou tamanho dificilmente se habitua a outro, treinados que estão para um tipo de resolução formal. Também o ferramental e os equipamentos - torno, forno -, bem como os volumes de material com que lida - quantidade de barro que manuseia por peça, pedaços de madeira - e até mesmo a posição em que trabalha e a disposição do ateliê constituem um tipo de rotina consolidada na prática do artista e que consagra o seu estilo. Seja pequeno, médio ou grande, o artista escolhe e dimensiona um padrão para os componentes de suas peças, inclusive detalhes, atendo-se a ele por toda a vida.

A COMERCIALIZAÇÃO

Ponto de convergência de aspectos críticos da arte popular, a comercialização envolve problemas ligados à finalização, ao transporte, à embalagem e à estocagem do produto acabado. Isso sem mencionar questões mais delicadas, tais como a interferência do comerciante inescrupuloso no próprio processo de criação, condicionando a seu gosto ou a sua lucratividade o produto do artista. Este, pressionado e por falta de escolha devido à necessidade de trabalhar, acaba se submetendo ao negociante. Ele não é o culpado, mas a vítima será o objeto produzido.

Há casos também em que órgãos federais deslocaram artistas de suas regiões de origem, embora mantendo-os no mesmo Estado. Tradicionais produtores de cerâmica do litoral, por exemplo, cujas peças apresentavam extrema pureza de formas e brancura, foram levados para o interior, onde se produziam peças de feições sofisticadas e muito coloridas. Tal iniciativa visava obrigar os primeiros a colorir as peças e os últimos a simplificar as formas. O resultado não merece comentários.

No âmbito da comercialização, o que pesa no momento de avaliar o preço final é o risco de a peça se quebrar, em virtude de seu tamanho, peso ou material. Para os artistas que trabalham com madeira, a dificuldade se encontra na compra do material, pois se a madeira estiver verde, provocará rachaduras ou manchas ao secar. Depois do trabalho pronto, tem-se ainda de protegê-lo da umidade e do cupim. Para os artistas que se utilizam do barro, cuidados maiores se tornam necessários já no momento de se colocar as peças no forno, para que não se quebrem. A fragilidade do material, o peso ou o tamanho dessas peças constituem o principal complicador da comercialização.

Embalagem e transporte se apresentam como um problema extra em todos os casos, uma vez que o artista raramente pode avaliar de antemão quanto lhe custará o envio das peças ao mercado. Se, na ânsia de vender, minimizar essa despesa, acabará se arriscando a desembolsar mais do que receberá pela peça, tendo prejuízo na transação. Se, ao contrário, para se precaver, fizer uma avaliação mais realista de custos, poderá encarecer seus produtos e perder clientela. Enfrentar esses problemas alheios à atividade artística propriamente dita acaba também prejudicando o desempenho do artista: o ritmo de trabalho se interrompe, o tempo dedicado à criação se reduz.

O DESTINO

O artista popular não está preocupado com o destino de sua obra. Contrariando, curiosamente, essa indiferença, muitas obras de artistas representados nessa coletânea já percorreram países e continentes, sempre expostas em lugares prestigiados, aos quais muita gente de renome sonha ter acesso.

Principais museus e centros culturais que já expuseram obras de artistas populares brasileiros:

No Brasil

1972 - Instituto Brasil-Estados Unidos - Rio de Janeiro

(RJ)

1976 - MAM - Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro (RJ)

1983 - Centro de Convenções de Pernambuco - Recife (PE)

1983 - Fundação Roberto Marinho - Rio de Janeiro (RJ)

1984 - Congresso Nacional - Brasília (DF)

1985 - Bienal de São Paulo - São Paulo (SP)

1985 - Palácio das Artes - Belo Horizonte (MG)

1986 - MASP - Museu de Arte de São Paulo (SP)

No exterior Estados Unidos

1989/1991 - Uma exposição percorreu museus e universidades do país, de Nova York a San Francisco, com a curadoria da America's Society.

Europa

1970 - Jornadas Brasileiras - Ingelheim (Alemanha)

1972 - III Bienal - Bratislava (Eslováquia)

1978 - Bienal de Veneza - Veneza (Itália)

1986 - National Museet - Copenhague (Dinamarca)

1989 - Hayward Gallery - Londres (Inglaterra)

1989 - National Museum - Estocolmo (Suécia)

1990 - Palácio Velázquez - Madri (Espanha) 1992 - Helmhaus - Zurique (Suíça)

É óbvio que o artista fica lisonjeado quando vê sua obra reproduzida em catálogos ou revistas, ou quando é entrevistado por jornais e emissoras de rádio e tevê. A divulgação aumenta seu prestígio no meio em que vive e gera uma valorização comercial de suas obras. Os elogios de conhecedores, amigos ou clientes são também, quando justificados, um incentivo para que melhore a produção.

A CASA DO PONTAL

As peças mostradas nesta coletânea pertencem à Casa do Pontal, localizada no Rio de Janeiro, cuja finalidade é a preservação, a promoção e a difusão de um acervo particular de arte popular brasileira. Iniciada em 1975, só foi inaugurada em 1992, devido à falta de recursos, e aberta ao público no ano seguinte. A Casa do Pontal é hoje uma entidade privada, sem fins lucrativos, que desenvolve um trabalho voltado para a consolidação da identidade cultural do país e sua promoção internacional.

Quando se trata de organizar uma apresentação de obras artísticas, há sempre muitas opções de critério. As peças podem ser escolhidas pelo tipo de material com que foram confeccionadas, de acordo com a região geográfica de onde vieram, por seus estilos ou temas, e assim por diante. Na Casa do Pontal, como minha intenção era contar a história cultural do povo brasileiro, optei por uma temática abordando primeiro o homem e suas atividades: o ciclo da vida, as festas e o lazer, a arte incomum, e, em um plano superior, a religiosidade. Para finalizar, as representações da dança mais popular do país, fazendo jus ao ditado de que, no Brasil, "tudo acaba em samba".

O acervo da Casa do Pontal é o resultado de mais de quarenta anos de pesquisas e de aquisições, numa seleção que se baseou em conceito exclusivamente pessoal, a partir do valor artístico de cada peça, sem nunca ter tido em mente a ideia de formar uma coleção. Aliás, para mim, o mais importante nesses anos todos foi o contato estreito que tive com os artistas. Pude observar-lhes o comportamento, maravilhar-me com sua habilidade e capacidade de produção e, principalmente, inteirar-me dos problemas por eles vividos. Atraído pelo objeto, acabei seduzido pelo artista.

Aos poucos, as peças que adquiri passaram a representar um volume muito grande e de extrema fragilidade, que precisava ser protegido e depois catalogado. Assim nasceu a ideia de criar uma instituição específica para esse fim. Na verdade, a reunião desse acervo significou a realização de um sonho iniciado na infância, quando, em Bavay (França), minha cidade natal, cercado de indústrias e minas de carvão, vivendo num cinza frio quase permanente, numa neblina carregada de fumaça e de partículas de carvão em suspensão, comecei a sonhar com terras ensolaradas. Queria sol, calor e luz.

Poucos eventos alteravam a rotina de Bavay. A monotonia da vida cotidiana só era interrompida pelas festas folclóricas tradicionais das cidades vizinhas, com seus desfiles de gigantes. Essas figuras, reminiscências medievais, carregadas por dezenas de pessoas, mostravam-se a um só tempo assustadoras e familiares, na sua estatura que ultrapassava a altura média das casas, com seus capacetes emplumados, os enormes bigodes, o olhar fixo, evoluindo grotescamente ao som de tambores e trompetes. Eram festas que se assemelhavam bastante àquelas que foram registradas por Brueghel. Delas guardo também a lembrança de inconfundíveis aromas, os cheiros das comidas e dos temperos, e o gosto das bebidas às escondidas, o ritmo da fanfarra...

De vez em quando aparecia em minha terra, vindo de algum paraíso desconhecido, um circo com seu desfile contagiante pelas ruas. Toda a cidade era mobilizada pelo exotismo, a fantasia, o sonho colorido, barulhento e irreal. Nas jaulas, eram exibidos orangotangos, ora verdadeiros, ora representados por negros fantasiados. Ursos dançavam ao som do tamborim de um cigano, Hércules puxavam caminhões com os dentes. Ante nossos olhares deslumbrados, passavam mulheres de duas cabeças, palhaços sem a menor graça, engolidores de fogo ou de espada, girafas, zebras, avestruzes, elefantes, camelos... Quantas brigas infantis pela chance de dar uma volta nos camelos... Nascia em mim o desejo pelo colorido, pelo estranho - o exótico, o espetáculo.

Bavay havia sido capital da Nêrvia no tempo de César, e, assim, uma das ocupações mais constantes das férias de todas as crianças era procurar antiguidades galo-românicas. Fragmentos de vasos, pequenas estátuas de bronze, moedas... Tudo isso encontrava-se em profusão nos arredores da cidade. Bastava cavar cerca de cinquenta centímetros de profundidade e tínhamos diante de nós a alegria de descobrir o passado. Meu interesse pela pesquisa e pela descoberta nunca mais cessaria.

Passaram-se os anos da adolescência e da guerra. Cheguei ao Brasil em 1946. Pouco tempo depois, em 1948, encontrei na arte popular deste país a motivação da minha infância, num ambiente cheio de vitalidade e espontaneidade. Me apaixonei. E quis dedicar ao povo que me acolheu com grande generosidade esta paixão maior da minha vida. Esse

acervo representa parte do que há de mais rico e autêntico na cultura popular do Brasil. Mais do que objetos, são pedaços de vida, segmentos de uma trajetória humilde e corajosa, carregada de poesia e de grandeza, a do povo brasileiro.

In Arte Popular Brasileira. Brasileira de Frankfurt. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1994.

Notas

1 READ, Herbert. O Sentido da Arte. São Paulo, Ibrasa, 1976, p. 61.

2 Entre a variedade de festejos que se realizam no Brasil, os mais conhecidos, além do carnaval, são:

Afoxé (Bahia, Ceará, Rio de Janeiro): chamado também candomblé de rua, é um cortejo em que os participantes cantam em dialeto africano e tocam diversos instrumentos musicais de origem também africana. Bumba-meu-Boi (Nordeste): representação da vida, morte e ressurreição do boi, com personagens humanas, animais e fantásticas. O público forma uma roda em torno dos participantes que cantam, dançam e travam diálogos satirizando acontecimentos da vida local.

Ciranda (São Paulo, Minas Gerais, Goiás): dança herdada dos portugueses, comum como folguedo infantil ou adulto, em que os participantes cantam em roda, de mãos dadas ou aos pares, acompanhados por diversos instrumentos musicais de origem ibérica.

Congadas (Paraná, Minas Gerais, Paraíba, São Paulo): dança e desfile de negros representando a coroação de um rei do Congo, no dia de São Benedito (26 de dezembro) ou na primeira semana de outubro, dedicada à Nossa Senhora do Rosário.

Farra do Boi (litoral de Santa Catarina): festejo tradicional entre descendentes de açorianos nos períodos do Natal e da Páscoa. Compra-se um boi bravo que é solto e perseguido nas ruas até ser abatido pelos participantes. Nos últimos anos, essa festa tem sido alvo de intensas críticas de grupos ecológicos.

Mamulengo (Nordeste): teatro feito com marionetes, muito popular, principalmente em Pernambuco. Baseia-se em enredos heroicos, satíricos ou cômicos, com muita improvisação.

Maracatu (Pernambuco): inspira-se nas coroações de reis africanos e consiste em blocos que saem às ruas durante o carnaval, representando diversas nações africanas.

3 Romanceiro popular muito divulgado no Nordeste do Brasil a partir da segunda metade do século XIX, trazido pelos portugueses. Com temas dos mais variados, englobando desde a política nacional até lendas e fatos do momento, a literatura de cordel pode ser encontrada em pequenas brochuras, com capa de papel ordinário, contendo versos ilustrados por xilogravuras rústicas. O nome vem do fato de que costumam ser dependurados em fios de algodão - os chamados cordéis - em seus pontos de venda, normalmente feiras livres, bancas de rua, mercados populares.

4 Dentre as religiões trazidas ao país pelos escravos africanos, destaca-se o candomblé, que se fixou sobretudo na Bahia e em Pernambuco. O principal momento desse culto é a experiência do transe, quando o fiel "recebe" o santo, assumindo as características de seu orixá. Essas entidades míticas são várias: Exu, Iansã, Iemanjá, Nanã, Ogum, Olorum, Omulu, Oxalá, Oxóssi, Oxum, Oxumarê, Xangô. Uma das ramificações do candomblé é a umbanda, surgida no Brasil na década de 40 como resultado do sincretismo entre os cultos inspirados no kardecismo e no catolicismo.

PRIMITIVOS, GENUÍNOS E ARCAICOS

CLARIVAL DO PRADO VAUADARES

I.-

Formou-se, nesses últimos vinte anos no Brasil, relevante interesse pela produção artística de caráter "primitivista". Refere-se mais à produção do artista que absorve o estilo e os caracteres da arte do "primitivo" cultural, de modo consciente e mesmo maneirístico, procurando obter a aceitação e o aplauso de um público que parece inspirado por um sentimento romântico. Uma vez identificado o artista nesta atitude consciente e bem determinada, passamos a considerá-lo como "primitivista", naif, "ingênuo", ou qualquer outra designação desse curioso gênero, e não mais "primitivo". Primitivista corresponde, portanto, àquele que se utiliza das características da construção artística do genuíno, fora das naturais motivações e muito além das áreas culturais do consumo de que este último dispõe.

A produção artística dos primitivistas completa-se com acréscimos provenientes das concessões ao gosto do consumidor. Seu consumidor é precisamente a classe burguesa, a elite social acima da classe média, cuja disponibilidade financeira já permite o dispêndio com as aquisições supérfluas, aparentemente não utilitárias, mas em verdade asseguradas pela experiência de bom ou razoável investimento, que se mede e se avalia no prestígio e preço de cada primitivista.

Cabe ao artista desse gênero orientar e produzir a obra com base nas seguintes concessões:

- a) Fácil e imediata comunicação da intenção poética, geralmente lírica e evocativa de ambientes e cenas de um passado recente;
- b) Conferir aos trabalhos uma qualidade decorativa tranquila, capaz de se acomodar aos demais elementos da residência burguesa, praticando, ao mesmo tempo, boa vizinhança com os trabalhos mais violentos e mais serenos de abstracionistas informais e geométricos, de expressionistas melancólicos e até de novos figurativos, realistas mágicos e os ainda inominados da pop e da op;
- c) O primitivista tem o direito de errar na organização, na composição plástica, mas deve saber usar desse direito sem, contudo, denotar consciencialização do propósito. O primitivista tem por obrigação policiar seu trabalho contra qualquer implicação erudita;
- d) Quando implica em soluções eruditas, em relação à composição, ao trabalho da matéria, ao instrumental e especialmente quanto ao conhecimento da perspectiva ilusionista, passa a ser considerado um autodidata e, por conseguinte, membro de um outro capítulo;
- e) O primitivista jamais transcende da narração, do processo descritivo de cenas e ambientes, conferindo sempre ênfase aos objetos e às situações de maior e mais aparente poeticidade. Adquire, pois, o compromisso de fornecer ao mercado um produto de específica qualidade poética, lírica e banal, geralmente implicada numa carga literária dispensável para a composição pictorial;
- f) Uma das razões do sucesso de mercado dos primitivistas parece estar na necessidade de entendimento e de comunicabilidade poética, especialmente em face de um período histórico de dramático sentimento coletivo de ameaça de extermínio, ao lado de uma produção artística erudita cuja tônica principal é o hermetismo;
- g) Todo primitivo autêntico transforma-se em primitivista de acordo com a direção que lhe imprime o gosto do consumidor;
- h) São poucos os artistas verdadeiramente primitivos reconhecíveis como autores de obra de mérito.

Mencionarei alguns, como exemplos dessas afirmações: Francisco Domingos da Silva, de Fortaleza, Ceará; João Alves, da Bahia; Pedro Paulo, da Guanabara; o escultor João dos Santos, santeiro de Santo Amaro, Bahia; o escultor de cerâmica Severino, de Pernambuco; os pintores José Antônio da Silva e Agostinho de Freitas, de São Paulo; a bordadeira Elza

Winkel, de Uberaba, Minas; o muralista Alcebíades, doente internado do Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil, e Heitor dos Prazeres, da Guanabara.

i) São numerosos os artistas que se iniciaram como primitivos genuínos e que se transformaram, graças à aprendizagem artesanal, assim como ao natural amadurecimento da formação artística e percepção estética, em verdadeiros artistas plásticos, porém não como primitivistas, e sim como artistas conscientes, responsáveis, embora autodidatas.

Exemplos: Willys, da Bahia; Ivan da Silva Moraes, da Guanabara; Gerson de Souza, de Recife; Djanira, da Guanabara; o escultor Fernando Jackson, da Paraíba; Lima e Silva, internado do Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil; Emigdio de Barros, do Engenho Novo; o escultor Agnaldo Manoel dos Santos, da Bahia; o entalhador José Barbosa, de Olinda; e Alfredo Volpi, de São Paulo.

j) diversos outros, mais numerosos ainda, são considerados primitivistas pela utilização da temática, porém são, ao nosso ver, destituídos do nível e da qualidade exigíveis para uma conceituação mais rigorosa. São os que não atravessaram a barreira das artes prendadas, que obtêm sucesso, projeção e preço graças aos equívocos de uma época, à franquia do noticiário, à ausência de crítica e aos desatinos de uma sociedade.

O artista ingênuo, por mais inocente que pareça, não é tão inócuo assim. O rótulo de ingênuo confere-lhe trânsito livre, até diante da crítica, e dessa maneira acaba surrupiando a atenção, o mercado e o respeito que são naturalmente devidos ao profissional. Parte do aplauso que se tributa aos naifs corre por conta do ânimo contra o academismo, contra a disciplinação e a formação escolar. Por isso aplaudimos aqueles que conseguem expressar um pouco da poeticidade do menor esforço, em formas de uma execução vulgar, facilitada. Aplaudimos, pois, a improvisação do labor artístico, em qualquer altura da vida e através de qualquer precedência.

O importante é se negar a seriedade profissional de uma formação, e para isto é mais conveniente o exemplo da eclosão tardia do "gênio" - como nos casos dos primitivistas já velhos - que os exemplos menos numerosos de primitivos genuínos, isto é, de artistas autodidatas, afirmados por mérito de habilitação, laboriosidade e discernimento profissional. Um dos "ingênuos" mais recentes e de impressionante sucesso, social e de preço, promove-se com a curiosa informação biográfica de nunca ter-se interessado por pintura, a não ser recentemente, numa aposta que fizera com a esposa, de que seria capaz de ser pintor, também...

Outros artistas desse mesmo gênero são apenas retardados mentais dotados de sensibilidade estética e de afeição ao trabalho contemplativo. Para esses, o desenho e a pintura são recursos agradáveis de exteriorização e de concretização de sua interioridade rudimentar, e por esta razão gostam de pintar. Outras pessoas, de nível social e intelectual mais elevado, entusiasmam-se por esses pequenos gênios e se encarregam de lançá-los, promove - los e de os consagrar. Alguns desses promovedores de ingênuos se tornam seus empresários e passam a exercer uma ação opinativa e contundente. Conseguem, sobretudo, a atenção do público, o noticiário generoso e feérico e a aceitação de seus pupilos, esses heróis da improvisação e do primarismo, em pé de igualdade com os autênticos e responsáveis nos salões oficiais, nas bienais, nas exposições coletivas e representativas para o exterior etc.

Faço questão de deixar bem claro que não critico os ingênuos em proveito dos eruditos, porém em respeito aos profissionais, sejam autodidatas ou de formação escolar. Artistas primitivos como Heitor dos Prazeres, João Alves, Vitalino, Severino, José Antônio da Silva, Pedro Paulo Leal, Francisco Domingos da Silva, e muitos outros merecem

meu maior respeito e interesse de estudo, pois todos são profissionais de longo curso de habilitação autodidata. O inaceitável é o aplauso equivocado que se confere a quem se improvisa, àqueles que naturalmente procedem das camadas sociais elevadas, seja como integrante dessas ou como seus serviçais, e que se dão ao menor esforço, ao trabalho fácil de imitar os primitivos autênticos, assim como o academicista imita o clássico. Jamais se consagrou na história da arte um artista que não proceda de um esforço de habilitação. A inspiração é boa matéria, mas sozinha nada faz. E a pior das inspirações é aquela que tem origem na obra dos outros, inclusive na imitação dos anônimos.

A circunstância de um artista proceder na camada social mais pobre não implica nele ser fatalmente um primitivo. José Pancetti, Djanira, De Dome, José Maria, Alfredo Volpi, são originários da condição humilde e se afirmaram no plano mais alto da pintura erudita. O próprio escultor Agnaldo Manoel dos Santos, entendido como primitivo devido a sua cor, origem e nível social, não foi um naif, mas um artista que rompeu com todas as limitações de procedência e pobreza para se afirmar, em nove anos de trabalho artístico, ao nível de uma produção respeitável.

O território mais difícil para a afirmação individual do artista primitivo autêntico é a escultura. A escultura religiosa, a imaginária católica brasileira, absorveu grande número de artesãos talentosos, mas sua forte implicação ao maneirismo sempre impediu a melhor caracterização da linguagem individual. Os melhores escultores primitivos autênticos brasileiros foram os anônimos autores dos ex - votos do sertão, das carrancas das barcas do São Francisco, alguns ceramistas do Nordeste e raros santeiros que desobedeceram à estereotipagem iconográfica da época.

II. NACIONALISMO SEM GENUINIDADE

É nossa herança do século passado a perda de genuinidade na obra artística consagratória de cenas e personagens da vida pública, política e social. Quisera poder conferir aos "monumentos" consagratórios, erigidos no correr dos oitocentos e novecentos, aquela monumentalidade sincera - inerente como qualidade artística e não como ordem da encomenda - das figuras dos profetas de Congonhas, do século dezoito. Quisera, ao menos, perceber neles a dignidade dos retratos a óleo dos doadores e provedores das Santas Casas de Misericórdia e dos mesários de Irmandades. Ou ainda, a qualidade plástica das lápides tumulares dos bispos setecentistas, ou dos pórticos das fortalezas, dos logradouros e chafarizes. Não falo em nome do saudosismo. Aponto exemplos em que o caráter da monumentalidade se acha presente por estar implícito à qualidade artística, à natureza estética da obra.

Toda construção de "monumentos" sem genuinidade obedece sempre a um conjunto de razões e de circunstâncias das quais se acha ausente o teor que participa da gênese de uma criação estética. Desse modo é que o romantismo desses dois séculos, instalado com o neoclassicismo na Europa, proteja seus digestos sobre os países de história política recente. Sobre os países em que se processou o apagamento de culturas genuínas e se impôs a do centro dominador, colonizador, em termos de gosto artístico, modismo e maneirismo. Não é nosso propósito generalizar a condenação a todos os trabalhos de quase dois séculos. Mas ao caráter, à imposição que cobrou simplesmente a destruição sistemática da obra encontrada com anulação de suas motivações. Quando me refiro à produção artística determinada pelo nacionalismo sem suficiência temática, sem genuinidade, sob influência do academicismo europeu, refiro-me de fato a uma prolongada experiência histórica destruidora de um respeitável acervo e de um espírito genuíno e frágil em formação.

O pior da experiência derrocadora, identificada com um processo de aculturação entre um meio em gênese e um poderoso centro hegemônico, político e econômico, o pior dessa experiência, repito, foi a admissão de um mesmo critério avaliador da produção artística. Noutros termos, o sistema de se definir e indicar-se valor somente para o paralelo comparativo entre o modelo ideal presumido na civilização europeia e o imitado da produção local. Tal sistema fixou-se como mentalidade, como critério crítico, determinando até hoje o reconhecimento do mérito de acordo com a escala alienígena comparadora.

Não tenho a intenção de pretender para os nossos o milagre, a utopia da originalidade absoluta. A própria formação brasileira justifica e apela para os sincretismos. Admite-se, como seu apogeu em escultura, a obra do Aleijadinho, elaborada sobre modelos de origem misteriosa e desafiante, entretanto realizada com material local. O que se deve repelir é a petulância das imitações que se fizeram para a jactância da obra estatal, desde os primeiros dias da República até os dias atuais, em vários exemplos.

Com o advento do "modernismo", isto é, da tomada de consciência de um maior anseio de autodeterminação, transferimos apenas os modelos de um certo gosto europeu para os modelos de um outro gosto europeu mais recente.

Excetua-se, como casualidade no processo, a ressonância, sobre alguns de nossos artistas, do muralismo mexicano, universalmente prestigiado por uma nova força criadora. Essa influência reflete-se tanto nos poucos exemplares de uma experiência congênere como também, e sobretudo, na pintura de cavalete de nossos coetâneos. A figura adquire um caráter escultórico, surge na temática a ênfase do quadro social, elegendo-se uma tipologia tirada dos humildes, com nítido propósito de mensagem, de atitude judicativa, de apelo humanitário.

Todavia, os artistas brasileiros jamais encontraram um texto histórico suficiente para o amadurecimento de uma obra pictórica muralista. Nem texto, nem conhecimento técnico do afresco e nem sequer consumidor (neste caso, o próprio Estado). Ao invés de afresco foram feitos alguns painéis afixados, dentre os quais suponho serem melhores exemplos o Tiradentes de Portinari e o Nordeste de Di Cavalcanti. Contudo, nem a obra de Portinari nem a de Emiliano Di Cavalcanti se caracterizavam por uma temática social. Identificamo-las por contingências biográficas, relacionadas a ideologias políticas, mas não podemos antevê-las senão como exemplos isolados, uma vez que ambos funcionam como artistas que produzem para um meio muito diligente quanto ao lirismo rudimentar de suas exigências.

Será lícito duvidar-se do texto histórico brasileiro quanto à suficiência para uma obra muralista comparável à experiência mexicana. O confronto da história política dos dois países responde com precisão. A pintura muralista mexicana provém das revoluções populares (revolução de amplitude e de profundidade) do começo dos novecentos e tem suas raízes na ancestralidade das civilizações de Teotihuacan, Zapoteca, Tolteca, Azteca e na Maia de Yucantan, sobretudo nos depósitos arqueológicos de Bonampak. O muralismo brasileiro - note-se, muralismo, neste ensaio, corresponde à pintura de caráter e tema social - simplesmente não chegou a existir.

Nossa ancestralidade pré-colombiana, ou pré-cabralina para melhor cor local, não dá raízes numa experiência remota, vivificadora. A história religiosa brasileira significa catequese com catolicismo totalizante. Significa, igualmente, anulação da obra artística religiosa de outras culturas, imigradas da África. Por fim, nossa história política e social não aceita paralelos. Os artistas plásticos sempre se prestigiaram como participantes de uma classe social comandatária, consciente de seus privilégios e tradicional em seus atributos. Assim somos nós. Assim são nossos artistas, participantes naturais de uma casta e das vantagens desta. Creio ter atingido o ponto em que se torna mais fácil entender-se como e por que a pintura muralista mexicana foi, no Brasil, pintura de cavalete.

III.

Quatro relevantes experiências brasileiras - o 1º Congresso Afro-Brasileiro, de Recife, em 1934, o Museu de Artes Populares da Universidade de Fortaleza, a Escola de Teatro da Universidade da Bahia e o Museu do Unhão da Bahia, de artes e artesanatos populares - imprimiram sobre o nosso conhecimento melhores meios de percepção da arte popular no Brasil. Deram-nos o distanciamento entre a linguagem de uma cultura-base e toda a série de duvidosos atributos artísticos que se pretende consignar nos objetos artesanais e religiosos produzidos nas camadas interiorizadas da estrutura social.

Economicamente inferiores, e não culturalmente, pois elas fazem o transporte e a preservação de nossa autenticidade. Seus produtos artísticos ingressam no consumo da casta porque neles se reconhecem qualidades plásticas, pitorescas e exóticas. Fazem, inadvertidamente, sinonímia com folclore, que no mercado de arte deixou de ser o neologismo preciso, instrumento do texto da sociologia, para corresponder ao pitoresco transferido para o fútil.

Esses produtos da imaginação e do trabalho artístico populares não deveriam ser considerados como solução decorativa de ambientes sofisticados. Eles são concebidos sob motivações vivenciais próprias, sob razões culturais fundamentais, e são destinados, genuinamente, a um consumo lógico do seu meio. Do meio que os solicita e os

determina dentro de um entendimento ético e estético, conferindo-lhes, muitas vezes, lastro de historicidade. Exatamente por este último atributo, tornam-se símbolos religiosos, ou éticos, em relação ao sentimento coletivo.

Referindo-me, agora, com mais detalhes às experiências brasileiras que deram a consciencialização da criação artística em nossa cultura-base, permito-me indicar algumas de suas consequências:

I - do 1º Congresso Afro-Brasileiro, inspirado pelo espírito de Ulisses Pernambucano, formou-se a noção, e, após, a atitude, do necessário respeito pelas manifestações culturais, religiosas, de origem africana e combatidas neste país ainda no século vinte;

II - o mérito do Museu de Artes Populares da Universidade de Fortaleza foi o de construir o maior acervo orientado que já se fez da obra escultórica anônima dos ex-votos do Nordeste e dos diversos artesanatos utilitários;

III - o mérito da Escola de Teatro da Bahia foi demonstrar, corajosamente, numa unidade universitária de nível superior, a formação de artistas, tanto para as artes cênicas como para as artes plásticas, independentemente do currículo colegial convencionado. Dessa maneira, deu ingresso a muitos que praticamente saíram, lá mesmo, das primeiras letras para a posse e a expressividade da linguagem estética.

IV - o Museu de Artes e Artesanato Populares da Bahia (Museu do Unhão), iniciativa realizada por Juraci Magalhães e Lina Bo Bardi, iniciado em 1959 e concluído em 1962, teve o grande encargo de revelar um dos capítulos mais importantes da arte de nossa área geográfica, que é o do comportamento arcaico brasileiro.

Pouca, ou nenhuma, autenticidade teríamos em nossa cultura se continuássemos a referi-la como ressonância dos estilos europeus pós-renascentistas. Noutras palavras, se fôssemos obrigados a datar nosso começo de criação artística por meio dos digestos da decadência dos estilos de época de outros centros que aqui se refletiam nas impropriedades da segunda mão, no maneirismo, e sob a inevitável defasagem do anacronismo.

IV. O COMPORTAMENTO ARCAICO BRASILEIRO

Tínhamos necessidade de caracterizar em nossa cultura- base o atributo arcaico, formador natural das culturas autênticas. Era necessário situá-lo não como período desenvolvido e encerrado, em limites cronológicos, nem como curiosidade arqueológica. A intenção, repito, a necessidade era caracterizá-lo como comportamento cultural, acontecido em qualquer área e época, tanto no passado como no presente, porém em correspondência a uma atitude estética, do sentimento coletivo.

Hoje me dedico, com entusiasmo, à possibilidade de indicar o comportamento arcaico brasileiro (em relação às artes plásticas) na escultura da religiosidade nordestina (ex-votos em madeira e barro), em certos grupos e exemplos dos ceramistas, na escultura apotropaica das carrancas das barcas do São Francisco, nas imagens católicas dos santos setecentistas da Bahia e, também, em raros artistas de nossa contemporaneidade, imunes à sobrecarga histórica do barroco e que se expressam nos atributos da estética arcaica (atitude hierática, frontalidade, soberania e solidão da figura e expressividade de relação humana ao sobrenatural).

Como logo se vê, trata-se de um tema aparentemente exótico, de raro em raro tratado por algum autor com um mínimo de atenção e, em relação ao documentário mais expressivo das peças de arte, quase sempre confundido, ou limitado, ao que se entende por folclore, artes populares regionais etc. De fato, o comportamento arcaico está implícito à cultura-base, território natural das manifestações artísticas populares, porém nada tem em relação ao gosto do exótico como direção do interesse. O próprio termo arcaico acha-se comprometido à sinonímia de obsoleto, atrasado, grotesco, medonho, antiquado... Dessa maneira torna-se difícil, na data atual, usar a denominação apenas para significar e situar um tipo de comportamento, uma conduta cultural que necessariamente corresponde a períodos e índices da formação das civilizações.

Mas, no exemplo do comportamento arcaico brasileiro, não se caracteriza determinado período, manifestado, percorrido e encerrado, uma vez que nossa formação cultural genuína, embora incipiente e comprida, não se acha na periodização das culturas hegemônicas. Por tal razão é que o comportamento arcaico brasileiro se manifesta em época vária e em regiões diversas, afetando apenas grupos e camadas sociais isoladas. Doutra modo não se acha relacionado à cultura original e remanescente indígena, porque está, na área brasileira, caracterizou-se e ainda permanece como comportamento neolítico.

As raízes de nosso comportamento arcaico brasileiro são africanas e europeias. Africanas de várias culturas tribais, de nações definitivas por atitude teocrática e, do outro lado, europeia através da permanência do espírito medieval ibérico no colonizador, especialmente naquele que se interiorizou como sertanista e se isolou.

No esquema de nossa teorização, admitimos, em continuidade ao arcaico, o clássico e, por fim, o comportamento expressionista. Os estilos de época refletem o comportamento da cultura em curso. Para determinados povos, os estilos importados - e praticados por vontade de uma corte, ou por determinação do poder político-social ou religioso - podem corresponder a um comportamento cultural avançado, enquanto vai-se formando e se manifestando o caráter de um outro comportamento mais atrasado, porém mais autêntico, mais verdadeiro em relação ao estágio da cultura-base. Assim é que, dentro de uma produção artística cronologicamente barroca, veem-se soluções e atributos expressionais de períodos progressos, de estilos antecedentes, ainda mesmo que historicamente não estejam correlacionados com aquele povo e região.

O comportamento arcaico traduz, sem a menor dúvida, a predominância de atributos primários das civilizações de baixo nível, de estágio rudimentar. Todavia não significa deformação, nem atraso saneável, mas a naturalidade de um estágio cultural decorrente das condições de civilização (progresso) que se propiciam.

Os atributos estéticos caracterizadores do comportamento arcaico denotam, em primeiro lugar, a motivação mística. Na arquitetura, manifesta-se através da profunda desigualdade entre o templo (objeto sagrado) e a habitação e construções coletivas. Na escultura, se caracteriza pela atitude hierática (frontalidade, soberania, contenção da figura), desde a representação do divino, ou da criatura humana em face do sobrenatural, até as figuras apotropaicas e antropomórficas (figuras de animais em atitude de vigilância). Na pintura, há um espantoso interesse se síntese (eliminação de todo o supérfluo), para maior ênfase do existencial, de fundamento místico.

As carrancas, ou figuras de proa das barcas do Rio São Francisco, os ex-votos esculpidos em madeira ou modelados em barro, comuns na extensa área do Nordeste, a iconografia dos ceramistas populares, a arquitetura dos povoados do interior e do litoral, ou mesmo dos grupos humildes urbanos, os pejis (conjuntos de objetos simbólicos e de sacrifícios para as divindades) dos candomblés, a culinária do ritual afro-brasileiro de significado religioso, são todos exemplos de um comportamento arcaico.

São manifestações e vivências estéticas que cessam rapidamente em face do progresso da civilização industrial moderna e, por isso mesmo, têm os seus dias contados. Desaparecem dia a dia, obviamente, mas, antes, constituíram uma base estética de excepcional riqueza motivadora, inclusive para vários de nossos artistas eruditos e contemporâneos.

Acredito ser válida a utilização da temática do comportamento arcaico, em função de uma expressividade atual. É característica, é caráter, da arte de nossa contemporaneidade ir às raízes da mais remota ancestralidade, tomando, como modelos, cânones e módulos do legado das denominadas culturas primárias. Com referência à produção artística brasileira desta data - de 1950 em diante, período marcado pela expectativa de extermínio universal - destacam-se numerosos artistas por um estilo e temática identificáveis ou relacionados ao nosso comportamento arcaico.

Volpi não é, apenas, o contrutivista, o concretista, o geometricista de uma pintura emergida de casas e bandeirinhas, mas o artista que soube descobrir na arquitetura remota e popular o fundamento estético de uma nova mensagem.

Agaldo Manoel dos Santos (1926-1962) não se resume ao autor de figuras "africanas", mas representa um dos mais notáveis acontecimentos de nossa cultura como intérprete do sincretismo tribal africano e medieval católico, no Brasil.

Hélio de Souza Oliveira (1929-1962), gravador, apesar de ter tido tempo diminuto de produção artística, morrendo em apenas dois anos de aprendizado de xilogravuras, deixou em cerca de cinquenta trabalhos obra respeitável por uma temática mística do candomblé.

Antônio Maia, procedente do interior de Sergipe, faz pintura de franca contemporaneidade, utilizando-se dos temas e elementos da religiosidade nordestina: os ex-votos de madeira, as toalhas bordadas dos nichos e altares, as cores e as marcas da paisagem humana.

Gerson de Souza, pintor autodidata, procedente de Pernambuco, carteiro, hoje equivale a um dos mais interessantes intérpretes da figura humana, com um estilo individual marcante e bem próximo do arcaico: atitude hierática, solidão e soberania da figura, relevo do existencial e participação do sobrenatural.

Muitos outros artistas plásticos da denominada vanguarda estão surgindo e produzindo sob a temática do arcaico, poucas vezes através das raízes autóctones e mais frequentemente em similitude a artistas mundialmente consagrados que, por seu turno, colhem os fundamentos das culturas primárias. De qualquer modo, o fenômeno demonstra a natural universalidade e a misteriosa oportunidade da linguagem estética do arcaico.

Não se pretende sugerir um estilo, muito menos um modismo. A finalidade principal é a de configurasse um estágio cultural próprio das civilizações em desenvolvimento e em processo de autodeterminação. Sugere, por conseguinte, as possibilidades de uma autenticidade na formação deste país.

In Cadernos Brasileiros, VIII (2): 40-8, mar./abr. Rio de Janeiro, 1966.

EX-VOTOS

CÉSAR ACHE

Os grandes centros de peregrinação no Brasil, Bom Jesus da Lapa (Bahia), Bom Jesus do Matosinhos (Congonhas, Minas Gerais), Canindé (Ceará), todos possuem as chamadas Casas dos Milagres, onde é guardada toda esta variedade de objetos trazidos pelos romeiros que vêm pagar suas promessas especialmente nas épocas tradicionais de romaria, como a semana do Jubileu de Bom Jesus do Matosinhos ou, ainda, a semana de São Francisco das Chagas, orago do Canindé. Durante estes períodos, são inúmeras as procissões, cantorias, novenas e muitas as missas diárias, assim como percorre-se a Via Sacra.

A tradição do ex-voto no Brasil é muito antiga. Na pintura datada de 1729, existente no convento de Santo Antônio de Igarauçu, em Pernambuco, procedente da antiga igreja de São Cosme e Damião, naquela cidade, está relatada a epidemia da peste que atingiu Pernambuco em 1685, não alcançando a cidade em virtude de promessa feita pela população. Embora não seja um ex-voto, no sentido exato do termo, é uma pintura votiva, estando clara sua relação com votos feitos na época da moléstia. No mosteiro de São Bento, em Salvador, temos a pintura de 1745, está um verdadeiro ex-voto, inclusive com a figura do doador e beneficiado pelo milagre, Agostinho Pereira da Silva, que escapou de ser assassinado por ladrões invocando N. S. dos Remédios. No Museu do Estado de Pernambuco, temos os três painéis, datados de 1709, com invocação a N. S. dos Prazeres, das duas batalhas dos Montes Guararapes e das Tabocas. Debret nos deixou aquarela de um grupo de marinheiros, salvos de naufrágio, levando para sua igreja a vela e o mastro da embarcação ameaçada, como pagamento de promessa. A fundação do santuário do Matosinhos e da primitiva igreja de São Francisco das Chagas do Canindé tem sua origem histórica comprovada com ex-votos, em cumprimento ao restabelecimento da saúde dos doadores dos respectivos terrenos.

Além dos ex-votos esculpidos, temos aqueles pintados sobre pequenas pranchas de madeira, flandres ou tela. Os mais antigos, sempre sobre madeira, datam da primeira metade do século XVII e são preciosos, em virtude de seu extremo realismo e minúcia, para o estudo da evolução do vestuário e mobiliário da época colonial.

A esperança, a fé, o desespero, a aflição, a promessa, a aliança com o divino - o Voto.

O alívio, a resposta, a celebração do pacto, o milagre alcançado - o Ex-voto.

É esta troca de sensações, das mais íntimas e essenciais do homem, que marca o relacionamento entre este e a entidade sobrenatural a que recorre nos momentos extremos. Cumpre-se então, através de um ritual próprio, a promessa feita para alcançar o benefício. A realização da tarefa, ou atitude de penitência a que o devoto fica assim submetido, pode ser

representada tanto por algo material e visível como por ações no plano espiritual ou, ainda, que impliquem em esforço físico e atos de humildade.

Assim o devoto promete ao santo comungar e confessar na própria basílica ou santuário, implicando a promessa em deslocasse de seu lugar de moradia, acender velas, participar de determinado número de missas e rezar tantos terços. No Nordeste, muitíssimas vezes este deslocamentos é feito a pé, demorando, em função do ponto de partida, mais de um mês, o que é parte da obrigação. No caso de São Francisco das Chagas, muitos vestem-se com o hábito marrom dos franciscanos, a que chamam de mortalha - "Vou amortalhado a Canindé". As procissões são acompanhadas por romeiros levando pedras na cabeça, que depositam nas estações da Via Sacra. É ainda comum entrar na basílica de joelhos, varrer o chão em torno do altar ou todo o templo.

Quando a promessa é a de entregar um objeto - ou milagre, como é chamado -, a possibilidade é infinita. Pode ser uma reprodução do próprio corpo (ou da parte ofendida ou infectada) que suscitou o voto - pés, mãos, cabeça, olhos, coração, seios - como ainda a pata de algum animal preferido, cavalo ou boi, que o santo curou. Esmolas, rodas de caminhão, muletas, cadeiras de rodas, barcos, vestidos de noiva, diplomas de formatura, joias, armas, fitas do comprimento do corpo, óculos, cartas e bilhetes para o santo, e, no caso de São Francisco, carneiros vivos, já que é o protetor do rebanho. É também comum a oferta da fotografia do devoto, tirada no local, ou o corte dos cabelos, deixados crescer por determinado tempo, e então depositados junto aos outros milagres.

In Ex-Votos. Companhia Vale do Rio Doce, Espaço Cultural CVDR, 1991.

VIVA POVO BRASILEIRO

JANETE F. COSTA

Eu nasci em Garanhuns. Quando criança, tinha uma boneca de louça francesa, mas ela era muito frágil e eu preferia brincar com as bruxas de pano: esse foi meu primeiro contato com o artesanato do meu povo.

Para se compreender a obra de arte é preciso primeiro vivenciá-la e, depois, permitisse a necessária distância crítica. Vivi em meio aos objetos da criatividade popular; sonhava em trocar a moringa por uma geladeira. Mas o tempo foi me mostrando a beleza da sua forma singela e, através da elaboração intelectual, deixei de ser apenas consumidora para transformar-me em observadora cultural, não apenas catalogando o universo popular mas buscando, também, valorizar e respeitar os criadores coerentes com o seu mundo e o seu cotidiano.

O que define o artista é a capacidade de atrelar seu capital cultural ao seu universo social. Os artistas populares são aqueles que têm a necessidade de criar e abrir novos caminhos à produção artesanal mais comprometida com as tradições, condição que acaba por definir seu principal caráter. Por isso, se não devemos interferir na produção do artista, podemos definir alguns pontos de ação e de orientação na produção artesanal, visando inclusive preservar a sua qualidade e colaborando na formação de um público consumidor mais sensível, disposto a compreender toda a complexa engrenagem sociocultural que qualquer obra artesanal carrega.

O Brasil é um país extremamente rico culturalmente. Devido às suas grandes dimensões e à sua variedade étnica, temos produções extremamente "sofisticadas" e outras que mantêm as suas antigas tradições, principalmente em áreas ainda não invadidas pelos meios de comunicação de massa. 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 artesãos.

Alguns dos objetos que compõem a feira foram selecionados pela importância utilitária que desempenham no cotidiano das pessoas consumidoras de artesanato. Por sua qualidade técnica, eles concorrem com similares industriais, diferenciando-se apenas por seu design específico e a matéria-prima utilizada. As vantagens da velocidade da produção

industrial são, no caso do artesanato regional brasileiro, suplantadas pela enorme mão-de-obra que, ociosa e não especializada para a indústria, revela-se extremamente competente na produção artesanal.

A sobrevivência desse produto em concorrência aberta com o produto industrial existirá na medida em que o artesão assimile métodos pré-industriais, que possam multiplicar seu valor "mão-de-obra" em níveis de melhor ganho. O processo artesanal, visto por esse ângulo, tem portanto uma convergência industrial e uma tendência a transformar-se em produto de consumo. Seria um processo de industrialização de baixo para cima, com a plena utilização do trabalho artesão num determinado estágio do desenvolvimento do país.

É preciso, também, recusar o paternalismo que muitas vezes envolve esse tipo de ação. 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.

In Viva o Povo Brasileiro. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1992.

A ARTE DO CASUAL

CLARIVAL DO PRADO VALLADARES

É hora de reavaliar, revisando uma das afirmações mais contundentes que tenho feito sobre arte popular. Aquela em que conceituei como arte genuína somente aquela quando motivada e consumida em seu próprio meio de origem. Sob esta conceituação, desenvolvi meu estudo a respeito dos Riscadores de Milagres, elaborado desde 1939 e publicado em 1967, a tese sobre o Comportamento Arcaico Brasileiro, em 1965, e todo o livro Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros, editado em 1972, além da série de ensaios e capítulos de que já perdi a conta.

Estou relatando sobre o meu comprometimento desde 1939, que me levou fatalmente a uma ortodoxia, naturalmente incompatível com a história natural da criatividade artística. Enfrentei simpósios e congressos no Brasil e no estrangeiro, e quanto mais me aprofundava nas razões aparentes de uma filosofia estética, ia me afundando, até que a casualidade de uma entrevista gravada em fevereiro de 1979, em Olinda, com a arquiteta Janete Ferreira Costa, acordou-me do pesadelo.

Lembro-me bem: de minha parte demonstrava que a arte genuína, em relação ao Brasil, somente se constatava nos ex-votos, esculpido ou desenhado, nas carrancas do médio São Francisco, na imaginária católica, na arte cemiterial e funerária das classes modestas, na arquitetura e decoração de igrejas sertanistas e de povoados e nos objetos de utilidade cotidiana quando lavrados com os restos de produtos industriais descartáveis, isto é, com o lixo da civilização visitante.

Manhosamente, Janete foi me ouvindo e, enquanto pregava muita ortodoxia, ela ia coletando e expondo as peças de sua coleção, a começar com cerâmica utilitária popular, brinquedos esculpido e pintado, imagens de devoção, jogos, gaiolas, enfim, um mundo meu conhecido, entretanto nunca pressentido. Pedi a Janete para não falar mais, mas para me mostrar tudo, tudo - eu queria ver tudo. Eu queria ver até onde chegava sua mágica, sua aventura, de ir à fonte buscar água e de lá trazer bálsamo ou néctar.

Zezinho de Tracunhaém, Mestre Dezinho de Valença, Expedito do Piauí, Nhô Caboclo de Águas Belas, o criador dos "barcos" e dos "rachas", Benedito do Recife, Jurandir Santeiro e seu discípulo Nicola, este último, sem favor, a grande revelação de Janete, perfilaram-se aos meus olhos, sem que eu percebesse o tempo. Isto aconteceu em fevereiro de 1979.

Janete soube criar um novo habitat para a "arte do casual", de sua descoberta com as linhas, superfícies, formas e cores das propostas naturalmente sofisticadas dos nossos dias. Janete presente que a arte genuína, mesmo quando traduzida

para a arte do casual, permanece intemporal. Saber julgá-la entre os tempos perdidos e o atual é um estilo, ou uma tese que lhe diferencia. Sua mágica é o dimensionar e adequar os valores genuínos dos valores hodiernos.

Deus pague a Janete o favor que ela me fez a fim de acreditar mais no artista, genuíno ou erudito, porque somente ele nos traz, de volta, o Verbo.

Excerto de A Arte do Casual. Rio de Janeiro, 16 de março de 1983. In COSTA, Janete (curadoria), Viva o Povo Brasileiro. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1992.

A ARTE E A VIDA URBANA NO BRASIL

FLÁVIO MOTTA

Ao reiniciarmos estudos em área tão ampla e complexa, seria talvez recomendável firmar conceitos, doutrinas ou filosofia. O assunto, entre nós, já foi tratado com inegável interesse. Mas ele ainda se impõe, mais pelo desconhecido do que pelo explicado. Tudo o que nos parece conveniente é a constante indagação sobre a vida urbana. Somos e aparecemos com ela. Nela também as qualidades da visão rural se dimensionam. Tentamos o encontro História e cotidiano, onde a situação humana se faz pela criatividade. Isso nos conduz a projetos. São distâncias a vencer, são aproximações a se realizar. Mas são distâncias com distinções. A cidade não é coisa natural, não é coisa dada. O indivíduo não pode estar nela como o poeta Fernando Pessoa estava "diante do rio da minha aldeia". Aquilo "não faz pensar em nada". Ao contrário, ela faz pensar.

A cidade e o seu viver se descobrem. E pedem que dela se fale e se pense e se diga e se faça. Não é como "o rio da minha aldeia". Estabelece o sentido histórico e social dos homens, com evidências irrecusáveis. Todo um ambiente de contradições forma e deforma o universo de cada um. Pelo trabalho humano - vale dizer, pelo social - a natureza emerge ou se esquia em figuras históricas do viver. Daí um noção de tempo - tempo de gente. Daí um espaço - espaço de gente. Haverá um espaço da História, com um tempo da Sociedade. Espaço da História porque é, no mundo, o vivido dele. Tempo da Sociedade, porque não é tão somente o tempo da chuva, do vento, do frio. Porém, acresce o tempo da primavera, do verão. Aliados ao plantar, ao colher, o tempo do relógio, da máquina da indústria, da produção, do consumo e da distribuição; tempo enfim transfigurado pelas condições múltiplas do trabalho. Mesmo aquilo já foi elaborado, terminado, e se oferece ao consumo, inclusive como coisa dada, porque ninguém sabe por quê. Assim mesmo, conta nas relações de um trabalho. Um produto aparece com ponto de chegada de uma linha de produção - é a lâmpada elétrica que Van de Velde julgou uma das mais belas formas. O mesmo produto usado e "queimado", mas conservando a mesma forma, será visto na periferia da cidade, no lixo, como matéria-prima. A forma da lâmpada servirá de depósito de querosene (energia) para iluminar um novo produto - a lamparina, o fifó, o candeeiro ou também chamado periquito. Aquilo que num processo é ponto terminal - a lâmpada -, em outro, é ponto de partida, é matéria-prima, com toda a sofisticação que ela traz acrisolada como produto cultural. Isso, de certo modo, mostra uma outra faceta àqueles que vêem o próprio ser humano como matéria-prima, como pura quantidade e recurso natural. Talvez esteja aí também a "lei das compensações universais", de que falava Machado de Assis. A lâmpada, atirada no lixo, lá em Cristalina, entre Belo Horizonte e Brasília, é coisa dada que "ninguém sabe por quê". Dii^se-á que não é coisa dada, é coisa jogada, é lixo, é caos produzido pelo homem. E, por outro lado, quando se fala de "natureza como coisa dada", se aceita a sua prioridade sobre o homem, o seu trabalho temporal, os seus atributos dádicos na infinita beleza das dimensões cósmicas. As obras de arte se arrogam atributos semelhantes, se não de beleza ou tranqüila generosidade, pelo menos de um ir além do cotidiano e se adaptar às exigências de um conjunto completo, significativo, transformador e criativo.

A lâmpada, na lamparina, não interessava ao consumidor da "lamparina" como lâmpada. Está ali como reservatório de vidro. Perdeu sua significação de lâmpada. Os consumidores de lâmpada não sabiam o que fazer com ela e deitaram-na

fora. O produtor que não sabia o que fazer com uma lâmpada, enquanto significando lâmpada, soube criar uma nova significação para ela. E pretendia que seu trabalho - a lamparina - fosse valorizado, respeitado, usado e consumido - pelo menos como resultado de sua atividade em organizar um pequeno universo de peças, aliadas às exigências gerais da vida, num ambiente de pobreza mas, mesmo assim, com a indispensável criatividade. Isso não consagra uma estética do lixo, uma estética da pobreza, uma estética da miséria, muito a gosto do "terceiro-mundismo". Mostra tão somente que a área de ocupação de um determinada maneira de organizar a distribuição, a produção e o consumo nem sempre atinge todas as parcelas da população. E isso afirma a capacidade humana do apesar de. Não justifica a pobreza, a incapacidade ou impossibilidade de trabalho socialmente necessário.

In BARDI, Lina Bo, Tempos de Grossura: o design no impasse. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994 [Lina Bo Bardi (curadoria). Salvador, Museu do Unhão, 1964],

POR QUE O NORDESTE?

LINA BO BARDI

Estas notas não são uma alavanca para levantar a simpatia política nacional e internacional, nem querem aproveitar a atualidade que o objeto pobre e marginalizado desfruta no campo da arte. Também não exaltam a aura estético-primitiva que sempre fascina a alta cultura. Estas notas são apenas uma documentação.

Dezesseis anos se passaram do fim de nossa tentativa de realizar (em condições excepcionalmente favoráveis) uma experiência popular direta. No Nordeste, no Polígono da Seca. Hoje, no balanço da falência cultural, quando as premissas de toda uma cultura já respeitada atingem quase o ridículo, é preciso aceitar sem medo a verdade.

Nem todas as culturas são "ricas", nem todas são herdeiras diretas de grandes sedimentações. Cavocar profundamente numa civilização, a mais simples, a mais pobre, chegar até suas raízes populares é compreender a história de um país. E um país em cuja base está a cultura do povo é um país de enormes possibilidades.

Está fora de causa o folclore, que serve aos turistas e às "senhoras" que acreditam na beneficência. Folclore é uma palavra que precisa ser eliminada, é uma classificação em "categorias", própria da Grande Cultura central, para eliminar, colocando no devido lugar, incômodas e perigosas posições da cultura popular periférica.

Quando a produção popular se petrifica em folclore, as verdadeiras e suculentas raízes culturais de um país secam; é sinal de que "interesses" internos ou de importação tomaram o poder central, e as possibilidades de cultura autóctone são substituídas por "frases feitas", pela "supina repetição" e pela definitiva sujeição a esquemas esvaziados. É o caso da Itália popular petrificada pelo Fascismo. Não foi o folclore que desapareceu - era a alma popular que ia embora.

Procurar com atenção as bases culturais de um país (sejam quais forem: pobres, míseras, populares), quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades.

Esta procura, realizada numa base rigorosamente científica, ridiculariza os romantismos populistas, as falsas tradições, todas as formas de enlanguescimento cultural, assim como as atitudes da tecnocracia ideológica. É a rede de Che Guevara, são os "buracos" e as flechas do Vietnã contra o requinte do mundo ocidental.

Em 50-60, começamos (éramos muitos) a procurar um caminho, um caminho pobre, que não fosse o da "consolação dos gadgets". O que [ficou registrado foram] trechos daquele caminho, que não tinha protagonistas individuais, mas uma única força coletiva. Era o Nordeste.

Com certeza, a apresentação de alguns objetos de "sobrevivência desesperada" pode fazer sorrir o economista e o planejador que se "especializa". Mas é a observação atenta de pequenos cacos, fiapos, pequenas lascas e pequenos restos que torna possível reconstituir, nos milênios, a história das civilizações.

O desenho industrial e a arquitetura de um país baseados sobre o nada são nada. Num país que, sobre uma pseudo-arquitetura mais especulação-da-construção, sobre um pseudo-industrial design, desfralda um pressuposto ingresso no convívio das grandes nações, essas notas querem ser um repensamento, não apenas para quem conhece o caminho, mas também para quem, em boa fé, pensou que o caminho aparentemente mais fácil fosse o caminho válido.

In BARDI, Lina Bo, Tempos de Grossura: o design no impasse. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994

A ESTÉTICA DO CANGAÇO COMO EXPRESSÃO DO IRREDENTISMO BRASILEIRO

FREDERICO PERNAMBUCANO DE MELLO CURADOR

O relance inaugural de João Gonçalves sobre as praias escarpadas da ilha da Madeira trouxe-lhe, e a seus marujos, visões de monstros. De "gigantes armados, de temerosíssima grandeza", quando não viam senão relevo e brenha casados em sombras. Era esse o homem que se acocorava na gaiola da gávea, na aventura dos descobrimentos marítimos dos séculos XV e XVI, certo de que seria o primeiro a defrontar fantasmas, sujeitando-se a alisar com as mãos todos os mitos que os fenícios tinham soprado pelo Mediterrâneo e os gregos difundiriam poeticamente pelo mundo, desajeitando promontórios em gigantes, com a mesma força sendo capazes de concatenar nuvens em Juno. Do mundo romano para a Idade Média, as quimeras avançam na via comum da tradição. As descobertas sucessivas vão espantando os receios engenhosos do Oriente em direção ao Atlântico, onde ainda se achavam fortes quando das façanhas de 1492 e de 1500. No último caso, a surpresa da gente de Cabral com os nativos da Santa Cruz, ou dos Papagaios, chegava por dois lados: o da ausência de sereias, ciclopes, amazonas e outros prodígios entre eles, e o do encontro de um homem irrecusavelmente universal e ecumênico, por baixo do exotismo do traje sumário e para além dos costumes não menos bizarros. E bizarro é bem o termo, pois que indo do estranho ao gentil, nobre, generoso e elegante, traduz com fidelidade o geral das palavras de Caminha enviadas ao rei em caravela especialmente destacada. Afinal, mais do que uma surpresa, a expedição tinha nas mãos alvíssaras, de que costumavam vir recompensas...

A terra pareceu formosa e opulenta ao primeiro cronista, de seu entusiasmo resultando a composição de um painel de dimensões surpreendentes para as circunstâncias, rico de descrições sobre a inocência, a docilidade e o espírito de cooperação das gentes encontradas, palavras especiais de encanto reservando-se para as mulheres, tidas por mais belas que as patrícias, além de quase mágicas na espontaneidade com que expunham uma nudez capaz de resistir ao crivo estético corrente na Europa. Os relatos amiúdam-se, divulgados na crueza do escrito de local ou requintados pela pena do erudito infenso ao risco das viagens, em ambos os casos atestando-se a dimensão, esta sim, verdadeiramente gigantesca da curiosidade de europeus rendidos de todo às seduções misteriosas das terras devassadas.

O que havia de mais saliente no homem desse mundus novus — que Portugal apressava-se em incorporar a si — definia-se por uma diferença dramática aos olhos domados de quem a constatava: a de que era dado ao humano viver sem lei nem rei, à margem de sanções ou remorsos, dos guantes da propriedade, do comércio, da moeda e da religião, pois que estava às vistas o esplendor natural que a todos envolvia ali. À constatação dessa "primeira inocência", de gentes "mansas e pacíficas", pelo rei, D. Manuel, em carta aos colegas de Espanha, vem somar-se, ainda na movimentada primeira metade do século XVI, a bula Veritas ipsa, de Paulo III, estabelecendo sanções de ferro para quantos investissem sobre a bondade dos naturais das terras conquistadas, procurando escravizá-los ou pilhar os seus haveres. E a Europa vai-se enchendo de índios, em grande parte brasileiros, tupinambás, tabajaras, caetés, tamoiós, que dançam

para reis, devassam clausuras de freiras curiosas e se avistam com filósofos, a exemplo de Montaigne, à volta de 1562, motivando a escrita de um dos Ensaíes mais altos, sumário pungente do pensamento humanista da Renascença. Sem o saber, os nossos índios iam desatando, na cabeça dos pensadores mais ilustres do tempo, os laços constrangedores manejados pela realeza e pelo papado, na subjugação política e psicológica do homem dito civilizado. Mesmo que o imponente retrato do índio americano divulgado na Europa apresentasse retoques míticos não difíceis de flagrar, o certo é que o século XVII, ao entrar em sua segunda metade, já não tinha nessa figura flamboyante apenas uma curiosidade, mas um modelo. E sobre este irão fundasse correntes filosóficas e jurídicas, quintessenciadas em doutrinas políticas que explodem com o individualismo revolucionário do século XVIII. Com Rousseau. Com a Revolução Francesa. Com o bom selvagem¹.

Vincando tão expressivamente uma Europa calejada de crenças, o seu tanto blindada a novidades, um continente distante, enfim, a sedução da existência do homem em estado de natureza, traduzida, no plano da atitude - e desde que fincadas as primeiras estacas da organização colonial -, por um irredentismo orgulhoso, uma sobrançeria forrada da ilusão de cada um ser rei de si mesmo, não poderia deixar de ter as marcas mais profundas plantadas senão no Brasil, a terra de berço de maior evidência no período. Os insurgentes de toda ordem, rebeldes e intratáveis por opção que não excluía a espoleta da circunstância, estarão perfilados por toda a nossa história, confundidos, em regra, com criminosos comuns, os notórios e famanazes da linguagem colonial, ou identificados nas peles dos revolucionários à sombra de bandeiras às vezes contraditórias, ou nas de agitadores a serviço de causa confusa ou nenhuma. Da fundação das lavouras de cana-de-açúcar ao tempo das capitânicas, até o terceiro século da colonização, poucos alarmes serão mais frequentes na correspondência oficial que as alusões aos "negros aquilombados de baixo" e ao "gentio levantado de cima". E, como a demonstrar que a liberdade completa não excluísse sequer o giro a 180 graus, vamos encontrá-los formando o estofo de milícias naturais e combatendo... pela lei e pelo rei, no exercício do direito à contradição, ao oportunismo, à rendição às pomadas de cooptadores que aqui e acolá apareciam entre os agentes da Coroa².

Por deslumbrante que parecesse ao português a terra descoberta, o ideal anterior da geração de riqueza veio a determinar que tudo nela fosse agredido sem piedade, afã que se abate, onipresente, sobre minerais, vegetais, animais, sem excluir mesmo as almas, ou principalmente estas, na segunda linha mestra do processo, a da propagação da fé católica sobre o animismo desprezível do gentio. Por volta de 1590, o Brasil conhece sua primeira vitória econômica de expressão mundial, arrebatando o primado da produção do açúcar de cana das mãos dos ilhéus de Madeira e São Tomé. Três anos depois, o nome de Pernambuco, capitania que arcava, com a vizinha, a de Itamaracá, com cerca de 60% do que se fabricava na colônia, desponta nos mapas europeus como polo de riqueza universal. Os engenhos de açúcar multiplicavam-se por aqui, como os depósitos à volta do paço de Lisboa, das cidades do Porto e de Viana, e as refinarias na Europa do Norte - o grande mercado - florescendo sobretudo em Amsterdã, Middelburg e Delft, sem falar dos efeitos cambiais que faziam as delícias das bolsas da Antuérpia e da própria Amsterdã. Uma caprichosa economia-mundo, azeitada na fonte pelo sangue do índio e do negro escravizados, e pela seiva da mata devastada, eis ao que se chegava no primeiro século de ocupação ativa do paraíso de 1500³.

A colonização não deixava lugar, senão no irredentismo e na insubmissão, para o ideal de vida que fora considerado o apanágio da terra nos primeiros contatos.

Quando os flamengos chegam ao Brasil em busca da matéria-prima para as suas refinarias - que os espanhóis tinham resolvido embargar após tréguas - e o ocupam, na porção nordeste, a partir de 1630, testemunham a degradação profunda por que passara a terra e tratam de documentar os restos do esplendor primitivo que está ainda guardada. Nada da paisagem e dos seres que a integravam escapa então aos olhos da corte de meninos artistas e cientistas do também quase menino que foi Nassau entre nós, um conde de 30 anos, com dignidade de príncipe para erguer com mais facilidade a Nova Holanda tropical. Céus, mares, rios, matas, canaviais, mangues, bichos, temperatura, regime de chuvas, umidade, doenças, costumes, tradições, etnias, urbanismo, armamento, tudo vai caindo na paleta ou na pena desses espíritos ilustrados, que viviam o século de ouro da pintura em sua terra de origem⁴. E é um dos funcionários das forças de ocupação que devemos o registro mais antigo feito sobre a forma especial de arte popular que nos cabe trazer aqui ao conhecimento geral, por considerar que a sua expressão física, brotada dos elementos invariavelmente malditos do irredentismo, da insubmissão, do conflito enfim, teve por destino, em regra, a destruição sumária, sendo

rarefeitos na história os sinais da sua aparição recorrente. Às mil formas de repressão engendradas na Colônia, no Império e na República coube sempre, em face de troféus assim respingados de sangue, aquela posição de governo posta de manifesto por Prudente de Moraes ante os militares que lhe foram levar pessoalmente a notícia da queda do arraial de Belo Monte, de Antônio Conselheiro, nos sertões da Bahia, a 5 de outubro de 1897, garantindo-lhes, entre brindes, que "em Canudos não ficará pedra sobre pedra", por encontrar-se o governo determinado a "submeter quaisquer desordeiros, seja qual for a bandeira que arvore", de nada mais precisando a força expedicionária para juntar a ação a palavras tão claras e varrer do mapa, a querosene e a dinamite, a maior cidade do Estado depois de Salvador⁵.

Todo um complexo de cultura, inclusive a de expressão artística cumulada com o funcional, a exemplo de chapéus-de-couro, de bacamartes, de punhais e de bolsas para condução a tiracolo, os famosos aiós, de confecção e tingimento em fibra de caroá, arde até não deixar vestígios, palmilhando-se, uma vez mais, o caminho por que têm ficado vazias tantas vitrines no museu da história brasileira. Afinal, aprendemos com Gilberto Freyre desde 1933 que a educação jesuítica, a única que tivemos nos primórdios pela hegemonia maciça de que se revestiu, tomou "rumo puritano", inclusive quanto às artes. Os sacrificados agentes da Companhia de Jesus - honra ao mérito, apesar de tudo - "procuraram destruir, ou pelo menos castrar, tudo o que fosse expressão viril de cultura artística ou religiosa em desacordo com a moral católica e com as convenções europeias. Separaram a arte da vida. Lançaram os fundamentos no Brasil para uma arte, não de expressão, de alongamento da vida e da experiência física e psíquica do indivíduo e do grupo social, mas de composição, de exercício, de caligrafia"⁶.

Quantos dos nossos museus não estarão rindo com dentadura postiça? Mas falávamos de outra coisa. Do que nos parece ser o primeiro registro seguro da presença dessa arte popular especial, porque gerada em circunstância de conflito, em que as injunções de mercado estão de todo excluídas da cogitação do produtor e os laços anímicos deste, os místicos e até mesmo os já elaboradamente religiosos, exacerbados pelo cotidiano de inseguranças. A palavra a Pierre Moreau, um burocrata francês a serviço da Geotroyeerde West-Indische Compagnie, para descrever o que se encontrou nos cadáveres dos milicianos brasileiros - provavelmente mestiços - após o combate da ilha de Itaparica, em fins de 1647:

"Mas o que ocorreu de notável e não convém esquecer foram as grandes folhas de papel encontradas sobre os estômagos desses cadáveres, nas quais estavam pintados mosquetes, fuzis, lanças, alabardas, chuços, espadas, setas e flexas (sic), que os brasileiros carregam sempre com suas armas, servindo-se dos mesmos em combate, encontrando-se, entre outros, diversas cruces pequenas e grandes com a letra H."

Moreau dá ainda a dimensão do impacto produzido junto aos seus pelo "sortilégio visível e engenhoso", à vista do destino surpreendentemente elevado que as pinturas- escapulário vêm a merecer:

"Schkoppe [a maior autoridade militar flamenga no Brasil] foi tão amável que mandou de volta uma parte deles a seus inimigos, a fim de que os colocassem de novo em seus soldados poltrões, de modo que, de futuro, ele não tivesse de combater senão soldados valorosos, por artifício ou naturalmente; os restantes foram levados para o Recife e para a Holanda, sendo entregues aos Estados Gerais, como uma raridade singular"⁷.

A ambiência de conflito, sobretudo por conta das largas folgas intermitentes à ação principal dos envolvidos, seja em zonas de ocupação, em simples acampamentos ou mesmo em valhacoutos, não se mostra infensa à formação daquele "complexo arcaico" a que faz referência Clarival Valladares como caldo fertilizador da arte popular, refratária a exterioridades de modelo ou consumo⁸. Mais certo será afirmar o contrário, vis-à-vis da exacerbação dos laços de dependência da divindade que a insegurança promove em tais circunstâncias. O homem assim mobilizado, a exemplo do nômade de todo, carrega consigo o próprio espaço de referências culturais, não sendo, nesse plano, necessariamente um déraciné⁹. No Brasil, essa consideração não se volta para número pequeno de episódios, mas para as contas rubras de um colar que vara os séculos. Como disse um cronista desapaixonado que aqui esteve no meado do século XVII, "está rica parte da América, em vez de gozar tranquilidade, parece estar destinada apenas à carnificina e à crueldade, que

sempre viu executadas pelos descendentes dos naturais e dos que a nossa Europa aí conduziu, os quais, *déracine*⁹, só foram atraídos ao seu seio para regá-la com o seu sangue".¹⁰

Entre os intérpretes modernos, outra não é a posição de um José Honório Rodrigues, por exemplo¹¹. Ou, nem tão moderno assim, de um Sílvio Romero, que denunciava o nosso vezo de maquiagem "assanhamentos desordeiros" sob "o pomposo nome de revoluções liberais". Assim os casos das balaiadas, das sabinadas, das cabanadas, das abriladas e de tantos outros movimentos similares, em que o cientista sergipano enxergava, isto sim, a erupção dos "elementos selvagens ou bárbaros que repousam no fundo étnico de nossa nacionalidade"¹². Um século duraram as lutas para sujeitar os negros dos Palmares, o que se consegue - nunca inteiramente - quando já o século XVII morria. E o banho de sangue emendava com a chamada Guerra dos Bárbaros, levante indígena que se espalha em cadeia por todo o Nordeste, desmanchando, nos primeiros anos de arrancos os mais furiosos, boa parte do esforço colonial de assentamento do homem na terra. Do branco adventício, bem entendido. O derradeiro estertor maciço das tribos, ante perspectiva de se verem metidas em reservas, é jugulado a ferro e fogo pelo meado do século XVIII. Nos cem anos seguintes, além do ciclo das revoltas da Independência ao período regencial, algumas apontadas acima, e das revoluções pernambucanas de 1817 - a "única digna desse nome", segundo Oliveira Lima - de 1824 e 1848, ou da vinagrada paraense, de 1836, em que "o elemento tapuio alçou o colo, tripudiando sobre a vida e a propriedade alheias", desejamos fazer referência, sem ânimo de arrolar com exaustão, aos movimentos populares, de cunho místico, da Serra do Rodeador, em 1820, e da Pedra Bonita, 1838, ambos em Pernambuco, antevistas em escala do que se passaria meio século depois em Canudos, de que viriam a ser reprises dolorosas os levantes do Caldeirão, Ceará, em 1936, e de Pau-de-Colher, Bahia, em 1938, já avançado o nosso século, portanto.

De revolta contra novidades de governo e desabafo social se fariam os movimentos, inteiramente pés no chão, do Ronco da Abelha e do Quebra-Quilo, de 1852 e 1874, nos agrestes da Paraíba, Pernambuco e Alagoas. Repressão selvagem, com tortura sistemática de prisioneiros. E atendendo ao modo por que o homem do povo toma armas nessas ocasiões, às vezes deslembado dos motivos - não raro pretextos - em nome dos quais a ruptura da ordem acontece, não excluiríamos o ciclo das agitações do período Floriano Peixoto, a exemplo da Revolução Federalista, do Rio Grande do Sul e vizinhos, de 1893, e da própria Revolta da Armada, no Rio de Janeiro, nesse mesmo ano, com desdobramentos terminais nas cochilas do Sul em 1895, sem esquecer que o paroxismo do ciclo se reservaria para o episódio do Belo Monte de Canudos, em 1897, nos sertões da Bahia¹³.

O arrebanhamento da massa para essas sedições toca necessariamente na corda sensível do viver sem lei nem rei, despertando sonoridade velhíssima. E onipresente. Aliciante. Contagiosa em seu apelo ancestral. "Raro aquele dos nossos movimentos políticos ou cívicos em que não tenham ocorrido explosões desse furor recalcado ou comprimido em tempos normais", sustenta Gilberto Freyre, que vê em tais arreganhos, sob a gala das proclamações, muito mais "o choque de culturas desiguais ou antagônicas". E acrescenta: "Também são frequentes, entre nós, os relapsos no furor selvagem, ou primitivo, de destruição, manifestando-se em assassinatos, saques, invasões de fazendas por cangaceiros...". Um traço a mais de vida primitiva a subsistir na cultura brasileira, como o medo de bichos e monstros, lembra por fim¹⁴.

Pelo orgulho, pela sobanceria, pela vaidade, pelo desassombro da imagem ostensiva, pela força de formação de uma subcultura à base de derivações nada desprezíveis na música, na poesia, na dança, na culinária, no artesanato, na medicina, nos costumes, na moral, na religiosidade, na arte militar intuitiva e mesmo na arte de expressão plástica, a partir da herança pastoril, o cangaço sumaria, aos olhos do brasileiro de hoje, a franja de todos os irredentismos, sua saga confundindo-se com a própria ideia de resistência contra poderosos. É processo em curso avançado, esse da robinhoodização do nosso cangaceiro. Processo de fora para dentro, de observadores estranhos ao meio, abrindo a trilha mais funda da formação do mito, a que corresponde, de dentro para fora - e confluindo para o mesmo fim - o reconhecimento sensato do que possa ter havido de pungência cultural sob a exterioridade de banditismo. Nesse sentido, a mesma revisão feita sobre tantas das revoltas políticas, cívicas e religiosas brasileiras cabe no que toca ao chamado banditismo rural nordestino, de cuja realidade neurológica também se pode dizer gilberteanamente tratar-se

de regressão à cultura primitiva, recalcada porém não destruída. Isto, sem prejuízo de seguir sendo banditismo ao rigor da norma jurídica então incidente.

O cangaço, em sua raiz de insurgência nômade, grupai e autônoma - é dizer, de chefia situada dentro do próprio bando - mostra-se tão velho quanto a própria colonização brasileira, as suas desordens remontando ao período das capitanias, fenômeno de origem litorânea que é, sem que dispusesse, nesses primórdios junto ao mar, do nome por que ficaria conhecido e que só viria a receber no sertão, quando para ali vai sendo enxotado pelo sucesso da colonização na faixa verde.

Descrevendo os primeiros tempos da capitania de Duarte Coelho, Oliveira Lima refere várias vezes a insegurança que a caracterizava, pela atuação de criminosos em correrias permanentes. No século XVII, ainda mais intensa se revela a ação de "salteadores" e "bandidos", segundo palavras do mesmo cronista¹³. Ao longo do período de colonização holandesa no Nordeste, vamos surpreender o nosso banditismo caboclo enriquecido pela presença de estrangeiros, desertores das tropas de ocupação, sendo de franceses e holandeses o contingente mais expressivo que se mesclava aos aventureiros da própria terra e aos negros fugitivos. E não ficamos nisso apenas. Houve mesmo chefes de grupo que eram holandeses. Assim o caso do célebre Abraham Platman, natural de Dordrecht, ou ainda o de um certo Hans Nicolaes, que agia na Paraíba à frente de 30 bandoleiros por volta do ano de 1641. Três anos após esta data, em 1644, os manuscritos holandeses fazem referência a um outro chefe de bandidos que já se tornara notório: Pieter Pilot, igualmente holandês. Eram os *boschloopers*, salteadores ou, literalmente, batedores de bosque, da designação holandesa do século XVII¹⁶.

O século XVIII não fugiria à tendência até aqui vista, mostrando-se pródigos os registros históricos no que diz respeito ao assinalamento de violências cometidas por bandidos. Não esquecer que foi na segunda metade desse século que o bandoleiro pernambucano José Gomes, o célebre Cabeleira, desenvolveu sua atividade, tão rica em peripécias, que viria a fazer dele um dos primeiros - senão mesmo o primeiro - desses campeadores a ser perpetuado pela chamada literatura erudita, e não apenas pela popular, campo este último em que a sua presença legendária vem atravessando séculos, em versos como o pernambucaníssimo:

"Fecha a porta, gente Cabeleira aí vem Matando mulheres Meninos também"¹⁷

No século XIX, presentes os mesmos fatores e condicionamentos, assiste-se ao mesmo panorama de insegurança do século anterior, mas com uma novidade: o sertão, que já se acha à época razoavelmente povoado, embora dispusesse de uma economia pecuária apenas incipiente, além de envolvida em luta tenaz contra um processo de decadência prematura cujos primeiros sinais datam de fins do século XVIII, começa a se converter no cenário por excelência do banditismo, até porque, no litoral, a colonização florescia em todos os sentidos, permitindo uma repressão mais eficaz como fruto de uma estruturação social que crescentemente se aperfeiçoava.

É evidente que com o deslocamento do foco central do banditismo para o sertão, onde ele viria a receber o batismo de cangaço ou cangaceirismo, como dissemos, não desaparecia o banditismo litorâneo. O que se quer dizer é que, a partir da primeira metade do século XIX, as evidências históricas demonstram que esta forma de criminalidade passa a se desenvolver no sertão em ritmo idêntico ao da sua decadência no litoral. E mais: no sertão viria o cangaço a se requintar notavelmente, tanto sob o aspecto quantitativo quanto sob o qualitativo, pelo aporte de uma rica tradição de violência, muito própria - como vimos - do ciclo do gado, de que este sertão não foi apenas cenário mas condicionante decisivo¹⁸.

Fornecendo ao banditismo um nome próprio de sabor regional, um tipo de homem vocacionado à aventura, um meio físico de relevo adequado à ocultação, coberto por malha vegetal quase impenetrável, e uma cultura francamente receptiva à violência, o sertão não poderia deixar de se converter no palco principal do cangaço¹⁹.

Nos começos da vida social na caatinga, ao longo dos séculos XVII e XVIII, de forma generalizada, e mesmo de boa parte do XIX, em bolsões remotos, a vida da espingarda não se constituía apenas em procedimento legítimo à luz das circunstâncias, mas em ocupação francamente preferencial. O homem violento, afeito ao sangue pelo traquejo das tarefas pecuárias e adestrado no uso das armas branca e de fogo, mostrava-se vital num meio em que se impunha dobrar as resistências do índio e do animal bravo como condição para o assentamento das fazendas de criar. Naquele

mundo primitivo, o heroísmo social forjava-se pela valentia revelada no trato com o semelhante e pelo talento na condução cotidiana do empreendimento pecuário. Nas festas de apartação em que se engalanavam as fazendas no meado do ano, um e outro de tais valores - é dizer, valentia e talento - precisavam somar-se para a produção ou confirmação de heróis pelas vias da vaquejada bruta, corrida com o homem nos couros e por dentro dos paus da caatinga mais cerrada, ou da corrida de mourão, expressão posterior em que se resume nas últimas décadas a lúdica sertaneja da derrubada do boi. Nesse sentido, há versos de gesta que valem por um retrato sociológico, como o de Francisco das Chagas Batista:

"Ali se aprecia muito Um cantador, um vaqueiro Um amansador de poldro Que seja bom catingueiro Um homem que mata onça Ou então um cangaceiro"

Em torno do meado do século XIX, começando a ordem pública a deitar seu longo braço no sertão, o que se vê é a paulatina criminalização do viver pelas armas, no plano da administração da justiça, pari passu com a sua arcaização nos planos histórico e sociológico. Mas porque a desvalorização do viver absoluto se dá muito mais por conta da imposição de um código de valores litorâneos que da superação natural de uma etapa de desenvolvimento, o sertanejo não vê razões para deixar de amar os bons velhos tempos em que não se precisava esperar pela justiça pública para rebater uma afronta, tempos em que a guerra e a vingança privadas se mostravam bem mais simples e fáceis de compreender como procedimentos punitivos. Como mecanismos provedores de uma ordem o seu tanto bárbara, mas real. Eficaz. Direta como a lâmina do punhal de que tantas vezes se valeu, aliás. Relatando façanhas de Antônio Silvino, Leandro Gomes de Barros descreve, num verso apenas, essa justiça sui generis, tão da nostalgia do sertanejo:

"Onde eu estou não se rouba Nem se fala em vida alheia Porque na minha justiça Não vai ninguém pra cadeia: Paga logo o que tem feito Com o sangue da própria veia!"

Por tudo isso, não é de estranhar que o cangaço tenha sido uma forma de vida criminal orgulhosa, ostensiva, escancarada. Até mesmo carnavalesca, como no caso do traje, de muito apuro e de muitas cores. Ou no da música, o xaxado, sincopado como um tiroteio. Ou ainda no da dança conexas a este: a pisada. Dança só de homens, ao contrário do que se tem reproduzido em dias correntes para inglês ver. A cultura sertaneja abonava o cangaço, malgrado o caráter criminal declarado pelo oficialismo, com as populações indo ao extremo de torcer pela vitória dos grupos com que simpatizavam, quase como se dá hoje nos torneios entre clubes de futebol. A legenda dos capitães de cangaço mais famosos vai sendo esculpida de forma sedimentar pelos versos dos cantadores de feira, emboladores e cegos rabequeiros, todos dispostos a cantar a última façanha de guerra do grupo de sua preferência.

Também a literatura de cordel se encarregava dessa celebração, capaz de atingir, com um João Calangro, um Jesuino Brilhante, um Viriato, um Guabiraba, um Rio Preto, um Cassimiro Honório, um André Tripa, um Vicente do Areial, um Antonio Silvino, um Tempestade, um Sinhô Pereira ou um Lampião abrangência espacial e intensidade difíceis de avaliar, tal o volume. A importância do registro ressalta da riqueza poética e musical da tradição sertaneja do Nordeste, não apenas presente senão exacerbada ao máximo nas correrias do cangaço, chegando a se erguer à condição de história paralela dos fastos épicos daquele chão tardiamente feudal. Não houve feito d'armas ou de galanteria - não custa insistir nesse ponto - que não merecesse madrugara na feira imediata do vilarejo próximo, transmudado em repente fanhoso de cantador, com direito a ornato de viola, rabeca ou pandeiro. Com poucos dias, espalhava-se por toda uma ribeira em folhetos cuspidos da prensa oportunista do poeta com tombo de empresário e já estabelecido em centro maior. Um João Mendes de Oliveira, por exemplo, que encimava sua oficina de versos no Juazeiro do Padre Cícero com placa onde se lia, além do nome, a condição funcional: historiador brasileiro.

Esses vates de alpercata, nunca distraídos do compromisso com o belo, foram além da arte e fizeram ciência sob as espécies mais aparentes da história, da crônica, da biografia, da toponímia, da antropologia cultural e do folclore. Ao tempo de suas produções, foram também repórteres. Correspondentes de guerra, os mais ousados. Que dizer do autor anônimo - um soldado, provavelmente - do ABC sobre o cerco de Fagundes em 1898, cangaceiros e macacos travados

em combate que quase põe abaixo o vilarejo paraibano próximo a Campina Grande? Vejamos alguns dos versos, de ritmo que não fica a dever às composições guerreiras de um Gonçalves Dias, na forma como Leonardo Mota os recolheu da memória do cantador Bernardo Cintura, publicando-os no seu *Violeiros do Norte*, de 1925:

"Agora estou-me lembrando Do tempo dos Guabiraba, O capitão Zé Augusto Cercou a serra e as aba, Encontrou os cangaceiros: Quase Fagundes se acaba!

"Cercou a serra e as aba Com trinta soldado junto, Falou para os cangaceiro:
- São pouco! Apareça muito! Tomou a boca da furna, Trouxe carga de defunto...

"Enéas foi dos primeiro, Como mais infuluído... O capitão disse a ele:
-Cabra não seja atrevido, Receba beijo de bala
No mole do pé do ouvido!

"Foi um beijo envenenado Como um besouro estrangeiro,
A bala o beijou na frente, Já se viu tiro certo!
E isso serviu de exemplo Pro resto dos cangaceiro...

"Guerreava o capitão Com dezoito cangaceiro!
Passando bala por bala, Como troca de dinheiro,
Matou dois, baleou três, O resto depois correr..."

Por muito tempo, o cantador-repórter foi o único a ter as suas notícias circuladas nos ermos sertanejos, disputando com a sagacidade do cigano o monopólio da novidade no deserto. Muito mais o leitor atentarà para os versos e as modinhas da produção popular do chamado ciclo heróico se tiver em vista que o abraço da viola com o punhal se deu frequentemente na própria intimidade dos grupos combatentes, dispensando o rapsodo profissional, de algum modo um invadente. Um "paisano", na linguagem comum a cangaceiros e macacos. Rio Preto, no quartel final do século XIX, foi cangaceiro e cantador apreciado na fronteira da Paraíba com Pernambuco, dele não se sabendo se mais temido por conta dos desafios ou das brigadas em que se envolveu. Findo o combate, armas ainda em brasa, do bando de Sinhô Pereira - de atuação na mesma área mas já no século XX - alteava-se uma voz que fazia a perfeita crônica em versos de todo o combate. O cabra Sereno, negro e analfabeto, dava-se ao orgulho de iluminar poeticamente o campo de batalha, já morto o clarão dos tiros.

Nesse mesmo bando, quando das permanências ociosas nos coitos dos coronéis de confiança, cabia a Luís Cacheado ou a João Dedé cantar mexidos ao ritmo da batida de mão na argola à esquerda da culatra do rifle cruzeta, assim chamado o Winchester de 1892, arma- padrão nas lutas do cangaço no período. Essa tradição musical que remonta ao século XVIII, quando o Cabeleira fascinava com seu canto a filha do capitão-mor que o prendera em 1786 nos canaviais do Engenho Novo do Pau d'Alho, Pernambuco, não perdeu terreno com Lampião, cujo bando, quando da visita à fazenda da Pedra, de Laurindo Diniz, em Princesa, Paraíba, no ano de 1922, "cantava as toadas do xaxado em primeira, segunda e terceira vozes", segundo ouvimos de D. Maura Lima de Araújo, de Triunfo, Pernambuco, presente à funçanata.

Nos anos 30, Zé Baiano e Mourão, na primeira metade, e Jitirana, nos anos finais, dividiam a palma da composição e da execução musical no grupo do capitão Virgulino, ele próprio, segundo o cangaceiro Volta Seca, um amante discreto do canto, além de bom tocador de sanfona. Todo esse mundo de poesia, musicalidade e ritmo, condicionado, quanto ao último aspecto, pelo tchac-tchac binário da alavanca do rifle Winchester ou pelo prá-prá- prá-prá quaternário do ferrolho do fuzil Mauser, convém não deixar de lado no esforço por compreender o cangaço em face das sociedades sertaneja e regional nordestina, além da brasileira, a que se impôs pelo nervo do irredentismo ancestral²⁰.

A fotografia, ao chegar ao sertão na primeira década do século atual, faz as delícias do cangaço. Dessa forma de existência criminal que há de ser vista antes de tudo - convém insistir - como geradora de uma subcultura dentro da cultura sertaneja e que parece ter sido criada para caber numa fotografia, tamanhos os cuidados dos cangaceiros com a estética, com a imponência, com a riqueza e com o fascínio do traje guerreiro de que se serviam. Nisso, talvez apenas o

cavaleiro medieval europeu ou o samurai oriental possa rivalizar com o nosso capitão de cangaço, que nada tem daquela figura cinzadamente apolínea com que os muralistas mexicanos passariam uma rasteira internacional em tantos de nossos pintores, notadamente em Portinari²¹.

Desde 1934 - Lampião à solta, Antônio Silvino preso no Recife, Sinhô Pereira arribado para os lados de Minas Gerais - Clarival Valladares despertava para o mundo de significados que o cangaceiro carregava pendurado, afivelado, cravado ou costurado, como ainda hoje se vê no aguadeiro das feiras do Marrocos; as cartucheiras envernizadas e bem ajougadas ao corpo, a não deverem homenagem - senão a requerê-la - à guarda de um Ibn- Saud. Com a população portuguesa drenada para a aventura da Índia, foi o moçárabe, em boa parte, que veio povoar o Brasil. Presença viva na cultura brasileira, a árabe, por suas muitas composições, teve aulas a dar em maior número a um sertão de 500 mm de chuva anual que a uma faixa litorânea de fáceis 2.500 mm. O que Valladares percebeu foi a raiz pastoril da estética do cangaço, encantando-se por ver que está ia muito além daquela, por não se ver empobrecida pelo teto limitador da funcionalidade, capaz de explicar tudo na vestimenta do vaqueiro. Para ele, assim:

"O traje do cangaceiro é um dos exemplos demonstrativos do comportamento arcaico brasileiro. Ao invés de procurar camuflagem para a proteção do combatente, é adornado de espelhos, moedas, metais, botões e recortes multicores, tornando-se um alvo de fácil visibilidade até no escuro. Lembremo-nos, entretanto, que no entendimento do comportamento arcaico o homem está ligado e dependente ao (sic) sobrenatural, em nome do qual ele exerce uma missão, lidera um grupo, desafia porque se acredita protegido e inviolável e, de fato, desligado do componente da morte. Esta explicação, embora sumária, de algum modo justifica a incidência da superfluidade ornamental no traje do cangaceiro, que antes de sua implicação mística deriva do empírico traje do vaqueiro"²².

A estética corrente na zona rural, chegada até nós por meio da Península Ibérica, predomina nesses atavios, que expressam, assim, da frieza geométrica das faixas gregas ao esoterismo oriental dos signos-de-salomão e das estrelas de oito pontas, com passagem pela tradição mais recente da flor-de-lis, sugestão de poder tomada de empréstimo à realeza anciã de Avis, ou à casa de França, e disseminada naquele mundo ainda bruto, sem esquecer as floretas - rosáceas e margaridas -, as planetárias e esferas as mais variadas, tudo com o vestígio quinhentista e seiscentista do que o sertão recebeu e como que mumificou, ao abandono de séculos²³.

Do chapéu-de-couro à alpercata de rabicho, o traje do cangaceiro é todo imponência. Burton assinalava esse primor em 1867, quando pudera ver nos sertões do São Francisco, no tocante à primeira de tais peças, que "os elegantes levantam um pedaço da larga aba e, prendendo-a com um grande botão metálico, transformam o chapéu num tricórnio". E confirmava: "Esses chapéus são feitos de couro de cabra, carneiro ou veado; os últimos são os melhores, mas qualquer um serve"²⁴. Com uma copa rasa e de feitio levemente afunilado - a partir da fôrma peito-de-moça, lavrada em aroeira ou angico -, costura apenas vertical, no estilo pernambucano difuso por todo o norte do São Francisco; ou arredondada e mais profunda, costura também horizontal e circular, além da vertical, ao modo da Bahia, o chapéu-de-couro evolui erráticamente da aba grande para a curta, a urbanização calçando essa última tendência. Em qualquer caso, é símbolo dos sertões do Nordeste, ontem como hoje.

No viés da derivação pastoril, o cangaceiro exagerava nas dimensões e no luxo das partes componentes, a exemplo da aba - pespontada com linha grossa ou frisada em camurça branca, por fora e por dentro - que podia chegar aos 20 cm de raio anular; ou da testeira, no que toca à largura de 4 cm; ou do barbicacho, quanto ao comprimento, a ponteira caindo ao umbigo; ou ainda do barbicacho traseiro, a ter a mesma sorte da correia da testa. De vaqueta branca, com janelas em verniz ou pano de cor forte, costuravam-se as quatro flores-de-lis da copa, abertas na oposição crucial. É a tradição, difícil de ceder a modismos. Vimos, com Burton, que o hábito de quebrar a aba, rebatendo-a para cima, integra essa tradição. Além da estética do poder colonial, é resultado da barragem de vento, na carreira do vaqueiro, e também do imperativo de ver acima dos olhos, ponto, este último, vital para o cangaceiro que não desejasse cair em tocaia de serrote, para dizer o mínimo. A aba traseira, quando grande, requer por si mesma o rebatimento, para não ficar roçando a espádua. Mas o ângulo aqui é menor. Os cabelos de couro, pendentes nas bicas laterais dos chapéus de abas grandes, empregam-se em reparos rápidos, feitos em viagem.

Arriscamos, da nossa vivência, que as grandes abas levantadas tenham alguma coisa que ver com a circulação do ar em torno da copa, importante, por menor que seja, no abafado da caatinga. De conversas com cangaceiros, ouvimos que Lampião, em sua convicta realza, permitia-se alternar o chapéu-de-couro por similar de feltro, a chamada massa, nos períodos de muita chuva, para este transportando todo o correame com os ouros. Livrava-se do mofo preto. Também do peso do couro encharcado. É revelação que encontra abono em velhas fotografias. E até no documentário em filme, de 1936, de Benjamin Abrahão Botto. Valia a pena tanto cuidado. O chapéu tomado por morte ao maior de todos os cangaceiros, em 1938, de couro de veado, abas e correias grandes, caprichosamente ornamentadas, causou sensação na imprensa e na opinião pública por conta de aspectos que iam das estrelas de oito pontas nas abas, com que se procurava devolver, pela frente e pelas costas - já então inutilmente - a projeção de malefícios, ao da presença de cerca de 70 peças de ouro marchetadas por todo o corpo do objeto, a festeira trazendo ao centro a efígie de Pedro II, barba pontuda, em moeda de 1885, com 4 cm de diâmetro, ladeada por similares de 1776 e 1802, as quinas de Portugal à mostra, mais quatro de tamanho menor, também de ouro puro, duas com a esfera armilar e duas libras esterlinas, além de duas medalhas pequenas com a inscrição "Deus te guie", passando por um pequeno brilhante, este, no barbicacho traseiro, e por lâminas, também de ouro, quadradas ou redondas, com inscrições piedosas como saudade, amor, recordação, lembrança, amizade, ou com as iniciais C.L (capitão Lampião) ou P, vendo-se, ainda, três anéis incrustados no couro, sendo um com pedra verde, uma esmeralda, outro, uma aliança, e o terceiro, de identidade, com a inscrição Santinha.

Um repórter do Diário de São Paulo fez estilo, caracterizando-o como "verdadeira exposição numismática", apenas três dias depois da morte do dono. Foi repetido até no estrangeiro. Examinamos o chapéu, em 1982, no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (o cangaceiro-mor foi abatido por uma volante daquele Estado), a convite de seu presidente, tendo-nos sido dada a liberdade rara de pô-lo na cabeça. E o pescoço bambeou. Pensamos em Clarival Valladares. Tanto peso ornamental não teria que ver com a funcionalidade militar, mas com valores bem mais sutis...

O chapéu é o ponto de concentração dos acréscimos estéticos e místicos que caracterizam o traje do cangaceiro. Como expressão de arte, tem vida própria, podendo ser lido com ou sem o conjunto da vestimenta, ao modo da carranca do São Francisco em face do barco que isolava. Sintetizando elementos que não valem artisticamente por si, de couro, tecido, metais nobres ou apenas vistosos, ilhoses e circunstancialmente fitas, há de ser apreciado no conjunto que encerra em harmonia com a cabeça, não resistindo à decomposição. Os elementos, per se, ou são, no máximo, discrepâncias de padrões conhecidos milenarmente, ou, pior, séries industriais, o que de mais fundo podendo-se arrancar de cada um destes não indo além de vagas sugestões puxadas do sentimento. A de que a estrela de oito pontas - duas a mais que a bíblica tradicional - tenha implicação com os mil raios da macambira, uma destas. O catingueiro tem nessa bromélia temível, com espinhos de ida e de volta, uma aliada imemorial contra todo invasor. O nec plus ultra do litorâneo. E a ama. É seu esconderijo. De pessoas e de bens. Sobretudo ao aglomerar-se em bancos de centenas de metros quadrados, negando espaço a um pé de alpercata que seja. Há ainda florões que traem a catadura da coroa-de-frade, cacto que lembra um grande botão verde-rubro atarracado sobre os lajedos, quando visto de cima. São semelhanças. Sugestões, apenas.

Toda a consistência artística vem, assim, da combinação dos elementos no conjunto do objeto, valendo aqui o que Berta e Darcy Ribeiro disseram sobre a arte plumária dos caapor: radicalmente, uma arte de síntese²⁵. Mas no que toca a esse conjunto, mesmo entre homens de um mesmo bando, de convivência cotidiana necessariamente próxima, não se flagram repetições. As fotografias depõem com eloquência. Os objetos sobreviventes - não mais que três, conhecidos - o subscrevem. A foto, muito nítida, das cabeças de Lampião e seus homens, colhida na escadaria da Prefeitura de Piranhas, Alagoas, no dia mesmo do combate do Angico, apresenta 13 chapéus arrebatados aos cangaceiros pela volante. Pois bem, não há dois iguais. Tão ricos em tema e valor material quanto o do chefe, sim. O de Luís Pedro, lugar tenente do bando, também abatido, ilustra ambas as vertentes. Os demais, rivalizando apenas quanto à estética.

Registre-se ainda terem sido conjuntos notáveis, em todos os aspectos, os chapéus de Corisco, de Moderno, de Mariano, de Zé Baiano, de Gato, de Juriti, subchefes a serviço do capitão. E não se omita o que ouvimos dos ex-

cangaceiros Candeeiro e Barreira: que ao chefe ou subchefe cabia enfeitar os seus afilhados. Os cabras sob sua direção. A tarefa consistindo no fornecimento dos metais nobres, no caso, pouco ouro e muita prata, e na confecção dos ornatos. Os alfaiates de pano e de couro, para além da coragem pessoal, eram candidatos naturais ao galões de chefia intermediária no bando de Lampião, ele próprio um desenvolto na agulha e na linha.

As técnicas e os materiais aplicados nos chapéus vamos encontrar nas demais partes de couro do traje cangaceiro, com menores possibilidades de formação de conjuntos, naturalmente. Nos talabartes, em particular, peça restrita aos mais vaidosos, espécie de sobrepeliz desse traje, apinhavam-se moedas de ouro e prata, em meio a centenas de ilhoses esmaltados de branco. Também nas bandoleiras, destinadas a sustentar a espingarda no ombro. Nos cintos, guaiacas e cartucheiras de cintura, ainda um pouco. As correias em X da borracha d'água e do cantil, bem assim a capa deste, não recebiam senão ilhoses vazados, dissipadores do calor nas caminhadas. De ilhoses ornamentavam-se ainda as pernas, as luvas, os coldres, as carteiras e as alpercatas, sem prejuízo do emprego de debruns, frisos e vernizes, no plano dos couros especiais de enfeite.

Digna de nota é a cartucheira de ombro, disposta a modo de faixa ou banda em diagonal sobre o tórax. Apesar de fazer parte do figurino do infante desde o século XVII pelo menos, com as porções de pólvora do então mosquete de ante carga penduradas numas como que garrafinhas de madeira, incorpora-se ao traje do cangaceiro do período mais recente apenas quando Lampião, cedendo ao duríssimo combate que lhe movia o Estado natal, deixa Pernambuco e ganha os sertões baianos, no meado de 1928, vindo a conhecer vastidões desérticas medidas pelas dezenas de léguas e a necessidade compreensível de se prover de um adicional de munição de briga que não sentira nas andanças iniciais ao norte do São Francisco, em terras bem mais habitadas. Eis a circunstância que responde pela popularização de uma peça que substituíra com vantagem o talabarte, por não ser, como este, apenas um ornato - ou, no máximo, um elemento de sustentação -, mas permitir o transporte, em condições anatomicamente ideais de distribuição de peso, de um acréscimo para a guerra que podia chegar aos 150 cartuchos de fuzil Mauser, obra de 3,6 kg, aproximadamente.

Com os enfeites do couro que apontamos acima, nada econômicos aqui, a munição dispunha-se em estojos de cinco cartuchos, presos entre si por lâmina metálica - o carregador ou pente - e abotoados à faixa por pressão, de tudo ressumando um toque final de imponência para o conjunto do traje, capaz de lembrar o efeito da corrente de cavaliço-mor d'El Rei sobre o torso do conde-duque de Olivares, como o retratou Velásquez. Tal qual o talabarte, a cartucheira de ombro dava distinção ao portador, que não poderia ser um qualquer. Um cabra-chão. Cedo o macaco passa a alvejar de preferência os que se dotassem dessa peça de gosto armorial. Assim perdia a vida Moderno, cunhado do chefe e tesoureiro do bando, em 1936, segundo ouvimos de um dos matadores. E dos nove mortos masculinos de 1938, em Angico, apenas dois portavam as vistosas bandas de munição: o próprio chefe e Quinta-Feira. A daquele - conservada até hoje na instituição alagoana que referimos - confeccionada pelo próprio dono, ao que nos assegurou Candeeiro.

A ferrageria sertaneja (não se emprega ali a expressão cutelaria), mobilizada secularmente pela insegurança da vida rural para o provimento das formas variadas de armas brancas, o ferro-frio da linguagem de gesta, é ponto alto no cangaço, evocando o primor de tendas legendárias como as de Zé de Martina, em Triunfo, Pernambuco; a de Zé Pereira, no Crato, Ceará; a de Né Ferreiro, em Água Branca, Alagoas; e a que mais altos prodígios atingiu, na fase final do cangaço, a de João Jorge, do Pau Ferro, hoje Itaíba, Pernambuco, casa que bem poderia decorar o frontispício com a velha distinção inglesa do cutlers to his majesty, uma vez que proveu o rei dos sertões e seu bando, ao longo dos anos 30.

Punhal, faca de ponta, facão longo e curto, estoque, com as denominações variantes de faca-punhal, faca apunhalada, faca ponta-de-espada, faca pernambucana ou pajeuzeira, para a segunda, e de faca-de-arrasto, lambedeira, jacaré, parnaíba ou terçado, para o terceiro, eis um pouco dessa galeria acerada, em que todas as modalidades podiam receber acréscimos capazes de alongar-se em arte, mas nenhuma tanto quanto a dos punhais. Porque aqui, pela ausência de gume e, assim, da possibilidade de adamar-se no emprego doméstico, está-se falando da nobreza de uma arma destinada apenas às justas, na defesa ou no ataque, em apoio à espada, no passado mais remoto, ou como peça de luta,

no cangaço, até ser quase morta pelo advento da espingarda de repetição, salvando-se para o destino de executar o inimigo, no rito letal nordestino do sangramento, ou para o coup de grâce sobre ferido, até sublimar-se cumulativamente em símbolo de status. Ninguém no bando de Lampião, por exemplo, devia ir além dos 80 cm do exemplar portado pelo chefe. E esse porte tinha estilo que não discrepava: cingindo orgulhosamente as cartucheiras de cintura em diagonal, sobre o abdome, à vista de todos, aço da melhor qualidade europeia ou nativa, encimado por cabo de feitio integralmente sertanejo, à base de liga de prata lavrada, marfim, osso ou chifre de boi e, não raro, alianças de ouro tomadas ao inimigo e incrustadas em gesto de bizarrria, materiais comuns às bainhas, as mais modestas sendo feitas de couro não menos ornamentado.

Os punhais do cangaço são surpreendentes pelo tamanho, pela riqueza material e pela sedução algo sinistra de seu desenho, não sendo superados por similares de qualquer parte do mundo, inclusive do Oriente, vaidoso de seus kriss ondulados, de seus longos kandjares, dos iatagãs curvados em crescente lunar, das catanas, todos "belos de fazer medo", como disse Gilberto Amado, sem esquecer a cimitarra árabe, de tanta influência sobre o nosso estoque, a navaja sevilhana, a rapier européia²⁶. Que venham! O punhal cangaceiro resistirá, pelo funcional e pelo estético, da presilha ao agudo da lâmina, passando pela carapuça, carretei, anel, eixo e enterço, do conjunto do cabo, em que se dispõem planetárias de seções eretas, cortadas por alianças a modo de linhas equatoriais, fios de ouro sobre marfim, embuás alternando chifre com metal amarelo ou com outro chifre de cor diferente, em meio a tudo a delicadeza, sobretudo nos enterços e bainhas, de ilustrações buriladas em um tempo sem relógio, estendendo sequências infinitas de traço variado.

As mulheres, que no cangaço nunca se arvoraram em amazonas, mas em companheiras joiadas e perfumadas de seus homens, portavam punhais tão belos quanto os destes, a diferença ficando por conta do tamanho. Ali, um Lampião ou Luís Pedro, com estiletos embainhados de 83 e 75 cm, respectivamente; aqui, uma Maria Bonita ou uma Inacinha, com não mais que 32 e 37,5 cm, também com as bainhas. Apanhou-se em Angico um lindo punhal feminino - que dizem ter sido de Enedina, morta ali - com 25 cm apenas. Vim-lo, em 1984, nas mãos da nora do comandante geral da polícia de Alagoas à época do desenlace de 1938, coronel Teodoreto Camargo do Nascimento. Feitio típico de João Jorge, que sabia ser até mesmo liliputiano em sua arte.

Jorge Luís Borges sentiu o apelo místico, quase sensual, que se desprendia de velhos punhais pampianos aposentados em uma gaveta. "São mais que uma estrutura feita de metais", cismou. O mesmo arrepio de que se tomaria João Cabral de Melo Neto diante dos estiletos de um Pernambuco posto para além do seu - que é o da faca peixeira do cassaco de engenho -, o das terras enxutas a oeste do Estado, das águas cortadas do Ipanema, do Moxotó, do Navio, do Pajeú, para ensinar:

"Esse punhal do Pajeú, faca-de-ponta só ponta, nada possui da peixeira: ela é esguia e lacônica.

"Se a peixeira corta e conta, o punhal do Pajeú, reto, quase mais bala que faca, fala em objeto direto"²⁷.

Das bolsas laterais - os embornais ou bornais, do falar cangaceiro - vinha o matiz do conjunto do traje em estudo, predominando na segura pernambucana o desenho geométrico, puxado a galão de cor contrastante sobre a lonita ou o brim grosso. Vermelho ou azul pontilhado no barrento do cáqui, uma escolha fácil. Amarelo sobre a mescla azul, outra. Azul-do-céu sobre o azulão carregado, mais raro. A opulência baiana traz para o bernal os motivos florais mais vivos que se possa imaginar, bordados a máquina em ponto corrido, também descrito como ponto de matiz, até fazer sumir, quase que por inteiro, o tecido de suporte. Um deslumbramento de cores, diga-se aqui sem exagero nenhum. Era como se naquele final dos anos 20 da era lampiônica os mais esquivos habitantes do cinzento se levantassem contra o despotismo da ausência de cor na caatinga estival e proclamassem o delírio, a vertigem, a folia de tons e de contrastes. Um jornalista amador assistiu do alto dos cotovelos, certamente trêmulos, à entrada lenta do bando em sua cidade, Tucano, Bahia, em 1928, despachando para a capital palavras que se tornavam repetitivas no período:

"Vinhão tão ornamentados e ataviados de cores berrantes que mais pareciam fantasiados para um carnaval"²⁸.

Visíveis por todos os ângulos, os bornais respondiam por mais de dois terços desse porre de cores, o mais ficando por conta do lenço de pescoço, a jabiraca, do jargão, cerca de 80 x 80 cm, em bramante, seda ou tafetá, segundo hierarquia

um tanto informal, mas em que se divisavam claramente as figuras do recruta, ou riculuta; do cabra, ou rapaz; e do chefe de grupo ou subgrupo, o padrinho ou patrão. No modo como se dava o apresilhamento da peça no pescoço, um outro sinal de poder: o cangaceiro ia colecionando alianças de ouro, tomando-se como rico quando formava o cartucho. Houve destes famosos. O de Luís Pedro, um exemplo, com acima de 30 alianças...

O bernal era confeccionado em tecido resistente, alças escapulares em torno de 10 cm de largura, divisões internas, dois, três ou quatro botões na tampa, pragmaticamente enfeitado apenas nas partes expostas à vista. Dependendo da ocasião, os cangaceiros e macacos - o uso era comum aos policiais - empregavam dois ou quatro destes, com o aprovisionamento de balas (suplementar ao das cartucheiras), alimentos (carne de sol, farinha de mandioca e rapadura), remédios (de farmácia e do mato) e mudas de roupa. Os bornais de bala ficavam por cima dos demais, com o que o seu peso não feria o corpo na caminhada. E veja-se que o conjunto já repousava sobre as cobertas, a de deitar e a de cobrir, atadas em X ao tórax, sobre a túnica.

Os valores tinham lugar próprio, um bernal pequeno e despojado de enfeites chamado sobresselente, de que o dono não se apartava nem para o banho... Importa dizer que o peso do jogo - conjunto que se completava por uma pala horizontal de mesmo tecido e ornamento, que jungia as alças diagonais, permitindo que o usuário embolasse pelo chão sem que a estrutura saísse do lugar - não ficava abaixo dos 20 kg, em regra. E que os botões da tampa, com frequência, eram de ouro ou prata, no afã, como em tudo o mais do traje, de carregar o patrimônio nas navegações de uma vida que além de nômade mostrava-se errática por definição.

Por fim, uma palavra sobre dois conjuntos famosos, capazes de iluminar o estudo: o de Lampião, tomado por morte, e o de Zé Baiano, em brigada de 1931, de que escapou com as mãos pelo chão. O rei, ao cair, portava jogo em lonita verde-oliva claro, inteiramente floreado nas cores amarelo-ouro, rosa claro, azul-real e vinho. O do auxiliar de confiança, em brim cáqui, adornava-se nos matizes escarlata, amarelo-ouro, castanho escuro, azul-real e rosa claro. Ao centro das tampas, no mesmo ponto do bordado, as iniciais orgulhosas: JB, as mesmas com que foram ferradas a fogo tantas faces, bundas e batatas de perna de mulheres pelo sertão afora, entre gargalhadas. São peças que a repressão poupou, afortunadamente²⁹.

Curioso que essas cores, esse luxo, essa variedade individual no plano estético não fosse captada pelos grandes pintores brasileiros contemporâneos da fase áurea do cangaço, nos anos 20 e 30, a exemplo de um Portinari, como dissemos acima, mas também - e ainda mais nos surpreende - de um Vicente do Rêgo Monteiro, de um Santa Rosa ou de um Lula Cardoso Ayres, por serem da terra. Nada diremos de Cícero Dias, que tendo uma prima adolescente assassinada por Antônio Silvino no assalto à casa-grande do engenho Jundiá, dos Santos Dias, em Escada, Pernambuco, guarda verdadeiro pavor de cangaceiros. E não que faltasse informação. Além dos troféus que chegavam ao Recife, a Maceió, a Aracaju e a Salvador, trazidos do sertão pelos comandantes de forças volantes em regozijo pela degola de cabras famosos, o que se dava com certa frequência, revistas nacionais importantes, como a Noite Ilustrada e O Cruzeiro, iam ao detalhe de divulgar, a exemplo da primeira, em 1934, por ocasião da morte de Arvoredo, a surpresa diante de uma figura tão raffiné que apresentava "as unhas bem tratadas e polidas". E acrescentava, levantando o véu sobre a convivência de atitudes opostas nos grandes cangaceiros: "Um tipo rústico, verdadeiro bicho do mato, sanguinário, cruel, de unhas brunidas, não deixa de causar espanto". Lampião, chefe de Arvoredo, fora capa da segunda, já em 1932. Sua morte, sete anos depois, deu edições sucessivas da Noite Ilustrada, várias matérias destinando-se à revelação estupefata do "equipamento do rei do cangaço", com descrições e fotografias do chapéu, dos bornais, lenços, cartucheiras, orações fortes, cobertas, alpercatas, e mais, da companheira, o chapéu de feltro desabado (chapéu-de-couro é coisa só de homens), as luvas bordadas, a bolsa e um vestido soirée, em risca de giz, de cintura baixa como era costume, com fecho éclair no pescoço... Tudo sob o contraponto das cabeças cortadas. Cabeças que também não deixaram de ser escarafunchadas até que delas se arrancasse uma nova sensação, cara à antropologia da época: a de que o chefe era um "dolicocéfalo perfeito".

Jornais de fora reproduziram o geral das matérias, casos do New York Times e do Paris-Soir. Mas nada trouxe aos olhos dos nossos pintores a rica etnografia que a imprensa estava levando a uma opinião pública motivadora de edições extras

sucessivas, em 1938³⁰. E, ainda em 1951, Portinari permitia-se produzir o guache Cangaceiros com duas licenças surpreendentes àquela altura do tempo: apenas dois tons de castanho no traje e a absoluta padronização entre as figuras dos cabras. Como se fossem todos uns monges de uma ordem que portasse cartucheiras. Solenes no sofrimento comum. Padronizados. Socializados. Os penitentes leigos da ilusão mexicana. Ou da busca pessoal do protótipo por sobre o tipo ou típico, como viu Mário de Andrade na intenção do pintor ainda em 1939, achando-o capaz de sacrificar o "descritivo" em prol de "uma função como de vaticínio" para a sua obra³¹. Curioso é que não estamos diante de tendência isolada. Encontraríamos exemplos parecidos em todos os pintores mencionados, só com Aldemir Martins, Raul Córdoba e outros do final dos anos 50, iniciando-se timidamente uma revisão que ganhará cores mais fortes com Carybé, chegando ao detalhe estético apenas em 1984, com José Cláudio, depois de ter visto em nossa casa, nesse ano mesmo, ao lado de Gilberto Freyre, Hélio Silva e do próprio Aldemir, que estava com a esposa na ocasião, alguns dos troféus que hoje fazem parte do nosso acervo de estudiosos do assunto.

Não haverá exagero, portanto, em dizer que ainda está por surgir quem consiga combinar na tela - não se exclui aqui a de cinema - o éthos e o éthnos dessas comunidades móveis de irredentos brasileiros chegados a dias tão recentes. A luxos dos anos 20, 30 e 40. Ao gramofone, ao cinema, ao telefone, ao telégrafo, ao automóvel, inclusive caminhão e ônibus, à luz elétrica, às máquinas datilográfica e de costura, à garrafa térmica, ao flash-light, ao binóculo, à arma automática, à fotografia portátil, ao perfume francês, ao brandy português, ao gin inglês. Que instante mágico não há de ter sido aquele de 1937, em que Balão e seus cabras puderam assistir, queixos caídos, à passagem do zepelim por sobre os campos agrestes de Sergipe... A morte de Lampião, no ano seguinte, não foi apenas assunto de conversa entre tropeiros ou ciganos, nem das folhas roceiras que desaguavam nos diários das capitais, deu no rádio, em boletins sucessivos, à Nacional, do Rio de Janeiro, cabendo jogar a notícia para fora de nossas fronteiras³².

O cangaceiro não pôs nos ombros as dores do mundo, como o Domício, de José Lins do Rêgo, nem guardou luto pelas misérias que o cercavam, acinzentando-se ao modo do que o muralismo supôs ser o bandoleiro-revolucionário de um México inconciliado. O sonho do cangaceiro não tinha desenho social nem preocupação com o futuro, nsia de liberdade, sim. A ancestral. Tapuia, negra, depois mesmo branca. Difusa pelas matas brasileiras igualmente subjugadas. E enfrentava, dia e noite, se preciso, questões pessoais, familiares, de clã e da economia dos coiteiros protetores, ombreando-se aos capitães-mores e depois aos coronéis sertanejos pela força das armas. Sofria e gozava, como disse Lampião na única vez em que apreciou a própria existência, para acrescentar, apressado: "Mas não é isso mesmo, a vida?"³³. Ele que, com seu mestre de cangaço, Sinhô Pereira, foi dos mais apolíneos naquele mundo de Dioniso.

Habitando um meio cinzento e pobre, o cangaceiro vestiu-se de cor e riqueza. Satisfaz seu anseio de arte, dando vazão aos motivos profundos do arcaico brasileiro. E viveu sem lei nem rei em nossos dias, deitando uma ponte sobre cinco séculos de história. Foi o último a fazê-lo com tanto orgulho. Com tanta cor. Com tanta festa.

Notas

1 FRANCO, Afonso Arinos de Melo. O índio Brasileiro e a Revolução Francesa. Rio de Janeiro, J. Olímpio Ed., 1976, 2ª ed. pp. 14, 23, 60-61, passim. O episódio de João Gonçalves, Arinos retira das Epanáforas, de Francisco Manuel de Melo. As primeiras impressões da terra estão resenhadas nos livros O Descobrimento do Brasil. Rio de Janeiro, Soe. C. de Abreu, 1929; e Capítulos de História Colonial: 1500-1800. Rio de Janeiro, Briguiet Ed., 1954, 4ª ed., ambos de Capistrano de Abreu.

2 LIMA, M. de Oliveira. Pernambuco, Seu Desenvolvimento Histórico. Recife, SEEC, 1975, 2ª ed.; ANDRADE, Manuel Correia de. A Terra e o Homem do Nordeste. São Paulo, Liv. Ed. Ciências Humanas, 1980, 4ª ed.; ENNES, Ernesto. As Guerras nos Palmares. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1938, 2 vol.; PIRES, Maria Idalina Cruz. A Guerra dos Bárbaros. Recife, Fundarpe, 1990; MELLO, Frederico Pernambucano de. Guerreiros do Sol: o banditismo no nordeste do Brasil. Recife, Massangana-FJN, 1985; CARVALHO, Marcus J. M. Elos partidos, elos tecidos. In ANDRADE, Manuel Correia de. et alii (orgs.). O Mundo que o Português Criou. Recife, CNPq-FJN, 1998.

3 SOUZA, Gabriel Soares de. Tratado Descritivo do Brasil em 1587. São Paulo, USP, 1987; BOOGAART, Ernst van den et alii. La Expansión Holandesa en el Atlântico. Madri, Mapfre, 1992. pp. 71, 79-80, 110, 123, passim; MELLO, Evaldo

Cabral de. Olinda Restaurada: guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654. São Paulo, Ed. Forense, 1975; JOHNSON, Harold B. The portuguese settlement of Brasil. In BETHELL, Leslie. The Cambridge History of Latin America. Cambridge, University Press, 1984, v.1. pp. 119- 143; CARVALHO, Marcus J. M. Pernambuco e Angola: negros e índios em Pernambuco, Colônia e Império. In ANDRADE, Manuel Correia de. et alii (orgs.). Tempo dos Flamengos e Outros Tempos: Brasil- século XVII. Recife, CNPq-FJN, 1999. pp. 191-200.

4 BARLÉUS, Gaspar. História dos Feitos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil. Recife, Fund. Cult. C. do Recife, 1980 (tradução de Cláudio Brandão da primeira edição, holandesa, de 1647); MELLO, José Antônio Gonsalves de. Tempo dos Flamengos. Recife, Gov. Pernambuco - SEEC, 1978, 2a ed.; Idem. Apresentação. In BESSELAAR, Joseph van den. Maurício de Nassau, Esse Desconhecido. Rio de Janeiro, Fund. Apoio Pesquisa, 1982. pp. 9-13; SILVA, Leonardo Dantas. A revelação do Brasil por João Maurício de Nassau. In ANDRADE, Manuel Correia de. et alii (orgs.). Tempo dos Flamengos e Outros Tempos. Op. cit. nota 3. No lado plástico, cf. SOUSA-LEÃO FILHO, Joaquim de. Frans Post: seus quadros brasileiros. Recife, Gov. Pernambuco, 1937. Idem. Frans Post (1612-1680). São Paulo, Ed. Civ. Brasileira, 1948; VALLADARES, Clarival do Prado., MELO FILHO, Luiz Emigdio de. Albert Eckhout: pintor de Maurício de Nassau no Brasil, 1637-1644. Rio de Janeiro, Livroarte Ed., 1981.

5 BARRETO, E. Dantas. Acidentes da Guerra. Recife, Liv. Econômica, 1914, 2a ed. p. 319; MELLO, Frederico Pernambucano de. A Guerra Total de Canudos. Recife/Zurique, Stähli Edition, 1997. p. 236; VILLA, Marco. Canudos: o povo da terra. São Paulo, Ed. Ática. p. 221; O Estado de São Paulo, edição de 8.10.1897.

6 FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. Rio de Janeiro, J. Olímpio Ed., 1977, 18a ed. p. 109. O nonagenário Davi Gomes Jurubeba, de Floresta, Pernambuco, filho do jagunço Militão, combatente em Canudos, falou-nos, em 1984, no Recife, da boa qualidade dos bacamartes, facões e punhais da gente do Conselheiro, dotados, nos dois últimos casos, de belos cabos de embuá. É consabido que havia forja no centro do arraial, como "teares na maior parte das cabanas", uma tendência regional, aliás, como assinalara Burton ainda em 1867 (cf. BURTON, Richard Francis. Viagens aos Planaltos do Brasil. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1973, 2a ed., v. 3. p. 212. Tradução de Américo J. Lacombe). Sobre a qualidade do chapéu-de-couro jagunço, depõe a tendência do soldado do exército de trocar o quepe por um destes, tão logo o obtivesse, o que é registrado pelos memorialistas militares, a exemplo do tenente Henrique Duque-Estrada de Macedo Soares, no seu A Guerra de Canudos. Rio de Janeiro, Bibliex, 1959, 2a ed. (1a ed., 1903).

Referimos o fato em nosso livro mencionado na nota imediatamente anterior, pp. 72-73 e 200. Dos cinco militares que aparecem em foto de época, feita por Flávio de Barros, hoje no Museu da República, Rio de Janeiro, que tem por legenda "Refeição na bateria do perigo", três estão de chapéu-de-couro, inclusive o comandante da posição, o tenente Frutuoso Mendes. As redes do arraial também eram notáveis, disse-nos ainda o velho depoente, que não deixou de ter uma palavra sobre a produção caprichosa de adereços diretamente afetados à vida religiosa intensa do Belo Monte.

MOREAU, Pierre e BARO, Roulox. História das Últimas Lutas no Brasil entre Holandeses e Portugueses A Relação da Viagem ao País dos Tapuias. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1979. p. 72. Tradução de Leda B. Rodrigues da primeira edição, francesa, de 1651.

8 VALLADARES, Clarival do Prado. Arte de formação e arte de informação. In Folkcomunicação. São Paulo, Esc. de Com. e Artes, 1971. p. 19, passim.

9 VILLELA, Jorge L. Mattar. O que distingue o nomadismo da migração: o caso do cangaço de Lampião; e MARQUES, Ana Cláudia Duarte Rocha. Nas trilhas de Lampião: o nomadismo como estratégia. In VILLELA, Jorge L. Mattar. Travessia, ano X, 27: 25-28 e 22-24, respectivamente. Janeiro-abril, 1997, São Paulo.

10 MOREAU, Pierre e BARO, Roulox. Op. cit. nota 7. pp. 17-18.

11 RODRIGUES, José Honório. Conciliação e Reforma no Brasil. Rio de Janeiro, Ed. Civ. Brasileira, 1965.

12 ROMERO, Silvio, apud FREYRE, Gilberto. Op. cit. nota 6. p. 141.

13 Sobre os Palmares, cf. ENNES, Ernesto. Op. cit. nota 2; sobre o longo levante indígena, PIRES, Maria Idalina C. Op. cit. nota 2; as insurreições da Independência à Regência estão estudadas em História do Império: Primeiro Reinado. Rio de Janeiro, Briguiet, 1939 e 1946, 2 vol., e, com o mesmo título, e subtítulo MONTEIRO, Tobias. A Elaboração da Independência. Brasília, INL, 1972, 2ª ed.; o ciclo das revoluções de Pernambuco está em LIMA, M. de Oliveira. Op. cit. nota 2, sendo útil que se leia, de FERRAZ, Socorro. Liberais & Liberais. Recife, UFPE, 1996. A frase sobre a vinagrada é de Sílvio Romero, apud FREYRE, Gilberto. Op. cit. nota 6. p. 142. Os movimentos místicos foram tratados por RIBEIRO, René. O episódio da serra do Rodeador (1817-1820): um movimento milenarista e sebastianista. Antropologia da Religião e Outros Estudos. Recife, Ed. Massangana - FJN, 1982; e por LEITE, Antônio Ático de Souza. Memória sobre a Pedra Bonita ou Reino Encantado na Comarca de Vila Bela, Província de Pernambuco. Rio de Janeiro, Inst. Tip. do Direito, 1875; o Ronco da Abelha e o Quebra-Quilo estão em MILLET, Henrique. Os Quebra-Quilos e a Crise da Lavoura. Recife, Tip. J. do Recife, 1876; e JOFFILY, Geraldo. Quebra-Quilo: a revolta dos matutos contra os doutores. Brasília, Thesaurus, 1977, além de MAIOR, Armando Souto. Quebra-Quilos: lutas sociais no outono do Império. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1978; os movimentos do começo da República estão sumariados em BELLO, José Maria. História da República: 1889-1902. Rio de Janeiro, Ed. Civ. Brasileira, 1940; sobre Canudos, apontamos o livro específico, de nossa autoria, constante da nota 5; finalmente, Caldeirão e Pau-de-Colher acham-se versados por Firmino Holanda e Raimundo Duarte, em artigos na revista Caderno do CEAS, Salvador, 1998 (v. especial sobre a Guerra de Canudos).

14 FREYRE, Gilberto. Op. cit. nota 6. p. 141.

15 LIMA, M. de Oliveira. Op. cit. nota 2. pp. 111-112 e 208, passim.

16 MELLO, José Antônio Gonsalves de. Op. cit. nota 4. p. 138.

17 COSTA, F. A. Pereira da. Folklore Pernambucano. Recife, Arquivo Público Estadual, 1974, 1ª ed. autônoma, p. 163; MELLO, Frederico Pernambucano de. Op. cit. nota 2. pp. 42, 52, 222-225, 250.

18 MELLO, Frederico Pernambucano de. Op. cit. nota 2. pp. 43-53, 246-249. Idem. Quem Foi Lampião. Recife/Zurique, Stahli Edition, 1993. p. 26.

19 Idem. Op. cit. nota 2. pp. 10-13, 16, 43-53, e op. cit. nota 5. pp. 76-82, 102-104, passim.

20 Idem. Op. cit. nota 18. pp. 25-33, passim.

21 Idem. ibidem. p. 34. Ver, do mesmo autor, A fotografia e o cangaço. In GRUNSPAN, Élise. O Sujeito em Perigo: identidade fotográfica e alteridade no Brasil do meado do século XIX até 1940. Recife, Ed. Massangana-FJN, 1992. A influência de pintores mexicanos engajados, a exemplo de Rivera, Siqueiros e Orozco, sobre os pintores mencionados, e tantos outros do período 20-30, pode ser aferida em ZILIO, Carlos. A Querela do Brasil. Rio de Janeiro, Funarte, 1982. pp. 56-61 (sobre Di); pp. 100-105 (sobre Portinari); na mesma linha, BENTO, Antônio. Cândido Portinari. In: Aspectos da Arte Brasileira. Rio de Janeiro, MEC-Funarte, 1980.

22 VALLADARES, Clarival do Prado. Op. cit. nota 8. p. 15. .

23 MELLO, Frederico Pernambucano de. Op. cit. nota 2. pp. 6-8, 14-15, 21, passim, e op. cit. nota 20. pp. 46-50. Em 1988, reunimos o ex-cangaceiro Candeeiro e o ex-soldado volante Luís Flor, este último, nascido na mesma ribeira pernambucana de que era natural Lampião, seu amigo e companheiro de mocidade antes de que a vida lhes separasse radicalmente os destinos, e fizemos uma reconstituição rigorosa do traje do guerrilheiro da caatinga, do período em que ambos estiveram ativos, é dizer, décadas de 20 e 30, basicamente. Partindo das fotos do ciclo, felizmente abundantes, puxamos pela memória de ambos, e ainda por esta e mais a habilidade de velhos alfaiates de couro da Várzea do Icó, município de Floresta, Pernambuco, que confeccionaram as peças minudentemente descritas por cangaceiro e macaco. Nesse mesmo 1988, assinalando a passagem dos 50 anos do combate do Angico, Sergipe, montamos na Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, a exposição Á Luz de Lampião, de que veio a ser uma das atrações principais o manequim cangaceiro que resultou do estudo. Em 1992, a convite do prefeito de Zurique, levamos o cangaceiro etnográfico para aquela cidade, expondo-o na Helmhous, onde pôde ser visto e estudado. Desde então, cada vez mais nos impressionam

a presença plástica e a funcionalidade inteligente do conjunto formado pela roupa, equipamentos e alfaias desses antigos senhores absolutos das caatingas do Nordeste.

24 BURTON, Richard Francis. Op. cit. nota 6. vol. 3, p. 200.

25 RIBEIRO, Darcy, RIBEIRO, Berta G. A Arte Plumária dos índios Caapor.

Rio de Janeiro, s. ed., 1957.

26 AMADO, Gilberto. Presença na Política. Rio de Janeiro, J. Olímpio Ed., 1958. pp. 259-260. Sobre o ritual do sangramento nordestino, o único estudo existente, feito vis-à-vis da outra execução regional brasileira, a degola gaúcha, está no nosso livro A Guerra Total de Canudos, op. cit. nota 5. pp. 221-223, em que também estão estudados, material e funcionalmente, o facão, a faca de ponta e o punhal, às pp. 280-286. No plano internacional, sobretudo o de influência portuguesa, recomendamos a leitura de DAEHNHARDT, Rainer. Homens, Espadas e Tomates. Porto, Nova Acrópole Ed., 1996. O detalhamento etnográfico do cutelo nordestino está em Apontamentos sobre a Faca de Ponta, de FARIA, Oswaldo Lamartine de. Mossoró, Fund. G. Duque, 1988. Ainda sobre o chapéu de Lampião, a classificação da esmeralda deve-se a ROCHA, Melquíades da. Bandoleiros das Caatingas. Rio de Janeiro, Ed. A Noite, 1940. p. 42.

27 BORGES, Jorge Luís. Nova Antologia Pessoal. São Paulo, Difel Ed., 1982. p. 59; MELO NETO, João Cabral de. Poemas Pernambucanos. Recife, Centro J. Mariano-N. Fronteira, 1988. p. 149.

28 Diário de Notícias. Salvador, 14.1.1929; FONTES, Oleone Coelho. Lampião na Bahia. Petrópolis, Ed. Vozes. pp. 34, 60, 77, 97-98.

29 Submetemos ambos os conjuntos à veterana bordadeira recifense D. Ofélia Cavalcanti, que gentilmente nos fez a identificação do ponto de bordado da preferência cangaceira, notadamente ao tempo de Lampião. Esclareceu ainda que as partes, nesse procedimento, precisam ser bordadas antes de se integrarem ao todo, espichadas em bastidor para não engelharem após a junção, quando vêm a ser costuradas fortemente umas às outras, chegando-se ao conjunto final. Pedimos à singela perita de uma arte hoje do domínio de poucos que avaliasse a qualidade dos trabalhos que tinha sob os olhos. Considerou o feito no bernal de Zé Baiano ação de amador. Quanto ao outro, o de Lampião, não vacilou em conceder ao seu dono e autor o título de "colega".

30 O paraibano Tomás Santa Rosa é autor da capa da segunda biografia em livro feita sobre Lampião, surgida ainda em vida deste, de autoria de Ranulfo Prata, com o título direto de Lampião, Rio de Janeiro, Ariel Ed., 1934; e ainda das capas do romance Cangaceiros, de José Lins do Rêgo, de 1953, e da peça Lampião, de Rachel de Queiroz, de 1955. Sobre o traço engagé, oriundo da influência mexicana, veja-se o que diz Antônio Bento, op. cit. nota 21. pp. 121-122: "Portinari chegou mesmo a colocar lenços vermelhos nos pescoços dos cangaceiros, conferindo-lhes desse modo intenções revolucionárias". O trabalho de José Cláudio é capa do nosso livro identificado na nota 2, acima, em cujas pp. 231-232 acha-se relatada a tragédia de Jundiá, que tanto marcou a meninice de Cícero Dias. Cf. Noite Ilustrada, Rio de Janeiro, edições de 12.6.1934, p. 15, e de 2, 9, 16 e 23.8.1938, nesta última, particularmente as pp. 20, 21, 25, 26. Lampião na capa da revista O Cruzeiro está reproduzido em CHANDLER, Billy Jaynes. Lampião: o rei dos cangaceiros. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 168. Cf. ainda New York Times, edição de 29.7.1938 (o periódico começa a cobrir as façanhas de Lampião no número de 29.11.1930); e Paris-Soir, de 31.7.1938, apud A Noite, Rio de Janeiro, de 1o de agosto de 1938.

31 ANDRADE, Mário de. O Baile das Quatro Artes. São Paulo, Liv. Martins Ed., 1975, 3ª ed., pp. 132-133.

32 MELLO, Frederico Pernambucano de. Op. cit. nota 20. pp. 50, 107-108. Balão depôs para a revista Realidade, no 92, ano VIII, de novembro de 1973, confundindo-se um pouco na questão da data. A notícia do rádio está em ROCHA, Melquíades da. Op. cit. nota 26. p. 18.

33 FONTES, Oleone Coelho. Op. cit. nota 28. p. 36.

Copyright © 2000 by
ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS

Edição

Published by

ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS
Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega
Parque Ibirapuera Portão 10
Tel/fax Phone/fax (55 11) 573 6073

Fundação Bienal de São Paulo
Parque Ibirapuera Portão 3
04098 900 São Paulo SP Brasil
Telefone Phone (55 11) 535 2222

Imprensa Press (55 11) 3068 8450

E-mail bras500@aol.com

AOL www.americaonline.com.br

Todos os direitos reservados.
Nenhuma parte desta edição pode ser reproduzida ou utilizada – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação, etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados sem expressa autorização da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the permission of Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Mostra do Redescobrimento
23 de abril a 7 de setembro de 2000

CATALOGAÇÃO NA FONTE DO
DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO

M916 **Mostra do redescobrimento: arqueologia. Nelson Aguilar, organizador. / Fundação Bienal de São Paulo. - São Paulo : Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. 200p. : il. ; cm.**
ISBN 85-87742-05-1
Texto em português e inglês.
Livro da Exposição, realizada de 23 de abril a 7 de setembro de 2000 no Parque Ibirapuera, São Paulo.
1. Arte Antiga - Brasil - Exposições. 2. Índios da América do Sul - Brasil - Arte - Exposições. I. Fundação Bienal de São Paulo. II. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.