
Artesanía: tradición y modernidad en un país en transformación

LÉLIA COELHO FROTA

Escritora, crítica de arte y antropóloga. Tiene publicado numerosos libros y ensayos sobre cultura popular, entre los que destaca *Mitopoética de Nove Artistas Brasileños* (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978). Forma parte de un grupo de trabajo que prepara un Proyecto de Acción Cultural en el Jequitinhonha. (Región del estado de Minas Gerais)

Para hablar de artesanía entendida como una categoría, hoy, en Brasil, es necesario recordar, aunque de manera breve, el cuadro histórico en que los oficios manuales tomaron cuerpo y se desarrollaron. Llegando a los días de ahora, surgirán de inmediato una infinidad de situaciones socioeconómicas y culturales que se distribuirán en un círculo que puede ir de la joya con diseño erudito hecha por un único artífice especializado en la Avenida Atlántica de Rio de Janeiro, hasta el cuero de zapato cosido en casa para la industria por una jornalera en Matosinhos, pueblito del Esta-

do de Minas Gerais, ya un claro proceso de división del trabajo y tercerización de servicios. Un círculo que abarca, en otras vertientes, una diadema ritual de plumas de pájaro hecha por los indios Karajá, en la región Centro-Oeste del país; la figuración en barro de Caruaru, Pernambuco, y los atavíos e indumentaria de seres sobrenaturales afrobrasileños en Salvador, Bahia, en la región Nordeste; los juguetes hechos de pulpa de palmera de Abaetetuba, región Norte, y la fonilería en cobre de inmigrantes de procedencia italiana en la región Sur.

Esos pocos ejemplos retirados de las macro regiones de un país de dimensiones continentales ya colocan de entrada la complejidad de la cuestión. Vemos al instante ahí la coexistencia contemporánea de los contornos de lo industrial y de lo preindustrial, de la ciudad y del campo, de lo religioso y de lo lúdico, del trabajo y del ocio, de lo 'popular' y de lo 'culto', en una civilización formada por culturas de las más diversas que se imbricaron fuertemente a lo largo de los siglos y continúan haciéndolo bajo las más variadas modalidades.

En la tentativa de caminar hacia una visión de conjunto donde la presencia de un ethos urbano se hace cada vez más marcante, procuraremos volver más visibles algunas líneas generales de la producción artesanal contemporánea que fue designada como popular, sin desvincularla de la cultura de masa y de la industria cultural, ya que la misma tiene lugar en una sociedad capitalista donde el 70% de la población vive hoy en día

en las ciudades. Lo que significa, como señala José Jorge de Carvalho (1), que la cultura campesina ya no constituye cuantitativamente el mayor exponente de la cultura popular, y que será necesario considerar, de manera cada vez más compleja, "el gran circuito rural de cultura que pasa a existir en las ciudades".

La cuestión de lo popular

Cabe todavía explicitar que aquí la designación polisémica de popular indica aquellos saberes de los estratos de la población de baja renta que mantienen una red de relaciones viva en sus territorios vecinos, en el campo o en la ciudad, con mayor grado de individualismo a medida que se adensa la presencia de lo urbano.

Creemos todavía que esos saberes y quehaceres sociales sólo pueden existir sobreentendidos por una fuerte actividad cognitiva. La represión de esos saberes – que envuelven trabajo, ocio, creación, religión – bajo

1. CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. En Seminário Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore/IBAC, 1992. p.26.

varias formas a cargo de las élites es secular.

Al prologar el libro de Peter Burke, *A cultura popular na Europa moderna* (2), Carlo Ginzburg fecha en la segunda mitad del Quinientos en adelante la restricción más organizada a las manifestaciones del pueblo llano. Él observa incluso, recordando a Le Goff, que “el tiempo folklórico es hecho de ritmos lentos, flash backs, extinciones y retornos, diferente de aquél unilineal al cual está habituado el historiador” (3).

Uno de los grandes méritos del libro de Burke, que Ginzburg prologa, es justamente el de creer que el historiador puede apoyarse en la experiencia de la antropología social para entender mejor la circularidad de los intercambios que siempre existieron entre las clases altas y las bajas. Él cree que con la adopción de nuevas técnicas y criterios de comprobación –entre las que se me ocurre citar la de una sociología del gusto– ha de darse

una revuelta historiográfica tan drástica como la que ocurrió alrededor de grupos humanos tradicionalmente “mudos” o “silenciosos”, como los de los campesinos y de las mujeres. Coherente con la tesis de circularidad, Ginzburg considera todavía el absurdo de la afirmación populista de la autonomía de la cultura campesina, a pesar de interesado en la hipótesis difícil, desigualmente documentada, de identificar la originalidad de la cultura baja, ya que la relativa originalidad de la cultura alta no es discutida por nadie.

En *Mitopoética de 9 artistas brasileiros* (4), que publiqué en 1975, fue hecha una primera tentativa en el sentido de dar lo máximo de espacio y respiración al discurso y a la visión de mundo de los artistas de las clases populares allí representados. Pintores y escultores según nuestras categorías, y artistas “primitivos”, según la nomenclatura vigente en la historia del arte, esos creadores nunca habían recibido un tratamiento crítico

-
2. BURKE, Peter. *Cultura popolare nell'Europa moderna. 1500-1800*. Introducción de Carlo Ginzburg. Milán, Ed. Mondadori, 1980. p. xii.
 3. GINZBURG, Carlo. Prefacio a BURKE, Peter. *Op.cit.*, p. xv.
 4. FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte, 1975.

ni incluso editorial a la altura de los recibidos por sus iguales de la norma erudita. La mayoría de ellos tiene en común el origen rural y una historia de vida de migración para la ciudad grande. Lo que interesa más, sin embargo, es la alta invención plástica que todos imprimen a su trabajo, que responde inclusive a los conceptos de originalidad y por tanto de novedad exigidos por el público especializado en arte y museos. Esos artistas, dicho sea de paso, nada tienen que ver con las contrafacciones – casi en su totalidad – que recorren el mundo adjetivadas de naif, y su calidad fue y ha sido reconocida por los especialistas del área artística. El propio Mito-poética, al que me referí más arriba, tuvo dos ediciones agotadas y continúa buscándose, tanto por la calidad de los artistas allí representados como por la rareza de la información sobre el asunto en la bibliografía brasileña. Sin embargo, la cotación de esos artistas en el mercado no alcanza la de sus iguales eruditos, y el propio espacio que ocupan en las salas de exposición de museos y galerías es separado de los demás. Es

verdad que tal discriminación no se limita a Brasil, pues es una postura corriente en el mundo occidental, como por ejemplo expone Dillon Ripley, de la Smithsonian (5), al analizar la cuestión del tratamiento y difusión de las manifestaciones artísticas por los canales especializados de la sociedad industrial, como los museos y la crítica de arte.

Es comprensible que nos sintamos inclinados a colocar como una de las hipótesis para ese comportamiento la cuestión del origen de esos artistas para explicar tal exclusión, que se fundamenta en el principio discutible de que sus obras son destituidas de concepto. El caso de esos artistas, que abordaremos de nuevo más adelante, ¿no será paradigmático de aquella misma y continuada represión a lo popular a la que se refieren Burke y Ginzburg, y que se expandió más fuertemente en Occidente a partir del Renacimiento?

Marcel Duchamp (6) ve la aparición de la palabra “arte” relacionada con la de creación pura como la bús-

5. RIPLEY, Dillon. *The sacred grove*. Smithsonian Institution, 1978.

6. Apud. Rita Eder. En *La dicotomía entre arte culto y arte popular*. Coloquio Internacional de Zacatecas. Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 87.

queda de la individualidad, y ya no más en la antigua acepción del sánscrito, por ejemplo, cuando significaba “hacer” y no “crear”. Al artista que pasa a firmar con su nombre una obra, se le llamaba artesano, antes del Renacimiento. Es todavía en el Renacimiento que se forman las grandes colecciones que originarán el museo moderno, donde con la desacralización de la sociedad se inicia la religión del arte, que tiende a transformar los objetos en iconos.

También la cuestión de las artes/artesanías regionales, tan impregnados de aquél localismo ligado al grupo social y al medio ambiente, puede ser abordada desde el punto de vista de una apropiación exagerada, por excesivamente intervencionista, como demuestra el antropólogo americano Nelson Graburn, en su libro *Ethnic and tourist arts* (7). Trabajando de manera interdisciplinar con la antropología y la historia del arte, Graburn expone la situación de las artes que eran llamadas “primitivas”, en el contexto sociocultural del mundo moderno.

“Un mundo en el que sociedades no industriales de pequeña escala no se encuentran más aisladas y en el que las culturas holísticas con sus artes tradicionales dirigidas a sí mismas prácticamente dejaron de existir.” (8)

Las creaciones de la cultura material de grupos como los Esquimales, los Navajo, los Cuna son objeto de búsqueda para un mercado salvaje, que ignora su contexto y significado cultural, y en general los transforma en objeto turístico. Entre otros factores que explicarían ese fenómeno, Graburn apunta como uno de los principales la “creciente secularización, estandarización e industrialización de la Euro-América”, que demuestra un síndrome nostálgico por el producto hecho a mano, cuando no lo ostenta como trofeo colonizador.

Esa visión, aunque verdadera, puede sin embargo tener otras caras, ya que este mundo es hecho de complejidad y contradicción. El poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, en su bello texto “El uso y la contempla-

7. GRABURN, Nelson, H.H. *Ethnic and tourist arts. Cultural expressions of the Fourth World*. Berkeley/Los Angeles/London. University of California Press, 1976.

8. GRABURN, Nelson, H.H. *Op. cit.* p. 2.

ción” (9), al mismo tiempo que llama la atención para el carácter ruinoso de la superproducción industrial, y critica la religión abstracta del progreso y la visión cuantitativa del hombre y de la naturaleza, reconoce que, para bien o para mal, los objetos hechos a mano ya forman parte del mercado mundial. Según él, en esa especie de renacimiento del interés por esos objetos culturales, que se da sobre todo en los países industrializados, tanto el consumidor como el productor se ven afectados. En Massachussets, USA, por ejemplo, tuvo lugar una resurrección de los viejos oficios de alfarero, de carpintero, de cristalero. Objetos procedentes de Afganistán o de Sudán son vendidos en las mismas tiendas que ofrecen los más sofisticados artículos de diseño italiano y japonés. De esa manera, existiría el aspecto positivo de la valorización de las particularidades de cada cultura, ya que “la forma más perfecta de la uniformidad” sería “la muerte universal”, la desaparición de la pluralidad.

Paz advierte además sobre el

maniqueísmo que puede existir en las denominaciones de “alta cultura” y “cultura popular”, ya que acertadamente las considera como “momentos en continuo vaivén de relación de la misma cultura”, en oposición o en afinidad.

En otro texto (10), Paz da continuidad a ese pensamiento al citar el jazz de los negros norteamericanos como la música preferida de los escritores de vanguardia de la década de los 30, y la popularización a manos de Agustín Lara de poemas, aunque diluidos, de los poetas modernistas hispánicos Rubén Darío o Amado Nervo.

También el escritor brasileño Mário de Andrade (1893-1945) buscó un “tercer término” de encuentro para lo erudito y lo popular. Su obra prima, la novela *Macunaíma*, es el ejemplo más vivo de la imbricación entre el conocimiento erudito y las tradiciones populares y tribales más variadas. Escribía Mário en relación a la postura de la élite brasileña con lo “popular”:

9. PAZ, Octavio. *L'usage et la contemplation*. En: *Hommage aux mains. Artisanat contemporain mondial*. Neuchâtel, Editions Ides et Calendes/World Crafts Council, 1974, p. 23-24.

10. PAZ, Octavio. *Que a televisão seja fiel à vida*. En: *O Globo*, Rio de Janeiro, 27.08.79.

“Hay que forzar un mayor entendimiento mutuo, una mayor nivelación [entiéndase equilibrio] general de la cultura que, sin destruir la élite, la vuelva más accesible a todos, y en consecuencia le de una validez verdaderamente funcional. Está claro, pues, que la nivelación no podrá consistir en cortar la cima soleada de las élites, sino en provocar con actividad el erguimiento de las partes que están en la sombra, poniéndolas en condición de recibir mas luz”.(11)

Mário retomó un ritmo melódico del compositor popular Catulo da Paixão Cearense e hizo versos para la nueva composición (12), que resultó en la moda Viola quebrada, con la expectativa de que pudiese popularizarse, lo que de hecho ocurrió. Ejecutada frecuentemente a partir de entonces, hoy puede ser oída en discos como el de Pena Branca y Xavantinho, de 1993. Además, la contribución de escritores y compositores del romanticismo al cancionero popular fue

frecuente y en los días de hoy basta recordar el nombre del poeta Vinícius de Moraes para comprobar la continuidad de esa práctica.

La cuestión de la circularidad, del vaivén entre lo popular y lo culto, levanta, como ya vimos más arriba, la discusión de lo que Burke llamó “descenso” y “subida” de elementos culturales entre las dos grandes tradiciones de la Europa moderna (1500-1800) (13). Una gran tradición, que incluía la de la cultura clásica,

“como era transmitida en las escuelas y en las universidades, la tradición de la filosofía y de la teología escolástica medievales, (...) e incluso algunos movimientos intelectuales que influenciaron realmente la minoría culta: el Renacimiento, la revolución científica del Seiscientos, el Iluminismo”.

La segunda tradición por él calificada de pequeña, era en realidad la

-
11. ANDRADE, Mário de. En: DUARTE, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo/Hucitec, 1977, p. 153.
 12. Apud VILA NOVA, Sebastião. Mário de Andrade, músico. En: *Civilização & trópico*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, v. 21, enero-junio, 1993, p. 129.
 13. BURKE, Peter. Op. cit., p. 59.

perteneciente a la mayor parte de la población europea: cantos, cuentos, “misterios” (autos teatrales), farsas, baladas, fiestas de santo, de Navidad y de Carnaval. En el universo de la tradición oral de los campesinos, de los pastores, de los artesanos del campo y de las ciudades, de los marineros, de los mineros, de los soldados, de los pescadores, y de otros innumerables oficios participaban las élites, en una vida anfibia, prolongando durante el Quinientos la vivencia medieval. Lo contrario, con todo, ocurriría en pequeña escala. La documentación que nos llegó es sin embargo unilateral y sólo da cuenta de la mirada de la “cultura alta” sobre las manifestaciones del pueblo llano. Se enraizó por tanto en occidente la noción de que éstas procederían siempre de las primeras, constituyendo interpretaciones rústicas de las mismas, en lo que Burke llama “descenso” para las clases pobres. Indumentaria, música, novelas de caballería, mobiliario, ideas religiosas son retraducidas por las culturas del pueblo llano, e incorporadas a sus creaciones. Pero existe también el fenómeno de la “subida”, donde el movimiento del doble sentido se establece. En el Renacimiento por ejemplo existe la apropiación por la nobleza,

en las fiestas de la corte, de los bailes de los campesinos, de las maneras de conmemorar las fiestas del carnaval y los doce días de las navidades, o, más tarde, en la ascensión social del vals.

A finales del Setecientos y principios del Ochocientos tuvo lugar un nuevo interés en relación al saber social del pueblo llano por parte de las élites, que pasaron a estudiarlo con el nombre de “antigüedades vulgares” o “antigüedades populares”. En el camino de la tradición pastoral, “lo antiguo” y lo “popular” se identifican.

Se duplicaba en el Ochocientos la población europea, que ya experimentaba la expansión del comercio tanto interno como externo con el resto del mundo conocido. Se entra en la era del “capitalismo comercial”. Empezó a existir mayor comunicación a través de la navegación, ampliación de las redes de carreteras, de los servicios postales, del uso de la moneda y del crédito. El crecimiento demográfico conllevó el de las ciudades, ya que el menor espacio en el campo motivaba que muchos campesinos las buscasen. Burke refiere incluso las transformaciones en la agri-

cultura, en particular en los alrededores de las ciudades. La agricultura de subsistencia se amplía para suplir los centros urbanos.

El crecimiento de la población causa el aumento de los precios, en particular de los alimentos. Se puede imaginar el impacto de esa inmensa mudanza en la vida y en la cultura de los trabajadores, identificados con un "territorio" espacial y social, representando un localismo que en realidad es una cultura de lo territorial.

Los saberes y los quehaceres de las clases bajas se fueron quedando cada vez más distantes del conocimiento de la gente. Se está en las vísperas de la Revolución Industrial.

Conscientes de que las manifestaciones culturales del pueblo llano también se transformaban con rapidez, o simplemente se extinguían, surgen en las clases cultas del siglo 17 los movimientos ya citados para registrar las "antigüedades vulgares" o "antigüedades populares". Hasta que en el Ochocientos, en 1846, William

John Thoms propone en la revista *Atheneum* de Londres la denominación que prevalecerá durante largo tiempo para designar los saberes sociales de las clases bajas: folklore.

Diecisiete años después del artículo de Thoms vamos a encontrar "notas de invierno" que Dostoievski (14) escribe en su viaje a Londres y a París, un retrato vivo de las transformaciones que la Revolución Industrial provoca en el comportamiento y en las culturas de las clases pobres. Dostoievski escribe en 1862 y 1863, quince años antes de la fundación de la *Folklore Society* en Londres.

Citamos trechos de las notas de viaje a Londres del autor de *Humillados y ofendidos* que ilustran mejor que cualquier interpretación de su tiempo el cuadro de la vida obrera en una gran metrópolis bajo el impacto de la Revolución Industrial:

"Esta ciudad que se afana día y noche inconmensurable como el mar, con el aullar y el chirriar de las máquinas, estas líneas férreas erguidas

14. DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Notas de invierno sobre impressões de verão*. En: *Memórias do subsolo*. Traducido del ruso por Boris Schnaiderman. São Paulo, Ed. Paulicéia, 1992. pp. 226-232.

por encima de las casas, (brevemente serán también extendidas debajo de ellas), esta osadía de iniciativa, este aparente desorden ... este aire impregnado de carbón de piedra, estas magníficas plazas y parques, estas terribles esquinas de la ciudad como White Chapel, con su población semidesnuda, salvaje y hambrienta.

La City, con sus millones y su comercio mundial, el Palacio de Cristal, la Exposición Internacional... Sí, la exposición es impresionante. Se siente una fuerza terrible, que unió en un sólo rebaño a estos hombres venidos del mundo entero; se tiene conciencia de un pensamiento titánico; se siente que algo ya fue alcanzado ahí, que hay en eso una victoria, triunfo. (...) Pero si ustedes viesan cómo es altivo el espíritu poderoso que creó esa decoración colosal, y cómo ese espíritu se convenció orgullosamente de su triunfo, habrían de estremecerse con su altivez, obstinación y ceguera, y se estremecerían también por aquellos sobre quienes flota el orgullo titánico del espíritu reinante, con el carácter acabado y triunfal de sus creaciones, se inmoviliza no raramente la propia alma hambrienta, se conforma, se somete, busca salvación en la ginebra y en la lujuria y

pasa a creer que todo debe ser así mismo. (Me contaron, por ejemplo, que en las noches de sábado medio millón de operarios de ambos sexos acompañados de sus hijos se esparcen como un mar por toda la ciudad agrupándose más densamente en determinados barrios, y durante la noche entera hasta las cinco de la madrugada, festejan el Sabá, es decir, hartándose de comidas y bebidas como animales (...). Todos ellos sacrifican para tal fin las economías semanales, fruto de un trabajo estafante y acompañado de maldiciones. En las carnicerías y tiendas de comestibles arde el gas en anchísimas alcuzas, iluminando fuertemente las calles. Se arma una especie de baile para esos esclavos blancos. El pueblo se acoda en las tabernas abiertas y en las calles. Se come y se bebe allí mismo. Las cervecerías están adornadas como palacios. Todo parece ebrio, pero sin alegría, sombrío, cargante, extrañamente silencioso. Apenas de cuando en cuando, improprios y peleas sangrientas rompen este silencio sospechoso que provoca una sensación de tristeza. (...). Las mujeres no se desprenden de los maridos y beben en su compañía: los niños corren y se arrastran entre ellos. (...) Aquello que allí se ve no es más

pueblo sino una pérdida de conciencia, sistemática, dócil, estimulada. Y, viendo todos esos parias de la sociedad, usted siente, que, para ellos, todavía por mucho tiempo, no ha de realizarse la profecía, que aún tardará mucho hasta que les sean dados ramos de palmera y vestimentas blancas, y que todavía por mucho tiempo han de clamar ante el trono de Dios: ‘¿Hasta cuándo, Señor?’ (...) Esos millones de personas, abandonadas y expulsadas del festín de los hombres, acodándose y apretándose en la tiniebla subterránea donde fueron lanzados por los hermanos mas viejos, van a dar a cualquier portón apartando a los demás [peregrinos, mesiánicos, etc.], buscando una salida a fin de no sofocarse en el sótano oscuro. Hay en eso una última y desesperada tentativa de comprimirse en su propia muchedumbre, en su propia masa, y separarse de todo, aunque sea de la apariencia humana, con tal de que se viva a su modo, con tal de que no sea con nosotros...”

Otras observaciones de Dostoievski nos hacen pensar en la periferia de las grandes metrópolis latinoamericanas de hoy:

“Los matrimonios de operarios y de gente pobre en general son casi siempre ilegales, porque cuesta caro casarse. Además muchos de esos maridos pegan a sus mujeres terriblemente (...). Mal crecen los niños van frecuentemente para la calle, se mezclan con la multitud y acaban sin volver a la casa de los padres.”(15)

Artesanía: una noticia histórica

En Portugal las corporaciones medievales no se habían estructurado con el mismo rigor de sus iguales europeas, pues en la Casa dos 24, creada en 1422, dividiendo los artífices en 24 gremios, terminó por prevalecer un carácter religioso, en vez del profesional.

En el Brasil Colonia, el espíritu corporativo de los artífices se permeó también a través de cofradías y hermandades de oficio. La inconsistencia de la mano de obra en los trabajos de campo y la consecuente menor persistencia de los individuos en los oficios también contribuyeron para que éstos no se transmitieran con regularidad de generación en generación.

15. DOSTOIEVSKI, Fiodor. Op. cit., p. 132.

Eso, sin embargo, no impidió que las corporaciones dejasen de velar por la cualificación de los oficios. Era a través de un examen presidido por un juez y un escribano y delante de sus iguales que los oficiales de herreros, orfebres, pedreros, sastres, toneleiros, panaderos y otros menesteres manuales o mecánicos eran habilitados para atender al público. Obtenían entonces una ‘carta de oficio’, que les facilitaba el acceso a las actividades profesionales. La institución de las corporaciones estuvo viva entre nosotros hasta ser extinta por la Constitución de 1824.

Se debe todavía considerar que el Nuevo Mundo, con su medio ambiente totalmente diferente del europeo, requirió un cierto tiempo para que nuevos materiales como la madera e incluso la piedra – escasa en algunas regiones – fuesen experimentados y adecuados a los procesos constructivos de casas, iglesias y villas.

A pesar de que los estudios de la transferencia y de la modificación de las técnicas de construir portuguesas puedan todavía ser ampliados, va-

mos a encontrar en el primer siglo de la presencia de los europeos entre nosotros registros que muestran a los padres de la Compañía de Jesús ejerciendo y enseñando en los Colegios la albañilería, la alfarería, la ebanistería. Según el padre Serafim Leite, una “producción rudimentaria” habría sido iniciada por los jesuitas en varios puntos de la Colonia, “que, después, perfeccionada en moldes europeos, se organizó por todo Brasil hasta Pará” (16). Además de los franciscanos, que tuvieron un papel semejante, muchos maestros de obra portugueses de alta calidad, venidos de la tradición mozárabe de construir, fueron adaptando aquí a lo largo de los dos primeros siglos su sabiduría secular, luso-oriental, ya imbricada con las exigencias de los climas calientes. Cuando en el siglo 18 florecen las hermandades y órdenes terceras en Minas Gerais, como consecuencia del ciclo del oro, Luís Camilo de Oliveira Neto habla incluso de maestría de los oficios necesarios para el erigimiento de las innumerables iglesias que entonces se construyeron en la región minera. La propia simultaneidad con que esos

16. LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil*. Lisboa, Brotéria; Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1953.

templos eran levantados permitía “la transferencia de maestros y oficiales, en particular pedreros y carpinteros, de un lugar para otro, formando aprendices (...)” y la adaptación a los materiales locales “representaba muchas veces un verdadero trabajo de creación” (17).

En el interior del proceso de ruralización, tónica de la organización económica y social del período colonial, se caracterizaron no obstante las gradaciones de aprendiz, compañero u oficial y maestro, configurándose artesanías como la albañilería, la alfarería, la ebanistería y otras, que alcanzaron la primera mitad del siglo 19 patentando el tradicionalismo que se alía comúnmente al ejercicio también inventivo de esas técnicas por los individuos.

Grandes ciclos económicos como el pastoril – que ocasiona una verdadera civilización del cuero-, el de la caña de azúcar, el de la extracción del oro y del diamante en Minas Gerais, van a generar construcciones y equipamientos artesanales para el trabajo y la vida cotidiana.

La presencia del negro y del indio en ese proceso es comprobable en los dos primeros siglos apenas en algunos ejemplos de talla y de pintura. El desprecio por los oficios mecánicos, manifestado por el colonizador, es el que abrirá principalmente para los negros esclavos una gradual cualificación como artífices, que les posibilitará en muchos casos, a lo largo del tiempo, hasta comprar la propia libertad. Por otro lado, la presencia del negro y del indio inicia la extraordinaria contribución cultural con que gradativamente van enriqueciendo la nueva sociedad que aquí se forma. Esa contribución va a reflejarse en un vasto universo cuyo arco abarca religiones, con rituales del cuerpo, culinaria, indumentaria, vocabulario, otras técnicas de construir y formas de habitar, así como de cultivar la tierra y relacionarse con la naturaleza. Para ofrecer dos ejemplos paradigmáticos de esa transculturación, basta citar la incorporación de la hamaca y de la mandioca, de procedencia indígena, en la sociedad nacional, y el preponderante papel del negro en la constitución de la samba.

17. OLIVEIRA NETO, Luís Camilo de. João Gomes Batista. En: História, cultura, liberdade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975. p. 47-48.

Con el mestizaje que se va dando, ya es una nueva sociedad la que encontraremos en el siglo 18, y la figura del mulato se hará notar en las artes y en los oficios, constituyendo su mayor ejemplo la figura de Antonio Francisco Lisboa, el Aleijadinho (1738-1814), genio del barroco de estatura universal.

Para dar una idea de la fluidez de los límites entre arte y artesanía en tiempos de Aleijadinho – segunda mitad del siglo 18 – es suficiente recordar la simultaneidad de las funciones de pintor y dorador, por ejemplo, solicitadas a un mismo individuo. El pintor Manuel da Costa Ataíde, que trabajó con Antonio Francisco Lisboa, hacía encarnación de imágenes, plateamiento y doración de la talla al lado de sus bellísimas composiciones ilusionistas para el forro y paneles parietales de las iglesias. Por otro lado, no serían muchos los doradores capaces de candidatarse a la pintura de las “visiones” de los grandes techos de los templos, lo que ya dibuja una cierta gradación entre

las categorías de arte y artesanía, de anonimato y autoría.

Con la generación de escritores árcades, contemporánea de Aleijadinho, se patentan un creciente sentimiento nativista, una mirada más próxima sobre la tierra, que formará las bases, entre nosotros, para el movimiento del Romanticismo, en el siglo 19. Ocurrirá ahí, como de resto en todo el mundo occidental, la revuelta contra el iluminismo del siglo anterior. La relación entre igualdad y libertad, de corte cuantitativo, es sustituida por otra, cualitativa, de singularidad y libertad. Los románticos serán “los primeros en enfatizar la particularidad y la singularidad de las sociedades históricas” (18).

La constitución de las naciones europeas será uno de los principales factores en ese proceso de transformación. El nacionalismo favorecerá el interés por las culturas de las clases populares, como matriz y singularidad del carácter de los pueblos. Por otro lado, existía el interés de

18. CAVALCANTI, Maria Laura; BARROS, Myriam Lins e; VILHENA, Luis Rodolfo; MELLO E SOUZA, Marina de & ARAUJO, Silvana. Os estudos de folclore no Brasil. En: Seminário Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore/IBAC, 1992. p. 104.

registrar sus manifestaciones ante la perspectiva de su desaparición en la estela de la industrialización. Como ya vimos, en Inglaterra, William John Thoms dará continuidad a la tradición de las “antigüedades populares” de los dos siglos precedentes, proponiendo en 1846 el término *folklore* para designar su estudio. En 1878 la creación de la *Folklore Society* aportará a esos estudios un carácter de ciencia.

Pueblo, folklore, románticos y modernistas

En Brasil, los poetas y novelistas románticos se volverán para la cuestión del negro; militando por la abolición de la esclavitud, describirán la naturaleza nativa y recurrirán a una imagen del indio idealizada, pero de intención recuperadora.

La literatura fue objeto de los primeros trabajos de *folklore*, una vez que éste era considerado en la época como parte de aquélla. En 1873, Celso de Magalhães publica en forma de artículos los escritos que reunirá bajo el título de *A poesia popular brasileira*. Seis años después, Sílvio Romero (1851-1914) edita sus

notables estudios sobre el mismo tema, emprendiendo una gran colección de novelas y de cuentos, que por su importancia motivan que sea considerado el fundador de esa disciplina entre nosotros.

Sílvio Romero tiene 36 años cuando es fundada la *Folklore Society* en Londres. Aproximadamente una década después de su muerte, ya está formada y actuando la primera generación de los modernistas brasileños, que ganará expresión pública en la Semana del 22. Esa generación partirá de nuevo hacia el descubrimiento de Brasil, sin discriminación entre lo “popular” y lo “culto”, procurando conferirles una dimensión más relacional, a ejemplo de lo que siempre ocurrió en la vida corriente.

Tiene lugar un nuevo interés por la producción de fuente popular. En realidad, estábamos más familiarizados en nuestro cotidiano con aquellos elementos del *folklore* y de las culturas tribales que con los europeos. Picasso y Brancusi, por ejemplo, fueron a buscar en África o en la Polinesia un repertorio que, como señala Antonio Candido, representaba para ellos una “ruptura profunda con el

medio social y las tradiciones espirituales”.

El movimiento regionalista de Recife, instaurado en 1923 por Gilberto Freyre (1900-1987), autor del clásico *Casa grande e senzala*, venía también, en el Nordeste del país, a dirigirse para la creación popular. No es necesario acentuar la importancia de los estudios sobre la transculturación de los africanos en Brasil, realizados por aquél antropólogo y escritor, para la correcta valoración del papel del negro en nuestro proceso civilizatorio. Dio él continuidad, de esa forma, a los trabajos pioneros de Nina Rodrigues (1891-1905) y Artur Ramos (1903-1949). En el campo de la etnología dirigida hacia el indio, destacó Curt Nimuendaju (1883-1945), cuyos trabajos contribuyeron mucho al desarrollo de esa ciencia entre nosotros e importaron también, por la dedicación de ese científico a la política indigenista, en la defensa de los derechos de las sociedades tribales. La enseñanza de las ciencias sociales, a ejemplo de lo que ocurrió en otras áreas del conocimiento, pasa a tener los padrones científicos actualizados a los que aspiraban algunos folkloristas con la institución de la Escola

de Sociologia e Política de São Paulo (1933), de la Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de la Universidade de São Paulo (1934) y de la Universidade do Distrito Federal, en Rio de Janeiro (1935).

El escritor modernista Mário de Andrade, verdadero polígrafo, percibiría la necesidad recíproca de aproximar la universidad, los estudiosos de folklore y la propia administración pública. Para eso funda en São Paulo, en 1936, junto al Departamento Municipal de Cultura, que entonces dirigía, la Sociedade de Etnografia e Folclore, de los que serán socios fundadores, entre los brasileños Paulo Duarte, Oneyda Alvarenga, Rubens Borba de Moraes, Sergio Milliet, los profesores extranjeros de la Universidade de São Paulo (USP): Claude y Dina Lévi-Strauss, Arrousse Bastide, Pierre Monbeig. De la misma manera que muchos folkloristas, sentía la necesidad de hacer del folklore una disciplina comprendida en bases verdaderamente científicas. “El folklore en Brasil todavía no es verdaderamente concebido como un proceso de conocimiento”, escribía Mário de Andrade en 1942 (19). Añade:

“En la mayoría de sus manifesta-

ciones, es antes una forma burguesa de placer (lecturas agradables, audiciones de pasatiempo) que consiste en aprovechar exclusivamente las ‘artes’ folklóricas en lo que ellas pueden presentar de bonito para las clases superiores. (...) Un documento folklórico cogido de la memoria de un abogado tiene el mismo valor que otro cogido de la boca de un vaquero; no se hace diferencia entre el colaborador urbano y el rural, el alfabetizado y el analfabeto, ni fecha, ni edad, ni sexo, ni nada; el folklore es el paraíso de la ‘sensación democrática’: todo es igual.”

1947 es el año de la creación de la Comissão Nacional de Folclore en el IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura – presidida por el también modernista Renato Almeida. En 1958 la Comisión consolida su actuación institucional, transformándose en el órgano Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, subordinado al Ministério da Educação e Cultura. Denominándose Instituto Nacional do Folclore en 1980, hoy se constituye en la

Coordenação de Folclore e Cultura Popular de la Fundação Nacional de Arte. Valorando la experiencia de los folkloristas y la contribución que ofrecieron y continúan ofreciendo, ese órgano se adecúa cada vez más a la directriz a la que la Carta do Folclore de 1951 lo vincula: la de integrarse a las ciencias antropológicas y culturales.

Señales de cambio

En ese mismo año de 1947 en que la Comissão Nacional de Folclore es creada, el pintor Augusto Rodrigues organiza en Rio de Janeiro una muestra del maestro Vitalino – Vitalino Pereira dos Santos – que vendrá a ser conocido como uno de los mayores artistas ceramistas del país. Él es presentado por el poeta modernista Joaquim Cardozo, que comenta las “invenciones de motivo de muñeco” del maestro popular:

“Pero convengamos, qué riqueza formal en muchas de ellas, qué emoción particular y duradera nos

19. ANDRADE, Mário de. Folclore. En: MORAES, Rubens Borba de & BERRIEN, William, org. Manual bibliográfico de estudos brasileiros. Rio de Janeiro, Gráfica Ed. Souza, 1950.

comunican, qué asociaciones despiertan con los volúmenes más bien equilibrados de los escultores mayores”.

El paso de esas figuras de barro a la categoría de lo estético corresponde a un cambio en las mentalidades provocado por las transformaciones en la vida socioeconómica y cultural del país, concomitante con el desarrollo industrial. El movimiento modernista, inserto en esas transformaciones y de ellas también agente, intervendría de manera decisiva en la renovación del pensamiento y en la revalorización de nuestro pasado artístico. Con la continuidad de la “rutinización del Modernismo”, apuntada por Antonio Candido, en cierta medida se hizo menos problemático, para la inteligencia brasileña, identificar y asimilar formas de creación diferentes en el país, que gradualmente fuesen constituyendo el cuerpo de referencia que avizoraba Mário de Andrade, sin discriminación entre lo “popular” y lo “culto”.

Después que escritores, pintores, músicos, arquitectos, antropólogos, historiadores – sin dejar de mirar para lo universal – se habían inclinado de la manera más próxima sobre la realidad brasileña, buscando allí

los elementos que conformarían la identidad del país, nada más natural y consecuente que el surgimiento y la aceptación de los propios artistas de otras clases sociales.

Artistas del pueblo como Vitalino, Severino de Tracunhaém, Cardosinho, Heitor dos Prazeres encarnaron para la nueva mentalidad ese nuevo movimiento de encuentro. A su vez, entre los artistas de la norma culta, Cândido Portinari (1903-1962) retrataba la vida cotidiana de las clases de baja renta en el campo y en las ciudades. Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Roberto Burle Marx (1909-1994), Di Cavalcanti (1897-1976), Tomás Santa Rosa (1909-1956), José Pancetti (1904-1958) retratan empleadas domésticas, fusileros, trabajadores urbanos y rurales. Tarsila do Amaral (1890-1973) aborda el paisaje brasileño, la religiosidad popular y los obreros de São Paulo, ya incorporando a su escala cromática una preeminencia de azules y rosados que llamaba “caipiras”. El escultor Victor Brecheret (1894-1955) realiza una extraordinaria obra en São Paulo, constituyendo una fase que absorbe profunda y armoniosamente un repertorio de formas de arte indígena.

Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) transfunde en momentos del lenguaje formal de su pintura elementos indígenas marajoaras, con extraordinaria acuidad y equilibrio.

Son esos unos pocos ejemplos, retirados del cuadro de las artes visuales de los años 30 y 40, que nos hablan del interés de los artistas eruditos en el universo de las clases populares y de las culturas tribales.

Sin embargo, los propios artistas populares no fueron absolutamente agentes pasivos de su proceso de reconocimiento en el amplio cuadro de la vida nacional. También por su lado experimentaban cambios en relación a su medio cultural, haciendo una síntesis formal propia, como cualquier otro artista, de las transformaciones que veían ocurrir delante de sus ojos y que también los motivaban. En el caso del maestro Vitalino, por ejemplo, de la relativa uniformidad de la figuración de barro hecha antes en la región para servir de juguete para niños – de ahí el término “muñecos” – él parte para la “invención de motivo de muñeco” a la que se referían sus amigos ceramistas en el mismo lugar: el Alto do Moura, en Caruaru, Pernambuco.

Tradición y cambio en la cultura material de las clases populares

¿En qué habrían consistido los cambios en el arte de muñequero ejercido por el maestro Vitalino? Trabajando en la huerta con la familia, él comenzaría por hacer “loza de juguete”, miniaturas que eran vendidas en la feria de la ciudad más próxima. Aprendería a hacerlas con la madre, hacedora de loza, pues el arte del barro era ejercido apenas por las mujeres hacía generaciones, y los niños sólo eventualmente participaban de ese arte. De esas miniaturas, Vitalino pasa para figuras individuales, a ejemplo de lo que ocurría con otros artesanos por todo el país, para finalmente crear grupos con escenas de la vida rural y de la vida urbana. Pues con la buena aceptación de su trabajo por el grupo próximo y luego por un público erudito, se muda para la ciudad de Caruaru, próxima del pueblito en que naciera, en el Estado de Pernambuco. Se crea a su alrededor una verdadera escuela de ceramistas. El público que compra su trabajo es ahora casi exclusivamente de fuera, de los grandes centros urbanos. Vitalino desarrolla lo que denominaríamos “estilo”, donde su “expresionismo” se traduce en un vocabulario formal propio. Pasa

para los compañeros de oficio sus nuevas conquistas técnicas, y también aprende algunas con ellos, como el empleo del alambre en la sustentación interna de las figuras, no sólo para darles más firmeza sino para variar sus posturas. De esos individuos – Vitalino y sus amigos Zé Caboclo, Zé Rodrigues, Manuel Eudócio, entre otros – surge en Caruaru un gran centro de ceramistas, donde hoy 160 familias viven del arte del barro. Las creaciones de los maestros innovadores son por ellas rutinizadas en artesanía de buena calidad, lo que no impide que en el mismo lugar surjan personalidades innovadoras en las generaciones subsiguientes, como es el caso de Luis Antonio, o de Manoel Galdino.

Por el resumen arriba expuesto, se comprueba al instante que las transformaciones socioeconómicas en la vida nacional tienen un impacto decisivo en la revelación del talento de Vitalino y de sus amigos. El desarrollo de los transportes, la llegada de la radio al sertão – que él además representa en barro –, la cada vez más difícil permanencia en el campo, que él registra en sus composiciones con retirantes, y principalmente el creciente interés de las élites por la pro-

ducción popular van a motivar que su trabajo cambie. Ese cambio va también a atraer un nuevo tipo de comprador para sus piezas, comprador que no es más regional, vecino. Inicialmente será el intelectual o el coleccionador de arte entendido, para más tarde convertirse en el turista convencional, al que se refiere Graburn, que desea llevar consigo un objeto considerado pintoresco para guardar como recuerdo de su viaje. En ese cambio del consumidor residirá una de las claves para la configuración de las líneas generales de la producción artesanal brasileña, a la que nos propusimos dar alguna visibilidad en la introducción de este texto.

Exvotos y carrancas

En el variado contexto social y económico del país, existe por ejemplo la vasta serie de utensilios que son confeccionados y absorbidos por un mismo segmento de la población regional, vecinal.

Se incluyen en ese caso los exvotos o ‘milagros’ del sertão nordestino, modelados secularmente en barro o esculpidos en madera, expresión de

la fe por una gracia recibida de un santo, y que, hechos hasta hoy, generalmente constituyen extraordinarias síntesis plásticas, de gran calidad estética. En Brasil, se hicieron también tablas votivas pintadas, del siglo 17 al 18, procedentes de prototipos portugueses, práctica que se da con cada vez menor incidencia en nuestro siglo, teniendo como soporte telas, papelón o incluso papel. A medida que transcurre el siglo 19 y entramos en el 20, va quedando claro que la gran, la casi exclusiva manifestación de los fuertes actos de fe que constituye la práctica del voto y del exvoto, tiende a circunscribirse casi únicamente al universo de los pobres.

Tales testimonios, que hablan de las reciprocidades entre lo humano y lo divino, son determinantes de la gran frecuencia de votos relativos a la recuperación de la salud, sea debido a la enfermedad, sea por accidente de trabajo, temas predominantes en los siglos 17, 18 y 19. En el siglo 20 permanecen esos temas, acrecentados con los que retratan desastres de coches, trenes e incluso de aviones. Los exvotos esculpidos de nuestro

siglo, además de representar la cura de males del cuerpo, también indican la obtención de una estabilidad material mínima, como la de la casa propia, la salud de animales domésticos necesarios para la subsistencia, la obtención de un diploma, de un empleo.

En las inscripciones de los exvotos pintados, el testimonio directo del agraciado hace llegar hasta nosotros su voz:

“El Señor de Mattozinho hizo merced a Luis de França de Jesus, que estando acoplando un cabriol, en la obra del Reverendo Miguel de Noronha Peres, en la calle atrás de la Intendencia de la Villa de São João de El Rey, subiendo para el Bom fim, se le escapó el hacha, que le sacó un tajo de hueso en la Canilla del pie izquierdo, golpe feísimo y gritando por el mismo Señor con él se pegó y se quedó bueno. En el año de 1822.”

En *Riscadores de milagres* (20), notable libro que publicó sobre los exvotos de la Iglesia del Señor de Bomfim, en Salvador, Bahia, Clarival

20. VALLADARES, Clarival do Prado. *Riscadores de milagres*. Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia, 1976.

do Prado Valladares registra, entre otras, esta inscripción: “Ofrezco esta mi Fotografía y Este Dibujo de Una Casa al Glorioso Señor de Bomfim por Alcanzar Mi Casa Propia. José de Andrade”.

Esta última inscripción ya es señal de una transformación que se generaliza por todo el país: la sustitución del exvoto pintado o esculpido por la fotografía o por los modelados en cera. La masificación, la desacralización de la sociedad, la falta de información y de comprensión por parte de gran parte del clero en relación a esas manifestaciones, las migraciones, la desarticulación de las redes sociales propiciadoras de identidad, todos esos elementos han contribuido a que el exvoto pintado se haya vuelto rarísimo. El esculpido todavía es práctica frecuente, aunque tiende a disminuir, en el Nordeste del país.

Además de representaciones totales o parciales del cuerpo humano en madera, barro, papel, cera, yeso, metal, podemos encontrar en los santuarios, ermitas, capillas, cruces de piedra de devoción popular los siguientes ‘milagros’: joyas, cabellos, gafas, mortajas, sillas de rueda,

piezas de randa, cartas, flores, grandes cruces de peregrinación, velas, vestidos de novia, en definitiva, una infinidad inagotable de objetos que corresponden a la multiplicidad de las situaciones vividas por los oferentes.

Otra notable serie de creaciones que tuvo el significado de su función compartido por toda una comunidad ribereña fue la de las carrancas o mascarones de proa de las barcas del río São Francisco. Esas figuras tuvieron en Francisco Biquiba Guarany (1884-1985), natural de Santa Maria das Vitórias (Bahia), su más notable artífice. Al tiempo que surgían en la proa de las barcas del São Francisco medio – alrededor de 1875-1880 – las carrancas ciertamente correspondieron a la intención de exorcizar el minhocão (gusanote) o el caboclo d’água, seres sobrenaturales que habitarían la gran masa líquida del río.

Con la introducción de la canoa de Sergipe a motor, que sustituyó las antiguas barcas de remeros, desaparecieron las carrancas de las proas. Como Francisco Biquiba murió con 103 años de edad, hubo tiempo todavía para artistas y estudiosos de arte

identificar su autoría (21). A partir de los años 50, sus obras pasaron a ser expuestas en museos, galerías de arte, y participaron de exposiciones de ámbito nacional e internacional.

Se popularizó entonces entre artesanos dirigidos hacia el turismo cultural el tema de las carrancas, que son hoy encontradas profusamente en pequeños y medios formatos en diversos puntos del país. Ubaldino, uno de los hijos de Guarany, que comenzó a esculpir carrancas en 1972, es tal vez de los últimos en todavía resguardar en su trabajo, que vende para el mercado del arte, marcas del espíritu monumental y de la expresividad de la secular representación de esas figuras.

Los oficios del cotidiano y las fiestas

De uso cotidiano para innumerables poblaciones rurales donde las relaciones interpersonales de productores y consumidores prevalecen, facilitando la adaptación recíproca y el

modelado en común de las relaciones, estarán utensilios que ilustran las técnicas de la alfarería, del trenzado y del tejimiento.

En ese nivel en que la artesanía es absorbida por el propio grupo que lo produce, existe por tanto toda una producción en serie de utensilios integrados a los espacios domésticos y laborales, como los candeleros de *folha-de-flandres* – verdadero design que utiliza material reciclado – o la loza de barro de localidades como Moita Redonda y Cascavel (Ceará) y Porto Real do Colégio (Alagoas), de Caatinginha y Xique-Xique (Bahia); las nasas para peces del litoral del Estado de Rio de Janeiro y cestos de Werneck, en el mismo estado; la sillería del Valle de São Francisco, por no citar una lista que contendría varias centenas de indicaciones. Sea como industria casera, sea como producción de maestros, esas técnicas artesanales son ejercidas por generaciones de artistas de la misma familia, que las mantienen inalteradas debido al aislamiento regional en que se encuentran, y/o porque esos

21. PARDAL, Paulo. Carrancas do São Francisco. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1981.

utensilios todavía son más baratos que los industrializados.

Se hace necesaria todavía aquí una breve información sobre los objetos que integran el universo complejo de las fiestas, ocasiones para la “subversión del orden cotidiano del mundo”, como tan bien las define Roberto DaMatta (22). Es en las fiestas donde se da un fuerte intercambio de experiencias y servicios, donde la comunidad reafirma a través de los rituales su identidad y construye otras, en un conocimiento compartido y codificado en sistemas simbólicos.

La simple descripción de un ‘couro’, es decir, la gran máscara que envuelve el personaje que representa el Buey en los bumbas (bumba-meu-boi) de Maranhão, ya pasa la idea del carácter total de ese ritual, que gira en torno de la muerte y de la resurrección de una res. ¿En qué categoría nuestra clasificaríamos ese objeto, recordando que es terciopelo cortado, cosido, bordado con miçangas coloridas, ajustado a una armazón de madera y después vestido y animado por un individuo en una ceremonia

pública en la que el canto, el baile y el drama son todos de importancia igual a la de su configuración material? El hecho es que el ‘couro’ no será ni una escultura, ni una pintura (gran parte de su terciopelo es relleno por el cromatismo vibrante de figuras y letras).

La maravillosa máscara de Cazumbá, usada por danzarines del bumba-meu-boi de Maranhão, tiene la función de representar monstruos que atemorizan al Padre Francisco, cuando él es perseguido por indios y vaqueros, por haber matado el mejor novillo de la hacienda para atender el capricho de su mujer embarazada, Catarina, que había tenido el deseo de comerse la lengua del animal. Una de esas máscaras, de fabricación reciente, incorpora varios materiales industriales (vidrio, espejos, imágenes de santo hechas de plástico) y otros naturales, como crines de caballo, lana de carnero, mandíbulas de madera de fabricación espantosamente africana, en un ejemplo de libertad y perfecta fluencia en el lidiar con datos de la tradición y de la modernidad.

22. MATTA, Roberto da. Os brasileiros e suas festas. En Brasil arte popular hoje. Org. Lélia Coelho Frota. São Paulo, Editoração & Comunicações Ltda., 1989.

En el mismo caso estarán, así como todos los demás elementos materiales de ese ritual, las máscaras de payaso de fiestas católicas de las folias-de-reis. Las folías son constituidas por un desfile procesional, acompañado de música, que para, de puerta en puerta, donde se saluda al dueño de la casa y se cantan las 'profecías' (viajes de los tres reyes magos o pasajes de la vida de Cristo). Se dan ahí las intervenciones del Payaso, figura 'profana', en la realidad un daimon, en un ambiente cargado de religiosidad, que hace la crítica del grupo y de la sociedad. Máscaras como las de José Pífano, de Miracema (Rio de Janeiro), hechas de plástico, espuma de nailon, cuerno, tejido de algodón, tul, aluminio, sisal, plumas, componen plásticamente un personaje de terrible ambigüedad y poder de amenaza, no debiendo nada a las mejores creaciones de lo que de más actual y exigente se ha hecho en el arte escénico contemporáneo.

En una categoría próxima a las "máscaras de cuerpo entero" del bumba-meu-boi y a las de Payasos de

las folias-de-reis, estaría, tal vez, la de las indumentarias ceremoniales de grupos tribales representando seres sobrenaturales, como por ejemplo la de nutria o la de colibrí, de los Tukuna, o las llamadas 'capote' por los indios Canela.

Es preciso señalar aquí – una simple mención, dada la imposibilidad de abarcar universos tan extensos y complejos en un simple artículo – que los indios forman parte del pueblo brasileño y que, más intensamente tal vez que cualesquiera otros grupos sociales, viven inmersos en una red permanente de referencias sociales y religiosas. Desde las tres toras de madera kuarup que representan los muertos que Mavutsinim, héroe Kamaiurá, quería resucitar, y se hallan hasta hoy en el centro del bellísimo ceremonial, hasta el padrón ornamental que en las urupemas (cestas) Kaiabi representan seres sobrenaturales como taanga, que Berta Ribeiro vio en Xingu y registró en su Diálogo (23).

Los rituales afrobrasileños del candomblé, con su extraordinaria

23. RIBEIRO, Berta. Diálogo do Xingu. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

simbología material, también cuentan, hasta hoy, con “herramientas” o atributos de los santos hechos a mano en hierro o latón, de la misma manera que los xangôs de Recife (Pernambuco). Hechas a mano, todavía, son las indumentarias vestidas por sus fieles para representar los orixás, por no hablar de la ‘comida de santo’, una artesanía extraordinaria, que acabó por mezclar parcialmente la propia culinaria de los brasileños. Se encuentran hoy en museos las bellas imágenes de Exu en hierro forjado, así como otros atributos de seres sobrenaturales afro hechos a mano hace cerca de 60 años atrás.

La diseminación de la umbanda – religión que se irradia en centenas de cultos diferenciados, que congregan en mayor o menor grado elementos africanos, católicos, de chamanismo indígena, kardecismo, pajelança cabocla, teosofismo –, por el gran número de adeptos de todas las clases sociales con que cuenta, trajo consigo una estatuaría definitivamente urbana. Son esos objetos producidos en grandes series, por medio de moldes, ya en manufacturas mayores, donde apenas la pintura hecha a mano acrecienta interés a la pieza.

Una transformación gradual

En otra instancia de la producción artesanal, contemporánea de aquella que presenta fabricación aparentemente uniforme, donde el significado del objeto es socializado entre quien lo hace y quien lo consume, citaremos, como ejemplo de transformación de tipologías, los artífices pertenecientes a comunidades relacionadas, o recientemente relacionadas, con economías preindustriales de carácter agropastoril. Tienen esos artífices como denominador común, en el proceso de comercialización de sus piezas, la modificación del comprador. Como ya fue señalado con respecto a Vitalino, el comprador aparece ahora por medio de la industria del turismo, ya no es más el usuario vecino, regional. Ese cambio ocasionó diversas modificaciones en la producción de los artífices ya comentados. En el caso de los muñequeros, figureros o alfareros que trabajan con el barro, como en el Alto do Moura, Caruaru (Pernambuco), o en el Valle del río Paraíba (São Paulo), esas transformaciones se traducen, en un primer momento, en una mayor individualización formal, en contraposición a la producción de la generación anterior. Las piezas abandonan el

hieratismo, presentando un mayor movimiento gestual y de postura, y comienzan a ser firmadas. También están en ese caso los figureros del Valle del río Paraíba, São Paulo, en las ciudades de Taubaté, Pindamonhangaba, São Luís do Paraitinga, Redenção da Serra, Natividade da Serra, Caçapava, São José dos Campos, Cunha. Se identificó ahí uno de los mayores núcleos de confección de pesebres de barro en Brasil, en particular en la época de la Navidad. Esos pesebres, completos, son un verdadero bricolaje social e histórico, que actualiza cada año el nacimiento de Cristo. A un lado el Niño Jesús, María y José, pueden aparecer – además de los pastores, de los reyes magos – soldados de la guerra de Paraguay y de la Revolución del 32, Adán y Eva, cangaceiros, jugadores de fútbol, cazadores, esclavos, niñas jugando a la pelota, leñadores, músicos, médicos, personajes de la congadinha de São Benedito, de la compañía de Mozambique, de la compañía de Reyes. Nuestra Señora de la Concepción y Nuestra Señora de la Salette alternan su aparición al lado del establo. Alrededor del grupo principal, se distribuye siempre una variadísima producción animalista, doméstica (buey, burro,

ovejitas) y salvaje (raposas, serpientes). Actualmente esa producción de muñecos de barro no se limita apenas al ciclo navideño, y es llevada a cabo durante todo el año, debido a la demanda del nuevo mercado.

En relación a la imaginería religiosa, he observado la existencia de una especie de veto en la representación de Cristo, de María y de los santos, en la generación correspondiente a la del maestro Vitalino, y que después de ella comienza a desaparecer. Vitalino y los artesanos de Caruaru no lo hacían para no tener que “quemarlos” en el horno, alusión a las llamas del infierno. Antonia Leão, de Tracunhaém (Pernambuco), ciudad que se hizo notar justamente por la imaginería religiosa, llega a declarar: “Todo eso es medio de vida. No es santo, que santo no se hace”. También en los artistas que esculpen la madera encontramos una postura semejante. Expedito dos Santos, antiguo ebanista, fabricante de exvotos, católico, de la gran y reciente escuela de santeros, activa en Piauí, y en la que destaca el maestro Dezinho de Valença (José Alves de Oliveira), dice a Aldenora Mesquita:

“Siempre mantuve conmigo el

pensamiento de un día yo poder hacer santos, pero las personas me decían que estaba prohibido, que era pecado. Después, sin querer pensar en más nada, yo hice la figura de un santo, Santo Antônio” (24).

Se prenderá a ese respecto en la representación de los santos, también, la antigua expresión de ‘cambiar’ la figura del santo, sin hablar de dinero. Denominadas “santas esculturas”, las imágenes eran intercambiadas, según los santeros más viejos, “por consideración de religión”. Antonio Santeiro, de São Luís do Maranhão, testimonia que:

“En ese tiempo adoraba a los santos. ...Hoy yo entiendo que sea así: porque encuentra bonito un trabajo de un analfabeto que ni yo, coge un pedazo de palo de ese de mi autoría...ellos están considerando esos trabajos míos en serio...se llama hoy artesanía, artes modernas, pieza tosca porque es muy simple... Entonces

hacemos la escultura de madera y riqueza es quien compra...”(25).

El extrañamiento ante una búsqueda de lo estético en vez de lo sagrado está aquí bastante patente, y la categoría externa de “artesanía”, “artes modernas” es claramente explicitada.

Dentro del mismo espíritu vigente anteriormente, exvotos para romeros son todavía hechos gratis por los ceramistas, santeros, muñequeros.

Las denominaciones ‘arte’, ‘artista’, con otras asepsiones, son también comunes a los que ejercen técnicas artesanales en Juazeiro do Norte, Ceará:

“Las artes son el arte de orfebrería, arte de zapatero, de fonilero, ebanista, espingarda, herrero, pedrero, carretero. (...) Flandereiro, madera: son los imaginarios. Yeso, alfarería; loza es más propio de mujer; cohetero, muñeca de paño. Esos son los

24. Declaración de Expedito dos Santos. En VASCONCELOS, Maria Aldenora. Santeiros do Piauí. Edición particular, 1980.

25. Declaración de Antonio Santeiro. En: Modê fazê. Manhães, Luis Carlos & Aranha, Florilena. Func/Sioge, São Luís, 1981.

artes, hay mucha, ahora es arte porque lo hacen a mano y no en la máquina” (26).

Otra declaración de ‘artista’ de Juazeiro en la misma oportunidad define que: “El artista es aquél que trabaja haciendo toda la pieza, ¿no?. Todo él es artista” (27).

Esas observaciones, hechas a partir del punto de vista de los agentes de producción, muestran cómo para ciertos segmentos de las clases populares donde los oficios manuales son ejercidos es nueva todavía la categoría “artesanía”, en realidad una denominación venida de fuera, vinculada a una noción de estética de otras clases, sin embargo de una estética menor, ligada a lo ornamental, a lo gratuito, cuando no introducida por agentes gubernamentales o, más comunmente, vulgarizada por los medios de comunicación y el turismo. La denominación artesanía, sin embargo, va poco a poco vulgarizándose también entre las generacio-

nes más jóvenes de las clases populares.

En el mismo nivel de Juazeiro do Norte, en Cariri, el otro gran centro brasileño de producción de objetos artesanales es el Valle del río Jequitinhonha, en el Estado de Minas Gerais. Con 52 municipios, _ de la población en el área rural, la mayor parte mal empleada en la agricultura o en las minas, los problemas endémicos del Valle son conocidos en todo el país. En la década de 1990 se intensificó la migración de esa población enrarecida, dispersa en la vasta área del Valle, hacia la ciudad de Belo Horizonte y otros centros urbanos.

Sin embargo, un increíble poder de resistencia produce allí, entre otras formas de continuar existiendo, un elenco de las creaciones visuales, musicales y verbales más fuertes del país. En lo que atañe a las artesanías, el mismo cuadro de cambio social muy rápido, de referencia bastante

26. Declarações a Alvim, Maria Rosilene Barbosa. Artesanato, tradição e mudança social – um estudo a partir da arte do ouro. En: O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1983. p. 52.

27. Ibid., p. 57.

urbana. Loza de barro como botes y calderos, por ejemplo, es hecha en la región hace generaciones, y continúa siendo confeccionada y producida por las poblaciones del Valle en los casos en que se muestra más barata que los utensilios de aluminio. Hasta la década de 1970, al lado de esas vasijas, existía la fabricación, para consumo interno, de eventuales figuritas de pesebres, en la época de las Navidades. A partir de esa década, con la electrificación expandida, la diseminación de los productos industrializados y de los medios de comunicación, se desarrolla una nueva e instigante figuración en el Valle. Predomina ahí la categoría de lo “artístico”, pues la nueva figuración se destina a la absorción por clases de mayor poder adquisitivo en los grandes centros urbanos. Calderos, botes y bulhões de barro todavía son usados en varias localidades. Pero los antiguos cantarillos con pies trípodes, esféricos, pasan por un rápido cambio. No sólo asumen aspecto humano, con tapa que parece una cabeza, sino también pronto

Sin embargo, un increíble poder de resistencia produce allí, entre otras formas de continuar existiendo, un

elenco de las creaciones visuales, musicales y verbales más fuertes del país. En lo que atañe a las artesanías, el mismo cuadro de cambio social muy rápido, de referencia bastante urbana. Loza de barro como botes y calderos, por ejemplo, es hecha en la región hace generaciones, y continúa siendo confeccionada y producida por las poblaciones del Valle en los casos en que se muestra más barata que los utensilios de aluminio. Hasta la década de 1970, al lado de esas vasijas, existía la fabricación, para consumo interno, de eventuales figuritas de pesebres, en la época de las Navidades. A partir de esa década, con la electrificación expandida, la diseminación de los productos industrializados y de los medios de comunicación, se desarrolla una nueva e instigante figuración en el Valle. Predomina ahí la categoría de lo “artístico”, pues la nueva figuración se destina a la absorción por clases de mayor poder adquisitivo en los grandes centros urbanos. Calderos, botes y bulhões de barro todavía son usados en varias localidades. Pero los antiguos cantarillos con pies trípodes, esféricos, pasan por un rápido cambio. No sólo asumen aspecto humano, con tapa que parece una cabeza,

sino también pronto esa tapa deja de serlo, convirtiéndose en una sola pieza. Los brazos de esos cantarillos, que antes funcionaban como adherencias o asas, se estiran, ya que no se destinan más a contener agua, y sí a adornar espacios en las casas de campo o estudios de la élite urbana. Al perder la funcionalidad, esa pieza se adecúa ahora a nuestra categoría de “escultura” y, como otras en el mismo caso, gana de los agentes de producción la denominación local de “adorno”, antes inexistente en el Valle.

Para atender las nuevas exigencias, las ceramistas o caldereras aumentan por sí solas el tamaño de sus hornos, y la variación de las formas y composiciones parece inagotable. Como siempre ha ocurrido en otros puntos del país, los hombres comienzan a interesarse por un arte que hasta hace bastante poco tiempo era de dominio femenino, y pasan a ejercerlo. Ulisses Pereira Chaves, de Carai, está en ese caso, y es hoy indiscutiblemente el gran inventor surgido del arte del barro en el Jequitinhonha. La producción de loza y figuración de barro en el Valle aumenta, así como la de tejimiento, y refuerza los frági-

los recursos de sobrevivencia. Se crea en Araçuaí la Asociación de Artesanos del Valle, abarcando todas las técnicas, organizada y presidida por ellos mismos.

Entre lo rural y lo urbano: la creación de un estilo

En una tercera muestra de representaciones simbólicas que ya ultrapasa la maestría en los oficios y lo lleva francamente hacia el terreno de la creación artística, está la obra de individuos como la del ya citado Vitalino, de Antonio Poteiro, activo en Goiás, de G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira), mineiro de Divinópolis, de Julio Martins da Silva, fluminense de Niterói, de Nino, de Juazeiro do Norte, Ceará, para citar apenas algunos artistas surgidos en este siglo.

Migrantes, casi en su totalidad, de sus lugares de nacimiento en el ambiente rural, y sufriendo el impacto de los medios de comunicación de masa, esos individuos presentan una representación simbólica todavía más individualizada que la de los figureros e imaginarios a los que nos referimos

arriba, comparable a la construcción de un estilo en la norma erudita. Su producción se destina, ahora, a clientela de alto poder adquisitivo en las galerías de arte de los grandes centros culturales del país.

Umbrales entre la cultura en que se formaron y la que consume su arte, la lectura de sus producciones, exactamente por encontrarse 'entre', es accesible tanto a las clases populares como a las demás. Lejos de constituir fenómenos aislados, tachados de "primitivos" y de "ingenuos", esos artistas exprimen su experiencia de la vida brasileña del mismo modo que los creadores de tradición erudita.

Ya vimos a lo largo de este texto cómo termina por pasar por el universo rural el ethos urbano al que nos referimos al principio. Llegando al ámbito incluso de la ciudad, serán también infinitas las manifestaciones artesanales en el Brasil de hoy. Citaremos de manera breve la arquitectura de las favelas, que ya fue admirada en lo que se refiere a sus soluciones por técnicos de la Unesco como Michel Parent; los ambientes religiosos-mesiánicos como el Cementerio de Adán y Eva, construido

por Joaquim Volanuk en el barrio de Mooca, en plena ciudad de São Paulo; la pintura de bares, panaderías, centros espiritistas, de umbanda y de galpones de ensayo de carnaval; las gigantescas alegorías y adornos hechos en los recintos de las escuelas de samba; la pintura de los vuelos de las faldas, guardafangos y carrocerías de camiones; la extensa escritura del poeta Gentileza que cubre aceras y puentes de Rio de Janeiro como un inmenso mural de pictografías, en definitiva, otro inacabable elenco de manifestaciones.

Entre los artistas que expusieron su trabajo en espacio público, en medio urbano, cabe una referencia a la obra eléctricamente movida de Antonio de Oliveira y Manuel Josete Molina. Ambos artistas, hoy octogenarios, proceden de áreas rurales de cultura caipira. Sus obras son doblemente innovadoras: primero por la tecnología con poleas que inventaron para introducir en ellas la electricidad; segundo, por la recuperación personal de la Historia que realizaron por medio de escenas donde figuras de madera por ellos esculpidas retratan el universo preindustrial en que transcurrió su infancia y formación,

sumadas a cuadros que reproducen el mundo fabril, además de momentos de ocio del pueblo. En realidad, lo que ambos hacen, al reconstituir hechos que vivieron y testimoniaron, es narrar una historia personal de tradición y cambio, “escrita” con figuras. En el gran historiar de Oliveira, por ejemplo, la escena de Adán y Eva en el Paraíso es seguida del Descubrimiento de Brasil, del Suplicio de Tiradentes, de los vuelos de Santos Dumont, de la Abolición de la Esclavitud, de la Escalera de la Vida con los estadios de la condición humana, de hombres lobo, procesiones, de las personas que él conoció ejerciendo oficios en el campo y en la ciudad. “Artista – declara Oliveira – es aquél que hace, de su arte y en él, lo que desea” (28).

Programas de apoyo a la artesanía por parte de agencias gubernamentales y otras instituciones

Nos resta decir todavía unas palabras sobre los apoyos oficiales a los

artesanos rurales o urbanos. De manera general, organizaciones gubernamentales y no-gubernamentales, o incluso instituciones privadas, poseídas por las mejores intenciones, ya se volvieron y se han vuelto hacia las comunidades o individuos de baja renta que son agentes de producción artesanal para darles asistencia.

Comunmente, no se ha tenido en cuenta el contexto cultural en que esas manifestaciones se dieron, prevaleciendo por parte de esas organizaciones la óptica de que la mejoría técnica y/o el consecuente aumento de la demanda y de la producción contribuirían a mejorar la calidad de vida de los así llamados artesanos. La mayor parte de esas tentativas ha fallado, dejando incluso tras de sí un rastro de destrucción de los sistemas culturales anteriormente vigentes, y un empobrecimiento mayor en todos los sentidos.

Pues la técnica no es algo externo a la forma o a la propia concepción de un adorno así como a la destinación

28. OLIVEIRA, Antonio. O mundo encantando de Antonio de Oliveira. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore/Funarte, 1983. p. 35.

original de un objeto. ¿Cuántas veces un artista no llega a una nueva forma a través del descubrimiento de una técnica a partir del ejercicio de su propio trabajo? Lo que existe en las artesanías es todo un elenco de gestos, de procedimientos con el material que desaguan en la forma cultural aprendida de otras generaciones y enriquecida, cuando no inventada, por la experiencia individual. Forma que puede alterarse, según las necesidades, inclusive estéticas, de cada artesano o grupo de artesanos. Vimos que las alfareras del Jequitinhonha aumentaron por sí solas el tamaño de sus hornos, para atender a nuevos encargos. Que Vitalino y sus amigos comenzaron a emplear alambre en la sustentación de sus muñecos de barro. Son innumerables los casos semejantes. Estamos ante una herencia cultural y una invención ejercidas continuamente, cotidianamente, que es preciso procurar entender y respetar.

Lo que no es absolutamente sustentable es desear que un muñeco o una vasija de barro tengan la duración del acero inoxidable, pues la propia naturaleza de la artesanía, y uno de sus elementos de encanto, es

su carácter relativamente efímero. Ya decía sabiamente el maestro Vitalino: “Si no se rompiese, no había”. Y también no se puede querer transformar la artesanía en una línea de montaje de confección fabril, produciendo para atender las demandas de enormes cantidades de piezas. Si la intención es dar apoyo al artífice, es la propia calidad, y no la cantidad, que elevará el precio de lo que él hace en los mercados nacionales e internacionales más exigentes que solicitan su producción.

Está claro que nadie se opondría a la suavización de etapas particularmente duras para el cuerpo y la salud de los artesanos, en el tratamiento inicial de las materias primas, o a cualquier otro mejoramiento de las condiciones de trabajo por ellos mismos solicitadas. Pero cualquier proyecto institucional que pretenda intervenir en la producción artesanal debe contar con un equipo interdisciplinar en el que antropólogos, historiadores y especialistas en artes y letras tengan peso en las decisiones y principalmente actúen en conjunto con la voluntad y las necesidades de las comunidades con las que se pretenden trabajar.

La mayor parte de las veces, como nuestra experiencia indica, las comunidades generadoras de artesanía necesitan de apoyos que nada tienen que ver con las cuestiones de la técnica de producción. Fue así en Juazeiro do Norte, Ceará, y en Parati, estado de Rio de Janeiro, cuando el Instituto Nacional do Folclore contribuyó con la presencia de sus especialistas para colaborar con los artesanos de aquellas localidades. Una vez oídos, ellos identificaron la obtención de la materia prima y la salida de sus artesanías como sus principales dificultades. Con el apoyo de las alcaldías y otras instituciones locales, y entendimientos trabados con particulares, gran parte de esas solicitudes fueron satisfechas, dando mayor impulso a la continuidad y al desarrollo de los quehaceres artesanales, que hasta hoy se mantienen, gerenciados por la propia comunidad. La divulgación adecuada, por los medios de comunicación, del valor y características culturales de las comunidades o individuos que hacen artesanía, también

suele alcanzar resultados de la mayor valía para el estímulo de esa actividad. Sin embargo, es por medio de los procesos de educación, tanto infantil como de adultos, que se podría transformar la amenaza de la uniformidad, traída por la industria cultural a la cultura de masa, en aquella cultura reflexiva a la que alude Muniz de Brito (29), “con la posibilidad de formarse un público activo, participativo y crítico”.

Octavio Paz, en el texto al que nos referimos (30), toca la esencia misma del quehacer artesanal, considerándolo una señal saludable en la sociedad moderna, que comienza a dudar de los principios que la fundaron:

“La artesanía no pretende durar milenios: ni es tampoco poseída por la prisa de desaparecer demasiado rápido. Pasa como los días, se escurre con nosotros, se gasta poco a poco, no busca la muerte ni la niega. Ella la acepta. Entre el tiempo intemporal de los museos y el tiempo acelerado de

29. BRITO, Jomard Muniz de. Educação de adultos e unificação da cultura. En: Cultura Popular/Educação Popular, org. Osmar Fávero. Rio de Janeiro, Graal, 1983. p. 153-158.

30. PAZ, Octavio. L`usage et la contemplation. Op. cit., p. 24.

la técnica, la artesanía es el pulsar del tiempo humano. Es un objeto útil pero que, al mismo tiempo, es bello; un objeto que dura pero que desaparecerá y que consiente en desaparecer; un objeto que no es único como

la obra de arte y que puede ser sustituido por otro, parecido pero nunca idéntico a él. La artesanía nos enseña a morir – y, en consecuencia, nos enseña a vivir.” ■