



# História, antropologia e arte: uma proposta de abordagem transdisciplinar para o tema da "natureza exuberante" nas artes brasileiras

Hélio Vianna

*Nas sociedades plurais, é tamanha a variedade de manifestações a que se vem denominando Arte, que se delinea o paradoxo: se tudo é arte, arte não existe. Convicto de que o termo designa um reduto privilegiado da atividade humana, o texto busca, pela antropologia da arte, reunir conhecimentos de história, crítica e sociologia capazes de fornecer um modelo amplo de abordagem que inclua tão alto grau de variabilidade.*

*Antropologia da arte; arte nas sociedades complexas.*

Bem longe vai o tempo em que se pensou que bastasse a observação das cronologias para que tivéssemos certeza de estar produzindo história. Nas últimas décadas, ao incorporar a atenção no coletivo, nos sistemas de valores, nas crenças, ritos e celebrações, o historiador aproximou-se de preocupações consagradas por sociólogos e antropólogos, destacando as mudanças no quadro mais estável e inteligível das práticas adotadas por um dado grupo.<sup>1</sup>

Do mesmo modo, parece hoje extinta a certeza de que a antropologia se dedica meramente a explicar como vivem os falantes de um dado idioma, num espaço contínuo, compartilhando características herdadas de antepassados comuns e, por extensão, de um mesmo e homogêneo sistema cultural que podemos deduzir imóvel no tempo, a partir do período observado no decorrer da pesquisa de campo. A significância de personagens e eventos no permanente reordenamento das culturas passa a incluir mudança, variabilidade e transformação num cenário antes pensado como inalterável.<sup>2</sup>

O pendor para a arte, entendido como uma das características definidoras da humanidade, parece, portanto, necessitar de uma compreensão mais abrangente e

plurívoca que inclua essas duas vias e nos permita escapar de adjetivações convencionais. O mundo dos museus (e a arte "erudita"), o viver das comunidades simples com sua excelência na reprodução de padrões bem definidos (e as etnoartes ou artes populares), a transgressão dos padrões estabelecidos (e as artes experimentais posteriores à década de 1960, tanto como as "do inconsciente") ou a ênfase em disseminar conceitos balizadores do gosto (caso das artes de massas e da indústria cultural), menos do que nos convidarem a aceitar a fragmentação, instigam-nos a tentar uma abordagem compreensiva capaz de, hoje, dar conta tanto do que é individual quanto do que é local ou global, do que é passado, do que é inovador e do que faz uso de repertórios antigos com novas sugestões.

A arte, desde a imposição de mãos-carimbos impregnadas de pigmentos naturais, constantes em cavernas e abrigos da pré-história, até representações recentes de si mesmo e de grupos sociais, profissionais e imaginários de uma dada cultura, nos demonstra ser um dos lugares privilegiados para os que se inquietam com uma tal temática. Afinal, dos *Operários*, de Tarsila do Amaral (1933), à *Grande Parada*, de Néelson Leirner, ou às *Sacolas de Museus*,

de Jac Leirner, ambas de 1999, mas incluindo as ocupações figuradas pelos ceramistas de Caruaru ou as tipologias dos super-heróis de quadrinhos, o que temos é a representação de homens e instituições sob a égide de uma notável variação que nos leva a pensar que, se tudo isso é arte, será que a arte existe? Como seria possível entendermos a familiaridade entre manifestações aparentemente tão díspares sem perdermos a referência à originalidade de cada uma e aos laços que as unem tanto a seu ambiente social mais próximo quanto ao grande quadro planetário do avanço do conhecimento, da sensibilidade e da razão? Situações de multiculturalismo e presença de novas mídias teriam feito o termo arte perder o sentido? ou o que devemos procurar é uma rotina de análise mais influente e capaz de proteger as formas tidas como "puras" e também as híbridas?

### **Preparando o material: a relativização de noções estanques tradicionais**

A tarefa de incluir a variabilidade na compreensão da ampla gama de fenômenos a que chamamos Arte exige, de início, uma revisão de alguns conceitos convencionais. É certo que, hoje, cada vez menos se fazem nítidas as fronteiras entre manifestações anteriormente rotuladas como eruditas, populares e de massa. Também parece claro que a ação decidida de certos participantes dessas esferas distintas sempre apontou para a existência de vias comunicantes. Se, por um lado, românticos e modernistas iam buscar nas tradições populares e indígenas elementos que redimensionariam em suas obras, por outro também têm sido evidenciados casos em que ocorreu o percurso inverso: Guarany, escultor de carrancas do vale do Rio São Francisco nos anos 40 e 50, por exemplo, não escondia que os nomes e as concepções iniciais das figuras que produzia podiam vir dos "animais antidiluvianos" a que tinha acesso em livros, jornais e revistas, mas também da mitologia indígena, conhecida de ouvir falar, ou de elementos encontrados nos desenhos das estórias em quadrinhos;<sup>3</sup> no repertório dos

paramentos afro-brasileiros, artistas anônimos podem revelar influências diretas do mundo letrado por meio das antigas "folhinhas" da vida dos santos e da imaginária católica.<sup>4</sup>

Nesse sentido, o ingrato da expressão Arte Popular é que ela pode rotular não só os fatos expressivos de ampla aceitação, estando, então, em geral, identificada aos meios de massa, como, pelo menos, dois outros territórios distintos no universo das habilidades e talentos das camadas populares: por um lado temos os artesãos-artistas, individualmente ou enquanto representantes de um estilo local cuja originalidade e força exemplificam um processo criativo orientado pela emoção. Não raro eles rompem surpreendentemente com as convenções artísticas em que se criaram, e, se alguma diferença apresentam em face dos artistas-pesquisadores de seu tempo, ela será, antes de tudo, devida a sua situação social e não aos critérios da arte. O artista popular, nesse sentido, é popular porque é pobre; seu esmero, a busca de uma linguagem própria, o gosto pela experimentação nada ficam a dever às atividades dos mestres de seu tempo, dos quais se distanciam apenas no tocante a um vocabulário que contrasta com o das elites, efeito da diferenciação social/cultural. Se aqui se enquadram as peças com marca autoral, com o mesmo sentido costumamos apontar ainda a arte de um grupo, um bairro ou vilarejo como "especial" em comparação a outras manifestações menos particularizadas.<sup>5</sup> Nos casos em que ocorre algum tipo de valorização dessas manifestações, a ótica dos "letrados" pode-se revelar mais um elemento perturbador do que fator de esclarecimento. A arte das fabricantes de painéis escurecidas do bairro de Goiabeiras (Vitória, ES), tombada pelo Iphan como bem inaugural de nossas formas de expressão, que remontaria, supostamente, a usos pré-cabralinos, poderia, com mais justiça, ser entendida no quadro dos amálgamas entre populações trabalhadoras indígenas e escravas do período colonial, ajustando técnicas pretéritas às exigências do estilo de vida do

européu transplantado para este lado do Atlântico. Se é isso o que indicam as bases planas, alças, tampas e pegadores típicos da cerâmica chamada neobrasileira em arqueologia, por outro lado as formas de organização dos artesãos e as embalagens destinadas ao transporte seguro das peças nos apontam para parcerias com órgãos como o Sebrae, que encaram o artesanato como fator de ocupação e renda.

Aqui a expressão Arte Popular designa certa produção inicialmente menos consciente da busca do belo e da emoção, voltada para a obtenção de objetos diários e comuns, mas necessários à caracterização e reprodução de uma determinada cultura. Esses objetos, cujas séries locais falam-nos a respeito da vida, da fé e dos sonhos das camadas menos favorecidas, apenas recentemente passaram a constituir objeto de estudos e pesquisas.<sup>6</sup>

Como afirmou Leroi-Gourhan, "mesmo nas obras menos figurativas e isentas de conteúdo religioso, o artista é o criador de uma mensagem; ele exerce por meio das formas uma função simbolizante que transparece ainda na música ou na linguagem. Essa mensagem refere-se à necessidade ao mesmo tempo física e psíquica de garantir um domínio do indivíduo e do grupo social sobre o universo, de realizar a inserção do homem, por meio do equipamento simbólico, no território móvel e aleatório que o cerca". A compreensão do fazer artístico dá-se, portanto, nos domínios do homem e da cultura – "unidade espacial traspassada pela linha do tempo".<sup>7</sup>

Assim, os objetos que têm trânsito numa dada cultura constituem um arranjo singular de subsistemas, cada um deles tocado diferentemente pelas alterações que afetam quaisquer sociedades. "Artefatos e instrumentos relacionados à reprodução mais imediata dos meios materiais de existência, por exemplo, tendem a ser

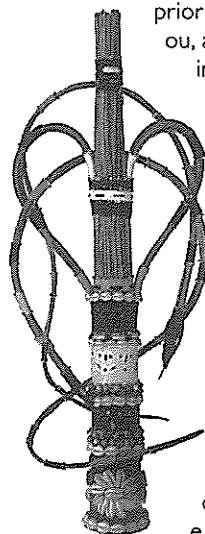
substituídos com mais freqüência, desde que provado o melhor rendimento dos recentes na consecução das tarefas a que são aplicados: comprova-o a farta documentação dos incícios da etnografia sobre a paixão dos índios sul-americanos, dos polinésios e africanos pelo machado de pedra, o anzol metálico, o formão e as armas de fogo, que procuravam acumular tanto para se assegurar de um suposto domínio sobre estes itens, quanto para trocar vantajosamente com vizinhos igualmente motivados por estas novidades".<sup>8</sup>

Há, porém, outros recantos de uma cultura em que os objetos não se dedicam prioritariamente a garantir a subsistência ou, antes, ao afirmar identidades

individuais e coletivas, o fazem de uma maneira mais matizada. Constituem o que se poderia denominar "Artes do banal, em função tanto da acepção latina de algo notório, corriqueiro, sabido de todos, trivial, quanto do sentido medieval de algo pertencente a outra esfera, no caso, a cultura, que o indivíduo toma e usa mediante o pagamento de um foro, no caso, a sua inventividade". Nessa área incluem-se os objetos que servem de suporte para celebrações, brincadeiras, decoração do corpo e da moradia, para o exercício do ócio e das divagações que são, todavia,

"lugares de atividade do pensamento, onde igualmente se exerce a cultura, mas cujo resultado parece depender menos de critérios quantitativos do que da qualidade das experiências produzidas, capazes de reengendrar outros posteriores eventos enriquecedores dos valores, das emoções, dos estratos não-materiais da cultura".<sup>9</sup>

O indivíduo motivado para a produção desse tipo de materiais faz do tempo e das cronologias uma crônica pessoal e adequada a seu saber artístico: ao ver objetos antigos, seja em fotos, vitrinas de museus ou no uso do cotidiano, ou ainda ao ouvir falarem delas em conversas informais, vai construindo repertórios vividos que desmentem a linearidade do tempo e o capacitam a retomar, se, quando e como quiser, modelos



antigos.<sup>10</sup> Em contrapartida, há casos em que o pesquisador consegue propor algum tipo de permanência entre manifestações atuais e pretéritas sem que os envolvidos nas celebrações presentes se dêem conta dessa familiaridade: seria o caso, por exemplo, dos grupos carnavalescos que adotam as elaboradas roupas denominadas "Clóvis", na zona oeste do Rio de Janeiro, e o culto prestado aos antepassados pelos africanos, cujo esmero e a rigorosa separação por grupos sexuais chegaram a ser observados na mesma área em inícios do século 20.<sup>11</sup>

Segundo esse raciocínio, a capacitação e o domínio da abstração não seriam, como pensaram os estudos fundadores da psicologia cognitiva,<sup>12</sup> um caminho sem volta, uma domesticação do pensamento que, ao nos oferecer certas habilidades, nos retira para sempre a experiência afetiva e emocional do mundo concreto. Sempre podemos retornar a ele pelo exercício da estética, do humor, do grotesco, do nonsense, modos transversais de percepção a cortar os eixos lineares e bem organizados das formas eruditas, massivas e populares que depreendemos de uma dada sociedade. Esses tons ou discursos modalizantes, ao interseccionarem os diferentes estratos culturais observáveis num grupo e relativos a distintas formas de aprendizagem, reprodutibilidade e circulação de imagens e idéias, introduzem a variabilidade como elemento constitutivo, do qual devemos dar conta numa análise atenta.

Avancemos por esta altura, a título de esclarecimento, a noção de natureza tropical, tão arraigada às discussões sobre a brasilidade. Se ela, de início, se traduziu na perplexidade dos primeiros viajantes do Velho Mundo a propósito de plantas, seres e costumes então desconhecidos, "monstros" e figuras fantásticas retratadas no eixo do que seria uma cultura popular, foi tendo decifrados seus enigmas devido à ação dos naturalistas, "pacificados" e multiplicados, posteriormente, em meios eruditos e de massas. Longe de se satisfazer com tais interpretações lineares, a temática ainda está presente através de ecos tão vigorosos quanto o realismo fantástico na literatura ou as obras de artistas como

Frans Krajcberg, os ninhos de Celeida Tostes, os casulos de Ivens Machado, as gravuras de Gilvan Samico, as teias de Lygia Pape ou os bambus de Ione Saldanha, alguns exemplos das artes visuais se enfocarmos o ambiente erudito, mas também na linguagem dos quadrinhos, videoclips e grafites urbanos no que diz respeito à cultura de massas ou ainda na produção de G.T.O., dos oleiros de Tracunhaém (PE), nos mamulengueiros e brincantes de Olinda e Recife, nas peças de Nhô Caboclo, nas flores nos potes de Maragogipe e Maragogipinho, nas carrancas do São Francisco, nas bilhas antropomorfas do Rio Jequitinhonha, se nos fixamos no campo reconhecido como das artes populares.

O que se testemunha no presente é que erudito, massivo e popular não são setores a cercear e condenar a produção dos indivíduos que parecem aí se concentrar predominantemente. Seriam, antes, modalidades de tons atribuídos à ação de seu pensamento no afã de traduzir-se para os demais. Um mesmo fato ou idéia poderia, nessa perspectiva, ser comunicado segundo discursos modalizantes que privilegiam a dúvida metódica, a implantação de modelos de ampla aceitabilidade ou a permanência de tradições emblemáticas.

Como se evidencia nos estudos das artes, se a homogeneidade não é uma característica, ao pesquisador caberá buscar diferentes graus de concentração de significados e padrões, identificando correntes e tradições culturais em cujo contexto o conhecimento é herdado, usado, alterado e transmitido.<sup>13</sup> Aqui, parodiando Geertz,<sup>14</sup> diríamos que se as co-tradições são públicas é porque seus feixes de significados também o são, o que faz com que essas correntes culturais, numa situação plural, se reproduzam e se afetem reciprocamente. Buscar separações no que, à primeira vista, indica somente interpenetração exige determinar, para cada tradição, especificidades quanto à organização social, à distribuição geográfica, à história e às expectativas das tendências agregadoras nesses contextos difusos.<sup>15</sup> Uma tal atenção nos afirma que a reprodução compreensível da tradição, isto é, dos eixos lineares em que se decompõem a cultura, importa tanto

quanto as transformações, as descontinuidades e as inovações, impostas pelos cortes transversais dos ecos de temas caros à configuração de uma cultura sob a ação dos indivíduos e seus grupos de interesses.

Mas seria essa convivência entre contextos móveis uma prerrogativa das sociedades francamente pluralistas? ou a reencontramos em qualquer sociedade? Mesmo em situação de franco predomínio de uma dada cultura, não é a disputa entre correntes e tradições, mais ou menos transformadas em contexto, o que revemos sob a forma de linhagens, facções, grupos de trabalho, partidos, grupos de orientação religiosa ou outras? As ações observáveis em subgrupos alinhados segundo gênero, idade, atividade ou perecimento a rituais não representam essas mesmas correntes de tradições intercambiantes em populações indígenas e interioranas? Seria apenas uma questão de escala o que as diferencia, em ambiente urbano, do *éthos* definidor de certos segmentos da população, dos estilos de vida concorrentes e possíveis nas metrópoles?

### **Esboçando o produto final: traçar fronteiras, estabelecer níveis de compreensão**

Denominamos aqui correntes culturais modos amplos e contrastantes de compreender os dados empíricos, bem como formas de significar e conduzir-se que essas orientações oferecem. No caso brasileiro e tratando especificamente do que se denomina Arte é possível perceber algumas dessas co-tradições marcadas por contextos móveis e interpretações.

Uma primeira tendência reúne a participação dos grupos definidos historicamente como subalternos, aproximando-nos da herança indígena e afro-brasileira. Define-se pelo apego ao sensorial, encontrando seu melhor meio de expressão nas artes populares e étnicas, que destacam a efemeridade da manifestação e, se partem do experimento pessoal, não raro envolvem o conceito de uma arte coletiva, caracterizada pela não-autoria e pelo envolvimento de indivíduos-especialistas a

quem cabe a execução de alguns aspectos tidos por fundamentais. Lembremos aqui, na confecção dos paramentos do bumba-meu-boi, a distinção entre as tarefas de armação e de bordados das figuras. Nas artes indígenas, nem sempre quem modela as painéis é quem as pinta, não obrigatoriamente quem prepara a matéria-prima é quem confecciona a cestaria. Também entre as comunidades religiosas afro-brasileiras há indivíduos reconhecidos como mais habilidosos em realizar o fechamento de múltiplos fios de contas ou em levar a cabo a decoração de acessórios em metal ou renda.

Paralelamente observamos a existência de uma tradição ibérica transplantada para o mundo tropical com uma arte preocupada em conduzir (definir e reproduzir) elementos ligados às identidades. Enfatizando saberes locais, continua dinamizando questões relativas a noções de centro/periferia que a marcaram no contexto europeu pretérito. A questão da autoria pode ser encarada como resultado das experiências vividas na corrente anterior, mas há uma clara ênfase em realizar uma arte-depoimento. Aqui poderíamos situar autodidatas como o pintor Lup Ferraz, reproduzindo em telas ao gosto impressionista visões de um Rio de Janeiro suburbano da primeira metade do século 20, tanto como artistas "etnógrafos", como Carybé, que incluídos em seus grupos de eleição, cuidam de traduzi-los para um público mais amplo. Em ambiente metropolitano, freqüentes são os casos de outro tipo de divulgação: o do artista que, pesquisando sua memória, reconstrói um viver de que participou, revalorizando-o enquanto representativo de uma brasilidade caleidoscópica. Portinari, Djanira, Guignard aqui se enquadrariam, bem como os artesãos-artistas que insistem em investir no universo sertanejo em solo urbano.

Talvez essa observação arguta do indivíduo situado entre diferentes códigos explique o grande número de estrangeiros verificável neste conjunto: de Debret a Margareth Mec, a questão aqui é explicar como a natureza e a sociedade funcionam. Em decorrência disso sublinham-se o emprego dos meios capazes de atingir um público crescente e a

preocupação em implantar estilos exemplares, como o da "família Vitalino".

Uma terceira corrente equivaleria a uma equiparação às práticas ocidentais modernas e pós-modernas que, abrindo mão dos aspectos anteriores totalmente ou em parte, aspirasse a estágios mais globais. No caso em que se chegue a propor vínculos aos aspectos individuais e locais vistos anteriormente, isto é feito pela via cerebral, depurando particularismos e procurando apreender o que seria inerente a todos os homens, a fixar noções ligadas à beleza, às emoções, às vicissitudes da vida urbana, aos ganhos e às concessões decorrentes da vida em sociedade. Aqui a arte é um dos recursos do raciocínio.

Questiona-se a arte enquanto pura visualidade, e, ao eleger o situacionismo como foco principal do fim a atingir, é possível que ocorra uma retomada de aspectos fundamentais da ênfase no sensorial, caso de uma pseudo-ingenuidade que permite discursos paralelos e novos, materialmente marcados, mas muito além das identidades individuais, locais, regionais ou nacionais.

É claro que, no primeiro caso, arte constantemente se confunde com a habilidade em produzir arte, com excelência da técnica. É marcada pela desconsideração da importância imediata de aplicação/uso dessa excelência ("uma finalidade sem fim"), como no caso da construção de armadilhas, que se perdem, ou das intervenções no território alheio, casas que se ajuda a construir; ou ainda na confecção de objetos que se doam (gaiolas, abanos, pipas, quadros).

No segundo caso, arte depende de informação que se obtém, do talento que se exercita mediante recortes de jornais e revistas entesourados desde a infância, de uma imaginação custosamente nutrida pela fé de que há um canal de expressão a desenvolver e utilizar:

A terceira etapa, ao contrário, deriva de recursos institucionalizados, dos espaços de discussão e debate propiciados por aulas, livros, exames dos originais motivadores de toda sorte de inquietações.

O fluir de tais correntes culturais elementares corresponde, outrossim, a uma alternância entre o que é exótico, francamente distante do observador, e o que é familiar, mesmo que não compartilhado, como é o caso das regras que regem o realismo mágico na literatura, até o que seria peculiar – um realismo polissêmico que acaba nos alcançando, seja qual for o lugar que ocupemos como fruidores-parceiros da obra de arte.

A essas diferenças radicais correspondiam, *grosso modo*, distintas formas de abordagem. O que se denomina cultura popular tem por base a reprodução de mitos, lendas, da tradição oral centrada na experiência concreta.

No pólo oposto, valorizando a abstração, a arte tida como erudita trata da representação ficcional de contextos histórico-sociais caros às comunidades de que provém o autor, sendo, indiretamente, um convite à imortalização desses indivíduos, e estando, no mesmo tempo, aberta à reflexão e às participações dos fruidores.

Em posição intermediária aos extremos já vistos e ocupando-se de, ao traduzir um nos termos do outro, simplificar posturas mais radicais, verificaríamos uma arte de massas caracterizada ainda por investir em efeitos a causar num contexto mais amplo, como o da chamada indústria cultural ou do turismo, por exemplo. Em situações singulares, temos ainda que considerar o fato de que alguma dessas correntes culturais esteja ausente ou que outras se fundem, produzindo sincretismos e hibridações que merecem comentário detalhado.

### **Uma prática de laboratório: visões da "natureza exuberante" brasileira como estudo de caso**

Examinemos a seguir as três figuras que acompanham a presente exposição. A figura da página 58 representa uma pintura de Marcgrave (c. 1640) do auge da ocupação holandesa no nordeste brasileiro (1630 a 1654). Alinha-se a um universo de textos e imagens que, do ponto de vista dos eruditos da época, tinha o intento de divulgar a fauna

e a flora do Novo Mundo por meio de documentos figurativos patrocinados por Maurício de Nassau. Esse governante enviou materiais brasileiros às principais cidades dos Países Baixos, além de à Dinamarca e à França. Criou, no Recife, jardins zoológico e botânico, um observatório astronômico e um museu das Américas.

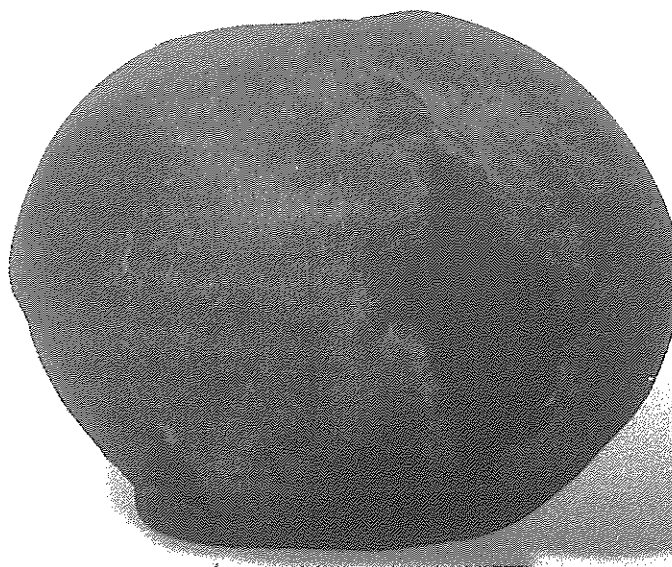
Fixados principalmente no litoral açucareiro, desde 1624 tais colonizadores vinham tentando dali ocupações mais efetivas no continente africano, na Bahia, no Maranhão e no Chile. Representante da elite econômico-cultural da época, a atenção de Nassau contemplou a música, a arquitetura, o paisagismo e deixou um legado importante representado pelas pinturas de Albert Eckhout e Frans Post, e pela iconografia constante de trabalhos de cientistas como Willem Pies (Piso) e Georg Marcgrave.

Sabe-se que do jardim botânico participavam espécies trazidas da África e da Ásia e que, devido ao comércio, chegaram ao Recife numerosos animais exóticos, coletados vivos nos diversos pontos do planeta em que os holandeses tinham interesse. Não se pode saber, no entanto, se a lhama retratada por Marcgrave teria sido trazida em 1642-43 da expedição ao Chile ou se, como outras imagens estranhas entre as quais as do arbusto do chá oriental, de elefantes e tamareiras africanas ou índios das terras altas do Pacífico sul-americano, teria sido baseada em relatos e desenhos de terceiros.

Muito embora o conjunto dessa produção se destaque pela sobriedade que exigia a documentação científica, distanciada da tradição anterior de monstros e seres fantasiosos que povoariam o Novo Mundo, não deixaram de ocorrer casos de anomalias (como o pinto de quatro patas retratado na coleção (tomo III, p. 45) ou da figuração da ave-do-paraíso (tomo II, p. 51), que inquietou o imaginário europeu nos

séculos 16 e 17 com a reputação de não possuir carne ou ossos, jamais pousando na terra e alimentando-se do néctar colhido nos arbustos das especiarias.<sup>16</sup>

O título ovelha chilena já nos aponta para o desconhecimento do artista a propósito dos camelídeos americanos. Isso se confirma na composição de uma figura que faz par com essa (*Ovis chilensis alia*), parcialmente destruída na região do focinho, onde se vê um guanaco (*Lama guanicoe*) ou uma vicunha (*Vicugna vicugna*) cujas patas dianteiras são representadas com quatro dedos. Se esses elementos nos indicam que a composição se baseou em relatos ou croquis sumários, é o semblante da lhama, quase humano nas pequenas dimensões conferidas aos órgãos da mastigação e da respiração, com pêlos que se confundem com cabelos e barbas, o que nos aproxima das figuras de centauros da arte clássica e renascentista, selando o caráter imaginário da composição. Sua inclusão numa coleção de imagens da flora e da fauna do nordeste brasileiro faz da incongruência um documento da presença dos mecanismos da arte popular eventualmente eclodindo nos meios sábios. Contribui, indiretamente, para a configuração de uma natureza invulgar e desconhecida que se queria apresentar ao público europeu.





A segunda figura, ao contrário da primeira submete símbolos bem conhecidos nas comunidades afro-brasileiras a uma estetização que, mantendo formas básicas e matérias-primas, muda a escala e agrupa num conjunto único elementos de um mesmo campo de idéias, mas que são costumeiramente individualizados. O artista tratou de entrelaçar emblemas de sobrenaturais do oeste africano, a saber o xaxará de Omolu (cetru capaz de afugentar doenças), o ibiri de Nanan (bastão de dança indicador de que a matéria em decomposição é o prenúncio de nova vida) e a cobra de Dã ou Oxumarê (cuja mobilidade é elemento indicador de equilíbrio, continuidade, permanência). Pensados como componentes de uma mesma família, em que Nanan é a mãe, e os outros dois são seus filhos, a confecção desses objetos a serem portados pelas divindades nas festas públicas era prerrogativa de artesãos especializados que os confeccionavam para um conjunto de comunidades que reconheciam laços de parentesco a remontar aos grupos de africanos de língua ioruba trazidos para o Brasil no período da escravidão.

Mestre Didi, preparado ritualmente para o exercício desse artesanato tradicional, mantém cores e materiais usuais, mas começa por aumentar os objetos, normalmente entre 30 e 40cm, em seguida espelhando-os a partir de um eixo central. Transformados em escultura, deixam o recôndito das cerimônias dos terreiros para integrar o circuito dos museus e galerias como "uma variação, uma fuga, uma improvisação melódica" de formas tradicionais.<sup>17</sup> A natureza exuberante, representada pelas taliscas do dendezeiro e pelas cobras, não se opõe à cultura, mas é lida em seu sentido mágico por meio dela, das especificidades das escolhas e eleições de significação características de um dado segmento da sociedade.

Contemplando o popular e o erudito, não será demérito acrescentar a influência da cultura de massas num contexto global de revalorização da chamada "herança africana", antenada com uma crescente importância dos movimentos negros fartamente apoiada

pelo mercado editorial e pela indústria da música e do cinema. O antigo "poder curativo da estética" passa, nesse novo horizonte, a poder da estética em promover a auto-estima e reinstalar elementos tradicionais enquanto arte contemporânea.

A última das figuras, um ninho em cerâmica (c. 25x20cm) elaborado por Celeida Tostes em 1981 à semelhança dos ninhos da ave joão-de-barro, participou de uma ambientação que se conectava a uma tendência crítica bastante intensa em finais dos anos 70 sobre o esmagamento de tradições brasileiras e uma subsequente desumanização diante de um desenvolvimento que se entendia como equivocado. Se o uso da sucata industrial trazia esse sentido para as pinturas com interpolações de Gilberto Salvador ou para a escultura de Mário Cravo Neto, rica em apropriações (*Ninho em Fiberglass*, 1977), tanto quanto a de Farnese de Andrade, nesse contexto destaca-se ainda a obra tridimensional de Frans Krajcberg, que reelabora raízes e restos de árvores cortadas e carbonizadas, e a longa pesquisa de Tostes com argila e cerâmica.

Partindo de um exemplo de não-arte, o ninho do pássaro, a artista vai perscrutar sua forma – uma pequena câmara com saída para esquerda ou para direita, cuja planta-baixa lembraria um 6 ou um 9. A elipse inicial, ao ampliar-se progressivamente, sugeria uma espiral capaz de abarcar todo o universo. Tostes organiza então 45 ninhos análogos segundo essa orientação – estava criada a *Aldeia Furnarius rufus*, com óbvias conexões com a organização das habitações indígenas e um sem-número de conotações reconhecíveis: a proximidade da natureza, a colaboração entre masculino e feminino na consecução da tarefa, a idéia de forno cara ao ceramista (daí a denominação científica da família *Furnariidae*, pássaros cujo ninho é construído no formato de um forno),<sup>18</sup> as relações igualitárias favorecidas pela circularidade das aldeias indígenas, o reconhecimento da etnia caxinaua de que o pássaro, em tempos primordiais, foi quem lhes ensinou a fazer cerâmica, a alegação popular de que as fêmeas inféis seriam emparedadas vivas são apenas algumas delas.

Valendo como uma interseção num percurso que começa no contato direto do corpo da artista com a argila e as idéias de morte e ressurreição (*Passagem*, 1979), e os milhares de punhados de barro amassado a forrar as paredes de uma ambientação apresentada na XXI Bienal de São Paulo (*Gesto Arcaico*, 1991), envolvendo o espectador, a obra em pauta, como se vê, suscita uma parceria entre artista e público, sendo o vértice da relação, produzindo sucessivas interpretações, sugerindo novos mundos, sendo Arte, enfim.

Mediante os parcos exemplos comentados, o que quero destacar é a possibilidade de verificarmos, no campo das artes, as repercussões de tendências aglutinadoras e coerentes, as correntes culturais, que penetram toda sociedade como fontes de padrões coexistentes segundo os quais os participantes de uma cultura modelam e modificam seus projetos de vida. Elas atuam em diferentes graus, em constelações localmente variáveis e podem mesmo estar ausentes em determinados casos.<sup>19</sup>

Essas tendências podem-se realizar segundo modos privilegiados – os registros erudito, popular e massivo – decorrentes da história pessoal e local e de fatores socioeconômicos.

Temáticas recorrentes percorrem em todas as direções esse arcabouço, possibilitando percursos individuais e eleições de grupos de interesse, explicando a variabilidade que marca internamente qualquer cultura e demonstrando o quanto a ênfase no social traz matizes novos para a observação do cultural. Afinal, a arte, seus produtores e consumidores "participam de universos de discurso múltiplos, mais ou menos discrepantes, constroem mundos diferentes, parciais e simultâneos, nos quais se movimentam. A construção cultural que fazem da realidade não surge de uma única fonte e não é monolítica".<sup>20</sup>

Hélio Vianna é mestre em História (FICS/UFRJ) e doutor em Antropologia Social (PPGAS – Museu Nacional/UFRJ). Professor de etnologia do Museu Nacional, onde pesquisa os acervos de artes étnicas e populares. É docente do PPGAV – EBA/UFRJ.

## Notas

<sup>1</sup> Le Goff, Jacques. "As mentalidades: uma história ambígua". In: Le Goff, J. e Nora, P. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988: 69.

<sup>2</sup> Sahlins, Marshall. *Historical Metaphors and Mythical Realities*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1981: 8.

<sup>3</sup> Pardal, Paulo. *Carrancas do São Francisco*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974: 110-116.

<sup>4</sup> Vianna, Hélio. *Somos uma montanha: oralidade, sociedade letrada e invenção de tradições no candomblé carioca do século XX* (tese de doutoramento). Rio de Janeiro: PPGAS/Museu Nacional, 1999, anexos 1.48, 1.49, 3.51.

<sup>5</sup> Vianna, Hélio. *O recado das ruas e veredas: identidade brasileira, arte popular, pensamento e atuação dos antropólogos e folcloristas a partir de uma análise das Coleções de Etnografia Regional do Museu Nacional da UFRJ*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2003: 165s (no prelo).

<sup>6</sup> *Idem*: 166.

<sup>7</sup> Leroi-Gourhan, André. *Les religions de la Pré-histoire*. Paris: Quadrige/PUF, 1964: 80.

<sup>8</sup> Vianna, Hélio. "Cachimbos, atavios, bonecas: a arte do banal entre a tradição e a inovação". In: Wellington, C.; Mansur, M. & de Paula, M.V. (orgs.). *Tradição e Inovação: 5º Encontro do Mestrado em História da Arte (Anais)*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1998: 60.

<sup>9</sup> *Idem*: 60s.

<sup>10</sup> Vianna, Hélio. *O recado...*, op. cit.: 167.

<sup>11</sup> Ver a propósito, João do Rio *As religiões no Rio* [1904]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976: 41s; 148ss.

<sup>12</sup> Luria, A. R. *Cognitive Development: its cultural and social foundations*. Cambridge/London: Harvard Un. Press, 1976: 48-116.

<sup>13</sup> Barth, Fredrik. "Problems in Conceptualizing Cultural Pluralism with illustrations from Somar, Oman". In: Plattner, S & Maybury-Lewis, D. (eds.). *The Prospects for Plural Societies*. Washington: Am. Ethn. Soc., 1982: 79.

<sup>14</sup> Geertz, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978: 22.

<sup>15</sup> Barth, F., loc. cit.: 82.

<sup>16</sup> Teixeira, Dante Martins. "A imagem do paraíso: uma iconografia do Brasil holandês (1624-1654) sobre a fauna e flora do Novo Mundo". In: *Theatri rerum naturalium Brasiliae* (Tomo 1). Rio de Janeiro: Editora Index, 1995: 117/nota 10.

<sup>17</sup> Preston, George Nelson. "Tradição e Contemporaneidade na obra escultórica de Mestre Didí". In: Santos, J. E. (org.) *Ancestralidade africana no Brasil*. Salvador: SECNEB, 1997: 166.

<sup>18</sup> Sick, Helmut. *Ornitologia brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997: 557-566.

<sup>19</sup> Ver a propósito, Barth, F. "A análise da cultura nas sociedades complexas" [1989]. In: \_\_\_\_ *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000: 107-139.

<sup>20</sup> *Idem*: 123.