



CARTOGRAFIA DOS ESTUDOS SOBRE CULTURA MATERIAL: ETNOGRAFANDO O ARTESANATO NO MÉXICO E NO BRASIL

Ronaldo de Oliveria Corrêa¹

Resumo: Este texto tem por propósito apresentar uma problematização sobre a categoria de cultura material a partir de descrições situadas das práticas de fazer coisas de coletivos populares no México e no Brasil. Quatro etnografias, foram tomadas como material de referência, que trataram da produção artesanal no México, e um debate sobre a constituição política da noção de cultura popular no Brasil – no período da segunda metade do século XX –, pautada nos debates modernistas que mediarão a produção sociológica e etnográfica brasileira. Optou-se, no que toca a metodologia, realizar o comentário crítico dos textos, onde evidenciaram-se suas contribuições conceituais e empíricas para o tema. Subjacente a esse procedimento está a idéia de cartografia, ou mapa noturno, de Jesús Martín-Barbero. Como resultados, pretendeu-se contribuir para o debate a respeito das materialidades que constituem e medeiam práticas sociais, como documentos relevantes para a construção da análise antropológica. Isso na crença que a antropologia dos objetos nos ajuda a refletir sobre as práticas, o trabalho e os afetos.

Palavras-chaves: Cultura Material; etnografia; cultura popular; artesanato.

Abstract: This text aims to discuss the category of material culture through descriptions of practices of making things of the popular collectives in Mexico and in Brazil. We used four ethnographies, which addressed artisanal production in Mexico as reference material, and a debate on the political constitution of the notion of popular culture in Brazil – in the period of the second half of the twentieth century – based in the modernist debates that mediated Brazilian sociological and ethnographic production. Regarding methodology, we chose to conduct a critical review of the texts by highlighting their conceptual and empirical contributions to the subject. Underlying this procedure is the idea of mapping or night map of Jesús Martín-Barbero. As a result, we intended to contribute to the debate about the materialities that constitute and mediate social practices as relevant documents for the development of the anthropological analysis. We believe that the anthropology of the objects helps us reflect on the practices, the works and the affections.

Keywords: Material Culture; ethnography, popular culture; handicraft.

INTRODUÇÃO

Este texto pretende apresentar, mesmo que de forma fragmentária, uma cartografia dos estudos sobre cultura material a partir das formas sociais de produção artesanal realizadas em dois contextos, a saber, o mexicano e o brasileiro. Informo que essa cartografia foi realizada como base conceitual e metodológica para a minha pesquisa de doutoramento realizada no período de 2004 a 2008 e, para além de servir como ensaio para a revisão bibliográfica,

¹ Doutor em Ciências Humanas pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas PPGICH-UFSC; Professor da Universidade Federal do Paraná. rcorrea@ufpr.br



pretendeu-se ressignificar as categorias de análise e estruturar os procedimentos metodológicos utilizados em campo².

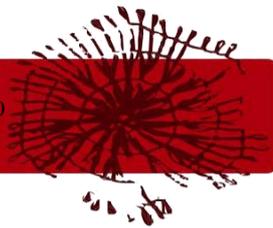
O texto foi construído pela resenha de algumas etnografias sobre o tema da cultura material de coletivos e grupos étnicos subalternizados no México, sistematizadas durante o levantamento realizado nos acervos da Biblioteca do Instituto Nacional de Antropologia e História - INAH, localizada no Museu Nacional de Antropologia e História da Cidade do México; da Biblioteca do Museu de Culturas Populares em Coyoaca, na Cidade do México; e da Biblioteca Rogerio Casas-Alatrisme no Museu Franz Meyer – artes decorativas no México. Tal levantamento formou parte do plano de atividades do estágio de doutoramento realizado sob orientação do Prof. Dr. Néstor Garcia Canclini.

Por outro lado, utilizei o fichamento e a revisão de textos fundadores dos estudos sobre cultura popular no Brasil, em especial de um tipo de sociologia brasileira dos anos de 1940 e 1950. Entre os autores, destaco Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade, Florestan Fernandes e a autora Berta Ribeiro. Seus trabalhos foram discutidos ao longo da segunda metade do texto de forma a construir os deslocamentos da categoria folclore/cultura popular. Utilizei os textos originais e a crítica de alguns comentadores que serão indicados em nota de rodapé, quando necessário.

Entendo que o recorte é parcial e tem por objetivo construir uma revisão dos conceitos e abordagens metodológicas para a pesquisa a respeito das coisas e artefatos, assim como das formas de uso e sua apropriação que objetificam práticas e relações de mulheres e homens sobre as formas de estar e viver no mundo e na história. Isso com o propósito de problematizar as questões formuladas para a pesquisa de doutoramento já citada.

Acredito que a divulgação desse texto, compreendendo sua limitação conceitual e tempo espacial, possa ajudar na constituição de um debate sobre as teorias de cultura material, assim como na revisão metodológica (etnográfica) dos temas vinculados aos artefatos e técnicas, corpos e sentidos. Na medida do possível, indicarei outros autores e autoras que tratam da temática na esperança de evidenciar que o tema da cultura material tem potência

² Ver Corrêa (2008). A tese foi desenvolvida no PPGICH da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com estágio de doutoramento no Posgrado en Ciencias Antropológicas no Setor de Ciencias Sociales y Humanidades da Universidad Autónoma de México – Unidad Iztapalapa. O Campo foi realizado em Florianópolis no período de 2004 a 2006. A etnografia de gabinete nos arquivos mexicanos foi realizada no ano de 2007. Tomaram-se as etnografias mexicanas como testemunhas das questões problematizadas no âmbito das culturas populares e subalternas verificadas em Florianópolis. Excluiu-se a comparação como estratégia de análise e interpretação dos dados, optando pelo seu uso como um mapa noturno sobre o tema (Martin-Barbero, 2004).



para os estudos sobre as sociedades, grupos e coletivos recentes no que toca as relações travadas e mediadas pelos artefatos, sejam esses materiais ou imateriais.

ETNOGRAFIAS DAS FORMAS DE PRODUÇÃO ARTESANAL: ESTUDOS SOBRE CULTURA MATERIAL NO MÉXICO

Tomo a categoria *formas de produção*, conceituada por Novelo (1974)³, como a maneira que o(a) artesão(ã) se localiza em relação ao seu trabalho, seus instrumentos e ferramentas; ou, ainda, as relações entre aquele(a) e os processos de produção e, finalmente, com o produto destes processos. Essa perspectiva tem por objetivo entender o artesanato ou a produção artesanal, não somente por seus produtos mas, também, a partir de seus processos sociais (econômicos e jurídicos, morais e simbólicos). Subjacente a isso encontram-se resíduos de uma concepção formulada por Marx e Engels sobre o artesanato no século XIX, a saber: o artesanato seria “(...) um produto urbano, [que] funde em seu interior o trabalho e o capital, o comércio e a indústria.”⁴

Essa abordagem a respeito da produção artesanal modifica as definições de artesanato, cultura popular, arte popular, artesanato artístico, manualidades, entre outros termos utilizados para nominar a esses processos de trabalho e sistema de objetos⁵. Um exemplo é o caso mexicano descrito por Novelo (1982). Esta autora comenta que diferentes atores (instituições) sobrepõem caracterizações diversas ao sistema de objetos artesanais ou seus agentes/autores, a saber: artesanato seria tudo aquilo que se vende em um mercado rural, relacionando o artesanato aos produtos camponeses ou étnicos (produzidos por grupos indígenas para o autoconsumo), regionais, turísticos e de classe, em oposição aos vendidos em supermercados ou lojas. Seria, ainda, trabalhos manuais feitos por crianças em escolas ou internos em hospitais, utilizados como um processo educativo/pedagógico ou uma forma de terapia.

³ Em outro texto, Novelo comenta que a caracterização das formas de produção decorre diretamente do estudo das unidades de produção, ou seja, da casa ou do ateliê. Esta perspectiva tem por base a análise da força de trabalho empregada na produção, dos meios de produção, do grau de divisão do trabalho no interior dos ofícios, os ciclos de trabalho, a produtividade, as fontes de financiamento, o volume de produção e seu destino. NOVELO, Victoria. In: BEST MAUGARD, Adolfo (1982).

⁴ A citação original é: “(...) un producto ciudadano, [que] fusionaba dentro de sí al trabajo y al capital, al comercio y a la industria”. Retirada de ILLADES, Carlos (2001:11).

⁵ Remeto ao levantamento coordenado por Marta Turok realizado no México. TUROK, Marta (coord.) (1988).



Novelo (1982) complementa estas duas possibilidades de classificação com outras que veem o artesanato como os produtos resultados de uma intervenção de *designers* profissionais (englobam esta categoria as atividades projetuais como o *design* e a arquitetura), promotores culturais ou artistas em comunidades ou grupos produtores. Ou, ainda, os produtos gerados pela “inspiração” daqueles especialistas numa tentativa de “resgatar” e “modernizar” os velhos sistemas de objetos tradicionais que se produz informalmente por “autores” anônimos e sem instrução técnica ou plástica⁶.

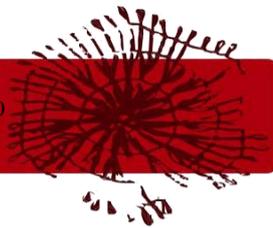
Esta última questão soma às caracterizações do artesanato exigências e qualidades relacionadas com o campo da arte – ou de um tipo de arte institucionalizada, tais como: a necessidade de um autor/artista, seja ele ou ela indígena, popular, primitivo, urbano. Todavia, ao mesmo tempo em que estas classificações pressionam o(a) artesão(ã) a exercer uma *performance* de autor-artista. Esta deve ser, necessariamente, de autor desconhecido ou anônimo. Isso pelo fato da autoria/identidade autoral ser um estatuto, entre vários, de um tipo de arte hegemônica. Sendo impossível conceber sua existência fora deste contexto ou “campo de força”, salvo como deformação do campo hegemônico (marcado pela arte *naïf*) ou, pela aculturação dos “artistas primitivos”⁷.

Para estas classificações ligadas às exigências e qualidades de um tipo de arte hegemônica as formas artesanais (ou seja, os modelos) devem ser tradicionais ou remeter a um tipo de tradição rural, popular ou étnica que não permite a mudança ou atualização de técnicas e narrativas em função de um “ideal” de pureza, originalidade ou autenticidade.

Novelo (1982) explicita uma última forma de classificação do sistema de objetos artesanais. Estes seriam caracterizados como produto ideológico onde se depositaria, entre outros signos/significados, a nacionalidade ou a identidade nacional. Nessas definições a preocupação recai sobre a descrição física, técnica e decorativa e sobre a classificação dos

⁶ Exemplos citados por Novelo em outro texto, a saber: “*usar las dotes de las bordadoras de huipiles yucatecos para bordar camisetas con leyendas turísticas; convertir morrales en cojines o canastros en lámparas; hacer tapas para cajas de Kleenex con barro decorado, y muchos etcéteras*”. NOVELO, Victoria. (coordenadora) (2003:12). nota 1.

⁷ Sobre esta questão remeto a uma citação de Holm, no texto de PRICE, a saber: “Os artistas indígenas da costa noroeste [estadunidense], assim como os ‘artistas primitivos’ de outras culturas, têm permanecido, em sua grande parte, anônimos no nosso tempo. Ademais, quando o homem moderno, produto de uma sociedade que coloca grande ênfase em nomes, fama e realização individual, olha para uma coleção de máscaras ou outras obras de arte de tais culturas exóticas, ele dificilmente visualiza um indivíduo humano criador por trás de cada peça”. E, sobre este indivíduo humano, criador, completa, “A ideia de que cada objeto representa a atividade criativa de uma personalidade humana específica, que viveu e trabalhou em determinado tempo e lugar, cuja carreira artística teve começo, meio e fim, e cujo trabalho influenciou e foi influenciado pelo trabalho de outros artistas, dificilmente será lembrada” (Holm, 1974), citado por PRICE, Sally (2000:98).



objetos artesanais de acordo com parâmetros, como: ramos de produção, procedência geográfica e técnicas de elaboração e atribuição de significados ideológicos, pouco se interessando pelas *formas sociais de produção* destes objetos e por seus autores.

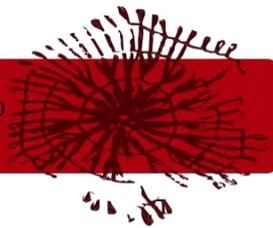
Abordar as formas/processos de trabalho e não somente os objetos artesanais permite definir o artesanato, por um lado, pela sua produção manual na elaboração dos produtos. Por outro, pelo tipo de produtos que resulta desta elaboração, de acordo com os tipos de trabalho e as relações sociais implícitas ou explícitas nos objetos e na sua circulação nos circuitos de consumo, ou seja, como cultura material. E, concordando com Novelo, “que quero dizer com isso? Simplesmente que não vamos poder falar dos artesanatos como objetos acabados sem antes vermos *quem produz, como produz, para quem produz, para que se produz, quando se produz e em que situação estão [vivem] os que produzem*”⁸.

Essas questões, transformadas em perspectiva de investigação, podem ser observadas no trabalho de Garcia Canclini (2002) relacionado às culturas populares mexicanas e sua inserção no capitalismo. Sua pesquisa, realizada em fins da década de 1970 e início da década de 1980, teve por objeto as esculturas de *diablos* modeladas, em sua maioria, por artesãs em Ocumicho – povoado localizado na Região Tarasca, no Estado de Michoacán, na República do México.

Utilizando como procedimento metodológico a análise contextual e histórica aquele autor interpreta a produção plástica dos conjuntos escultóricos produzidos nessa região mexicana. Garcia Canclini buscou identificar o mito fundador que deu suporte a esta *objetualidade* escultórica, os(as) autores(as) do processo de criação/inação de uma tradição, as temáticas e suas relações com o repertório da produção artesanal mexicana. Ele não se furtou em interpretar as atualizações relacionadas às intervenções realizadas tanto por museus de arte moderna como pelo Estado mexicano que tiveram influência na produção material e atualização de um tipo de estética popular daqueles(as) artesãos(ãs).

No âmbito dessa investigação sobre as culturas populares mexicanas ele interrogou pelos conteúdos significantes contidos nas e a respeito das esculturas de *diablitos* e, conseqüentemente, sua potência para a construção de textos/narrativas sobre o contexto de Ocumicho explicitando, desta forma, as mudanças/continuidades relacionadas aos processos

⁸ A citação original é: “¿Qué quiero decir con esto? Sencillamente que no vamos a poder hablar de las artesanías como objetos acabados si antes no vemos quién las produce, cómo las produce, para quién se produce, para qué se producen, cuándo se producen y en qué situación están los que producen”. NOVELO, Victoria. In: BEST MAUGARD, Adolfo (1982:257).



de atualização ou, como problematiza o autor, de refuncionalização da cultura material artesanal em contextos urbanos.

Garcia Canclini interrogou, da mesma forma, a respeito dos deslocamentos das interações sociais existentes naquele povoado em função da sua participação em um circuito de objetos de consumo cultural. A partir desses questionamentos ele propôs uma interpretação sobre as formas como eram vividos, por esse grupo, os processos de fratura com a tradição e a inserção desses(as) artesãos(ãs) e de seu sistema de objetos na modernidade recente no México. Para isso, formulou conceitos como os de *processos de hibridação*, *descontextualização* e *refuncionalização simbólica*, por meio dos quais pôde interpretar a participação desse sistema de objetos escultóricos num circuito de circulação simbólica (cultural) nacional e internacional.

Eli Bartra (2005), nos anos da década de 1990 e início da primeira década dos anos 2000 foi outra antropóloga a realizar investigação sobre as formas de produção artesanal. Esta autora buscou explicitar processos de sincretismos no artesanato mexicano e a atuação das mulheres nos processos de inovação. Nesse intento deparou-se com inovações ou criação de novos artefatos que atualizam o repertório da produção artesanal naquele país. Ao ver as consequências das mudanças históricas e sociais no circuito artesanal, apresentou entre promessas, traições, monstros e celebridades, a pintura de ex-votos, encontrada ainda hoje no Santuário da Virgem de Guadalupe, na Cidade do México, os Judas e *alebrijes*⁹ da família Linares, também na Cidade do México, as *friditas*¹⁰ modeladas por três irmãs em Ocotlán, os *sarapes*¹¹ de Teotitlan del Vale, as bonecas de trapo zapatistas feitas por mulheres Chamula

⁹ Os *alebrijes* são criaturas fantásticas criadas por Don Pedro Linares López, na Cidade do México. De acordo com BARTRA, Don Pedro criou estas pequenas esculturas, modeladas em papel cartão, como representação zoomorfa de criaturas sobrenaturais, representantes do mal. Esta invenção de uma tradição encontra seu suporte nos Judas – também modelados em cartão por Don Pedro e seus filhos e filhas -, e a supera a partir do momento em que outros artesãos e artistas assumem a modelagem de *alebrijes* não somente em cartão, mas em madeira e cerâmica como parte de um zoológico fantástico constituidor de uma imaginação urbana popular. Bartra (2005).

¹⁰ As *friditas* são pequenas esculturas modeladas em cerâmica que figuram ou representam escultoricamente os quadros de Frida Kahlo. Elas são realizadas pelas irmãs Aguilar, artistas populares de tradição familiar, em Ocotlán, no Estado de Michoacan, na República do México. Estas pequenas esculturas são a invenção de uma tradição recente e que têm seu reconhecimento em um circuito de arte *naïf*, que busca por valorizar algumas expressões de um tipo de “arte popular” no México. Idem.

¹¹ Os *sarapes* são peças que constituem a vestimenta tradicional masculina da região de Teotitlan Del Valle, em Oaxaca, República do México. Similares aos ponchos gaúchos ou dos povos da região dos pampas da América do Sul, estes abrigos são tecidos em teares manuais, utilizando fibras tingidas com pigmentos naturais. Com os processos de atualização e intervenção das políticas culturais do Estado mexicano, estas peças foram desaparecendo, o saber desenvolvido para sua produção foi refuncionalizado na forma de tapetes tecidos nos mesmos teares e com as mesmas técnicas de tessitura. A partir de uma aproximação de pintores como Rufino



de Chiapas e os bordados de milagres das mulheres de Guanajuato. Constituindo uma mescla de tradições coloniais, intervenções estatais, objetos-rituais para festas populares e alternativas para organização coletiva (seja revolucionária, ou tradicional). Uma variada justaposição de materialidades e imaginações que, de alguma forma, permite ver a dinâmica da indústria artesanal e as formas de viver *modernamente tradicional* ou *tradicionalmente moderno* nos diferentes recantos da República do México.

Outros dois exemplos são as etnografias de Stromberg (1985) sobre os *plateros* de Taxco, cidade localizada no Estado de Guerrero, República do México, e de Good Eshelman (1988) sobre os pintores de papel amate, também no Estado de Guerrero, México. A primeira autora, a partir de investigação realizada durante a década de 1970 e início da década de 1980, aborda a produção-circulação-consumo de joias artesanais feitas em prata por artesãos em pequenos *ateliês*. Ela expõe as tensões existentes entre os *plateros* e as instituições que participam deste circuito, assim como as mudanças históricas e sociais em Taxco e no México.

É evidente, na abordagem de Stromberg, suas preocupações com as *formas sociais de produção artesanal* existentes na *indústria* da prata naquele contexto urbano. Isso está marcado na sua interpretação das transformações ou atualizações, por um lado, motivadas pelos dissabores da indústria de prata no mercado internacional. Por outro, pela criação de estratégias para continuar produzindo *diseños* tradicionais e/ou (re)significar alguns por meio da atualização formal dos próprios *diseños*, e/ou da utilização de outros materiais junto com a prata.

Essa investigadora constrói um panorama sócio-histórico da produção artesanal em prata, buscando explicitar a trajetória histórica dessa arte no Estado de Guerrero. Narra a constituição e a organização dos *ateliês* familiares e dos grandes *ateilês* industriais, pontuando as crises pelas quais eles passaram no decorrer da história recente mexicana, sem deixar de lado a formação técnica e estética dos mestres e oficiais-aprendizes. Configura, pois, uma cartografia e uma análise dos espaços de circulação e comercialização em Taxco e para além dessa cidade, ao norte o mercado estadunidense e transatlântica o mercado europeu.

Stromberg chama a atenção do(a) leitor(a) de sua etnografia, para a participação das mulheres nestes processos de circulação e expõe as estratégias utilizadas por estas para a

Tamayo e tecelões como Isaac Vásquez na década de 1960 foram desenvolvidas pelos artistas e tecelões(ãs), padrões que tinham por base quadros de Miró, Matisse, Picasso, Kandinski e M. C. Aicher. Idem.



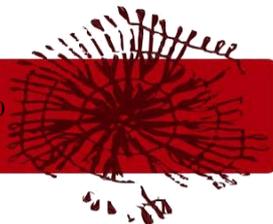
eficácia da negociação e venda dos objetos. Completa sua investigação a análise atenta das (inter)relações da produção artesanal de joias e o mercado de arte. E, por fim, reflete sobre as políticas públicas para a participação desses artefatos na *economia simbólica artesanal* e no desenvolvimento local.

Good Eshelman (1988), através de um trabalho de campo de vários anos em comunidades Nahuas do Estado de Guerrero, durante a segunda metade da década de 1970 e início da década de 1980, analisa a produção, a circulação e o consumo da pintura em papel amate a partir da compreensão etno-histórica das adaptações econômicas, sociais, jurídicas e morais de que os Nahuas lançaram mão para a sua sobrevivência étnica. Resume este processo no seguinte trânsito: de vendedores de sal no século XIX a pintores de papel amate no século XX.

Seu envolvimento com os Nahuas possibilitou ter um quadro de como se organizava a estrutura sócio-política e cerimonial dessa etnia, assim como a organização econômica da região de Ameyaltepec. A investigação é abrangente e nem por isso superficial. Ao com-viver com os homens e mulheres Nahuas, Good Eshelman apreende e apresenta suas interações sociais, jurídicas e simbólicas com relação à agricultura, com a casa e os espaços sagrados, com o trabalho e a pintura em papel amate. Ela expõe as tensões entre as gerações de pintores, assim como suas relações com outras etnias, as estratégias que a comunidade utiliza para interatuar com a ordem estatal e com as políticas que pretendem assimilá-los, convertendo em mestiço o indígena.

Uma das contribuições dessa etnografia é o acompanhamento dos trajetos, caminhos e rotas que os Nahuas utilizam para fazer circular e assim vender sua arte. Para mostrar isso, a pesquisadora chega, junto com eles, aos centros urbanos metropolizados como a Cidade do México, entra nos hotéis e lugares de passagem, onde estes homens e mulheres reconstróem imaginariamente e, de alguma forma, material, suas casas, sua comunidade, performatizando práticas sociais e rituais. Chega aos Estados Unidos da América e às galerias de arte *naïf*, onde a “produção artística” Nahua é valorada, legitimada e alcança outros consumidores. Averigua que esta “legitimação” não possibilita que os(as) autores(as) sejam beneficiados com a venda de sua produção, reforçando o ciclo de exploração, ampliando/potencializando a exploração dos capitais simbólicos Nahuas.

Good Eshelman escreve de dentro da comunidade. Explicita que realmente *esteve lá* e por muito tempo. Em função disso, e algumas vezes, arrisca a fundir-se como as cosmologias



Nahuas, ou seja, com essas visões do mundo que constroem as práticas e ajudam a entender e transitar pelos nem tão distintos mundos indígena, mestiço, “branco”. Ao assim proceder às vezes deixa-se levar, arriscando também sua presença enquanto “aquele(a) de fora”, que busca entender e interpretar. Contudo, esse é um dos riscos que acompanham o evento investigado, faz parte dos fluxos que envolvem a pesquisadora, e Good Eshelman sente-se livre para ser solidária e entristecer-se com suas conclusões: “a única saída aberta para os mazahuas [Nahuas] é integrar-se ao sistema capitalista, o qual os levaria a sua extinção como grupo étnico. Isso modificaria as formas de exploração, todavia não a eliminaria e, em longo prazo, somente faria mais eficiente o saque das suas relações de produção internas.”¹²

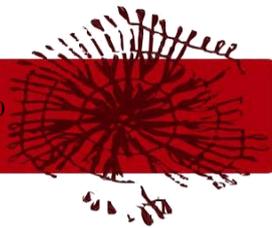
PARA UMA APROXIMAÇÃO COM OS ESTUDOS SOBRE AS FORMAS DE PRODUÇÃO ARTESANAL NO BRASIL

Para realizar a aproximação com os objetos, os sistemas técnicos, seus produtores e os processos sociais e históricos que englobam o artesanato no Brasil, faz-se necessário percorrer um caminho mais longo. Esse fato me faz crer na necessidade de constituição da *indústria do artesanato*¹³ como um objeto de investigação privilegiado para a interpretação de questões microsociológicas que povoam o cotidiano de homens e mulheres das camadas populares e possibilita conhecer as formas subalternas de interação no mundo “moderno” ou modernizado. Mas, para isso, penso ser imprescindível ter as investigações realizadas no México – utilizadas de várias maneiras e com diferentes objetivos ideológicos¹⁴ –, enquanto testemunhas desses processos e não como comparação.

¹² Na citação original: “(...) *la única salida abierta para los mazahuas es integrarse en el modo de producción capitalista, lo cual los llevaría a su extinción como grupo étnico. Esto cambiaría las formas de explotación, pero no la eliminaría y, a la larga, sólo haría más eficiente el saqueo de sus relaciones de producción internas.*” GOOD ESHELMAN, Catherine (1988:235).

¹³ Por indústria, compreendo o conjunto das técnicas, ferramentas, instrumentos e máquinas que formam o sistema técnico da produção artesanal. Como explicitado por Mauss (2006), a noção de indústria seria definida a partir do conjunto de atos ou gestos e seus realizadores/agentes, formas de fazer e produtos que têm por objetivo um efeito mecânico, físico ou químico, mas, também, estético e ético, i.e., atos ou gestos com intencionalidade de modificar ou interferir no mundo material e simbólico. Todavia, e como complementação desse conceito, creio que junto aos conhecimentos sobre o sistema técnico artesanal e sua plástica, os circuitos de produção, circulação e consumo também constituem esta indústria em contextos urbanos ou rurais.

¹⁴ Sobre os usos ideológicos da arte popular no México remeto, especialmente, aos ensaios de MONSIVAR, Carlos. *Las artes populares: hacia una historia del canon*. p. 15-26; SÁENZ GONZÁLEZ, Olga. *Arte popular mexicano. Cinco siglos*. p. 29-44; SUÁREZ FARÍAS, Maria Cristina. *El arte popular em México, una visión etnográfica*. p. 77-83; LECHUGA, Ruth. *El arte popular mexicano a lo largo del siglo XX*. p. 85-94 e AZUELA, Alcía. *Lo que la grandeza mexicana debe al arte indígena*. p. 97-103. Todos os ensaios em SÁENZ GONZÁLEZ, Olga (coord.) (1996).



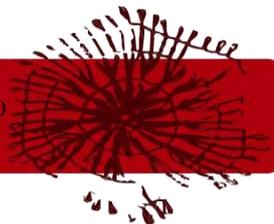
A temática do artesanato/cultura popular naquele contexto foi, e continua sendo, amplamente explorada, desde a década de 1920 através da clássica publicação dos dois tomos de “Las Artes Populares en México”, de Doctor Alt (Gerardo Murillo) e dos textos revolucionários/nacionalistas das décadas de 1930 e 1940 de autoria de artistas, como Diego Rivera e dos pintores muralistas mexicanos. Ou, ainda, das publicações realizadas nas décadas de 1970 e 1980 até os dias atuais, através da pesquisa sócioantropológica e etno-histórica realizada por investigadores(as) da Escola Nacional de Antropologia e História do México, ENAH, da Universidad Nacional Autónoma do México, UNAM, e da Universidad Autónoma Metropolitana, UAM¹⁵.

O motivo que me impulsiona a tomar os textos mexicanos como antecessores pode ser resumido no meu alinhamento com a proposição de Novelo (1982). Esta autora afirma ser na ação de expor das diferentes *formas sociais de produção* co-existentes em uma sociedade onde a industrialização se configura como a ideologia que ficticiamente impõe os ritmos de crescimento (desenvolvimento), desconstruímos a ideia de que o processo capitalista é em si homogêneo e isento de desigualdades. Ou, mais especificamente, que as formas de produção artesanais são anacronismos e não têm relação com a realidade em que vivemos recentemente. Essa perspectiva permite aproximar-nos das distintas formas de produção que estão nas margens e também dentro do processo industrial capitalista e, ao realizar sua análise e interpretação, compreender que mesmo a trajetória daquele processo é desigual e combina distintas formas de produzir, fazer circular e consumir/usar as coisas.

No Brasil, a investigação sobre a *indústria* do artesanato necessita de um olhar mais sistemático por parte dos investigadores das ciências sociais e humanas. As perspectivas teóricas que sobressaem são aquelas ligadas aos estudos folclóricos, com uma visão romântica, e muitas vezes conservacionistas ou classificatórias, a respeito dessa produção. Similar às investigações mapeadas por Turok (1988) no México, comentada anteriormente, ou ainda, às perspectivas folclóricas discutidas amplamente por Fernandes (2003; 2004) em seus ensaios críticos, publicados entre os anos de 1941 e 1962. Outra perspectiva corrente é aquela ligada aos projetos de geração de renda e políticas de migração interna, ou ainda, as pesquisas plásticas sobre os objetos artesanais¹⁶.

¹⁵ Cito as teses de mestrado e de doutorado e investigações divulgadas em forma de livro, encontradas durante levantamento nos acervos realizado durante estágio de doutoramento já citado anteriormente.

¹⁶ Para um panorama sobre estas abordagens ver NOVELO, Victória (2003); ver também BARDI, Lina Bo (1994); BASTIAN, W. (2002); ESTRADA, Maria Helena. (2002); FURTADO, Maria Regina F. de M. (1994);



Contudo, são poucas as investigações empíricas a respeito da função e dinâmica do *diseño*, da inovação e da estética do gesto plástico artesanal, entendidos como os elementos que determinam a participação deste sistema de objetos em um circuito de circulação e consumo cultural. Mais raras são as revisões históricas e sociológicas a respeito dos sentidos da categoria artesanato, desta indústria ou sua localização e interação em meio às mudanças por que passam os sistemas de objetos e os sistemas técnicos, os sistemas de gosto e as formas de consumo. Ou ainda, as interpretações sobre as transformações nas formas de trabalho criadas ou recriadas para a materialização desse sistema de objetos.

O que é possível presumir a respeito do desenvolvimento desta indústria em terras brasileiras decorre de notas sobre a formação sociológica e histórica do povo e, conseqüentemente, da nação em textos fundadores destas disciplinas, como os de Buarque De Holanda (1995). Esse autor, ao formular sua teoria sobre o sujeito-épico brasileiro: o homem cordial e mestiço, comenta que os ofícios no Brasil colonial sofriam pela falta de continuidade e, ao contrário do que acontecia na Europa, onde eram passados de geração a geração, aqui a “infixidez” era a característica dos trabalhos rurais e isso motivado pela atração dos trabalhadores brasileiros pelo ganho fácil¹⁷.

Buarque De Holanda, ao comentar sobre a circulação e consumo de bens, afirma que apresentavam um panorama caótico e não especializado, visto que era possível comprar tanto ferraduras em um boticário como vomitórios em um ferreiro. É certo que este intelectual tem sua visão marcada pelas teorias sociológicas de seu tempo, como um tipo de evolucionismo cultural e a confiança em uma ciência positiva. Isso exige distanciamento teórico e epistemológico a respeito do que se poderia entender por identidades laborais, como a de artesão(ã), ou sistemas de objetos, como o artesanato, ou mesmo sobre suas formas de produção-circulação-consumo, em um país como o Brasil colonial, ao ser interpretado nas primeiras décadas do século XX.

A partir da década de 1920 e consolidando-se nas décadas de 1930 e 1940, Mário de Andrade, ao atuar como folclorista amador (como ele mesmo dizia), contribuiu para o

LODY, R; SOUZA, M. de M. (1988); PROGRAMA BAHIA DESIGN (2001); PROGRAMA BAHIA DESIGN (2000).

¹⁷ “poucos indivíduos sabiam dedicar-se a vida inteira a um só *mister* sem se deixarem atrair por outro negócio aparentemente lucrativo. E ainda mais raros seriam os casos em que um mesmo ofício perdurava na mesma família por mais de uma geração, como acontecia normalmente em terras onde a estratificação social alcançava maior grau de estabilidade. Era este um dos sérios empecilhos à constituição, entre nós, não só de um verdadeiro artesanato, mas ainda de oficiais suficientemente habilitados para trabalhos que requerem vocação decidida e longo tirocínio” (Buarque De Holanda, 1995:59).

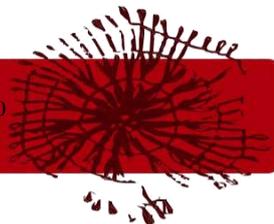


entendimento da cultura popular no Brasil e, conseqüentemente, para a história do folclore brasileiro. Assumindo a postura de pesquisador erudito, influenciou/animou e, muitas vezes, orientou de jovens folcloristas e longe de uma limitada e romântica visão a respeito das coisas do povo (sua poesia, literatura e música especialmente), ensaiou os métodos para a observação, catalogação e interpretação de temas distintos, como o folclore musical, o infantil, o negro, a escatologia popular, entre outros.

Entre 1927 e 1929 Andrade aventurou-se adentro do território brasileiro, no que ele chamou de “colheita folclórica”. De acordo com Sandroni (1999), foi durante a segunda viagem em 1929, quando Mário de Andrade, uma vez no Recife, Estado de Pernambuco, batiza sua aventura de “etnográfica” e, nesta oportunidade, toma nota “com todo o escrúpulo [de] centenas de melodias cantadas (e, em alguns casos, repetidas inúmeras vezes a seu pedido) por pessoas do povo” (Sandroni, 1999:60). Foram essas “viagens etnográficas” a força motriz tanto para as notas do que viria a ser o livro editado por Telê Ancona Lopes, em 1976, “O Turista Aprendiz”, quanto para a idealização por Andrade da Missão Folclórica de 1938 (estando este na qualidade de diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo desde 1935), realizada através do Nordeste e parte do Norte brasileiro, com o propósito de documentar aspectos da vida popular, sendo a música o tema que recebeu maior importância.

A Missão Folclórica, liderada por Luís Saia (etnógrafo aprendiz, formado no curso de Dina Levi-Strauss, ministrado no Departamento de Cultura em 1936), Martin Braunweiner (responsável musical), Benedito Prado (técnico de gravação) e Antônio Ladeira (auxiliar), “grava e filma em Pernambuco; na Paraíba; em São Luís do Maranhão e em Belém do Pará” (Sandroni, 1999:62). Este extenso trabalho é traduzido em “trinta horas de gravação, doze filmes cinematográficos silenciosos em preto e branco, oitocentos objetos, entre instrumentos musicais e objetos rituais e esculturas, mil e duzentas fotografias e cerca de três mil páginas manuscritas em notas de campo” (Sandroni, 1999:62), posteriormente organizados por Oneida Alvarenga – então chefe da Discoteca Pública Municipal de São Paulo e colaboradora de Mário de Andrade – em livros nos quais as letras das músicas foram transcritas e publicadas juntamente com as notas de campo, e em discos com as gravações correspondentes, seguidos de catálogos.

As preocupações de Mário de Andrade versavam sobre as relações entre a “literatura oral” e a “literatura escrita”, ou seja, em determinados domínios da fratura entre “arte



popular” e “arte erudita”. Para Andrade, os elementos folclóricos deveriam passar do plano folclórico para o erudito, cabendo ao artista erudito estabelecer as estratégias de transposição, ou mesmo reelaboração, para a arte erudita, de técnicas e motivos criados pelos artistas populares. Fernandes (2003) comenta que, apesar de Mário de Andrade possuir erudição e treinamento como folclorista, não foi fácil para este admitir que o movimento, partindo da forma erudita para a popular, seria a melhor configuração do fenômeno que tomava centralidade em suas inquietações. Esse autor alerta ainda que, mesmo posterior a essa constatação, à ideia original – a procedência popular de formas eruditas – sempre lhe serviu de guia:

Do grau de aproveitamento de material folclórico, mesmo, parecia-lhe possível inferir o grau correspondente de maturidade e o caráter *nacional* da cultura de um povo. Sobre este ponto, aliás, Mário de Andrade volta com insistência em seus escritos, defendendo a sua ideia mais cara e propugnando, contra os preconceitos e as suscetibilidades dos ‘letrados’ da terra, pelo abasileiramento da literatura e da música brasileiras, através de injeções maciças de arte popular (Fernandes, 2003:168).

Todavia, Fernandes ressalta, a contrapelo de sua própria observação, que em Mário de Andrade a distância entre arte popular e arte erudita encontrou sua menor amplitude, e admite até mesmo ser possível pensar em interpenetração e equilíbrio notáveis. Mário de Andrade é, assim, para Fernandes, o ponto de inflexão. Na obra poética daquele folclorista amador expressavam-se com vigor os princípios postulados por sua interpretação “quase amorosa” do homem, da cultura popular, do Brasil. Aliás, Fernandes categoricamente afirma:

É óbvio que [Mário de Andrade] procurava aplicar suas ideias em várias direções, mas parece-me que só como poeta alcançou resultados positivos. Em todas as obras em que tenta a empresa, porém, Mário de Andrade afasta-se fielmente do puro retratismo. É o que dá, aliás, força excepcional às suas produções, localizando-as sob esse ponto de vista. Servir não é recorrer ou reproduzir com fidelidade acadêmica, mas incorporar e desenvolver segundo processos sempre novos ou, melhor, dinamicamente renovados pelo próprio viver em comum. Logicamente a razão está com Mário de Andrade, pois trata-se da realização da arte erudita e não do seu nivelamento à arte popular (Fernandes, 2003:173).

Mesmo reafirmando a hierarquia entre os dois gestos estéticos, FERNANDES nos permite acessar em Mário de Andrade mais uma ponte, por onde é possível cruzar de um lado ao outro e, neste ato, misturar tanto formas de um lado quanto de outro. Na ponte-Mário-de-Andrade a arte erudita realiza-se na popular e as camadas populares encontram naquela arte



estratégias e dispositivos para objetivações e (re)subjetivações de significados e sentidos da vida coletiva. Neste exercício de realização de suas proposições a respeito dos domínios da arte erudita e popular ou de uma (im)possível estética *nacional*¹⁸ a obra de Mário de Andrade permite duas lições, assim apresentadas por Fernandes:

Primeiro, deve-se evitar a todo custo as soluções de continuidade. As ligações entre a arte erudita e a arte popular só *serão* vitais quando se estabelecerem num plano de igualdade. Isto é, após o secionamento do cordão umbilical quando desaparecem os contrastes que alienam de uma o máximo de representatividade e dão à outra somente um mínimo de universalidade. Enquanto um parasitar sobre a outra ou, mais simplesmente, enquanto permanecer ignorada sua mútua interdependência, ambas correrão o risco de uma crise letal – estiolam-se por falta de desenvolvimento. Segundo, o perigo do esclerosamento da arte erudita – em vez de um enriquecimento de conteúdo, de funções e de formas – é afastado com naturalidade. É certo que existe aqui algo que evoca os germes de um formalismo temível; mas isso cinge-se às aparências. Ou, mais precisamente, trata-se de um formalismo pacífico, incluindo entre suas regras a própria necessidade de inovação permanente. Eis por que o mais importante, mesmo, é que a libertação da arte erudita, no fim do processo, seria integral (Fernandes, 2003:173).

O que se aprende com Mário de Andrade a partir da crítica de Fernandes é que arte erudita e arte popular são gestos estéticos diferentes, contudo impossíveis de serem encarados como desiguais. E que este contato, quase contágio de uma em relação à outra e vice-versa, desata um nó cego do gesto plástico artesanal e de uma tradição tirânica e imutável. No seu lugar ata um novo ou outro gesto humano de reelaboração da tradição, agora liberta e revolucionária, justa e nada paradoxal. Baixo este céu construído por Mário de Andrade, outros autores sustentaram suas elucubrações e localizam suas investigações sobre a cultura popular (subalterna). Entre eles, Câmara Cascudo e Florestan Fernandes se destacam por suas pesquisas sobre o folclore no Rio Grande do Norte e em São Paulo, respectivamente.

Foi Luís da Câmara Cascudo quem encheu os “alforjes” dos pesquisadores da cultura popular com instigantes etnografias sobre as coisas do folclore durante o século XX. Este investigador, tomado por suas memórias de infância no sertão do Rio Grande do Norte e as convertendo em objeto de investigação¹⁹, deixou vasta contribuição para os estudos sobre o

¹⁸ Neste ponto devo concordar com Fernandes (2003:169) no uso do qualificador *nacional*, para além de um determinismo geopolítico, “nacional aqui significa expressividade, existência de um padrão característico e próprio de cultura”.

¹⁹ Para construir esta ancestralidade a respeito da temática do folclore em Câmara Cascudo, remeto ao trecho da entrevista citado no texto de Vânia de Vaconcelos Gico: “- E o folclore, como aconteceu na sua vida?: - É porque vivi o folclore no sertão do meu tempo, como disse no prefácio do VAQUEIROS E CANTADORES. Ali



folclore (entendido ao modo de Mário de Andrade como cultura popular). São livros, capítulos e prefácios de livros, coletâneas e biografias, folhetos, artigos, discursos e conferências, entrevistas e correspondências a respeito das histórias e etnografias das coisas do povo.

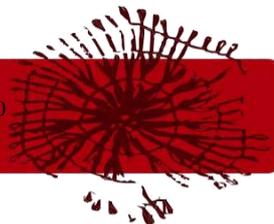
Para Câmara Cascudo, assim como para Mário de Andrade, o folclore e a cultura popular são formas para conhecer o povo brasileiro. Ambos os intelectuais consideram as pesquisas sobre os temas das culturas populares uma forma de acessar e de interpretar as dinâmicas da sociedade nestas terras. Isso porque entendiam o folclore e a cultura popular como o *locus* das atualizações ou a força motriz das transformações realizadas pelos grupos e comunidades subalternas. Câmara Cascudo dizia-se partidário da liberdade de expressão e da autonomia teórica. Seu estilo era marcado pela linguagem original e espontânea, carregava na sua poética o tom coloquial, mesmo ao discutir categorias teóricas. Sua obra é um caleidoscópio de temas - trabalhou ao modo de um *bricoleur* que elabora sua obra a partir de fragmentos, resíduos e coleções. Seus procedimentos abrangeram desde a pesquisa bibliográfica e documental, aos depoimentos orais, seu mais valoroso trunfo. Era conhecido por utilizar, da mesma forma, para registro de informações, fichas de pesquisa e de aula, e como fontes a troca de documentos e microfilme²⁰.

Os procedimentos metodológicos utilizados por Câmara Cascudo e Mário de Andrade marcaram as abordagens a respeito do folclore em um tempo em que este tema foi encarado, muitas vezes, como valorização do pitoresco e disciplina à margem das preocupações das ciências sociais. Tal como problematizado por Florestan Fernandes, os procedimentos e a coleta de depoimentos orais, o inventário (coleção) e seu aprofundamento em análises antropológicas ou sociológicas e históricas permitem entender a realidade, em especial para esses autores a realidade brasileira, a partir das manifestações culturais populares. Acredito ser importante entender suas inquietações para estabelecer as pontes possíveis e aquelas impossíveis com a temática da cultura popular (e sua *objetualidade* no artesanato) que inquietam recentemente investigadores das ciências humanas e sociais.

Mário de Andrade e Câmara Cascudo em distintos (mas não isolados) campos da produção intelectual foram aqueles que mesmo imersos nos discursos ideológicos do

estão as antiguidades teimosas das minhas simpatias supersticiosas. Depois fui encontrando nos livros o que já ouvira na literatura oral dos idos de 1911". Conferir GICO. Vânia de Vasconcelos. (2002:111-127).

²⁰ Para uma caracterização mais abrangente da personalidade e *performance* de Câmara Cascudo, ver GICO, Vânia Vasconcelos (2002).



nacionalismo das décadas de 1920 e 1930 deixaram contribuição para a revisão de conceitos, perspectivas teóricas, procedimentos metodológicos e construção de questões sobre a cultura popular. Por outro lado, acredito ser necessário justapor a estes dois a contribuição de Florestan Fernandes, que foi pesquisador interessado e profundo crítico destas mesmas construções simbólicas, teóricas e políticas do campo teórico do folclore (cultura popular).

O trabalho de vinte anos de investigação sobre o folclore na cidade de São Paulo realizado por Fernandes (2003; 2004) é mais uma fonte privilegiada sobre a cultura popular em contextos urbanos. Sua reflexão sobre os movimentos de modernização da capital paulista e sua ressonância nas manifestações populares, publicadas pela primeira vez em 1961, são um marco na abordagem da cultura popular a partir de uma perspectiva sócio-antropológica que traz para a análise questões como as estéticas cotidianas. Fernandes tinha por preocupação entender os movimentos de reconstrução do sistema de concepção de mundo nas camadas populares em face dos influxos de um novo cosmos social e moral, constituidor da então recente sociedade urbana paulistana da metade do século XX.

Para este autor o folclore, convertido em sinônimo de cultura popular²¹, teria por função amortizar as disjunções que a modernização causava nos sujeitos subalternos da recente metrópole. Nas palavras de Fernandes:

(...) a ‘sobrevivência’ (mesmo que transitória) de elementos da cultura tradicional possui inegável importância adaptativa. Ela não é mera fonte de ilusões de segurança e de ficções capazes de isolar o homem das forças sociais produtivas do ambiente [urbano]. Ao contrário, dão-lhe maior equilíbrio e serenidade, na medida em que inserem e preservam, no ambiente tumultuoso da cidade, algo que dá amparo emocional e moral à sua personalidade (Fernandes, 2004:27).

²¹ Fernandes compreende o folclore de forma mais inclusiva e elástica que os folcloristas de sua época, isso por ser esta noção característica das investigações sociológicas realizadas por Roger Bastide e seus seguidores, incluindo neste rol o próprio Florestan Fernandes. Assim, filiando-se a esta corrente, enxergava o folclore “como compreendendo ‘todos os elementos culturais que constituem soluções usuais e costumeiramente admitidas e esperadas dos membros de uma sociedade, transmitidas de geração a geração por meios informais’ e a supor que ‘do ponto de vista da sistematização dos dados folclóricos essa tem a vantagem de englobar elementos da cultura material, ergológica, como elementos de natureza não material’”. Em outra passagem, Fernandes comenta: “Isso não nos deve impedir de reconhecer que o folclore se objetiva por meio de elementos culturais de ordem variável: como um artefato, certa técnica de cura ou determinado processo de lidar com a madeira e a pedra. O que cai nos limites do folclore, em casos semelhantes, não é o artefato, a técnica ou o processo como tais. Mas as emoções, os conhecimentos e as crenças que lhes são subjacentes, os únicos dados que nos facultam indagar, de modo direto ou indireto, quais são e como operam os móveis intelectuais que orientam o comportamento social humano – individual ou coletivo – em ocorrências daquela espécie”. Fernandes (2003:14-15).



O autor narra o movimento de alteração/identificação vivenciado pelas camadas populares paulistanas em um momento histórico de mudança e deslocamento das práticas situadas no cosmos urbano. Para ele, o folclore (cultura popular) possuía potência criativa que estava longe da simples transmissão de formas de estar e atuar no mundo, mas para além delas, concorria – muitas vezes de forma imperceptível e acanhada – com as forças que (re)construía o novo cosmos social da cidade.

Fernandes percebe nos grupos investigados – camadas populares paulistanas - a construção de uma estratégia de fortalecimento das disposições psicossociais de forma flexível e plástica, para com isso encarar a ressignificação cultural. A sustentação para esta estratégia se deu pela conservação e/ou (re)construção de aspectos “tradicionais” (ou da cultura popular) que permitiram alguma estabilidade em meio ao movimento modernizador.

Como uma aproximação às manifestações culturais subalternas sob a perspectiva de uma possível *economia simbólica do artesanato* – como reivindico, cito o texto de Ribeiro (1983) sobre as políticas públicas para a inserção da produção artesanal indígena em um circuito de consumo cultural e suas consequências. Nesse texto, Ribeiro analisa as políticas que o Serviço de Proteção ao Índio, órgão do Governo Brasileiro, lançou mão para resolver a questão de empobrecimento material e cultural de comunidades Karajá, no Centro-Oeste brasileiro.

A proposta adotada pela FUNAI foi estimular a industrialização da boneca Karajá e viabilizar sua circulação e consumo através das lojas Arteíndia – lojas de “arte indígena” ou étnica gerenciadas pela FUNAI – localizadas nos mais importantes aeroportos internacionais brasileiros durante as décadas de 1970 e 1980²². O objetivo seria o estímulo à profissionalização da produção, somada à valorização destes objetos e sua venda com alto valor monetário. Isso em um claro processo de descontextualização de um objeto de uso cotidiano em função de sua refuncionalização enquanto um objeto artístico. Tal objeto era “portador” de qualidades plásticas que seriam a síntese formal materializada da cosmovisão dessas etnias “brasileiras”. A estratégia da FUNAI tinha como objetivo alcançar os

²² Este projeto de criação de um circuito de circulação e consumo do sistema de objetos artesanais indígenas/étnicos com abrangência federal foi replicado no âmbito das políticas públicas nos estados brasileiros. Guardando as especificidades regionais, surgiram as lojas estatais de artesanato indígena ou centros de arte/artesanato regionais. Este seria um tema para a investigação sobre as políticas públicas relacionadas à *economia simbólica do artesanato*.

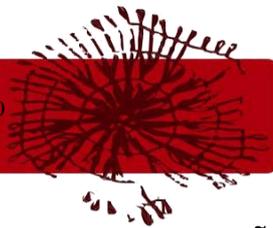


consumidores “culturais” ou colecionadores “étnicos”, turistas estrangeiros curiosos ou consumidores de *souvenirs* exóticos.

Ribeiro narra as consequências desta política estatal de inserção dos objetos artesanais indígenas nos circuitos de produção-circulação-consumo cultural da seguinte forma: “a boneca Karajá passou a ser feita em série – mais de mil produzidas em dois meses, segundo os funcionários da DAÍ – perdendo muito em qualidade como não poderia deixar de ser” (Ribeiro, 1983:23). A estratégia não teve os logros projetados e, pelo contrário, gerou instabilidade entre os Karajá e minou práticas culturais ligadas às formas de atuar num mundo indígena ou mestiço, como o exemplo apresentado pela autora: “Os jovens já não se pintavam como antigamente, achando feio seu antigo ideal de beleza (...)” (Ribeiro, 1983:23), ou ainda, o trágico efeito do alcoolismo e suicídio entre os Karajá, causados – de acordo com esta autora – pela frustração e desgosto pela sua desintegração social e cultural.

Certo que as estratégias implementadas pela FUNAI para esse caso não levaram em consideração, e que hoje podemos inferir com aprofundamento teórico e empírico²³, o entendimento do que significa alcançar um “consumidor cultural” ou estimular esse tipo de consumo. Ou, ainda, o significado de problematizar as *formas sociais de produção artesanal* indígena (ou mestiça, ou “branca”, rural ou urbana) e a partir disso desenhar estratégias, ou mesmo políticas públicas para os bens e conteúdos culturais que estimulem ou viabilizem a inserção destes(as) agentes/produtores(as) em circuitos de consumo, sem que isso signifique seu achatamento enquanto etnia ou grupo sócio-cultural-político-simbólico. É importante ter em mente que mudanças em práticas sociais de (re)produção material ou sistemas de objetos são seguidas de transformações em interações sociais (rituais ou cotidianas), organização política ou mesmo participação cidadã. Ou, em outro sentido, que mudanças socioculturais e político-simbólicas relacionadas às formas de participação nos circuitos produção-circulação-consumo refletem-se em sistemas de objetos e *formas sociais de produção*, alterando, modificando, atualizando as mesmas, ou simplesmente as refuncionalizando em função de sua eficaz participação nestes circuitos.

²³ Isso em função da ampliação das investigações sobre a temática do consumo e em especial do consumo cultural. Como exemplo, remeto aos ensaios publicados na *antologia de ponencias*, apresentados e debatidos no Grupo de Trabalho “Consumos Culturales: practicas, mercados y politicas. La sociedad de la información”. No marco do XXVI Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología ALAS, ocorrido no Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades CUCSH da Universidad de Guadalajara U de G – no Estado de Jalisco, República do México, no período de 13 a 18 de agosto de 2007.



ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

As investigações sobre o folclore, arte e cultura popular brasileira realizadas no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN e no Museu Nacional do Folclore²⁴ são outras fontes para o estudo sobre a cultura material artesanal. Ambas as instituições são campos férteis para levantamentos bibliográficos e revisão críticas dos seus acervos e centros de documentação. Este fato nos ajudaria a identificar os vazios existentes sobre as modificações, apropriações e refuncionalizações das noções de artesanato, cultura popular ou arte popular nestas terras. Junto a isso poderíamos ter um panorama sobre os caminhos que pesquisadores(as) trilharam na construção de suas reflexões sobre a temática, as abordagens metodológicas, os desenvolvimentos teóricos e os usos ideológicos.

A pesquisa sobre a cultura popular e o artesanato no Brasil está marcada pela permanência, em sua maioria, mas não exclusivamente, de perspectivas folclorizantes²⁵ a respeito da sua materialidade – caracterizada como tradicional, anônima, arcaica e como manifestação pura ou original de um tipo de homem (povo) brasileiro –, especialmente por parte de intelectuais e de gestores de políticas públicas²⁶. Para isso, basta lançar um breve olhar sobre as publicações oficiais, algumas teses ou os catálogos sobre o sistema de objetos artesanais e sobre a cultura popular existente nas instituições e museus brasileiros, onde a perspectiva classificatória e descritiva é utilizada como marco metodológico ou abordagem teórica para a interpretação destas manifestações culturais.

²⁴ Remeto aos acervos mantidos por ambas as instituições. Estes acervos se constituem de teses de doutorado e mestrado, publicações de investigações financiadas pelas instituições, publicações estrangeiras sobre a temática da cultura popular e temas relacionados, somado a isso registros sonoros e visuais (fotografia e vídeo), ainda não divulgados intensamente, ou ainda por serem analisados. Minhas incursões a estas instituições resumem-se ao material obtido via contato direto com a biblioteca do Museu do Folclore e com técnicos do IPHAN, especialmente às Revistas do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o número dedicado à Arte e Cultura Popular, Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. N. 28, 1999; e aos textos de VILHENA, Luís Rodolfo (1997); FUNARTE (2000).

²⁵ Aqui faço referência ao conceito de folclore que tem por base metodológica a reunião ou coleção de materiais folclóricos, tendo como missão a tarefa documentativa das manifestações dos setores populares dos países civilizados. Para uma reflexão sobre esta forma de conceituação do folclore e sua disputa no campo acadêmico brasileiro, ver Fernandes (2003).

²⁶ Para uma interessante reflexão sobre os discursos oficiais, suas tensões e conflitos entre agentes que participam em uma *economia simbólica do artesanato*, remeto a Cabral (2007). Remeto ainda à minha dissertação de mestrado que trata dos discursos envolvidos nas intervenções de design em comunidades artesanais, ou como trato nesta investigação nas *formas sociais de produção artesanal*, Corrêa, (2003). Sobre as questões relacionadas com o anonimato, ou ainda sobre o papel ideológico de pureza e identidade associadas aos sistemas de objetos subalternos (entre eles os artesanais) ver Price (2000); Garcia Canclini (2002); Lauer (1983).

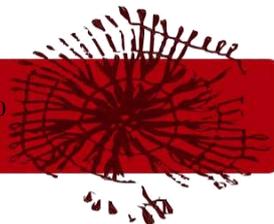


Como exemplo desses trabalhos, cito os textos divulgados no marco da Mostra dos 500 anos de descobrimento do Brasil ou os documentos produzidos por algumas instituições estatais de gestão e guarda de “Patrimônio Cultural” (material e imaterial), como o catálogo do Museu de Folclore Edson Carneiro, que carrega o peculiar título: “Sondagem na alma do povo” (Aguillae, 2000; Bisilliat, 2005). Em tais investigações e publicações pouco se fala das formas de materializar estes objetos, *performances*, textos e hábitos. Esses são temas imateriais subordinados à noção de tradição e os(as) agentes/autores(as) são apresentados sem corporeidade, fato que justifica a permanência de uma noção de “essência popular tradicional”, uma vez que os homens e mulheres que “povoam” estes textos são fantasmagóricos ou alegóricos.

Essa instauração de significados historicamente atribuídos aos sistemas de objetos artesanais e legitimados por uma teoria social ata as manifestações artesanais, especialmente, e as da cultura popular, de uma forma geral, a conteúdos irremovíveis e homogêneos. Esses conteúdos, que configuram a representação artesanal e dirigem uma performatividade popular, anulam suas possibilidades transformadoras, como expostas por Fernandes e outros. Resultam disso o ordenamento e a hierarquização das suas partes, dando à cultura popular e, especialmente ao artesanato, forma e direção. Ou seja, distancia-se o(a) autor(a) das práticas sociais ou o(a) agente das formas sociais de produção de objetos, da historicidade de seu estar no mundo. Aqueles ordenamentos imprimem tanto na carne destes sujeitos quanto na matéria dos objetos um aparente conteúdo inalterável, universal. Este processo permite, deveras, somente sondar “na” alma do povo! Isso, talvez, possa ser uma chave de entendimento sobre a fragilidade desta *indústria* e, sobretudo, da pouca investigação a respeito do *fenômeno econômico artesanal* no Brasil ainda hoje.

Apesar da incipiente reflexão realizada a partir de investigação sociológica/antropológica, histórica, estética, e de outras disciplinas²⁷ que integrem em suas abordagens questões relativas a uma *economia simbólica e política da indústria artesanal* é possível construir um cenário onde se encontram diversas formas de organização social de

²⁷ Como possível marco referencial de uma investigação sobre a organização da produção artesanal remeto à Williams em seu livro sobre a cultura. Numa perspectiva sociológica, tendo como apoio a história, este autor utiliza como exemplo as formas de organização artesanal da Europa medieval e seu desenvolvimento em função de fatores, como a renascença e a racionalização daquela produção. Este autor não tinha como pretensão fazer uma fotografia das mudanças nas formas de organização artesanal, contudo, a utilização deste exemplo poderia guiar metodologicamente algumas investidas teóricas e empíricas sobre esta temática específica. WILLIAMS, Raymond (2000).



produção artesanal e múltiplas expressões materiais tradicionais e contemporâneas por serem mapeadas. Buscar nesse cenário algumas pistas sobre a organização da *indústria* artesanal no Brasil e, conseqüentemente, do *fenômeno econômico artesanal* seria o desafio que nos coloca os estudos sobre as culturas materiais populares.

REFERÊNCIAS

AGUILLAE, Nelson (org.). 2000. *Mostra do Descobrimento*. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos – Artes Visuais.

Anais do XXVI Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología ALAS. 2007. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades CUCSH da Universidad de Guadalajara U de G – no Estado de Jalisco, República do México, no período de 13 a 18 de agosto.

AZUELA, Alícia. 1996. *Lo que la grandeza mexicana debe al arte indígena*. IN: GONZÁLEZ, Olga Sáens (coord.). *Arte popular mexicano: cinco siglos*. Ciudad de México: Antigo Colegio San Idelfonso. (catálogo de exposição). p. 97-103.

BARDI, Lina Bo. 1994. *Tempos de Grossura: o design do impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

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

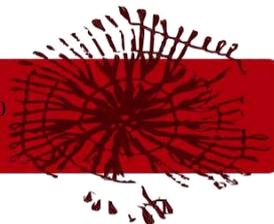
BASTIAN, Winnie. 2002. O design solidário. In: *ArcDesign*. São Paulo, nº 23, jan/fev, p. 17-21.

BISILLIAT, Maureen (cord.). 2005. *Museu de Folclore Edison Carneiro: Sondagem na Alma do Povo*. São Paulo: Empresa das Artes.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. 1995. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

CABRAL, Fabrícia Guimarães Sobral. 2007. *Saberes Sobrepostos: design e artesanato na produção de objetos culturais*. Rio de Janeiro, 146 f. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC RIO.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. 2003. *Design e Artesanato: uma reflexão sobre as intervenções realizadas na Costa do Descobrimento – BA*. Curitiba, 116 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná.



CORRÊA 2008. *Narrativas sobre o processo de modernizar-se: uma investigação sobre a economia política e simbólica do artesanato recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR.* 2008. 305 f. (Doutorado Ciências Humanas). Programa do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

ESTRADA, Maria Helena. 2002. Pode o designer interferir na cultura popular. In: **ArcDesign**. São Paulo, nº 23, jan/fev. p. 22-27.

FERNANDES, Florestan. 2003. *O folclore em questão*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. (raízes).

FERNANDES, Florestan. 2004. *Folclore e Mudança social na cidade de São Paulo*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Raízes).

FUNARTE. 2000. *Cultura Material: identidade e processos sociais*. Rio de Janeiro: FUNARTE: CNFCP. (Série Encontros e Estudos; 3).

FURTADO, Maria Regina F. de M. 1994. *Desvendando o artesanato: uma contribuição do Programa do Artesanato Paranaense – PAP*. Curitiba: Secretarai de Estado do Trabalho e Ação Social/Secretaria de Estado da Cultura, 36 p.

GARCIA CANCLINI, Néstor. 2002. *Culturas Populares en el Capitalismo*. Méxcio D.F.: Editorial Grijalbo. (re-edição ampliada).

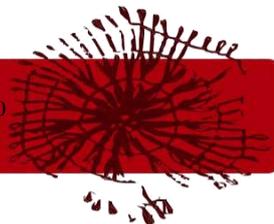
GICO, Vânia de Vasconcelos. 2002. Câmara Cascudo e Mário de Andrade: uma sedução epistolar. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Mário de Andrade. nº 30. p. 111-127.

GOOD ESHELMAN, Catherine. 1988. *Haciendo la Lucha*. Arte y comercio nahuas de Guerrero. México: Fondo de Cultura Económica.

ILLADES, Carlos. 2001. *Estudios sobre el artesanato urbano del siglo XIX*. 2ª ed. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana – unidad Iztapalapa: Miguel Angel Porrúa, Grupo Editorial. p. 11.

LAUER, Mirko. 1983. *Crítica ao artesanato: plástica e sociedade nos Andes Peruanos*. São Paulo: Nobel.

LECHUGA, Ruth. El arte popular mexicano a lo largo del siglo XX. In: GONZÁLEZ, Olga Sáens (coord.). 1996. *Arte popular mexicano: cinco siglos*. Ciudad de México: Antiguo Colegio San Idelfonso. (catálogo de exposição).p. 85-94.



LODY, Raul; SOUZA, Mariana de Mello. 1988. *Artesanato brasileiro: madeira*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore.

MARTIN-BARBERO. 2004. *Ofício de Cartógrafo*. São Paulo: Edições Loyola.

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

MONSIVAR, Carlos. Las artes populares: hacia una historia del canon. In: GONZÁLEZ, Olga Sáens (coord.). 1996. *Arte popular mexicano: cinco siglos*. Ciudad de México: Antiguo Colegio San Idelfonso. (catálogo de exposición). p. 15-26.

NOVELO, Victoria. 1974. *Capitalismo y producción de artesanías en México*. México, D.F: Escuela Nacional de Antropología y Historia. INAH – SEP; dissertação de mestrado. 260 f.

NOVELO, Victoria. Para el estudio de las artesanías mexicanas In: BEST MAUGARD, Adolfo. 1982. *Antología de textos sobre arte popular*. México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.

NOVELO, Victória. Introdução. In: _____ (coord.). 2003. *La capacitación de artesanos en México, una revisión*. México: PyV, S.A. de C.V.

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

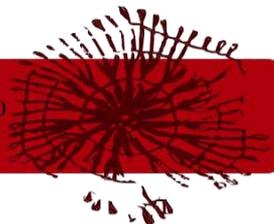
PROGRAMA BAHIA DESIGN. 2000. *Artesanato e Design*. Salvador: BDesign; IEL.

PROGRAMA BAHIA DESIGN. 2001. *Relatório final das atividades do Projeto de Revitalização do Artesanato na Costa do Descobrimento*: Belmonte, Santa Cruz Cabrália, Porto Seguro. Salvador: BDesign; IEL.

RIBEIRO, Berta. Artesanato Indígena: para que, para quem? In: FUNARTE. 1983. *O Artesão Tradicional e seu Papel na Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore.

SÁENZ GONZÁLEZ, Olga. Arte popular mexicano. Cinco siglos. In: GONZÁLEZ, Olga Sáens (coord.). 1996. *Arte popular mexicano: cinco siglos*. Ciudad de México: Antiguo Colegio San Idelfonso. (catálogo de exposición). p. 29-44.

SANDRONI, Carlos. 1999. Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisa Folclóricas de 1938. In: *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*. Arte e Cultura Popular. nº 28. p. 60-73.



STROMBERG, Gobi. 1985. *El juego del coyote: platería y arte en Taxco*. México: Fondo de Cultura Económica. (Colección Popular - 299).

SUÁREZ FARÍAS, Maria Cristina. El arte popular em México, uma visão etnográfica. In: GONZÁLES, Olga Sáens (coord.). 1996. *Arte popular mexicano: cinco siglos*. Ciudad de México: Antiguo Colegio San Idelfonso. (catálogo de exposição). p. 77-83.

TUOK, Marta (coord.). 1988. *Índice Bibliográfico sobre artesanías*. México: SEP: Dirección General de culturas Populares.

VILHENA, Luís Rodolfo. 1997. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Funarte; CNFCP.

WILLIAMS, Raymond. 2000. *Cultura*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra.