

Um panorama vibrante e plural

Adélia Borges*

Esta exposição nasceu de uma encomenda precisa do Sebrae: para a inauguração do Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (Crab), a instituição queria apresentar um panorama abrangente do artesanato brasileiro, com a participação de pelo menos um artesão ou grupo artesanal de cada uma das 27 unidades da Federação.

O primeiro desafio curatorial - enfrentado por Jair de Souza e por mim – foi a pesquisa desse universo tão amplo. Alguns Estados já eram bem conhecidos por cada um de nós. No meu caso, palestras realizadas nas últimas três décadas vêm propiciando a alegria de imersão nas realidades regionais. Ao aceitar um convite, sempre digo que não me cabe apenas falar em cada localidade, mas também ouvir muito e examinar com as mãos e os olhos as produções locais, conversando com seus principais atores. Em contraposição a Estados várias vezes visitados, havia no universo da solicitação do Sebrae alguns dos quais tínhamos referências apenas esparsas e descosturadas, o que demandaria um esforço redobrado de pesquisa.

Definimos de antemão um recorte inicial: a inclusão de trabalhos apenas de criadores vivos, em atividade, para que a exposição realmente fizesse uma radiografia da atualidade e, se possível, oferecesse algum tipo de surpresa para o visitante. Propusemos ainda a composição de um painel plural e transversal, que contemplasse o uso de diferentes técnicas e matérias-primas na confecção de várias tipologias de objetos (utensílios, luminárias, brinquedos, adornos, bolsas, móveis, tapetes, talheres, tecidos etc.). O espectro de participantes deveria incluir tanto grupos rurais quanto urbanos; alguns com mais força na tradição e outros que se distinguissem pela inovação, bem como grupos “intocados” quanto à estética e grupos que passaram por oficinas com designers, além de juntar mestres reconhecidos e nomes iniciantes nos quais apostar. Essa abrangência, a nosso ver, estava sintonizada com a missão do Crab de “aumentar o valor de mercado do artesanato brasileiro transformando-o em objeto de desejo através de reposicionamento de imagem”.

A fase de pesquisa envolveu muitos amigos e informantes em cada estado. Um papel preponderante foi exercido por gestores e consultores dos programas de artesanato do Sebrae. A partir de questionário elaborado por nós, eles passaram indicações das iniciativas que, a seus olhos, tinham qualidade suficiente para figurar numa exposição nacional de tal importância e envergadura.

As informações dos questionários foram complementadas posteriormente por meio de conversas e consultas por telefone e e-mail e, sempre que possível, presenciais. Nossa visita à edição de 2015 da Fenearte, em julho, em Recife, foi de grande valia para ter um contato face a face com artesãos vindos de várias partes do país. Uma oportunidade ímpar foi a visita à exposição de artesanato indígena organizada pelo Sebrae Tocantins por ocasião dos Jogos Mundiais Indígenas, realizados em Palmas. Ali, etnias vindas de locais distantes do país apresentaram sua produção com muito orgulho e em estandes que permitiam

uma excelente visualização dos objetos. Essa fase do trabalho foi ainda facilitada pela realização de feiras em São Paulo durante o período.

Procuramos também identificar coleções de objetos dentro do escopo da exposição. Em Recife, visitas foram feitas ao arquiteto Carlos Augusto Lira, que dispõe suas peças garimpadas em décadas numa reserva técnica especialmente construída para esse fim. Em São Paulo, o foco se deteve em duas instituições com larga folha de serviços prestados ao artesanato brasileiro: o ArteSol – Artesanato Solidário e a A Casa – casa museu do objeto brasileiro. No Rio de Janeiro, os estudos recaíram sobre duas importantes instituições federais: o Museu do Índio, pertencente à Fundação Nacional do Índio (Funai) e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), vinculado ao Instituto Nacional de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), do Ministério da Cultura. Esses contatos foram essenciais, visto que se tinha claro que o Crab vinha não para competir, e sim para somar-se às outras iniciativas públicas e privadas de valorização, guarda e difusão da criação do povo brasileiro, sendo assim importante sinalizar essa disposição desde o início, por meio da constituição de parcerias.

A seleção

No decorrer da pesquisa, em reuniões com os encarregados da gestão do Crab por parte do Sebrae Nacional e do Sebrae do Rio de Janeiro, foi pactuado que a representatividade de cada unidade da Federação não seria idêntica, em razão da própria situação desigual de cada uma. Não seria apropriado tratar de forma equânime situações tão díspares em relação a variáveis como a tradição na produção artesanal, mais forte em alguns estados; o contingente populacional, em que os números variam de cerca de 500 mil habitantes em Roraima a 44 milhões em São Paulo; e o histórico da atuação de cada unidade do Sebrae no desenvolvimento do artesanato local.

Também se concordou que a disposição das peças no espaço expositivo se daria não por estado ou por região do país – organização habitual de feiras -, mas por diálogos. Assim, uma experiência do Rio Grande do Sul poderia estar lado a lado com uma do Mato Grosso, desde que se pudesse traçar alguma conexão entre elas. Uma das tarefas mais difíceis de uma curadoria é formar núcleos em que os objetos dialoguem entre si, pois, definitivamente, uma andorinha só não faz verão. Na seleção do que entra numa exposição conta não só a qualidade intrínseca de cada objeto, mas a forma como ele conversa – por similitude ou contraste e oposição – com os demais que estão ao seu lado.

Essas premissas se juntaram às inicialmente definidas para balizar o segundo momento do trabalho curatorial, o da seleção dos participantes. Nessa fase, examinamos a produção de cerca de 450 artesãos e/ ou grupos artesanais de todo o país. De cada um, pelo menos 10 obras foram examinadas na primeira triagem, e assim chegamos a cerca de cinco mil peças. Era um universo enorme, condizente com um país de dimensões continentais e com forte tradição artesanal como o Brasil.

Ao cotejar essas criações em sucessivas reuniões para a análise do resultado das pesquisas vimos obras excelentes feitas, por exemplo, de cerâmica, couros, lã e

sucata. No entanto, saltou aos nossos olhos como os artesãos vinham transformando com sabedoria os materiais vegetais brutos existentes ao seu redor em peças artesanais de alta qualidade, e pensamos em nos restringir às obras com materiais exclusiva ou predominantemente de origem vegetal. Sendo o Brasil o país de maior biodiversidade do mundo, acreditamos que seria desejável apostar nesse recorte e espelhar o movimento para que o nosso país não seja conhecido e reconhecido não apenas como detentor apenas de uma natureza exuberante e diversificada, mas também de pessoas capazes de, com suas mãos e com sua inteligência criativa, transformar esses materiais brutos em objetos adequados e desejáveis. Os gestores do Sebrae concordaram prontamente com a ousadia, percebendo que, se à primeira vista o recorte poderia parecer reducionista, na verdade ele fechava o escopo para, aí sim, tornar a diversidade mais evidente.

Tradição e inovação

O eixo curatorial permitia plenamente o exercício das metas fixadas desde o início. No que diz respeito à pluralidade, uma das bifurcações contempladas foi aquela da tradição x inovação.

A tradição aparece com mais força no artesanato indígena, que resolvemos tratar não como uma categoria à parte ou um gueto, mas de forma integrada aos diferentes segmentos em que a exposição se distribuiu pelas salas. As criações indígenas seguem em geral técnicas, tratamento de materiais, padrões estéticos e grafismos desenvolvidos há gerações, a maioria desenvolvida antes da chegada dos colonizadores europeus. Algo que as distingue é que, via de regra, continuam sendo usadas pelos índios em seu cotidiano.

Se há um objeto-síntese para demonstrar essa vertente, ele é a cestaria feita de fibras vegetais. Arejados e leves – e portanto perfeitamente adequados a locais quentes e úmidos do nosso país tropical - os cestos atendem a várias funções, de recipiente para a colheita de víveres nas roças ao seu armazenamento dentro das casas, como o cofo da etnia Xavante, que ainda serve como berço, também utilizado simultaneamente dentro e fora de casa. A alça é encaixada na testa do adulto quando transporta bebês, permitindo que continue com as mãos livres. Sua estrutura construtiva é admirável, de grande sofisticação.

Outros cestos selecionados para a mostra são usados no preparo de alimentos, como coadores de líquidos ou peneira de farinhas, bem como no transporte e guarda de objetos rituais, mágicos e lúdicos. O requinte da cestaria da etnia Mehinako, do alto Xingu, com grafismos elaborados em cordões coloridos de algodão sobre a trama da fibra de buriti, serve como armadilha de pesca – a água escoar e os peixes permanecem. Como diz a antropóloga Berta G. Ribeiro, maior autoridade no país em artefatos indígenas, a arte e a vida se confundem entre os povos nativos brasileiros. Ela explica: “A cestaria produzida e utilizada por uma determinada sociedade indígena está associada à sua cultura, principal característica humana. A cultura de um povo é como um código simbólico compartilhado por todos os homens, mulheres e crianças do mesmo grupo social. É através da cultura que todas as pessoas atribuem significado ao mundo e às suas vidas, pensam suas experiências diárias e projetam seu futuro. É, portanto, um código dinâmico que se transforma ao longo do tempo e através do

espaço, dando sentido à própria vida, do nascimento até a morte, de todos os membros de uma mesma sociedade. A cestaria diz respeito ao conhecimento tecnológico, à adaptação ecológica e à cosmologia, forma de concepção do mundo daquelas sociedades. O conjunto de objetos incorporados à vivência de uma determinada sociedade indígena expressa concretamente significados e concepções daquela sociedade, bem como a representa e a identifica. Enquanto arte, em cada peça produzida existe também uma preocupação estética, identificando o artesão que a produziu e aquela sociedade da qual ela é cultura material.”

Na outra ponta do espectro, a da inovação, pode-se considerar como um objeto síntese a série feita de leite da seringueira, pó de serra, anticoagulante e corantes vegetais pela Associação dos Seringueiros do Seringal Cazumbá, em Sena Madureira, no Acre. Se antes os seringueiros vendiam o leite bruto, sem beneficiamento, hoje fazem as mantas e as colorem ali mesmo. Pode-se imaginar o impacto econômico e social gerado nesse caso, em que se gera maior renda com a manutenção da floresta em pé. As peças selecionadas para participar da exposição foram os jogos americanos desenvolvidos nas formas e tamanhos de folhas de árvores locais, como a aninga e o apuí, disponíveis em vários tamanhos e cores.

O trabalho no interior do Acre é resultado de parcerias entre o Sebrae, o governo do Acre, a Prefeitura de Sena Madureira e o Instituto Chico Mendes, entre outros. Na última década, eles se uniram para desenvolver processos que permitissem a vulcanização do material no tempo adequado e que evitassem o odor forte e desagradável característico de látex até recentemente. Foram várias ações de capacitação e consultorias, juntando químicos, engenheiros, pessoas da área de equipamentos, etc., para desenvolver uma tecnologia que fosse de simples aplicação pela população local. Outras ações visaram a capacitação dos artesãos para a gestão do negócio e o acesso a mercados. Já grupos de designers atuaram no desenvolvimento das formas dos objetos, de sua palheta de cores e de grafismos que tivessem a ver com a cultura local, além de conceber em conjunto com outras equipes tipologias de produtos que provocassem maior interesse no mercado consumidor. Um trabalho verdadeiramente de equipe, multidisciplinar e que, embora recente, já recebeu diversos prêmios.

Cooperação entre diferentes atores

O exemplo da nova borracha amazônica, como vem sendo chamada, ilustra bem a colaboração entre o que vamos chamar aqui genericamente de “pessoas da cidade” e “pessoas do campo/ das matas / das periferias”. Ela tem sido decisiva para a expansão e a melhoria do artesanato brasileiro. O Sebrae é um importante agente desse processo, atuando no segmento produtivo do artesanato desde 1997, a partir de uma visão de que esse é um negócio que gera renda, fixa as pessoas nas suas regiões de origem e expressa culturas.

Além do Sebrae, várias instituições vêm conduzindo oficinas em todo o país com o objetivo de capacitar os agentes dessa cadeia produtiva. Nesse contexto, a capacitação relativa ao design dos produtos é apenas uma entre várias ações. E quando falamos de design não nos referimos apenas à estética dos objetos, mas à sua concepção integral.

Selecionamos para participar da exposição peças em cuja concepção participaram dezenas de designers, pinçados entre os que vêm fazendo trabalhos com maior qualidade. Entre eles estão Bia Cunha, Domingos Tótora, Eliane Damasceno, Érico Gondim, Fabiano Pereira, Fabíola Bergamo, Fernando Maculan, Heloísa Crocco, Jum Nakao, Karine Faccin, Kelley White, Lars Diederichsen, Lui Lo Pumo, Marcelo Rosenbaum, Mayumi Ito, Paula Dib, Renata Mendes, Renato Imbroisi, Rodrigo Ambrósio, Rona Silva, Ronaldo Fraga, Sérgio J. Matos e Tina Moura.

É necessário fazer uma distinção entre os tipos de participações possíveis dos designers nos projetos de revitalização do artesanato. A forma a meu ver mais completa e com resultados mais efetivos a longo prazo é aquela que implica em projetos participativos, nos quais há uma criação coletiva entre artesãos e designers. Os designers não chegam com soluções prontas, mas a desenvolvem em conjunto com os artesãos – esses sim os protagonistas. Outra forma mais limitada em termos de alcance social, mas que pode gerar benefícios econômicos quando bem conduzida, é a dos designers que utilizam a mão-de-obra artesanal para projetos dos quais eles, designers, são os autores.

Procuramos deixar clara essa distinção na redação das legendas que acompanham as obras. O primeiro nome que aparece é sempre o do protagonista, por exemplo a associação ou cooperativa que fez o trabalho.

Se houve a participação de designers nos processos, seus nomes aparecem na última linha da legenda, antecidos pela expressão “co-design”, que significa justamente o design colaborativo, ou seja, resultante de um processo coletivo de criação e desenvolvimento. Quando diferentes profissionais do design atuaram em diferentes oficinas ao longo de vários anos, optamos por colocar todos os seus nomes.

Nos casos em que os designers desenvolveram todo o projeto e se consideram seus autores, a relação se inverte, com seus nomes aparecendo na primeira linha e na última, o dos artesãos, antecidos pela expressão “elaboração de”. Essas nem tão sutis diferenças foram cheçadas caso a caso pela curadoria.

Ao analisar o conjunto, percebe-se claramente que muitas peças que sobressaem por sua qualidade resultaram de programas continuados de capacitação. Ou seja, não aqueles em que os “técnicos da cidade”, incluindo os designers, aparecem uma vez e depois somem, mas aqueles que foram desenvolvidos como um programa continuado, não como um mero evento – que, como o próprio nome diz, é eventual.

Limites imprecisos

A lista completa dos participantes da exposição, que se vê no final deste catálogo, apresenta por ordem alfabética os nomes de artesãos e designers, sem hierarquia de valor entre eles, por considerarmos que os limites entre os dois estão cada vez mais imprecisos. Célio Arago Terêncio, do Amazonas, faz bichos em madeira marchetada. Como ele próprio não tem formação universitária, então seria ele um artesão? Ou já que não houve a colaboração de nenhum

profissional formado em faculdade em seus projetos, seria ele um designer? Consideramos irrelevante essa distinção. Mais importante do que os pontos que separam o artesanato do design, a nosso ver, são aqueles que os unem.

O mesmo raciocínio se aplica às fronteiras entre o que é arte, o que é design e o que é artesanato. Dependendo da exposição de que participa ou do contexto em que sua obra é analisada, Monica Carvalho, do Rio de Janeiro, formada em Letras, tem sido sucessivamente apontada como designer, artesã e artista.

Consideramos que seria importante apresentar nesta exposição inaugural do Crab toda a extensão do raio da criação popular brasileira. Na verdade, o adjetivo “popular” não nos agrada, por se tratar de uma categoria que não encontra equivalência num oposto. Não se denomina um Cândido Portinari ou um Vik Muniz como um “artista erudito”, por exemplo.

Assim, Antonio de Dedé, Mestre Cunha, Valmir Lessa Lima, Véio, Zé Bezerra, Zé da Silva e Zezinho de Arapiraca, por exemplo, foram incluídos na mostra, para dar esse amplo espectro. A nosso ver, não é o corte utilitário / não utilitário que os separa dos artesãos e dos designers, mas o fato de fazerem objetos que brotam diretamente de seu imaginário, sem a preocupação de atender a uma função e quase sempre sem a possibilidade de repetição. Muitos deles foram reunidos por nós na penúltima sala do percurso expositivo, que teve o nome de Transcendência, por reunir objetos com alta carga simbólica, que transcendem as fronteiras na afirmação de sua força.

Ali convivem obras de autores reconhecidos pelo mercado de arte com criações com alta carga espiritual. Da máscara Ku Koanê Na Kô, de autoria de Ruc Kamaiurá, um objeto utilizado para invocar os espíritos de cura quando há um doente na aldeia, à girândola, um suporte para a exposição e venda de miniaturas de casas, barcos, canoas e animais do cotidiano do paraense a serem ofertados a Nossa Senhora de Nazaré nos festejos do Círio, uma das maiores manifestações religiosas do país, realizada todo mês de outubro em Belém do Pará. O suporte ajuda as pessoas a escolher os que vão oferecer à padroeira da cidade, como um ex-voto ou em retribuição a uma promessa atendida ou como acompanhamento de uma solicitação.

O que não quer dizer que objetos dispostos em outras salas não tivessem dimensões espirituais nem forte carga simbólica. Valdir Benites, povo indígena Guarani, Mongaguá, SP, com suas pequenas esculturas representando animais como a tartaruga, o tatu, o macaco, a onça, o jacaré, o tucano tão característica dos Guarani Mbyá, para quem elas “guardariam um poder sagrado, ligado a uma característica do animal real: o tatu, que empresta força ao seu trabalho diário, o papagaio – parakau reto – que facilita a compreensão entre as pessoas”, segundo Lélia Coelho Frota. O trabalho de Valdir foi um dos destaques da exposição “Histoires de Voir” na Fundação Cartier, em Paris, em 2012.

Biodiversidade transformada

Quando decidimos pelo recorte da origem vegetal das matérias-primas utilizadas, imaginamos atingir 40 diferentes espécies. À medida que a pesquisa foi avançando fomos nos surpreendendo positivamente e chegamos ao fim da

seleção com 101 espécies devidamente identificadas – algumas palhas e muitas madeiras não foi possível identificar, por falta de informações fidedignas.

É difícil encontrar no artesanato uma matéria-prima que tenha vindo de outra região. Assim, a produção artesanal está totalmente sintonizada com os requisitos da dimensão ambiental da sustentabilidade, que penaliza o custo energético envolvido no transporte de matérias-primas em grandes distâncias.

O material de maior ocorrência na exposição é o buriti, utilizado em 16 objetos. Essa é uma palmeira grandiosa, no duplo sentido da palavra: ela chega a atingir até 50 metros de altura e suas veredas foram imortalizadas por um de nossos maiores escritores, João Guimarães Rosa. Os buritizais sinalizam cursos d'água no meio de regiões muitas vezes extremamente secas, sendo considerados verdadeiros oásis. Espécie existente apenas no Brasil, é muito disseminado geograficamente pelo país, difundido no Cerrado, na Amazônia, no Pantanal e no Sudoeste.

Palhas e madeiras são materiais tradicionais no artesanato brasileiro. Entre as fibras, pontificam as de carnaúba, taboa, junco, sisal, coqueiro, arumã, babaçu e tucum. Algumas têm seu uso renovado ultimamente. Assim, a piaçava migrou das vassouras para o armário desenvolvido por Fernando e Humberto Campana. Quanto às madeiras, as espécies variam de região a região. Cajueiro, jaqueira, mulungu, carcará, cedro, ipê, itaúba, louro, maçaranduba, marupá e seriguela estão entre aquelas presentes na exposição. O artesão Ezequiel Candioto esmerou-se em mostrar a incrível diversidade cromática a que tem acesso em Ariquemes, Rondônia. A pequena fruteira de sua autoria utiliza muiracatiara, sucupira, caxeta, caroba e teca.

Em contraposição aos materiais tradicionais, há aqueles cujo uso é mais recente. Um substituto às madeiras de uso crescente é o bambu. Sementes passaram a ser usadas em maior volume apenas nas últimas décadas – e na exposição, além das mais conhecidas como açaí e jarina, estão também outras como guajará, inajá, bacaba, paxiúba, morototó, jupati e pariri.

O café, a banana e a cana-de-açúcar são cultivos antigos no Brasil, no entanto seu uso era principalmente do fruto. A novidade é que partes antes desprezadas ou sub-utilizadas passaram a ser matéria-prima no artesanato. É digna de nota a versatilidade dos tipos de materiais extraídos da bananeira, fazendo jus a seu nome científico de *Musa Paradisiaca*. Apenas num estado, Minas Gerais, é possível vê-lo delgado e conformável no casulo da Capitania das Fibras, da cidade de Capitão Enéas; ao painel rígido do grupo Gente de Fibra, de Maria da Fé. Em visita a essa cidade na serra da Mantiqueira há alguns anos, pude constatar que na ocasião a renda obtida com o artesanato feito com as sobras da bananeira já tinha superado aquela resultante da venda da fruta.

A casca que envolve o grão do café era usada apenas na elaboração de adubo e nesta década passou a ter emprego mais nobre e com maior valor agregado. Na exposição mostramos bowls e objetos de mesa feitos com esse material por artesãos de Rio Novo do Sul, do Espírito Santo. Quanto à cana de açúcar, a parte utilizada é o bagaço, exibida em pratos elaborados pelo grupo Garimpo das Artes, de Minas Gerais.

O capim dourado historicamente era usado apenas por índios Xerente, do Tocantins. Por volta de 1930, um grupo deles acampou em Mumbuca, na região do Jalapão, e ensinou sua técnica para os agricultores locais. Ambos faziam objetos para uso próprio ou para trocas por outros produtos. Foi só na virada do século 20 para o 21 que o Sebrae Tocantins e a Secretaria de Cultura do Estado passaram a contratar designers para expandir sua utilização e conquistar novos mercados. O projeto foi extremamente bem sucedido e o capim passou a ser difundido em todo o país e mesmo no exterior, até chegar às beiras da over utilização. Para a exposição selecionamos objetos elaborados por equipes com a participação de Renato Imbroisi e Heloisa Crocco, os dois designers com maior atuação na região.

A exposição pode ser vista também como um passeio pelo Brasil através dos materiais de ocorrência regional. Entre outros, a palha de trigo do grupo Cantina Benta, do Rio Grande do Sul, ou do Tranças da Terra, de Santa Catarina; a criciúma, que tem a sua palha utilizada em Cerro Azul, no Paraná; ou o mandacaru, cujos espinhos Antonio Rabelo, de Quixeramobim, no Ceará, associa à prata para fazer anéis, colares e brincos. João Gomes da Silva, conhecido como João de Fibra, faz maravilhas com o capim colonião, que cresce “à toa” nas beiras das estradas de Goiás e do Distrito Federal. Já a Associação das Artesãs Flor do Marajó, no Pará, explora com maestria a resistência e flexibilidade do tururi, fibra que envolve os frutos da palmeira ubuçu.

As 101 espécies vegetais identificadas e listadas não incluem as que foram utilizadas no tingimento das matérias-primas. Só nas mantas feitas pelo Polo Veredas, em Minas Gerais, foram utilizadas serragens de madeiras jatobá (para a obtenção de coloração marrom), amoreira (amarela), eucalipto (cinza), casca de cebolas (laranja), folhas de manga (verde), folhas de eucalipto (verde claro) e casca de eucalipto (cinza azulado). Hisako Kawakami é uma das técnicas que têm percorrido o país recuperando velhos saberes do tingimento vegetal.

As borrachas são um mundo à parte. Além da seringueira – a *Hevea brasiliensis*, tão decisiva na economia nacional no final do século 19 e início do século 20 -, destaca-se o uso de sua “prima” balateira, que goza de menos fama, mas é igualmente instigante. É utilizada já há muito por indígenas da Amazônia para compor pequenos bichos ou cenas do cotidiano. O leite da balateira foi extraído em quantidade entre as décadas de 1930 e 1970, destinada a exportação para os Estados Unidos e Europa, onde integrava a fabricação de cabos telefônicos, materiais odontológicos e correias de transmissão. No final dos anos 1970, seu uso diminuiu, substituído na indústria por derivados de petróleo, enquanto foi crescendo seu emprego no artesanato por ribeirinhos amazônicos. Na exposição estão presentes criações dos Macuxi, de Roraima, e Paulo Bahia e Darlindo Oliveira, do Pará. A balata – como é conhecido o látex da árvore – exige extrema destreza do artesão. A modelagem das peças é extremamente delicada e exige grande destreza do artesão, pois em no máximo 20 minutos a massa endurece.

Ajudando a desmontar o preconceito

É flagrante o preconceito que ainda persiste no Brasil a respeito do artesanato. Sua desmontagem certamente não se faz de um dia para o outro, e quisemos que a exposição desse a sua colaboração para essa necessária tarefa. Assim, logo na

entrada, decidimos apresentar imagens de processos, para que o público pudesse se dar conta do longo caminho de preparação dos objetos artesanais, desde a coleta e transporte da matéria-prima até a paciente elaboração das peças, em técnicas – tanto as transmitidas através de gerações quanto as novas, recém-desenvolvidas – que constituem tecnologias sociais de grande valor.

Excelentes fotógrafos vêm se embrenhando país adentro para documentar esse fazer. Resolvemos, contudo, recorrer ao banco de imagens do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), do Iphan. Ele contém um levantamento fotográfico que vem sendo feito desde 1983 pelo Centro, para alimentar a Sala do Artista Popular, no Museu do Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, a iniciativa de maior longevidade na divulgação do artesanato brasileiro. Trata-se de uma documentação feita com rigor científico, em pesquisas etnográficas feitas por equipes do Centro.

Jair de Souza pinçou desse banco um total de 142 fotos, todas de autoria de Francisco Moreira da Costa. Tecelagem em Pedro II, Piauí e na região de Urucuia, Minas Gerais; a elaboração de violas em Cananéia, São Paulo; o trançado em fibra de buriti em Barreirinhas, no Maranhão; e o genial Véio (Cícero Alves dos Santos), de Sergipe, catando restos e tocos de madeira para fazer suas esculturas, foram algumas das cenas selecionadas.

Na sala seguinte, procuramos mostrar o processo de transformação de um material em um tipo específico de artesanato, para evidenciar as várias etapas que precisam ser cumpridas pacientemente pelos artesãos. A visita a Paraty em outubro de 2015 para o festival anual promovido pelo Instituto Colibri permitiu conhecer melhor o tradicional trabalho das miniaturas da grande diversidade de embarcações artesanais ali existentes. Mostramos então a transformação progressiva da caixeta – madeira leve – nos barcos, terminando com miniaturas de um centímetro apenas, mas com todos os detalhes dos mastros e das cores em cada parte. Não dá para continuar achando que artesanato é algo grosseiro e rústico, como é o senso comum, depois de ver a delicadeza desses barquinhos.

Os materiais brutos surgem novamente no final da exposição, fechando um círculo de volta à origem, com a instalação de Monica Carvalho e Jair de Souza evidenciando a circularidade da cultura e convidando o público a também transformar os materiais ao seu redor, transformando-se a si mesmo nesse processo.

O espelho que emerge da exposição

Como vai o nosso artesanato? Os vaticínios dos ideólogos da industrialização como único caminho para o progresso se confirmaram? A atividade se encontra estagnada ou em declínio? Enfim, qual o espelho que emerge da seleção apresentada no Crab?

A pesquisa elaborada para essa exposição mostra que o artesanato brasileiro está vivo e pulsante. Há mudanças, evidentemente. Antes, os artesãos faziam os objetos para uso próprio ou de seus familiares e vizinhos. Um pote de cerâmica, por exemplo, servia para armazenar a água. Hoje alguns grupos – como o dos indígenas - ainda fazem eventualmente para uso próprio, no entanto praticamente todos miram um mercado consumidor mais amplo.

O principal local de trabalho era a casa do artesão. Hoje em muitos casos eles trabalham parcialmente na sede de uma associação ou cooperativa, tendo ali uma oportunidade valiosa de interagir, conversar e, com isso, organizar-se como cidadãos. Não há um levantamento preciso nesse sentido, mas alguns indicadores apontam que o artesanato continua sendo um empreendimento familiar. A organização de cooperativas e associações tem sido muito incentivada pelo Sebrae e outras instituições; assim, elas têm se multiplicado, somando-se àquelas mais antigas. A mais longeva ainda em funcionamento é a Campal (Cooperativa Artesanal Mista de Parnaíba), fundada em 1968 no município de Parnaíba, no litoral do Piauí, presente em “Origem vegetal” com cestos de carnaúba. A instituição legal do Micro Empreendedor Individual (MEI) em 2008 teve grande impacto positivo no setor, e está permitindo que milhares de artesãos deixem a informalidade.

Se era uma atividade sazonal, no intervalo do calendário agrícola, hoje já há muita gente profissionalizada como artesão, especialmente mulheres, que com muito orgulho se apresentam como artesãs. Há também uma renovação da faixa etária dos trabalhadores, com muitos jovens aderindo à atividade na medida em que está gerando mais renda.

Desenvolvimento sustentável no sentido amplo

Os prognósticos de que a industrialização iria matar o artesanato não se confirmaram. “Há vários indícios, ao contrário, de que o lugar do artesanato na sociedade contemporânea está se expandindo. Esse crescimento se lastreia não mais meramente na capacidade dos objetos de atender à sua função, mas na sua dimensão simbólica. Nessa ressignificação, o que passa a contar é a capacidade dos objetos de aportar ao usuário valores que vêm sendo mais reconhecidos recentemente, tais como calor humano, singularidade e pertencimento.”

Há uma percepção cada vez maior e mais consciente de que o artesanato é uma atividade totalmente sintonizada com os preceitos do desenvolvimento sustentável, que compreendem os conceitos de ambientalmente responsável, economicamente inclusivo e socialmente justo, englobando ainda o que alguns entendem como o quarto pilar do desenvolvimento sustentável, que é a diversidade cultural.

Já se abordou nesse texto a dimensão ambiental dos objetos presentes na exposição, pois os artesãos trabalham de forma respeitosa com as matérias primas encontradas no seu entorno. Vale lembrar que programas de manejo sustentável de algumas espécies têm sido desenvolvidos por várias instituições, entre elas o Sebrae.

Na dimensão econômica, há falta de indicadores confiáveis – para se ter uma ideia, só no ano de 2015, durante a preparação desta exposição, é que a profissão de artesão foi regulamentada. Dados esparsos, contudo, demonstram um enorme aumento da renda. Para ficar num exemplo já citado, é de se imaginar a diferença entre o que os seringueiros do Acre apuravam com a venda de leite de seringa ou, agora, com jogos americanos e sapatos encontrados em lojas “descoladas”. É digno de nota, ainda, que “o efeito do artesanato na geração de empregos e de recursos é muito mais estratégico que se supõe,

devido aos efeitos multiplicadores da venda dos produtos”, como alerta Indrasen Vencatachellum, diretor por anos do setor de design, moda e artesanato na Unesco e hoje coordenador da RIDA (Rede Internacional para o Desenvolvimento do Artesanato). Ele lembra que “devem ser incluídos na ‘conta’ do artesanato todos os que participam da elaboração das matérias-primas e dos equipamentos necessários para a elaboração das peças; que transportam os objetos e todos os que o distribuem, vendem ou exportam”.

A transformação social propiciada pelos programas de revitalização artesanal é notória. Atividade preponderantemente feminina, há um aumento da autoestima e da consciência de cidadania entre os artesãs que têm seus produtos valorizados num mercado mais amplo e que são objeto de exposições e reportagens na imprensa. Em conversas com algumas delas, tenho ouvido depoimentos emocionantes. Um aspecto que demanda maior atenção por parte dos programas é a questão de gênero. É necessário fazer com que os homens passem a perceber o protagonismo repentino das mulheres como um ganho econômico e social para a família toda, e não como uma ameaça a seu papel e seu poder.

E por último mas não menos importante, está a forte dimensão cultural do artesanato, como expressão e celebração da diversidade cultural. Através dele, não só os materiais e as técnicas, mas também os valores coletivos são fortemente representados. Um dos componentes dos recentes programas de revitalização da atividade é o convite para que os artesãos olhem ao seu redor e cantem a sua aldeia.

Se em tempos não muito distantes predominava no artesanato brasileiro a representação de animais, flores e frutos de outras paragens, copiados dos “moldes” de revistas de trabalhos manuais, hoje se assiste a uma ancoragem nas realidades locais. Foi uma delícia encontrar reproduções de jaca, abacaxis e cacaos em vez de morangos e maçãs. Ou representações de bichos como botos, tatus, aves, cobras, antas, capivaras, caranguejos, galinhas, macacos, pássaros, iguanas, jacarés, aranhas, arraias, centopeias, tartarugas, botos, cachorros, porcos, tamanduás, ariranhas e bodes, em vez de ursos polares e esquilos. Particularmente tocante é a determinação de Jorlando Barbosa de reproduzir fielmente os mais de 50 tipos de pássaros existentes em Boa Nova, na Bahia, onde vive, em seus tamanhos, formatos e cores naturais.

O artesanato é um dos meios mais importantes de representação da identidade de um povo. Um paralelo pode ser traçado entre o que Origem vegetal exhibe e a renovação em curso não só no Brasil, como em vários países, do interesse pelos ingredientes e culinárias locais. Cerveja artesanal, geleia artesanal, pão artesanal, cozinha artesanal passaram a ser atributos de valor, defendidos como uma ideologia por setores intelectualizados da sociedade, contrários à massificação e padronização da alimentação. E o movimento de dar um uso mais nobre para as palhas, por exemplo, é o mesmo que leva um chef como Alex Atala a abrir seu novo restaurante paulistano, o Açougue Central, apenas com carne considerada “de segunda”.

Um sintoma muito significativo sobre as mudanças recentes que vêm ocorrendo na percepção do artesanato é sua definição pelos dicionários. Filólogos não

“inventam” acepções, mas as colhem na sociedade, num trabalho dinâmico, pois novos significados surgem para velhas palavras e novos vocábulos aparecem a todo o tempo. Em dicionários de língua inglesa e francesa, a acepção de artesanal está ligada há muito às noções de habilidade manual e apuro técnico, em alguns casos se confundindo com o conceito de arte. Nos dicionários de português, contudo, essas noções até há pouco conviviam com rusticidade e ausência de sofisticação.

Em meu livro “Design + Artesanato: o caminho brasileiro”, de 2011, chamei a atenção para o fato de que no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa artesanal era definido como “relativo a ou próprio de artesão ou artesanato” ou, no sentido figurado, “diz-se das coisas feitas sem muita sofisticação; rústico”. A segunda acepção caiu da edição de 2015 do Houaiss, e essa mudança sinaliza, sem dúvida, um avanço.

Sonho de muitos

Pelo feedback dos visitantes que já é possível conhecer no momento de redação deste texto, creio que a exposição “Origem vegetal – A biodiversidade transformada” está colaborando na desmontagem dos preconceitos que ainda subsistem. Há um consenso de que se chegou a uma exposição original, sem cair em lugar comum. Embora tenhamos evitado durante todo o processo superlativos como “os melhores” ou “os mais importantes”, os objetos escolhidos mostram uma qualidade que está sendo reconhecida e apreciada pelos visitantes da mostra. Mesmo aqueles que conhecem profundamente o artesanato brasileiro estão se encantando com a abrangência e a beleza do que está sendo feito nos quatro cantos do país.

A seleção da origem vegetal já quase sugere outras. Um retrato da cerâmica brasileira. Os couros dos bois e bodes, as peles e escamas dos peixes, as lãs das ovelhas e os cascos de tartaruga num panorama de origem animal. O artesanato com os resíduos industriais e as sobras da sociedade de consumo. A cada biênio o Crab poderá lançar um olhar nacional com um recorte específico, sem a pretensão de esgotar os temas numa única exposição nem de ranquear os melhores. Da somatória das várias exposições é que teremos um panorama completo daqui a alguns anos.

Gostaria de agradecer a toda a equipe do Sebrae que me confiou parte da honrosa tarefa de erguer a exposição inaugural do Crab, e não posso deixar de registrar que durante todo o processo de preparação da mostra houve simultaneamente muita interlocução e um grande respeito dos gestores à necessária autonomia do trabalho curatorial.

Caminhando na Praça Tiradentes um pouco antes da inauguração do prédio e da exposição, senti uma forte emoção ao lembrar de tantos que nos antecederam na idealização de iniciativas com propósitos semelhantes aos do Crab. Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Cecília Meirelles... foram muitos, cada qual a seu modo, com contribuições muito significativas para o conhecimento e o reconhecimento da criação popular. Mas no trajeto me vieram à mente especialmente três nomes.

Aloisio Magalhães (1927-1982), designer e artista plástico pernambucano, entre outras relevantes iniciativas fundou em 1975 o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), que tinha uma linha de pesquisa voltada para o nosso artesanato. Uma de suas frases é premonitória, antecipando a valorização recente que se assiste do design e do artesanato brasileiros no cenário internacional. Disse ele: “Diante da crise do Ocidente, em termos de excesso de desenvolvimento tecnológico e industrial, monotonizador, achatador, vai vingar muito bem no plano internacional, inclusive economicamente poderá vingar muito bem, a ideia dos países que apresentarem, diante desse contexto internacional, formas novas, autênticas, ainda que antigas para eles. Podem emergir – determinados tipos de fazer ou de uso de matéria-prima – como grande elemento de contribuição para a diminuição dessa monotonia.”

A arquiteta e designer italiana Lina Bo Bardi (1914 - 1992) pisava na mesma tecla. Nas palavras do antropólogo Darcy Ribeiro, ela “queria que o Brasil tivesse uma indústria a partir do seu artesanato, a partir das habilidades que estão na mão do povo, do olhar da gente com originalidade”, sugerindo “o mundo do consumo como alguma coisa que tivesse ressonância em nosso coração.” São marcantes as exposições que realizou evidenciando a força e a dignidade de nosso artesanato, tais como Bahia, na Bienal de Arte de São Paulo de 1959; Nordeste, no Solar do Unhão, em Salvador, em 1963; e A Mão do Povo Brasileiro, no Museu de Arte de São Paulo (Masp) em 1969, que alias está sendo reeditada este ano.

A também arquiteta e designer pernambucana Janete Costa (1932- 2007) prestou um grande serviço ao difundir, em seus mais de 1.500 projetos de design de interiores, o trabalho dos artistas e artesãos brasileiros. Também fez exposições antológicas, como Viva o Povo Brasileiro, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1982. Tive a alegria de trabalhar em alguns projetos de exposições com ela e aprendi muito com seu grande conhecimento e contagiante entusiasmo e paixão.

Ocupando um espaço tão nobre e privilegiado no coração do Rio de Janeiro e, portanto, no coração do Brasil, o Crab tem excelentes condições para tornar realidade o sonho dos três e muitos outros que nos precederam.

** Texto escrito originalmente para o catálogo da exposição “Origem Vegetal – A biodiversidade transformada”, porém não incluído na publicação por decisão da direção do Crab. Foi publicado apenas um resumo assinado pelos dois curadores.*