

R E V I S T A D E L C I D A P

artesanías de américa

No. 46-47

Centro Interamericano de Artesanías y
Artes Populares, CIDAP. Agosto de 1995

contenido

Nota editorial		5
El Mensaje de las fiestas	ROBERTO DA MATTA	7
Artesanía: tradición y modernidad	LÉLIA COELHO FROTA	25
Políticas Públicas para el sector artesanal	MÉRCES PARENTE	61
Zoolitos, peces y moluscos	MARÍA DULCE GASPAR	81
La artesanía de los que vinieron después	TÂNIA TONET	97
Arte plumaria indígena	LUCIA VELTHEM	105
Parque indígena de Xingu	BERTA RIBEIRO	117
La artesanía indígena y el tráfico simbólico	WALLACE BARBOSA	131
El arte de la madera	MARIA SYLVIA PORTO ALEGRE	153
Carrancas y exvotos	MARIA AUGUSTA DA SILVA	167

Xilgrabado popular	SILVIA COIMBRA	183
Sagrados metales	RAUL LODY	195
El reciclaje de materiales	ROSZA VEL ZOLADZ	209
Arte y artesanía en las fiestas populares MARÍA LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI		221
Instrumentos musicales populares	ELIZABETH TRAVASSOS	237
Cerámica figurativa	ANGELA MASCELANI	253
La loza de barro de Bahía	GILDETE OLIVEIRA EL ALLI	269
La artesanía de la randa	ISA MAIA	281
Instrumentos artesanales para la pesca	TONINHO MACEDO	291
Hacer, comer y vivir	RAUL LODY	305
Glosario		313

nota editorial

Es una inmensa satisfacción para el CIDAP poner en manos de los lectores de su revista Artesanías de América este número extraordinario monográfico dedicado a Brasil.

En circunstancias como esta, el editorial solo puede ser el agradecimiento público a las personas que hicieron posible esta obra. Y, a sabiendas de que cuando se menciona unos nombres se olvida de otros, el CIDAP no puede dejar de escribir los de Maria das Mercês Torres Parente, Amália Lucy Geisel y Ricardo Gomes Lima. A ellos, fundamentalmente, debemos esta revista-libro.

Como en toda publicación, quedan detrás de estos cientos de páginas muchos esfuerzos ocultos. Pero si en alguna labor lo realizado es recompensado con creces es en la edición de un libro. Porque el libro (esta publicación por más que se llame revista es un libro) es justamente la constancia física de un trabajo intelectual realizado y es la permanencia de ese trabajo. Y es más que solo permanencia, es difusión del conocimiento en una determinada área. Muchos de los nombres de las personas que hicieron posible esta revista quedan impresos de alguna manera en esta páginas; otros, seguramente, no, pero para todos ellos nuestro agradecimiento más sincero.

Atrás, quedan las dificultades del idioma, las lentitudes de nuestros sistemas de correos, las distancias y las conversaciones telefónicas. Los faxes queda tan solo en los archivos. Ahora queda el hito permanente de un libro de consulta.

Es deseo del CIDAP escribir un número monográfico dedicado a cada País de este otro gran País nuestro que es América. Solo el amor a las artesanías y a la cultura popular lo hará posible. Esperamos que instituciones y personas enfrenten este reto, al igual que ahora lo hicieron Maria das Mercês Torres Parente, Amália Lucy Geisel y Ricardo Gomes Lima. A ellos y a todos: Muito obrigado

Joaquín Moreno Aguilar

El mensaje de las fiestas: reflexiones en torno al sistema ritual y a la identidad brasileña

ROBERTO DAMATTA

Doctor por la Universidad de Harvard, EUA. Profesor de Antropología de la Universidad Notre Dame EUA. y de la Universidad Federal Fluminense. Es autor, entre otros, de los libros: *Carnavais, Malandros e Heróis* (Rio de Janeiro, Zahar, 1983); *A Casa e a Rua* (Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1987); y *O que faz o Brasil, Brasil* (Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1989)

Abordo en este ensayo tres asuntos vastos y peligrosos: mensajes, rituales e identidad nacional. Se diría que son temas ultrapasados en un mundo cada vez menor debido a la densidad de las comunicaciones, del comercio internacional y de los intensos movimientos de población, transmigración que engendra nuevos hábitos, inventa sociabilidades híbridas e irremediablemente amenaza los más bien establecidos estilos de convivencia colectiva.

No hay como discordar de esas obviedades. En un plano más profun-

do, sin embargo, cabe preguntar si tal diagnóstico no sería una exageración ante las reacciones extremas de ciertos grupos locales contra corrientes globalizantes que imponen una homogeneidad frecuentemente aplastante y opresora. Están ahí los varios "fundamentalismos" - de Oriente Medio al México y el Perú indígenas - para demostrar ese ascender de valores locales que se suponían olvidados. Del mismo modo y ciertamente por la misma lógica cultural, en el otro polo del sistema mundial encontramos reacciones de la misma calidad. Así, países ricos y postindustria-

les toman medidas contra inmigrantes pobres que representan una amenaza para sus formas de vida tradicionales. Eso por no hablar del ocaso del sistema soviético, engolfado en una implosión étnica. Tales fenómenos revelan una sorprendente reversión de la “modernidad”, cuando un discurso universalizante y abierto cede lugar a reacciones exclusivistas que desean París para los franceses, Berlín para los alemanes y la soleada y “democrática” California - la fábrica de los sueños liberales del planeta - para los americanos blancos. Nada más paradójico, por tanto, que constatar que, al lado de una corriente universalista, que abandera el fin de las fronteras, de las historias y de las culturas, aparezcan movimientos que forzosamente requieren una retomada de la reflexión sobre la identidad social en los países postindustriales. Precisamente esas colectividades, que habiendo inventado el Estado nacional moderno, producen una retórica de condenación de valores locales como algo ultrapasado o mediocre. Esto es, el nacionalismo y, con él, la cultura (re)surgen no en la xenófoba y subdesarrollada América Latina, sino en una Alemania paradójicamente sin muro y en los Estados Unidos de los libres e iguales.

Tales consideraciones también me hacen dudar de la afirmación de que el mundo contemporáneo no tiene puntos de referencia. Me pregunto si no es precisamente en esas situaciones de irresistible globalización que adquirimos una mayor conciencia de nuestra singularidad e identidad. El hecho de poder comer *pizzas* en Chicago, Manaus o Nueva Delhi tal vez acentúe todavía más el carácter arbitrario e impositivo de ese universalismo que intenta disfrazar la fuerza opresora de los grandes centros de poder.

Finalmente, será preciso cuestionar lo siguiente: al aceptar el multiculturalismo moderno, ¿no estaremos olvidándonos de que globalización y neoliberalismo no significan ausencia de poder y de centro? ¿Hasta dónde el neoliberalismo infunde un cambio relativo a los “centros”, en el sentido de disminuir su responsabilidad como instituciones que agendan el futuro y el control político de millones de personas en todo el planeta?

Tales cuestiones revelan que no podemos confundir tendencias y problemas de los países centrales con lo que ocurre en el resto del mundo.

Sobre todo en América Latina, un continente tan obcecado con la “norma moderna”, que hasta hoy está perdido en su propio laberinto de medidas y contramedidas que objetivan llegar a un punto inalcanzable. El hecho es que hoy, tal vez más que nunca, se comprueba una polarización entre lo universal y lo local. Es verdad que sociedades cerradas y grupos tradicionales están expuestos a mensajes multiculturales, pero eso no significa que bailen de acuerdo con la música ni que muerden de acuerdo con la receta. Muy al contrario, la universalización creciente e impuesta por la ausencia de ‘otro lado’ implica una necesidad apremiante de autodefinición y, por encima de todo, de autoconocimiento.

De ahí mi preocupación con la identidad brasileña.

En torno a la Identidad y a las Identidades Nacionales

En este ensayo, la identidad brasileña es leída no como un hueso ideológico inmutable, sino como un arreglo históricamente dado de elementos - objetos, relaciones, palabras, vestimentas, espacios, valores, per-

sonalidades y mitos - que, a pesar de existir en todas las sociedades, se combinan de modo especial, constituyendo lo que brasileños y extranjeros reconocen como ‘Brasil’. Tal modo de leer la identidad permite conciliar universalismo con particularismo, estereotipos con opiniones sistemáticas, así como ser relativamente menos ingenuo ante ciertos fenómenos mundiales. El hecho de que todo el mundo use pantalones vaqueros (*blue-jeans*) no significa que todos caminen de la misma forma y vayan para el mismo lugar. Tomar café en Etiopía, donde fue inventado, es bastante diferente a tomar *coffee* en Estados Unidos y *cafezinho* en Brasil...

La identidad no es algo sustantivo e inmutable como una piedra, pero sí una ‘cosa’ concreta y real, como un mandamiento, un juramento, un ritmo o un contrato. Para percibirla es preciso colocarse en una cierta posición. Conforme acentué en otra parte (cf. DaMatta, 1979, 1991a, 1991b, 1993), la identidad es dada en un juego complejo de recuerdos y olvidos. Todo en una sociedad es inventado, pero no todo es minuciosamente recordado o transformado en fantasmas capaces de asaltar nuestra

conciencia. La dialéctica entre recuerdo y olvido puede ser mejor percibida a través de la comparación. Sobre todo por la comparación por medio de diferencias y contrastes.

América y las Américas

Usando tal perspectiva, se descubre que en el plano de la historia de las Américas, los Estados Unidos adoptan una posición ideológica rígida e intransigentemente cívica en relación a los valores que están por detrás de las narrativas que constituyen el suelo de su identidad nacional, al paso que América Latina combina, creativa y perturbadoramente, la tradición moderna con valores tradicionales. De ese modo, la historia norteamericana es construida como un drama de ‘fundadores’ blancos, sabios y revolucionarios, que, a partir de un pacto constitucional descrito como consciente, fueron imponiendo ese pacto al resto de un territorio que se va conformando e integrando como nación. En esa saga de anexiones a partir de “los 13 estados originales”, se excluye el papel de los indios y el de los negros en la formación nacional. Es decir, en la historia norteamericana, sólo al blanco pro-

testante y puritano le cabe el papel de formador de la cultura y de los valores.

El mito del origen nacional norteamericano contrasta notablemente con América Latina y con Brasil, región en la que indios, blancos y negros son vistos como estando en constante interacción y son interpretados como actores importantes en las diversas narrativas de formación nacional. Si la ‘historia empírica’ u ‘objetiva’ de las Américas muestra indios, blancos y negros como actores principales, en Norteamérica el drama es construido teniendo apenas el blanco como elemento englobador. Ya en América del Sur, indios, blancos y negros son actores fundamentales en la constitución de la identidad nacional. Y, dentro de esa América, Brasil se destaca, proponiendo una lectura de su historia nacional como un drama en el que ‘tres razas’ desempeñan un papel básico, pues, en el caso brasileño, blancos, negros e indios forman un ‘triángulo racial’ y constituyen lo que llamé ‘fábula de las tres razas’ (cf. DaMatta, 1987) - una narrativa en la que pueden desempeñar papeles principales o secundarios simultáneamente, en el caso de que se quieran destacar ciertas

dimensiones o características del sistema.

Eso no es todo, pues es curioso recordar que la mayoría de los festivales nacionales norteamericanos, con excepción de la Navidad, son conmemoraciones explícitamente inventadas por el gobierno de los Estados Unidos, constituyéndose en fechas cívicas conscientemente establecidas; al paso que, en la gran mayoría de América Latina, las fechas cívicas se confunden y compiten con los viejos días santificados y con las fiestas populares que el mundo ibérico trajo para el continente suramericano. Así, menos que conmemoraciones cívicas superpuestas al conjunto de fiestas locales, existen rituales que expresen una mezcla entre estilos de vida locales (que casi siempre el colonizador quería liquidar) y modos de conmemorar impuestos por el país colonizador. Desde ese ángulo, por tanto, existe otro conjunto de diferencias palpables entre el norte y el sur del continente y, dentro de América Latina, diferencias notables entre su lado español y su lado portugués.

En lo que se refiere a los mitos fundadores del Estado nacional, por

ejemplo, se debe resaltar que América Latina dispensa “padres fundadores” burgueses, modernos y versados en las teorías contratualistas de Hobbes, Locke y Rousseau, para adoptar un mito fundador de carácter mítico religioso, en el que una figura femenina desempeña un papel fundamental. Así, el caso mexicano de la Virgen de Guadalupe, que con su aparición milagrosa motiva las luchas por la autonomía nacional, crea un terreno intermediario entre el mundo local y el del colonizador, sumando a la tradición revolucionaria burguesa antiguos valores católicos. Con eso, todos los países latinoamericanos tienen una narrativa nacional que en grados varios combina una historia burguesa, basada en héroes, batallas y conquistas liberales que se suman linealmente, con una narrativa sobrenatural y milagrosa, ausente de la historia norteamericana.

No debe ser casual, por tanto, que nuestros movimientos de independencia tengan como punto culminante no un pacto constitucional calmo y frío sino que sean característicamente llamados “gritos”. Para nosotros, latinos, el “grito” es un desahogo, una forma violenta (y carismática) de pro-

testa y confrontación que se localiza en el plano de la comunicación verbal y de la alta emoción. De ese modo representa un rompimiento por encima de todo emocional con el colonizador, afirmando un desahogo, primera señal de que no soportamos más la unión con la matriz. Vale entonces constatar que Colombia, Uruguay, México, Ecuador, Puerto Rico y Brasil tienen en los “gritos” de independencia el clímax de su “rito de pasaje histórico” más importante. Fue, pues, por medio del “grito” (que se asocia a la confrontación personalizada, violenta, y a la reclamación fuerte) que esos países transformaron **una sociedad imperial en dos naciones** individualizadas e independientes. De entre todos, sin embargo, el caso de Brasil es el más interesante, dado que el “grito” de “independencia o muerte” que libertó Brasil del yugo portugués fue proferido por el Príncipe Regente D. Pedro I, en 1822, consumando así la independencia política de arriba para abajo con poquísima participación popular.

Fundadores, Conquistadores y Descubridores

Otro contraste significativo es que en Brasil no existe ni la figura del “padre fundador”, ni la del “conquistador”, ni la del “libertador”. Lo que existe es la figura del “descubridor” que, al lado del “catequista” paciente y protector de los indios, encarnado en la figura de un jesuita casto y puro, ayudó a fundar la identidad nacional. Siendo así, Brasil no fue fundado o conquistado, sino descubierto, “catequizado” y finalmente vuelto independiente por un príncipe portugués, D. Pedro I, en una narrativa que obviamente enfatiza una naturaleza (o esencia) brasileña independiente de historia y cultura (1).

Desde ese ángulo, el movimiento de independencia de Brasil es el punto culminante de una curiosa reversión histórica que se inicia con la venida del Rey de Portugal, D. João VI, para Rio de Janeiro, en 1808, cuando Napoleón invade la Península

1 Estudié esa tendencia “naturalista” que permea la construcción de la identidad brasileña en el ensayo “En torno de la representación de naturaleza en Brasil”, publicado en DaMatta, 1993

la Ibérica y declara la guerra a los aliados de Inglaterra. Con eso, en la fase histórica que moderniza políticamente el mundo occidental, cuando América Latina era libertada del yugo español por Simón Bolívar, fragmentándose en una multitud de repúblicas y dando margen a la penetración de Inglaterra y de los Estados Unidos como nuevos poderes imperiales, Brasil permanecía tranquilo, gobernado por los descendientes de D. João VI, D. Pedro I y D. Pedro II, responsables por la independencia y por la modernización política del país. Emperadores brasileños que diseñaron un perfil aristocrático y clientelístico de comportamiento, sin olvidarse, además, de crear el conjunto de instituciones políticas que irían a modernizar el país, volviéndolo liberal - si no en la práctica social, pues era una sociedad de señores y esclavos - al menos en la letra de las leyes.

De ese modo, la historia política y social de Brasil combina tradición y modernidad, tal y como se refleja en su sistema de fiestas, en el que se

juntan fechas cívicas, fechas populares inmemoriales (como el carnaval) y días festivos religiosos católicos.

Las Fiestas y la Identidad Brasileña

Todo eso muestra como identidad se hace con historia y, en un cierto sentido, sin ella. Pues, si la historia inventa la memoria, es la sociedad la que, dando relevancia a ciertos acontecimientos en detrimento de otros, constituye las recordaciones y los valores - aquello que es inscrito en el cuerpo social como lo que no puede ser olvidado y debe ser perseguido, dramatizado y reconstruido (2).

En Brasil, las fiestas populares, las conmemoraciones cívicas y las solemnidades religiosas forman un claro "sistema" o un "triángulo ritual" (cf. DaMatta, 1979). Con la "semana de la patria", la "semana santa" y el carnaval, la sociedad brasileña constituye una visión idealizada y equilibrada de sí misma - visión que no siempre puede adoptar

2 Para un estudio del tiempo en la sociedad brasileña, por medio de la categoría "saudade" (nostalgia), ver DaMatta, 1993, cap. 1.

en otras dimensiones de su vida colectiva.

En América Latina y en Brasil, se combinan, en grados variados de intensidad y éxito, conmemoraciones tradicionales (que fueron transmitidas por un colonizador católico y contra-reformista) con las tradiciones cívicas modernas que sus élites descubrieron en una Europa revolucionaria o en un universo norteamericano próspero, desenfrenadamente capitalista e independiente. Hablar, por tanto, de las fiestas brasileñas implica discutir las relaciones entre tradición y modernidad; entre una modernidad hegemonicamente marcada por el individualismo y por la igualdad burguesa abstracta, universalista y política (una igualdad mediante las leyes que teóricamente valen para todos) y otra orientación caracterizada por una visión relacional del mundo. Orientación en la que la **persona** (y sus relaciones) es

más importante que el **individuo** obediente a las leyes que gobiernan un nuevo tipo de colectividad: la nación (3).

Siendo así, cuando reflexionamos sobre el mensaje de los ritos latinoamericanos, entramos en contacto con una cosmología en la que la disciplina burguesa, preocupada por controlar el espacio y el tiempo, es sustituida por una visión relacional y mágica del mundo. Una orientación emocional, intelectual y cognitiva en la que se afirma la disyunción de medios y fines y se abre la posibilidad de invertir el mundo por el cambio de lugar.

Además, la visión relacional - y por eso menos festiva - del mundo asegura también una 'igualdad sustantiva' entre los hombres. Pues, afirmando una olvidada 'equivalencia moral' entre las personas, dice que somos todos iguales no mediante las leyes que inventamos, sino ante la

3 Que es una colectividad basada en un territorio independiente, en la presencia del Estado como órgano administrativo, y en contratos entre sus miembros, no en la pertenencia a alguna familia o grupo de parentesco, como es el caso de las llamadas "sociedades tradicionales", donde el individuo como figura jurídica y moral está sometido al grupo (cf. DaMatta, 1991a; 1993). Para una visión más elaborada de la noción de "persona" y de "individuo" en Brasil, ver DaMatta, 1979.

muerte, el deseo y las necesidades fisiológicas básicas que forman parte de nuestra naturaleza. Así, tanto el más poderoso y arrogante rey como el más pobre y humilde trabajador tienen derecho al placer de cantar, bailar, comer, beber, hacer el amor y reír. Ese placer inconmensurable es muy poco estudiado, como destacó Bakhtin (1974, 1981), que relativiza lo serio y se mofa de los poderosos que controlan ese mundo.

Cuando hablamos del carnaval brasileño, y de otras festividades que dan margen a una lectura relativizadora de la estructura social - sobre todo de las estructuras de poder -, estamos hablando de lo 'popular'. No de lo popular nacido de la tradición moderna que se transformó en 'cultura de masa', sino de lo 'popular' ligado a una concepción anti-individualista y antiburguesa del mundo. Popular que afirma una perspectiva 'holista' en la cual todo está interrelacionado (la naturaleza con la cultura, este mundo con el otro, los muertos con los vivos) por medio de eslabones visibles e invisibles que la fiesta pone al descubierto. Lazos que recrean un universo palpitante de personalidad y, sobre todo, de intencionalidad. Un universo que recusa

terminantemente la indiferencia resultante de la especialización del conocimiento y del trabajo. En el fondo, esas fiestas populares reafirman un mundo encantado: un universo en el que, como indica Dumont (1983), el todo gobierna las partes, y las relaciones entre los hombres son más importantes que las relaciones entre los hombres y las cosas.

Popular que reintroduce en el mundo individualizado del capitalismo, donde la racionalidad del comercio todo lo domina, la vieja generosidad del cambio. Una ética en la que son los seres humanos como personas - como hijos, amigos, parientes, hermanos, maridos, padres, abuelos y compañeros que tienen la obligación de dar y recibir - que engloban las cosas, y no al contrario. Es una tradición que tanto se resiste a transformarse en cultura de masa como protesta contra la visión aristocrática que viene de arriba. Es un popular que puede ser definido como la 'ideología de los pobres'. Una ideología que tanto en América Latina como en otras regiones del mundo resiste e insiste en presentar, en las fiestas que engendra y en las identidades que ayuda a mantener, esos valores reprimidos por la cultura burguesa.

Porque la fiesta, sobre todo la 'fiesta popular', rompe con algunos aspectos básicos de orden burgués. Primero, porque potencia la congregación aparentemente ingenua y espontánea de los pobres para suplicar, pedir, homenajear e incensar abiertamente con cantos, rezos, velas, comidas y esperanzas a los muertos, santos y vírgenes marías - una actitud que niega con vehemencia una vida social compartimentada e indiferente, y reintroduce en el universo de los hombres un estilo de relacionarse que el mundo burgués juzga impudoroso e irracional. Después, porque incita a un abandono del individualismo, cuando pide protección mágica contra un mundo que, al contrario de lo que asegura el credo burgués, no es ni lineal ni racional. De ese modo, las fiestas afirman el mundo como el espacio de lo accidental, de lo paradójico y de lo milagroso. Finalmente, porque las fiestas niegan el poder del mercado, del dinero y de la racionalidad capitalista que construye los precios y el mundo. Así, son los pobres, los ignorantes y los destituidos que producen la reunión cuya pompa y energía causan envidia y conducen a la ponderación reaccionaria que cuestiona: "pero, ¿no sería mejor aplicar esa energía en otra parte?" Pero es

precisamente esa negación de la racionalidad la que nutre la fiesta. Ahora no tenemos más la linealidad que desea que la fiesta venga **después** del trabajo o aquella coherencia que permite festejar solamente cuando se acumula. Pues lo que la fiesta temporarily instituye es el congraciamiento como trabajo y, mejor todavía, la proposición antigua y ciertamente utópica, desde el punto de vista capitalista, del trabajo no como castigo, vocación o ética, sino como fiesta, como energía que se gasta en beneficio del grupo de un modo libre y alegre. Todo eso se actualiza por medio de la fórmula **carnavalizante** por la que temporarily son abolidas las obligaciones y distinciones. Así, en la fiesta popular - como recuerda Bakhtin (1974) -, no se puede más separar con precisión actores y espectadores, productores y consumidores.

Por ser momentos básicos de redefinición (o desconstrucción) del orden, las fiestas se asocian a períodos específicos (y especiales) de tiempo y de espacio. De ahí que hablemos de "tiempo de plantar y de recoger", de "iniciar a los jóvenes", de "mostrar devoción a nuestro santo

patrono”, de “celebrar nuestra independencia”, “nuestra revolución” o “nuestra bandera” y, así, reordenar la sociedad, inventando la necesaria distancia que dará a cada uno de esos hechos un sentido tan pleno, que la gente piensa que esas celebraciones son “naturales” e iguales a la lluvia, a las piedras y al mar.

Y así vivimos como en aquél cuadro famoso de Bruegel, el Viejo, en un perpetuo combate entre el carnaval y la cuaresma, entre los valores hedonistas del carnaval y los de la racionalidad burguesa que, destacándose del viejo Don Carnal, acabó imponiéndose como hegemónica y como “dueña” de todo el sistema.

El Orden y el Caos en las Fiestas Brasileñas

En Brasil, como en muchas otras

sociedades nacionales, complejas e industriales, hay muchos rituales que no se realizan en todo el territorio nacional, siendo exclusivos de apenas una ciudad o región. Estudiar todos esos ritos en sus variantes locales es tarea compleja y ciertamente imposible. Aquí quiero simplemente indicar algunos aspectos generales que orientan las fiestas brasileñas.

De modo general, podemos decir que una de las características más flagrantes de los rituales brasileños es su aparición como ‘fiestas’ o ‘solemnidades’. En la fiesta existe siempre la obligación de reír, bailar, cantar, ‘comer’(4) y mostrar alegría; mientras que las solemnidades se refieren a lo ‘serio’ y a una prescriptiva circunspección corporal.

Eso es tan verdadero que podemos dividir los ritos en dos modalidades fundamentales, de acuerdo con

4 En Brasil, el verbo comer tiene vital importancia en la constitución del universo simbólico. Así, los brasileños comen “comida” y no alimento; y comen “comidas” adecuadas a ciertos momentos y personas. Además, el verbo comer es usado en Brasil como metáfora para la relación sexual, de modo que personas (mujeres y homosexuales) son “comidos” en Brasil. Conforme sugerí un tanto solitariamente, creo, en más de un trabajo, el “comer” y la “comida” sirven como metáforas para una apropiación jerárquica del otro - un englobamiento de lo “comido” por el activo y englobante “comedor”. Ver DaMatta, 1991b.

las demandas que hacen de nuestro cuerpo, de nuestro espíritu, de nuestro estatus social y de nuestros bolsillos. Así, tendríamos los “rituales del orden”, que legitiman, acentúan, refuerzan y exageran posiciones sociales; y tendríamos “ritos del desorden”, que promueven la inversión, el caos y hasta incluso la destrucción de la vieja moralidad que sustenta el orden vigente.

En la práctica, esas fiestas se confunden y mezclan. De hecho, la historia y los mensajes de muchas fiestas brasileñas revelan una extraña dialéctica, mostrando tanto la oficialización del carnaval - hoy casi domesticado como un *show* de masas, donde se paga entrada para ver sus principales desfiles, con la presencia de políticos y empresarios - como la carnavalización de ciertas fiestas religiosas, cuando la virgen o el santo son combinados con ritos ‘afrobrasileños’. El resultado de todo esto es un conjunto en el que lo profano y lo sagrado, el orden y el desorden, conviven en una admirable ambigüedad que, de resto, parece caracterizar la construcción de la identidad brasileña, conforme he sugerido en mi trabajo (cf. DaMatta, 1979; 1991a, 1991b, 1993).

Realmente, llama la atención, en el caso de Brasil, la combinación y el equilibrio entre las “fiestas del orden” (que son dominantes en las sociedades burguesas tradicionales) y las “fiestas del desorden” a varios niveles de la colectividad - desde el nacional hasta el regional o local.

Todo grupo brasileño tiene sus ritos (como las fiestas de santo, que sólo tienen sentido para aquella comunidad específica), pero, no obstante, festeja también los llamados “festivos nacionales” (como el día de la patria) y los rituales de desorden, como el carnaval. Desde un punto de vista global, tenemos un sistema que celebra tantos ritos como colectividades son las que se mantienen vivas en su espacio.

Para la colectividad como nación, existen una serie de ritos cívicos que son ceremoniales conscientemente inventados, fechados y explícitamente vueltos para la conmemoración de la sociedad como patria y Estado nacional moderno. Los ritos de la Independencia y de la República, las solemnidades para incorporar a cargos públicos nuevos personajes (las llamadas solemnidades de pose), así como los ritos que celebran

el orden industrial y comercial (como las inauguraciones de bancos, fábricas, carreteras, etc...) a escala nacional e internacional (como el día de la confraternización universal, el día de los novios, el día del trabajo y el día de las madres) son típicos de esa clase de fiestas que generalmente toman forma de solemnidades. En ellas, inspirados en la Revolución Francesa, en la vía parlamentar inglesa y en la organización nacional de los Estados Unidos, adoptamos un conjunto de prácticas rituales pegadas a la idea de sociedad como conjunto de ciudadanos que aspiran a la igualdad, a la libertad y a la justicia social.

Pero no abandonamos los valores centrales que están en la raíz de las otras formas de celebración. No dejamos de lado los rituales católicos que tienen como centro y foco no el individuo y un ideario liberal, sino que se fundan en una visión jerarquizada y complementaria del mundo. En cuanto a la conmemoración de la Independencia, por ejemplo, tiene como objetivo la idea de Estado nacional, la fiesta de la pasión de Cristo y las solemnidades de la semana santa, así como el carnaval, focalizan los eslabones entre Dios y los hombres, pro-

poniendo para la reflexión las complementariedades entre estados morales. Tanto que la idea de pecado es parte fundamental del carnaval brasileño, lo que muestra que la mayor fiesta de Brasil sólo puede ser debidamente entendida desde que sea situada en el contexto de los valores de la Iglesia Católica Romana.

En un sentido sociológico muy preciso, por tanto, los 'rituales de orden' dramatizan aspectos del Estado moderno y de la vida constitucional. Pero los 'ritos de desorden', como el carnaval, los Reyes Magos, las *marujadas* (fandangos de marineros) y muchos otros, quieren ir más allá de la celebración de la comunidad de ciudadanos, para diseñar, en la comunidad de devotos, de vecinos y de pobres, un entramado de relaciones jerárquicas que motiva que todos sean diferentes, pero equivalentes como miembros de una comunidad moral ciertamente preexistente al Estado nacional. Tal vez sea por culpa de eso que el carnaval se ríe de todo y de todos, mientras las fiestas de la Iglesia asumen una posición mediadora entre una perspectiva jerarquizada y una visión moderna e individualista de la vida social.

El hecho es que, en el caso de Brasil, los rituales modernos están al lado de las fiestas del desorden, cuando se sustituyen las autoridades constituídas por medio del voto y del dinero por los santos, dioses y demonios, conforme ocurre en el carnaval y en los ritos afrobrasileños de la umbanda. En consecuencia, se descubre una triple lógica en los ritos brasileños. Si el ritual privilegia el universo de la calle (espacio de formalidad jurídica, de los estilos 'legales' y 'oficiales' y del Estado), su estilo incluirá elementos típicos de la formalidad moderna. Así, esas fiestas le darán relevancia al individuo, obligarán al uso de vestimentas que lleguen hasta los talones, enfatizarán el control corporal y adoptarán el discurso como forma básica de comunicación. Si la reunión, sin embargo, tuviera como foco el universo de la casa, su tónica sería la de la plena informalidad, incluyendo comidas típicas, música popular y ropas relajadas. En esas ocasiones, las posiciones sociales formales quedan suspensas, el foco es en las relaciones y se hace uso del canto, de la anécdota, del juego y la broma y de la conversación intrascendente (o charla) como elementos típicos de la comunicación. Finalmente, si el rito focaliza el

espacio de "otro mundo", se combinan lo sagrado (donde prevalecen las jerarquías y las formalidades) y una área abierta, en la que las ropas y gestos solemnes ceden lugar a inversiones y a un comportamiento mucho más abierto. Es por eso que he insistido en hablar de una lógica ternaria para caracterizar lo que llamé sistema ritual brasileño. Habría, entonces, rituales unidos al Estado, al otro mundo, y a las intimidades del cuerpo y de la casa, que, en el contexto de un orden moderno, surgen como fiestas del desorden.

Los rituales de orden incluyen celebraciones cuyo punto focal es el mundo público. Las fiestas del desorden operan disolviendo el lado histórico, pues apuntan, como dije, para dimensiones arcaicas y elementales de la vida social; o, como muchos afirman, para sus aspectos salvajes, atrasados o primitivos. En este sentido, los rituales del desorden serían como que objetos desubicados, o cosas fuera de lugar, en el decir de más de un crítico literario brasileño (5), dentro del cuadro de las festividades modernas que tienen en el consumo y en el ocio su valor central.

El Mensaje de las Fiestas y la Identidad Nacional

Lo que, entre tanto, más llama la atención en los ritos de desorden o fiestas populares, es la presentación ordenada (al contrario, sin embargo) de grupos cuya posición concreta en el sistema es de las más humildes, pero que en el momento de la fiesta surgen como aristocracia, organización militar o conjunto mitológico.

Así, en las *marujadas* o fandangos de marineros, la fiesta exprime (y

relativiza por el lado cómico) aspectos del poder. En ellas hay un general del almirantazgo, un capitán inglés, un padre capellán, un rey moro, un embajador de Marruecos, un capitán de mar y guerra, varios ayudantes de orden, un piloto y un teniente guardia marina, los cuales, junto con el casero grande, el médico, el dentista, el capitán patrón, los vasallos y el caretita (que es comisario o cocinero), los cristianos y los moros, dibujan una lectura singular y original de un segmento social representado por otro, focalizando teatral e ironicamente sus aspectos más marcantes,

-
- 5 Olavo Billac, poeta y cronista de un Rio de Janeiro que entraba en el siglo 20, ávido de modernización, hombre de gran prestigio, que defiende el servicio militar obligatorio - el universalismo del Estado -, los deportes y la educación física como instituciones a ser nacionalmente difundidas como medidas fundamentales de "higiene social" destinadas a "limpiar la raza" mestiza de Brasil, lee la fiesta popular dedicada a Nuestra Señora de la Peña en Rio de Janeiro como un objeto fuera de lugar. Como una ocasión en la que el pueblo ignorante y anárquico promueve una manifestación indeseable de viejas tradiciones que a su vez promueven la igualdad sustantiva entre las personas que ante la santa adoptan la regla del despilfarro y de la reciprocidad y actualizan una libertad de comportamiento incompatible con la norma culta de las élites cosmopolitas. De ese modo, tal y como haría el crítico literario Roberto Swartz años después, Billac ve esa fiesta como un evento que promueve comportamientos fuera de lugar dentro del espacio urbano formal y utópicamente modernizado. Para él, eso sería una agresión a la modernidad que estaba imponiéndose en Rio de Janeiro. Así, él dijo que tal "espectáculo de desvariado y bruto desorden incluso sería comprensible en el viejo Rio de Janeiro de calles torcidas, callejuelas y tugurios sórdidos. Pero en el Rio de Janeiro de hoy, el espectáculo choca y enfada como un disparate..." (en *Revista Kosmos*, número 3, octubre de 1906, citado en Soheite, 1990).

como su rebuscado padrón de comportamiento en relación al poder, sus intrigas internas, su fascinación por títulos honoríficos, su autoridad y su riqueza. Lo mismo ocurre en las fiestas de lo divino, en las que los príncipes ordenan la celebración y en las coronaciones de reyes del Congo, donde surge una caballería de San Benedicto (el santo patrón de los negros y de los pobres), un rey, una reina, varios jueces y también capitanes y tenientes, pajes y el tradicional alférez de la bandera. E incluso en los *reisados* (cabalgatas de reyes), fiestas en las que se dramatizan, con mucho sentido de la ironía los golpes de Estado, así como se hace una sátira abusiva de las autoridades.

En todos esos ritos son representados patrones, gobernadores, embajadores, reyes, reinas, príncipes, almirantes, médicos, curas, ingenieros y otras figuras estructural y socialmente superiores, en interacción constante y siempre difamadora con los marginales y los inferiores: los malandrines, payasos, esclavos, prostitutas, monstruos deformes, figuras sexualmente ambiguas, animales y enmascarados, cuya función es la de introducir incertidumbre y comicidad

en el drama. Incertidumbre que provoca la reversión bakhtiana-carnavalizadora del mundo social.

Quien conoce el carnaval brasileño de cualquier región sabe que en los desfiles y en los autos carnavalescos existe la presentación ostensiva de los mismos papeles sociales, todos insertos en situaciones en las que admiración, subordinación y sumisión son sustituidas por seducción, ironía y parodia. Eso todo en contra, como dije al principio, del desencanto de un mundo moderno y capitalista compartimentado y cada vez más impersonal.

A mi modo de ver será en los términos de ese combate entre el carnaval y la cuaresma, de las tradiciones holistas contra una modernidad individualista y fundamentada en el mercado, que decidiremos el futuro del planeta. Viviendo en sociedades que han aprendido a ver mejor los excesos de los dos lados, podremos -quién sabe- coordinarlos para finalmente sacar partido de nuestra creativa tradición híbrida y culturalmente mestiza. Con eso, en vez de quedarnos practicando nuestro familiar ejercicio de flagelación cultural, sere-

mos capaces de usar la fuerza de la tradición para hacer florecer una modernidad singularmente nuestra, latina, brasileña y preocupada con los oprimidos y con la solidaridad humana. Ese, en el fondo, es el mensaje de nuestros carnavales y de nuestras fiestas.

BIBLIOGRAFÍA

Bakhtin, Mikhail.

La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Madrid, Seix Barral, 1974.

———. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense/Universitária, 1981.

DaMatta, Roberto.

Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

———. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro, Editorial Rocco, 1987.

———. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro, Editorial Guanabara, 1991a [1987].

———. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro, Editorial Rocco, 1991b.

———. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro, Editorial Rocco, 1993.

Dumont, Louis.

Essais sur l'individualisme: une perspective anthropologique sur l'ideologie moderne. Paris, Collection Esprit/Seuil, 1983.

Soheite, Rachel.

Um ensaio sobre resistência e circularidade cultural: a festa da Penha (1890-1920). *Cadernos do ICHF*, UFF, número 31, agosto 1990. ■

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 alcuza, 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, Arbousse 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 Vitória (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.” ■

Políticas públicas para el sector artesanal: una historia con muchos recomienzos

MARIA DAS MERCÊS TORRES PARENTE

Formada en Comunicación Social por la Universidad de Brasilia. Especializada en Políticas Públicas y Política Cultural. Trabaja, desde 1975 para el Gobierno Federal, realizando proyectos de apoyo al fomento del sector artesanal. Actualmente coordina un Programa de Artesanato Brasileño, en el Ministerio de Industrias, Comercio y Turismo.

“La gran idea básica de que el mundo no debe ser visto como un complejo de objetivos completamente acabados, pero sí como un complejo en proceso, en el que objetos aparentemente estables, nada menos que sus imágenes en nuestras cabezas (nuestros conceptos), están en incesante proceso de transformación...”

Engels

INTRODUCCION

La historia de la civilización es la propia historia de la artesanía. Cuando el hombre para sobrevivir, incluso el más primitivo, establece la división del trabajo, se inicia el proceso empírico de transmisión del acervo de prácticas y conocimientos, sistematizado en el ámbito del grupo social.

La producción material de bienes, en un pasado remoto, estaba directamente relacionada con las disponibilidades del medio físico y con los recursos ambientales en los que estaban situados los agrupamientos (familias, clanes, comunidades), y la circulación de los bienes se restringía al trueque de esos objetos entre los grupos constituídos.

Las sociedades que se establecieron en Italia, Egipto, Babilonia y Grecia alcanzaron niveles de gran refinamiento y legaron a la humanidad la expresión más valiosa de la cultura material.

Desde la Edad Media al Renacimiento, con la nobleza y la Iglesia dominando las estructuras sociales, políticas y económicas, se amplían las construcciones y edificaciones de palacios y catedrales, demandando una gran cantidad de mano de obra especializada - tejedores, escultores, cristaleros, carpinteros, entre otros. Resulta de ese período la sedimentación de las organizaciones de oficios en corporaciones y gremios que permiten a los artesanos asegurarse una gran importancia social y económica y ampliar sus actividades de forma que les sea posible atender a prácticamente todas las demandas y necesidades de la población.

Las transformaciones provocadas por la Revolución Industrial - la instalación de máquinas, la división del trabajo, el control colectivo de los factores de producción, la mudanza de la unidad doméstica para el espacio de la fábrica - generan la disociación en la relación entre el

hombre y el objeto producido, provocando una disgregación en las formas de organización de los artesanos.

Génesis del trabajo manual

En Brasil las “actividades artesanales” se instalan en ese cuadro histórico. Los grupos indígenas existentes en el país, generadores de una economía de subsistencia y con estructura social definida, no atendían a las necesidades de los colonizadores y no se subyugaron a los modelos por ellos impuestos, siendo, por tanto, los *donatários* y los jesuitas los responsables por la importación de la mano de obra de Europa, así como por la utilización de la fuerza de trabajo del negro esclavo, oriundo de Africa:

“(…) en realidad, pioneros fueron los **oficios mecánicos**, casi una centena de ellos: carpinteros, herreros, calafateadores, serreros, pedreros, tejeros, cavadores, toneleros, alfareros, carboneros, caldereros, carreteros, canteros, constructores de bergantines y hasta un encanalador y un barbero, además de un maestro de obras y un arquitecto (todos pagados por la Hacienda Real), con más de

media centena de trabajadores manuales - que aquí desembarcaron, con el primer Gobernador General (1549) para implantar la Capital del recién nacido Estado de Brasil, la ciudad de Salvador”. (1)

“Juro que no haré ningún trabajo manual mientras consiga algún esclavo que trabaje para mí, con la Gracia de Dios y del Rey de Portugal” (2), decían los colonizadores que aquí se instalaron.

“Con todas estas instancias y a pesar de las dificultades, se iban desenvolviendo poco a poco las Artes y Oficios de acuerdo con el aumento de Brasil y de la Compañía y alcanzaron su apogeo durante la construcción de la **Iglesia de Bahia - la actual Catedral Primaz**”. (3)

Las condiciones aquí existentes, impuestas por la matriz, no permitieron que se formasen corporaciones sólidas y organizadas, ya que la mayoría de los artífices eran esclavos.

Mientras tanto, a partir de la experiencia de los portugueses, las cámaras municipales de Brasil comienzan a formar las asociaciones de oficiales y maestros llamadas banderas, gremio de varios oficios, y las cofradías, formadas por personas de un único oficio, unidas a una hermandad y con la finalidad de ayuda mutua.

“Puede decirse, entonces, que a fines del siglo XVI la Artesanía en Brasil podía ser genericamente comprendida como el conjunto de actividades de manufactura que atendían al imperativo de construir una civilización naciente y de suplir las necesidades de un pueblo que de todo carecía. (...) se vuelve fácil comprender (difícil sería explicar) la función de la Artesanía en un momento social así, en que todo (construcción, mobiliario, adornos, complementos, utensilios y todo lo que se pueda imaginar - desde la casa a la vestimenta) pasaba a ser requerido por una sociedad que, sufriendamente, incorporaba pa-

1 Costa Pereira, Carlos José. Artesanato - Definição e Evolução do MTb-PNDA. Brasília, MTb/SG, 1979.

2 Paulo Prado. Retrato do Brasil

3 Serafim Leite S.I. Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil.

drones más elevados de vida e incluso de civilización”. (4)

En el siglo 18, alrededor de 1730/70, la riqueza generada por el descubrimiento de diamantes y por la extracción de oro en Minas Gerais y, posteriormente, en Goiás y Mato Grosso, pasa a determinar el alto nivel de cualificación y de capacitación de los artesanos. Ese período coincide con el apogeo del arte barroco en Brasil, que revoluciona el sistema artesanal en varios aspectos, sobre todo en lo que se refiere al contenido estético y a las complejidades de ejecución. Es en ese momento también el período áureo de las hermandades de oficios como corporaciones normativas y protectoras de los artesanos.

En el paso del siglo 18 al 19, varios factores de orden político, social y económico se aúnan para alterar ese cuadro de desarrollo y opulencia. La escasez de oro y de diamante; la decadencia de los latifundios de los ingenios de caña de azúcar; el principio de la cultura del café en el eje Rio/São Paulo determinando un

nuevo modelo agrario; la independencia y la abolición de la esclavitud y, posteriormente, en la segunda mitad del siglo 19, el comienzo de las incorporaciones tecnológicas resultantes de la Revolución Industrial, establecen una grave y crítica situación de desempleo en el país, desarticulando todas las estructuras de organización de los artesanos. “A finales del siglo, en la transición del Imperio para la República, el país comienza a pasar del capitalismo comercial hacia el industrial - haciendo, inclusive, sus primeras e incipientes tentativas siderúrgicas.

“A partir de entonces, se inicia una nueva fase de crecimiento de las ciudades, y de nuevas concepciones de vida. Las manufacturas se transformaron en fábricas, atrayendo a los artesanos desocupados (o subocupados) para las colas de mano de obra asalariada... Las necesidades de la vida urbana no requerían más que un reducido número de ellos y en algunas pocas categorías - sastres, ebanistas, herreros y costureras, entre otras, sin considerar los artífices de la construcción civil - quedándose la mayo-

4 Costa Pereira, Carlos José. Ob. cit.

ría dedicada a servicios de reparaciones y a pequeñas encomiendas.

“Pero en las ciudades del interior, donde tardó en llegar o llegó sin consistencia la revolución tecnológica, la Artesanía permaneció y conservó muchas de sus características originarias al constituirse en una forma básica de ocupación de mano de obra o incluso por ser el medio más conveniente, por ser el más fácil, para responder por algunas necesidades primarias de la comunidad y, en algunos casos, de toda una región”.(5)

Resultante del modelo económico establecido en el país en las últimas décadas, se percibe que el sector artesanal no fue efectivamente incorporado como sector productivo de la economía, quedando relegado a la categoría de actividad marginal.

Las tentativas de apoyo y organización

La localización histórica hecha aquí demuestra que los límites y las perspectivas de la actividad artesanal

están directamente relacionados con el ambiente y con el contexto económico, social, político y cultural en el que se desarrolla tal actividad. El medio, las relaciones sociales y de trabajo, las formas de transmisión del conocimiento, las tecnologías de transformación de la materia prima y de elaboración del producto final y su comercialización deben ser considerados cuando se trata de las acciones encaminadas para el sector, lo que no ocurrió hasta entonces.

Hasta los años 50 casi nada fue sistematizado en lo que se refiere a una acción concreta de apoyo y organización de las actividades artesanales en Brasil. Hasta entonces, el sector “evoluciona de forma espontánea y, a partir de entonces, con la importancia de la que se revistió el folklore, la extensión rural, la educación básica y el desarrollo comunitario, surge la tentativa de operar medidas asistenciales, educacionales y de fomento de la actividad artesanal como alternativa de ocupación familiar en el entorno rural. Esas iniciativas se reflejan en la creación de varios grupos, comisiones e instituciones liga-

5 Costa Pereira, Carlos José. Ob. cit.

das a diversos órganos con el objetivo de dar asistencia técnica, social, financiera, o incluso investigar, estudiar y registrar las manifestaciones del arte popular.” (6)

Algunos movimientos puntuales y aislados se dieron en el campo de la asistencia, como la Legião Brasileira de Assistência y la Fundação Leão XIII, y en el sector educacional, particularmente en los proyectos encaminados a las áreas rurales, como “Extensão Rural” y “Educação de Base” desarrollados por las organizaciones Campanha Nacional de Educação Rural, Serviço Social Rural y Associação Brasileira de Crédito Rural. El Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos esbozó algunos proyectos para la incorporación de las “actividades pre-ocupacionales” en los últimos cursos de la enseñanza básica y, en colaboración con el Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, se instaló el curso de artes aplicadas.

Todas esas iniciativas posibilitaron el surgimiento de un embrión de

los trabajos comunitarios y los primeros conceptos relativos al sector. Mientras tanto, no generaron metodologías y registros documentales que posibilitasen un acervo sustancial, excepción hecha de la Comissão Nacional de Folclore.

El primer documento que colocó la cuestión económica de las actividades artesanales como una oportunidad de empleo y renta y que manifestó el interés gubernamental en activar esa producción fue el Proyecto de Ley para la creación del Banco do Nordeste, encaminado al Congreso Nacional a través del Mensaje Presidencial número 363, del 23.10.1951. Apuntaba para dos puntos importantes en la cadena productiva del sector - el crédito y la organización de la producción: “no se puede despreciar, en una región subdesarrollada, con producción abundante y con larga tradición de industrias locales y domésticas, el amparo financiero a los pequeños productores a ella ligados. La organización de ese espacio tiene significativa importancia para ampliar las oportunidades de empleo”.

6 Ministério da Ação Social. SEMPROS. Programa do Artesanato Brasileiro - PAB. Brasília, 1991.

Al hilo de lo manifestado, la Ley número 1649, de 19.07.1952, que lo crea, incorpora en su artículo 8 apartado *m*: “El Banco do Nordeste prestará asistencia, mediante préstamo, a emprendimientos de carácter productivo, en el área del Polígono de las Secas, especialmente para: (...) desarrollo y creación de industrias, inclusive artesanales y domésticas, que aprovechen materias primas locales, que ocupen con mayor productividad a las poblaciones o que sean esenciales para la elevación de sus niveles de consumo esencial, en el Polígono de las Secas...”

Tras la creación de aquél banco, fueron realizados algunos estudios sobre la actividad como factor económico para la región, destacando el trabajo publicado en 1958, “Aspectos Econômicos do Artesanato Nordestino”, de José Nicácio Oliveira. Mientras tanto, en lo tocante a la operatividad, poco o nada fue realizado efectivamente.

En los años de 1956 y 57, el Gobierno de Bahia, por medio de la Comissão de Planejamento Econô-

mico, dirigida por el economista Rômulo Almeida, crea la Subcomissão de Artesanato, trazando sus objetivos en el documento de trabajo preliminar para el plano de expansión económica de Bahia: “Un programa de amparo a la artesanía y a la industria doméstica tiene que enfrentar grandes dificultades técnicas en cuanto a los límites económicos, modalidades de fomento y métodos de asistencia que serán utilizados. Merece, entre tanto, ser tratado, cara al interés social relevante que presenta, sobre todo para la mujer y el hogar, y cara al interés económico considerable, donde las oportunidades de empleo en industrias fabricantes son limitadas y el capital es escaso. Las industrias artesanales y domésticas permiten más empleo por unidad de capital, fomentan el ahorro y la pequeña y dispersa inversión popular, además de complementar la economía agrícola y de constituir una preparación magnífica de mano de obra cualificada y capacidad empresarial. Presenta además una apreciable fertilidad cultural.” (7)

Las líneas operacionales del pla-

7 Almeida, Rômulo. Exposição sobre o problema do artesanato na Bahia. s.n.t. mimeogr.

no estaban centradas en: “Lo ideal sería el simple apoyo a una organización cooperativa de los artesanos, consistiendo en sociedades locales, especializadas o no, conforme a las conveniencias de cada caso, confederadas en una o más centrales o federaciones. Tenemos que contar, sin embargo, con la falta de hábito de organización cooperativa. De ahí la necesidad de suplir esa deficiencia con una organización, al menos transitoriamente bajo control o tutela del Estado.

De esa forma se prevé:

- a) una organización comercial y financiera - el Consórcio do Artesanato da Bahia - CAB
- b) la reorganización, en bases de autonomía del IIFVM (Instituto Industrial Feminino Viconde de Mauá)
- c) una organización de asistencia técnica - el Instituto de Pesquisa e Treinamento (entrenamiento) do Artesanato - IPTA.
- d) un comité de organización artística - que asegure la colaboración de un grupo de artistas y

antropólogos interesados en la asistencia a la artesanía, a las entidades referidas en los apartados anteriores”.(8)

Como fue establecido en el documento, toda la estrategia de ejecución del plano estaba centrada en dos organizaciones. La primera era el Instituto Industrial Feminino Visconde de Mauá, creado por el Gobierno de Bahia, por medio del Decreto-Ley 11.275, de 20.03.1939, hasta entonces el único organismo gubernamental específico para las cuestiones artesanales. Contaba con el cuerpo de especialistas del Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), que prestaba asistencia técnica. La segunda, el Instituto de Tecnologia, Pesquisa e Treinamento do Artesanato, fue creado por Decreto número 16.860, de 27.08.1957, y extinto en 1960, como consecuencia de cambios políticos en el estado y de la resultante falta de recursos técnicos, humanos y financieros.

Se publican en esa época algunos trabajos significativos sobre la actividad artesanal en Bahia, destacando

8 Almeida, Rômulo, Ob.cit.

los producidos por Carlos José da Costa Pereira: *Artesanato e arte popular no sertão baiano*, 1956; *Artesanato e arte popular*, Bahia, 1957; *O artesanato na Bahia - o Recôncavo*, 1955, entre otros.

“Todas las iniciativas y proyectos surgidos, en esa fase, a lo largo de los años 50, resultantes de un clima eufórico de interés y entusiasmo, a despecho de algunos efectos positivos, resultaron frustrados, frente a la escasez de experiencia, indispensable para la solución de problemas todavía mal planteados, frente a la inexistencia de esquemas financieros específicos, a la falta de personal adecuadamente cualificado para la ejecución y, sobre todo, a la ausencia de líneas permanentes y definidas de acción administrativa, sólo posteriormente adoptadas, como norma usual de conducta de los gobiernos estatales.”(9)

El economista Celso Furtado concibió y, posteriormente, llegó a dirigir la Superintendência de Desenvolvimento da Região Nordeste (Sudene), creada por la Ley número

3692, de 15 de diciembre de 1959, y reglamentada por el Decreto número 47.890, de 9 de marzo de 1960, que establecen, en los artículos octavo de la Ley y 18 del Decreto, la formulación de la necesidad de “(...) un Plano Director plurianual, en el que se discriminen, por los diferentes sectores, los emprendimientos y trabajos destinados al desarrollo específico de las regiones” (10). A partir de entonces, la actividad artesanal pasa a constar de los sucesivos planos directores de la Sudene, que establece para los años 1961/63 la siguiente directriz:

“Reconocimiento de la necesidad de prestar asistencia técnica y financiera al numeroso grupo de productores artesanales.

“A partir de esa directriz sería ejecutada la reestructuración de las actividades artesanales, con el objetivo inicial de elevar la renta del importante grupo de población que encontraba su medio de vida en el trabajo manual, mediante un programa de asistencia que proporcionara:

9 SUDENE. Sudene 30 Anos Artesanato. Recife, DPG/IEE, 1990.

10 Ministério do Interior/ Sudene. Legislación Básica. Recife, cuarta edición, 1979.

1. Mejoría de los padrones artísticos;
2. Entrenamiento de aprendices;
3. Orientación técnica para mayor productividad;
4. Adecuación de los productos al mercado;
5. Financiamiento de la producción;
6. Garantía de precio mínimo;
7. Desarrollo del asociacionismo;
8. Facilitación del acceso de la mano de obra artesanal al empleo en la industria.

La instrumentación del Programa sería alcanzada por medio de la implantación de una Sociedade de Economia Mista (Artene)...” (11).

En el período de 1961 a 1969, la Superintendencia ya había instalado 32 cooperativas, la Sociedade de Economia Mista S.A - Artene - con 17 tiendas así distribuídas: siete en Recife, Pernambuco; dos en Salvador, Bahia; dos en Fortaleza, Ceará; una en João Pessoa y una en Campina Grande, Paraíba; una en Maceió, Alagoas; una en São Paulo y dos en

Rio de Janeiro. Fueron realizados entrenamientos con más de seiscientos artesanos, de los cuales más de doscientos con la cualificación de maestro. Se produjo un número significativo de estudios, investigaciones, datos estadísticos, cartografías de las actividades artesanales, inventarios de materias primas, investigación de mercado y estimativa del valor global de la producción artesanal del Nordeste y de la renta media del artesano, distribuída por estados y por ramo de actividades.

“Los efectos nocivos del cambio del sistema político de 1964, especialmente con la centralización del desarrollo, la eliminación de los planos directores, el cambio de lugar de las decisiones y el debilitamiento de la Sudene, (...) el crecimiento del Programa que venía siendo puesto en práctica... Esos efectos negativos se extremaron, muy en particular, en lo que respecta al destino de recursos presupuestarios (...)” (12)

Paralelamente a esas iniciativas de la Sudene, se dieron proyectos en

11 SUDENE. Ob. cit.

12 SUDENE. Ob. cit.

algunos estados del Nordeste, destacando Rio Grande do Norte, donde se inicia un fuerte movimiento de organización de núcleos productores, generando la Copala - Cooperativa dos Produtores Artesanais Ltda, creada en 1963, y que, hasta el momento, se mantiene en actividad. Otras cooperativas se formaron, llegando actualmente a un número de cinco. Existen todavía ocho asociaciones más legalmente constituídas.

En Paraíba, la Universidad Federal desarrolla, en ese mismo período, un expresivo trabajo en algunos municipios del estado, inicialmente a través de la Escuela de Agronomía y, posteriormente, “integrado a la Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários (PRAC) como una subcoordinación de artesanía. Abarcaba, inicialmente, 18 talleres artesanales; hoy funcionan 13 situados, apreciablemente, en los terrenos pantanosos paraibanos.” (13)

En el Estado de Sergipe, el Conselho de Desenvolvimento Econômico (Condese) realizó un

cadastro socioeconómico de los artesanos y el registro de las técnicas artesanales, formulando un programa enfocado hacia la intervención en el sector, lo que, mientras tanto, no llegó a ponerse en práctica. Lo mismo ocurrió en el Estado de Ceará, en 1962. El Serviço Social da Indústria contrató un equipo multidisciplinar coordinado por José Artur Rios para hacer una investigación de la cual formaba parte Costa Pereira, que generó la publicación *Artesanato e desenvolvimento - o caso cearense*.

Hubo una tentativa de actuación en ámbito nacional, en 1961, en la Diretoria do Ensino Industrial, Grupo de Trabalho de Expansão do Ensino Industrial, del Ministério da Educação e Cultura, que instituyó el Projeto de Assistência ao Artesanato Brasileiro (PAB), con las siguientes directrices:

“3.1 - Un programa objetivo de organización de la artesanía y de la pequeña industria tendría que apoyarse en tres puntos básicos:

13 Maia, Isa. Política e Programas de Promoção ao Artesão e Artesanato. Sin fecha, mimeogr.

- a) asistencia económica
- b) asistencia financiera
- c) asistencia técnica”(14)

“Fue el Proyecto implantado por un plazo experimental de seis meses, a cuyo término serían analizados los resultados obtenidos y se estudiaría la conveniencia de darle o no continuación a sus actividades. Y al término del plazo, tras este análisis, se formalizó la decisión de pararlo - puesto que las implicaciones de orden administrativo y financiero, en el área del Servicio Público, no se ajustaban a los requisitos de autonomía y flexibilidad necesarios para las tareas destinadas al PAB.”(15)

“En la década de los 70, por iniciativa del Ministério do Trabalho, se realizaron dos encuentros nacionales de artesanía, en los que fueron discutidas cuestiones relativas a catastro, cooperativas, entrenamiento, comercialización y fomento. A partir del Segundo Encuentro Nacional, realizado en 1977, se instituyó la acción

de las superintendencias regionales junto a la actividad artesanal y se establecieron las líneas básicas que vendrían a consolidar el Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA), oficializado por el Decreto 80.098, de 08.08.77.

“La acción interministerial, bajo la coordinación del Ministério do Trabalho, pasó entonces a ejercer una orientación política más centralizadora que, en cierto modo, afectó a las iniciativas regionales y locales. En este período, la actividad artesanal pasó a ser foco de atención del poder público a todos los niveles, mientras creció, también, el número de entidades privadas de asistencia a la artesanía.” (16)

“Ese Programa pasó a ser administrado por una comisión interministerial, envolviendo todos los organismos federales vinculados al asunto y una representación de los artesanos, bajo la coordinación del Ministério do Trabalho.

14 Ministério da Educação e Cultura. Projeto de Assistência ao Artesanato Brasileiro - Documento de Organização e Programa. DEI.GTEEI. 1961

15 Costa Pereira, Carlos José. Ob. cit.

16 Ministério da Ação Social. Ob. cit.

“(...) Cabría a las Superintendencias, como organismos de planificación regional, la coordinación del PNDA a nivel de las regiones competentes. Se creó, además, en cada Estado, una Comissão Coordenadora de Programas Artesanais, constituída por organizaciones vinculadas al sector y representación de los artesanos, a través de sus cooperativas, asociaciones o aisladamente (...).

“En ese período fue realizado un catastro de todas las organizaciones de promoción de la artesanía y de todas las cooperativas, cuyo análisis vino a subsidiarlo el PNDA. Al mismo tiempo, se multiplicaron en todos los Estados los entrenamientos de técnicas artesanales, no sólo para perfeccionamiento de artesanos, sino para aprovechar la mano de obra ociosa, conveniados con el Programa Intensivo de Preparação de Mão-de-Obra/ PIPMO, órgano también del Ministério do Trabalho. Como resultado, con los alumnos entrenados, fueron organizados núcleos de producción, se crearon tiendas, ferias semanales de artesanía en las localidades, eventos ligados a los centros

turísticos, ferias regionales, nacionales y otras.

“Dada la discontinuidad administrativa y el cambio de orientación en las líneas operacionales del PNDA, esos programas en los Estados sufrieron, a partir de los años 80, un serio retroceso.

“Ya en el 79 el PNDA fue adquiriendo otros trazos y en la década de los ochenta, centró sus acciones en el acto de compra y venta de la artesanía en las comunidades productoras.

Con el inicio de la Nova República, el Ministério do Trabalho intenta reorganizar el PNDA. Se propone, nuevamente, un catastro de las organizaciones promotoras y son realizadas ferias anuales en São Paulo, con la participación de algunos artesanos llevados por los organismos estatales. El énfasis especial del PNDA pasa a recaer sobre el asociacionismo del artesano. Así, el artesano sólo recibiría subsidios financieros si se integraba en una asociación. Hubo, de esa manera, una proliferación de ese tipo de sociedad.” (17)

17 Maia, Isa. Ob. cit.

En marzo de 1990, con la posesión del nuevo presidente, el país pasa por una transformación políticoadministrativa en cuanto a la estructura del poder ejecutivo. Ministerios, autarquías y programas fueron extintos y, como consecuencia, el PNDA.

Se crea, entonces, en ese proceso de reordenación institucional, el Ministério da Ação Social, responsable por la política social, teniendo como una de las acciones prioritarias la generación de empleo y renta. El 21 de marzo de 1991 es firmado, por el presidente de la república, el decreto que instituye el Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), bajo la supervisión de la Secretaria Nacional de Promoção Social, posteriormente, Ministério do Bem-Estar Social/ Secretaria da Promoção Humana.

La realidad encontrada en el país, dada la ausencia de asesoramiento al sector y de inversiones públicas, en los últimos años, requiere un debate nacional, con la participación de las coordinaciones estatales, administraciones municipales, instituciones públicas y organizaciones no gubernamentales y, principalmente, con las varias representaciones de artesanos, para discutir, con cada segmen-

to, una valoración crítica de los programas ya desarrollados e indicar acciones coherentes que se reflejen en una mejor eficiencia socioeconómica de las aplicaciones de acuerdo con las especificidades del sector.

Otro punto abordado, y llevado a efectos como resultado de los preceptos constitucionales, se refería a la autonomía político administrativa de los estados. Queda establecido el principio de la descentralización, cambiando al gobierno federal el papel de coordinador de acciones y a las unidades federales los proyectos ejecutivos.

En esta línea de raciocinio, fueron establecidas cuatro "Directrices Políticas:

- a) Asistencia y cooperación técnica;
- b) Desarrollo del sistema de informaciones;
- c) Definición de las bases legales, jurídicas y normativas para el artesano y para la actividad artesanal;
- d) Establecimiento de planos de viabilidad económica.

"Las estrategias concretas de ac-

ción del PAB, articuladas con la red de instituciones estatales, municipales y privadas, fundamentándose en las directrices y principios discutidos y establecidos juntamente con los artesanos, deben configurar un conjunto de subprogramas locales que, de acuerdo con las necesidades de cada artesano, contemplen las siguientes vertientes:

- 1) Fomento de la producción;
 - 2) Fomento de la comercialización;
 - 3) Capacitación;
 - 4) Estudios, investigaciones y documentación;
 - 5) Divulgación y promoción”.
- (18)

Transcurridos esos tres años, los sucesivos cambios en la política brasileña afectaron sobremanera el plano operacional previsto anteriormente, siendo ejecutados apenas tres estudios: 1. Base de Datos - Sistema de Informações para o Setor Artesanal Brasileiro; 2. TESART - Tesouro da Atividade Artesanal Brasileira; 3. Creación del Fondo Constitucional para el Sector Artesanal. En este pe-

ríodo se dio también la transferencia de recursos financieros para algunos estados y organizaciones de artesanos.

En el momento actual, la política adoptada por el recién nombrado presidente amplía la reforma administrativa, redimensionando el papel y las áreas de actuación del Estado, y adopta, entre otras medidas, la reducción del número de órganos públicos y la transferencia de las funciones de los extintos para otros. En ese cuadro de redefiniciones deja de existir el Ministério do Bem-Estar Social, y se encuentra en tramitación, en la Presidencia de la República, la transferencia del Programa do Artesanato para el Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo.

Consideraciones finales

Los hechos históricos se presentan como una sucesión de emprendimientos frustrados, volviéndose casi embarazoso su relato.

Mientras tanto, queda claro que,

18 Ministério da Ação Social. Ob. cit.

desde la colonización, y en ese medio siglo, las sucesivas tentativas de intervención oficial en el sector ocurrieron de forma vertical, uniforme y centralizada, habiendo ejercido el Estado el papel de ejecutor, resaltando la ausencia del beneficiario, el artesano, que se mantuvo distante de la toma de decisiones.

Por otro lado, las mismas iniciativas aparentemente ineficaces se presentan como factor decisivo y preponderante para la creación de las bases estructurales, con vistas a la consolidación de acciones más duraderas, resultantes de la reflexión, de los debates, de las informaciones y de la acumulación de conocimientos, que permitirán la conceptualización y la maduración del sector en esa trayectoria. Con la retomada del proceso democrático, se amplían los espacios para el debate, se estimula el desarrollo de movimientos sociales y se abre el camino para que los artesanos reivindiquen sus derechos y actúen más efectivamente como participantes del proceso decisorio.

Se multiplican las organizaciones no gubernamentales; las organizaciones de artesanos son más autónomas y conscientes; se formó una en-

idad nacional de la categoría; existen sindicatos de artesanos en casi todas las unidades federales. Innegablemente, hay un espacio conquistado; falta apenas que el gobierno asuma su papel de coordinador, articulador y difusor, de modo que se consiga asegurar los mecanismos necesarios para lograr el pleno desarrollo del sector.

Las dimensiones continentales que caracterizan el país determinan multiplicidad, diversidad y heterogeneidad en las formas de expresar y producir; recusan programas nacionales, uniformes, rígidos y padronizados; requieren acciones, responsabilidades e intervenciones que establezcan niveles de agregación, colaboraciones, cualificación técnica, imposibles de ser atendidas de forma aislada por el Estado, por individuos u organizaciones. Solamente el esfuerzo coordinado de todos los interesados puede posibilitar los recursos esenciales para la continuidad de una producción auténtica y la participación del artesano en la dinámica socioeconómica, de modo que se consiga viabilizar la construcción de la identidad y del desarrollo nacional.

Por otro lado, debe haber un cam-

bio de actitud para que esa cuestión sea considerada en el universo artesanal, una vez que éste no está circunscrito apenas a la esfera de lo exótico, de lo poético, de lo lúdico y de lo folklórico. Los rápidos cambios del mundo contemporáneo insertan el sector en el espacio complejo de los bloques económicos proteccionistas, del mercado, del negocio, de la formalización de los sectores económicos, de las microempresas, de los programas de calidad, de los derechos de los consumidores, de las medidas nacionales de preserva-

ción, conservación y de protección del medio ambiente. Esos aspectos, de diferentes maneras, determinan un ciclo de ajustes cara a las nuevas exigencias de las formas de producción y organización del trabajo, de la comercialización, del uso de las tecnologías y de las materias primas.

El cuadro actual estimula a mirar hacia el futuro, con la consideración siempre presente de las imágenes del pasado. Sólo así no ocurrirán equívocos históricos. ■

GLOSARIO

Abebê: abanico circular en metal.

Adjá: campanilla.

Asé: hierro que representa a los ancestros.

Assentamento: asentamiento, local y/o conjunto de objetos que representan a los dioses y ancestros.

Baiana: mujer típicamente ataviada, con un traje blanco de grandes volantes, característica del Estado de Bahía.

Batuque: modelo religioso que cultúa orixás predominante en Rio Grande do Sul.

Candomblé: modelo religioso que integra cultos a los orixás, voduns, inquices y ancestrales, predominante en el estado de Bahia.

Capanga: bolso colgado del brazo hecho en cuero, tejido o metal.

Correntão: tipo de collar ritual con eslabones largos y encadenados, generalmente en plata, alpaca y algunos en oro.

Crioula: crioula, hija de africanos nacida en Brasil.

Donatário: miembro de la nobleza portuguesa que recibía del rey un pedazo de tierra, en Brasil, para su usufructo y explotación, a cambio de ceder una parte de los beneficios al reino de Portugal.

Eruquerê: plumero de rabo de buey.

Exu: orixá yoruba de la comunicación, mensajero de los dioses.

Ibi: tipo de caramujo.

Ibó: pulsera circular de mayor volumen.

Idé: pulsera circular.

Inquice: divinidad relacionada con la naturaleza, procedente del sistema religioso Bantu.

Kêtu: región entre Benin y Nigeria.

Lamelofones: instrumentos cuyo sonido es obtenido haciendo vibrar, con los

pulgares, las extremidades de láminas flexibles, de bambú o de metal. Las láminas paralelas son fijadas a un caballete a su vez fijado sobre una caja de madera o una calabaza, que funcionan como resonadores.

Mariô: hoja del dendezeiro, especie de cocotero brasileño (*Elaeis guineensis*, L.), deshilachada.

Miçangão: tipo de eslabón redondeado y que encadena el correntão, entre otras piezas de joyería ritual afrobrasileña.

Mina: modelo religioso que integra culto de los voduns y familias reales procedentes de Benin, predominante en el estado de Maranhão.

Mucama: esclava de casa.

Nação: modelo etnocultural africano.

Obé: cuchillo de mayor o menor tamaño.

Ofá: arco y flecha, también denominado damatá.

Ogum: orixá yoruba de los metales, de la guerra y de los caminos, el orixá artesano.

Ogum Xaroquê: Ogum y Exu como un mismo dios.

Orixá: divinidad relacionada con la naturaleza, procedente del sistema religioso de los Yoruba o Nagô.

Ossãe: orixá yoruba de las hojas.

Oxóssi: orixá yoruba de la caza y de los bosques.

Pencas: ver pencas de balangandãs.

Pencas de balangandãs: conjunto de diferentes amuletos reunidos en broche, llamado 'nave', complementado con correntão, generalmente en plata o alpaca.

Polvarinho: polvera, recipiente en metal para contener pólvora.

Reco-reco: instrumento cuyo sonido es obtenido raspándose, con una varilla, la superficie con ranuras de un pedazo de bambú o taquara, trozo de madera o calabaza de formato alargado.

Tambor: modelo religioso que cultúa orixás y divinidades del Amazonas, predominante en el estado de Pará.

Terreiro: terrero, local donde se realizan rituales religiosos.

Umbanda: modelo religioso que integra culto a los orixás, santos católicos y otras divinidades esotéricas, predominante en Rio de Janeiro.

Vodum: divinidad relacionada con la naturaleza, procedente del sistema religioso de los Fon.

Xangô: orixá del fuego, rey de África. ■

Zoolitos, peces y moluscos. cultura material e identidad social

MARIA DULCE GASPAR

Maestra en Antropología Social por el Museo Nacional de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Doctora en Arqueología por la Universidad de Sao Paulo. Es Arqueóloga del Museo Nacional y trabaja con identidad social a partir de la Cultura Material.

Prehistoria e identidad social

La arqueología se dedica al análisis de las sociedades – prehistóricas, históricas y actuales – por medio del estudio de la cultura material, aquí entendida de la manera propuesta por Bezerra de Meneses (1983:112), que se refiere al segmento del medio físico apropiado socialmente. Apropiación esa que no ocurre de forma aleatoria, casual o individual, pero sí según padrones colectivos que singularizan grupos sociales. El concepto puede abarcar utensilios, modificaciones del paisaje y al propio

cuerpo humano, en la medida en que está sujeto a manipulación.

Por medio de la cultura material es posible identificar etnias o tribus. Grupos étnicos considerados “formas de organización social en poblaciones cuyos miembros se identifican y son identificados como tales por los otros, constituyendo una categoría distinta de otras categorías del mismo orden” (Barth, en Carneiro da Cunha, 1986a:116).

Para identificar grupos sociales prehistóricos es preciso adecuar la noción de identidad social a la naturaleza del registro arqueológico, especialmente en lo que se refiere a su aspecto relacional. En arqueología, se trabaja obligatoriamente con marcadores de identidad filtrados por procesos culturales o naturales que, a pesar de esos procesos, permiten establecer fronteras sociales. Es preciso recordar que, al estudiar el pasado, no se dispone de la totalidad de la cultura material y ni se cuenta con seres vivos que puedan ser definidos como pertenecientes a éste o aquél grupo. Así, la noción de etnia prehistórica es construída por el arqueólogo y gana consistencia a partir del contraste con otros conjuntos de vestigios que le son contemporáneos. Por otro lado, a pesar de la existencia de métodos científicos de datación de material arqueológico, es difícil establecer concomitancias entre diferentes vestigios. Las dataciones siempre presentan un margen de error que puede ultrapasar 400 años.

La arqueología brasileña

La arqueología se ha dedicado a la reconstitución del pasado brasileño a

partir de la construcción de conjuntos de utensilios que puedan ejemplificar la posible evolución del control de la técnica sobre los materiales. Generalmente apoyados en algunas piezas consideradas diag-nósticas, esas tipologías no siempre se refieren a grupos sociales específicos.

Los investigadores se han dedicado, con esmero ahínco, a clasificar los materiales recuperados, pero muchas veces usando criterios que poco añaden a la comprensión de la cultura en estudio. Todavía son numerosos los trabajos que desmenuzan detalles extremadamente técnicos sobre el proceso de manufactura de determinada clase de artefacto. Como resultado de tal práctica, se llega a una ordenación cronológica de poco valor explicativo.

Esa particularidad de la prehistoria brasileña está directamente relacionada con la propia historia de la disciplina en el país. Prous (1991:7-18) destaca que sólo a partir de 1965 acaece el planeamiento de proyectos con propósitos amplios. Para tener una visión del estado del arte, el período inmediatamente anterior está marcado por la actuación de aficionados y por la tentativa, por parte de

las instituciones oficiales, de crear centros de investigación.

El esquema más coherente y abarcador de ordenación de datos referentes a la prehistoria es el sistema de fases y tradiciones, ampliamente divulgado en Brasil como resultado de los trabajos del Programa Nacional de Pesquisa Arqueológica (Pronapa), mantenido de 1965 a 1970, y del Programa Nacional de Pesquisa en la Bacia Amazônica (Pronapaba), que fue iniciado en 1977 (Meggers y Evans, 1985:5).

La línea de investigación adoptada en esos programas mantiene una estrecha relación con los principios abrazados por la Ecología Cultural, escuela que postula la explicación de los hechos sociales a partir de datos ecológicos y considera la cultura parte constituyente del ecosistema, en medio del cual el hombre es tratado como una especie natural. Los fenómenos relacionados con la mudanza cultural son comprensiblemente percibidos por la óptica del neoevolucionismo.

Su instrumento analítico es la seriación Ford (Meggers y Evans, 1970 y 1985), procedimiento que or-

dena los vestigios a partir de tipologías y es concebido para detectar cambios a lo largo del tiempo y en el espacio. El objetivo de la investigación es establecer fases y tradiciones. Según los autores (1985:18), “una tradición comprende un número variable de fases que comparten un conjunto de atributos en la cerámica, utensilios líticos, padrones de asentamiento, subsistencia, ritual y demás aspectos de la cultura”. Tradición y fase mantienen una relación equivalente a la que el género biológico tiene con la especie. La tradición tiende a persistir por más tiempo que la fase y a ocupar áreas más extensas.

Esa línea de investigación influyó y todavía influencia gran parte de las investigaciones brasileñas. Por otro lado, el territorio nacional todavía presenta grandes espacios que deberán ser domados, como el Amazonas y el Brasil central, que, a pesar de que se reconozcan esfuerzos pioneros, todavía distan mucho de ser bien conocidos.

Sin embargo, es posible decir que, a pesar de la crisis que viene cercenando el desarrollo de la investigación en nuestro país, la arqueología ha avanzado sistemáticamente hacia

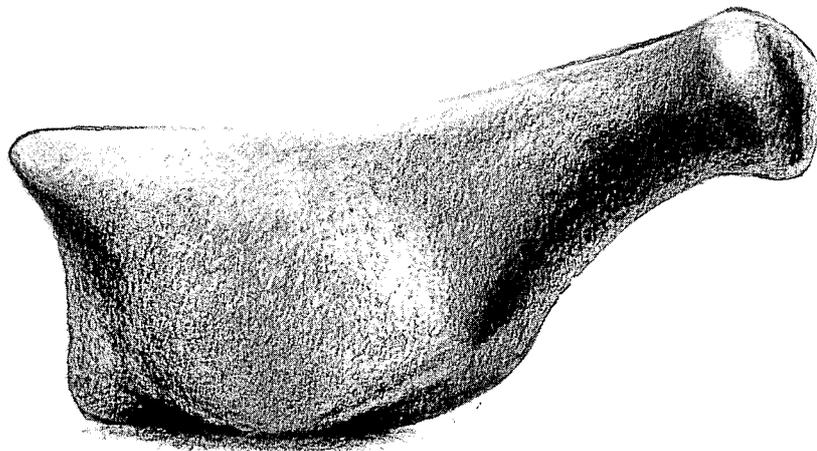
el entendimiento del proceso de ocupación del territorio brasileño. Una de las consecuencias del desdoblamiento de los estudios es la ampliación de las áreas de profundización temporal y la demostración de la diversidad cultural.

Inicio de la ocupación de Brasil

El poblamiento del territorio brasileño, para la mayoría de los arqueólogos, está asociado al proceso de colonización de las Américas. El camino recorrido por los primeros inmigrantes habría sido a través de la Beríngia, espacio de tierra que emergió entre Siberia y Alaska, como con-

secuencia de la bajada del nivel del mar.

Teniendo en cuenta posibles rutas de migración y el tiempo necesario para recorrerlas, se admitía, en la década de 1920, una antigüedad de ocupación para Brasil jamás superior a cuatro o seis mil años. Hasta poco tiempo atrás se consideraba doce mil años la edad máxima para los hallazgos prehistóricos. Con el incremento de las investigaciones, entre tanto, nuevas fechas tornaron más complejo el cuadro hasta entonces establecido: ya son numerosas las dataciones entre veinte y cincuenta mil años, a pesar de que la mayoría no tengan aceptación definitiva entre los



Zoolitos en forma de animales

arqueólogos (Prous, 1991:119-141; 1994:30).

Sin embargo, como propone Neves (1995:179), es hecho establecido que en torno de once mil AP ya había una razonable variedad tecnológica entre las industrias conocidas en el continente suramericano, lo que indica una profundidad temporal de ocupación de más de doce mil años AP. Los hallazgos en Rondônia, Mato Grosso, Rio Grande do Sul, Piauí, Minas Gerais, Goiás y Pará indican que una parcela significativa del territorio brasileño ya era ocupada por poblaciones de cazadores y recolectores.

Diversidad cultural

Las nuevas investigaciones no han dejado su marca apenas en la dimensión temporal. La intensificación de los trabajos apuntó hacia una diversidad cultural insospechada antes de la década de 1960, período en el que los trabajos se resumían prácticamente al estudio de los hallazgos de Lagoa Santa, en Minas Gerais, y de los sambaquis, en la costa brasileña.

La próxima dimensión a ser ex-

plorada, en la actualidad apenas esbozada, es la complejidad de las sociedades prehistóricas brasileñas. Algunos resultados ya surgieron: De Blasis, en una investigación en andamio, está desvelando un intrincado sistema de trueques entre cazadores y recolectores que ocuparon el valle de Ribeira, São Paulo; Prous (1985/86) apunta reglas que orientaban la expresión gráfica de los grupos prehistóricos de Minas Gerais; Wust (1991) se dedica al estudio de estructuras sociopolíticas en el Brasil Central; y Tenorio (1993) sugiere la existencia de utilización de vegetales por poblaciones que supuestamente sólo eran recolectoras y pescadoras.

Para presentar la diversidad cultural mencionada, haré una breve síntesis, apoyada en la más reciente versión sobre la prehistoria brasileña, la *Arqueologia brasileira*, de Prous (1992), trabajo que permite identificar varios conjuntos de testimonios arqueológicos claramente definidos.

En la actualidad es todavía imposible caracterizar los primeros inmigrantes y hasta incluso establecer si ellos forman un grupo poblacional único. De su presencia se conocen solamente algunos utensilios líticos

y hogueras. Se sabe que fueron contemporáneos de la megafauna (*Toxodon platensis*, *Scelidotherium*, *Eremotherium*).

En un período posterior están caracterizadas dos tradiciones líticas, la Umbu y la Humaitá. La primera, según Kern (1991:92), se refiere a grupos de cazadores y recolectores que utilizaban puntas de flechas líticas en lascas. Habitaron los paisajes abiertos de los campos de la pampa argentina, uruguaya y brasileña, y los campos encima de la meseta brasileña. Sus vestigios se remontan a 10 mil años AP.

La tradición Humaitá se refiere también a cazadores y recolectores, que contaban, entretanto, con otro tipo de instrumental y ocupaban un ambiente distinto. Son recurrentes grandes instrumentos líticos – talladores, láminas de hacha, cepillos y raspadores – en lugares generalmente localizados en las selvas subtropicales y próximos a los ríos. La datación más antigua es de nueve mil años AP (cf. Kern, 1991:96-97).

Se ha propuesto una tradición para reunir las industrias líticas que cuentan con raspadores y un determinado

tipo de retoque, que existen en el centro y nordeste de Brasil, pero Prous (1991:168) considera todavía prematuro tal agrupamiento, prefiriendo apuntar diferentes conjuntos de industrias para el centro y el noroeste de Minas Gerais y para el nordeste.

Un conjunto bien definido reúne las ocupaciones del litoral centro y sur. Son lugares construídos por pescadores, recolectores y cazadores, en un período comprendido entre ocho y dos mil AP. Denominados sambaquis, se caracterizan por presentar la forma de una pequeña colina. En el lugar pueden encontrarse restos alimenticios, sepultamientos y una cantidad significativa de instrumentos (puntas óseas, dientes y vértebras trabajadas, objetos hechos en lascas, pulidos...) (cf. Gaspar, 1994).

En las tierras bajas de la región del Plata, tanto en Uruguay y Argentina como en Brasil, existe un tipo de lugar denominado cerrito. Son montículos también construídos por grupos prehistóricos, que, a diferencia de los sambaquis, fueron construídos apenas con sedimentos. Están instalados en los bañados que circundan las lagunas de donde la población extraía su principal alimento, el pes-

cado (cf. Schmitz et alii, 1991:223-224).

Los yacimientos más antiguos localizados en estos lugares no presentan cerámica y están datados de 2435 AP, siendo que el período cerámico se extiende hasta 200 AP (Copé, 1991:194-195). Fueron recuperados utensilios líticos semejantes a los encontrados en la tradición Umbu (cf. Schmitz et alii, 1991:240), pero el material diagnóstico es la cerámica. Son vasijas abiertas, de forma simple, paredes verticales y fondo plano. La superficie es toscamente alisada y la decoración se restringe a la impresión de cestería o yema de dedo.

Otro conjunto identificado es la tradición Taquara-Itararé; sus individuos humanos son conocidos como habitantes de la meseta, y su presencia fue registrada a partir del primer siglo de nuestra era. Se caracteriza por un tipo original de vivienda que consiste en casas subterráneas y por la construcción de galerías en las laderas de las colinas. La cerámica cuenta con recipientes pequeños, vasos cónicos, hemisféricos y cilíndricos con base redondeada. La decoración, poco común y restringida a las

partes superiores de los vasos, es hecha con marcas de uñas, el punteado, diferentes tipos de incisiones e impresiones de cestería. A esa tradición está asociado también un estilo de grabado que se caracteriza por el uso de figuras geométricas (Prous, 1991:532).

La tradición Una está relacionada preferencialmente a la ocupación de grutas y abrigos en Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais y Goiás. Son cazadores con agricultura basada en el maíz y en el frijol y que enterraban sus muertos en urnas cuando no había abrigos disponibles (cf. Prous, 1991:345). Presenta una cerámica caracterizada por vasijas pequeñas de forma globular o cónica, de coloración gris, negra, rojiza o marrón oscura. La presencia de bolillos indica también el trabajo con fibras textiles.

La tradición Aratu fue identificada en los estados de Bahia, Minas Gerais y Goiás. Los yacimientos se refieren a grandes aldeas en las cuales fueron recuperadas urnas funerarias no decoradas, piriformes o globulares, que llegan a 75 cm de altura por 65 cm de diámetro. La tradición Uru, según Prous (1991:358), sería

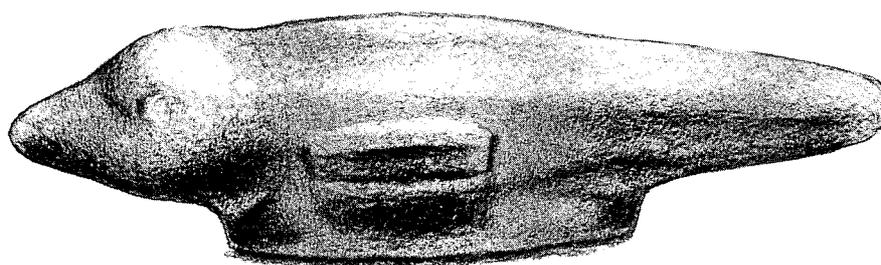
una versión de Aratu que aparece en el Estado de Mato Grosso con fuerte influencia amazónica. Estudiada por Wust (1994:104), reunía productores de harina de mandioca (*Manihot* utilíssima) y biju.

La tradición tupi-guarani se refiere a los horticultores de selva tropical, que vivían en grandes aldeas. En sus huertos, cultivaban la mandioca, entre otros productos, y tenían el hábito de sepultar sus muertos en urnas (Schmitz, 1991:7). La cerámica se caracteriza por la decoración policrómica con trazos lineales sobre fondo con engobe, siendo comunes tratamientos de superficie, como el arrugado y el escobado.

El Amazonas cuenta con la más variada y compleja arte alfarera y está lejos de ser conocida por los

arqueólogos, reservándoles todavía muchas sorpresas referidas a la prehistoria brasileña. Recientemente, Roosevelt et alii (1991) dataron la cerámica existente en yacimientos del bajo Amazonas en siete mil AP. Esa datación la transforma en la cerámica más antigua de América del Sur y subvierte mucho de lo que se pensaba establecido para el continente. Son vasijas con poca decoración y que, eventualmente, recibieron un baño rojo, incisiones y formas cilíndricas, identificadas con la tradición Mina (Prous, 1991:472).

Componen aún el cuadro de la prehistoria brasileña innúmeros grafismos elaborados en las paredes de las cuevas, en grandes piedras y lajas de diferentes lugares. Son pinturas, muchas veces de colorido sorprendente, y grabados realizados con di-



Dibujos de Mila a partir de fotos de Paulinho Muniz

ferentes técnicas. No serán tratadas aquí, pues, con excepción de la tradición geométrica, ya mencionada, difícilmente pueden ser relacionadas con los vestigios de suelo a los que me vengo refiriendo, una vez que, en algunos yacimientos con grafismos, no hay ningún tipo de sedimentos y, en otros, existen materiales arqueológicos identificados con diferentes tradiciones.

Pescadores, recolectores y cazadores

De los conjuntos mencionados, uno de los mejor estudiados se refiere a los pescadores, recolectores y cazadores que ocuparon la zona de litoral que abarca las regiones sur y sudeste. Sus vestigios, entretanto, están distribuidos también en el litoral de Bahía, de Maranhão y de Pará, y en algunas regiones ribereñas, como las del Baixo-Xingu y Amazonas, y la de Ribeira, en São Paulo.

En las regiones sur y sudeste, se diferencian totalmente de las otras tradiciones que les fueron contemporáneas. La cultura material de esos pescadores, recolectores y cazadores es totalmente distinta de la de los

cazadores y recolectores identificados con las tradiciones Umbu y Humaitá.

Como consecuencia de sus particularidades regionales y temporales, los asentamientos de los pescadores, recolectores y cazadores fueron agrupados en diferentes conjuntos por los estudiosos, y clasificados como: yacimiento limpio, yacimiento sucio, acampamiento para colecta de moluscos, fase/tradición Macaé, tradición Itaipu A y B, siendo los yacimientos del Norte y del Nordeste siempre tratados por separado, como si correspondiesen a una realidad sociológica totalmente distinta. Infelizmente, todavía no están disponibles síntesis para el Norte y el Nordeste, lo que inviabiliza comparaciones más profundas.

Teniendo en cuenta las informaciones disponibles sobre la prehistoria brasileña, se puede considerar que apenas la población que habitó los sambaquis estableció una relación estrecha entre tres dominios que, para muchas otras culturas, están necesariamente en espacios distintos. Me refiero a la íntima asociación entre los propios habitantes del lugar, los muertos y los restos alimenticios e

industriales. Se trata de una lógica particular de concepción del mundo que justifica la asociación de esos diferentes elementos, lo que, a su vez, permite diferenciar ese sistema sociocultural de todos los otros que ocuparon el territorio brasileño, conformando, de esa manera, el trazo diacrítico de su identidad social.

Con el mantenimiento durante centenas de años del hábito repetitivo de acumular sus bienes en el mismo lugar donde vivían, la población acababa por construir verdaderas colinas, que, en algunas regiones, llegan a alcanzar 30m de altura. Los sambaquis, sin duda, marcaban espacios y deberían garantizar el dominio del territorio al grupo que lo construyó.

A pesar de las dimensiones de la región ocupada, se puede suponer una intensa interacción social que posibilitaba la circulación de informaciones y la perpetuación de hábitos comunes. El contacto entre los grupos era, posiblemente, más intenso en determinados espacios, como bien evidencia la presencia de esculturas de piedra y de hueso características de la región comprendida entre São Paulo y Uruguay.

Esculturas de piedra y hueso

Son objetos que impresionan por la belleza y por el equilibrio de formas. A pesar de que sean conocidas como zoólitos (zoo = animal, lito = piedra) representan, también, algunas veces, hombres, y hay piezas hechas en hueso. Sobre esos utensilios me gustaría detenerme un poco.

Después de analizados por Faria (1952; 1959), fueron detalladamente estudiados por Prous (1977). Son poco más de 240 estatuillas, piezas pulidas midiendo entre 10 y 43 cm, recuperadas en 40 yacimientos; la casi totalidad de los ejemplares presenta una pequeña cavidad de forma oval en su parte ventral.

Prous (1977) identificó dos grupos según sus principales categorías estilísticas. 1 – Esculturas naturalistas que representan el cuerpo de animales y piezas variadas que no siguen reglas estrictas. 2 – Esculturas geométricas, en forma de cruz, núcleo o triángulos, bastante estereotipadas. Los elementos que caracterizan los animales representados son mínimos y limitados a la cabeza: una incisión para el pico, dos círculos picoteados para los ojos.

Para ese autor (1991:223), el análisis de esos utensilios indicó que existe unidad ideológica en el área comprendida entre São Paulo y Uruguay, evidenciada por la repetición de los temas geométricos y la obediencia a reglas estilísticas rígidas. Se ejemplifica la constatación comparando dos esculturas del mismo tipo, encontradas en lugares distantes entre sí más de mil kilómetros, que parecen copia una de la otra.

Son 50 piezas que representan diferentes animales, habiendo sido identificados como marinos: raya, tiburón, ballena, delfín, linguado (*Paralichthys brasiliensis*), pez-cofre, parati (*Mugil curema*), anchoa, enxada (*Chaetodipterus faber*), pingüino; voladores: albatros, búho, urubu-rei (*Sarcoramphus papa*), martín pescador, murciélago; y terrestres: tatu (*Euphractus sexcinctus*), jabut (*Testudo tabulata*), felino, tamandú (*Myrmecophaga tridactyla*), cutia (*Dasyprocta*), tortuga, caimán (Prous, 1977:100). El signo de interrogación indica que la forma de la estatuilla no permite la identificación precisa, sino apenas sugerir el animal que representa.

Naturalmente esas esculturas es-

tán llenas de carga representativa. La simple presencia de la cavidad, hecha para guardar alguna sustancia, no agota su significado. Como afirma Faria (1959:10), “su utilización, cualquiera que haya sido, estaría necesariamente ligada a actividades ceremoniales”. A pesar de ser difícil caminar en el dominio de lo simbólico cuando se dispone apenas de la cultura material, es posible avanzar sobre algunos aspectos relacionados con la identidad social del grupo en cuestión.

Como lo restante del contenido de los sambaquis – utensilios óseos, líticos, restos alimenticios, esqueletos humanos, muchas estatuillas fueron encontradas en los asentamientos; las que representan animales se refieren, en su mayoría, a seres también presentes en el registro arqueológico bajo la catalogación de restos alimenticios. Las excepciones son algunos animales voladores – murciélago, albatros, un discutible urubu-rei y un también discutible tamandú.

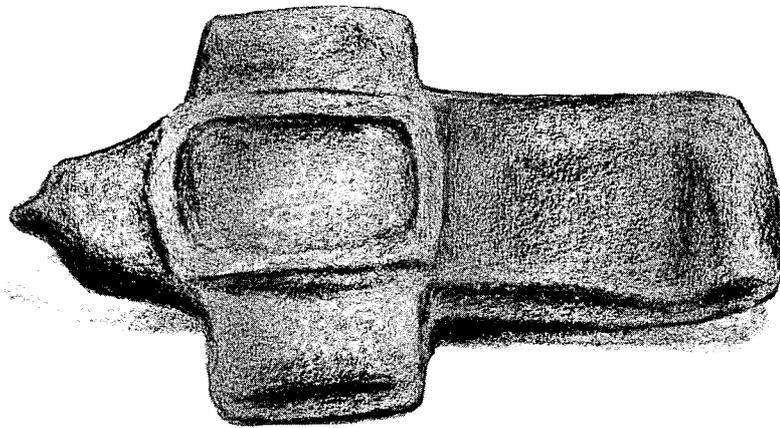
En ese sentido, las representaciones naturalistas se refieren a la alimentación de la población, y los seres representados se diferencian de la totalidad de la dieta alimenticia por

ser animales que tienen movilidad. Como fue señalado por Prous (1991:102), las estatuillas se refieren “a un mundo animado en el que los vegetales y los moluscos están excluidos”. Se trata de bichos que nadan, corren y vuelan, que pueden ser sorprendidos copulando y que comparten algunas características y el espacio del lugar con los propios hombres – vivos o muertos – también ahí representados.

El hecho de que la mayoría de las esculturas presenten una cavidad en la parte ventral lleva a suponer que reflejan la atención prestada por esos grupos a la reproducción y la fertilidad. La reproducción, explicitada en

esculturas que representan pájaros copulando, y la fertilidad, en el objeto que registra una pareja de peces en el momento de la desova (Prous, 1911:102).

Categoría abundantemente representada es la de los animales marinos, que reciben un tratamiento más realista, posibilitando identificar el género y hasta incluso la especie (cf. Prous, 1977:91-108). En palabras de Faria (1959:8), presentan “apreciable corrección anatómica”. Son los que el sentido común llama “pez” y que incluyen selácios, teleósteos y cetáceos. Los animales terrestres, entre tanto, sólo pueden ser identificados con total seguridad en ape-



Diseños de Mila a partir de fotos de Paulinho Muniz

nas un caso. Las aves, con excepción de una representación fiel (albatros), son en general meras evocaciones.

Esa atención dedicada a los “peces” apunta para el ambiente hacia el que el grupo estaba más vuelto y parece indicar la manera como los propios habitantes de los sambaquis posiblemente se percibían; muy probablemente, pescadores, en vez de “recolectores de moluscos”, como quieren los arqueólogos. Los restos de moluscos son caparazones voluminosos y resistentes que se destacan en el registro arqueológico, hecho que indujo a los investigadores a creer que esa fuente de alimento fue la base de la dieta. Investigaciones recientes, mientras tanto, sugieren que se trata de una cultura fuertemente apoyada en la pesca (cf. Figuti, 1993). Comienzan a aparecer también evidencias de que fuesen canoeros (Gaspar, 1991:138) y pescasen en aguas profundas (Kneip et alii, 1989). Probablemente mantenían una gran familiaridad con aguas distantes de la costa.

A pesar de la atención dedicada a los animales marinos sugerir un pueblo cuya identidad reposaba sobre la

condición de pescador, sospechándose incluso de que la pesca fuera la fuente principal de recursos alimenticios, esa definición no se apoya en ninguna estimación cuantitativa sobre los beneficios procedentes de las diferentes actividades económicas, restringiéndose a la identidad social del grupo en cuestión.

La intimidad con el mar, que sólo recientemente viene siendo mejor valorada, justifica el tratamiento detallado dado al albatros, ave de altamar que no frecuenta la costa brasileña; tal vez por ser un animal típico de mares distantes haya recibido un tratamiento especial, transformándose en símbolo del dominio del mar.

La inversión en la confección de las estatuillas cuyo tema son las especies animales asociadas al mar, además de la evidencia cuantitativa de los restos alimenticios, sugiere que los habitantes de la costa brasileña construían su identidad en dimensiones más amplias. Así, su caracterización en base a su consumo prioritario de moluscos encuentra salvedades en la existencia de producción de utensilios asociados al universo simbólico. ■

BIBLIOGRAFÍA

CARNEIRO DA CUNHA.

Os mortos e os outros. São Paulo, Hucite, 1978.

BEZERRA DE MENESES, U.

A cultura material no estudo das sociedades antigas. En Revista de História, n. 115, n.s., julio-diciembre, São Paulo, USP, 1983. p. 103-117.

COPE, S.M.

A ocupação pré-colonial do sul e sudeste do Rio Grande do Sul, en Seminário para implantação da temática da pré-história brasileira no ensino de 1º, 2º, e 3º graus, org. TENORIO, M. C. & FRANCO, T. C. Rio de Janeiro, UFJJ/Museu Nacional, 1994. p. 191-120.

FARIA, L. de C.

Sculptures en pierre des paléoamérindiens de la côte méridionale du Brésil: les zoolithes de Santa Catarina. En Actes du IV Congrès Intal des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, t. 2, Viena, 1952. p. 366-369.

A arte animalista dos paleoameríndios do litoral do Brasil, en Publicações Avulsas, n. 24, Museu Nacional do Rio de Janeiro, 1959.

FIGUTI, L.

O homem pré-histórico, o molusco e o sambaqui: considerções sobre a subsistência dos povos sambaqueiros. En Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, n. 3, São Paulo, USP, 1993. p. 67-80.

GASPAR, M. D.

Aspectos da organização social de um grupo de pescadores, coletores e caçadores: região compreendida entre a ilha Grande e o delta do Paraíba do Sul. Tesis de doctorado, São Paulo, USP, 1991.

Uma reconstituição do modo de vida dos sambaqueiros: pescadores, coletores e caçadores que ocuparam o litoral brasileiro. En Seminário para implantação da temática da pré-história brasileira no ensino de 1º,

- 2º e 3º graus, org. TENORIO, M.C. & FRANCO, T.C.; Rio de Janeiro, UFJJ/Museu Nacional, 1994. p. 134-141.
- KERN, A.
Grupos pré-históricos de caçadores-coletores da floresta subtropical. En Arqueologia pré-histórica do Rio Grande do Sul, org. KERN, A. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1991.
- KNEIP, L.M.; MAGALHÃES, R.M.M.; MELLO, E.M.B.; CORREA, M.M.G.
O sambaqui da beirada (Saquarema-RJ). Dados culturais, faunísticos e cronológicos. XI Congresso Brasileiro de Paleontologia, 1989. p. 126.
- MEGGERS, B.J. & EVANS, C.
Como interpretar a linguagem da cerâmica. Manual para arqueólogos. Washington, Smithsonian Institution, 1970.
- _____
A utilização de seqüências cerâmicas seriadas para inferir comportamento social. Boletim Série Ensaios, n. 30, Rio de Janeiro, Instituto de Arqueologia Brasileira, 1985.
- NEVES, E.G.
Os índios antes de Cabral: arqueologia e história indígena no Brasil. En A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Org. SILVA, A.L.S. & GRUPIONI, L.D.B. Brasília, MEC, MARI, Unesco, 1995. p. 171-196.
- PROUS, A.
Les sculptures zoomorphes du sud brésilien et de l'Uruguay. Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud 5. Braga, Centre National de la Recherche Scientifique, 1977.
- _____
Exemplos de análises rupestres punctuais. En Arquivos do Museu de História Natural, vol.10, Belo Horizonte, UFMG, 1985/86. p. 196-224.
- _____
Arqueologia brasileira. Brasília, Ed. UNB, 1992.
- _____
L'archéologie brésilienne aujourd'hui. En Annales littéraires de l'Université de Besançon. Org. LEVEQUE, P., TRABULSI J.A. & CARVALHO S. Paris, Recherches Brésiliens, 1994. p. 9-43.

ROOSEVELT, A.

Arqueologia amazônia, em CARNEIRO DA CUNHA (org.). História dos índios do Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. p. 53-68.

SCHMITZ, P.I.

Áreas arqueológicas do litoral e do planalto do Brasil. En Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, n. 1, São Paulo, USP, 1991. p. 3-20.

SCHMITZ, P.I., NAUE, G. & BECKER, I. I.

Os aterros dos campos do sul: a tradição Vieira. En KERN, A (org.). Arqueologia pré-histórica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1991.

TENORIO, M.C.

A importância da coleta de vegetais no advento da agricultura. Dissertação de tesina, Rio de Janeiro, IFCS – UFRJ, 1991.

WUST, I.

As sociedades agrícolas do Brasil Central antes da conquista, en Seminário para implantação da temática da pré-história brasileira no ensino de 1º, 2º e 3º graus, org. TENORIO, M.C. & FRANCO, T.C. Rio de Janeiro, UFRJ/Museu Nacional, 1994. p. 100-110. ■

La artesanía de los que vinieron después

TÂNIA MARIA ZARDO TONET

Museóloga, directora del Museo y Archivo Histórico de Caxias do Sul, Estado de Río Grande do Sul. Investigadora de cultura popular.

Cuando se habla de manifestaciones genuinas de la cultura brasileña, difícilmente se enlazan elementos ligados a la producción cultural relativa a los contingentes inmigratorios, integrados al proceso histórico nacional a partir del siglo 19. La aculturación - aquí entendida como la transformación del bagaje cultural traído del país de origen en la adaptación a las condiciones geofísicas, políticas, económicas y sociales de la nueva realidad - de esos grupos étnicos carece de estudios que comprueben su integración a la cultura brasileña. Por otro lado, la asimilación de la nacio-

nalidad cultural por parte de los descendientes de inmigrantes es un proceso todavía vivo, primero por tratarse de un fenómeno cronológicamente reciente y segundo porque estereotipos creados por un turismo exclusivamente consumista conducen a concepciones y comportamientos que se acercan a la xenofobia. Nos parece que el segundo punto es un factor determinante en la dificultad mencionada, ya que el contacto con comunidades rurales, en el levantamiento de bienes de la cultura popular, ha demostrado que la aculturación ocurrió de forma natural y espontánea.

En suma, la imagen “vendida” no es la imagen real. Es evidente el desconocimiento que tenemos sobre nosotros mismos, desde los microuniversos culturales hasta, e incluso más, la aprehensión de unidad dentro de la diversidad regional de la cultura brasileña.

Particularizando la cuestión de la cultura de inmigración en la región de colonización italiana del nordeste del Estado de Rio Grande do Sul, conviene evidenciar que la misma pasó a recibir contingentes poblacionales del norte de Italia, a partir de 1875, cuya venida era promovida por la campaña oficial del gobierno del Imperio. Intimamente unido a la expansión del capitalismo europeo y a las transformaciones de las estructuras políticas, económicas y sociales europeas, el fenómeno de la inmigración vino a sustituir la fuerza de trabajo esclavo por la mano de obra libre en las plantaciones de café. En el extremo sur de Brasil se concentró en poblar y colonizar, atendiendo a dos exigencias de la época: la ocupación del territorio y la producción de mercancías para abastecer el mercado interno que por entonces iniciaba su formación.

La colonización italiana asume ante la sociedad brasileña del siglo 19 un carácter potencialmente revolucionario porque contrapone la pequeña propiedad, la policultura y el trabajo familiar, a los latifundios dominantes, a la monocultura y a la esclavitud.

Imbuído por la fascinación de la posesión de la tierra, el colono italiano que esperaba encontrar en la “Mérica” “*el paese dela cucagna*” (el país de las maravillas) tuvo que construir su mundo a través del trabajo duro, vuelto casi una compulsión hasta llegar a los días actuales.

En un universo que elige tenerlo como orientación para la supervivencia, la artesanía se desarrolla en la complementariedad de hacer objetos que sirven al desarrollo de las actividades económicas, asumiendo, de esta forma, un carácter predominantemente pragmático. Todo tiene que, de alguna manera, ser útil - la función estética suena, de cerca, como sinónimo de ociosidad, a algo dispensable.

La vitivinicultura reina en la economía de las primeras décadas y con ella el mimbre, el cobre y la madera toman forma de cestos, alambiques,

máquinas de sulfatar, pipas y barriles.

La expresión popular “donde hay uva hay mimbre” demuestra claramente la fusión entre las actividades que se refieren a los dos productos. Utilizado para amarrar los brotes de las parras es, sin embargo, durante la vendimia - febrero/marzo - que el mimbre pasa a ocupar un lugar desta-



*La confección de la dressa
Dibujos de Mila a partir de una foto de Joel Jordani.
Proyecto "Paisaje del Tiempo", Museo y Archivo
Histórico Municipal de Caxias do Sul.*

cado en forma de *capel* (utensilio en forma de fonil usado para coger uva) y de las canastas que sirven para el transporte de este producto desde las parras hasta las cubas. Esos objetos utilizan el mimbre con cáscara, lo que les confiere mayor durabilidad, y su confección es una actividad predominantemente masculina, siempre ejercida en los días de lluvia y en las horas libres. Actualmente, el *capel* y las cestas todavía son muy utilizados, a pesar de que cajas de plástico comienzan a sustituirlos en los lugares donde empresas multinacionales dictan las normas.

El mimbre blanco descascarillado es tramado para forjar cestos que recogen panes y galletas del horno, guardan ropas, huevos, hilos para bordar, flores - para estos tres últimos usos siempre de menor tamaño. Con el mismo tratamiento el mimbre sirvió todavía para forrar garrafo-nes, que con el tiempo pasaron a recibir envoltorios de plástico - material más ligero y barato.

La gran cantidad de mimbrales y el desarrollo de la técnica artesanal determinaron el nacimiento de una fuerte industria de muebles de mimbre en la región, ocupando lugar destacado los municipios de Caxias do Sul - barrio de Ana Rech - y Carlos Barbosa.

Con menor intensidad que en el pasado, los cestos de mimbre continuaban formando parte del escenario rural de la región - en los viñedos, en los brazos de alguna colona o de algún colono llevando pasto para los animales, o, incluso, ya desgastados, con paja dentro, colgados de los árboles, sirviendo como nido para las gallinas.

Igualmente unida a la vitivinicultura, la tonelería era ejercida por portugueses, cuya venida fue promovida por los primeros cantineros aquí establecidos. El número de artesanos llegados a Caxias do Sul fue significativo al punto de determinar la denominación de Lusitano a un barrio que abrigaba familias de toneleros. Además de barriles, de los más diversos tamaños y destinados a diferentes funciones, era de las manos hábiles con la madera que salían *sécias* - baldes usados junto al *seciário* (poyo

de madera) - y *mastelas* de uso doméstico.

Hoy en día, con el proceso de industrialización e incluso con la decadencia vitivinícola, la tonelería artesanal sobrevive apenas en la memoria de los más viejos.

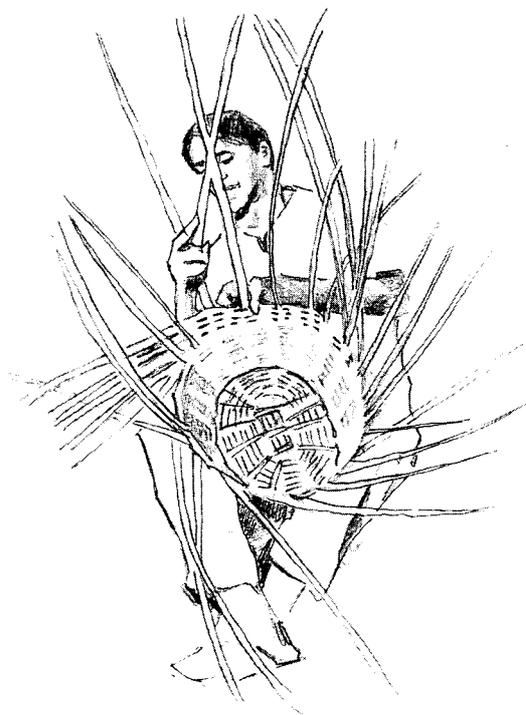
La artesanía en cobre revivió, en la región, la técnica de los antiguos bandaros (hacedores de foniles). El equipaje de los inmigrantes italianos incluía utensilios cotidianos, producidos con *l'oro dei poveri* - el oro de los pobres -, como jarras, calderos, baldes, tazas. La lucha por la sobrevivencia acarrió la creación de líneas simples, siendo el manchado la única referencia decorativa. Las piezas traídas en el viaje permanecían como modelos, mientras que las nuevas eran amoldadas al sabor de lo cotidiano.

Dando continuidad al trabajo de la madre Gigia Bandera - Luiza, la foniler -Abramo Eberle proporciona, en 1896, la primera referencia relativa a la producción de artículos en cobre. En los almacenes de secos y mojados pasaron a relucir lamparillas, faroles, moldes, coladores de pasta, tazas, cazos y foniles. La

gran acogida conllevó que surgiesen nuevos talleres - en 1911 Caxias do Sul contaba con once fonilerías.

Con el desarrollo de la vitivini- cultura, la aplicación del cobre co-

brará características peculiares en la región nordeste del Estado de Rio Grande do Sul. Comenzaron a ser creadas máquinas para sulfatar viñedos, alambiques para la *graspa*, aguardiente de uva - y la medida, unidad padrón equivalen- te a 3,75 litros. Incluso adquiriendo gran parte de la producción, no era la región el principal merca- do consumidor. El mayor mercado estaba en los "campos de la cima" de la sierra - Vacaria, São Fran- cisco de Paula.



*Artesano confeccionando un cesto de mimbre
Dibujos de Mila a partir de una foto de Joel Jordani.
Proyecto "Paisaje del Tiempo", Museo y Archivo
Histórico Municipal de Caxias do Sul.*

El desarrollo de la tec- nología, como la utiliza- ción de nuevos materia- les, por ejemplo el alumi- nio y el acero inoxidable, motivó que la tradición de los *bandaros* se extingui- se. En la actualidad, po- cos artesanos la recuerdan en objetos decorativos, cuya presencia es una mar- ca de la transformación de los hábitos y costumbres.

Igualmente unida al tra- bajo rural, la artesanía de la *dressa* - trenzado con

pajas de trigo - ocupaba hombres y mujeres cuyos dedos ágiles trenzaban cestas y sombreros, mientras la conversación corría suelta, en las *noites de filó* - reuniones nocturnas realizadas entre vecinos.

La abundancia de los trigales propició el aprovechamiento de la paja para la confección de cestas - *sportas* -, usadas para llevar la *colación* (comida matinal en el campo), cargar libros y cuadernos, recoger verduras, hacer compras.

Primero es trenzada la paja; después se usa el *stampo* - molde - para dar forma a las cestas que, muchas veces, presentan dibujos coloreados, obtenidos al teñir la fibra.

Es preciso distinguir el acto de trenzar del de montar las cestas. El primero se extendía a todas las familias, siendo el segundo trabajo de pocos. Había, así, más trenzadores que cesteros.

Con la acumulación de la producción llegó la conquista del mercado, donde el almacén desempeñó un importante papel.

Los sombreros, también hechos

de paja de trigo, son usados en las actividades agrícolas: en el campo tienen las alas más largas, garantizando una mayor protección solar; para el servicio en las parras se usa el de alas más cortas, ya que éste permite moverse mejor entre ellas. En los niños sirve también como adorno.

La producción de trigo, que llegó a completar más de la mitad de los productos cultivados en la región, hoy en día, debido a la inexistencia de estímulos gubernamentales, ocupa apenas pequeñas áreas. Sin embargo, los sombreros y las cestas continúan formando parte del paisaje rural de la región, y algunas familias plantan el trigo con los ojos puestos en la obtención de paja, pues los objetos de *dressa* tienen siempre mercado.

Otras fibras fueron usadas para producir piezas para la vida cotidiana - el bambú, lianas y la paja de maíz.

Del bambú, que comenzó a ser trabajado al principio de la colonización italiana, se hacen canastos, destinados al transporte de mayores colectas, como maíz, frijoles, papas, calabazas, hierba-mate, uva, además de su empleo en mudanzas y transporte de niños. La técnica de trenzar

el bambú fue traspasada a los inmigrantes por los descendientes de ale-

manes, establecidos en los valles del río Caí desde 1824.



*Capel para recolección y cesta para transporte de uvas, confeccionados en mimbre.
Dibujos de Mila a partir de ejemplares del Museo Folclórico Edison Carneiro.*

La utilización de las lianas surge como sustitución del bambú, que florece de siete en siete años, a pesar de que conlleva desventajas: es más difícil de trenzar y resulta en cestos mucho más pesados.

Aunque el maíz haya sido largamente cultivado, su paja no propició manifestaciones artesanales significativas. Extremamente prácticos, los colonos utilizaban gran parte de la paja como alimento para los animales. Las mejores eran separadas para el cigarro - *paieiro* -, para los colchones - *scartossi* -, otras, enrolladas para hacer cestitas, en los bajos usados con las cangallas, y en cuerdas para trenzar sillas.

De las manos femeninas brotaron flores de papel y de seda, hilachas de sacos de azúcar se transformaron en delicados bordados componiendo *le franje* o *le ligá* - especie de macramé utilizado en los bordes de las toallas -, líneas ganaron forma por los bordados, croché, *frivolité* y *grampada*.

En una región ampliamente industrializada, la artesanía insiste en subsistir más por la fuerza de la tradi-

ción que por los espacios que le son ofrecidos.

La región ítalo-gaú-cha es un pedazo de ese Brasil que, en un determinado momento, resolvió osar repartir sus tierras y dejar atrás estructuras arcaicas. Hoy, el Brasil de los inmigrantes comienza a asumir cada vez más su propia manera de ser, sin la vergüenza del acento, de las manos callosas y de un pasado de lucha y trabajo. ■

Arte plumaria indígena

LUCIA HUSSAK VAN VELTHEM

Museóloga y doctora en Antropología Social por la Universidad de São Paulo. Investigadora del Museo Paraense Emilio Goeldi. Investiga entre los indios Wayana, del norte del Pará, la cultura material y la etnoestética con énfasis en las artes visuales.

En una observación sensible, la plumaria se evidencia como una de las manifestaciones artísticas más expresivas de los indios en Brasil, pues aún una materia prima de incomparable belleza, un perfecto dominio de procedimientos técnicos y un sentido estético y simbólico altamente elaborado.

Esa apreciación es tan difundida que, en Brasil, el sentido común admite que el “portar plumas” constituye el atributo principal, la sinécdoque de una identidad india. A ese respecto, escribieron Ribeiro & Ribeiro en

1957: “la imagen visual que nos viene a la cabeza de forma más espontánea cuando pensamos en indios es la de figuras desnudas emplumadas”. Consecuentemente, cuando segmentos de la población brasileña anhelan una “caracterización de indio” se lleva a cabo acentuadamente a través de plumas, bien sean de papel como las que la chiquillada ostenta en el Día del Indio, o bien sean plumas de aves domésticas, teñidas con colores vistosos, para adornar a los miembros de las escuelas de samba durante el carnaval.

Entre los indios de las tierras bajas suramericanas, la plumaria se define como una actividad artesanal cuya materia prima básica son las plumas de los pájaros (1). En ese sentido, ese arte es obtenido a través de la diversidad de texturas, morfología y colorido, resultante del empleo de penas, plumas y plumón (2).

Esa actividad consiste marcadamente en la producción de ornamentos de uso personal, como zarcillos, arandelas, guirnaldas, coronas, diademas, adornos para la nariz, labretes, mantos, peines que se ajustan al cuerpo humano, embelleciéndolo y modificándolo. Entretanto, la plumaria no está orientada únicamente para la ornamentación corporal por intermediación de atavíos, sino que también para la creación de elementos a los cuales el cuerpo humano presta su

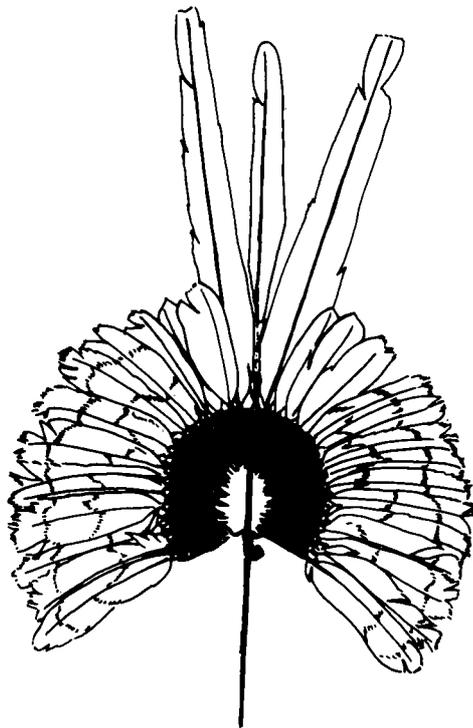
forma, avizorando la construcción de otros seres, generalmente sobrenaturales, como es el caso de las máscaras. El énfasis conferido al cuerpo humano se debe al hecho de ser precisamente él el más bello e importante soporte al que los indígenas dirigen las más refinadas concepciones artísticas, ya que es por medio de ese panel ideal que el universo es pensado, ordenado, en fin, humanizado.

El plumaje de los pájaros es igualmente aplicado a objetos como armas, sobre todo flechas, a instrumentos musicales y otros elementos de la parafernalia ritual. Algunos propósitos de esta emplumación son simbólicos, como ocurre entre los Wayana del norte de Pará, donde esos utensilios configuran “cuerpos decorados” que encarnan seres existentes en tiempos primordiales pero que, como re-

-
- 1 Muchos grupos indígenas, entre los cuales se encuentran los Ianomami y los Kaiapó, cogen manojos de plumas, o plumas seleccionadas por la forma y el colorido, para pegárselas al cuerpo, introducirse en los agujeros de las orejas, nariz o labios y para ponerlas sobre la cabellera. Esa ornamentación no caracteriza, según Ribeiro & Ribeiro (1957:13), un objeto de arte plumaria. Para los autores, ese arte surge cuando el “valor estético de las plumas es superado por un esfuerzo de imaginación, sensibilidad y virtuosismo”.
 - 2 Las penas son los mayores elementos del plumaje; tienen aspecto fusiforme y son extraídas de la cola o del ala. Se llama plumas a los elementos de la cobertura de la espalda o lomo y del abdomen del ave; son menores y redondeadas. El plumón está constituido por pequeñas plumas del pescuezo y del lomo, y poseen estructura discontinua (Schoepf, 1971:25).

latan los mitos, se transmutaron posteriormente en objetos de uso coti-

diano como las flechas, o ritual, como las flautas.



Diadema Kaiapól Mekranoti.
Nombre indígena: panikoti
Dibujo: Lucía van Velthem

La actividad plumaria, de entre las demás producciones indígenas, fue la que más impresionó a los europeos que aquí llegaron con ocasión del descubrimiento de las Américas. Entretanto, en aquella época, los objetos indígenas fueron recogidos y apreciados mucho más por su exotismo y por la rareza de los materiales constituyentes que por sus cualidades estéticas. Llevados a Europa, se destinaban a los “gabinetes de curiosidades”, precursores de los actuales museos, a los que eran incorporados otros materiales, extremadamente heterogéneos: piedras, vegetales, conchas y animales disecados. De entre los utensilios indígenas, los adornos plumarios fueron los más requisitados “objetos de curiosidad” durante los siglos 16 y 17, al punto de ensayar en las Guayanas un próspero comercio (3).

3 Para otros detalles sobre la evolución de las colecciones etnográficas, ver Ribeiro y van Velthem, 1992.

El relato de naturalistas, viajeros y misioneros registró de forma constante el uso y la confección de los utensilios de plumas en los siglos subsiguientes al descubrimiento de Brasil. En los estudios antropológicos más antiguos, iniciados en el siglo 19, la plumaria fue descrita en el conjunto de otras manifestaciones de las culturas indígenas, en el capítulo reservado a las vestimentas y al lado de la pintura de cuerpo, de los tatuajes y de otros adornos, en descripciones que, en general, ignoraban las evidencias que conducirían al aprimoramiento del conocimiento de los dominios sociales, religiosos y cognitivos de la sociedad de origen.

A partir del segundo cuarto de este siglo surgieron trabajos específicos sobre el arte plumaria que pasaron a abordar tanto los aspectos técnicos como los estilísticos y de significado simbólico. Consecuentemente, ese arte pasó a ser considerado, como destaca Vidal (1992:13), como medio de visualización de concepciones sobre la persona humana, como categorización social y material y como intermediador de mensajes relativos al orden cósmico. De un modo general, los estudios sobre las manifestaciones estéticas indígenas se re-

novaron a partir de la creciente importancia atribuida a la preservación del medio ambiente y de las discusiones sobre los derechos humanos y el respeto a la diversidad étnica, cuestiones éstas íntimamente relacionadas con el arte plumaria.

La técnica y el arte del plumista

En la confección de utensilios plumarios, la materia prima es básicamente la misma para todos los grupos indígenas. Con todo, fueron desarrollados procedimientos técnicos específicos que se expresan en la forma, en la asociación de otros materiales y en la combinación cromática, lo que nos permite identificar la procedencia de los enseres plumarios con bastante precisión. En este sentido, ese arte comprende, en la óptica de Ribeiro y Ribeiro (1957:16-17), dos familias estilísticas más abarcadoras.

La primera congrega plumas largas y otros atavíos que son asociados a soportes rígidos y varillas que confieren un aspecto aventajado y monumental al conjunto. En ese grupo se incluyen los adornos Bororo, Karajá, Tapirapé, Kayapó y los de otras tri-

bus del norte del Amazonas como los Wayana, Galibi, Waiwai. La segunda familia se caracteriza por el uso de diminutas plumas, dispuestas prietamente en soportes flexibles, produciendo atavíos que se caracterizan por la minucia de los detalles y de los efectos cromáticos. Sus más legítimos representantes serían la plumaria Munduruku y la Kaapor. En otros grupos indígenas, entre los que está el Tukano, podemos encontrar, en los utensilios producidos, las cualidades de las dos grandes divisiones.

La manufactura de las prendas plumarias es tarea predominantemente masculina en todos los grupos indígenas. Ese arte no es repetitivo, pero sí reiterativo, porque la obra se encuadra dentro de padrones previamente establecidos por la tradición y en una flexibilidad de expresión individual que ofrece margen a variaciones.

Entre los Wayana del norte de Pará, las posibilidades de variación están directamente vinculadas a la materia prima de confección que se somete a requisitos selectivos, ligados al cromatismo y a las especies de avifauna empleadas. En función de la escasez de plumas o por gusto perso-

nal, los plumistas echan mano de otro tipo de plumas, aunque éstas siempre son perfectamente adecuadas por estar imbuídas del mismo simbolismo del plumaje originalmente utilizado. Es por ese motivo que el plumón del urubu-rei (*Sarcoramphus papa*) puede ser empleado para sustituir al del gavilán real; esas aves están de igual forma asociadas a los enemigos, muy a pesar de que la primera haga referencia a los enemigos muertos y la segunda a los vivos.

Antes de la confección de un adorno, caben al plumista una serie de actividades que comienzan por la preparación del instrumental necesario para la caza de los diversos pájaros y aves cuyo plumaje será utilizado. Diferentes tipos de trampas son montadas, flechas romas son preparadas y, para abatir grandes aves, la espingarda es limpiada y cargada.

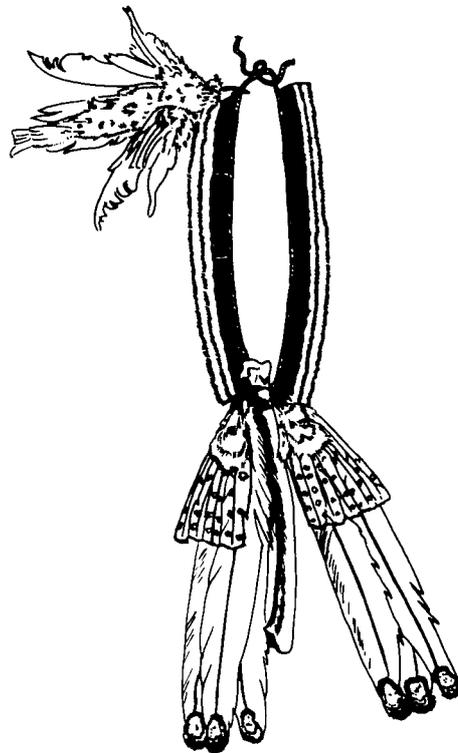
En sus cacerías y andanzas cotidianas por la selva, los hombres Kayapó-Xikrin del sur de Pará buscan aves cuyas plumas, adecuadamente escogidas y separadas, son amarradas con cordones de fibra y guardadas en un estuche de bambú que siempre llevan consigo. En el momento de la confección de cual-

quier ornamento, el artesano tiene, a su disposición, una gran variedad de materia prima, cada tipo de pluma adecuándose al objeto que será confeccionado (4).

En otros grupos indígenas, para la obtención de plumas, diferentes aves como loros y papagayos pueden ser capturadas y mantenidas en cautiverio, abasteciendo a los artistas regularmente de materia prima. Con esta finalidad, los Wayana crían gallos domésticos completamente blancos, a los cuales les arrancan las plumas de la cola y del pescuezo. Emplean esas plumas debido a su formato y morfología, una vez que logran reproducir iconicamente los dientes de la piraña, animal depredador por excelencia. Fijadas en hilera a una máscara, representan la dentadura de un ente sobrenatural con las mismas características depredadoras.

Los actos técnicos de confección comienzan con la desplumación, selección y clasificación del plumaje, con la preparación de las pieles, preocupándose los artistas incluso con la obtención de soportes como cordones, trenzados y tejidos. De entre esos

procedimientos, las técnicas de transformación amplían las potencialidades estéticas de las plumas, teniendo en cuenta tanto modificaciones del color por medio de la coloración



Collar - apito Kaapor
Nombre indígena: awa tukaniwar
Dibujo: Lucía van Velthem

4 Vidal, 1980:33-34.

artificial, conocida como tapiragem (5), como de la forma, por diferentes técnicas de corte, cuando es alterada la morfología original de las plumas. Éstas pasan a presentarse serradas en los bordes, en forma de espiral, rectangulares o triangulares, o simplemente recortadas en la punta.

Al instante, el virtuosismo del plumista va a ejercerse en las técnicas de fijación que comprenden el amarre propiamente dicho y el proceso de pegar las plumas. En el primero, las plumas son fijadas horizontalmente en cordeles con ayuda de amarras o atadas en torno de astas y cordones, fijadas al entramado de los tejidos o ensambladas a semillas y uñas de animales, obteniéndose los más diversos efectos: hileras de plumas, botones de plumas, flores de plumas, arandeles en roseta. Las técnicas para pegar consisten en fijar, con resinas, plumón y pieles emplumadas sobre superficies diversas como cueros de animales, una pluma mayor, o trenzados, conformando efectos variados como el

mosaico de plumas, la emplumación en placa (6).

El arte plumaria resulta, por tanto, de un criterioso arreglo que considera la diversidad de texturas, la morfología y el colorido, consecuencia de la utilización del plumaje de pájaros y de otros materiales. Entre tanto, los adornos plumarios no poseen apenas una función estética, de ornamentación del cuerpo humano y de otros objetos, pero sí e igualmente de referencia existencial.

Arte plumaria: dimensiones sociales y cósmicas

En el cuadro más amplio del arte indígena, los adornos plumarios, además de fruición estética, revelan dimensiones de su universo mítico y metafísico y establecen igualmente fronteras étnicas. Encauzan mensajes individuales y colectivos sobre sexo, edad, filiación de clan, posición social, importancia ceremonial, cargo político y grado de prestigio de

5 Para mayores detalles sobre esa técnica, practicada entre los indios del río Negro, puede consultarse Metraux, 1928 y van Velthem, 1975.

6 Para mayores detalles sobre los procedimientos técnicos relativos a la confección plumaria, puede consultarse Ribeiro (1957, 1986, 1988).

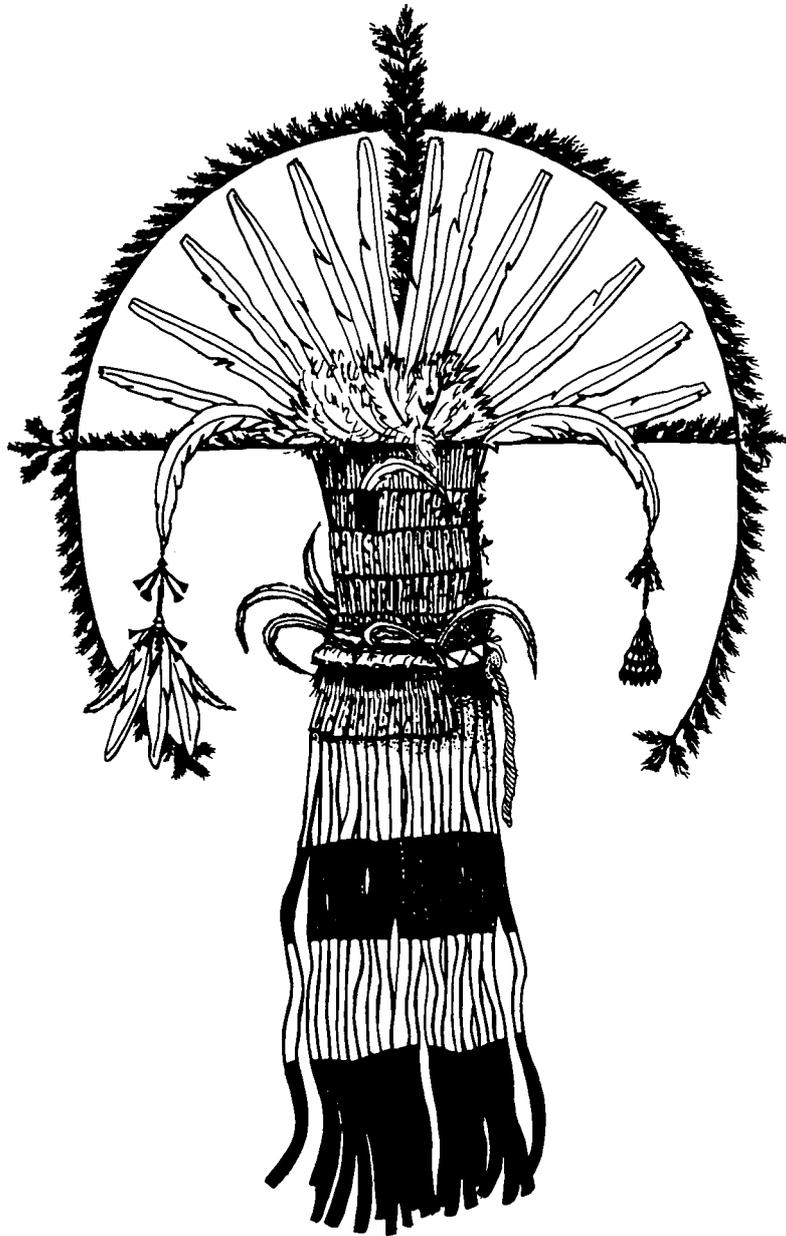
sus portadores y poseedores. Los pueblos indígenas, por medio de la plumaria, no crean y producen apenas ornamentos y elementos artísticos y con ellos se identifican, sino que, sobretodo, pueden construir sus relaciones. En ese sentido, son apropiados los asertos de Geertz (1986:124), para quien el arte indígena, por medio de sus objetos, pretende sobretodo ordenar y definir el universo, una vez que es parte integrante de la función cognitiva global y, así, faculta a los miembros de la sociedad creadora para un doble ejercicio: “mirarlos y mirarse”.

El complejo contenido simbólico conlleva que los ornamentos plumarios representen creaciones que son usadas preferencialmente en los ritos y ceremonias. En esos tiempos, que son de gran efervescencia social, cesan las actividades corrientes y todos se empeñan en lo que viene a ser, en última instancia, la reactualización mítica de los fundamentos de la sociedad humana y que es particular de cada pueblo indígena. El arte gana refinamiento estético y se permea de una carga extraordinaria de reglas de confección y atributos, al mismo tiempo que busca expresarse multisensorialmente a través de la música, la

danza y el canto que se asocian a los adornos y a las máscaras, dotadas de complementos hechos de plumas.

Toda la parafernalia ritual es presentada y preparada con cuidado redoblado, con gestos precisos que no admiten errores, muchas veces con carácter privado. La confección de los utensilios es primorosa, con las materias exigidas por la tradición, sin las cuales la escenificación simbólica de otra realidad, ideal y primigenia, relatada en los mitos, no logra completarse. En el contexto ritual, la plumaria trasciende la esfera artística para abarcar otros dominios del comportamiento y el propio universo de las clasificaciones y del pensamiento indígena.

La complejidad de referentes simbólicos puede ser apreciada en una de las máscaras Wayana, denominada olok. Cuando este artefacto se encuentra amarrado a una viga es apenas “carne”, un cuerpo inanimado; al ser envergado por el especialista ritual, se anima al compás de la danza y trae, para el seno de la aldea, Olokóimë, el arquetipo de la sobrenaturalidad y la depredación, del cual la máscara es la encarnación.



Máscara Wayana
Nombre indígena: panikoti
Dibujo: Lucía van Velthem

La magnificencia de esa máscara es resultante de la extraordinaria complejidad estética que reposa en el preciosismo de las formas, de los colores y de los detalles decorativos, buscando una fabricación en todo similar al modelo primordial, es decir, el ser sobrenatural. Para tanto es necesario un esfuerzo colectivo de montaje en que los especialistas rituales contribuyen con adornos que son, entretanto, de propiedad individual: hileras de plumas, penas de cola de loro, arandelas.

Cuando la obra está concluída pasa a tener las características corporales y ornamentales de lo sobrenatural referido, y así la máscara, por intermediación de esos fundamentales elementos de identificación, pasa a ser la propia entidad cosmológica sin, entretanto, abdicar de su condición de artefacto Wayana. La conjunción del tener/ser o la unión paradójica de la estética sobrenatural y de la producción humana motivan que esa máscara se vuelva para los Wayana el paradigma de cultura, a partir del que clasifican otros componentes que son artísticamente valorizados como los ornamentos de cuentas de vidrio menudas, las flautas, la cerámica decorada.

Esa clasificación resulta del hecho de que la máscara y su decoración plumaria hiperbolizan las características fundamentales de los sobrenaturales: instinto depredador y una estética apreciable pero sin embargo desordenada.

En esa superposición de atributos – que caracteriza la máscara/sobrenatural concomitantemente como peligrosa y bella – reside la esencia de la ordenación estética de los Wayana. Pero no es sólo eso, pues la importancia simbólica de la máscara es sobretodo ideológica en la medida en que revela las representaciones de aquella sociedad al respecto de los sobrenaturales y de la sobrenaturalidad que, por oposición, contribuyen para la construcción de la propia identidad étnica.

Las características estéticas y técnicas de los artefactos plumarios ilustran el sentido artístico indígena. Además, aliados a los contenidos simbólicos que les son inherentes, muestran que la plumaria trasciende la esfera artística para abarcar otros dominios del comportamiento y el propio universo de las clasificaciones.

Como elemento cultural premi-

nente, ese arte es hoy en día una referencia privilegiada en la evaluación de situaciones históricas nuevas que popician, como enfatizó Vidal (1992:290-291), la formulación de nuevos significados o la recreación de símbolos tradicionales en las sociedades indígenas.

Consecuentemente, en los días actuales, esas culturas se topan con una tensión provocada por la articu-

lación entre la tradición y la innovación, reinterpretando lo nuevo y lo desconocido por intermediación de lo que es establecido. Al recrear la tradición plumaria, cara a la escasez de materia prima apropiada o para el atendimento de un comercio externo, nuevos símbolos y sentidos son introducidos en ese arte, a pesar de que sean los mismos que van a conferir a la cultura su fuerza y vitalidad.

BIBLIOGRAFÍA:

ARTE plumária do Brasil.

Livro composto pela Mercedes-Benz do Brasil. São Paulo, 1982.

DORTA, S. Paríko.

Etnografia de um artefato plumário. Coleção do Museu Paulista, Etnologia, 4. São Paulo, 1981.

_____.

Plumária Bororo. Suma Etnológica Brasileira, 3. Petrópolis, Vozes, 1986. p. 227-236.

_____ & VAN VELTHEM, L.H.

Arte plumária do Brasil; catálogo. Brasília, 1980.

GEERTZ, C.

L'art en tant que système culturel. Savoir local, savoi global. Les lieux du savoir. París, PUF, 1986.

METRAUX, A.

La decoloration artificielle des plumes sur les oiseaux vivants. Journal de la Société des Américanistes. París, 1928. n.s. 20:182-192.

RIBEIRO, B.

Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil. Arquivos do Museu Nacional, XLIII. Rio de Janeiro, 1957. p. 59-117.

_____.
Adornos plumários. Dicionário do artesanato indígena. Belo Horizonte, Itatiaia, 1988. p. 113-143.

_____ & RIBEIRO, D.

Arte plumária dos índios Kaapor. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1957. 146 p.

_____ & VAN VELTHEM, L.

Coleções etnográficas. Documentos materiais para a história indígena e a etnologia. História dos Índios no Brasil. São Paulo, FAPESP/Cia. das Letras.

SCHOEPF, D.

Essai sur la plumasserie des Indiens Kayapo, Wayana et Urubu – Brésil. Bulletin Annuel de Musée d'Ethnographie. Genève, 1971, n.14:15-68.

_____.
L'art de la plume, Brésil. Genève, Musée d'Ethnographie, 1985.

VAN VELTHEM, L.

Plumária Tukano. Tentativa de análise. Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi, n.s. Antropologia, Belém, 1975. 57:1-29. ilus.

VIDAL, L.

A plumária Kayapó. En: Arte plumária do Brasil; catálogo. Brasília, Fundação Nacional Pró-Memória, 1980.

_____ (org).

Grafismo indígena: estudos de antropologia estética. São Paulo, Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992. ■

Parque indígena de xingu: laboratorio de intercambio cultural

BERTA G. RIBEIRO

Doctora por la Universidad de São Paulo. Etnóloga del Museo Nacional y profesora de Antropología y Arte Indígena de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Realizó trabajos de campo entre grupos variados del Parque Nacional del Xingu, así como entre los Asuriní, Araweté y Desâna, en el período de 1977 a 1991. Es autora de libros y artículos publicados en revistas especializadas en Brasil y en el exterior.

Karl von den Steinen (1940), al descubrir, en 1884, la región del alto Xingu, comprobó que se trataba de un área de refugio de tribus pertenecientes a diversas vertientes culturales. En otras palabras, una región donde varios grupos indígenas intercambiaron elementos de cultura al punto de volverse dependientes los unos de los otros a la hora de procurarse ciertos bienes, de determinadas ceremonias y de los matrimonios acaecidos entre miembros de las diversas tribus. En estas condiciones, varias esferas de la cultura presentan tan gran uniformidad que pareciera

fuesen pertenecientes desde siempre a una única tribu.

De ese sistema de interacción participaban, en los tiempos de Steinen, 14 tribus viviendo en 38 aldeas. De estas restan nueve, distribuidas al sur del Parque Indígena de Xingu (PQXIN), Estado de Mato Grosso, delimitado como territorio tribal en 1961. Son los Waurá, Mehinako y Yawalapiti, hablando lenguas del tronco aruak; los Kamayurá y Aweti, hablando tupi; los Kalapalo, Kuikuro y Nahukwá (fundidos con los Matipu), cuyas lenguas pertenecen a

la familia karib, los Trumai, de lengua aislada. Esas tribus se concentran alrededor del Puesto Indígena Leonardo Vilas Boas mantenido por la Funai (Fundação Nacional do Índio).

Al norte del Parque, alrededor del Posto Indígena Diauarum, en medio de Xingu, se sitúan otras tribus que, con excepción hecha de los Suyá, ya allí residentes en tiempos de Steinen, fueron traídas por los hermanos Vilas Boas, que, durante 30 años, administraron esa reserva indígena. Son los Txukahamãe (de la familia Kayapó), que hablan una lengua del tronco jê; los Kreen-Akarore, los Tapayuna, también hablantes de jê; los Juruna y Kayabi, de lengua tupi. Al sur del Parque, se ubican aún los Txikão, de lengua karib, también traídos para dentro del PQXIN por los hermanos Vilas Boas para protegerlos – como los grupos arriba citados – de los violentos embates de los frentes de expansión de la sociedad nacional, que, en algunos casos, hicieron víctimas un 90% de su población.

Menciono, a continuación, los principales elementos culturales que, según los etnólogos que estudiaron las tribus del alto Xingu, y mis pro-

pias observaciones (Ribeiro, 1979 y 1993), caracterizan el sistema alto-xinguano.

En lo tocante a la cultura material y a las actividades de subsistencia se destacan las siguientes líneas: disposición circular de las casas de la aldea, teniendo al centro la “casa do homens” (también llamada “casa das flautas” por Steinen) y la jaula cónica, donde es mantenido en cautividad un gavián real; habitación de planta oval, con techo redondeado de sapé, sin distinción de techumbre y pared, que abriga una familia extensa; manufactura de cerámica – “monopolio” de las indias Waurá –, que consta de calderos redondos u ovals, de fondo chato, bordes salientes y pequeños cuencos zoomorfos; collares de cuentas circulares y piezas rectangulares de caramujo, “monopolio” de manufactura de los grupos de habla del tronco karib; peines entramados con hilos de algodón formando dibujos geométricos; tejeduras de redes de fibra de palmera buriti (*Mauritia vinifera*) enlazada con algodón; trenzado de cestos de talas del brote y del peciolo del buriti, y de las talas y pajas del mismo árbol para la hechura de trampas de pesca, soportes de calabaza, aventadores para el

fuego, coronas de sustentación de adornos plumarios, objetos de ocio infantil, máscaras diversas, bancos esculpidos, plumaria, todo artesanía masculina; y aun, el arco negro: "monopolio" de los indios tupi.

La vida económica se fundamenta en el cultivo de huertas con predominancia de la mandioca salvaje (*Manihot esculenta*, Cranz), que satisface entre un 80 y un 85% de la alimentación. El procesamiento de ese tubérculo es tarea femenina, siendo ejecutada mediante el rallado de la raíz y la separación del veneno (ácido prúsico) de la masa y de la tapioca por medio de un filtro: esterilla tejida con los nervios de la hoja del buriti. Otros productos cultivados son: el maíz (*Zea mays*), frijoles (*Phaseolus* y *Canavalia*), calabaza (*Curcubita*), batata (*Ipomea*), cará (*Dioscorea*), manises (*Arachis*), pimienta (*Capsicum*), plátano (*Musa*), piña tropical (*Sativus*), mango (*Mangifera indica*) y otros árboles frutales.

La dieta alimenticia proteínica es basada mayoritariamente en el pescado y, subsidiariamente, en carne de algunas aves, monos y huevos de tracajá, en la época propicia.

En cuanto a la organización social, religión, mitología y vida ceremonial, cabe mencionar las siguientes características. Agrupamientos familiares (familia numerosa) ocupando una única habitación colectiva. Jefatura de la aldea transmitida hereditariamente. Mitología teniendo como héroes civilizadores el padre y sus hijos gemelos, identificados con el sol y la luna. Uso del tabaco, con canto y maracas, en la invocación de sobrenaturales para las curas chamanísticas e imputación de hechicería a los chamanes más poderosos. Fiesta de los muertos (*kwarip*, en tupi) en la que se rememora teatralmente el mito de la creación. Uso ceremonial-deportivo de la paleta o propulsor de dardos (*iawarí*, en tupi), en el ritual del mismo nombre, en el que se enfrentan dos equipos representando las respectivas tribus. Lucha corporal (*huka-huka*, en tupi) realizada en todos los ceremoniales. Intercambio institucionalizado de bienes (actualmente también los exógenos), denominado *moitará*, en tupi, que tiene lugar durante los rituales. Monopolio de la manufactura de determinados bienes ya citados. Uso de instrumentos musicales, de entre los cuales la flauta *uruá* y la *jakuí* (en tupi), ésta última sobre la que recae la

prohibición de ser vista por mujeres y niños. Reclusión pubertaria, femenina y masculina, más prolongada para los linajes de los jefes. Martirio empleando un aparato dotado de un diente de pez-perro para fortalecer el cuerpo y demostrar resistencia al dolor. Ausencia de indumentaria, para hombres y mujeres, excepto la simbólica tanga femenina (uluri, en tupi), colocada en la fiesta iamarikumã (en tupi). Profusión de adornos corporales, inclusive la elaborada pintura corporal, principalmente masculina, usada por

los participantes de los rituales: kwarip, fiesta del pequi (Caryocar brasiliense), fiesta de iamarikumã y, sobre todo, en el juego ceremonial iawarí. Arte gráfico, aplicado al cuerpo y a casi la totalidad de utensilios, desarrollado con significados simbólicos definidos.

El proceso de “xinguanización”

En la aculturación intertribal, que se manifiesta en todas las esferas de



*Olla de cerámica para servir bebidas fermentadas. Indios Juruna, colección particular.
Dibujo de Mila a partir de una foto de D. Lamônica*

la cultura, influenció fuertemente la especialización de las diversas tribus xinguanas en la producción de bienes de trueque. Éste se lleva a cabo a nivel de individuo, intratribu e intertribus, siempre que se presente alguna oportunidad e, institucionalmente, en la fiesta moitará, en la que varias tribus se reúnen, trayendo sus productos peculiares para una especie de feria en la que tiene lugar el intercambio. Ultimamente se ha comprobado una intensificación de la adquisición de ciertos bienes por parte de individuos que viven en aldeas próximas del Posto Leonardo, como los Yawalapiti y los Txikão, al sur del Parque, o por habitantes indios del Posto, para el intercambio con otros indios y con civilizados. Esa situación de privilegio fue disfrutada, hace algunas décadas, por los Kamayurá (Galvão, 1953:2).

Cuando estuve en la aldea Yawalapiti, en agosto de 1977, vi Sariruá, jefe de familia numerosa y capitán (pero no de toda la aldea sino de sus habitantes Yawalapiti), cambiar un caldero fabricado por los Waurá por un pantalón de peto “piel de jaguar” que le ofreció un soldado del Para-Sar (grupo de paracaidistas especializados en salvamento y res-

cate). En el Posto Diauarum, al norte del Parque, di un puñado de bisuterías a un indio Kayabi, que allí reside, a cambio de un mazo Kreen-Akarore. En la misma oportunidad, un indio Txikão me ofreció un calderillo zoomorfo Waurá a cambio de un pedazo de tela. Aritana, capitán de la aldea Yawalapiti, cambió un collar de caramujo redondo Kalapalo por un toca-discos que pertenecía a su hermano, Pirakumã.

En estas condiciones, las tribus localizadas con una mayor proximidad de los dos puestos de administración del Parque y los indios que allí viven, funcionarios de la Funai o no, están asumiendo el papel de intermediarios en los trueques de productos industriales que pasan, después, a las tribus más apartadas. Debido a eso, en los últimos años, surgió un nuevo foco de rivalidades entre los grupos xinguanos. La concentración de bienes caraíbas – designación dada al blanco en todo el Parque de Xingu – en manos de los grupos citados creó envidia y resentimiento.

A ese respecto, Uaripirá, indio Yawalapiti, así se expresó: “Txikão, Kalapalo, Trumai roba. Yawalapiti tiene cabeza, otro indio no, agota la

paciencia. Kuikuro tiene cabeza (su abuela era Kuikuro). Kalapalo roba porque vive lejos del puesto Leonardo. Yawalapiti no roba porque vive cerca, recibe muchos regalos”.

Viveiros de Castro (1977:19) comenta que los Yawalapiti carecen de “emblemas de distinción tribal”, de los cuales, el más importante, en el caso de los xinguanos, es, al lado de la lengua, la especialización en utensilios. “Ahora se especializan en pasar, en trueques individuales o conjuntos (ultsi), los bienes caraíbas que concentran para los otros grupos.” En efecto, las especializaciones tribales que otrora no sólo establecían una dependencia entre las tribus sino que “funcionaban ritualmente como emblemas de la identidad tribal” (1977:36) van perdiendo ese carácter.

En los días de hoy, acentúa Carmen Junqueira (1975:15), los instrumentos de trabajo (hachas, grandes cuchillos, armas de fuego) son proveídos por el puesto y ocuparon, desde hace mucho tiempo, el lugar de los implementos tradicionales. En opinión de esa autora, el propio arco y flecha es hoy en día antes un ele-

mento simbólico – el arco negro, principalmente, especialidad de los Kamayurá –, sustituido en las actividades productivas por armas de fuego (excepto cuando falta munición) y, en parte, por anzuelos y líneas de nailon.

Continúan desempeñando un papel relevante como bienes de trueque los collares de caramujo, hechos por los Kalapalo y los Kuikuro, muy apreciados a pesar de la competencia de los collares de bisutería; y los calderos de cerámica, modelados por los Waurá y, subsidiariamente, por los Mehinaku (Ribeiro, 1979: 64), no del todo ultrapasados por los de aluminio, una vez que éstos son usados apenas para cargar agua.

En verdad, todos los utensilios pueden ser producidos indistintamente por las diversas tribus. Sin embargo, el intercambio de bienes continúa teniendo un papel relevante en las relaciones intertribales. Es lo que afirma Carmen Junqueira (1975:18): “Los trueques entre aldeas, que en algún momento de la vida de cada tribu deben haberse constituido en imperativo económico, son hoy más una oportunidad formalizada para que dos grupos se vean”.

Por otro lado, aumentó la dependencia económica en relación al puesto de la Funai, que pasó a ser el principal donador de bienes, principalmente herramientas. Carmen Junqueira (1975:81) señala que “en 1971, durante los preparativos de un moitará en la aldea Waurá, los Kamayurá llegaron a acudir a la Fuerza Aérea Brasileña (FAB) en busca de artículos como jabón, anzuelo, etc., que serían ofertados en los trueques”.

Aún así, la producción de utensilios indígenas se mantiene, y tal vez tienda a aumentar, no sólo debido a la orientación de los dirigentes del Parque Indígena de Xingu – que ven en ella la preservación de los símbolos de las culturas tribales – sino también porque, con el incremento de las visitas de etnólogos y otros especialistas al Parque, todas las tribus, principalmente las situadas en las áreas próximas a los dos puestos de la Funai, pasaron a producir utensilios para el trueque: cestos, cerámica, hamacas, bancos, collares, adornos de plumas, arcos y flechas, mazos, algunos de mala calidad, en vista de la finalidad a la que se destinan. De forma paralela, también aumentaron considerablemente los bienes industriales, es

decir, de consumo conspicuo, a disposición de los indios. Los bancos zoomorfos de madera son sustituidos por barriles de óleo diesel; hamacas “cearenses”, fabricadas en São Paulo, ocupan el lugar de las nativas. Radiocasetes, vitrolas, equipamientos de pesca entran, por así decirlo, en el circuito de los trueques.

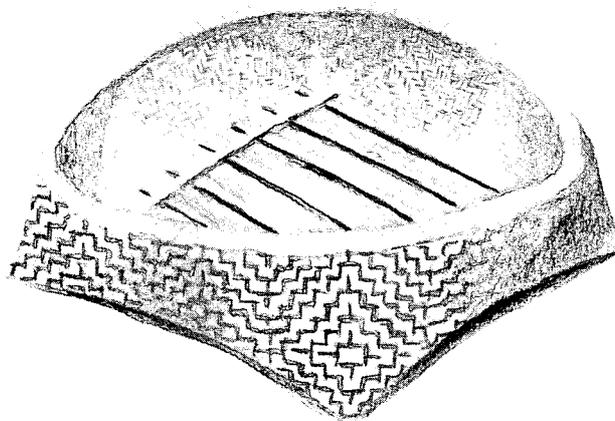
Al norte del Parque observé que los Juruna son los mayores proveedores de utensilios para los otros grupos. Ipó, indio Kayabi, cambió un caldero juruna de 20 litros por un mosquitero y una manta que ganó con el salario de subjefe del Puesto Diauarum, de la Funai. Los Metuktire o Txukahamãe, que antes dormían sobre esteras trenzadas de paja de buriti (kupin, en su lengua), están usando hamacas adquiridas de los Juruna o industriales. Antes de la pacificación, los Txukahamãe robaban calderos de los caraíbas, muchas veces, si era preciso, matando al dueño. Esos indios, que no hacen cerámica, continúan preparando sus alimentos siguiendo la forma tradicional, que prescinde de calderos para la cocción, es decir, asándolos en horno subterráneo.

Los Juruna, por lo que todo indica,

son también los mayores proveedores de canoas de caña, aunque existen ya especialistas en la hechura de esas canoas, como es el caso de Mapukayaka, artesano Yawalapiti que, durante mi estadía en 1977, estaba preparándose para ir a la región del río Culuene a construir una canoa de esa caña para los Kalapalo.

La valorización de los calderos y de las hamacas Juruna, así como la de los cestos Kayabi, se explica no tanto por su utilidad, una vez que pueden ser fácilmente sustituidos por bienes industriales, como por su prestigio a

los ojos de los indios. Son artes realizadas que aventajan, de lejos, en belleza plástica y perfección, las manufacturas civilizadas. Por otro lado, también aquí, el trueque parece funcionar como un mecanismo que alimenta la convivencia. Tal vez por el mismo motivo encontré grandes calderos Waurá en la aldea Txikão. En el caso de los Kayabi, la transferencia para el Parque ocasionó la pérdida de la cerámica, una vez que, según alegan, allí no se encuentra el mismo barro y, sobre todo, las mismas témperas de las que disponían en el Rio dos Peixes. De ahí la presencia de



Cesto xinguano

Dibujo de Mila a partir de una pieza perteneciente al Museo del Indio/FUNAI

elementos de la cultura material originaria de los Juruna en las aldeas Kayabi.

En estas circunstancias, es de suponer que la especialización artesanal y el trueque persistan, tanto en el sur como en el norte del Parque, para fundamentar la interdependencia y revigorar la identidad tribal. Por otro lado, si los presupuestos de los diversos autores, entre ellos Pedro Agostinho (1974), que estudiaron el sistema xinguano, están correctos, los grandes ceremoniales, especialmente el rito fúnebre *kwarip* (que escenifica teatralmente el mito de la creación), los objetos asociados a la vida ritual, tales como la flauta *jakuí*, las máscaras de danza, instrumentos zumbadores, propulsores de dardos, los adornos de plumas y otros, continuarán existiendo como mecanismos de integración intertribal.

En el caso de los Kayabi, el mazo ceremonial (*muap*) también puede ser considerado como utensilio ceremonial, de la misma forma que el arco y las flechas con que esos indios escenifican un ataque a un “enemigo”, le cortan la cabeza y le arrancan los dientes para hacer collares, en la fiesta *djawasí*. El “enemigo” es re-

presentado por un muñeco de embira de *jequitibá* (*Cariniana* sp.), del que se extrae la tinta para pintar los cestos; los dientes son palitos clavados en la boca del muñeco. Asistí a la réplica teatralizada de la fiesta, realizada a modo de juego por los niños de la aldea de *Mairopã*, donde me hospedé en agosto de 1977.

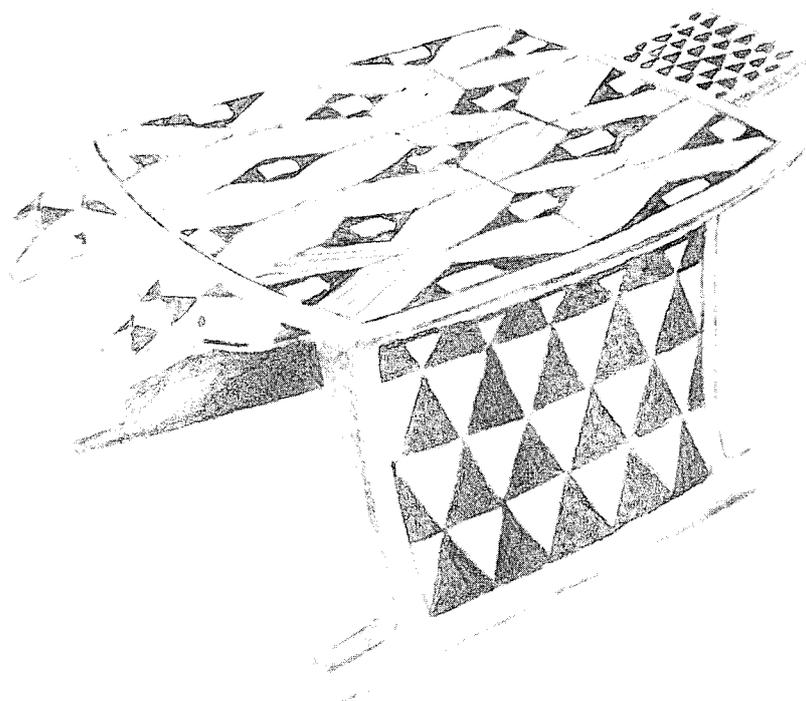
En el caso del alto Xingu, el comercio, las festividades y los juegos deportivos, el *jawarí*, especialmente, vinieron a dirimir rivalidades y conflictos, abiertos o latentes. Lévi-Strauss (1976:338) ve en el comercio y en la guerra “...los dos aspectos, opuestos e indisolubles, de un único y mismo proceso social”.

La especialización artesanal en el alto Xingu tiene sus raíces en la tradición mítica. *Mavutsinin* (en *Kamayurá*), al crear la humanidad xinguana, las tribus periféricas y los blancos, mandó a los *Kamayurá* a coger el rifle. Pero a éstos les pareció que estaba viejo y cogieron el arco negro. El rifle fue dado entonces a los blancos que, por eso, tuvieron que marcharse lejos. A los *Kuikuro*, *Mavutsinin* mandó coger el arco blanco; a los *Waurá*, el caldero; a los *Txukahamãe*, el mazo (*Agostinho*,

1974:41). Esta versión Kamayurá del mito de la creación revela, por un lado, su etnocentrismo: los mandó a coger el rifle en primer lugar; por otro, explica la supremacía del blanco y, en tercer lugar, enuncia los utensilios-símbolo de cada etnia.

Debido a la distancia y a las ten-

siones latentes entre los grupos del sur y del norte del Parque, es poco probable que estos últimos vengan a ser admitidos, como colaboradores, en el sistema de trueques, en la misma escala en la que el mencionado sistema se procesa en el ámbito del alto Xingu, porque las tribus periféricas (excepto esporádicamente los



*Banco tallado en madera destinado al uso masculino en el Alto Xingu.
Dibujo de Mila*

Suyá) no son admitidas como tribus (como individuos, eventualmente, sí) en los rituales en los que se procede al intercambio institucionalizado.

Al norte del Parque, posee notoriedad la cestería Kayabi – un apá (omóplato de res) en forma de cuenco, y un jamaxim (cesto de carga) – finalmente trenzados y pintados, realzando una infinidad de padrones geométrico-simbólicos; e, incluso, un mazo ornamentado (Ribeiro, 1986). Mairopãñ, mi posadero Kayabi, preparó dos para que su hijo, Txiravé, los llevara al Puesto Leonardo donde iría a recibir las “encomiendas” que había hecho a cambio de 10 sacos de arroz. Los Juruna ofrecen al Parque canoas monóxilas excavadas en tronco de árbol (Oliveira, 1970:156). Los Txukahamãe entran en el circuito de los trueques, por lo que sabemos, con sus productos agrícolas.

Recientemente surgió un nuevo producto de cambio originario de los Kayabi. Se trata de anillos, collares y sobre todo “camafeos” de tucum (*Atrocaryum* sp.) representando pájaros, peces y otros animales. Los Kayabi fabricaban tradicionalmente anillos de coco de esa palmera y de la palmera inajá (*Maximiliana regia*)

con lo que a veces formaban collares y también pulseras que son usadas en grandes cantidades por sus bebés, como talismanes.

Lo cierto es que, más que en cualquier otra área, los xinguanos saben atribuir un valor específico a los objetos de trueque, facilitando el comercio intertribal en términos ecuanímenes, sea de utensilios u otros productos: pequis (*Caryocar brasiliense*) y mangabas (*Arconia speciosa*) por ejemplo (Schaden, 1965:87). Existe también la expectativa de reciprocidad en la prestación de servicios y hospedaje. El jefe espiritual se hace pagar por las curas que realiza; las bodas son ocasiones en que las familias de los contrayentes se hacen regalos; en las relaciones extramaritales, las amantes también reciben regalos (Viertler, 1969:57/61; Galvão, 1953:32).

Por otro lado, todos los autores que estudiaron la cultura xinguna son unánimes en afirmar que la no retribución correcta, sea en lo que se refiere al hospedaje o sea en lo referido al intercambio de bienes, se considera un comportamiento incalificable. Ya Steinen decía que “la avaricia se tiene como uno de los peores

defectos” (1940:426). Ellen Basso (1973:9) define la noción de ifutisu, de los Kalapalo, como un tipo de comportamiento caracterizado por la generosidad y por la benignidad, tenido como “importante característica distintiva de la categoría ‘gente’

de la sociedad xinguana”. A éste se opone el comportamiento *îtsotu*, que significa “rencor imprevisible y violencia” (Basso, op. cit.), atribuido a las tribus circundantes, hostiles a las xinguanas, o genericamente a cualquier indio no xinguano.

BIBLIOGRAFÍA

AGOSTINHO, Pedro.

Mitos e outras narrativas Kamayurá. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1974.

BASSO, Ellen B.

The Kalapalo Indians of Central Brazil. Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1973.

FÉNELON COSTA, Maria Heloísa.

O mundo dos Mehinako e suas representações visuais. Brasília, Editora UnB, CNPq, Editora UFRJ, 1988.

GALVÃO, Eduardo.

Cultura e sistema de parentesco das tribos do alto rio Xingu. Rio de Janeiro, Boletim do Museu Nacional, número 14, Antropologia, 1953.

Junqueira, Carmen.

Os índios de Ipavu. São Paulo, Ática, 1975.

LÉVI-STRAUSS, Claude.

O pensamento selvagem. São Paulo, Nacional, 1976.

OLIVEIRA, Adélia Engrácia de.

Os índios Juruna do alto Xingu. São Paulo, Dédalo 11-12, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 1970.

RIBEIRO, Berta G.

Diário do Xingu. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

_____.

Desenhos semânticos e identidade étnica: o caso Kayabi. En: Darcy Ribeiro (ed.), Berta G. Ribeiro (coord.). Arte índia, vol. 3 da Suma Etnológica Brasileira, p. 265-286. Petrópolis, Vozes/FINEP, 1986.

_____.

Os padrões ornamentais do trançado e a arte decorativa dos índios do alto Xingu. En: Vera Penteadó Coelho (org.). Karl von den Steinen: um século de antropologia no Xingu. São Paulo, EDUSP, 1993, p.563-589.

SCHADEN, Egon.

Aculturação indígena. Ensaio sobre fatores e tendências da mudança cultural de tribos índias em contato com o mundo dos brancos. São Paulo, Revista de Antropologia vol. 13, 1965.

SEEGER, Anthony.

Nature and society in central Brazil. The Suyá Indians of Mato Grosso. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1981.

STEINEN, Karl von den.

Entre os aborígenes do Brasil central. São Paulo, Separata da Revista do Arquivo Municipal, vols. XXXIV a LVIII, Departamento de Cultura, 1940.

VIERTLER, Renate B.

Os Kamayurá e o alto Xingu. São Paulo, Inst. Est. Bras., USP, 1969.

VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo Batalha.

Indivíduo e sociedade no alto Xingu: os Yawalapiti. Rio de Janeiro, Museu Nacional, UFRJ, 1977. (Tesina). ■

La artesanía indígena y el tráfico simbólico entre poblaciones del nordeste brasileño

WALLACE DE DEUS BARBOSA

Mestre en Historia del Arte por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro y doctorándose en el Programa de Post Graduación en Antropología Social del Museo Nacional de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Profesor del Departamento de Arte de la Universidad Federal Fluminense.

Desde hace por lo menos dos décadas, el Nordeste de Brasil viene siendo palco de un fenómeno social que, a pesar de estar revestido de singularidades, remite a procesos semejantes ocurridos en África, en Oceanía y en las Américas del Norte y Latina. Se trata del movimiento de reafirmación étnica de los grupos indígenas locales, cuya reelaboración cultural en curso viene llamando la atención de antropólogos, historiadores, del público en general, así como de las autoridades responsables, tanto por la forma en que vienen desa-

rollándose como por lo que este proceso representa.

Movilizados debido a una serie de cambios ocurridos en la política indigenista nacional, sobre todo a partir de la década de 1970 – tales como la promulgación de la Ley 6001 de diciembre de 1973 que se volvió conocida como Estatuto del Indio, la creación del Conselho Indigenista Missionário (órgano ligado al CNBB – Conselho Nacional dos Bispos do Brasil) en el año anterior y de la União das Nações Indígenas (UNI)

en 1980 –, varios grupos que hasta entonces eran designados por la población regional como “*caboclos*” pasaron a reivindicar al órgano oficial de asistencia a las poblaciones indígenas (Fundação Nacional do Índio – Funai) su reconocimiento como indígenas con derechos constitucionales establecidos. Varios grupos de diversos estados del Nordeste iniciaron, muchas veces auxiliados por agentes y agencias ligadas a la causa indígena, un proceso de retomada de prácticas tenidas como ‘tradicionales’, como la producción artesanal, diversas modalidades de prácticas rituales y, cuando era posible, la utilización de un idioma propio o de un vocabulario con términos específicos para designar determinados objetos de su cultura material. Ese movimiento resultó en un intenso intercambio cultural, principalmente en el campo ritual – entendido como sistema de prácticas, representaciones y de objetos materiales que les sirven de soporte –, que se dio paralelamente al agenciamiento político en la resolución de sus problemas, sobre todo relacionados con cuestiones concernientes a terrenos (Oliveira Filho, 1993), funcionando como un verdadero ‘tráfico simbólico’ entre los grupos de la región.

Las consideraciones aquí presentadas se basan en algunos años de experiencia con curadoría de material etnológico en el Departamento de Antropología del Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro –, en trabajos de campo en la región del Araguaia, pero sobre todo en el contacto con individuos y grupos indígenas del Nordeste, en su mayor parte del semi árido pernambucano. De entre estos, cabe citar los Pankararu de Brejo-dos-Padres, Fulniô, Kapinawá y, principalmente, los Kambiwá, con quien trabajo desde 1990 y cuya producción ha suministrado la mayor parte de los subsidios para el entendimiento del papel de la producción artesanal en el proyecto de reconstitución de identidades sociales. Sobre este grupo en especial caben algunas consideraciones preliminares.

Los actuales Kambiwá son mencionados en los registros históricos como “indios de la Serra Negra” o “bandos nómadas de la Serra Negra”; especie de micro-clima del *sertão* de Pernambuco, el lugar es referido por los geógrafos como “una isla en el inmenso mar de la *caatinga*”. En tiempos remotos, la Serra Negra abrigaba una serie de etnias diferentes

(Pipipãs, Voués, Aricobés, Umãs) hasta que, debido a la expansión de la pecuaria, esos grupos fueron sucesivamente perseguidos y expulsados, por hacenderos locales, de aquella especie de “territorio sagrado”. Los restos de los diversos grupos fueron inducidos a un itinerante proceso de vagabundeo por el *sertão*: una especie de diáspora que conllevó que muchos hábitos y prácticas rituales tuviesen que ser alterados o, en algunos casos, hasta incluso abandonados, por estar sujetos a represión por parte de las fuerzas policiales del estado.

El nombre étnico Kambiwá – cuyo significado literal es “un retorno a la Serra Negra” – fue adoptado como nombre tribal en un pasado relativamente reciente (décadas de 1960/70), cuando los diversos grupos de descendientes de los antiguos habitantes de la sierra se unieron y ensayaron su última tentativa – frustrada – de ocupación de aquella parte de su territorio, reivindicando incluso el reconocimiento oficial como grupo indígena, con derecho a asistencia gubernamental. Actualmente, los cerca de 3.000 individuos que componen el grupo habitan, desperdigados en cinco poblados o “aldeas”, una región

limítrofe con la sierra (hoy con estatus de reserva biológica) y fueron reconocidos por la Funai como población indígena, con derechos constitucionales establecidos.

Incluso de este modo, los Kambiwá, así como una serie de otros grupos indígenas del Nordeste, tienen su espacio restringido por los medios de comunicación en el sentido de dar salida a sus demandas y denuncias. Son vistos con cierto escepticismo por la opinión pública que tiende a relacionar el hecho de estar socialmente muy próximos al llamado “*caboclo* regional” – en el aspecto físico o fenotípico (por razones históricas bien determinadas), por las prácticas culturales (que en la mayoría de los casos no les son exclusivas) y vida económica (agricultura campesina) – a una supuesta “degeneración” o “indiferenciación”, tanto biológica como cultural, resultante de un largo y compulsivo proceso de mestizaje con el blanco y con el negro.

Habitando una de las regiones más inhóspitas de todo el territorio brasileño, el grupo aprendió, con el transcurrir del tiempo, a vivir de todo lo que pudiese ser extraído con benefi-

cio de su *habitat*. Agricultores obstinados, cuentan todavía con la caza y recolecta de miel para la complementación de su dieta alimenticia. Sufren con los largos períodos de estiaje (la sequía) y con las sucesivas deforestaciones, promovidas por hacenderos vecinos, que causan daños irreparables a la fauna y a la flora nativas (1), así como a su modo de vida diferenciado.

Los grandes ganaderos se benefician del hecho de que la *caatinga*, como nicho ecológico específico, no es vista por la opinión pública como algo digno de preservación, como son la *mata atlántica* o las selvas tropicales. Al ciudadano común se le presenta por su aspecto árido, agresivo, espinoso y seco. Poco se percibe de la riqueza y variedad de las especies locales que los indios aprendieron, con mucha sensibilidad, a manejar.

La crítica de arte especializada también contribuye negativamente

cuando desprecia la producción artesanal más reciente del grupo, alegando que ya no se trata más de objetos “tradicionales”. Las innovaciones técnicas y la utilización de materia prima no convencional son tratadas como producto de la “aculturación” por los especialistas más conservadores que desprecian las novedades cuando se trata de “artes étnicas”; no obstante son valorizadas y recompensadas si se dan en el circuito restringido de las llamadas “artes civilizadas”.

En su proceso de reelaboración cultural, los Kambiwá inventaron algunos adornos y objetos diversos de cultura material, normalmente utilizados como accesorios de la indumentaria, con gran creatividad y valiéndose de tecnologías alternativas y materiales autóctonos como, por ejemplo, el cuero de *caititu* (*Tayassu tajacu*, L.), paja y fibras nativas.

Los fenómenos de “resurrección étnica” o “etnogénesis” – como mo-

1 Recientemente (1993) uno de estos hacenderos promovió una gran deforestación, precedida de quema, que devastó buena parte de los “bancos” (reserva natural) de *caroá* (*Neoglaziovia variegata*), una bromeliácea nativa cuya fibra es largamente utilizada por los Kambiwá en la confección de bolsos, redes y en la mayor parte de los aspectos de indumentaria utilizados en sus rituales.

dernamente han sido denominados – que ahora tienen lugar en el Nordeste, así como su carácter singular, colocan en jaque los modelos teóricos de la “aculturación”, responsables por la instauración y quiebra de lo que Sampaio (1986) cierta vez denominó de “futurologías etnológicas”, entendidas como esquemas analíticos que afirmaban la inexorabilidad de la extinción de determinados grupos indígenas por los sistemas sociales envolventes, como se ve en innumerables trabajos, aplicadas a las más diversas situaciones de contacto y actualmente revistas, no sólo por sus autores, sino por los propios hechos.

Al introducir, en el *Atlas das terras indígenas no Nordeste*, la discusión sobre la reelaboración cultural y el horizonte político de los pueblos indígenas del Nordeste, comenta Oliveira Filho (1993:8):

Con la movilización colectiva por un territorio común, anclada en la dinámica del campo de acción indigenista, la reelaboración de tradiciones específicas (*sea por la importación de símbolos visualizados como indígenas, sea por el rescate de saberes locales o regionales*) podrá venir a consolidarse en un futuro muy

próximo como la dimensión propiamente cultural de un proyecto étnico de gran envergadura” (la itálica es mía).

Arte, artesanía y los indios del Nordeste

Hace mucho tiempo que ‘estabilidad’ y ‘cambio’ son temas queridos para aquellos que se ocupan de las formas tradicionales de producción artística, como la artesanía. No me incluyo entre aquellos que, por despreciar el carácter valorativo implícito en la distinción arte/artesanía, se niegan a trabajar con esa “falsa cuestión”. Hasta porque esa distinción frecuentemente opera con base en las representaciones colectivas sobre la función social del artesano y de la artesanía, de modo que no podemos dejar de analizar algo que forma parte de la contemporaneidad. Además de eso, el mundo moderno puede tener la conciencia, principalmente después de Kant, de que clasificar es, antes de todo, establecer jerarquías. El simple acto de distinguir fenómenos o cosas afines implica el establecimiento de gradaciones, de niveles, de leyes; y muchas de esas leyes operan con fuerza semejante tanto en

la esfera de la opinión pública como en la de la crítica especializada. Si la distinción arte *versus* artesanía todavía es operante, aunque construída por una ideología que pretende usurpar al artesano su condición de artista, debemos echarnos sobre ella – aunque corramos el peligro de rectificarla, en un primer momento – y desvelarle los meandros, analizarla, desconstruirla, en definitiva.

Uno de los presupuestos más frecuentes en lo que se refiere a esa distinción es lo que alía la **artesanía** a la **tradición** (2) – entendida como un modo de vida pretérito, mantenido gracias a un esfuerzo colectivo deliberado – es decir, a su compromiso con la manutención y reproducción de sistemas sociales. Por otro lado, al arte le cabe la **concepción de lo nuevo, de lo inusitado, de algo que todavía no fue experimentado**. Y las distinciones no paran por ahí. En el ámbito de la crítica especializada, Clarival do Prado Valladares (1978) fue uno de los que intentaron

sistematizar algunos puntos, juzgados como primordiales en torno de esa cuestión:

- 1) Se juzga, primeramente, que el artesano tiene el dominio de la labor artesanal y que el artista que se digna reconocerse como tal también debería tenerlo.
- 2) Siendo, a los ojos del pueblo, una especie de guardián de la tradición, el artesano tendría el compromiso con un universo temático específico y limitado (que podríamos en parte asociar a la “coherencia temática” mencionada por Valladares). Igualmente su arte tendrá que ser coherente desde el punto de vista técnico.
- 3) Así siendo, dada la naturaleza limitada de su universo, el artesano tendría más desprendimiento con relación al contenido de originalidad de su obra, que sería mucho más exigido al artista.

2 Jocelyn Linnekin (1983), tomando como base el trabajo pionero de Hobsbawn y Ranger (1983), estudió el proceso de reelaboración de la cultura hawaiana. A su entender la tradición, en muchos casos, constituye “un modelo consciente de un modo de vida del pasado que los pueblos usan para la construcción de su identidad”.

4) El último punto, también relacionado, se refiere al problema de la contemporaneidad, con la que el artista está ineluctablemente comprometido, mientras que el artesano pertenece a una dimensión preterita.

En el caso de la artesanía indígena o “tribal” (como a veces es llamada), esos presupuestos se desdoblan. Inicialmente, en relación a esa dimensión temporal, se hace evidente algo que fue señalado por Lux Vidal (1992), como es: la tendencia del



*Danzantes del Praiá con indumentaria propia del ritual
Dibujo de Mila a partir de una foto de W.D. Barbosa*

hombre occidental a juzgar las artes indígenas como pertenecientes “al orden estático de un Eden perdido”. Además de eso, por tener un tipo de formación cultural en el que aprende a hacer la mayor parte o casi todo lo que necesita, el artista indio no ve normalmente reconocida la autoría de su trabajo, puesto que, grosso modo, todo es hecho colectivamente.

Trabajemos por partes. Inicialmente, lo que se refiere al problema de la supuesta ausencia de autoría individual tratándose de artes étnicas, es suficientemente contradicho por Paul Bohannan, en un artículo sobre el artista y la crítica en la sociedad africana, por Harry Hawthorn al hablar sobre la individualidad y creatividad del artista entre grupos de la costa noroeste de los Estados Unidos y por tantos otros que participaron del Simposio dedicado a la discusión del papel del artista en las sociedades tribales, promovido por el Royal Anthropological Institute en 1961 y publicado en un volumen organizado por Marian Smith. Años más tarde, Nelson Graburn (1976) comentará, a ese respecto, que la creencia en el anonimato en producciones que normalmente eran denominadas como

arte “primitivo” o “folk” es una herencia del siglo 19 y que, infelizmente, se mantiene hasta los días de hoy gracias a una serie de malentendidos. A su entender, el desconocimiento, por parte de los curadores de los museos, de la autoría individual de las piezas recolectadas, no implicaba que los vecinos y colegas de oficio del artesano que las produjo también la desconociesen. De la misma forma, la ausencia de una firma personal en los objetos producidos no asegura que los otros miembros del grupo o el propio artista estén imposibilitados para identificar – hasta incluso por medio de signos alternativos, como los padrones gráficos, por ejemplo – su autoría.

Otro aspecto infalible, tratándose de producción artesanal, se refiere a la estabilidad técnico-formal de los manufacturados, más visible en el caso de la cultura material indígena, que constituye un importante elemento de resistencia étnica, presente en su rigor tradicionalmente inscrito, hasta incluso en aquellos grupos dichos más “aculturados”. Sea en los trenzados o en los trabajos de cordones de fibras vegetales nativas, se testimonia la reproducción literal de técnicas registradas en los ma-

nuales de etnología con extrema exactitud en grupos que ya no disponen de una serie de otros trazos de su cultura, como la lengua, por ejemplo.

Darcy Ribeiro (1986), en un artículo sobre arte indígena, justifica el rigor técnico con el hecho de que, en aquellas sociedades que no cuentan con el recurso del registro escrito, la técnica tradicional tendría que ser pasada de forma rígidamente marcada para que ningún elemento se perdiera en la transmisión. En verdad, Ribeiro apunta un aspecto importante de ese problema, es decir, el del compromiso del artesano con la 'transmisibilidad' de contenidos culturales.

La incorporación de materia prima no tradicional en la confección de los utensilios es una de las principales formas por las cuales se pueden constatar cambios en la artesanía indígena. Tales incorporaciones eran normalmente negativizadas por los representantes de la línea de estudios de los llamados "procesos aculturativos", cuyo exponente en términos de arte indígena en Brasil fue Egon Schaden (1969), para quien las innovaciones eran producto de la

"aculturación". Berta Ribeiro (1983) sigue, de cierta forma, esa tendencia, considerando nocivo el recurso a materiales "heteróclitos". A ese respecto se hizo célebre el caso de las máscaras "Upé" de los Tapirapé, producidas a mediados de la década de 1970 para atender la demanda turística, en las cuales eran utilizados pequeños retales de tejido colorido en sustitución de las plumas que formaban el mosaico principal de la pieza, que fue inventariado entre una serie de otras manifestaciones similares en el artículo de Fénelon Costa y Monteiro (1971) "El *kitsch* en el arte tribal". Esa solución, adoptada por aquel grupo ribereño en función de la escasez de la avifauna local, encontró el repudio de turistas, antropólogos e incluso de algunos de sus vecinos Karajá, por los que fue tratada como una especie de herejía. Al fijarse en ese ejemplo, los críticos "apocalípticos" – para usar la terminología de Eco (1977) – parecen olvidarse de las bellas tangas, confeccionadas por los indios de la Guayana, en las que también son utilizados materiales no tradicionales (como las *miçangas*) sin que nada se pierda en términos estéticos, sino muy al contrario.

Igualmente intrigante es el advenimiento de las innovaciones en el universo temático de los grupos en causa, colocando en pauta ideas y gustos inéditos o importados, en fin, nuevas formas de representación que acaban por contribuir a la ampliación de su repertorio. Actualmente, en la literatura etnológica, abundan ejemplos en los que las influencias y sugerencias de orden temática contribuyeron a la invención de formas que resultaron, en muchos casos, en soluciones bastante originales, a partir de estímulos perceptivos enteramente nuevos.

En 1988, el Sector de Etnografía del Departamento de Antropología del Museu Nacional promovió una exposición de carácter histórico sobre la producción artística de los entonces llamados “Indios Civilizados del Amazonas”, en la que figuraron piezas de inicios del siglo pasado, hechas bajo encargo e inspiradas en el repertorio europeo de la época, como baúles trenzados en paja, remos de madera blasonados, cerámicas concebidas a partir de las vajillas inglesas, además de blasones de plumas en los que eran reproducidas con esmero y creatividad las armas de la Corona.

Graburn (op. cit.) suministra ejemplos más recientes, de carácter experimental, que, si se comparan al anteriormente citado, parecen bordear lo insólito. Tal es el caso de los *batiks* indonesios decorados con imágenes de cohetes y del personaje Superman, o incluso, el de las muñecas confeccionadas por los indios Hopi de América del Norte inspiradas en la figura del ratón Mickey. No queda duda de que se tratan de casos aislados, a los que Graburn, parafraseando a Gillo Dorfles, se referirá como “etno-kitsch”. Según él, el gran público normalmente desprecia esas innovaciones poco ortodoxas por no ser “tradicionales”.

En verdad, uno de los “obstáculos epistemológicos” a la hora de dimensionar como se desea esa cuestión se refiere a la oposición que normalmente se establece entre ‘tradicición’ y ‘modernidad’. Esas designaciones, incluso usadas con carácter provisorio, son inequívocamente relativas, lo que vuelve su eficacia analítica bastante comprometida. A partir del estudio de Hobsbawn y Ranger, anteriormente citado, se tiene la dimensión de cómo toda ‘tradicición’ es construída, inventada, en un

momento histórico dado, casi que por casualidad (3).

Una reflexión crítica igualmente pertinente es aquella dedicada al estudio de las “manifestaciones plásticas del precapitalismo en América Latina”, suministrada por Mirko Lauer (1983). Representante de las nuevas corrientes latinoamericanas, ese autor desarrolla una teoría social del arte, interesada en articular metodológicamente lo social y lo estético, lo popular y lo erudito. Analiza la producción plástica de los Andes peruanos, a través de las realidades sociales de producción, distribución y consumo de los objetos artesanales y los presupuestos ideológicos de esas actividades. Crea, así, condiciones de análisis e iniciación al debate de problemas similares en los demás países latinoamericanos, marcando una tendencia de transición epistemológica en la teoría de la cultura, en ese contexto. Destaco un trecho significativo de su libro, donde el autor analiza las raíces de la

ideología que ata las culturas indígenas a un pasado distante, como un ideal asintótico:

“Nos gustaría mencionar un enfoque que es tributario de una preocupación antropológica, originada a partir del indigenismo cultural de los años 20, nacido éste, a su vez, del indigenismo político de fines del siglo pasado y comienzos de éste. Se trata de la corriente de pensamiento que propicia, en el contexto de la exaltación del indio como respuesta a su humillación secular, la idea de una relación directa entre el más remoto pasado indígena y su sistema de representación en el presente. El resultado práctico de esta concepción fue no solamente una nueva postergación del indio contemporáneo (de esta vez en nombre del indio histórico), sino también el desarrollo de una nueva ideología del aislamiento del precapitalista dominado como categoría diferenciada dentro del sistema cultural del país.” (op. cit.: 51)

3 Es lo que ocurre con ocasión de la adopción de un nombre étnico o nombre tribal. A ese respecto, Oliveira Filho (1994:123) comenta: “Lejos de ser una profunda expresión de la unidad de un grupo, un nombre étnico resulta de un accidente histórico, que frecuentemente es conceptualizado como un acto fallido, asociado a un juego de palabras y con efecto de chiste”.

Desde la ocasión del inicio de esta investigación, la mayor parte de la producción de los grupos del Nordeste se mostraba reticente al encuadramiento en las categorías usualmente establecidas en términos de “artesanía tribal”, tales como: “tradicional” y “moderno”; “producción para dentro” y “producción para fuera” (esta última distinción establecida por Ribeiro, B.), cuyo potencial heurístico se situaba debajo de las expectativas para la debida apreciación de ese tipo singular de concepción artística. El recurso a tales categorías limitaba el análisis, así como colocaba la producción de los indios del Nordeste en una posición ‘incómoda’ en relación a las demás.

En la tentativa de esbozar un esquema analítico básico, en relación al caso estudiado, vengo buscando utilizar terminologías alternativas de modo que se pueda constituir un instrumento provisorio para la aprehen-

sión adecuada de la tensión que existe, en el ámbito de la producción artesanal indígena, entre concepciones conservadoras y heterodoxas, tomadas aquí como ‘modos’ diferenciados, sin embargo coexistentes, en su naturaleza. (4)

Partiendo de la idea, propuesta por Bohannan (1973), de entender no sólo la artesanía, sino toda la cultura material como un fenómeno ‘doblemente codificado’ (primeramente en la mente del artesano y, después, en la forma física del objeto), se puede aprehender como un tipo de producción donde actúan, como mínimo, dos formas de concepción o – en el decir de Deleuze & Guattari (1980) – de ‘segmentariedad’ (que, para estos autores, se toma, en un sentido más amplio, como una especie de ‘sobrecodificación’), operando igualmente en diversas esferas de la vida social de los grupos.

4 Las reflexiones aquí presentadas vienen siendo desarrolladas desde la elaboración de mi *Disertación de Maestrado* (1991), así como en las dos últimas Reuniones de la *Associação Brasileira de Antropologia – ABA* (1992 y 1994), donde he integrado el Grupo de Trabajo “*Antropologia das Representações Sensíveis*”, coordinado por las Profesoras *Maria Heloísa Fénelon Costa* (Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro) y *Dorothea Voegeli Passetti* (Pontifícia Universidade Católica – São Paulo).

Deleuze & Guattari se valieron de la noción de 'segmentariedad', forjada por los etnólogos con base en trabajos de campo entre grupos tribales africanos, y extendieron su aplicación a dominios diferentes de aquellos para los cuales fue inicialmente concebida. Primeramente no se debe, según esta perspectiva, tomar la segmentariedad como atributo exclusivo de ciertas sociedades tribales – sin aparato de Estado central fijo, cuyos “segmentos sociales tienen cierta maleabilidad” – en lo que ellas tienen de diferente de las llamadas 'sociedades complejas', puesto que éstas también tienen sus formas de segmentariedad. Sería de más valía, por tanto, distinguir dos tipos (o modos) de sobrecodificación: una molar o dura y otra molecular o flexible – formas distintas de operar a partir de un código específico. La primera sería representada por aquél tipo de producción cuyo código se encuentra más establecido, menos mutante, comportando variaciones más discretas en relación a él (código), mientras que la segunda comportaría producciones concebidas a partir de un proceso de reinterpretación sistemática de contenidos culturales, además de estar sujetas a múltiples combinaciones, en el proyecto

de constitución de un ideario técnico temático sobre el cual irán a tener lugar sucesivas mudanzas. Se debe, igualmente, evitar el “error cualitativo” de considerar una forma ‘mejor’ que la otra, como si las producciones más estables, menos mutantes, fuesen más legítimas que aquellas concebidas a partir de un modo de concepción molecular. En verdad, se lidia aquí con la oscilación y la interdependencia entre dos tipos de actitudes que orientan conductas más generales, susceptibles de ser detectadas en aspectos diversos de la vida social del grupo. Se trata de dos formas de representación que no son excluyentes, ni compiten entre sí. Si el conservadurismo técnico formal es un aspecto indiscutible cuando se trata de arte indígena, es de la experimentación que depende, en última instancia, el mantenimiento de la forma.

Una de las prácticas más comunes en el contexto de los pueblos indígenas del Nordeste es el “Toré”, una modalidad ritual que, desarrollada como una especie de dramatización, envuelve elementos lúdicos y religiosos. Definida de diversas formas, esa práctica – que todavía puede ser tomada como una especie

de iniciación (5) – tiene, normalmente, un carácter menos restringido que los demás rituales encontrables en la región, tal como el Praiá y el Ouricuri. El Toré, además de comportar innumerables variaciones de un grupo para otro grupo, puede ser realizado prácticamente en cualquier lugar y ocasión y su traje principal es la “cateoba”, una especie de faldón, hecho con fibras vegetales nativas, preso por la cintura hasta la altura de las rodillas. Normalmente es usado sobre pantalones largos (tipo vaqueros) y en combinación con camisetas de malla. El Toré se manifiesta normalmente a través de la evolución de movimientos del grupo, dispuestos en hileras alrededor de un “*cruzeiro*”, sea en un “terrero” (área abierta) o en casa de algún anfitrión que, en este caso, tendrá la responsabilidad de suministrar la “*garapa*” (agua con azúcar) y tabaco para los participantes. En el Toré son incluso actualiza-

dos los repertorios de los “toantes” – especie de cánticos con letra en portugués, cuya temática envuelve elementos religiosos, con frecuentes referencias a santos católicos, pudiendo hacer mención a la historia del grupo, a los tiempos de persecución a cargo de los hacendados, o incluso al trabajo en el campo.

Se aprecia igualmente, en ese contexto del Nordeste, la actualización de determinadas prácticas más restrictivas, que podríamos situar de forma un poco diferente a la del Toré, como el Praiá, cuyo carácter reservado, relativa complejidad y una cierta ‘estabilidad plástica’ de los elementos de indumentaria y otros (materiales) que les sirven de soporte, permiten su encuadramiento en un tipo de concepción molar, en los términos de Deleuze & Guattari.

El Praiá es la principal indumen-

5 Ya hubo ocasión en que me definieron el “Toré” como una especie de “iniciación” que forma parte de la “ciencia indígena”, pero que, de hecho, no es exactamente lo que se entiende por “ciencia”. Entre los Truká de la Ilha de Assunção (Pernambuco), tal práctica es, a veces, denominada como “ciencita” (Batista, M. R. R. – 1992). Mata (1989), en su etnografía sobre los Kariri-Xocó de Alagoas, distingue dos modalidades de Toré, a saber: el “Toré de broma” y el “Toré de Bucios”. Esta última modalidad es definida por la autora como una especie de “cartón de visita” de esos indios, cuando de la presencia de eventuales visitantes deseosos de conocer sus “costumbres” se trata.

taria utilizada en el ritual homónimo. Se trata de una máscara, en cuya primera descripción – suministrada por Estevão Pinto con base en su visita a los Pankararu de Brejo-dos-Padres, en 1937 – ya aparecen elementos cristianos. Entre los Kambiwá, su aspecto no difiere mucho de lo que fue descrito, si tenemos en cuenta el contexto y la época del

relato de Pinto: son formadas por cinco piezas, entre las cuales el faldón de *caroá*, como parte componente; la máscara propiamente dicha, hecha de fibra de *caroá* y cubriendo la cabeza hasta la altura de la cintura, con los manojos de fibras tejidos de forma que se puedan hacer dos agujeros en el lugar de los ojos y con los hilos cayendo sueltos a partir de los hom-



*Adorno para cabeza hecho en cuero de caititú
Dibujos de Mila a partir de una foto de W:D: Barbosa*

bros; el “penacho” que es fijado en el eje superior de la máscara (minimizado entre los Kambiwá) y, por fin, la pequeña toalla de paño que es amarrada a través de un cordón a la máscara, cayendo desde la cabeza hacia la espalda. Este último elemento es el que permite mayor variación: confeccionadas con retales de *chita*, presentan normalmente estampado discreto con motivo floral y, en muchos casos, una aplicación en forma de cruz latina.

En su proceso de transmisión, el Praiá se limitó a apenas dos grupos en todo el estado de Pernambuco, a saber: Pankararu de Brejo-dos-Padres, y Kambiwá, donde fue introducido por el jefe espiritual João Tomaz. Sigue un sistema de prácticas (coreografía, cánticos, calendario, dieta, etc.), visto por el grupo de forma estricta y rigurosa en la tentativa de conservarlo, lo máximo posible, en su forma ‘original’.

La práctica del Toré, en contrapartida, además de comportar numerosas variaciones, se encuentra difundida entre casi todos los grupos de Pernambuco y en algunos de los estados de Alagoas y Bahia, y su principal elemento de indumentaria

– el faldón o “cateoba”, entre los Kambiwá – es designado de diversas formas en los demás grupos (“cataioba”; “tacaioca”, “saiota”, entre otras), además de admitir una enorme variedad en cuanto al aspecto plástico (pueden ser coloreadas con tinta industrial o minerales como el ‘*tauá*’), a lo largo y en el momento de su uso. El Toré tiene todavía un aspecto lúdico observado en expresiones como: “vamos a jugar al Toré” (sic), impensables en el contexto del Praiá. De esa forma, es posible, tomando el modelo propuesto con base en Deleuze & Guattari, tomar el Toré como práctica o forma de representación molecular, distinto del Praiá, visto y tenido, en la medida de lo posible, como más estable, restrictivo o ‘duro’, en los términos ya propuestos.

A fin de analizar los procesos de importación e intercambio de elementos culturales en la región, parece igualmente interesante recurrir al esquema analítico propuesto por Dan Sperber (1985) para la constitución de lo que denomina “Epidemiología de las Representaciones” al lidiar con el problema del mantenimiento y reproducción de los sistemas culturales. Para ese autor, el hecho cultural –

teniéndose en cuenta sus aspectos materiales e inmateriales – debe ser discutido como “distribución de representaciones” en una población humana específica. De esa forma, propone el establecimiento de una “epidemiología de las representaciones”, basado en el modelo que la patología clínica desarrolló para el estudio de la transmisión de enfermedades infecciosas, caracterizado por un proceso de replicación de virus o bacteria. Anticipándose a las posibles objeciones en cuanto a la importación de un modelo utilizado para el estudio de las “enfermedades” para el entendimiento del hecho cultural, Sperber recuerda que, a pesar de que las “representaciones” no sean, en muchos casos, algo que se pueda considerar “nocivo”, por otro lado, no se puede decir más que cualquier “representación cultural” sea “adaptable” o “benéfica” (Sperber, op. cit.:74). Prosigue, por tanto, cuestionando las razones por las cuales, en contextos específicos, determinadas representaciones tienen más éxito, en una población humana, que otras. O, dicho de otro modo, ¿por qué algunas son más ‘contagiosas’ que otras?

De acuerdo con Sperber, se en-

cuentran, de hecho, algunas “similitudes superficiales” entre el modelo epidemiológico propuesto y aquél oriundo de la patología clínica. Con todo, una distinción inicial puede ser establecida y nos parece bastante dilucidadora para entender el esquema propuesto. Mientras la ‘epidemiología de las enfermedades’ se preocupa con los cambios oriundos del proceso de transmisión (del virus o bacteria), la ‘epidemiología de las representaciones’, al contrario, procura entender por qué algunas formas de representación se mantienen relativamente estables, es decir, cómo tales representaciones se vuelven “propiamente culturales”. Se trata, por tanto, de un esquema que permite la distinción de formas diferenciadas de transmisión y concepción de contenidos culturales. Algunas de esas formas, llamadas por Sperber “epidémicas”, se caracterizan por la rapidez en la propagación en un medio específico, poseen un tiempo de vida relativamente corto y, por sus ‘mensajes’ estar más sujetos a la transformación en su proceso de propagación, son asociadas a la moda. Otras, normalmente asociadas a la idea de tradición, tienen reducida su área de propagación, trabajan en intervalos de “larga duración” y tienden a

vehicular representaciones más estables, es decir, que poco se alteran en su proceso de transmisión. A éstas, Sperber se referirá como “endémicas”.

A estas alturas, se pueden hacer algunas añadiduras a las nociones propuestas por Sperber de “endémico” y “epidémico” y las propuestas por Deleuze & Guattari de “molar” y “molecular”. De hecho, de la misma forma que es posible tomar los elementos constituyentes del Toré – musicales, coreográficos, materiales, plásticos, cosmológicos – como una forma molecular de representación, en contraposición a los elementos envueltos en el Praiá (molar), también podríamos, teniendo en cuenta la forma de propagación y la estabilidad relativa de esos elementos – particularmente de sus respectivas características de indumentaria (6) – designarlas como ‘epidémicas’ y ‘endémicas’, respectivamente. En ver-

dad, lo que distingue tales formas de representación son menos sus términos y más la manera por la que son transmitidas.

Lo que fue aquí denominado como ‘tráfico simbólico’ permite actualizar, en bases etnográficas, el proceso descrito por Nestor García Canclini (1983) con respecto a las producciones populares mexicanas, donde se da la “migración” de mensajes y objetos que van de un circuito de producción que él identifica como “étnico” a otro, más genérico, reconocido como el “típico” (o regional), y de este a un tercero, todavía más global, identificado como el “nacional”. En la retomada de prácticas y saberes regionales y en su incorporación por lo étnico como afirmación de singularidad, los grupos del Nordeste también afirman el carácter nacional de un indio que se identifica, de forma conspicua y sin cualquier duda, como “brasileño”.

6 Los principales elementos de la indumentaria concernientes al Praiá y al Toré son, respectivamente, el praiá (nombre de la máscara y del ritual, propiamente dicho) y la cateoba (especie de faldón de *caroá*, de dimensiones, nomenclatura y acabado variados). A este respecto, ver nuestro “A cateoba e o praiá: por uma epidemiologia do tráfico simbólico entre grupos indígenas no Nordeste”, presentado en la XIX Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, en 1994, en la Universidade Federal Fluminense – UFF, Rio de Janeiro.

BIBLIOGRAFÍA

AMORIM, Paulo M. de.

Índios camponeses: os Potiguara da Baía da Traição. *Revista do Museu Paulista*, N.S. XIX. São Paulo, 1971.

BARBOSA, Wallace de Deus.

Os índios Kambiwá de Pernambuco: arte e identidade étnica. Dissertação em História del Arte (Área de Concentração: Antropologia da Arte). Maestrazgo de Artes Visuales, Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.

Artesanato e identidade étnica entre os índios do Nordeste. Comunicação presentada en la XVIII Reunião da Associação Brasileira de Antropologia. Grupo de Trabajo “Antropologia das Representações Sensíveis”. Coordinación: M.H. Fénelon Costa (MN – Universidade Federal do Rio de Janeiro) & Dorothea Passetti (PUC – São Paulo). Belo Horizonte, 1992.

Kambiwá (Ficha específica de terra indígena). En *Atlas das terras indígenas no Nordeste*. Coordinación: João Pacheco de Oliveira Filho. PETI – Projeto de Estudo sobre Terras Indígenas no Brasil. PPGAS/MN – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1993.

A “Cateoba” e o “Praiá”: Por uma epidemiologia do tráfico simbólico entre grupos indígenas no Nordeste. Comunicação presentada en la XIX Reunião da Associação Brasileira de Antropologia. Grupo de Trabajo “Antropologia das Representações Sensíveis”. Coordinación: M. H. Fénelon Costa (MN – Universidade Federal do Rio de Janeiro) & Dorothea Passetti (PUC – São Paulo). Niterói, 1994.

BATISTA, Mércia Rejane Rangel.

De caboclos de Assunção a índios Truká: estudo sobre a emergência da identidade étnica Truká. Maestrazgo en Antropología Social. PPGAS – MN – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

- BOHANNAN, Paul.
Rethinking culture: a project for current Anthropologists. Illinois, Current Anthropologist, 1973.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mille Plateaux.
Capitalisme e schizofrénie. Paris, Minuit, 1980.
- ECO, Umberto.
Apocalípticos e integrados. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- FÉNELON-COSTA, Maria Heloísa & MONTEIRO, Maria Helena Dias.
Okitsh na arte tribal. En *Cultura*, Brasília, 1:124-30, enero/marzo, 1971.
- GRABURN, Nelson H. H.
Ethnic and tourist arts. Cultural expressions for the Fourth World. Berkeley, University of California Press, 1976.
- HOBBSBAWN, Eric & RANGER, Terence.
A invenção das tradições. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- HOHENTHAL, Jr., William D.
 As tribos indígenas do Médio e Baixo São Francisco. *Revista do Museu Paulista*, n.s., número XII. São Paulo, 1960.
- LARAIA, Roque de B. e MATTA, Roberto da.
Índios e castanheiros. A empresa extrativista e os índios do Médio Tocantins. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- LAUER, Mirko.
Crítica do artesanato. Plástica e sociedade nos Andes peruanos. São Paulo, Nobel, 1983.
- LINNEKIN, Jocelyn S.
 Defining tradition: variations on the Hawaiian identity. *American Ethnologist*, vol. 10, n. 2, 1983.
- LUYTEN, Joseph M.
O que é literatura popular. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MATA, Vera Calheiros da.
A semente da terra: identidade e conquista territorial por um grupo integrado. Doctorado en Antropología Social. PPGAS/MN – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1989.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de.
 “A viagem de volta”. Reelaboração cultural e horizonte político dos

povos indígenas no Nordeste. En *Atlas das terras indígenas no Brasil*. PETI/MN – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1993.

Os instrumentos de bordo: expectativas e possibilidades do trabalho do antropólogo em laudos periciais. En Silva, O. S.; Luz, L. y Helm, C. M. (orgs.). *A perícia antropológica em processos judiciais*. Florianópolis, Ed. da Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

PINTO, Estevão.

Alguns aspectos da cultura artística dos Pancarus de Tacaratu. (Índios dos sertões de Pernambuco.) *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1938.

RIBEIRO, Berta G.

Artesanato indígena: para quê? Para quem?. En *O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Funarte/INF, 1983.

RIBEIRO, Darcy. Arte índia. En Ribeiro, B. G. (coord.)

Suma Etnológica Brasileira, vol. III. Petrópolis, Vozes/FINEP, 1986.

SAMPAIO, José A. L.

De caboclo a índio: etnicidade e organização social e política entre povos indígenas contemporâneos no Nordeste do Brasil. O caso Kapinawá. Proyecto para Dissertación de Maestrazgo en Antropología Social. São Paulo, IFCH/Unicamp, 1986.

SCHADEN, Egon.

Aculturação indígena: ensaio sobre fatores e tendências da mudança cultural de tribos índias em contato com o mundo dos brancos. São Paulo, Pioneira/Universidade de São Paulo, 1969.

SMITH, Marian W.

The artist in tribal society. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1961.

SPERBER, Dan.

Anthropology and psychology: towards an epidemiology of representations. En *Man: The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 20, n. 1, 1985.

- VALLADARES, Clarival do Prado.
Artesanato brasileiro (introdução). Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- VIDAL, Lux.
Iconografia e grafismos indígenas, uma introdução. En Vidal, L. (org.).
Grafismo indígena. Estudos de Antropologia Estética. São Paulo,
Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992.
- WAGLEY, Charles & GALVÃO, Eduardo.
Os índios Tenetehara: uma cultura em transição. Rio de Janeiro, MEC,
1949. ■

El arte de la madera: contextos y significados

MARIA SYLVIA PORTO ALEGRE

Doctora en Antropología por la Universidad de São Paulo y Profesora Adjunta de la Universidad Federal de Ceará. Es autora de "Mãos de Mestre: itinerários da arte e da tradição" (São Paulo, Maltese, 1994) y de estudios sobre indios, historia del trabajo, cultura brasileña y uso de la imagen en ciencias sociales.

El término "arte", en el lenguaje popular brasileño, tiene un sentido semejante al de oficio, profesión. Tanto es "arte" la escultura, la pintura, la música y el teatro, como la carpintería, la fonilería, la pesca o cualquier otra especialidad técnica que represente un modo de ganarse la vida.

En ese contexto, el "artista" es aquél que se destaca por la excelencia de su trabajo, es decir, el "maestro" que alcanza el pleno dominio de un arte. Tales significados son una herencia de la organización medieval

portuguesa de las artes y oficios, de donde se originaron la mayor parte de las artes populares en Brasil, inclusive la de la madera (Porto Alegre, 1988).

Desde un punto de vista antropológico, el artista se inscribe en el conjunto de costumbres de una sociedad que está siempre marcada por un "estilo", como dice Lévi-Strauss (1967). Los individuos no crean jamás de modo absoluto, pero escogen ciertas combinaciones dentro de un repertorio ideal susceptible de ser reconstruido.

El arte, como el mito, para el maestro del estructuralismo, es una actividad mediadora, imaginaria, para enfrentar las contradicciones vividas por los hombres. Con medios artesanales, el artista confecciona un objeto material que es, al mismo tiempo, un objeto de conocimiento (Lévi-Strauss, 1976).

Más que eso, las artes “materializan un modo de experiencia”, en la concepción de Geertz (1978, 1983), para quien los padrones culturales se asemejan a “programas” o padrones que suministran modelos al hombre para la acción. Las artes, como sistema cultural, permean las otras áreas de la vida y no simplemente la reflejan, pues hay una relación interactiva y una complementariedad del quehacer artístico con el medio ambiente, el trabajo, la fe, los sentimientos, los sueños y el placer.

Una interpretación antropológica de las artes populares en los términos apuntados por Geertz y Lévi-Strauss, no puede dejar de tener en cuenta dos aspectos: la “dinámica cultural”, dotada de tal plasticidad que permite arreglos múltiples, innumerables caminos que sólo pueden ser apprehendidos a través del estudio de ex-

periencias concretas; y el hecho de que el “conocimiento es siempre local” consiste en un proceso de filtración retroactiva a través del que el saber técnico es reapropiado en la vida cotidiana por los hombres comunes.

Para hablar resumidamente del arte de la madera desde esa perspectiva, voy a tomar como referencia concreta las investigaciones que realicé en Ceará (Porto Alegre, 1994), estado del Nordeste de Brasil, una de las regiones más conocidas por su herencia artesanal todavía viva.

La mayor parte de los artistas cuyo trabajo acompañé durante largos años en Juazeiro del Norte, Canindé y Aracati son escultores, talladores y grabadores de madera, pero también forman parte de ese contexto los ceramistas, pintores y tallistas de piedras, artistas del cuero y de trenzados, que comparten las mismas tradiciones y modos de vida.

II

En Ceará, como en casi todos los lugares donde el antiguo arte de la madera sobrevive – en Pará,

Maranhão, Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, São Paulo, Paraná – con mucha frecuencia la artesanía va pasando de una generación a otra en el interior de las comunidades estables, donde gran



*Padre Cícero esculpido por Mestre Noza, Ceará
Acervo del Museo Folclórico Edison Carneiro.
Dibujo de Mila*

parte de los habitantes están relacionados con la producción y el comercio de objetos usados en la vida cotidiana, en las fiestas, conmemoraciones y cultos religiosos.

La iniciación del artista en oficios como la escultura y el tallado en madera, que exigen gran pericia técnica, no es fácil. Considerado expresión de un “don”, de un “espíritu del arte” que no se manifiesta para cualquier aprendiz, los orígenes del “arte” se pierden en el tiempo, que sólo consigue ser medido en términos de las referencias familiares y del recuerdo de un aprendizaje que se da prácticamente desde el nacimiento.

A pesar de que los caminos del artista popular sean variados e imprevisibles y cada uno tenga su propia historia para contar, hecha de acaso, oportunidad, suerte, fracasos y éxitos (como ocurre en todos los contextos, en todas las artes), la “tradición familiar”, es decir, el hecho de haber nacido en una familia en la que varios miembros dominan el arte, tiene un peso considerable en la carrera.

En cada familia de artesanos existe siempre la figura (masculina o femenina) del ‘maestro’, citada con

respeto y admiración, modelo de una jerarquía que aparece como natural y deseada. Las historias contadas revelan el poder creador y la importancia central del personaje del maestro para el grupo, a tal punto que sus seguidores no se preocupan con otras formas de aprendizaje ni con padrones o estilos diferentes de los que practican, cargando durante generaciones la misma “marca” de tradición.

Incluso cuando el artista ultrapasa las fronteras del lugar donde vive y las barreras de su origen social, ganando reconocimiento más amplio y sufriendo otras influencias, el peso de la iniciación familiar y comunitaria permanece.

Es en la trayectoria local, casi siempre larga y difícil, en el interior del taller doméstico y familiar, que reposa la continuidad en que se estructuran y se reproducen esos oficios, síntesis sugestiva de invención, tradición y necesidad de sobrevivencia.

Ejercer un arte tradicional no significa que el conocimiento sea algo cerrado, que apenas se repite. Al contrario, el proceso creativo de las “ideas en la cabeza” es el que mueve al artista, cuyo trabajo está siempre

modificándose, no sólo por la propia naturaleza del acto de crear sino por medio de una serie de “influencias” que va recibiendo, tanto de miembros del grupo como de extraños al mismo.

El carácter dinámico de esas influencias viene de la costumbre de realizar una obra generalmente por medio de un “encargo”, la forma más común de ejecutar un trabajo. El encargo puede ser hecho por el comprador a partir de un modelo ya existente, una fotografía, una estampa, un dibujo, una muestra, un modelo de revista, o cualquier otra imagen lista para ser reproducida “como el cliente pide”.

Los artesanos de otros centros productores, los marchantes y coleccionadores, las modas y novedades, la televisión, los turistas que vienen de lejos, en definitiva, cualquier elemento exterior al circuito local en que vive el artista puede tener un papel decisivo, resultar en innovaciones significativas que son incorporadas y hasta incluso crear otra “escuela” que, sin volver la espalda a la continuidad de la tradición, incorpora al escenario un nuevo maestro y nuevos seguidores.

Por otro lado, la copia o reproducción no tiene carácter depreciativo, a no ser cuando el artista ya incorporó valores típicos del arte burgués o “culto” e identifica “creación” con “originalidad”.

Existen razones económicas que facilitan la aceptación de la copia idéntica de un gran número de esculturas, principalmente las imágenes religiosas, como la del Padre Cícero, São Francisco de Assis, Nossa Senhora, Santo Antônio, la Santa Cena, ángeles, crucifijos y altares domésticos. Hechos en serie, a escala reducida, esos objetos son muy demandados y pueden ser adquiridos a bajo precio por los fieles, en las fiestas, romerías y ferias regionales.

En ese contexto, la copia y la producción en serie no son vistas como problemáticas, sino al contrario. Sin menospreciar la creatividad, la repetición de un gran número de piezas es hasta incluso valorada por el artista, ya que el objetivo principal – la sobrevivencia – muchas veces lo lleva a optar por hacer obras más fáciles y de ganancia más rápida.

La comprensión de los significados de las artes populares depende de

un entendimiento de las diferencias en la ‘norma estética’ que las orienta. Cuando el enjuiciamiento y la crítica acontecen, y acontecen con frecuencia, sobresale la importancia de tener un estilo propio, cuyo padrón de referencia es fuertemente marcado por el ‘ideal de perfección’.

De la misma forma que el concepto de artista está relacionado con la idea de competencia, los juicios de valor sobre los objetos se orientan, en primer lugar, por un criterio de perfección, de “hacer todo eso con las manos”, “dominar el arte”. Son, en cierta forma, residuos del ideal clásico de las artes que encontramos en ese parámetro.

A partir de esa referencia, la figura del creador solitario, expresión del artista moderno, carece de significado, pues la mayor aspiración no es ser “diferente”, “único”, pero sí alcanzar la perfección, en el sentido de ser capaz de expresar con las manos, con un uso mínimo de herramientas, aquello que la mente concibe.

Es curioso, por no decir irónico, que ese arte, que busca antes de nada la perfección, sea clasificado como “simple”, “primitivo”, “rústico”, “es-

pontáneo”, por los padrones del arte moderno que coloca sus valores particulares, sin embargo tenidos como universales, en el interior de otra expresión estética, diferente de la suya: indígena y africana.

Además de esa norma estética también podemos percibir la existencia de una ética propia del trabajo, sobre todo entre aquellos que ejercen la profesión por juzgarse poseedores de un ‘don’, aquello que denominan “espíritu del arte”.

Una ética donde se distinguen tres dimensiones importantes: primero, el trabajo se convierte en el centro de toda la vida del individuo; segundo, el artista siente orgullo de la profesión y de su condición de autonomía y, finalmente, los diferentes valores convergen en una síntesis que

se expresa en la ‘reputación’ del maestro. El maestro es identificado, reconocido y buscado por la reputación que construye, y esa reputación confiere a sus propios ojos y a los ojos de los otros el sentido del trabajo y de la obra producida.

En el aprendizaje largo, en el dominio progresivo de la técnica y del



Roda Viva. Escultura en madera de autoría de Geraldo Teles de Oliveira (GTO), Minas Gerais. Acervo del Museo Folclórico Edison Carneiro. Dibujo de Mila.

lenguaje de los materiales están embutidas la creatividad y la habilidad del artista. Para él, el reconocimiento social de ese difícil proceso se reviste de fundamental importancia, pues más que valor de cambio y valor de uso, el objeto material encierra un 'valor moral', que es una representación de su propia existencia en el mundo.

III

Antes de proseguir, se hace necesario un pequeño paréntesis histórico para situar mejor ese rápido panorama.

El principal punto aquí es constatar que no estamos ante actividades marginales y aisladas, a pesar de que sean minoritarias en la actualidad. Sus vinculaciones con la sociedad brasileña son antiguas y profundas, haciéndose preciso remontar los caminos trillados por el artesano colonial para entender la artesanía brasileña contemporánea.

En las ciudades y villas del Brasil Colonia los oficios más especializados, entre los cuales están la escultura y el tallado de madera, se organi-

zan dentro del modelo de las corporaciones de oficio (Langhans, 1943), hermandades y cofradías, llegado desde la metrópolis portuguesa entre los siglos 16 y 18.

En el ámbito rural la artesanía se desarrolló de forma más desordenada, como parte de un sector embrionario campesino, donde la pequeña producción doméstica artesanal complementaba la agricultura y la pecuaria, en el interior de los ingenios de caña de azúcar y en las haciendas de ganado.

Los padres jesuitas tuvieron gran influencia sobre la artesanía colonial, organizando cofradías, estableciendo talleres de trabajo en los colegios, haciendas y hospitales de la propia Compañía, y enseñando los oficios a los indios bajo su tutela, en las aldeas esparcidas por todo el país (Leite, 1950).

Ebanistas y carpinteros trabajaban al lado de escultores y talladores, difundiendo las técnicas por medio de la enseñanza dirigida por curas y hermanos seculares. Un número elevado de maestros independientes actuó al servicio de los jesuitas, primordialmente en la ejecución de obras

religiosas: altares, retablos, santos, tallas, crucifijos, portales, fachadas, muebles y oratorios.

Excluidos los holandeses en el siglo 17, y la misión francesa en el Rio de Janeiro de principios del siglo 19, el arte de la madera llegó a Brasil casi siempre a través de Portugal y de la Iglesia (Costa, 1939), a pesar de las innúmeras influencias (italiana, española, francesa, inglesa), llegando a crear escuelas regionales características, como el mobiliario bahiano y pernambucano de los siglos 16 y 17 y el barroco de Minas Gerais del siglo 18.

También en la región del Río de la Plata, sobre todo Buenos Aires y Montevideo, artistas portugueses y brasileños trabajaron en obras de arquitectura, escultura, ebanistería y carpintería, creando una escuela regional luso-española de características propias, dentro del vasto panorama del arte hispanoamericano de los siglos 17 y 18 (Buschiazzo, 1956).

La ciudad de Salvador fue el centro principal de las artes y oficios coloniales (Flexor, 1974), que también se desarrollaron en Rio de Janeiro, Recife y Olinda (Pernambuco) y

Vila Rica, Mariana, Sabará y São João del Rei (Minas Gerais), donde se edificó el mayor patrimonio artístico y arquitectónico setecentista de Brasil (Vasconcelos, 1940).

A pesar de que los maestros fueran en su mayoría blancos, era grande la presencia de mestizos y negros libres en los sectores intermediarios de la clase artesanal, cuya base era formada por esclavos-artesanos negros e indios.

Las secuelas de la esclavitud se hicieron sentir sobre todo en las jerarquías internas de los oficios, que tenían como líneas demarcadoras las pruebas de "limpieza de sangre", definidoras de la "honra de los maestros" y garantizadoras de los privilegios del artesano blanco ante los demás.

Sin embargo, para los esclavos y hombres pobres libres, el dominio de un "arte" representó uno de los pocos medios posibles de sobrevivencia y de ascensión social. Para el esclavo-artesano se abría la posibilidad de comprar su libertad, a través del trabajo alquilado a buen precio. Para los libres sin posesiones y sin tierras, representaba un medio de escapar de

la ociosidad forzada de un sistema enfocado hacia la gran producción y exportación agrícola, donde sólo había lugar para propietarios y grandes negociantes.

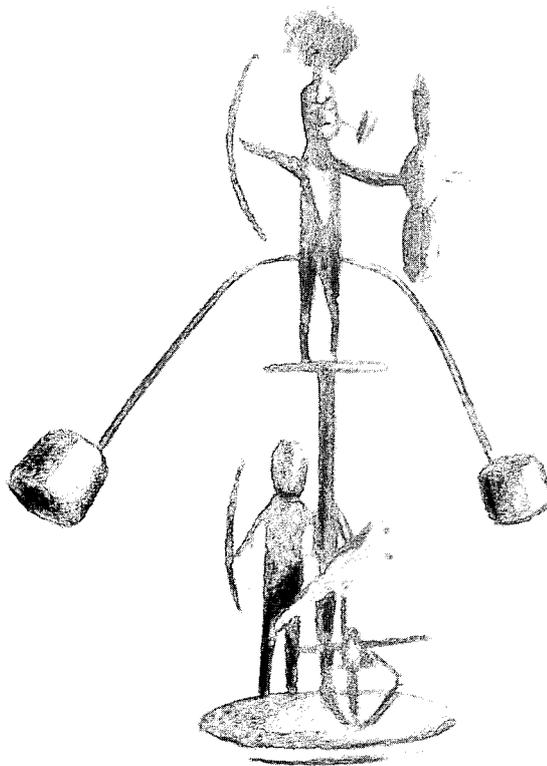
Las transformaciones del siglo 19, con el fin de los monopolios, la im-

portación de artículos manufacturados europeos y la desorganización del sistema corporativo tuvieron drásticas consecuencias sobre la clase artesanal, provocando la pérdida del estatus del que gozaban los maestros urbanos, la proletarización de los artistas y la gradual interiorización de la producción artesanal, que se apartó de los grandes centros para sobrevivir apenas en la periferia de los barrios urbanos, en las zonas semi rurales y en los pequeños poblados del interior, donde aún hoy puede ser encontrada.

IV

Volviendo a las experiencias actuales, en la convivencia con los artesanos de Ceará aprendí cómo la creación de una obra ultrapasa en mucho el universo del taller y de la casa, de la feria y de la calle, es decir, de las relaciones directamente unidas a la producción y al comercio.

La artesanía está integrada a un modo de vida, forma parte de un ciclo que acompaña el calendario agrícola de la reco-



*Equilibrista. Móvil construído por Nhô Cabloco,
Pernambuco
Acervo del Museo Folclórico Edison Carneiro.
Dibujo de Mila*

lecta y de las fiestas, profanas y religiosas. Los encargos aumentan en Navidad, durante las romerías, las fiestas juninas, la semana santa, los bailes del bumba-meu-boi, las vaquejadas y otras conmemoraciones.

Las esculturas de santos y tipos regionales, los oratorios, los pesebres, objetos de culto, flores y frutas, miniaturas de pájaros, peces y animales, revelan pedazos de vida diaria, de las creencias, de los sueños, de la lucha por la sobrevivencia y de “un cierto sentido de la belleza que les es propio”.

Si el asunto es materia prima, por ejemplo, la larga convivencia con los árboles enseña al escultor a reconocer la madera más adecuada, de acuerdo con su resistencia y humedad. Aunque, cada vez más, las maderas sean recolectadas por empresas para uso industrial, atienden también a los artesanos.

Entre las más usadas en las esculturas y tallados están las siguientes especies: aroeira (*Schinus molle*), angico (*Piptadenia*), bambu, buriti (*Mauritia vinifera*), cedro, corcho, imburana (*Bursera leptophlebos*), ipê (*Tabebuia*), timbaúba

(*Stryphnodendron guianense*), jacarandá, jatobá (*Copaifera*), arruda (*Ruta graveolens*), guiné (*Petiveria tetrandra*), oiticica (*Licania rigida*), higuera, almendrero, jequitibá (*Cariniana estrillensis*), maçaranduba (*Mimusops huberi*), bicuíba (*Myristica gardneri*), cerezo, imbuia (*Ocotea porosa*), pino, canela, angelim (*Andira legalis*), sucupira (*Bowdichia virgiliodes*), peroba (*Paratecoma peroba*), bálsamo (*Myrocarpus fastigiatus*), mogno (*Swietenia macrophylla*), taboca (*Gadua superba*), viñatigo (Berg, 1988).

A pesar de que centenas de artistas trabajen en el anonimato de sus talleres, no podría dejar de registrar el nombre y la procedencia de algunos de los maestros más conocidos: G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira), de Divinópolis, Minas Gerais; Nhô Caboclo, de Recife, Pernambuco; Nhozim (Antonio Bruno Pinto Nogueira), de São Luís do Maranhão; Dézinho (José Alves de Oliveira), de Valença, Piauí; Boaventura da Silva Filho (Louco), de Cachoeira, Bahia; Xico Santeiro (Joaquim Manuel de Oliveira) y Manxa (Ziltamir Sebastião Soares de Maria), de Natal, Rio Grande do Norte; Paulina Diniz, de Lagoa

Seca, Paraíba; Mauriz Valente, de Belém do Pará; Expedito José dos Santos, de Teresina, Piauí; Franciner Macário Diniz, Mestre Noza (Inocêncio da Costa Níquel), Francisca Coquinho (Francisca Lopes), Francinete Soares Diniz, José Ferreira, Stenio Diniz, Walderedo Gonçalves y Nino (João Cosmo Felix), de Juazeiro do Norte, Ceará.

La larga convivencia del hombre con la madera – en la vivienda, en el mobiliario, en el espacio de la casa y de la cocina, en los instrumentos de trabajo, en los objetos utilitarios y decorativos, en los medios de transporte y producción, en los instrumentos musicales y en un rico “imaginario” – fue cuidadosamente inventariada y descrita por la Funarte en estudio reciente (Lody y Souza, 1988).

Los santeros fabrican exvotos, ángeles, pesebres, cricifijos e imágenes de los santos más populares del catolicismo como São Francisco de Assis, Nossa Senhora, Santo Antônio, São Pedro y la Santa Cena. En los cultos afrobrasileños también es grande la presencia de la madera en objetos litúrgicos de los terreiros de candomblé y umbanda, símbolos del culto como hachas, mazos, espadas,

higas e imágenes de entidades como Xangô, São Jorge y los caboclos.

Muchos se especializan en la realización de personajes regionales como Padre Cícero, Lampião, Maria Bonita, Antonio Conselheiro, Carlos Magno, cangaceiros, retirantes. Otros hacen réplicas de tipos y escenas características del mundo del trabajo: el dentista, el boticario, el cura, el médico, ingenio de azúcar, casa de hacienda, mujer en la huerta, carreta de buey, fabricante de randas, balsa, casa de harina.

Miniaturas, recuerdos y juguetes componen una infinidad de imágenes: flores, frutas, pájaros, animales, carritos, barcos, carrusel, camiones, autobús, veleta, animales, barcos, calderitos, cantarillos, piezas articuladas movidas por el viento o por engranajes que funcionan con electricidad.

Los temas relacionados con el ciclo de la vida son recurrentes: nacimiento, embarazo, boda, entierro en la red; del mismo modo las representaciones simbólicas: totems, cabezas, sirenas, dragones, árboles de la vida, ruedas, mascarones de proa, monstruos, figuras antropomorfas.

V

El estudio de los significados del arte en determinado contexto permite percibir la integración entre esos diferentes elementos, que suministra un “denominador común” para los dualismos presentados: cotidiano y fiesta, sagrado y profano, utilitario y ornamental, figurativo y abstracto. Así encontramos el santo-que-adorna, el buey-que-baila, la higa-que-protege, el caldero-de-juguete, el muñeco-que-ritualiza, la cabeza-que-paga-promesa y así en adelante.

Para Lévi-Strauss (1967:234-304), las esculturas son más que representaciones de objetos religiosos, rituales, figurativos, utilitarios o decorativos. Son mensajes que transmiten y graban en la memoria las tradiciones culturales, uniendo el elemento plástico al simbólico y al funcional. Son ‘conjuntos orgánicos’ donde el estilo, las convenciones sociales, la organización social y la vida espiritual están estructuralmente unidos.

Si el arte tiene un papel de vehículo de las concepciones existentes en la sociedad y sirve para profundizarlas, entonces frente a una imagen el espectador piensa sobre el evento que conoce y sobre su relación con los misterios que registra.



*Escultura de orixá Oxum. Autoría de Jorge Rodriguez, Río de Janeiro.
Dibujo de Mila a partir de una foto de Décio Danie*

Tal vez sea esa fuerte relación la que atrae y fascina al observador. Como dijimos en otro trabajo (Porto Alegre, 1994), existe siempre el riesgo de una visión distorsionada, a veces demasiado romántica y optimista, provocada por el involucramiento con un universo distante, o melancólica y hasta pesimista, ante el reconocimiento de las continuas dificultades e incomprendimientos enfrentados por esos artistas.

Sin embargo, entendemos cuando Geertz habla del arte como un modo de experiencia y cuando Lévi-Strauss afirma que una obra de arte es abierta y por eso posee el atributo de provo-

car tal experiencia y no una simple proyección; cuando ambos concluyen que el espectador se siente, a pesar de confundirse, también un creador ante los objetos que admira.

Porque hay un componente particular de emoción en el arte popular, generada por la belleza del objeto, por la fuerza del artista que lo produce y por la participación de su público. Es de esa emoción estética que se extrae una unión dentro de algo creado por el artista y también, virtualmente, por el espectador, que descubre en el arte posibilidades ilimitadas de lecturas, permanentemente renovadas.

BIBLIOGRAFÍA

BERG, Maria Elizabeth van den.

Madeiras do Brasil, en LODY, Raul y SOUZA, Marina de Mello e. Artesanato brasileiro: madeira. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

BUSCHIAZZO, Mário J.

Artistas y artesanos portugueses en el virreinato del Río de la Plata. III Colóquio de Estudos luso-brasileiros, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1956.

COSTA, Lúcio.

Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. 3. Rio de Janeiro, 1939.

FLEXOR, Maria Helena.

Ofícios mecânicos na cidade de Salvador. Prefeitura Municipal de Salvador, 1974.

GEERTZ, Clifford.

A interpretação das culturas. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

_____.

Local knowledge: further essays in interpretive anthropology. Nueva York, Basic Books, 1983.

LEITE,

Serafim. Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil – 1549-1760. Lisboa, Livros de Portugal, 1950.

LÉVI-STRAUSS, Claude.

Antropologia estrutural. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.

_____.

O pensamento selvagem. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.

LODY, Raul e SOUZA, Marina de Mello e.

Artesanato brasileiro: madeira. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia.

Arte e ofício de artesão: história e trajetórias de um meio de sobrevivência. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1988.

_____.

Mãos de mestre:

Itinerários da arte e da tradição. São Paulo, Maltese, 1994.

VASCONCELOS, Salomão.

Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, vol. 4, Rio de Janeiro, 1940. ■

Carrancas y exvotos : dos modalidades propiciatorias en dialecto cultural brasileño

MARIA AUGUSTA MACHADO DA SILVA

Museóloga, conferencista, investigadora en el campo del folclore, musicóloga, etnógrafa religiosa, tiene un sin número de ensayos publicados en revistas: *Cultura*; *Arte Hoje*; *del Brasil*; *Artesanías de América*; *de la Copa*. Autora del libro de crónicas *Estación Río*, de la colección *Biblioteca Carioca*. Trabajó en el Museo *Villa-Lobos* y de la ciudad, recientemente organizó y coordinó el seminario: "Valem um Potosí", patrocinado por el Centro Cultural del Banco de Brasil.

Dos modalidades de propiciaciones extremadamente arcaicas son el objeto de análisis del presente trabajo: las carrancas y los exvotos de género escultórico registrados en la región nordeste de Brasil.

Durante dos siglos, las carrancas fueron usadas como mascarones de proa en los barcos que navegaban por el curso medio del río São Francisco. Esculturas exvotivas continúan siendo depositadas en las salas de milagros de los famosos santuarios nordestinos. (El recurso de "aprisio-nar" por medio de procesos mágicos

lo que se desea dominar es harto conocido y practicado en todas las culturas.)

En el caso específico de los mascarones de proa, en cuyo género se insertan las carrancas, su registro acompaña la historia de la navegación. Mascarones de proa retratando monstruos imaginarios tenían como objetivo contener la furia de monstruos supuestamente reales que se atemorizarían ante la visión de estas figuras. "Protegidos" por esos mascarones, todos los navegantes de la Antigüedad y del Ciclo de los

Descubrimientos Marítimos llevaron a cabo los más arriesgados viajes por mares considerados de alta peligrosidad, poblados por terribles monstruos acuáticos.

Cuando se produjo el rompimiento del componente mágico que los envolvía, el carácter protector de los mascarones de proa pasó a alimentarse de la vertiente religiosa. En los galeones de las naciones católicas no faltaba un pequeño oratorio dominando el castillo de proa. En el susodicho se cultuaba, bajo diversas invocaciones, a la Madre de Dios y a la “Stella Maris” (invención de origen egipcio relacionada con la diosa Ísis).

Con el tiempo y la gradual sustitución de lo mítico por lo simbólico, los mascarones de proa de los veleros pasaron a retratar personajes históricos y alegorías. Solamente desaparecieron con el advenimiento de los barcos a vapor.

Dentro de ese contexto genérico se insertan las carrancas, mascarones de proa de barcos que navegaron por el río São Francisco y que se distinguen de las demás por ser esculturas toscas, extremadamente arcaizantes,

representaciones de la visión mítica del hombre del sertão bruto. Las carrancas fueron, antes de nada, una interesantísima manifestación del folklore relacionado con las aguas del río São Francisco.

Un valle de 640.000 km² es fecundado por las aguas del río que posibilita la vida en el sertão árido. Su cuenca se ramifica por cinco estados de la Federación y se integra regionalmente dentro del mismo contexto cultural.

Un extenso río que el hombre conquistó de dos formas: mineralizando el curso en sus nacientes y criando ganado en las tierras que baña en sus cursos medio e inferior. Tres mil kilómetros de extensión fecundando regiones desoladas y reseca, condicionándolas a sus desbordamientos y a sus estiajes. A pesar de que son cinco sus partes navegables, es en el fondo del valle que sus aguas operan el milagro de hacer revivir los sertões de los cerros y de los campos. Allí donde llegan, en las caatingas, la vida brota desde la muerte.

En su largo curso, el São Francisco atraviesa regiones donde predomina una agricultura primaria y casi

toda susceptible de extracción. La gente paró en el tiempo y se encarama en los barrancos que canalizan el río. De cuando en cuando, rompiendo la monotonía, una ciudad centenaria.

Río de muchos misterios, en él habita el terrorífico minhocão (gusanote), gigantesco y horrible: duerme de día en el fondo del río y despierta con la noche para ejecutar sus maldades; cava despeñaderos y abre abismos; transforma barcos en islas e islas en barcos.

Existe también el perrito de agua, con una estrella en la frente, que se aparece para anunciar riqueza. Cuando el remero ve el caballo de agua se atemoriza. Bicho extraño, con cascotes redondos y crines color de fuego, se aparece en los bancos de arena que surgen durante el estiaje y tiene el poder de atraer los barcos que pasan. En noches de luna llena, ver un barco fantasma todo blanco y que se diluye sin que se sepa por qué es mal presagio, anuncia siempre peligros inminentes.

Cuando un remero se ahoga su cuerpo tiene que ser rescatado. Él pertenece a la tierra y no al río. Una

cua, con una vela encendida, es colocada en la corriente. En el barco, el bando, compuesto por parientes y amigos, la acompaña. Donde la cua se pare, en ese lugar, será encontrado el cuerpo del ahogado. Cuando el cuerpo aparece mutilado, todos tiemblan. El caboclo d'água llegó primero.

¿Como los remeros del río São Francisco reaccionaron a la llegada de la navegación a vapor, en el año de 1871? Extrañas embarcaciones repletas de gente y grandes cantidades de cargas. Chimeneas como inmensas narices expeliendo humo oscuro. Una hornaza, siempre encendida, calentando el agua del río, mueve la embarcación con una fuerza muy superior a la de todos los remeros.

El submito amazónico de Igrupiana se acopla al del caboclo d'água, y comienzan a aparecer, en los barcos tradicionales, los espantosos mascarones de proa. Cada carranca corresponde a un espanto. Y como esos espantos son terroríficos, sobretudo el causado por el gusanote, las carrancas también deben ser terroríficas para poder exorcizarlos.

El mundo de los espantos se am-

plía. Cada carranca pasa a ilustrar una historia de miedo, el monstruo, el diablo, el gusanote. De todas las representaciones, la más terrible seguramente es la del gusanote: sus cavidades nasales son enormes y abiertas de par en par como chimeneas de navíos a vapor; su boca es descomunal y sus ojos penetrantes; tan fuerte se vuelve su presencia que el mascarón de proa pasa a comandar el propio barco.

El uso de carrancas se generaliza; ningún barco viaja sin su protección.

El caboclo d'água y todos los espantos del río son "aprisionados" plásticamente en mascarones de proa antropomórficos, zoomórficos e híbridos que cargan en sí mismos remotísimas marcas culturales.

Maestros carpinteros crean esas esculturas mágicas y tanta es la demanda que conlleva el surgimiento de la profesión de carraqueiro, que tiene su auge en el período situado entre la aparición de los barcos a vapor y el advenimiento de los motores movidos a base de combustible líquido.



*Carranca en proa de barco
Dibujo de Mila*

A finales del siglo pasado, el misticismo del pueblo del sertão se concentró en una gruta localizada en las riberas del río São Francisco, donde es venerado el Señor Buen Jesús de la Lapa.

Desde entonces dejó de ser esencial que los remeros del río São Francisco se protegieran con mascarones de proa. El Señor Buen Jesús de la Lapa era ahora el gran protector de la gente de esa zona a la cual también pertenece el remero.

Con la introducción de las lanchas a motor, menores y de precios más accesibles, en el año de 1930, la carga mística que se había exacerbado con la llegada de las grandes embarcaciones a vapor se fue diluyendo rápidamente.

Se acabaron los encargos, y la profesión de carraqueiro se extinguió. El último de la especie fue descubierto, en 1972, por el equipo de reportajes de la revista *Veja*. Hijo de carraqueiros, también carraqueiro, santero y nuevamente carraqueiro: Francisco Bicuíba de Lafuente Guarany. Nombre medio español y medio indio. Ochenta años de edad. Hélo vivo entre el presente y el pasado.

En un ensayo publicado alrededor de 1950 en la revista *Artes plásticas*, Cecília Meirelles advertía:

“No se puede imponer a un pueblo formas de arte ya vividas por él mismo, si no fueron sustentadas por su sensibilidad. No se puede reatar una tradición interrumpida... Y repetirlas sería hacer perdurar un texto ininteligible, mal copiado, sin ninguna eficacia. Letra deforme y espíritu perdido.”

Ocurrió exactamente lo que ella preveía. Carrancas desvinculadas de su contexto cultural y encaradas como piezas antropológicas, reconocidas como extraordinarias obras de arte popular, fueron encontrando espacio en museos nacionales y extranjeros, gabinetes de antropología y, más tarde, como piezas de decoración.

La reproducción, cada vez menos artística, pasó a caracterizar la carranca esculpida para finalidades decorativas. Las piezas se volvieron más robustas y se distanciaron de las escalas exigidas para la finalidad original del mascarón de proa. Su valorización como obras de arte popular aumenta sensiblemente la demanda de nuevas piezas. Escultores popula-

res, con menos talento, comenzaron a producir carrancas en serie. Con la comercialización turística poco cualificada la degradación fue completa. En vez del cedro tradicional, cualquier tipo de madera es usado para producir miniaturas de carrancas, de escultura pobre y colorido aberrante. La escala original fue totalmente abandonada. Pequeñas piezas kitsches de las viejas carrancas pasaron a ser producidas para los turistas deseosos de llevar para sus países muestras de una faceta exótica del arte popular brasileño.

En ese cuadro, la bahiana Ana de las Carrancas, que es maestra en el arte de modelar el barro, pasó a producir grandes piezas de cerámica copiando las antiguas carrancas de madera. De forma especial, la que representa el caboclo d'água. De la reproducción de piezas en escala tradicional, pasó a producir miniaturas de barcos con carrancas de aspecto ingenuo y nada aterradoras.

Actualmente esculturas de madera de todos los tamaños, teniendo como referencia las antiguas carrancas y generalmente de baja calidad artística, son encontradas hasta en tiendas de paradas de autobús – y su

lado instigante es el interés que continúan despertando en los compradores urbanos, interés al que nos parece que no le falta cierto componente mágico supersticioso. Todo indica que las pesadillas continúan volviendo necesarios monstruos domados que los exorcizan.



*Carranca esculpida por Francisco Guarani
Acervo del Museo Folclórico Edison
Carneiro. Dibujo de Mila*

Tipología de los mascarones de proa en barcos del San Francisco Medio

Características fundamentales:

1. incorporación del mascarón a la estructura de la embarcación; 2. todos tienen la forma de una carranca (pescuezo y cara de animal fantástico); 3. el pescuezo muy alargado se apoya en la proa de la embarcación; la cabeza, totalmente dislocada, se proyecta en la dirección de la corriente; 4. proporciones de la pieza: 1/3 para la cabeza y 2/3 para el pescuezo.

Material utilizado: parte del tronco de un árbol, principalmente el cedro.

Técnica de trabajo: utilización casi integral del tronco. Aprovechamiento máximo de la sección transversal, formando el volumen de la pieza.

Artesanos: 1. maestros carpinteros que se especializaron en el género y se convirtieron en carranqueiros profesionales; 2. antiguos santeros.

Instrumental: tosco y con pocos

recursos (instrumental de ebanistería: hacha, azuela, escoplo, garlopa, gubia).

Pinturas: en los ejemplares más antiguos son encontrados vestigios de pinturas con tonalidades negras y ocres. En las piezas actuales, que no interesan para el presente artículo, las carrancas producidas para fines comerciales son enteramente revestidas de pinturas inspiradas por el gusto popular urbano.

Tipología básica: 1. cabezas zoomorfas; 2. cabezas híbridas; 3. cabezas antropomorfas.

Elementos identificadores

Categoría zoomórfica: 1. orejas en punta; 2. hociquillo; 3. fosas nasales muy abiertas; 4. boca de animal; 5. dentadura animal; 6. lengua pendiente (atributo de la Gorgona, personaje de la mitología griega, con cuerpo de mujer y cabellera formada por serpientes, que se identifica con las capas internas de la tierra); 7. pelos.

Categoría híbrida: 1. yuxtaposición de elementos zoomórficos de

diferentes especies; 2. acoplamiento de elementos zoomórficos y antropomórficos.

Categoría antropomórfica: 1. ojos humanos complementados por cejas espesas y arqueadas; 2. bigotes; 3. nariz.

Observación: Los mascarones de proa en forma de cabeza de caballo, que deben corresponder al caballo de agua de la mitología del río, son los únicos despojados de elementos fantásticos. Posiblemente su componente mágico menos fuerte justifica su menor calidad artística.

Tipos de boca: 1. abierta; 2. cerrada; 3. muy abierta y dejando ver la lengua colgante.

Tipos de dentadura: 1. ofídica; 2. carnívora; 3. de saurio; 4. herbívora.

Tratamiento de los pelos: 1. fitomórficos estilizados; 2. geometrizados; 3. trenzados; 4. cabelleras humanas, influenciadas por la técnica artesanal de los santeros bahianos; 5. melenas en llamas; 6. crines señaladas por la secuencia de trazos verticales.

Propiciación votiva individual y paralitúrgica

Para que se pueda situar con razonable precisión el proceso exvotivo, es necesario tomar como referencia tres tipos básicos. En el primero se establece el vínculo con lo sobrenatural cultuado por un devoto. En el segundo, el devoto, amenazado de grave peligro de vida, salud o mala suerte, recurre a lo sobrenatural y pide que lo salve. Formula entonces un 'voto', después traducido en un testimonio de gracia recibida, configurándose el 'exvoto'. Cuando la desobediencia de una promesa acarrea la construcción de una ermita, generalmente origina un polo devocional de gran importancia; capillas e iglesias entonces se yerguen para abrigar los votos. En la mayoría de los casos, lo que era paralitúrgico se vuelve litúrgico. Se configura así, con bastante claridad, la "memoria exvotiva".

Las desobediencias votivas asumen varias formas. En una de ellas se encuadran las toscas cabezas esculpidas en madera o barro, depositadas en cruces de piedra y salas de milagros de templos famosos por los prodigios operados por sus oráculos.

Es errónea la creencia de que esas cabezas sean piezas de artesanía típicamente regional y brasileña. En verdad ellas forman parte de la herencia mística llegada a Brasil con los primeros colonizadores, que a su vez las habían heredado de remotos ancestros.

El milagroso santuario de Santo Amaro da Purificação es mencionado en la *Vida do Padre Anchieta* como originario de una ermita benedictina adonde los devotos acudían en busca de cura para sus variados males. En el siglo XIX, el inglés Ewbank menciona la costumbre de llevar a las iglesias de São Francisco de Paula y Nossa Senhora da Boa Viagem, en Rio de Janeiro, cabezas de madera como testimonio de milagros obtenidos. Con su sustitución, en iglesias de grandes centros, por moldes de cera industrializados, las cabezas de madera se circunscribieron al Nordeste brasileño, asumiendo entonces fuertes características regionales.

Otro equívoco generalizado es el de que todas las cabezas de madera son exvotos. Las así caracterizadas traen siempre las marcas del mal que originó el milagro.

El origen de las esculturas votivas es remotísimo. Grandes cantidades de figuritas votivas fueron encontradas en los templos egipcios y mesopotámicos. Según cada circunstancia, se identificaban a veces como exvotos y otras como “dobles orantes”. También abundantes fueron los amuletos que tenían como “función” “captar la esencia de lo sagrado” y proteger a los devotos fuera del espacio sacralizado. En los templos griegos, dedicados a Asclépio, dios de la medicina, la arqueología rescató y la historia del arte registró muchas desobediencias de votos. Una de ellas muestra a un devoto conduciendo hasta el altar del dios una pierna a escala humana. En los templos romanos, los exvotos se vinculaban a curas milagrosas y se configuraban como modelados en cera — sustancia sacralizada y directamente relacionada con la vida.

Cabezas esculpidas en madera fueron encontradas en excavaciones en el lugar de un templo druída, donde se cultuaba una diosa del río Sena a quien atribuían numerosas curas. Es instigante el hecho de que esas cabezas presenten gran semejanza con muchas piezas recogidas en salas de milagros de los santuarios del

Nordeste. El elemento diferencial, en las piezas brasileñas, reside en la carga mística que transparenta en la mirada.

Exvotos y orantes se agrupan bajo dos características predominantes y distintas: los que se insertan en un proceso formalmente mágico y los que se identifican como paraliturgia mágico-religiosa. Los primeros corresponden a un estadio muy primario de relacionamiento entre el hombre y lo sobrenatural; los segundos son objetos de paraliturgia popular que, por medio de las romerías, son absorbidos por la liturgia oficial.

El componente testimonial de la desobediencia votiva exige que ella se haga bajo la forma de comunicación social. La romería, para el caso, es la que mayor énfasis presenta. Además de testimoniar la gracia alcanzada, reúne en aclamación festiva los muchos receptores de milagros que exaltan lo sobrenatural, que de ellos se compadeció.

El material usado en las esculturas votivas del Nordeste es preferencialmente la madera – estrechamente ligada a la simbología de la vida y de la purificación. Las piezas pueden ser,

o no, revestidas de pinturas que, a veces, aparecen de forma tangencial dando especial relevancia a los ojos y a la boca. A pesar de que no es usual, la costumbre de la interferencia de otros materiales en la pieza escultórica es registrada con relativa frecuencia. Son porciones de cera, cabellos, pelos y fibras vegetales (cuando se registra el hecho de clavar pedazos de hierro, generalmente se trata de piezas “trabajadas” en sesiones de magia de origen africano). Piezas antropomorfas, enteras o articuladas, generalmente aparecen con ropas de paño, detalle que parece identificar una condición de recato que tiene mucha fuerza en el mundo del sertão.

Las más antiguas esculturas retratando cabezas raramente son revestidas de pinturas. Las más recientes, sobre todo las más próximas de las ciudades, reciben pinturas ingenuas y aberrantes. Cuando esto ocurre la tendencia es el rápido paso para el retratismo anecdótico.

Las esculturas exvotivas pueden ser agrupadas en dos categorías: las antropomorfas y las zoomorfas. En ambas categorías se presentan en tres modalidades distintas: cuerpo entero

(raras); cabezas; piezas anatómicas internas y externas.

La inexistencia de órganos sexuales en esculturas de cuerpo entero es una constante; para retratar un hombre es usado el recurso de la pintura identificando barba y bigote, y cuando la enfermedad afectó órganos sexuales, su representación es aislada. Algunas figuras se presentan con enormes vientres embarazados, pero sin marcas de senos. Los senos, como piezas aisladas, presentan dos modalidades: en la primera, las marcas de la enfermedad son visibles; en la segunda, no – detalle que puede significar amamantación. Muchas veces, en una sola placa, son presentados dos senos semejantes a ojos, tal vez una remota sobrevivencia del culto al Dios de los Mil Ojos, cuyos innumerables santuarios están siendo rescatados en la región donde floreció la civilización mesopotámica. Piezas modernas, revestidas de pinturas, presentan troncos desnudos con marcas de intervenciones cirúrgicas.

De cierta forma, la categoría zoomórfica obedece a la misma sistematización. Animales y sus piezas anatómicas se unen estrechamente a la magia simpática. Por veces, el com-

ponente mágico es tan fuerte que los pelos del animal receptor del milagro en consecuencia de la súplica de su dueño son pegados a la pieza.

En las áreas donde predominan actividades pastoriles, los registros votivos son hechos con la utilización del cuero en la confección de figurillas representando animales.

Para los estudiosos de la escultura exvotiva constituyen un especial desafío interpretativo las cabezas sin cualquier señal de enfermedades y herimientos. En ellas, el núcleo de atracción está en la mirada impregnada de misticismo.

Considerando que el exvoto y el amuleto son largamente difundidos en el contexto de la cultura popular brasileña, es razonable presumir la existencia, aunque menos difundida, del “doble orante”. En esencia, a ese objeto mágico le cabe la función de atraer para su “doble humano” la protección de lo sobrenatural como paga de la permanente “adoración” dentro del espacio sagrado.

El amuleto, impregnado por la carga de magia que le fue conferida, proyecta para fuera del espacio sa-

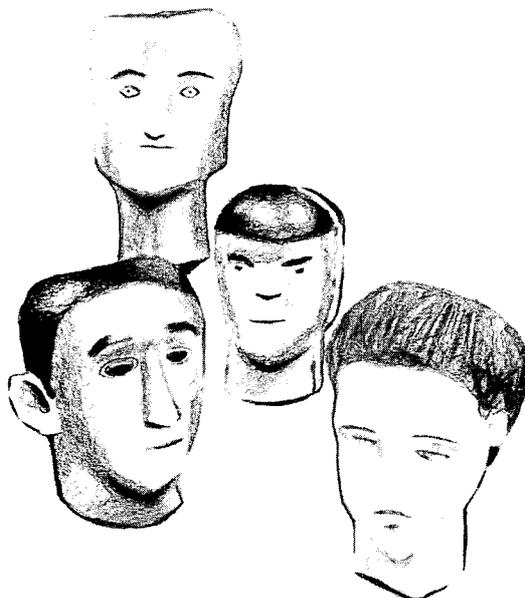
grado la protección de lo sobrenatural para quien lo posee.

Esas cabezas sin señales de enfermedad o herimiento son depositadas, de la misma forma que las exvotivas, en salas de milagros, ermitas y cruces de piedra. A veces, y bajo la influencia de los cultos negros, hasta en sitios naturales sacralizados. Cuando son depositadas en túmulo o puerta de cementerio, el objeto está totalmente desvinculado del proceso votivo. Se trata, entonces, de cabezas “trabajadas” mágicamente con el objetivo de atraer desgracia para algún

desaire. En áreas urbanas, son generalmente de cera, como los exvotos anatómicos en general.

¿Se podrían encuadrar formalmente en la categoría de “dobles-orantes” las cabezas depositadas en los santuarios milagrosos? ¿Sustituirán, por transferencia mágica, a los pagadores de promesas, incapaces de cumplir personalmente sus desobediencias?

Detalle instigante es el de dos líneas que en algunas de esas cabezas se entrecruzan en lo alto del cráneo.



*Conjunto de exvotos en madera
Acervo del Museo Folclórico Edison Carneiro. Dibujo de Mila*

¿Qué significado tendrán? ¿Punto por donde la energía divina “penetra” en la cabeza? La tonsura eclesiástica y el montículo de cera que es colocado sobre la cabeza de las iniciantes “hijas de santo”, en los rituales de origen africano, tienen ese significado evidente.

Extraordinarias, por su extremo arcaísmo, son las cabezas que fueron depositadas en cruces de piedra del sertão bruto de Bahia y recogidas por el antropólogo Renato Ferraz; hoy en día integran la colección Jacques van de Beuque (Casa do Pontal – Recreio dos Bandeirantes, Rio de Janeiro). Son piezas modeladas en barro y reveladoras de biotipos muy arcaicos. En varias de ellas es perfectamente identificable la semejanza con figurillas usadas en remotísimos rituales de fertilidad.

Es reconocidamente remota y universal la concepción de la cabeza como núcleo irradiador de la vida. Reyes y sacerdotes tienen sus cabezas ungidas para recibir el poder que les es conferido por la elección divina.

La cabeza es sede de inteligencia, intelecto, aptitud, juicio, superioridad

y liderazgo. Religión, ciencia, tradición y leyenda la reconocen como núcleo de vida. Tanto en la brujería blanca como en la magia negra, el “cambio de cabezas” significa transferencia de cargas benévolas o malévolas. Cambiar una cabeza del lugar donde fue depositada en una sala de milagros puede significar apartamiento de preocupaciones o cura de constantes jaquecas. Podrá también representar la súplica por curas de disturbios psíquicos o abandono de descarrilamientos de vida, o, incluso, desobediencias votivas direccionadas para los mismos problemas.

A mi modo de ver, las cabezas, sin identificaciones formales de enfermedades y herimientos, son “doblesorantes”.

En el contexto de la versión mágica el exvoto es un “símil” que “aprisiona” las cargas maléficas que “abandonaron” al receptor del milagro y, por eso, su manipulación irrespetuosa se considera peligrosa.

Exvotos viejos son periódicamente quemados. Aunque esas quemadas sean realizadas para liberar espacio en las capillas, la visión mágica es de que la acción purificadora del fuego tiene el

poder de destruir los maleficios retenidos en esos objetos.

En las toscas esculturas exvotivas, la identificación formal del receptor del milagro es prácticamente inexistente. Cuando tiene lugar, viene apenas informada en un pedazo de papel donde es narrado el hecho milagroso e identificados los elementos circunstanciales del milagro.

El tipo de milagro está expresado en la propia escultura: herimiento que sangra, tumor indicado por una pipa, pústula sugerida por el recurso de la pintura, ombligo saliente, vien-

tre embarazado, agujero abierto por tiro, cuchillada profunda. Apenas lo esencial es fijado. El lenguaje de la magia es objetivo y desprecia detalles no esenciales.

Cuando son retiradas de su universo referencial, muchas de esas esculturas se afirman como obras de arte primitivo merecedoras de figurar en museos, galerías de arte y colecciones particulares, lugares donde son resaltadas su dimensión estética y la cualidad por la que se hicieron y se hacen notar fuera del estrecho terreno de la antropología cultural.

BIBLIOGRAFÍA:

ANDRADE, Teófilo & GOUTHEROT, Marcel.

Carrancas de proa do São Francisco. Rio de Janeiro. O Cruzeiro, 1947.

ANSELMO, Octacílio.

Padre Cícero, mito e realidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. (Retratos de Brasil, 66).

ARNAUD, Blanchette.

Ex-voto. Art populaire du Brésil. París, sin fecha.

ATAYDE, Otho de Lima.

História das carrancas do rio São Francisco. Campos, Monitor Campista, 1939.

- BASTIDE, Roger.
Brasil, país de contrastes. Traducción de Maria Isaura Pereira de Queiroz. 6a. ed. São Paulo, Difel, 1975.
-
- Imagens do nordeste místico em preto e branco. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1945.
- BERT, Julien Amich.
Mascarones de proa y exvotos marineros. Barcelona, Hibrevia Editorial Argos, sin fecha.
- BOAS, Franz.
Arte primitivo. México. Fondo de Cultura Económico, 1947.
- BRASIL. Ministério das Relações Exteriores.
Catálogo da Coleção de Abelardo Rodrigues. Brasília, 1972.
- BURTON, Richard Francis.
Highland of Brazil. London, Tinsley Brothers, sin fecha.
- CASCUDO, Luís da Câmara.
Ensaio de etnografia brasileira. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1971.
- DAIUN, David.
Da transferência em magia médica; estudos e ensaios em homenagem a Renato de Almeida. Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, 1960.
- ELIADE, Mircea.
Images et symboles; éssais sur le symbolisme magique-réligieux. Paris, Gallimard, 1952.
- PARDAL, Paulo.
Carrancas do rio São Francisco. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974.
- PERSIO, Loio.
Atualidade e contemporaneidade na produção simbólica. Cultura, ano 2. número 7, julio/septiembre. 1972.
- PIERSON, Donald.
O homem do Vale do São Francisco. Traducción de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro, Sulvale, 1972.

SAIA, Luis.

Escultura popular brasileira. São Paulo, Gaveta, 1944.

SILVA, Maria Augusta Machado da.

Ex-votos brasileiros. Cultura, Rio de Janeiro, MEC. (2)-1971.

_____.

Ex-votos e orantes no Brasil. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional/
MEC, 1981.

VALLADARES, Clarival do Prado.

Arte popular. Revista Vozes, 64, Rio de Janeiro, 1970.

_____.

Primitivos genuínos e arcaicos. Cadernos Brasileiros, ano 8, número 2,
Rio de Janeiro, 1966.

WILLECKE, Venâncio Frei.

São Francisco das Chagas do Canindé. Rio de Janeiro, Vozes, 1973. ■

Xilograbado popular

SILVIA RODRIGUES COIMBRA

Investigadora independiente y consultora en diversos aspectos de organización y producción cooperativa. Miembro de la Oficina do Saber (organización no gubernamental). Dedicada al estudio de prácticas de la relación Arte y Economía. Coautora de varios libros, entre ellos, "O Reinado da Lua, escultores populares do nordeste" (Río de Janeiro, Salamandra, 1980) y "Poesia e Gravura de J. Borges" (Recife, CEPE Edit., 1993).

Hace algún tiempo vengo buscando más sistemáticamente saber navegar la relación arte y economía, con retorno de vida para cooperantes y para la sociedad – en todos los momentos del proceso. 'Navegar', "posado en el movimiento... como un pájaro que flota en una corriente bravía..." (1), queriendo vivir la sabia levedad de Gilberto Gil, siento, veo, toco el peso de lo volverse económicamente sustentable, culturalmente relevante. En la corriente de difícil y placentero aprendizaje vengo inclu-

yendo el xilograbado popular, tema sobre el que me fue solicitado un texto a ser incluido en este significativo documento de las artesanías de América.

Feliz y temerosa, acepto la responsabilidad de saborear la participación en el conjunto de registros que pueda intensificar y conjugar diferentes miradas e interpretaciones sobre múltiples dimensiones de nuestra 'naturaleza continental'.

1 Entrevista con Gilberto Gil en la revista Marie Claire.

Al respecto de la milenaria técnica china de grabado con matrices de madera, difundida en Brasil por la Iglesia Católica europea en su acción misionera, existen importantes textos y muestras del reconocimiento de la apropiación y valiosa recreación de formas y medios de utilización de esa técnica por los nativos.

En lenguaje poético, trabajadores rurales del nordeste de una nación mestiza, tejidos en fibra afro/indígena/ ibérica/flamenca, aúnan versos y trazos en orgánica red de comunica-



Xilogravura de Amaro Francisco

Xilograbado de Amaro Francisco

(2) João Cabral de Melo Neto en *Morte e vida severina*.

ción, extendida desde sus rincones de origen hasta el centro sur del país – sobre todo Rio de Janeiro, São Paulo y periferia de Brasília.

A millares, expulsados de su región debido a la política agraria vigente, migran para la gran ciudad en busca de casi siempre ilusorias alternativas de sobrevivencia, en sucesión de pérdidas – “...acompañando su propio entierro”. (2)

Entre esos trabajadores están los poetas/grabadores/folletinescos/cantadores y su principal público. Dibujar palabras, escribir imágenes, se convirtió en oficio de hombres retirados de la escuela por sus padres a los siete años de edad para ayudar en la sustentación de la familia con entera dedicación al trabajo físico.

Escapando de situaciones desesperadas y compulsorios medios de sobrevivencia, el trabajador poeta, movido por el instinto de preservación,



Armando Francisco

se ancla al arte de expresar, imprimir y hacer circular un universo donde predominan sedes y hambres, amores y odios, crímenes y castigos, luchas y juegos, miedos y mucha astucia. Un universo donde se confunden lo sagrado y lo profano en registros 'periodísticos' sobre O pavão misterioso, A morte do presidente, Aviso de Frei Damião e os castigos que

vêm, A chegada da prostituta no céu, entre una infinidad de otros, "...mostrando el destino del héroe trágico como siendo sufrir, no produce sufrimiento pero sí alegría; una alegría que no es enmascaramiento del dolor, ni resignación, sino la expresión de una resistencia al propio sufrimiento" (3). Existen folletos cuyas tiradas sucesivas ya ultrapasan 100 mil ejemplares, y muchos otros con venta de 20 mil ejemplares en 60, 90 días.

"Alrededor de 1914, el xilografado, timidamente, comienza a ilustrar los poemas de Leandro Gomes de Barros y progresivamente invade las portadas de los folletos. En 1953 llega a su 'edad de oro', reconocido como arte independiente después de sus primeras exposiciones nacionales e internacionales". (4)

Para los estudiosos del asunto se encuentra disponible un rico material. Colecciones de folletos con sus versos e ilustraciones pueden ser localizadas en acervos particulares, como el de Liêdo Maranhão, en Olinda, o como el de la Fundação

(3) Roberto Machado. Nietzsche e a verdade, Frag. Post. final de 1870 – abr. 1871, 7 [128].

(4) Raymond Cantel en Trente six images exemplaires. París, Porte à Côté, 1989.

Joaquim Nabuco, en Recife; y otros localizados en el Espaço Cultural da Paraíba; en el Museo de Antropología de Nuevo México – California, USA; en el Centro Cultural de Juazeiro, Ceará; en la Universidad de Vincennes, Francia, por citar algunos de los espacios de los que se tiene un conocimiento más próximo.

En 1965, en la ciudad de Juazeiro, en el estado de Ceará, un artista local, Sérvulo Esmeraldo, llevando a Francia xilogramados del Maestro Noza, encomendados por él a ese grabador/escultor, con interpretaciones de la Vía Sacra, lanzó al ruedo internacio-

nal el dibujo nordestino de las portadas de los folletos, en dimensión ampliada. El éxito alcanzado por el trabajo de Maestro Noza reforzó la producción de xilogramados de otros artistas de Juazeiro, como Abraão Batista, Stênio Diniz, Walderedo Gonsalves, entre otros.

Siete años después, en Olinda, Pernambuco, los artistas Ivan Marquetti y José Maria de Souza, junto con el escritor Ariano Suassuna, expresando una entusiasta admiración por los xilogramados de J. Borges (poeta y grabador dedicado también a la impresión y distribución de folle-



J. Borges

tos), provocaron la aparición y la producción sistemática, a cargo de este último, de los xilos de mayores dimensiones. Muy demandado alrededor de los años 70, Borges aceptó mantener, durante dos años, un contrato de exclusividad con un renombrado marchante de arte de Recife, Pernambuco.

Estimulado por esa demanda y por el apoyo del artista y coleccionador Giuseppe Baccaro, por intermediación de la Fundação Casa das Crianças de Olinda, J. Borges incentivó a todo un grupo familiar a experimentar el xilograbado y a procurar colocarlo en circulación. Hoy en día, los que se apasionaron por lo que descubrieron saber hacer, desarrollan, en sus talleres, trabajos de reconocido valor. Son artistas entre los que destacan Amaro Francisco Borges, Nena, José Miguel.

De Paraíba, hoy radicado en Pernambuco, José Costa Leite dibuja de modo especial las multitudes y con trazos fuertes firma su trabajo.

Todos ellos rinden homenaje al Maestro Dila de Caruaru. Con sus xilos de portada de folleto, su sello personal, su unión especial con el

mito Lampião, Dila inspiró y todavía inspira a los poetas grabadores de la región.

En esta última década, en el campo del xilograbado popular, en el Nordeste, un movimiento inusitado parece apuntar hacia cambios. ¿Cuáles, más exactamente? ¿Qué nos dice por ejemplo la 'relevancia' que consiguió J. Borges?

En 1992, 1993 y 1994, tres libros, todos ilustrados con xilograbados populares, fueron editados consecutivamente – dos en Pernambuco y uno en Uruguay: Poesia e gravura de J. Borges – producido por Sílvia Rodrigues Coimbra, 1992; Las palabras andantes, con grabados de J. Borges, de Eduardo Galeano, 1993; Os anjos vingadores, de Claudio Aguiar, con xilograbados de J. Borges, 1994.

A finales de 1993, una gran exposición titulada "Xilogravura – do cordel à galeria" fue realizada y producida por un equipo de la Fundação Espaço Cultural da Paraíba en colaboración con especialistas de São Paulo, con la participación de 130 artistas. Reforzando esas demostraciones de interés por el xilograbado popular, en 1993 y 1994, J. Borges

viajó, invitado, dos veces a Estados Unidos y dos veces a Suiza, llevando trabajos para exposición y venta. Durante dos años suministró, bajo encomienda, xilgrabados para el libro de Eduardo Galeano, ya mencionado, y participó de siete presentaciones de su libro *Poesia e gravura de J. Borges*, que se realizaron en Bezerros, su tierra natal, en la *Livro 7* – renombrada librería, en Recife –, en el *Congresso de Médicos Escritores*, en el *Congresso de Arte e Educação* en la *Universidade Federal de*

Pernambuco, en el *Espaço Cultural Heranças*, en el *Botequim Fruta-Pão* y en el *Traço – Grupo de Estudos Psicanalíticos*.

¿Cómo relacionar la densidad de esa programación con la previsión del profesor Raymond Cantel respecto al destino del xilgrabado popular, compartida por J. Borges hace aproximadamente 10 años y reafirmada en el libro *Trente six images exemplaires*?

“El cliché y el litgrabado hirieron el xilgrabado pero no lo mataron. El cine americano impuso su moda tiránica y las estrellas de los sombreros de los cangaceiros descendieron al pecho de los jerifes. Finalmente vino la ola demoledora de la tricromía que viene relegando cada vez más el ingenuo grabado de madera a la sombra del pasado. Industrializado, el folleto debe encarar el apelo vistoso de las revistas modernas. En breve el grabador nordestino podrá guardar melancolicamente sus gubias, el tiempo del xilgrabado popular ya pasó”(5).



En la cartografía de 80 años de la

(5) Raymond Cantel en *Trente six images exemplaires*. París, Porte à Côté, 1989.

alianza literatura de cordel y xilgrabado, contrariando todas las adversidades enfrentadas por el poeta grabador, movido, la mayoría de las veces, por el instinto de conservación, restringido, casi siempre, a asegurarse una precaria sobrevivencia, “el arte lo salva, por el arte es la vida que lo salva en su provecho” (6).

¿Qué nos cuenta el discurso de los acontecimientos? ¿Qué expresan los grabados incorporados a ese texto? “...¿Los tiempos del xilgrabado popular ya pasaron?” ¿Qué pasó? ¿Los tiempos de la técnica del grabado con matrices de madera o los tiempos de afirmación de un saber que ‘extrapola sus derechos’? ¿Pasó el interés por el universo puesto en circulación por el folleto? ¿Pasó la posibilidad de acceso a los medios fundamentales de soñar, crear, producir? “...tú me tomas la vida, cuando me privas de los medios de que vivo” (7).

¿Llegó el tiempo de descartar antiguas y, aunque difíciles, placenteras formas de generación de renta, sin antes procurar potenciar todas las dimensiones de lo que ya se realiza?

¿Llegó el poeta grabador al límite de lo que le cabe en el latifundio político brasileño?

Cierta vez asistí a una escena chocante. Una reputada señora llamó a su sirvienta para servir el postre a unos convidados. La calidad del manjar hizo las delicias de todos. Ante las grandes felicitaciones, refiriéndose a la sirvienta, la señora esclareció: “Fue ella quien lo hizo”. Y, al instante, acompañando a la lisonjeada especialista en el arte culinario en su camino hacia la cocina, le secreteó: “pero acuérdate: de eso no pasas”.



José Miguel

(6) Nietzsche, en Nietzsche e a verdade, de Roberto Machado. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

(7) Shakespeare, en O capital, de Karl Marx, libro 1, vol. 1. Difel, 1982. p.558.

En la Constitución y en los discursos, desde el más autoritario al más democrático, las oportunidades y las posibilidades, teóricamente, son las mismas para todos; es el mismo el derecho de acceso a la vivienda, a la energía, al agua y al saneamiento, al aprendizaje escolar, a las condiciones de ir y venir; a los medios de comunicación, a la producción de un saber más elaborado, a los cuidados del cuerpo, a la asistencia médica, al juego, al trabajo que de para reponer las energías perdidas, a la expresión artística – a la vida.

Sin embargo, cuántos mecanismos, códigos, gestos, órdenes, señales, – más o menos explícitos, más o menos sutiles – son traducciones rigurosas, objetivas, de aquél “acuérdate, de eso no pasas”. Son indicadores de una frontera que no puede ser traspasada por determinadas personas. “Existe un Brasil real y un Brasil oficial. Cuando el Brasil real levanta la cabeza, el Brasil oficial la degüella”. (8)

¿Será que la cualidad de saber hacer xilogramados alcanzó el límite de

lo permitido a las personas del pueblo en nuestra sociedad? ¿Será que el reconocimiento de especialistas del valor de esos trabajos, tanto a nivel nacional como internacional, ‘agrava’ la infracción de los criterios que rigen, entre nosotros, la relación del arte con la economía?

¿Será que se establece una complicidad entre ‘comandantes’ y ‘comandados’, con menor o mayor conciencia en lo que se refiere a la frontera y a su intrincada ordenación – “de eso no pasas”?

¿Será que el xilogramado y sus autores populares van muy bien; el precio de venta de sus trabajos es justo y natural; una cierta crisis que los alcance, alcanza igualmente a todo artista plástico – a todo lo más es drama de pelea imaginaria?

En la reafirmada búsqueda de saber navegar la relación entre arte y economía con retorno de vida para cooperantes y sociedad en todos los momentos del proceso, reúno algunos hechos y datos que creo puedan animar la intensificación/conjuga-

(8) Machado de Assis en artículo publicado en el *Diário do Rio de Janeiro* en 1861.

ción de diferentes miradas e interpretaciones sobre múltiples dimensiones de nuestra 'naturaleza continental'.

* Una gran industria de malla instalada en varios estados de Brasil, ante la proposición de que asumiera la impresión de un xilgrabado popular en una camisa de su confección, se negó terminantemente: "No aceptamos, no vende, no es nuestro tipo de dibujo.



Amaro Francisco

jo. Compramos el derecho, producimos y vendimos, en seis meses, un millón de camisas con la imagen del 'Babysauro'".

* "Es increíble cómo no valorizamos los bienes de nuestra tierra. Este año, durante un viaje a los EUA, fui uno de los 20 mil idiotas que pagaron 10 dólares para ver la tumba de Búffalo Bill, del que ni siquiera sabemos si en realidad nació". (Empresario y político)

* Psicoanalista francobrasileña, maravillada ante una escultura en cerámica de autoría de Baé – artista de Tracunhaém, Pernambuco –, exclama: "qué linda pieza; esta pieza ya no es más arte popular, es arte!".

* "Otro día volví corriendo hasta la dueña de la tienda donde había dejado mis grabados y fui de inmediato diciendo: – Me olvidé de sacar de la carpeta dos grabados en los que la pintura quedó medio borrada... – No hace falta – me respondió ella – fueron los dos que una cliente prefirió y se los llevó al instante". (Un grabador popular)

- * “Si nosotros hiciéramos la suma a rajatabla, del coste del papel (del que se aprovecha y del que también se pierde), de la tinta, del trabajo de hacer la matriz, casi no queda nada. Pero si sube el precio no vende; todo el mundo ya está habituado a ese nivel al que se paga el trabajo popular”. (Un poeta/grabador)
- * “Hay gente que dice: ‘a veces, colocas muchos elementos en tus xilos, como si la intención fuese rellenar todos los espacios, lo cual, cuando ocurre, interfiere en la fuerza de expresión de sus imágenes’. A poco de empezar, mis figuras eran más sueltas, había más blanco en mi trabajo. Hoy en día, cuando veo un campo más libre en ellas, pienso al instante: – mira, el muy perezoso” (Un grabador popular)
- * “Es una lucha muy grande pero buena. Puedo decir que creé mi empleo sin un centavo de gasto para el gobierno. Apoyo, dentro y fuera de algunos órganos públicos, tuve de amigos que admiraron mi arte y compraron y todavía compran mis grabados. Ya oí hablar de gente seria dando la opi-

nión de que era bueno que hicieran una investigación y divulgasen el resultado, para saber quién había creado más empleo en el Nordeste, la Sudene (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste) o los ‘Vitalinos’. Es mucha gente en casa. Crié diez hijos con ese trabajo. Hoy en día ya hay algún hijo ayudándome. Ahora hace falta mucha invención. Hay quien diga: ‘quien no tiene perro no caza’; es más común oír: ‘quien no tiene perro caza con gato’. El pueblo caza con gato, con ratón, con insecto, por eso todavía existe gente para contar la historia”. (Amaro Francisco Borges)

En Caruaru y en otros lugares del mundo, ‘vitalinos’ es expresión de una voluntad de vida que por el arte salva. Salva e ilumina.



BIBLIOGRAFÍA

- BARBOSA, João Alexandre
Selección y presentación). Cultura, literatura e política na América Latina. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- BOSI, Alfredo.
História concisa da literatura brasileira.
- BUARQUE DE HOLANDA,
Sérgio. Visão do Paraíso. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BURKE, Peter.
Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- CANTEL, Raymond.
Trente six images exemplaires. (Présentation Sophie Mabillon.) Paris, Porte à Côté, 1989.
- CHAUÍ, Marilena.
Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- COIMBRA, Silvia Rodrigues.
Poesia e gravura de J. Borges. Recife, CEPE, 1993.
- GALEANO, Eduardo.
As veias abertas da América Latina. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- GUERRA, Alba Gomes.
Perda e miséria. Recife, Inojosa, 1992.
- GUERRA, Yapouira M. B.
O espaço dos sem espaço. Recife, Massangana, 1993.
- LODY, Raul.
Adão foi feito de barro. Arte, fama e varíola do Mestre Vitalino. Rio de Janeiro, Comunicado Aberto número 17, Edição de autor, 1993.
- _____.
A arte, o sagrado e o candomblé. Rio de Janeiro, Comunicado Aberto, número , Edição de autor, 1994.
- _____.
O cabra: a palavra e o tipo etnossocial. Rio de Janeiro, Comunicado

Aberto número 4, Edição de autor, 1987.

Vinte e um bastões cerimoniais: poder, mando e magia. Rio de Janeiro, Museu Nacional/UFRJ, Edição de autor, 1990.

MACHADO, Roberto.

Nietzsche e a verdade. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

MARCHANT, Alexander.

Do escambo à escravidão. São Paulo, Brasiliara, 1980.

MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia & COIMBRA, Silvia Rodrigues.

O reinado da lua. Salamandra, 1980.

MONTENEGRO, Antonio Torres.

Reinventando a liberdade. São Paulo, Atual, 1989.

PASSOS, Claribalte.

A arte da xilogravura na terra do açúcar. Rio de Janeiro, Brasil Açucareiro, 1973.

ROSA, João Guimarães.

Ave palavra. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. ■



Sagrados metales: la artesanía metalúrgica en las religiones afrobrasileñas

RAUL LODY

Escritor, antropólogo, museólogo, profesor de Cultura Brasileña y Arte Popular Brasileño. Miembro de la Academia Brasileña de Bellas Artes y de la Academia Brasileña de Historia. Investigador de la Coordinación de Folclore y Cultura Popular de la FUNARTE

Debido al arte y al ingenio de europeos y africanos llegan a Brasil saberes y técnicas referidas a tratamiento de metales, como fundición y otros procedimientos desarrollados en talleres y demás establecimientos fabriles.

En el Brasil Colonia e Imperio destacaban agrupamientos organizados en cofradías y hermandades siempre vinculadas a la Iglesia Católica, a santos que protegían a los trabajadores identificados en los oficios. En el caso de los herreros, latoneros y otros que trabajaban con metales, por ejem-

plo, sus compromisos devocionales eran dirigidos a San Jorge.

Artesanos dedicados al tratamiento de metales nobles - oro y plata - o incluso a los quehaceres cotidianos, como los herreros, tenían vinculación obligatoria con la hermandad protectora, lo que implicaba el abono de entradas y anualidades, garantizando el funcionamiento de los talleres y de la propia actividad profesional.

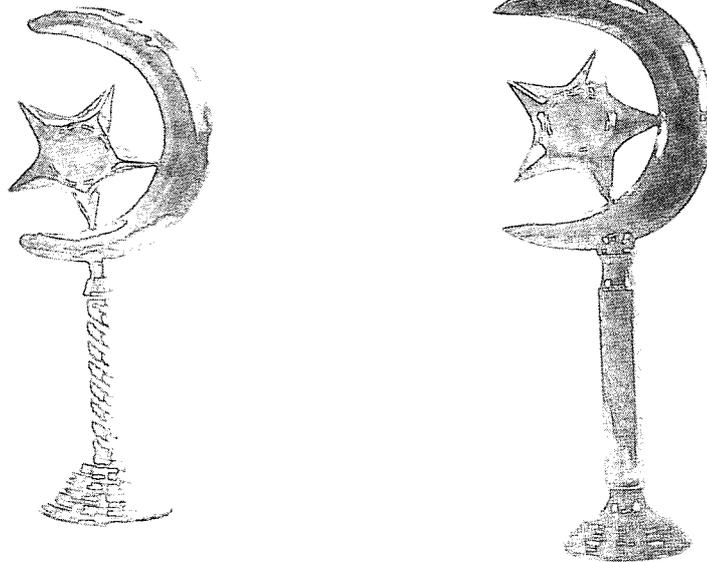
A pesar de que se mantuviera un sistema formalizado de inspiración

lusitana de las cofradías y oficios, hay que destacar otro no menos formal, por la acumulación de conocimientos tecnológicos, de algunas culturas africanas como los Yoruba y los Achanti-Baulê, que ya desarrollaban milenariamente la fundición de metales a través de la técnica de la "cera perdida", además de otros logros obtenidos en trabajar latón, cobre, hierro, etc.

Dentro de la producción permiti-

da por la oficialidad del sistema de cofradías, destaca la mano de obra de africanos y descendientes, que imprimían sus saberes tecnológicos, marcando estética y significados visibles en diferentes productos, por ejemplo en las *pencas* o *pencas de balangandãs*, piezas fundidas convencionalmente en plata de ley, algunas en alpaca y raramente en oro.

Las *pencas* son conjuntos de objetos coleccionados en "broche" o

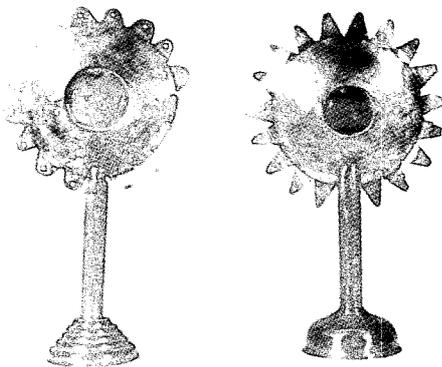


Abebê de Iemanjá. Piezas confeccionadas en "folha-de-flandres" (hojalata) representan una media luna que tienen en una de las puntas una estrella.

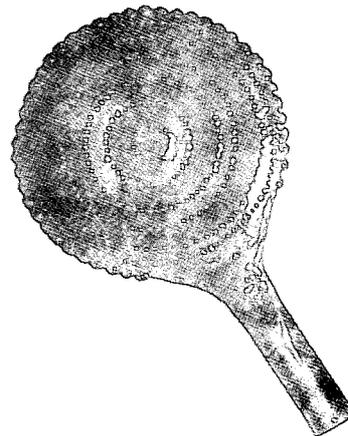
Fotografías Eliane Velozo . Acervo-Colección Maracatu Elefante, Museo del Hombre del Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco, Pernambuco

“nave”, conteniendo *correntão* de eslabones tipo *miçangão* y formando joya femenina usada por las mucamas o criollas ricas de hermandades religiosas como la de Nuestra Señora de la Buena Muerte, en la ciudad de Salvador, Bahia. Las *pencas* se ponían a la cintura y, además de resaltar poder y riqueza, incluso funcionaban como objetos protectores de vendedoras de alimentos en las calles, llamadas “*negras de ganho*”, que usaban como amuletos objetos referidos

a su trabajo. Algunos de esos objetos eran incluso conseguidos en hilos de cuero o incluso en *correntão*, pudiendo constituir distintivos personales. Además de las piezas fundidas representando granada, racimos de uva, hacha, moneda e higa, se encontraban, ensambladas en plata, cuentas africanas, bucios, dientes de animales, maderas especiales como el palo de Angola, siendo cada una de ellas poseedora de un significado religioso, ético y moral.



Abebê de Oxum. Pieza confeccionada en latón, recordando en su forma una custodia de la Iglesia Católica.
Fotografías Eliane Velozo.
Acervo-Colección Maracatu Elefante, Museo del Hombre del Nordeste, Fundación Joaquim Nabuco, Pernambuco



Abebê de Oxum. Pieza confeccionada en latón que nos recuerda por su forma un “ventilador”. El abebê es un objeto característico de las divinidades acuáticas; en el presente caso es una pieza del orixá Ogum, señora del agua dulce, de la riqueza y de la belleza.
Fotografías Eliane Velozo
Acervo-Colección Maracatu Elefante, Museo del Hombre del Nordeste, Fundación Joaquim Nabuco, Pernambuco

En la actualidad es un hecho demostrado esa presencia metalúrgica africana, sea en los adornos corporales, sea en otros objetos destinados a los trabajos en el campo y en las ciudades, supliendo utensilios domésticos, pero, especialmente, formando acervos rituales religiosos encontrados en los terreros afrobrasileños, sobre todo en los de *candomblé*.

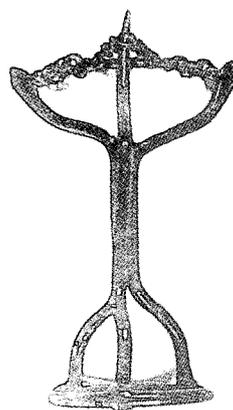
Propia de la actividad masculina, la artesanía del metal en ámbito religioso afrobrasileño se desarrolla en talleres domésticos, en los mercados, en las ferias y también en las comunidades-terreros.

Además de los conocimientos tecnológicos, los conocimientos simbólicos son fundamentales para la realización del propio trabajo y el destino del objeto - casi siempre de función religiosa - que compone *assentamentos* o integra indumentarias, en forma de insignias (conocidas como herramientas). De esa manera, apoyan el conocimiento público de los *orixás*, *voduns* e *inquices*.

La estética es determinada por la función, destino litúrgico, uso personal o colectivo del objeto aislado y de los conjuntos de objetos que general-

mente son sacralizados para desempeñar sus papeles en la mediación hombre-divinidad.

En función del consumo cada vez mayor, la mano de obra artesanal compite con la industria, que alimenta periódicamente los terreros con nuevos productos y también presenta nuevos materiales, como el metaloide,



*Herramienta de Exu. Pieza confeccionada en hierro que nos recuerda por su forma un tridente cuyas puntas están unidas por cadenas, también de hierro. Es de notar que este tipo de herramienta es peculiar en el Xangô del Nordeste, y se lo encuentra con frecuencia en los estados de Pernambuco y Alagoas.
Fotografías Eliane Velozo
Acervo-Colección Maracatu Elefante, Museo del Hombre del Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco, Pernambuco*

en sustitución de hojas de cobre y de latón dorado. Además de eso, el trabajo del artesano es más caro y atiende a los clientes que tienen conciencia del valor de un trabajo que cumple tecnologías tradicionales y deshechan los moldes de yeso, entre otros procedimientos de seriado, y el uso de objetos en producción semi industrial.

Es común a las personas adeptas a los terreros, en especial a los *candomblés*, llamar herramientas a las esculturas simbólicas de los dioses, creyendo que, al llevarlas, los dioses podrán desempeñar sus funciones en los planos de la naturaleza y de los hombres, protegiéndolas.

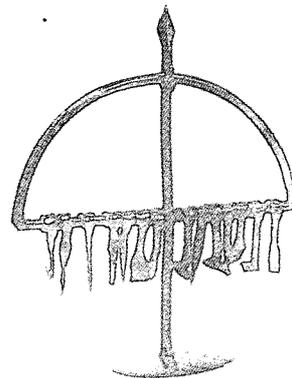
El análisis de cada objeto es muy específico. La forma de una pieza está siempre en consonancia con la organización de un terrero en particular y con el nivel de identidad o aculturación de éste ante los valores tradicionales, lo que revela aproximación o distanciamiento de las matrices de África.

A continuación se exponen algunos ejemplos de objetos conocidos como fundamentales para los *candomblés*. Se privilegiaron las nomi-

naciones por la vertiente Nagô por ser la más abarcadora y la más empleada comúnmente por los practicantes de otras naciones, haciendo la salvedad, entretanto, de la existencia de vocabularios propios de los diferentes modelos étnicosociales.

Exus en hierro

Son esculturas en hierro batido y representan una pareja portando instrumentos característicos como



*Herramientas de Ogum. Conjunto de catorce herramientas en fierro batido, sujetadas por un arco, también de fierro.
Fotografías Eliane Velozo
Acervo-Colección Maracatu Elefante,
Museo del Hombre del Nordeste, Fundación
Joaquim Nabuco, Pernambuco*

tridente, lanza y hoz. Algunas piezas pueden ser pintadas de rojo y negro.

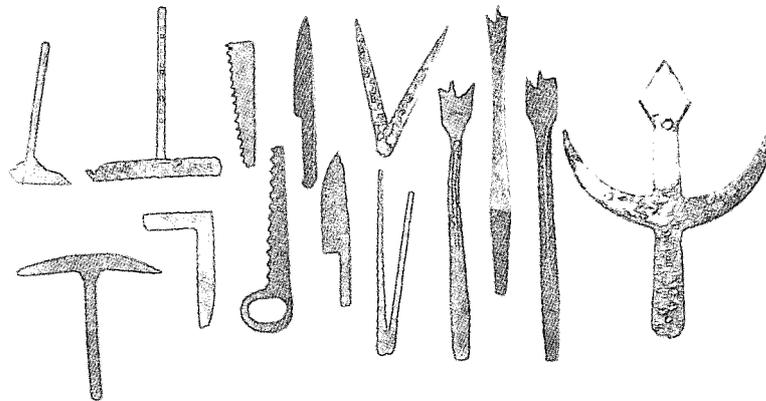
Las concepciones estéticas del artesano para la hechura del Exu están condicionadas a la imagen tradicional del diablo de los católicos, eso cuando imágenes en yeso, pintadas de rojo, no sustituyen esas esculturas en hierro.

Modelados en arcilla y tallados en madera son también encontrados para representar iconográficamente los exus, como fue constatado en terreos del ritual Kêtu en Salvador. En algunos xangôs de Recife, figuras

modeladas en arcilla adornadas con bucios, teniendo como base cuencos de cerámica, forman las principales representaciones de Exu, acrecentadas con piedras y calabazas.

Pencas o haces de herramientas de Ogum

Conjunto de piezas miniaturizadas en hierro batido, representando instrumentos de caza, guerra y agricultura, siempre en cantidades de siete, catorce y veintiuno, números votivos del orixá Ogum.



"Asentamiento de orixá Ogum. Conjunto de miniaturas en fierro que representan las herramientas del orixá Ogum, dios del fierro de la agricultura, de la guerra, protector de los que trabajan con instrumentos de fierro. Es de notar la concurrencia de herramientas agrícolas, de dibujo y de armas, para significar los espacios patronales del orixá Ogum. Fotografías Eliane Velozo. Acervo-Colección Maracatu Elefante, Museo del Hombre del Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco, Pernambuco

El uso de esos conjuntos sirve para la representación del orixá en sus asentamientos, a veces sobre loza de barro, a veces apoyados en astas de hierro.

La *penca* de herramientas de Ogum puede ser encontrada también en montajes de la iconografía ritual, cuando se añaden una espada y un tridente y el objeto simbólico pasa a representar, respectivamente, Ogum y Exu, o, incluso, la versión de Ogum Xaroquê.

El modelado del arco y de la flecha en hierro - ofá -, con las herramientas en *penca* pendiendo de la base del arco, es otro objeto de observación común, representando Oxóssi y Ogum, divinidades que tienen una íntima relación en la mitología, ocupando, con predominancia, las prácticas botánicas, rituales agrícolas y patronazgo de caza.

Puede darse el predominio de una herramienta como la espada, por ejemplo, centralizando la escultura en hierro, como también los haces pueden repetir siete hoces o siete hachas, o, incluso, siete cuchillos grandes.

Otras formas como tridentes y rastillos sustentados por astas y base circular, incluso en hierro batido, componen el aparato simbólico del orixá.

Bigornias, cuchillos, espadas, revólveres y otras piezas originales son incluidas en el culto al orixá herrero. Ogum es el artesano de los dioses, el primero en forjar el hierro, es decir, un héroe civilizador, que marca el paso de la edad de la madera a la edad del hierro.

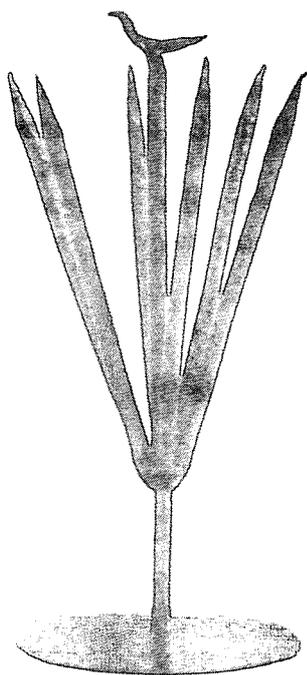
Herramientas de Oxóssi

El “ofá” o “damatá” se constituye en el principal símbolo del orixá cazador y protector de los bosques. En él se encuentran *eriquerê*, lanza, *capanga*, *idés*, *ibós* y cuernos de buey ensamblados en diferentes hojas metálicas, formando de esa manera el aparato material de identificación de Oxóssi.

Símbolo de Ossãe

Generalmente, Ossãe es representada por un montaje que, sintéticamente, incluye un árbol con siete

ramas, coronado por un ave. Es muy común observar en esa misma escultura una serpiente, la representación de Oxumaré - Dã, serpiente sagrada - que es el arcoiris.



Herramientas de Ossãe. Pieza de asentamiento confeccionada en fierro; nos recuerda un árbol estilizado con siete ramas y un pájaro. Observar el sentido germinal y dinámico del pájaro, que significaría la procreación del vegetal, patronato de Ossãe - Ossohá u Ossain- divinidad de las hojas; de uso litúrgico y medicinal -fitolatria-. Fotografías Eliane Velozo Acervo-Colección Maracatu Elefante, Museo del Hombre del Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco, Pernambuco

Ossãe se une a los cultos fitolátricos como el árbol germinal de la naturaleza, que reúne todas las propiedades de las curas y es usado para las funciones litúrgicas de los terreiros. Por todo eso, los vegetales pertenecen a Ossãe, divinidad de “sangre verde”, savia permanente indispensable para la vida religiosa afrobrasileña.

Las esculturas en hierro batido podrán ser acrecentadas con calabacines, cuentas blancas rayadas de verde, paja de la costa y *mariôs*.

La estructura básica de hierro de Ossãe recuerda mucho el asé, siendo la única herramienta de asentamiento que mantiene esa unidad tipológica con el altar portátil de los Fon (Benin), con sus bastiones sagrados para el culto a los dioses y a los ancestros.

Herramientas de Oxalá

Opachorô, cadenas, *capangas*, mano de mortero, escudo, *idés*, *abebê*, todos confeccionados en metal blanco, tradicionalmente la plata, son los más importantes objetos emblemáticos de ese orixá, que, a veces, se presenta como viejo, llamándose



*Lanza. Pieza confeccionada en fierro.
Probablemente un utensilio ritual que
integra los asientos orixá Ogum, señor de la
guerra y de las herramientas.
Fotografías Eliane Velozo.
Acervo-Colección Maracatu Elefante,
Museo del Hombre del Nordeste, Fundación
Joaquim Nabuco, Pernambuco*

Oxalufã, siempre apoyado en su *opachorô* (bastón donde se incluyen pequeños *adjás*, hojas, monedas y pájaros, todos hechos en metal blanco, nítido recuerdo de *asé* y otras veces se presenta como guerrero, portando *obé* y escudo, siendo llamado Oxaguiã. Incluso en ese caso se incluye la cajita con *ofá*, vasos (puños), coraza, brazaletes y cascos.

La inclusión de bucios e *ibis* en el conjunto de representación material de Oxalá, en sus dos versiones, refuerza los significados de riqueza, realeza y ancestralidad.

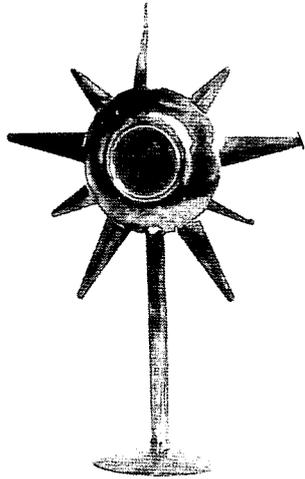
En los casos ejemplificados, se aprecia la variedad de formas y de intenciones de uso religioso conforme la historia y la mitología de cada orixá, su desempeño y patronazgo en la naturaleza.

Además de esos diversos usos en los espacios sagrados, se destaca una creciente vinculación de la “estética afro” general como refuerzo de papeles sociales y de orgullo racial. Eso ocurre en las ropas, estampados, peinados y principalmente en la joyería que es recurrente en el universo de los terreros.

No sólo por ser Brasil el país fuera

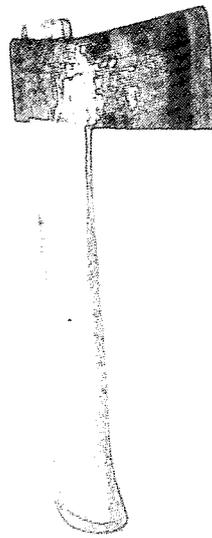
del continente africano que reúne el mayor número de negros y sus descendientes, se justifica en nuestra cultura material esa marca contundente del estilo y del trazo de grupos étnicos del occidente y del oriente de África. Gracias a los procesos interétnicos de africanos como camino de

resistencia es que, tal vez, se hayan encontrado algunas polarizaciones y defensas de aspectos de ese diverso



Abebé. Pieza confeccionada en metal dorado, semejante a la custodia de la iglesia Católica, tiene en el centro un espejo donde parten rayos. Importante elemento simbólico que integra la indumentaria de Oxum.

*Fotografías Eliane Velozo
Acervo-Colección Maracatu Elefante,
Museo del Hombre del Nordeste, Fundación
Joaquim Nabuco, Pernambuco*



Machado de Xangó. Pieza confeccionada en madera, que posee apenas una lámina. Su cabo es pintado de amarillo y la lámina en negro. Objeto simbólico del orixá Xangô.

*Fotografías Eliane Velozo
Acervo-Colección Maracatu Elefante, Museo
del Hombre del Nordeste, Fundación Joaquim
Nabuco, Pernambuco*

y plural patrimonio, ya en tierras brasileñas, en condiciones que la propia historia colonial volvió opresivas y crueles para el hombre esclavo.

Los terreros son reconocidamente

locales de resistencia cultural, donde la artesanía del metal se destaca por su significado para la vida religiosa, mantenido por millones de brasileños.

GLOSARIO

Abebê: abanico circular en metal.

Adjá: campanilla.

Asé: hierro que representa a los ancestros.

Assentamento: asentamiento, local y/o conjunto de objetos que representan a los dioses y ancestros.

Baiana: mujer típicamente ataviada, con un traje blanco de grandes volantes, característica del Estado de Bahía.

Batuque: modelo religioso que cultúa orixás predominante en Rio Grande do Sul.

Candomblé: modelo religioso que integra cultos a los orixás, voduns, inquices y ancestrales, predominante en el estado de Bahia.

Capanga: bolso colgado del brazo hecho en cuero, tejido o metal.

Correntão: tipo de collar ritual con eslabones largos y encadenados, generalmente en plata, alpaca y algunos en oro.

Crioula: crioula, hija de africanos nacida en Brasil.

Donatário: miembro de la nobleza portuguesa que recibía del rey un pedazo de tierra, en Brasil, para su usufructo y explotación, a cambio de ceder una parte de los beneficios al reino de Portugal.

Eruquerê: plumero de rabo de buey.

Exu: orixá yoruba de la comunicación, mensajero de los dioses.

Ibi: tipo de caramujo.
Ibó: pulsera circular de mayor volumen.
Idé: pulsera circular.
Inquice: divinidad relacionada con la naturaleza, procedente del sistema religioso Bantu.
Kétu: región entre Benin y Nigeria.
Lamelofones: instrumentos cuyo sonido es obtenido haciendo vibrar, con los pulgares, las extremidades de láminas flexibles, de bambú o de metal. Las láminas paralelas son fijadas a un caballete a su vez *fijado sobre una caja de madera o una calabaza, que funcionan como resonadores.*
Mariô: hoja del dendezeiro, especie de cocotero brasileño (*Elaeis guineensis*, L.), deshilachada.
Miçangão: tipo de eslabón redondeado y que encadena el correntão, entre otras piezas de joyería ritual afrobrasileña.
Mina: modelo religioso que integra culto de los voduns y familias reales procedentes de Benin, predominante en el estado de Maranhão.
Mucama: esclava de casa.
Nação: modelo etnocultural africano.
Obé: cuchillo de mayor o menor tamaño.
Ofá: arco y flecha, también denominado damatá.
Ogum: orixá yoruba de los metales, de la guerra y de los caminos, el orixá artesano.
Ogum Xaroquê: Ogum y Exu como un mismo dios.
Orixá: divinidad relacionada con la naturaleza, procedente del sistema religioso de los Yoruba o Nàgô.
Ossãe: orixá yoruba de las hojas.
Oxóssi: orixá yoruba de la caza y de los bosques.
Pencas: ver pencas de balangandãs.
Pencas de balangandãs: conjunto de diferentes amuletos reunidos en broche, llamado 'nave', complementado con correntão, generalmente en plata o alpaca.
Polvarinho: polvera, recipiente en metal para contener pólvora.
Reco-reco: instrumento cuyo sonido es obtenido raspándose, con una varilla,

la superficie con ranuras de un pedazo de bambú o taquara, trozo de madera o calabaza de formato alargado.

Tambor: modelo religioso que cultúa orixás y divinidades del Amazonas, predominante en el estado de Pará.

Terreiro: terrero, local donde se realizan rituales religiosos.

Umbanda: modelo religioso que integra culto a los orixás, santos católicos y otras divinidades esotéricas, predominante en Rio de Janeiro.

Vodum: divinidad relacionada con la naturaleza, procedente del sistema religioso de los Fon.

Xangô: *orixá* del fuego, rey de África.

BIBLIOGRAFÍA

FAGG, William.

African tribal sculptures. Londres, Methuen, 1967.

LODY, Raul.

Artesanato religioso afro-brasileiro. Rio de Janeiro, IBAM, 1980.

LODY, Raul.

Cultura, material dos xangôs e candomblés: em torno da etnografia religiosa do Nordeste. Rio de Janeiro, FUNARTE/INF, 1987.

LODY, Raul.

Escultores da Cachoeira: o vigor e o traço africano no Recôncavo da Bahia. *Comunicado Aberto* n. 2. Rio de Janeiro, edición del autor, 1984.

LODY, Raul.

Espaço, orixá, sociedade, arquitetura e liturgias do candomblé. Salvador, Ianamá, 1988.

LODY, Raul.

Pencas de balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das jóias-amuletos. Rio de Janeiro, FUNARTE/INF, 1988.

QUERINO, Manuel.

Costumes africanos no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1938.

VALLADARES, Clarival do Prado.

O negro brasileiro nas artes plásticas, en: *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, mayo/junio/1968, n. 47. ■

el reciclaje de materiales

ROSZA W. VEL ZOLADZ

Doctora en Sociología del Conocimiento por la Universidad François Rabelais, Tours, Francia. Trabajó en el Laboratorio de Antropología Social de la Universidad Paris VII como becaria de la UNESCO. Es profesora en el curso de Maestría en Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, en la que coordina el área de Antropología y Arte. Escribió y publicó libros y ensayos e investigaciones etnográficas en Brasil y en el exterior.

Las diferentes formas y usos de materiales constituyen un juego combinatorio de las varias facetas de la vida social. Marcel Mauss (1967) revela cómo el hombre descubre, utiliza e interpreta lo que produce, integrando la poiesis en la búsqueda de una existencia mejor.

Pero, ¿de dónde viene esa capacidad creadora que oscila entre la realidad y la fantasía? La respuesta puede venir cuando, a ejemplo de la Escuela Francesa de Sociología, nos detenemos en la cuestión de la inven-

tividad humana resultante de la vida social y de la existencia colectiva.

Al examinar los productos del reciclaje de materiales bajo la perspectiva de la inventividad humana, profundizamos en nuestra comprensión del individuo y sus prácticas interactivas.

Jean Duvignaud (1970:28), en su sociología del arte, dice que se debe dar, en la medida de lo posible, a la invención de las formas, una significación cultural total:

“... [la invención] representa el papel de un filtro de la experiencia común porque encarna, por medio de la coherencia de un sistema y de un estilo, los problemas posibles que sus contemporáneos pueden encontrar y, a veces, resolver en la vida práctica.”

Mauss reafirma esa misma dirección analítica y apunta lo que eso quiere decir: “tener el sentido de los hechos, de las relaciones que establecen entre sí, el sentido de las proporciones y de las articulaciones”. De ese modo, el examen del objeto creado por el hombre supone una valoración en la cual el todo no puede ser negligenciado, actitud esa que es propia de la etnografía como “ciencia de lo concreto”. Por tanto, al tratar del reciclaje de materiales, debemos tener en mente la perspectiva de la totalidad, atribuyendo al objeto el principio de valor en la mediación que él establece entre el individuo y el grupo.

A. Moles (1981) toma el objeto

como un sistema de comunicación que habla de algo producido específicamente por el hombre. En ese sistema es posible inferir, por medio de los objetos, maneras de pensar, actuar y sentir. Es posible incluso observar cómo se constituyen las redes de interacción social y la vida afectiva de los hombres. Así, los ejercicios creativos que pasan por el reciclaje de materiales no sólo son esperados sino que también aseguran la aparición de formas originales sobre las cuales el hombre se abalanza en el acto creador (1). Gontijo Soares (1984:141) toca en ese asunto al procurar responder por quién, para quién, dónde y para qué son producidos esos objetos:

“La materia prima bajo la forma de reciclaje, basura industrial predominantemente, se da con frecuencia en las periferias de centros urbanos, caracterizando una categoría de material de bajo costo, o ninguno, revelando, además, posibilidades de transformaciones en objetos útiles, funcionales, para autoconsumo, para la

1 Véase FOCILLON, Henri, 1989:11: “Para estudiar cualquier cosa, el primer acercamiento tiene que ser efectuado a través de la forma o del número.” Con eso el autor levanta velos en cuanto a las posibilidades infinitas de las combinaciones susceptibles de ser realizadas.

comunidad o incluso para consumo externo”.

Como ejemplos la autora menciona “retales de fábrica de tejidos, o incluso de ropas caídas en desuso, que se transforman en alfombras, cubertores, sustituyendo el hilo de algodón o de lana como materia prima”.

Al mirar alrededor, me deparé con muñequitas de paño confeccionadas, en 1986, por ancianas residentes en la Casa São Luís, en Rio de Janeiro. Esas muñequitas fueron fotografiadas en conjunto, formando parte de una investigación sobre el asunto. Al volver a examinar las fotos, lo que se ve es la habilidad demostrada en la confección de las figuras, mezclando pedacitos de paños de fibra de algodón con tejidos sintéticos. Es decir, utilizando tanto el mismo material al que

se refirió Gontijo Soares como el recolectado entre desechos de confección de ropas, el resultado se constituye en ejercicios creativos (2). La misma autora incluye, en su inventario de materiales reaprovechados, la producción de juguetes,



Muñecas de paño confeccionadas por el grupo Abayomi, Río de Janeiro. Dibujo de Mila

2 Cf. VEL ZOLADZ, Rosa W., 1986:11-42: Se trata de una investigación etnográfica, realizada con mujeres de las clases populares de la sociedad, ancianas residentes en la Casa São Luís (Rio de Janeiro). Véase también el estudio de mi autoría, 1992.

tazas, calderos, tamices y foniles, creados a partir de latas de aceite vacías. Causa una cierta sorpresa identificar bombillas quemadas, reutilizadas a modo de quinqués alimentados con aceite vegetal.

Otros productos industrializados, como los neumáticos retirados de camiones y de autobuses, son usados en la confección de macetas para plantas o solamente como elementos decorativos. Son reaprovechados como recipientes para basura, suelas de zapatos y alpargatas que, dígase de paso, son bastante confortables.

Las atenciones que el asunto ha merecido ya revelan los múltiples significados que los objetos reconvertidos reciben. Esos significados son resultantes de la urbanización y de la industrialización, así como de los movimientos ecológicos, como si se hubiese abierto una señal que condujera a la reinención de significados. Para Michel Maffesoli (1994:169), esos fenómenos se incluyen en la “ecologización del mundo social”, en la que la complicidad entre el hombre y la naturaleza es resultado, en la visión del sociólogo, de los lazos que aquél establece con la vida social.

Se percibe, en el reciclaje de materiales, que en el objeto aparecen trazos que le son anteriores y otros nuevos. Pero permanece lo fundamental de sus propiedades: su materialidad. Así, en un tamiz reutilizado como elemento ornamental permanecen aspectos que recuerdan su uso y destino original.

Cecília Meireles (1968) registra la presencia de pedacitos de papeles de colores en ejercicios creativos: “papel cortado y otros adornos no nos faltan”. La poeta y folclorista, con la agudeza de quien sabe percibir las cosas, dice en el bello álbum *As artes plásticas do Brasil*: “las flores de papel – que se venden en la calle en ramos interesantísimos de todos los colores y formas – continúan siendo adornos en las mesas de fiesta tradicional, y de las mesas de centro de innumerables casas. Cuando se viaja por el interior del país, el hábito de las ventanas abiertas permite avistar en las casas más miserables jarrones con flores de papel adornando la sala o los santos. En las mesas de fiesta, casi siempre los claveles y las rosas son los preferidos – tienen rocíos de arena plateada o dorada, como ocurre con las cajitas, abanicos y otros adornos

de papel que los acompañan” (1968:74).

Si adoptamos la percepción de Cecilia Meireles sobre el tema, admitiremos que la recepción de las impresiones que esos objetos causan pasa por todos los sentidos, incluso por la relación de afecto que el hombre establece con lo que crea. Para estudiar la afectividad es importante preguntar, entonces, si ella está imbricada en las maneras en cómo nos relacionamos con los objetos que el hombre inventa y reinventa. Sabemos que el hombre de occidente tiene aprecio a los objetos, y es en esa relación que debemos indagar y procurar saber si lo esencial se mantuvo o fue modificado.

En el caso de los papeles, es aún Cecilia Meireles quien da respuesta a nuestras inquietudes: “Las banderolas de papel, de variados colores, suspendidas a lo largo de cuerdas extendidas por el aire, constituyen un adorno muy habitual de plazas, de atrios de iglesia, de jardines y patios,

no sólo en las grandes fiestas del año, Navidad y San Juan, sino también en las fiestas del patrono, con ocasión de las procesiones, en días de cumpleaños o boda, y cortejos de varias especies” (1968:74). Nuestro tema parece inagotable y la poeta se pregunta sobre cuál sería el destino de esas cosas, diciendo:

“todavía hoy, los adornos que se pueden hacer con el papel dorado de muchos colores continúan siendo los adornos predilectos en Rio de Janeiro y en el interior del estado de Minas Gerais como expresión de una pequeña industria casera y femenina” (3).

Podríamos tomar una serie de ejemplos interminables además de los ya citados de las muñequitas de paño y de objetos creados a partir de latas y neumáticos desechados. De entre esa gama de posibilidades, el papier mâché – periódicos en desuso combinados con ligas pegadizas – permite la hechura de cajas, cajones, entre otros utensilios, destinados a

3 Las flores hoy en día pueden ser encontradas en resinas industriales y, a veces, exhalando perfumes artificiales, denotan las transformaciones tecnológicas actuales que no deshacen una presencia cálida y afectiva en el interior de las casas. Se llega a una deducción obvia: continuamos apreciando las flores.

los más variados usos, además de los conocidos objetos ornamentales. En esa técnica, como dice Focillon (1989:177), las dos manos dialogan y, como si fuesen amigas, mezclan, juntan, separan, tiran de la pasta, y los dedos dan el toque del escultor para completar las formas de manera más viva y encendida.

Continuando en esa dirección y pensando en las perlas hechas de papier mâché, como collares que imitan el murano veneciano, preguntamos: ¿quién de nosotros, en la juventud, no experimentó la sensación de confeccionar pequeñas cuentas de esa naturaleza para enroscarlas al cuello, con la ayuda de un hilo de liña que les servía de soporte?

Es en el presente, a veces nostálgico, que se da el reencuentro de esas nuevas formas que se expresan en el objeto. Octavio Paz (1974:23) evoca la imagen de la mano, en sociedades periféricas como la nuestra, evidenciando cuán significativa es:

“Hace pocos años, la opinión general era que los artesanos estarían condenados a la desaparición, cazados por la industria. Es precisamente lo contrario lo que está ocurriendo

hoy; para mejor o para peor, los objetos producidos a mano forman parte, aquí y ahora, del mercado mundial.”

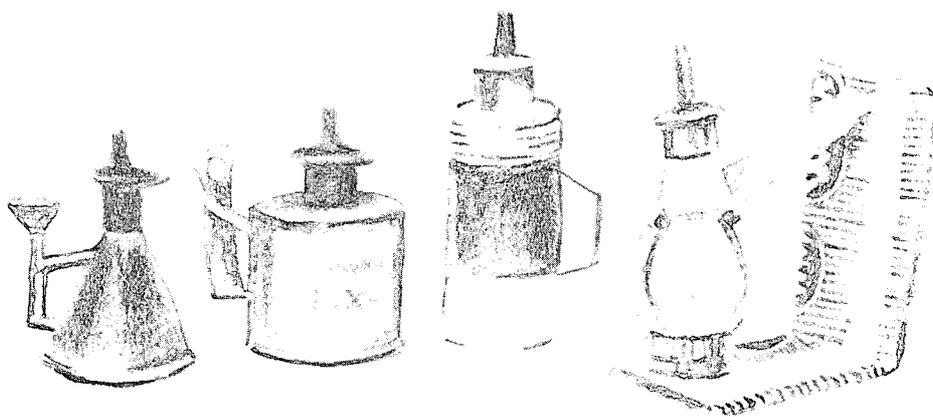
Las sabias consideraciones del autor muestran cómo la concentración industrial no dejó desaparecer los antiguos oficios de poteiro, carpintero, cristalero; al contrario, incorporó, a esas actividades, el trabajo de muchos jóvenes y muchachas que podrían, sin esas alternativas ocupacionales, quedarse fuera de lugar en la sociedad contemporánea. Es una posibilidad abierta a los jóvenes con talento poder transformar, por ejemplo, la pasta de papier mâché en platos, tinajas, soperas, fruteros, en fin, en una infinidad de utensilios encontrados en las sofisticadas tiendas de la zona sur de la ciudad de Rio de Janeiro. Esos jóvenes se volvieron hacia el descubrimiento de la mano, como recurso insustituible en el trabajo artesanal.

En el examen del reciclaje de materiales es preciso tener en cuenta sus niveles de complejidad. El objeto constituye un sistema que se caracteriza por una métrica propia, peculiar a aquél o a aquellos que lo producen. En el caso brasileño, la composición social, cultural y económica mide

singularidades inherentes a una sociedad pluriétnica. La diversidad se muestra ricamente ilustrada en los objetos creados. La reconversión de formas y funciones, a partir del empleo de materiales variados, está en la base de los ejercicios creativos que caracterizan la producción de objetos reciclados.

El reciclaje de materiales es tan antiguo como el hombre sobre la faz de la tierra. Diferentes significados pueden ser atribuídos a una misma forma y a un mismo material. Es sorprendente observar que en el ejercicio de reconversión de significados – y el reciclaje de materiales pasa por ahí – el objeto comporta múltiples usos, a despecho de tener una única

forma y ser confeccionado con un mismo material. Nada puede detener la creación humana en sus infinitas combinaciones posibles. Esa cuestión puede ser ilustrada si observamos los diferentes significados dados a la cestería, por ejemplo. Objetos que forman parte del trabajo cotidiano, los cestos pueden ser encontrados, bajo la forma de pantallas de luz, en sofisticadas tiendas de la ciudad de Rio de Janeiro. Lo que revela que es posible apropiarse de una forma preexistente, imprimiéndole otro significado, sin que se deshaga la percepción clara de que el soporte del objeto continúa correspondiendo a su forma de origen. El cambio ocurrió, por tanto, en la nueva función del objeto.



*Lamparitas confeccionadas con latas, vidrios y materiales eléctricos reaprovechados.
Averno del Museo Folclórico Edison Carneiro. Dibujo de Mila*

En torno del discurso del objeto, usamos la expresión de Raul Lody (1994):

“[los objetos] transitan en los territorios de la estética tradicional, en las generaciones de acervos originales de sociedades determinadas, en los momentos específicos de la vida cotidiana y de los diferentes rituales de paso de esas sociedades, tocando a los hombres revelados y teniendo resultados materiales de culturas particulares”.

Es en el dominio del arte que el autor sitúa lo que el hombre produce, cumpliendo finalidades en la incesante búsqueda de satisfacción del *Kunstwollen*; el deseo de belleza se expresa en el hacer. Raul Lody prosigue: “la virtud del objeto trasciende su uso”. Los procesos ahí imbricados cargan de virtudes el reciclaje de materiales, actualizando lo bello y la buena forma, que se aproximan, así, de lo que fue heredado.

En el estudio del reciclaje de materiales los datos fundamentales conducen al examen de la identidad. Eso tiene relación con lo que Lévi-Strauss (1987:15) afirma sobre el tema de la diversidad: “Si es verdad que convie-

ne preservar la diversidad de las culturas, en un mundo amenazado por la monotonía y la uniformidad, es la propia diversidad la que debe ser preservada”. Tal y como es dicho, esa pareja – uniformidad y diversidad – ha servido para que el hombre cree cosas, nutriéndose de fuerzas misteriosas en el plano del arte; de otra forma, el arte permanecería sin peso, sin profundidad, en fin, simple quimera.

Los objetos reciclados son más que una sucesión de etapas concretizadas, pues en ellos están representados el hombre y sus valores. Relacionado con la identidad, el objeto eclosiona en el interior de las cosas prosaicas que permean la vida común y tiene una relación evidente con los aspectos materiales que integran la vida del hombre. Pesez (1990:180) explica esas inducciones en el ámbito de la cultura y permite la afirmación central de este ensayo: también en la selección de los materiales está presente el ejercicio instigante de dar acogida a lo que configura la aventura humana.

La diversidad es más que una proeza individual. En la realización incesantemente renovada, en la que no

basta soñar, es preciso que los sueños se concreten tal y como ocurre en el oficio de ingeniero: tener la obra, su plano detallado hasta en los más ínfimos cálculos y, dependiendo de lo que irá a construir, echar mano, a veces, de la intuición. Porque no todo es previsible en sí mismo o es viable ser puesto en acción. Jean Duvignaud (1987:9) particulariza la esfera de la expresión artística mezclada con el mundo de los objetos y da una visión de Brasil exenta de cualquier exotismo (4):

“Todo lo que allí se hace, todo lo que en ese país se vive, desde la tecnología a la cultura material (...), se da en un doble registro sintonizado en lo real y en lo que es posible. Para la cultura brasileña, la vida es bastante más que la vida”.

En ese sentido, la cultura apunta el florecimiento de objetos que brotan, tal y como el césped después de la lluvia, con el reciclaje de los materiales, y que se imponen como singularidades resultantes de una práctica experimental.

El ensayo y el error acompañan la confección de esos objetos “alquímicos”, por medio de los cuales es posible aprehender la realidad. Sin embargo, esa dimensión secreta y, al mismo tiempo, iluminadora de las formas concebidas por la cultura, demuestra que las dimensiones emocionales ahí envueltas dan unidad a la producción, desvelando en las obras otras realidades. Someter el reciclaje de materiales al tratamiento cultural posibilita una especie de meditación sobre la capacidad que la cultura tiene para organizar en el objeto el mundo real, alineándolo al existencial y al sensible.

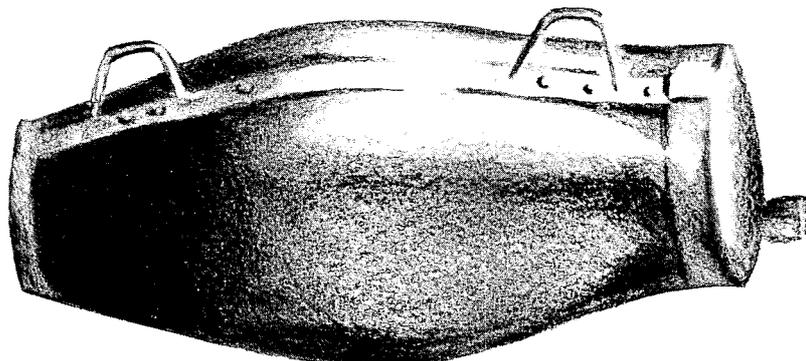
Sanchez Quintanilha (1992:50) evidencia el contenido social del tema llave que está siendo estudiado. Hace eso por medios imaginables en la configuración pedagógica del arte y con ella articula las diferentes facetas que evoca:

“Trabajo de forma lúdica con los desechos, con lo descartable, con lo disponible. Mi propuesta de trabajo se dirige más al proceso creativo que

4 El trecho se encuentra en el primoroso catálogo de la exposición “Brésil: Arts Populaires”, 1987, al cuidado de Lélia Coelho Frota, que también firma como Lélia Gontijo Soares.

al producto final. Renovando y dando vida a objetos considerados inútiles, agitamos nuestro ser y el de las personas con quien trabajamos. Bajo este mismo enfoque, confeccionamos materiales artesanales – pinceles, tintas, juegos pedagógicos – para su utilización en trabajos que serán realizados en clase. También practicamos ejercicios que hagan a los alumnos reflexionar sobre la manera más creativa de lidiar con la realidad de cada ambiente de trabajo”(5).

Para concluir, recordamos la importancia del reciclaje de materiales en los preparativos de la fiesta que constituye la marca inconfundible de la ciudad de Rio de Janeiro: el Carnaval. El ingenio y el arte allí envueltos pueden ser resumidos en la cita de Ana Muggiatti: “Aquí la orden es intentar reaprovechar al máximo. Sabemos que todo sirve para algún fin”(6). La misma autora finaliza nuestro texto: “sólo con mucha falta de imaginación es que no se reaprovecha”.



*Barrica confeccionada aprovechando neumáticos. Se usa para transporte de agua.
Acervo del Museo Folclórico Edison Carneiro. Dibujo de Mila*

- 5 Las actividades son desarrolladas en la Escolinha de Arte do Brasil (EAB, Rio de Janeiro), ideada por el artista plástico Augusto Rodrigues (1914-1993). Esa experiencia pionera en el país fue examinada por mi (cf. VEL ZOLADZ, 1990). Moema Sanchez Quintanilha desarrolla investigaciones, que son centradas en el reciclaje de materiales en el NAU (Núcleo de Artes da Urca, Rio de Janeiro) con niños, y otros proyectos.
- 6 Cf. MUGGIATTI, Ana, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- DUVIGNAUD, Jean.
Sociologia da arte. Rio de Janeiro, Forense, 1970.
- . Overture. En Brésil. Arts populaires. París, Ministère de la Culture et de la Communication – Maison des Cultures du Monde, 1987.
- FOCILLON, Henri.
A vida das formas. Lisboa, Edições 70, 1989.
- GONTIJO SOARES, Lélia.
Produção de artesanato popular e identidade cultural. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 19, Rio de Janeiro, 1984.
- LÉVI-STRAUSS, Claude.
L'identité. París, Quadrige/PUF, 1987.
- LODY, Raul.
Etnia e estética. Em torno do discurso do objeto. Rio de Janeiro, E/A, 1994. (Comunicado Aberto.)
- MAFFESOLI, Michel.
Socialité et naturalité ou l'écologisation du social. En La maîtrise de la ville. París, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994.
- MAUSS, Marcel.
Manuel d'Éthnographie, Petit Bibliothèque Payot, Paris, 1967.
- MEIRELES, Cecília.
Artes populares. En Artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro, Companhia de Seguro e Capitalização do Grupo Sul América/Banco Hipotecário Lar Brasileiro, 1968.
- MOLES, Abraham A.
Teoria dos objetos. Rio de Janeiro, Biblioteca Tempo Brasileiro, 1981.
- MUGGIATTI, Anna.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1992.

- PAZ, Octavio.
L'usage et la contemplation. En *Hommage aux mains*. París, Ed. Ides et Calendes, Neuchatel, 1974.
- PESEZ, Jean-Marie.
História da cultura material. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- SANCHES QUINTANILHA,
Moema. Do caos à melodia. En *Falas em torno do lixo*. Rio de Janeiro, Nova/Pólis, 1992.
- VEL ZOLADZ, Rosza W.
Bonequinhas de pano: o eterno brinquedo de gente simples. En *Veios do lúdico. Por uma etnografia da mulher idosa*. Rio de Janeiro, Funarte/Edussu, 1986.
- VEL ZOLADZ, Rosza W.
Augusto Rodrigues, o artista e a arte, poeticamente. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990.
- VEL ZOLADZ, Rosza W.
Etnografia da imagem: o espelho no lugar e o que as categorias apagadas encontram lá. Tesis en Historia del Arte, BAC-EBA/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992. (mimeo)
- VEL ZOLADZ, Rosza W.
A arte e as cidades: apodípticas e enigmáticas. En *IV Colóquio França-Brasil*, Rio de Janeiro, Forum de Ciências e Cultura/UFRJ, 1994. ■

Arte y artesanía en las fiestas populares: las alegorías del carnaval carioca

MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI

Doctora en Antropología Social. Trabajó diez años en la Coordinación de Folclore y Cultura Popular de la Fundación Nacional de Arte. Actualmente es investigadora/profesora adjunta de Antropología de la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Es autora de diversos libros y artículos publicados en revistas especializadas, destacándose: "Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile." (Rio de Janeiro, FUNARTE, Ed. UFRJ, 1994).

En las diversas regiones de Brasil, cada tradición celebra a su modo sus fiestas características – el bumba-meu-boi, las folias-de-reis y de lo divino, las cavalhadas, el carnaval por el país para afuera... Quien las conoce y de ellas participa se encanta, quien las estudia también, pues a través de ellas, con el lenguaje de los bailes, del arte y de la música, los hombres expresan cosas sobre su manera de vivir y de comprender el mundo y su sociedad.

Esas fiestas o jolgorios populares, ya lo decían los estudiosos del folklore en la década de 1960, no se presentan como superficies, sino como volúmenes (1). Tienen varias caras y pueden, por tanto, ser analizadas desde muchos ángulos. Su complejidad es tan grande, que de hecho son mejor comprendidas si se estudian de un modo global. En la terminología antropológica son "hechos sociales totales", es decir, eventos que sintetizan múltiples aspectos de la realidad:

1 Ver Carneiro, Edison. Evolução dos estudos de folclore no Brasil, en Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, año II/n. 3, mayo/agosto de 1962.

suponen un extenso proceso de producción; se entrelazan en formas más amplias de organización económica, política y social; congregan en su realización variados grupos y segmentos de población; articulan diferentes formas artísticas y expresivas, reuniendo al mismo tiempo baile, música, canto y el quehacer artesanal y artístico.

Su conjunto es tan rico como variado. Si nos detenemos apenas en el carnaval, encontraremos en el país formas muy diferentes de celebrarlo. Existen los cordões de bicho em Pará, las agrupaciones afro y los tríos eléctricos de Bahía, el frevo y el maracatu de Pernambuco... Incluso en Rio de Janeiro, donde el desfile de las escuelas de samba es hoy la principal atracción del carnaval, hay también bailes populares, concursos de grandes sociedades, frevos, ranchos, los blocos de enredo y de empolgação, los coretos, los desfiles de disfraces, los grupos de clóvis que recorren las calles de las afueras y se desperdigan por los diferentes barrios de la ciudad. Dentro de ese vasto universo, este texto se detiene en el desfile de las grandes escuelas de samba, específicamente en el ciclo anual de su confección, para llevar a cabo un

breve comentario sobre el arte y la artesanía en el carnaval.

I. La cultura popular en la era de la comunicación de masa

El desfile es una disputa festiva entre las escuelas de samba por el título de campeonas de sus grupos y del carnaval de la ciudad. En él las escuelas narran, por medio de un samba-tema, alegorías y fantasías, un tema anualmente renovado.

La belleza plástica y la vitalidad musical del evento mueven hoy muchos millones de dólares y millares de personas de grupos sociales muy diversos: del medio popular extenso y dispar de las escuelas de samba a los medios de comunicación de masa, del poder público al poder paralelo del jogo do bicho. Esa forma espectacular y monumental del desfile actual resulta de una larga evolución que acompañó las transformaciones de la ciudad de Rio de Janeiro a lo largo de gran parte del siglo 20.

Las escuelas de samba surgieron en el escenario carnavalesco de la ciudad alrededor de 1920 y, desde

entonces, se encuentran en permanente expansión. El núcleo de su formación fueron las agrupaciones, características de las colinas y suburbios de la ciudad, de acentuada influencia afrobrasileña. Entretanto, al constituirse como forma carnavalesca diferenciada y peculiar, las escuelas de samba integraron también elementos de los ranchos y de las grandes sociedades, grupos carnavalescos organizados por la pequeña burguesía y por la burguesía urbana, centro de las atenciones del carnaval de entonces. Las escuelas, que desarrollaron un ritmo y una música propios, tomaron prestado, por así decirlo, elementos de esas otras formas carnavalescas, como por ejemplo el desarrollo procesional y la pareja de baliza y portabandeira de los ranchos, los temas y las alegorías de las grandes sociedades (2).

El primer desfile se realizó en 1932, y ya en 1935 su creciente popularidad garantizó el recibimiento de subvenciones oficiales (beneficio ya concedido a los demás grupos carnavalescos preexistentes). Pronto también iniciaron un progresivo movi-

miento asociativo: en 1934 se creó la Unión General de las Escuelas de Samba. En 1947 se fundaron otras dos organizaciones: la Federación y la Confederación de las Escuelas de Samba. En 1952 esas tres asociaciones se funden en la Asociación de las Escuelas de Samba.

Sin embargo, es sobre todo en la década de 1950 cuando se configuran con nitidez los procesos que definirán su desarrollo de las últimas décadas. La propia estructuración característica de su desfile se cristaliza en esa década. Data de entonces la narración en cortejo de un tema por medio de las alegorías, de los disfraces y del samba-tema cantado por el conjunto de la escuela al sonido de la poderosa percusión de la batería. En ella también se amplía significativamente la participación de la clase media en las escuelas de samba con la presencia de escenógrafos y artistas plásticos en la producción del desfile, así como se diseña el irreversible proceso de comercialización del evento. En las décadas siguientes, se iniciaría la construcción de gradas en la avenida Rio Branco con la venta de

2 Ver, a este respecto, Carneiro, Edison. Prefacio a *Ameno Resedá*, o rancho que foi escola, de Jota Efege. Rio de Janeiro, Fontana, 1974.

ingresos al público (1962); la creación de la Empresa de Turismo de Rio de Janeiro (Riotur, en 1972), que, en 1975, empieza a firmar con las escuelas de samba un contrato de prestación de servicios; la grabación de los sambas-tema en disco (1972); y ya en 1983 la firma de un contrato con la televisión para la retransmisión del desfile.

La evolución de esos procesos a lo largo de los años produjo una clara diferenciación entre las escuelas de samba, configurando, en el inicio de la década de 1980, un grupo de las “grandes” escuelas en el carnaval, estableciendo como que un padrón de desarrollo deseado por todas las demás.

La construcción de la Passarela do Samba – popularmente llamada Sambódromo – en el centro de la ciudad en 1984, un local fijo y especialmente planeado para el desfile de

las escuelas, coronó esa evolución y representó el reconocimiento y la extraordinaria ampliación del potencial económico de los desfiles en la vida de la ciudad. El mismo año, un grupo de las “grandes” escuelas se retira de la Asociación y funda la Liga Independiente de las Escuelas de Samba, que organiza, en colaboración con la Riotur, el desfile del actual “grupo especial” (3).

Esa evolución rumbo al centro de una fiesta espectacular resulta de la interacción tensa y vital entre diferentes grupos sociales urbanos y diversos géneros expresivos. A lo largo del siglo 20, las escuelas ganaron la preferencia de la población y expandieron su base social, trayendo tradiciones populares para la era de los grandes medios de comunicación y del mercado en un proceso cultural fecundo que recorre y agita anualmente Rio de Janeiro.

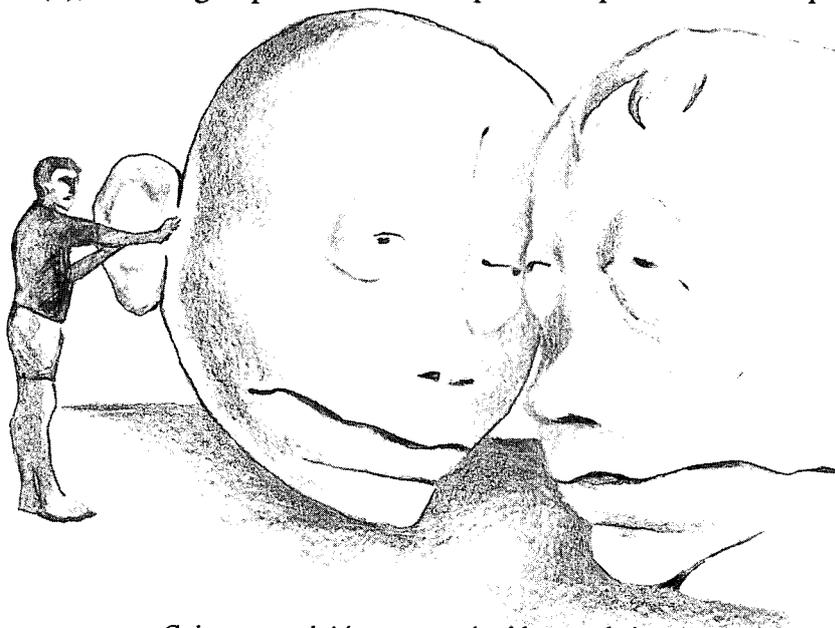
3 Son dieciséis las escuelas que desfilan en el llamado grupo especial, representado por la Liga Independiente de las Escuelas de Samba. Además de esas, consideradas las “grandes”, hay más de cuarenta escuelas menores, subdivididas en cuatro grupos, representadas por la Asociación de las Escuelas de Samba. Para tener una idea de la cantidad de dinero en circulación en el carnaval, si calculamos todos los gastos relativos a la confección de los disfraces de todas las partes y alegorías de apenas una de las grandes escuelas llegaremos a cerca de cuatro millones de dólares.

Es en el contexto de esa historia que se sitúa el ciclo anual de la producción del desfile actual.

II. El ciclo anual del desfile

La confección del carnaval de las escuelas de samba comienza inmediatamente después de la finalización del carnaval anterior. La apuración de los resultados de un desfile (4), al consagrar públicamen-

te la campeona del carnaval de la ciudad de aquél año, pone en marcha ya en ese instante el ciclo de un nuevo carnaval. Ese ciclo se mueve en una temporalidad propia, regida por la fecha del carnaval al cual todo el ciclo se dirige. Como los preparativos se inician en un año, y el carnaval acontece al año siguiente, desde el momento en que ese proceso se pone en marcha, estamos en el carnaval del próximo año. Cada ciclo anual es apenas un pedazo del tiempo cultu-



*Cabezas esculpidas en grandes bloques de isopor.
Dibujos de Mila a partir de una foto de Décio Daniel*

4 Los requisitos valorados por los jurados actualmente son: evolución, armonía, conjunto, percusión, samba-tema, temática, carrozas y aderezos, disfraces, comissão de frente, mestre-sala y porta-bandeira. Para mayores detalles, ver Cavalcanti, 1994.

ralmente pleno, con principio, medio y fin, en el cual el carnaval nace, muere y renace ininterrumpidamente.

La vida de una escuela se construye, así, en la sucesión ininterrumpida de sus carnavales anuales. Esos carnavales se distinguen entre sí, primordialmente, por los diferentes temas llevados por la escuela a la avenida (5). El tema constituye, por tanto, el elemento básico de la realidad carnavalesca de las escuelas de samba. Una vez definido, hay en relación al mismo un acuerdo tácito y básico: todos trabajarán para concretizarlo en el desfile. Su transformación en samba-tema, disfraces y carrozas, organiza de ese modo el ciclo anual de la confección de un carnaval y configura un proceso cultural y artístico de extraordinarias dimensiones, que sigue un padrón relativamente homogéneo en el conjunto de las grandes escuelas. Los pasos de este ciclo son los siguientes:

1. Inmediatamente después del car-

naval, en torno a marzo/abril, la dirección de la escuela firma o confirma el contrato con un carnavalesco. En la actualidad el carnavalesco es personaje central en los bastidores del desfile, pues a él cabe idear no sólo la propuesta del tema del enredo y su desarrollo narrativo, con la concepción de las ropas y de las carrozas en ese tema inspiradas, sino además la coordinación de la construcción de las carrozas, los prototipos de los disfraces de las diferentes alas de la escuela y algunos disfraces especiales (como los de la comissão de frente, baianas, percusión, mestre-sala y porta-bandeira).

2. En torno a junio, el tema se presenta en la sede de la escuela al grupo de los compositores, que inician entonces la confección de los sambas-tema. La competición interna de la escuela por el samba-tema para el desfile se inicia cerca de un mes después y termina en noviembre (6). A partir de ese

5 Con el transcurrir del tiempo, para las personas ligadas al mundo social del Carnaval, la memoria registra no la fecha de su realización (que además será desfasada del año en curso) sino esa temática o aquella samba presentados por la escuela en la avenida.

momento, cada escuela ya tiene su “himno”, y las sambas vencedoras de las grandes escuelas son entonces grabadas en disco comercial.

3. Paralelamente a ese proceso comienza la confección de los prototipos de los disfraces de todas las alas de la escuela. Alrededor del mes de septiembre, los dibujos de las ropas y los prototipos de los disfraces son entregados a los jefes de cada ala de la escuela en la sede de la misma. En un taller propio, los jefes de cada ala se dedican entonces a la confección de los disfraces, que serán entregados a los que van a desfilan en vísperas del desfile (7).
4. En torno del mes de junio se empieza también, muy lentamente, la producción de las carrozas en el recinto de las escuelas de samba, en cuyo análisis nos detendremos.

III. El recinto de la escuela de samba y el arte colectivo de las alegorías carnavalescas

En las grandes escuelas de samba, los recintos son generalmente amplios galpones situados de preferencia en áreas próximas al centro de la ciudad, para así facilitar el costoso transporte de las grandes carrozas para el desfile. Por esa razón, los galpones guardan comúnmente gran distancia de las sedes habituales de las escuelas, siempre situadas en los barrios donde echan sus raíces; y configuran otro centro de relaciones.

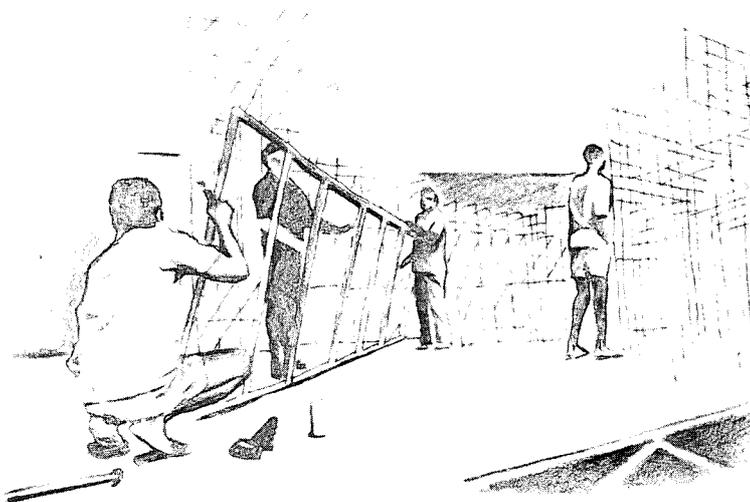
Es en ellos que las carrozas, representativas de tópicos del tema ganan forma. En el carnaval de 1992, la escuela de samba Mocidade Independente de Padre Miguel llevó al desfile el tema titulado “Soñar no cuesta nada, o casi nada...” de los carnavalescos Renato Lage y Lilian Rabello. El tema “Sueño” fue expuesto en 13 carrozas. Ordenados

-
- 6 El grupo de compositores de la escuela de samba Mocidade Independente de Padre Miguel reunía, en el carnaval de 1992, 60 compositores. Fueron inscritos cerca de 30 sambas en la competición interna. Algunas estimativas indican que se producen anualmente cerca de dos mil sambas-tema durante ese proceso.
 - 7 Una gran escuela tiene generalmente entre 30 y 40 alas, las cuales, a su vez, absorben entre 100 y 200 componentes.

por el posicionamiento en el desfile eran: La infinita noche de los sueños; Viaje en la cama-nave espacial; Inconsciente de la mente; Contactos con la otra dimensión; Delirio del sueño coloreado; Sueño dorado de poder; Sueño infantil; Sueño del amor perfecto; Sueño erótico; Insomnio; Mosquitada desvariada; Eco-pesadilla; Soñar despierto es tener esperanza.

Cada uno sorprendía a su manera. “Eco-pesadilla” llamaba especialmente la atención por su carácter atrevido y agresivo. En él, delante de

una selva de altos árboles semides-
truídos, se posicionaban tres inmen-
sas motocicletas, sobre cuyos volan-
tes se erguían gigantescas sierras
metálicas: las motosierras destructo-
ras de las selvas. El jefe de herrería
del recinto, Don Tião, al percatarse
de mi admiración, indagó bromean-
do si yo había ya visto una rueda tan
grande. Al paso que yo apreciaba la
carroza, casi preparada para el desfile,
sus detalles, al principio desapercibidos,
se iban distinguiendo: los
pedales de las motocicletas eran ra-
lladores de cocina y un molde de
tarta; la llanta de la rueda era una



Estructuras en madera y fierro que sostienen las grandes alegorías colocadas sobre los carros.

Dibujo de Mila a partir de una foto de Décio Daniel.

bacía acoplada a un fonil; la armazón de las motocicletas, hecha en fibra de vidrio, era motivo de orgullo del equipo de modelado; vasitos de café, pegados a las inmensas ruedas y pintados de color de calabaza, sugerían los surcos y las protuberancias de un neumático.

En el “Sueño dorado” se amontonaban sobre el suelo, forrado en lamé y protegido por un plástico, inmensas pilas de monedas doradas. Delante de un escenario de edificios neoyorquinos y recortados en madera, se erguían grandes manos, esculpidas en isopor y decoradas con moneditas doradas, queriendo aferrarse a una imaginaria fortuna. La hojalata de un viejo convertible se había transformado en un automóvil dorado, que sería dirigido en el desfile por un playboy cercado de bellas mujeres.

Esas enormes carrozas, a medida que van quedando listas, van dejando de caber en el recinto. En vísperas del carnaval, los velos se rompen y las carrozas invaden la calle próxima. El día del desfile se dirigen hacia el área de concentración cercana al Sambódromo, y su confección se concluye apenas en el momento en que la escuela se arma para el desfile. Las

carrozas se transforman, entonces, en los escenarios alegóricos que, alineados, distinguen visualmente las partes del tema narrado por el desfile de la escuela en la pasarela. Los figurantes disfrazados los rellenan. Son artistas de teatro y de televisión de moda ese año, jugadores famosos de voleibol, baloncesto y fútbol, bellas modelos y mulatas, bohemios y habituales de las columnas sociales, los que integran esos grandiosos escenarios.

En el desfile las alegorías son un embelesamiento, rebosan los ojos, y apreciarlas es acogerse a la perplejidad ante sus múltiples y fragmentados sentidos. Ellas se suceden impiedosamente, acompañando a la escuela que desfila al son de la samba. Si tuviésemos la libertad de movimiento para acompañar apenas una de ellas, perderíamos todas las demás, y el conjunto del desfile.

Una vez terminado el desfile, desgastadas por el uso intenso, las alegorías pronto estarán destruídas. En el paisaje carioca postcarnaval, es común la visión de esqueletos de carrozas abandonados bajo un puente cuya altura obstruyó su paso, abandonados al tiempo en cualquier esquina

perdida de la ciudad. La mayor parte de las carrozas, entretanto, vuelve a los recintos, donde esperarán, desmontadas, el inicio del ciclo de un nuevo carnaval.

Esas alegorías carnavalescas, monumentales y efímeras, pues son integralmente consumidas en su uso ritual, constituyen una de las más bellas expresiones del arte y de la artesanía popular contemporánea. Las formas de espacio, nos dice Fayga Ostrower (1988), a despecho de la complejidad de sus contenidos artísticos, son un metalenguaje de valor universal. Crean referentes para todos los modos de la comunicación humana, pues se fundamentan en experiencias biológicas del propio cuerpo humano en movimiento. Por eso, el arte de culturas distantes en el tiempo y en el espacio, sobre las cuales poco sabemos, es capaz de emocionarnos. Las alegorías carnavalescas pueden emocionar a las más diferentes clases sociales; a cariocas, brasileños y extranjeros. Son una forma extraordinaria de arte popular.

Algunos críticos de arte (entre ellos Moraes, s/d e Gullar, 1988) mencionan las escuelas de samba como ma-

nifestaciones barrocas. La idea intenta dar cuenta de la primacía de la visualidad en el desfile, término que indica la relevancia creciente de las alegorías en el carnaval, y ayuda a comprender su naturaleza expresiva.

Hauser (1969) nos alerta sobre que la denominación "barroco" abarca esfuerzos artísticos muy distintos en diferentes países y esferas culturales. Aún así el término se justifica, pues habría en el arte occidental del siglo 17 un sentido general de mundo, internacional, relacionado con la nueva ciencia natural y la filosofía por ella orientada. En ese barroco revalorizado por la conciencia moderna, se encontrarían algunas marcas generales que, mencionadas en este contexto, suenan particularmente carnavalescas: la sustitución de lo absoluto por lo relativo; la valorización de lo incompleto, de lo inestable o de lo desconexo; el carácter improvisado, la tendencia a presentar el mundo como un espectáculo transitorio en el que el espectador tuvo precisamente la suerte de participar del momento... (Wolffin, apud Hauser: op cit, 101). Benjamin (1984), expresando la afinidad sentida por lo "moderno" con lo barroco, dice que este último "habló para el futuro". La

alegoría es, por excelencia, la expresión de la visión de mundo barroca.

Las alegorías carnavalescas traen consigo ese sentimiento del mundo. Más allá del tópico del tema que ilustran, echan mano de una infinidad de elementos que remiten simultáneamente a muchos e imprevistos significados. Los carnavalescos de las escuelas de samba son alegoristas que retiran cosas de un mundo descuartizado, convirtiéndolas en algo diferente. Las alegorías carnavalescas dicen una cosa, significan muchas, en un juego libre de alusiones. Exaltan irónicamente objetos banales y ordinarios que ganan dimensiones monumentales. Mezclan elementos aparentemente inconexos. Juegan con la ambigüedad, intrigan, sorprenden. Una vez listas para ser apreciadas, parecen inagotables y, sin embargo, pronto se acaban.

Muy frecuentemente, tanto en la prensa diaria como en los medios académicos y carnavalescos, la trayectoria de las escuelas de samba rumbo al centro de una fiesta espectacular es vista como la corrupción de una pureza originaria. Desde esa óptica, la importancia de las alegorías en el desfile es generalmente

atribuida al poder corruptor de la prensa o a la influencia nociva de elementos externos al mundo de la samba. Propongo otra visión: las escuelas de samba son un espacio de interacción, tenso y vital, entre diferentes grupos sociales y diversos géneros expresivos. Dentro de esa nueva perspectiva, la relevancia de las alegorías carnavalescas debe ser atribuida a su fuerza artística y significativa. Ellas corresponden a una de las formas encontradas por las escuelas de samba para la expresión carnavalesca (y por tanto risueña y crítica) de las transformaciones de su tiempo y de su ciudad.

Concebidas por el carnavalesco, su realización en el recinto de la escuela reúne alrededor de un objetivo común especialistas y sus ayudantes en un complejo trabajo artesanal de equipo.

La confección de toda carroza obedece a la misma ordenación. Su estructura se hace en hierro, montada sobre ejes reaprovechados de camiones, con tantas ruedas como sean necesarias para lograr un movimiento equilibrado. Una vez listas, los hierros son forrados con madera, material que participa también muchas

veces del escenario. Sobre esa base se yerguen entonces las grandes esculturas de isopor o fibra de vidrio. Las esculturas son el elemento expresivo central de las carrozas, y justo después de su posicionamiento se inicia la decoración con los más diversos materiales: tejidos, plásticos, acetatos, pintura, espejos. Cuando es el caso, se instalan en esta última fase los mecanismos previstos para el movimiento e iluminación, y se coloca el volante para articular la dirección de las ruedas.

El trabajo en el recinto de la escuela aún de esa forma las diferentes etapas de confección en una secuencia temporal – hierros, ebanistería, escultura y moldeado, decoración/cristalería/mecánica. Como son muchas carrozas, esas etapas sucesivas terminan siempre por coexistir. El inicio del proceso es dilatado y sólo en torno al mes de octubre, a medida también que aumenta el número de carrozas en construcción, se aprecia en el recinto la presencia simultánea de las diferentes especialidades.

La proximidad del carnaval confiere al recinto de la escuela el ritmo febril que la singulariza. Después de fin de año, cuando las fiestas del ciclo navideño terminan, está dado el disparo de salida de la ansiosa cuenta atrás que rige la fase final y decisiva del trabajo. La tensión, y con ella la emoción, llega entonces al paroxismo. Ese mismo ambiente ahora de



*Os figurinos também contam o enredo.
Dibujo de Mila a partir de una foto de Décio Daniel.*

poca conversación, extenuado, y escenario además de muchas peleas, es también apasionadamente definido como “mágico”. Como decía el carnavalesco: “las personas comienzan a tener amor por aquello; si pudieras vivirías allá dentro”. En ese período, el ritmo de trabajo acompaña la naturaleza de ese descomunal arte de consumo ritual. Se trata aquí también de excederse, desafiar límites, correr contra y al encuentro del tiempo. Todos trabajan demasiado, hacen más de un turno, se quedan exhaustos, nerviosos y, de alguna forma, contentos, inmersos en un quehacer permanente y obsesivo, orientado por una única idea: “llevarlo a la avenida”.

En ese proceso de creación colectiva, los diferentes especialistas y ayudantes problematizan la idea misma del arte. La complejidad y la centralización del proceso de creación artística de las alegorías en torno del carnavalesco producen una clara distinción entre concepción y ejecución, estableciendo la primacía de la primera sobre la segunda. El lugar del carnavalesco en la confección del carnaval emerge así de un modo muy individualizado. Decimos que un carnavalesco “hizo una determinada

escuela” o “ganó un carnaval” porque él es el autor del tema y de la concepción de los disfraces y alegorías. El papel de mediador entre concepciones eruditas y populares y entre los diferentes sectores de una escuela de samba ejercido por el carnavalesco en los días de hoy es efectivamente notable y merecería un examen aparte. En el recinto de la escuela, las funciones de concepción y de ejecución de las carrozas alegóricas le confieren unánimemente a él el lugar del artista principal. El carnavalesco es aquél que “viaja” y cuyo “sueño” se trata ahora de concretar.

Esa concepción idealista de arte – inesperada en el centro de un proceso orientado en su conjunto para el aquí y el ahora, marcado por el énfasis en el cuerpo y en la materialidad; en medio de un recinto que envuelve el trato con una infinita cantidad y calidad de materiales, donde el tiempo es un quehacer permanente – domina, pero no rellena todo ese proceso artístico. La conciencia de su carácter colectivo se impone – en el recinto de la escuela “nadie es bueno por sí solo” – y abre espacio para visiones alternativas.

Así, el trabajo con hierro, “duro y pesado”, no se considera arte, pues, como decía un herrero, “nadie lo ve”. La ebanistería es “un poco arte” en el sentido de que, como escenografía, está llamada a hacer cosas excepcionales. Y hay en un recinto otra unanimidad referida a la calificación de una actividad como arte: la escultura. El escultor es, ciertamente, un “artista”.

Elson, el escultor de la escuela Mocidade en 1992, esculpía las piezas de una carroza en grandes bloques de isopor. El carnavalesco discutía carroza por carroza y pieza a pieza con él. Le entregaba el plano de las carrozas con corte lateral y frontal, con la escala especificada. Elson elogiaba el talento completo de Renato Lage, ya que muchos buenos carnavalescos no dibujan. A partir de aquí, él mismo hacía el cálculo de la dimensión de cada pieza. Cuando alguna era muy grande, él la diseñaba individualmente a escala para lograr una mejor visión de los detalles. El isopor es un material muy leve y necesita ser trabajado con delicadeza, por muy grandes que sean las piezas. Por eso, desde la óptica de Elson, la principal cualidad del escultor de isopor es la paciencia. En su

ambiente de trabajo había dos instalaciones para cables eléctricos de tamaños diferentes destinadas al corte de los pedazos de isopor. El serrucho se usaba para los mayores. Dependiendo del tamaño, una pieza a veces se hacía por partes que posteriormente serían pegadas. Después de cortado el isopor, cada pieza (o pedazo de pieza) era trabajada con instrumentos adaptados artesanalmente: sierras retorcidas, cuchillos que, de tan afilados, se convertían en estiletes, latas de sardina llenas de agujeros para lijar, un “cepillo” de clavos.

La mayor parte de las veces, exceptuando los casos de piezas únicas, las esculturas en isopor son simplemente moldes para el yeso y, posteriormente, para la fibra de vidrio. Así, muy a menudo, después de esculpida, una pieza de isopor, al ser retirada del molde de yeso, se parte (“duele un poco”, decía Elson), volviéndose casi inmediatamente basura, aunque a veces todavía aprovechable.

Aún así, la escultura es considerada nítidamente “arte”. Pues, aunque el escultor sea apenas uno de los eslabones de una secuencia creativa que prosigue, esa tarea es percibida

de forma muy distinta a las demás. La idea de arte señala su relevancia y distinción. Al trasponer un dibujo del proyecto para el molde, dando a una pieza sus límites, muchas veces hasta su expresión, el escultor crea la forma mantenida en las etapas subsiguientes de la vida de la pieza y es por eso muy apreciado y valorado. Los modelados en yeso y en fibra que se suceden señalan, entretanto, la complementariedad de las fases de un mismo trabajo. Don Reginaldo, el jefe de modelado de la sede de la escuela, autodenominándose “obrero”, decía al momento, recelando de su lugar en el conjunto del proceso creativo: “pues sí, de allí viene para aquí, pues sin el yeso la pieza no sirve

de nada. Hay que hacer el molde para ella”.

Cuando las esculturas en isopor o fibra de vidrio son finalmente posicionadas sobre una carroza, entra en escena el equipo de encargados de los aderezos, alegre y crítico, que “viaja junto con el carnavalesco” y le proporciona a un carnaval brillo y color.

Las carrozas alegóricas, que van ganando su dimensión expresiva, vuelven el ambiente especialmente bonito. Inmensas, extrapolan finalmente los límites del recinto rumbo a su destino: el uso y la fruición colectiva y ritual en el carnaval.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter.

A origem do drama barroco alemão. São Paulo, Brasiliense, 1984.

CARNEIRO, Edison.

Prefacio a Ameno resedá, o rancho que foi escola, de Jota Efegê. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1987.

CAMARA CASCUDO, Luís da.

Dicionário do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

CAVALCANTI, Maria Laura

Viveiros de Castro. Barracão de escola, barracão de ala: breve estudo dos bastidores do carnaval. En Revista do Patrimônio Histórico Nacional, n. 20. Rio de Janeiro, Pró-Memória/SPHAN, 1984.

—————
A temática racial no carnaval carioca. En Estudios afro-asiáticos n. 18, 27-44, Rio de Janeiro, Conjunto Universitário Candido Mendes, 1990.

—————
Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro, Funarte, Ed. UFRJ, 1994.

GULLAR, Ferreira.

Barroco: olhar e vertigem. En O olhar. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

HAUSER, Arnold.

Historia social de la literatura y el arte. Vol. II. Madrid, Guadarrama, 1969.

MATTA, Roberto da.

Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro, Zahar Eds., 1979.

MORAES, Frederico.

Carnaval: a primazia do visual. En Chorei em Bruges: crônicas de amor à arte. Rio de Janeiro, sin fecha.

OSTROWER, Fayga.

A construção do olhar. En O olhar. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura.

Carnaval brasileiro: o vivido e o mito. São Paulo, Brasiliense, 1992. ■

Instrumentos musicales populares: la desaparición de la marimba

ELIZABETH TRAVASSOS

Master y doctorada en Antropología Social en el Museo Nacional de la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Investigadora de la Coordinación de Folclore y Cultura Popular de FUNARTE.

Las técnicas de identificación y análisis de los instrumentos musicales se desarrollaron en el ámbito de la Musicología bajo el impulso dado por las colecciones de fonogramas y objetos recogidos por investigadores europeos en varias partes del mundo (1). Las colecciones proveyeron material para grandes clasificaciones que, a ejemplo de aquella emprendida por Erich von Hornbostel y Curt Sachs, trataban de integrar en un corpus unificado el conocimiento sobre todos los instrumentos musicales.

Esa organología estaba ligada a los presupuestos antropológicos evolucionistas y difusionistas dominantes a fines del siglo pasado. Había gran interés por el origen remoto de los instrumentos musicales (así como por el origen remoto de la música), que se pretendía elucidar estudiando los de los pueblos primitivos, conforme a la suposición, desde entonces abandonada, de que ellos son representantes contemporáneos de las etapas más atrasadas de la línea evolutiva de la cultura.

1 El plano general de esa disciplina elaborado en 1885 por Guido Adler contenía el ramo destinado al estudio de la historia de los instrumentos musicales (ver Pinto, 1983).

Otros abordajes a los instrumentos musicales han sido empleados desde que las modernas teorías antropológicas pasaron a concebir las culturas como entidades que, diferentes entre sí, no pueden ser jerarquizadas conforme al grado de complejidad de las estructuras sociales o de las tecnologías. Como recuerda Anthony Seeger (1986a), el énfasis en los modos de integración de las culturas cambió la preocupación de comparar sincrónica o diacronicamente características culturales aisladas. Según el autor, los instrumentos son objetos que se vuelven inteligibles a medida que se conoce la cultura en la cual están inmersos, al mismo tiempo que su estudio - y de la música que los pone en acción - vuelve inteligibles aspectos de esa cultura. Con eso, él defiende la necesidad de ir más allá de las clasificaciones tipológicas acústico-musicales para investigar las relaciones sociales que el uso de los instrumentos evidencia y el lugar que ocupan en los sistemas simbólicos. Al llamar la atención sobre el hecho de que la música y los instrumentos musicales estén frecuentemente investidos, en las sociedades tradicionales, de un poder que emana del mito, de la religión y del ritual, nos recuerda que la

propia idea de instrumento para hacer música - y, por consiguiente, la idea de música - puede ser objeto de investigación y que los conceptos occidentales modernos a los cuales esas palabras remiten, no pueden ser automáticamente asumidos como universales. Sus sugerencias metodológicas, hechas a propósito de los instrumentos musicales de los grupos indígenas de Brasil, pueden ser aplicadas a los de otros grupos étnicos y sociales.

Las noticias sobre instrumentos musicales usados en Brasil son tan antiguas como los primeros documentos producidos por los conquistadores y misioneros. Estos últimos implantaron la enseñanza de la música litúrgica católica y aprovecharon la música nativa en autos y ceremonias. En esa medida, tuvieron la oportunidad de observar directamente las prácticas instrumentales de los nativos. Su observación, con todo, estaba permanentemente orientada por el objetivo primero de la acción misionera, que era llevar a cabo la cristianización. La literatura posterior de los viajeros extranjeros - científicos, artistas, funcionarios de gobierno en misiones de exploración y reconocimiento de territorio - contiene des-

cripciones más o menos detalladas de instrumentos musicales, acompañadas a veces de iconografía y trechos musicales anotados. Esos autores fueron atraídos generalmente por los instrumentos usados por indígenas, por africanos y por sus descendientes en Brasil, exóticos en la medida en que no tenían semejanza inmediatamente visible con los instrumentos europeos que conocían. Las informaciones contenidas en sus textos son valiosas, pero fragmentarias y a veces imprecisas. Si europeos en viajes científicos demostraron mayor curiosidad por culturas distintas de la suya que administradores y miembros de la élite colonial (directamente envueltos en la dominación de los indígenas y del numeroso contingente de africanos esclavizados y por eso empeñados eventualmente en la represión a músicas y bailes), no tuvieron acceso a aspectos de su vida social vedados a observadores extranjeros.

Desde el inicio del siglo, cronistas, etnógrafos y folkloristas brasileños, algunos de ellos con entrenamiento musical, inventariaron varios instrumentos usados en la música de las clases populares. Ahí están los trabajos de Luciano Gallet (1934),

Arthur Ramos (1951, 1954) y Edison Carneiro (1978, 1982). En sus textos, el lector encuentra descripciones, que, desde el punto de vista técnico de la organología, son sumarias, e informaciones extensas sobre las ocasiones en que son tocados los instrumentos (rituales, géneros musicales). El interés por la música de los grupos indígenas fue bastante menor entre estudiosos brasileños, y, consecuentemente, poca información aparece sobre sus instrumentos musicales en la literatura etnográfica nacional de la primera mitad de nuestro siglo: Roquette-Pinto (1938) es una excepción. La obra de Karl Gustav Izikowitz (1935), enteramente dedicada a los instrumentos musicales y sonoros de los indios de América del Sur, fue una de las pocas fuentes especializadas disponibles hasta la publicación de los trabajos de Helza Camêu (1977), fundamentados en colecciones museísticas brasileñas.

En las últimas décadas, el crecimiento de la antropología y el apareamiento de trabajos etnomusicológicos especializados han ampliado el conocimiento sobre instrumentos musicales con la descripción de las tecnologías de confección artesanal, técnicas de ejecución, ideas

acústicas y musicales que el estudio de los objetos permite desvelar, documentación sonora en grabaciones y anotación de repertorios musicales. Cabe destacar que la reivindicación de Oneyda Alvarenga (1947) por un conocimiento más sólido de las culturas y músicas africanas, necesario para la identificación de la procedencia de ciertos instrumentos encontrados en Brasil, ha sido oída por etnomusicólogos “africanistas” y “brasilianistas”, como Gehrard Kubik (1979), Kazadi wa Mukuna (sin fecha) y Tiago de Oliveira Pinto (1988 y 1993).

Hay trabajos recientes dedicados a un instrumento y su papel en géneros musicales específicos (Waddey, 1980/81; Corrêa, 1983; Andrade, 1981, etc.) o a la vida musical y cultural de segmentos populares en una región, con bastante información sobre la práctica instrumental (Kilza Setti, 1985). El tema despunta aún en los estudios sobre música y cultura de los grupos indígenas, especialmente aquellos cuyos instrumentos son numerosos y variados o culturalmente enfatizados (Bastos, 1978; Fuks, 1985; Aytai, 1981 y 1985).

No se puede olvidar que contribu-

ye a estimular esas investigaciones el interés intermitente de la música popular urbana y de la música de concierto por los instrumentos populares tradicionales. Ejemplo de eso es la guitarra de diez cuerdas o guitarra *caipira* (referencia a la región interior de los estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Goiás, donde su presencia es fuerte) que, a pesar de que es muy usada en la zona rural y pequeñas ciudades, sólo recientemente encontró intérpretes entre compositores e instrumentistas profesionales de los grandes centros urbanos, con acceso a los medios de comunicación modernos. Al lado de los estudiosos, ellos ayudaron a reubicarla en el campo de visión de la población de los grandes centros urbanos.

De ese inmenso y complejo universo, escogemos comentar la desaparición de la *marimba*, nombre por el que fueron conocidos dos tipos de xilófono en Brasil: uno con resonadores de calabaza, otro con caja de resonancia de madera. Varias veces citados en los siglos 18 y 19, los xilófonos se volvieron sin embargo muy raros en nuestro siglo y hoy han desaparecido de la música popular tradicional. A título de comparación, incluimos informaciones sobre el

berimbau, arco musical empleado en el juego-lucha llamado *capoeira*, que se expandió de forma inusitada. Sus trayectorias (o lo que sabemos de ellas) reflejan algunos de los efectos del proceso de modernización de las culturas tradicionales, proceso que produce resultados variados en el plano de los lenguajes musicales: cambios, adaptaciones, sobrevivencias e incluso revivencias inesperadas (Nettl, 1985). En este texto intentamos destacar cómo se alteran, a lo largo del tiempo, las diferentes representaciones que los grupos sociales hacen de los objetos de la cultura material.

Marimba y *berimbau* son instrumentos fabricados artesanalmente por los propios músicos que los tocan (o tocaban) o por artesanos de sus comunidades, con materias primas generalmente naturales disponibles en los locales donde viven. Ninguno de los dos tiene un símil industrial (el xilófono de orquesta es bastante distinto de las *marimbas* populares, y éstas eran usadas por músicos que no tuvieron acceso a la música de concierto), no siendo, en principio, objeto de sustitución por equivalente oriundo de fábricas, como es el caso del pandero o de la guitarra. El

berimbau, al expandirse, pasó a ser fabricado también para la venta en tiendas y mercados, como “artesanía”, al consumidor urbano de clase media. Como otros objetos hechos a mano que caen en esa categoría, el comprador le da otra función, atraído más por la forma o apariencia rústica que por la sonoridad y sus recursos musicales, que frecuentemente desconoce. Y los artesanos saben de esa circunstancia, dispensando las pre-



Tocador de berimbau

Dibujo de Antônio Pedral a partir de una foto de Ari André (1960)

Investigación sobre folclore en el litoral de São Paulo coordinada por Rossini Tavares de Lima.

ocupaciones acústico musicales y esforzándose en la decoración cuando se trata de atender a la demanda por “artesanía”. Así, el *berimbau* continúa siendo instrumento musical para capoeiristas y músicos, pero se convirtió también en artículo para turistas, recuerdo de su visita a Brasil o al Estado de Bahia, famoso como cuna de la *capoeira*.

La marimba

Entre 1959 y 1960, dos tipos de xilófono portátil fueron registrados por investigadores de folklore en el litoral de São Paulo, ambos llamados *marimba*: uno con resonadores de calabaza bajo un teclado de diez listones de madera, mientras que en el otro los doce listones están sobre una caja de resonancia también de madera y de formato ligeramente curvo. Un hilo permite al músico colgarse el instrumento del cuello y un arco mantiene el teclado apartado de su cuerpo, facilitando el toque con baquetas en ambas manos. Ambos eran usados en conjuntos musicales de las *congadas*, bailes de negros (o principalmente de negros y mestizos) en homenaje a San Benedito, Nuestra Señora del Rosario y otros santos

protectores de negros en Brasil (Lima et al., 1981).

La costumbre de coronar un rey y una reina negros, motivo central o subsidiario de las *congadas*, se remonta al período colonial y da mucho que pensar a los estudiosos. ¿Serían los reinados negros, admitidos tanto por las autoridades civiles como por las religiosas, una extensión de las estructuras políticas africanas en el Nuevo Mundo, a despecho de la esclavitud? ¿O una creación colonial destinada a facilitar la sujeción del contingente negro? Cualquiera que haya sido su origen, las *congadas* se establecieron como rituales populares de devoción católica. Las coronaciones y cortejos de “reyes de congos” fueron ocasión propicia para bailes y música de negros, con instrumentos musicales propios y, en el pasado, también para cantos en lenguas nativas de África. En algunos locales, atrayeron posteriormente individuos de otros orígenes étnicos que, viviendo en las mismas comunidades que los negros, compartieron con ellos sus formas de festejar los santos. Las herencias africanas se infiltraron en el día a día de las clases populares de la sociedad, dejando de ser pensadas como elementos de una cultura “ne-

gra”. En otros lugares, permanecieron las *congadas* como “fiesta de santo de negro”, es decir, rituales que grupos de negros realizan en homenaje a sus protectores celestes, diferentes de aquellos que los blancos hacen para cultuar los suyos (ver Brandão,1985).

En la época en que un equipo de investigadores coordinado por Rossini T. de Lima (op. cit.) docu-

mentó las *congadas* en el litoral de São Paulo, ellas venían presentándose intermitentemente: por varios años consecutivos la del Municipio de São Sebastião dejó de festejar San Benedito, como era la tradición. Como el xilófono, por lo menos modernamente, se quedó restringido a las *congadas* de São Paulo, la desmovilización de esos grupos, que es reciente, resultó en la desaparición del instrumento en el único lugar donde



Tocador de marimba

Dibujo de Antônio Pedral a partir de una foto de Ari André (1960)

Investigación sobre folclor en el litoral de São Paulo coordinada por Rossini Tavares de Lima.

todavía era usado (2). En la primera mitad del siglo 20, los autores que escribieron sobre cultura y folklore negro en Brasil hablaban de la *marimba* como instrumento que existiera en el período colonial, pero que ya había desaparecido en su época. Eso confirma que el uso de los xilófonos en São Paulo en los años 1950/60 era una verdadera rareza.

Evidencias históricas, lingüísticas y específicamente organológicas permiten afirmar la procedencia africana de las *marimbas* brasileñas. Según Gehrard Kubik (1979), el término *marimba* o *malimba* designa tanto xilófonos como *lamelofones* en algunas lenguas Bantu. *Rimba* o *limba* significa tecla, nota; el prefijo acumulativo *ma* indica conjunto de teclas; *marimba* es, pues, literalmen-

te, teclado. En los textos, dibujos y acuarelas de los siglos 18 y 19 en que aparecen, las *marimbas* son siempre tocadas por negros, en cortejos de “reyes de congos” (3). Se trata, pues, de un instrumento de uso muy específico, que, hasta donde nos es dado saber, nunca se emancipó del contexto de las congadas. La forma de rito católico de esos bailes - los reyes de congo eran algunas veces solemnemente coronados en las iglesias y se presentaban públicamente en ocasiones de fiestas católicas - dispuso favorablemente los miembros del clero, que de manera general dieron su beneplácito a los bailes de negros que honraban a los santos. Las *marimbas*, tocadas en conjunto con otros instrumentos durante las danzas de congos, pudieron beneficiarse de cierta tolerancia o simplemente de la indiferen-

-
- 2 Por lo menos un artesano que sabe fabricar el xilófono con resonadores de calabaza todavía vive en São Sebastião: lo hace mediante encomienda, si le proporcionan o lo ayudan a encontrar las calabazas, material que no se encuentra más en las cercanías.
 - 3 Carlos Julião, oficial de Artillería de la Corte Portuguesa, estuvo en Brasil a finales del siglo 18 y retrató en acuarelas desfiles de reyes y reinas negros en Rio de Janeiro y Minas Gerais, acompañados por conjuntos musicales que incluían la *marimba* (Julião, 1960). Los científicos Spix y Martius, que viajaron por varias provincias brasileñas a principios del siglo pasado, retrataron en dibujos una danza de negros, a la que dieron el título de “el batuque”, donde aparecen un *reco-reco* y una *marimba*. Su texto aclara que ellos vieron y oyeron la “llorosa marimba”, junto con “panderos”, “maraca” y “ganzá” (*reco-reco*), en un séquito de reyes negros que se dirigía festivamente a la iglesia (Spix y Martius, 1938).

cia de las autoridades religiosas y grupos dominantes - que seguidamente condenaron otras danzas negras, sospechosas de “hechicería”, “paganismo”, etc. -, pero eso no garantizó su sobrevivencia.

Además, si es casi cierto que donde hubo *marimbas* había *congadas*, la viceversa no es necesariamente verdadera, pues las danzas y las coronaciones de reyes de congos continúan vivas en varios lugares del país, sólo que sin música de xilófonos. Se puede suponer que la tradición de fabricar y tocar ese instrumento se perdió en algún momento del pasado por razones que no conocemos. Siendo así, la afirmación genérica de que la vida de un instrumento está ligada a la vida de las prácticas sociales que suscitan su uso, aunque verdadera, no explica lo suficiente la desaparición de los xilófonos populares en la música tradicional.

Kubik informa también que el xilófono portátil era el instrumento musical emblemático de reyes y jefes

en ciertos lugares de África en los siglos 16 y 17, entre los que estaban los pequeños estados al norte del antiguo Reino del Congo, lo que implica una notable congruencia con el uso de la *marimba* en los séquitos de “reyes de congos” en Brasil (4). Otros etnomusicólogos señalan que la mayoría de los xilófonos africanos tienen función melódica y teclas afinadas del grave al agudo, produciendo escalas variadas. Además de eso, muchos transmiten mensajes verbales codificados en padrones rítmico-melódicos que tienen relación con los tonos de las lenguas (cuando se trata de lenguas tonales), o con su entonación. De manera general, hay una relación íntima entre melodía y lengua hablada en África (ver, entre otros, Nketia, 1986).

Las *marimbas* de São Paulo tenían una función melódica reducida, y muchas teclas producían sonidos de altura indeterminada. Como acompañamiento de la *congada*, no establecían ni controlaban la afinación del canto, conforme observó César

4 El misionero italiano Girolamo Merolla viajó por el Reino del Congo en el siglo 18 y registró la noticia de un xilófono con resonadores de calabaza, llamado *marimba*, muy semejante a los que se encontraban en Brasil, una evidencia más que pone en relación el tipo brasileño con el de aquella región africana (ver Museo de Etnología, 1986).

Guerra-Peixe (en Lima et al., op. cit.). Los toques conocidos, anotados por el investigador, son padrones rítmicos articulados con sonidos de diferentes timbres y alturas no necesariamente determinadas ni organizadas en una serie del grave al agudo. ¿Sería la pérdida de las funciones melódicas - y mensajes verbales asociados - resultante de la pérdida de las lenguas africanas de los negros en Brasil, por lo que acabaron todos hablando portugués?

Algunas preguntas específicas que la lectura de los textos impone - ¿por qué solamente las *congadas* del litoral de São Paulo continuaron solicitando la música de *marimbas*, cuando las de otros lugares la dispensaron o tuvieron que prescindir de ella? ¿Por qué las *congadas* dejaron de ser bailadas, recientemente, en aquella área, al paso que mantienen vitalidad en otras? - se quedan sin respuesta, pero es posible articular las informaciones disponibles en una hipótesis. Anthony Seeger (1986b) alinea, entre las razones para la ausencia de fusión de la música de los indios con la música popular, en Brasil, la dificultad de remoción de la primera de sus contextos originales. Embutida en el mito y en el ritual como elemen-

to de un todo del cual no puede ser extraído, ella difícilmente es mudada para otros contextos y adaptada por poblaciones no indígenas. A partir de esa idea, se puede imaginar una estrecha conexión entre la *marimba* y los reyes de congo en las representaciones del instrumento en Brasil. Así, no fue absorbido por otros contextos musicales porque su condición de instrumento emblemático de reyes y jefes tuvo continuidad en Brasil, de tal forma que no tenía sentido tocarlo sino en ocasiones rituales específicas, los homenajes a los “reyes de congo”, independientemente del significado de esa institución. Incluso aunque no fuesen jefes políticos, como en África, los reyes podían representar las comunidades negras delante de ellas mismas y delante de otros grupos sociales, desempeñando papeles rituales previstos por las hermandades y prácticas católicas tradicionales. Lo mismo puede haber ocurrido en comunidades multiétnicas o mestizas donde las *congadas* se perpetuaron. Esa hipótesis se fundamenta en la presencia de xilófonos exclusivamente en los rituales de reyes de congo, lo que habría limitado sus oportunidades de sobrevivencia. A ella se suma otro dato, entresacado del conocimiento de las músicas afri-

canas e igualmente restrictivo: las funciones de codificador melódico de mensajes verbales deben haber sido reorganizadas en otras funciones musicales cuando el portugués sustituyó las lenguas nativas de África. Si las nuevas funciones eran convenientemente desempeñadas por otros instrumentos musicales, la transmisión del saber vinculado al xilófono - objeto de construcción, manufactura y transporte complejos - puede haberse vuelto "superflua".

El *berimbau*, otro instrumento musical oriundo de África, conoció destino diferente, popularizándose mucho en el país, a pesar de que al principio del siglo algunos investigadores creyeran que estaba en vías de extinción. Contrariando los pronósticos, el instrumento se expandió, lo que se atribuye a su integración a la *capoeira*, convirtiéndose en un instrumento musical imprescindible para ese tipo de juego-lucha-danza. Con todo, no se sabe cuándo y por qué la integración acaeció.

El *berimbau* es un arco de madera con cuerda de alambre de acero y un calabacín amarrado en la parte inferior con un lazo de bramante. El músico sujeta el arco con una de las

manos, el calabacín vuelto para su cuerpo, y percusiona la cuerda con una varita. Con una moneda de algunos centímetros de diámetro, presiona y suelta la cuerda alternadamente, obteniendo dos sonidos de alturas diferentes. Apartando el *berimbau* y el calabacín de su cuerpo, el músico aumenta la intensidad del sonido y le modifica el timbre. Entre los dedos de la mano que empuña la varita, el músico sujeta el *caxixi*, pequeña chácara de fibra trenzada dotada de una asa, que acrecienta sus sonidos a los de la cuerda del *berimbau*. Padrones rítmico melódicos, llamados toques, son característicos del uso del *berimbau* en la *capoeira*. El origen centroafricano del *berimbau*, que se asemeja a los arcos monocordes de los tipos *mbulumbumba* y *hungu* de Angola, ya fue bien esclarecido por los estudiosos (ver Pinto, 1988 y 1993; Kubik, 1979).

Documentos ochocentistas citan el *berimbau* como instrumento musical tocado por negros en las calles y mercados, sin ninguna asociación con danza o lucha; la *capoeira*, a su vez, fue registrada como práctica también de negros, pero realizada con acompañamiento musical de un tambor. Se supone que la *capoeira* haya naci-

do en Brasil, en las plantaciones de caña de azúcar del estado de Bahía, como forma de lucha o de adiestramiento físico para la lucha. A fines del siglo pasado ya era común en ciudades grandes como Salvador y Rio de Janeiro, donde fue reprimida por la policía. Los *capoeiristas*, valentones temidos en las calles, eran contratados por grupos políticos para intimidar a sus adversarios. *Capoeirista* o luchador de *capoeira* era por entonces sinónimo de individuo peligroso, dispuesto a agresiones.

La *capoeira* con fines de lucha

cedió el lugar a las formas de juego, danza y lucha deportiva desarrollada en gimnasios y academias que la rehabilitaron socialmente. Se convirtió en exhibición obligatoria cuando se trata de presentar, en espectáculos, la cultura popular brasileña o afrobrasileña. Algunos *capoeiristas* incorporaron golpes de luchas marciales orientales y adoptaron el sistema de graduación progresiva y formalizada de los practicantes. Otros, relacionados con movimientos de afirmación de una identidad negra y afrobrasileña, reaccionan contra ese desarrollo y cultivan exclusivamente la lla-



*Marimba entre dos atabaques de la Congada de San Francisco
Dibujo de Antônio Pedral a partir de una foto de Ari André (1960)
Investigación sobre folclor en el litoral de São Paulo coordinada por Rossini Tavares de Lima.*

mada “capoeira Angola” como parte de la herencia cultural de los africanos y sus descendientes en Brasil.

Apartado el estigma social que recaía sobre la *capoeira*, ella conquistó la adhesión de las clases medias urbanas que la practican como deporte y mezcla de danza con juego, sin ningún contenido “étnico”, o como expresión distintiva de la cultura afrobrasileña. En ambos casos, el aprendizaje y el uso del *berimbau* es indispensable, conllevando este hecho que el instrumento haya ganado una amplia divulgación. La expansión de la *capoeira* determinó la diseminación del *berimbau* y favoreció su emancipación del uso tradicional: hoy en día es utilizado en la música popular como instrumento solista y en conjuntos de percusión.

La *capoeira* fue parte de un universo marginalizado, y el *berimbau*, si fue identificado con ella, debería ser como mínimo mal visto. Sin embargo, cuando la persecución se intensificó, ya estaban instalados en las grandes ciudades. Esos hechos no encuentran paralelo en la historia de las *congadas*, que permanecen como rito católico tradicional en ciudades pequeñas y en la zona rural, progresi-

vamente movidas de lugar a medida que avanza la modernización, con la consecuente secularización.

Si el proceso de modernización de la sociedad tiende a transformar e incluso a eliminar las formas culturales tradicionales, las líneas generales de ese proceso sufren interferencias a diversos niveles: por ejemplo, formas tradicionales pierden vínculos con el ritual, pero son absorbidas en la esfera del espectáculo; otras, investidas de simbolismo étnico, pasan a ser cultivadas como mecanismo de afirmación de identidades particulares dentro de sociedades nacionales; otras, aún, son mantenidas o recreadas “artificialmente” por la intervención de agentes sociales relacionados con la preservación del folklore.

La *marimba* y el *berimbau*, re-creados en Brasil por los africanos y sus descendientes en condiciones hostiles de esclavitud y de marginalización social, ilustran dos resultados extremos de ese proceso, extinción y expansión, respectivamente. La *marimba*, inmersa en rituales tradicionales que se diluyen con el cambio en los modos de vida de la población rural y de las ciudades pequeñas, se conservó hasta hace poco tiempo en

raros lugares, como en el litoral de São Paulo. Su música poco tenía en común con la música de las *marimbas* africanas, pero probablemente seguía siendo el instrumento de los reyes de congo. Hoy en día, vemos los ejemplares de colecciones museísticas como objetos históricos, ausentes de

la vida musical. El *berimbau*, dinamizado en la *capoeira* y beneficiándose de la mayor movilidad de la población urbana, forma parte del equipamiento de varios gimnasios, de los grupos de música y danza “afro” y está infaliblemente presente en las tiendas de *souvenirs* de los aeropuertos.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARENGA, Oneyda.

“A influência negra na música brasileira”. *Boletim latino-americano de música*, Rio de Janeiro, 1946. 6 (6).

AYTAI, Desidério.

“A música instrumental Xavante”. *Latin American music review*, Austin: University of Texas Press, 1981. 2 (1): 103-129.

O mundo sonoro xavante. São Paulo, Universidad de São Paulo. Colección Museo Paulista. Etnología, 5, 1985.

BASTOS, Rafael José de Menezes.

A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu. Brasília, Fundação Nacional do Índio, 1978.

BEAUDET, Jean-Michel.

“Les Turè, des clarinettes amazoniennes”. *Latin American music review*, Austin, University of Texas Press, 1989. 10 (11): 92-115.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues.

A festa do santo de preto. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore; Universidade Federal de Goiás, 1985.

CAMÊU, Helza.

Introdução ao estudo da música indígena brasileira. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura; Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

- CARNEIRO, Edison.
Candomblés da Bahia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
 ———. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1982.
- CORRÊA, Roberto Nunes.
Viola caipira. Brasília, Musimed, 1983.
- FUKS, Victor. "Music, dance and beer in an Amazonian Indian community".
Latin american music review, Austin, University of Texas Press, 1980.
 151-186.
- GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, 1934.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav.
Musical and another sound instruments of the South American Indians: a comparative ethnographical study. Goteborg, Elanders Boksyckeri Akteibolag, 1935.
- JULIÃO, Carlos.
Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960.
- KUBIK, Gehrard.
Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions overseas. Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar. *Estudos de Antropologia Cultural*, 10, 1979.
- LIMA, Rossini Tavares de et al.
Folclore do litoral norte de São Paulo. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore; São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura; Universidade de Taubaté, 1981.
- MUKUNA, Kazadi wa.
Contribuição bantu na música popular brasileira. São Paulo, Global, sin fecha.
- MUSEU DE ETNOLOGIA.
Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses. Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986.
- NETTL, Bruno.
The Western impact on world music. Change, adaptation and survival. New York, Schirmer Books, 1985.
- NKETIA, J.H. Kwabena. *T*
he music of Africa. London, Victor Gollancz, 1986.

- PINTO, Tiago de Oliveira.
“Considerações sobre a musicologia comparada alemã. Experiências e implicações no Brasil”. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, 1 (1): 69/106. 1983.
-
- “Berimbau e capoeira”. Texto do encarte do disco *Berimbau e capoeira/BA*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore. Série Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, 46. 1988.
- RAMOS, Arthur.
O negro brasileiro. São Paulo, Ed. Nacional, 1951.
-
- O folclore negro do Brasil*. Demopsicologia e psicanálise. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard.
Rondônia. 4 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1938.
- SEEGER, Anthony
“Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. En: Suma etnológica brasileira (coord: Berta G. Ribeiro). Petrópolis, Vozes; Finep, 173-79. 1986a.
-
- “Singing the stranger`s songs: Brazilians and music of Portuguese derivation in the 20th century”. Comunicación presentada en el Colóquio Processos interculturais na música. Lisboa, International Council for Traditional Music y Universidade Nova de Lisboa. Mecanografiado. 1986b.
- SETTI, Kilza.
Ubatuba nos cantos das praias (Estudo do caiçara paulista e de sua produção musical). São Paulo, Ática, 1985.
- SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl F. Philipp von. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938.
- WADDEY, Ralph.
“Viola de samba and samba de viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil).” *Latin American Music Review*, Austin, University of Texas Press, 1 (2):196-212, 2 (2): 252-279. 1980/81. ■

Cerámica figurativa

ANGELA MASCELANI

Documentalista y directora de video. Becaria de CAPES (Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior), es alumna del maestrado en Historia del Arte, área de Antropología del Arte, de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Rio de Janeiro.

La cerámica figurativa integra la producción de artesanía y de arte popular, siendo identificada y caracterizada, en Brasil, a partir de la segunda mitad de este siglo, cuando se desarrolla ampliamente. Actualmente se distingue por la diversidad temática, reconociéndose como sus principales tendencias la realista y descriptiva, direccionada hacia la crónica de lo cotidiano y de las costumbres; la de representación de lo sagrado, con la fijación de fechas,

fiestas religiosas o mixtas; y otra, direccionada hacia el imaginario fantástico, en la que se incluye, no sin reservas, la producción de obras decorativas. (1)

Tracunhaém y Caruaru, en Pernambuco, diversos municipios del Valle del río Jequitinhonha, en Minas Gerais, y otros del Valle del río Paraíba, en São Paulo, son hoy los principales polos de esa producción. Esas regiones, no por casualidad

1 Conforme define Lélia Coelho Frota, 1984

situadas en las proximidades de ríos, son cunas de la alfarería utilitaria.

Tal vez por la fuerte vinculación de la actividad ceramista a su carácter de uso, la creación de piezas figurativas encuentra inicialmente su función en el juguete hecho y consumido por los niños, al mismo tiempo que los introduce en la profesión del barro. Importante en la transmisión del modo de vida familiar y local, la cerámica es vista en las comunidades como subproducto, hasta cuando despierta el interés de los compradores siendo adquirida como obra de arte. (2)

Entre un primer momento en que era hecha despreocupadamente—conservando de la forma de trabajo colectivo la ausencia de la autoría personal y, de juguete infantil, la escala

reducida— hasta la producción claramente individual, abierta a experiencias de todo orden y dirigida hacia el consumo de los grandes centros urbanos, un largo recorrido tuvo lugar, con el cambio de las escalas valorativas (es decir: pasa de actividad libre, regulada por la cultura local, a actividad regulada por el mercado del turismo, del folklore y del arte).

A excepción del Valle del río Paraíba, São Paulo, cuya producción está asociada a la tradición de los pesebres, posiblemente llevada a la región por el Convento de Santa Clara (Taubaté, São Paulo), en las demás regiones, la difusión de ese género presenta aspectos semejantes, basados en el reconocimiento de algunos artesanos como artistas. Generalmente figuras carismáticas, esos hombres

2 “La presencia de la escultura popular en el circuito oficial del arte es consecuencia del creciente interés de intelectuales y artistas por esos productos de la imaginación y del trabajo del pueblo, vistos como manifestación cultural significativa, de carácter estético. (...) Antes de penetrar en este circuito no existe, para esa producción, Arte o concepto de arte como categoría fundamental de explicación o de clasificación. Sirve, por ejemplo, como juguete de niños. Todavía no necesita ser preservada: es el objeto encontrado en las ferias y fácilmente sustituible, direccionado hacia la comunidad local que lo absorbe. Descubierta y legitimada como Arte Popular, esa producción pasa a tener salida en amplio mercado, llegando potencialmente a toda la sociedad y excluyendo, paradójicamente, a la comunidad local.” (Coimbra; Martins & Duarte, 1980.)

y mujeres vienen a constituir ejes, en torno de los cuales gravita una población de productores que se presentan hoy a veces como artesanos y a veces como artistas.

En este artículo pensaremos la cerámica figurativa como integrante del mercado del arte, cuya producción se inscribe marginalmente en el panorama de las artes del país, siendo parametrizada geográficamente y originando metáforas discursivas que no siempre dejan claros sus objetivos – “para qué y quiénes sirve”.

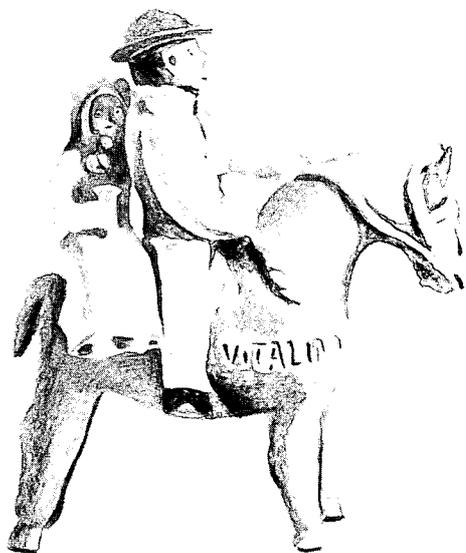
Mercancía y significación

La cerámica figurativa integra la producción de bienes simbólicos y, como tal, constituye una “(...) realidad de doble cara –mercancías y significaciones– cuyo valor propiamente cultural y cuyo valor mercantil subsisten relativamente independientes (...)” (Bourdieu, 1992:102).

En Brasil es personalizada e identificada a partir de la obra de Vitalino Pereira dos Santos, cuya primera exposi-

ción en Rio de Janeiro, en 1947, se convierte en marco emblemático del principio de cambio de mentalidad de las élites brasileñas, mereciendo en su presentación el siguiente comentario de Joaquim Cardozo:

“...verán que las formas puras de la belleza no siempre reposan en las tierras altas de los grandes artistas, sino que descienden, como pájaros divinos, sobre la igualdad de los hombres comunes”.



Novios a caballo. Autoría de Mestre Vitalino, Caruaru, Pernambuco. Dibujo de Mila

A pesar de la simpatía por el tema expresada en la prosa poética, el autor no consigue ocultar la existencia de los prejuicios, corrientes en la ocasión. Frisa el sentido de la excepcionalidad al destacar que “las formas puras de la belleza no siempre reposan...” El lugar es marcado sintomáticamente por la oposición alto/bajo, siendo lo bajo destinado a los “hombres comunes” sobre los cuales descienden los “pájaros divinos” para tocarlos bajo la forma de inspiración de la divinidad que ellos no poseen. Pájaros que “reposan en las tierras altas”, lugar reconocido como perteneciente a los “grandes artistas”.

De allá para acá muchas cosas mudaron. Desde la polaridad que antagonizaba y dividía el arte en erudito y popular hasta el espacio ocupado por la producción de éste último (3).

Hoy en día existen grandes museos especializados en el asunto (en Rio de Janeiro destacan la Casa do Pontal y el Museu de Folclore Edison Carneiro) y no hay institución cultural de porte en el país que todavía no haya programado exposiciones del género. Sin embargo, si los maniqueísmos pierden terreno en un período de franca simpatía por la multiplicidad de lenguajes, situar y entender ese doble aspecto (mercancía/significación) de la producción no es tarea fácil, pues incita a que se aborde la relación entre diferentes niveles de cultura.

“¿De dónde vino la idea de hacer figuras? Los padres hacían calderos, botes, todo lo utilitario. Esas piezas que hago son más recientes: muñeca, jarra para adorno, pajarito... (...) Con-

(3) Destaco como ejemplo de esa concepción por oposición binaria la desarrollada por Robert Redfield, en 1930. Redfield propone un modelo que de cuenta de la complejidad estructural que aparece cuando encontramos la estratificación social manifiesta en la diferencia entre los que saben leer y escribir y una mayoría analfabeta. Él sugiere que sean percibidas las dos tradiciones culturales existentes: la “gran tradición” de la minoría culta y la “pequeña tradición” de los demás. “La ‘gran tradición’ es cultivada en escuelas y templos; la ‘pequeña’ opera sola y se mantiene en las vidas de los iletrados. (...) Las dos son interdependientes. (...) Conviene resaltar que Redfield, como Herder, ofrece lo que se puede llamar definición ‘residual’ de la cultura popular como cultura de la tradición de los incultos, de los iletrados, de la no-élite”. (Burke, 1989:51)

tinué porque a la gente le agradó mucho mi trabajo. Uno llevaba... Otro llevaba... No sé por qué.”

Isabel Mendes da Cunha

Isabel Mendes da Cunha (4) es una artista que vive en Santana do Araçuaí, en el Valle del río Jequitinhonha. La influencia que su trabajo ejerce en la región es un hecho incontestable. Entrevistada por la investigadora, en septiembre de 1994, llama la atención para la falta de oferta de trabajo remunerado en el lugar, haciendo con que muchas personas se dediquen a la artesanía, incluso las que “tienen las ideas flacas, no tienen mucha maña para el servicio”. El circuito comercial exige de la artesanía precios muy baratos y, consecuentemente, grandes cantidades de piezas, pudiendo absorber producciones de calidad dudosa. En esas circunstancias, un elemento definidor de las diferencias entre la producción artesanal y la producción artística

puede ser obtenido a partir de sopesar lo que es concedido al mercado, por fuerza de las presiones resultantes de la necesidad de venta, y lo que la autonomía de los artistas preserva.

Cuando se trata de arte popular, las referencias vienen siempre intimamente ligadas a las divisiones geográficas rurales o urbanas. Hablamos de la cerámica del Valle del río Paraíba, en São Paulo, o entonces del Valle del río Jequitinhonha, en Minas Gerais. Hablamos de Vitalino, el maestro y exponente, e inmediatamente declinamos Caruaru, el Alto do Moura, Pernambuco. Adalton y Antonio de Oliveira evocan Rio de Janeiro. Las personas visitan una exposición y distinguen felices: “eso es del Nordeste”. O entonces, se intrigan delante de los monstruos oníricos de Manoel Galdino, imponiendo una interrogación: “¿De dónde es él?” Y, en algunos casos, la respuesta posible – la identificación de la procedencia –, incluso estando completa, no

4 Isabel no consigue cubrir la demanda del mercado. Consciente del valor de su trabajo, produce poco. Sus “muñecas” son imitadas en toda la región donde vive. Sin embargo, son inconfundibles especialmente por la alta calidad técnica y por la minuciosidad de los detalles. Sin depender hoy de órganos oficiales ni de asociaciones de apoyo a la artesanía o de cualquier galería, atribuye al marchante Jean-Jacques y a su esposa (en entrevista a la autora, septiembre/94) la divulgación de su trabajo y la política de precios y ritmo de producción que puede practicar actualmente.

satisface. Porque, a veces, preguntar por el lugar es intentar aproximarse, traspasar las fronteras y entender aquello que sorprende y que no se puede clasificar (5).

En el lenguaje conceptual sobre obras de arte popular, pocas veces alguien pregunta por el estilo de una obra o por el movimiento al que la misma remite. En las tiendas y galerías de arte no siempre las obras son identificadas y poco se sabe sobre sus autores, sus pensamientos e intenciones. Y, sin embargo, persiste la necesidad de localizar geográficamente, como si del lugar saliesen las respuestas para las sensaciones que ese arte despierta.

El lugar, en el arte popular, es

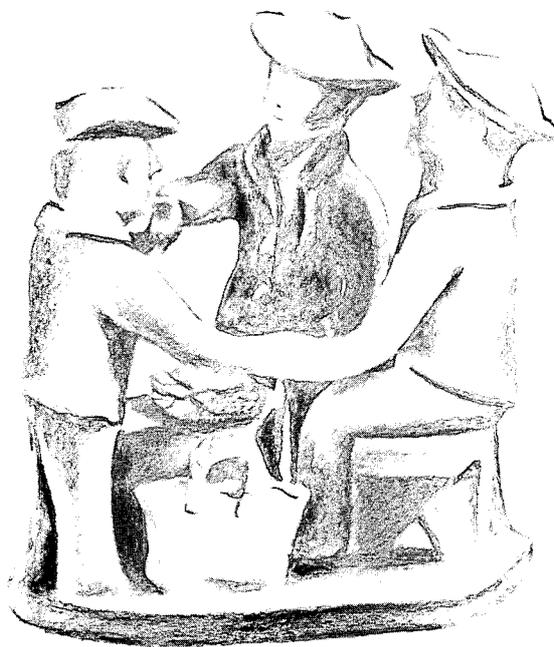
siempre puesto lejos del observador. Es donde acontecen las obras y se hacen presentes los sueños de una vida idílica, de personas que crean, siempre y obligatoriamente para sí, o para el consumo local de sus comunidades, jamás para el público anónimo o el mercado. La observación de las obras remite continuamente al lugar de origen y se espera del artista que devuelva ese lugar al público, bajo la forma de la autenticidad de su producción (6).

Si preguntamos sobre lo que esas expectativas señalizan, encontraremos la recusa a aceptar la existencia del mercado como hecho. En oposición, cuando Isabel Mendes da Cunha dice que prosiguió porque las personas gustaron de su obra, está afirman-

5 Al lanzar el primer volumen de la *Storia pittorica della Italia*, en 1792, L. Lanzi, procurador de la galería del Gran Duque, se apartó del tradicional esquema centrado en la biografía de los artistas y propuso uno diferente: histórico y geográfico. Sin embargo, encontrando dificultades taxonómicas y no pudiendo imitar a los naturalistas que, “por ejemplo, habiendo agrupado las plantas en más o menos clases, (...) reducen fácilmente a cada una de las clases cualquier planta que vegete en cualquier lugar, juntando a cada nombre notas precisas, caracterizadoras, definitivas” (1989:9), describe tantas escuelas por separado como tantas fueran las regiones que las produjeron. En el transcurso de su trabajo, Lanzi se deparó con problemas clasificatorios, viéndose obligado a optar por una doble clasificación: geográfica (y política, pues nominaba a partir de los centros políticos irradiadores) y estilística, cuando no conseguía juntar producciones muy diferentes entre sí. “Mucho menos incluyo (en Roma) aquellos que allí vivieron practicando un estilo completamente diferente, como fue, por dar un ejemplo, el caso de Michelangiolo de Caravaggio.” (Ginzburg, 1989:14)

do exactamente la importancia del mercado como factor de continuidad de su trabajo. Y, de alguna manera, está apuntando una salida: atender el mercado no significa abdicar necesariamente de una expresión singular y propia. Por el contrario, la constitución de un cuerpo cada vez más nu-

meroso y diferenciado de consumidores “es capaz de proporcionar a los productores de bienes simbólicos no solamente las condiciones mínimas de independencia económica, sino de concederles un principio de legitimación paralelo” (Bourdieu, 1992:100).



Escultura de Mestre Vitalino, Caruaru, Pernambuco
Dibujos de Mila

- 6 Esa perspectiva ya está presente al final del siglo 18 y principios del siglo 19, cuando se produce el descubrimiento de la cultura popular como parte de un “movimiento de primitivismo cultural en el que lo antiguo, lo distante y lo popular eran todos igualados”. (Burke, 1989)
Ver Mascelani, Angela. Los valores autenticidad y originalidad informando la diferencia entre arte popular y artesanía a partir de Walter Benjamin y otros (inédito).

Berta Ribeiro (1983:13), en el artículo “Artesanato indígena, para que, para quem?”, observa que “(...) el destino mercantil no sólo salvó, en varios casos, la artesanía de diversas tribus, sino que también reforzó su identidad étnica”, citando como ejemplo el caso de la producción artesanal para el comercio en el Alto Rio Negro (Ribeiro, 1981:302) y entre los Karajá (Fénelon Costa, 1978:54/5, 82, 154, 159, 160). En el presente caso no puede ser ignorada la importancia de la artesanía como uno de los principales factores de promoción y cohesión sociocultural, contribuyendo a la fijación del hombre en sus lugares de origen con el consecuente refuerzo de su identidad comunal. Entre tanto, eso no justifica que sus manifestaciones no siempre sean tomadas por sí mismas, y sí como vehículos de expresión de esa colectividad. La idea de que “lo que es del pueblo es de todos y no es de nadie” (Mattos, 1993:174) se inserta en esta perspectiva. Sin embargo, “(...) la autoría no identificada, como presupuesto fundamental para la inclusión de un producto poético en la categoría de lo popular, está en la base de un sistema de ambigüedades y manipulaciones” (Mattos, 1993:174). La re-

cura de la identificación personal del artista o incluso del artesano sustenta un sistema que defiende la mantención de los precios bajos. Como la mayoría de estos polos están situados geográficamente distantes de los grandes centros consumidores, dificultando las comprobaciones, interesa a los intermediarios mantener la ambigüedad, hasta para poder comprar determinadas obras como artesanía (implicando producción en serie, repetición, menor inversión de creatividad) y revenderlas como integrantes anónimas del mercado del arte. Pero, ¿y aquellos autores que producen en los centros urbanos donde se efectúa la comercialización? ¿Ellos no enfrentan estos problemas? Al contrario. Ese tipo de distancia de la que hablamos no puede ser apenas medida en kilómetros. Es una distancia cultural, que engendra la producción de mundos distintos. Un lugar que reinstala oposiciones: centro/periferia – “una alegoría al mismo tiempo espacial y política”, conforme apunta Yves Lacoste (1993).

El centralismo se establece a partir de un punto que ofrece facilidades para la concentración de personas, sea esa facilidad vista, inicialmente, como terrenos fértiles para la agricul-

tura, o, en el caso de la artesanía y del arte popular, poseedora de materia prima abundante. Pero cuando hablamos de centro y periferia (7) no estamos hablando obligatoriamente apenas de recursos naturales, sino también de la inversión de la carga demográfica, multifuncionalidad que determina modos de vida. Tampoco se trata de oponer rural y urbano, aunque algunas veces sea el caso. Aplicar ese concepto implica tener en mente unidades relacionales, es decir, percibir gradaciones donde centro y márgenes deben ser relativizados y pueden, en algunos casos, referirse a unidades rurales que en algún momento están en situación de oposición. Puede tratarse de relaciones entre barrios de una ciudad. De la forma como los utilizo aquí, quiero decir, por centro, Rio de Janeiro y São Paulo, en la costa atlántica, regiones-llave en el desarrollo del país y regiones-llave también en el reconocimiento, difusión y consumo del

arte popular y de la artesanía, en oposición a los centros productores que dependen de la comercialización de sus productos allá. O entonces Rio de Janeiro y Alcântara, en Niterói; Belo Horizonte y Turmalina, en Minas Gerais. Son las “nudosidades fundadoras. Lugares de emergencia de recursos que, combinados por los actores, van a permitir la aparición de formaciones políticas y culturales detentadoras de un poder”. (Raffestin, 1993:196) ¿Y a qué poder me refiero? Al poder sociocultural que es ejercido por la capital por medio del control de la lengua, de la cultura y de las informaciones a través de sus propios paradigmas. Ese control lleva a que, muchas veces, manifestaciones que no son decodificadas por la capital enfrenten mayor resistencia para alcanzarla. “La cultura es aquella ratificada por la capital. La información llega y parte de la capital: es el control sobre el conjunto de los instrumentos de comunicación sobre el

7 Cf. Ginzburg, 1989: “Es grande la aceptación del binomio centro/periferia en las ciencias sociales, estudiado bien por quien, como E. Shils (*Center and periphery – essay in macrosociology*. Chicago, 1975), dio preferencia a una especie de topografía de consenso, bien por quien puso el acento en la conflictividad. D. Chirot (*Social change in a peripheral society – the creation of a Balkan economy*. N. York, 1976) repuso en discusión la aplicabilidad del modelo basado en la secuencia de las fases económicas comunmente admitida por la sociedad periférica. En este sentido, el problema podría también ser puesto para la historia del arte”.

contenido que vehiculan.”; “(...) la capital devora el tiempo social de las otras regiones imponiendo sus códigos”. (Raffestin, 1993: 194/5).

Aunque la manifestación artística subvierta la realidad instalada, no es muy difícil pensar en cuánta inversión debe ser hecha para que el arte que es producido al margen encuentre un lugar en la cultura local y en la cultura de los centros consumidores. Historicamente, el arte popular adquiere visibilidad a partir de la aprobación de la capital, de la aprobación urbana. Entonces, el criterio de centralismo/marginalidad puede convertirse en un juego sin fin, si no establecemos cuál es el centralismo que se toma como marco comparativo. Esas representaciones conceptuales no son destituidas de sustancia, donde todo puede ser o no ser. Al contrario, si profundizamos en el sentido concreto de lugar (8) y en lo que pensamos como el lugar identificador y relacio-

nal, percibimos que existen elementos comunes, aunque meta-fóricos, que sustentan la utilización del concepto y lo vuelven útil. Esa relación puede desdoblarse contraponiendo urbano X rural; o contemporáneo X inmemorial, e incluso, vanguardia X tradición. Subyacente a esas formulaciones, tenemos la ‘distancia’.

Por eso afirmamos que es la distancia (tomada en su sentido concreto y figurado) la que anima la observación de ese arte y crea su espacio conceptual. Un espacio para donde confluye la historia del país, las historias exóticas de los artistas, que crean movidos por fuerzas interiores, tan interiores como el interior geográfico donde sus autores son localizados. La ciudad, la villa, el número de casas, de habitantes son la estructura física que señala que allá (en el bajo) no es aquí. Coincidencia o no, las “tierras bajas” son, primordialmente, el lugar del barro bueno, don-

8 Cf. Augé, 1994:76: “Es el lugar del sentido inscrito y simbolizado. El lugar antropológico. (...) Incluimos en la noción de lugar antropológico la posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, de los discursos que en él se pronuncian y del lenguaje que lo caracteriza.”

“Lugar. s.m. [del latín *locus*] 1. Espacio ocupado; sitio. 2. Espacio. 5. Punto de observación; posición, puesto. 6. Esfera, rueda, ambiente. 7. Población, localidad. 8. Región, país. 9. Posición, situación. 10. Clase, categoría, orden.” (Buarque de Hollanda, Aurélio. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975)

de se da el encuentro entre el hombre y la materia prima.

Los problemas continúan cuando vamos a describir ese lugar, pues se trata de describir aquello que no existe. Ese lugar es siempre un lugar imaginario, depositario de las fantasías que nacen de la imaginación de la diferencia. Cuando se habla del Valle del río Jequitinhonha, por ejemplo, no se ve el terreno, el río, la escasez o el exceso de agua. Incluso ni el hombre. Se eligen algunas características únicas de la producción local, por ejemplo el uso de la tabatinga (barro blanco) como factor determinante de la composición cromática, y otras son descartadas, sin las debidas reflexiones. La dificultad de aproximarse concretamente de ese lugar lleva a la realización de estadísticas sobre el número de habitantes, las formas de estructura social y de sobrevivencia y, casi nunca, al examen detallado de la producción en sí. Y lo que a primera vista parecía destinado a reducir las diferencias a los parámetros conocidos provoca una homogeneización cuyos efectos son la descaracterización más inmediata de la realidad.

“Hacer simplemente referencia al

centro o a la periferia es cristalizar una relación en términos geométricos y, por eso, volverla estática” (Raffestin, 1993:189), ignorando que esas nociones son dinámicas y están ligadas por los actores que las hacen



*Mujer amamantando, modelada en barro por Placedina Fernandes, del Valle de Jequitinhonha, Minas Gerais.
Dibujos de Mila*

y deshacen. Pero considerando que el arte popular casi nunca es consumido por la propia comunidad que lo produce, afirmamos que el lugar del arte popular, hoy, es el de la periferia, cuyas fronteras pasan a emerger del propio cuerpo del observador, del investigador, del turista, que excluye el otro, el diferente, de la contemporaneidad que él cree vivir con exclusividad. A esa forma de producción artística es atribuido el lugar del pasado. El lugar de la memoria, del reproductor colectivo de formas de expresiones arcaicas cuya decodificación ni merece la pena intentar. Esos factores evitan su reconocimiento como parte activa de la cultura contemporánea.

Mantener el foco en el lugar geográfico es apartar la posibilidad de que las individualidades forjen sus registros. En ese panorama equivocado, la marca de la ambivalencia es depositada en el artesano y en el artista popular. Constantemente se les exigen pruebas de buena actuación en el papel de instrumento de la cultura que los inspira, como si dependiese de decisiones subjetivas la existencia o permanencia de vínculos con la "auténtica" expresión popular. Actores y triunfos, la interpre-

tación de sus actos ha motivado análisis, no siempre contextualizados, provocando que sean vistos a veces como sujetos, a veces como objetos de la construcción de la identidad nacional. Un lugar que, sin duda, los transforma en una entidad cada vez más abstracta. Por ese motivo, es necesario que sean recuperados aspectos puntuales que marcan la difusión de ese arte en Brasil, como por ejemplo, el reconocimiento de Maestro Vitalino.

Vitalino Pereira dos Santos comienza a modelar a los seis años de edad, en 1915, construyendo muñequitos con las sobras de barro de su madre, la artesana de loza Joana Maria da Conceição, en Ribeira dos Campos. El descomprometimiento de su creación en la infancia permanece en sus obras. Alrededor de los años 30 su obra es vista como una crónica de costumbres, que divierte a las personas de la región y donde Lélia Coelho Frota, en 1982, reconoce huellas de la literatura de cordel (Frota, 1982).

Su florecimiento se da alrededor de los años 50, en medio de la introducción de los productos industrializados entre las capas de bajo poder adquisitivo del Nordeste brasileño,

lo que mudó el perfil de los productos vendibles y el interés de la clientela. En la feria de Caruaru, donde varias generaciones hicieron el comercio de lozas utilitarias, recipientes de plástico, aluminio y folha-de-flandres sustituyen los tradicionales jarros, botes y bulhões de barro. En medio de las alteraciones, se preserva el espacio social, el espacio de los intercambios, creando el terreno propicio para las transformaciones. Aclamado en Rio de Janeiro y en São Paulo y estimulado por el artista plástico Augusto Rodrigues, Vitalino se muda para el Alto do Moura, en Caruaru, en 1946, teniendo en cuenta la mayor proximidad con el mercado consumidor urbano.

Además de los beneficios esperados, el cambio posibilita el ejercicio de su provechosa influencia y “traza otro rumbo para la cerámica popular local. (...) El reconocimiento y la divulgación de la singular creación artística de Vitalino comenzarían a componer un creciente interés por esa forma de manifestación, animando al artista al desarrollo de su producción (...)” (Coimbra; Martins & Duarte, 1980:41-42). De temperamento comunicativo y abierto a las interacciones sociales, Vitalino con-

grega a su alrededor un amplio cuerpo de ceramistas, que observa su trabajo y se deja influenciar por el mismo. Admirado por sus iguales, es por ellos llamado Maestro, creando una verdadera escuela. Manuel Eudócio confirma: “Yo me quedaba mirando, mirando, hasta que un día hice (...) El Alto – antes de la llegada de Vitalino – era promovido en cuanto a las visitas, pero no se hacía muñeco como los de hoy. (...) Todos nosotros fuimos sus alumnos (...)” (op. cit. p. 59).

En medio a los grandes nombres asociados a Caruaru, no se puede dejar de mencionar a los pioneros: el propio Manuel Eudócio, Zé Caboclo y Zé Rodrigues. Y en una línea bastante independiente, Manoel Galdino.

Aunque no existan figuras simbólicas del tamaño de Vitalino marcando la producción cerámica de otras regiones importantes, podemos citar, en Tracunhaém, a la familia Vieira: “Los más representativos y que dieron fama a la cerámica figurativa (...) fueron José Antonio, con sus jarras adornadas con bichos y dibujos y sus figuras antropomorfas; Lídia, con sus casas de harina, niñas jugueteando a

la rueda, bodas y santos; y Severino, casado con Lúdia, que se inició en este arte haciendo tipos regionales, frailes, misioneros...” (Coimbra; Martins & Duarte, 1980:8). En el Valle del río Jequitinhonha, muchos artesanos y artistas giran en torno de la producción de Noemisa Batista dos Santos, Ulisses Pereira Chaves y de la ya citada Isabel Mendes da Cunha. La circulación de sus ideas es hecho comprobado, su ámbito de influencia, grande; pero no se pueden arriesgar comparaciones.

Si por un lado se critica la “producción en serie vitalínica” actualmente encontrada en muchas partes del Nordeste brasileño, por otro, esa misma cuestión, de las copias y de las repeticiones, ocurre en prácticamente todas partes. ¿Crisis de creatividad? ¿Fin del arte y de la artesanía? ¿O apenas un proceso en andamio?

La producción cerámica figurativa, en los varios núcleos donde se da, forma parte de un sistema dinámico que, por su carácter intrínseco de movimiento, impide lecturas concluyentes. El doble aspecto de mercancía y significación implica particularizaciones de casos, impidiendo generalizaciones. Lo que pue-

de ser una gran ventaja, ya que el arte popular no es una categoría que se refiere a un campo de producción homogéneo ni uniforme. Por eso, las reflexiones sobre cómo se constituye el concepto del arte popular en Brasil pueden servir de indicadores cuando focalizan la individualidad en movimiento.

Lugar y movimiento se completan en cuanto son ideas de un mismo orden de cosas. Por tanto, tenemos que depararnos con el arte y con la producción del pueblo como un sistema de diferencias y no intentar reunir y apretar el cerco en busca de una homogeneidad que sólo se da de manera aparente. Es cierto que cada uno de los polos cerámicos citados puede presentar elementos homogéneos en el resultado formal de su producción, característico del intenso intercambio que la tradición familiar y comunal existente en la mayor parte de los casos propicia. Pero es igualmente cierto afirmar que dentro de la unanimidad existe una continua erupción de propuestas nuevas, algunas veces desconcertantes, las cuales son para el investigador imposibles de nombrar sino con su espanto. Un espanto que debe ser vivido y no apenas localizado. Al nombrar, clasi-

ficar y marcar puntos geográficos, se corre el riesgo de reforzar estigmas y atravesar por atajos no siempre prudentes, que forzarán el desvío del estudio del repertorio de las influencias que se encuentran en las personas que viven, aman y producen la artesanía y el arte popular brasileños.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc.

Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, Papirus, 1994.

BORDIEU, Pierre.

A economia das trocas simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 1992. p. 102, 110.

BURKE, Peter.

Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

COIMBRA, Sílvia Rodrigues; MARTINS, Flávia & DUARTE, Maria Letícia.

O reinado da lua – escultores populares do Nordeste. Rio de Janeiro, Salamandra, 1980. p. 41, 42.

FÉNELON COSTA, Maria Heloísa.

A arte e o artista na sociedade Karajá. Brasília, Fundação Nacional do Índio, 1978. 196 p.

FROTA, Lélia Coelho.

A arte do povo. Rio de Janeiro, Fundação Roberto Marinho, 1982.

et alii. Bonecos e vasilhas de barro do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil. Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1984.

GINZBURG, Carlo.

A micro-história e outros ensaios. Lisboa, Difel, 1989.

LACOSTE, Yves apud RAFFESTIN, Claude.

- Por uma geografia do poder. São Paulo, Ática, 1993.
- MATOS, Cláudia Neiva de.**
A poesia popular na república das letras: Sílvio Romero folclorista. Rio de Janeiro, 1993. Tesis de doctorado.
- RAFFESTIN, Claude.**
Por uma geografia do poder. São Paulo, Ática, 1993.
- RIBEIRO, Berta G.**
O artesanato cesteiro como objeto de comércio entre os índios do alto rio Negro, Amazonas. En *América indígena, México*, 61 (2): 289:310. abr/jun. 1981.
-
- Artesanato indígena: para quê, para quem?. En: *O artesão tradicional na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Funarte/INF, 1983.
- WAHLL, François.**
Cartes et figures de la terre. París, Centro Georges Pompidou, 1980. p. 41. ■

La loza de barro de Bahía (*)

GILDETE SANTIAGO DA SILVA OLIVEIRA

Bibliotecaria, gerente del acervo cultural del Instituto de Artesanato Visconde de Mauá y miembro del equipo técnico del libro: "Cerámica Popular" (Salvador, Instituto Mauá, 1994)

MARUSIA REBOUÇAS DE BRITO

Máster en Ciencias Sociales por la Universidad de São Paulo. Asesora jefe del Instituto de Artesanato Visconde de Mauá y coordinadora general del libro "Cerámica Popular" (Salvador, Instituto Mauá, 1994)

MARIA JOSÉ CHAVES RAMOS

Socióloga, asesora técnica del Instituto de Artesanato Visconde de Mauá de la Secretaría de Trabajo y Acción Social del Estado de Bahía y miembro del equipo técnico del libro: "Cerámica Popular" (Salvador, Instituto Mauá, 1994)

El arte de modelar el barro es el más antiguo de los oficios ejercidos por el hombre. Fue principalmente por medio de los fragmentos de barro modelado - vestigios materiales duraderos - que se pudo reconstituir la historia de los grupos humanos primitivos. En forma de vasijas para almacenar y transportar agua, para

preparar los alimentos o como objetos rituales y lúdicos, con el barro fueron suplidas necesidades básicas y sociales de nuestros ancestros, en todos los lugares.

Aun en Bahía, gran parte de la historia de las poblaciones pre-cabralinas fue deducida a partir de

* El material usado en este artículo fue obtenido a través de trabajos de campo realizados por el equipo técnico del Instituto Visconde de Mauá de la Secretaria de Trabalho e Ação Social del Estado de Bahía. Gran parte del mismo se encuentra recogido, por comunidades ceramistas, en la publicación *Cerâmica popular*, en proceso de edición a cargo del Instituto Mauá.

los hallazgos arqueológicos de cerámica, algunos datados en hasta 2.830 años de antigüedad. (1)

Todavía hoy en día líneas características de esa cerámica del pasado pueden ser percibidas en los trabajos de los pocos remanentes que quedaron en las comunidades indígenas y también en núcleos ceramistas desperdigados por el interior de Bahía. El uso de pigmentos naturales para la pintura y la decoración de las piezas - el *tauá* y la *tabatinga* (2)-; la técnica del modelado a mano, principalmente por *acordelamento* (3); la utilización de la calabaza como instrumento de trabajo, la cocción al aire libre, en hogueras; la simplicidad y la be-

lleza de las formas son algunos ejemplos.

Con la llegada de los europeos, a partir del siglo 16, otras técnicas fueron incorporadas al modo de trabajar de los ceramistas, a pesar de haber quedado más circunscritas a la región del Recôncavo Baiano: el uso del torno con la consecuente organización más compleja del trabajo en alfarerías, el acabado esmaltado o vidriado; el cocimiento en horno cubierto, todos ellos procedimientos milenarios que llegaron a la Península Ibérica procedentes de las antiguas civilizaciones mediterráneas. Con los europeos vinieron también nuevas formas y dibujos, generalmente copias o estilizaciones de

-
- 1 ETCHEVARNE, Carlos. Acerca das primeiras manifestações ceramistas da Bahia. En: *Cerâmica popular*, Salvador, Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, 1994. (En proceso de edición).
En investigaciones realizadas en los años 60 en las afueras de la ciudad de Salvador fueron hallados fragmentos de cerámica indígena de esa fecha. El texto de Etchevarne es una excelente compilación de las características de la cerámica indígena antigua en el Estado.
 - 2 El *tauá* (del tupí *ta wa*) es una arcilla aluvial coloreada por óxido de hierro que después de cocida adquiere tonos rojizos, que van desde el naranja hasta el marrón.
La *tabatinga* es una arcilla sedimentaria blanda y con cierta consistencia de materia orgánica, encontrada en colores amarillo y blanco, que sirve como pintura en cerámica. Viene del tupí *tawa t-iga*.
 - 3 Rollos superpuestos que son alisados.

modelos tradicionales en las regiones de origen (4).

El proceso de poblamiento de la Colonia, con la construcción de villas, ciudades, colegios e iglesias jesuíticas, ingenios mecánicos y haciendas, facilitó la difusión del arte de trabajar el barro por todas las regiones. Las alfarerías, dirigidas por maestros alfareros jesuitas o legos, venidos de la Metrópolis, pasaron a integrar los núcleos poblacionales, produciendo ladrillos, tejas y la loza de barro para uso doméstico.

La influencia de la etnia negra en la cerámica que aquí se hacía fue pequeña. A la mano de obra esclava de las alfarerías le correspondía apenas el servicio físico, pues el modelado correspondía exclusivamente a los oficiales libres y remunerados. Apenas en los días santos le era permitido al esclavo modelar loza para su uso personal y para su divertimento. Pero la cultura negra siempre estuvo intrínsecamente vinculada a los elementos de la Naturaleza, entre ellos la

tierra, el barro, y cuando le fue posible expresarse enriqueció la cerámica bahiana, tanto en su vertiente figurativa como en su aprovechamiento ritual y valorizador de la culinaria típica.

Medio principal de vida o actividad complementaria en los intervalos del calendario agrícola, la cerámica en el interior de Bahía es una actividad sobre todo femenina. Apenas en las pocas comunidades alfareras - donde el modelado es hecho en el torno - lidiar con barro es tarea de hombres. En las demás regiones, como mucho, ayudan en las tareas más pesadas de recolección y transporte de la arcilla.

Las comunidades ceramistas se dedican, principalmente, a lo que se acordó en llamar "cerámica utilitaria", en contraposición a "cerámica decorativa", dicotomía, además, bastante cuestionable. Estética y utilidad son valores que se encuentran entrelazados desde el momento de la creación del ceramista hasta el uso final dado al objeto creado, en el que influyen

4 Para el estudio de las cerámicas bahianas, ver Pereira, José Carlos da Costa. *A cerâmica popular da Bahia*. Salvador, Progresso, 1957. 138 p. il.

las diversas relecturas permitidas por la apropiación urbana sofisticada de esa artesanía. Lo que se acaba queriendo afirmar con el empleo de la expresión “cerámica utilitaria” es que se produce principalmente loza para cocinar o servir alimentos, almacenar y transportar agua, mientras que la producción de piezas fuera de esas finalidades se considera menor. Los trabajos figurativos, entonces, son muy raros.

El proceso de confección de esa “loza de barro”, de modo general, se asemeja en todas las regiones del Estado donde se hace el modelado manual. Las pequeñas diferencias corren por cuenta de la calidad de la materia prima o son consecuencia de los procesos de decoración y cocción. Ya la producción de cerámica por alfareros, con el torno, es sustancialmente diferente.

En las comunidades que realizan el modelado manual, las productoras residen y trabajan en la zona rural o en la periferia urbana. La materia prima es retirada de barrizales localizados en las sierras, o en lagos y ríos. La composición físicoquímica de la arcilla, diferenciada de su terreno de origen, va a orientar el tratamiento

que se le dará posteriormente, en el momento de la preparación.

El transporte hasta la residencia de las ceramistas es efectuado en canoas, a lomo de animales, en latas o en cuencos cargados en la cabeza y, más recientemente, en baldes. El barro es entonces triturado y colado para retirar las impurezas, ayudándose para ello de manos, pies o, con mayor frecuencia, de pedazos de palo usados a modo de un almirez. En Coqueiros, el trabajo es facilitado colocando el barro en medio de la carretera para que sea triturado por las ruedas de los coches que pasan. Hasta esa etapa, a veces, los hombres ayudan, pues se considera un trabajo duro; a partir de ahí, la tarea es sólo de las mujeres.

En algunas comunidades vienen ocurriendo serios problemas debido a que los propietarios de terrenos con barro los han cercado y, o prohíben la extracción o se dedican a comercializar la arcilla a precios bastante elevados, si se tiene en cuenta el precio de la venta al público de los artículos de cerámica. Eso representa una amenaza concreta e inmediata para la sobrevivencia de la actividad, que ya enfrenta la política de precios

desfavorable de los intermediarios y la competencia de los artículos industrializados considerados por la clientela más “modernos”.

La etapa siguiente del trabajo de las ceramistas es amasar el barro con agua hasta que llegue al punto idóneo para el modelado. Sentadas en el suelo o en esteras, en las “casas de barro” (5), con movimientos ágiles y utilizando una base móvil de madera, las mujeres dan forma al fondo de la pieza, al que se le añaden pequeñas tiras de barro, o de rollos de arcilla superpuestos (*acordelamento* o *roletado*). Mientras trabajan utilizan un recipiente con agua, donde van mojando los dedos para facilitar la tarea. Pedazos de calabaza, calabacines, madera, láminas de cuchillo o de *faxinas* (6) son usados para retirar el exceso de barro.

Las piezas mayores reciben pequeños agujeros en la parte interior, hechos con astillas de madera, para que no se rasguen durante la cocción.

En Macaúbas, se observa, en la confección de cantarillos, que las ceramistas los soplan antes de colocar el gollete para que, según ellas, queden bien redondos.

Terminado el modelado, la pieza se coloca a la sombra para que se seque hasta que esté preparada para el pulimiento, cuando su superficie será alisada y bruñida con cantos rodados o semillas (7) y retales de tejidos mojados.

En varias comunidades las piezas no reciben pintura o decoración, siendo cocidas en “biscoito” (8). Es el caso de Ibitiara, donde la loza es clara y sin adornos. Lo más común, entretanto, es que antes de la cocción sean decoradas con tauá y/o tabatinga, disueltos en agua y utilizados como tinta. El tauá es usado tanto para pintar la pieza entera como para pintarla sólo en parte, para que se quede con un fondo oscuro, como para realizar arabescos, trazos y dibujos florales sobre fondo claro. La

-
- 5 Pequeñas habitaciones o cuartuchos separados de las residencias que sirven de taller.
 - 6 Tiras metálicas usadas en embalajes de madera.
 - 7 Se usa bastante la semilla de mucunã, del tupí *maku nã*, que designa varios leguminosos de la subfamilia papilionácea.
 - 8 Primera cocción de la arcilla en el proceso de producción cerámica.

tabatinga es más usada para los dibujos sobre fondo oscuro. En Coqueiros, la cerámica es pintada con tauá sólo en la parte interior y no lleva dibujos internos; en Rio Real, sobre el fondo en tauá, son realizadas delicadas pinturas florales o bordadas con el propio barro de la cerámica disuelto en agua; en Macaúbas tanto se encuentra la loza oscura con dibujos claros como al contrario; Barra, en el São Francisco, utiliza el fondo de tauá anaranjado y arabescos en tabatinga.

Pocas comunidades utilizan otras formas de decoración y éstas son cada vez más raras, pues las nuevas ceramistas generalmente no tienen la paciencia de sus antecesoras y encaran el trabajo apenas por los pocos resultados financieros que con el mismo alcanzan. Eran famosos los botes florales en altorrelieve de Rio Real y aún existe la decoración cepillada de Ribeiro de Amparo. Hoy en día, en muchas comunidades, se aprecia la descaracterización del padrón



*Pote de Rio Real, Bahía
Dibujo de Mila a partir de una foto de Dario Guimarães*

cerámico grupal o, entonces, el aligeramiento del acabamiento, consecuencia de imposiciones del mercado y del desestímulo que conlleva un trabajo tan árduo y mal remunerado.

La cocción de cerámica modelada a mano consume muchas horas y es hecha por medio de dos procesos dependiendo de la región productora. Lo más común es el uso del horno simple y abierto, de ladrillos, levantado en el patio trasero de la casa. En ese caso el trabajo es individualizado; cada ceramista, o como máximo, cada familia, tiene su horno de leña. La ciencia de la elección de la madera que será quemada es importante para determinar la calidad del producto final. La loza es colocada dentro del horno, sobre una plancha de hierro y recubierta con pedazos de vasijas ya cocidas. El calor es controlado según la cantidad de leña, y, cuando las vasijas enrojecen, el trabajo está concluido. Antes de la cocción propiamente dicha se efectúa el “esquente” (calentamiento) para que las piezas puedan enfrentar gradualmente las altas temperaturas.

El otro tipo de cocción, antigua tradición indígena, utiliza hogueras a cielo abierto, “en tiempo”, como es

llamada. Se realiza en un lugar público y generalmente conlleva la producción de varias ceramistas. La loza es apilada en el suelo, “calentada” por una pequeña hoguera y después, a su alrededor, se prepara una gran hoguera en forma de cono. Una ceramista más experimentada controla la distribución equilibrada del calor, en lucha contra el viento y las variaciones causadas por los diferentes tipos de leña. Ese proceso es generalizado en Coqueiros y utilizado por algunas ceramistas de Monte Santo.

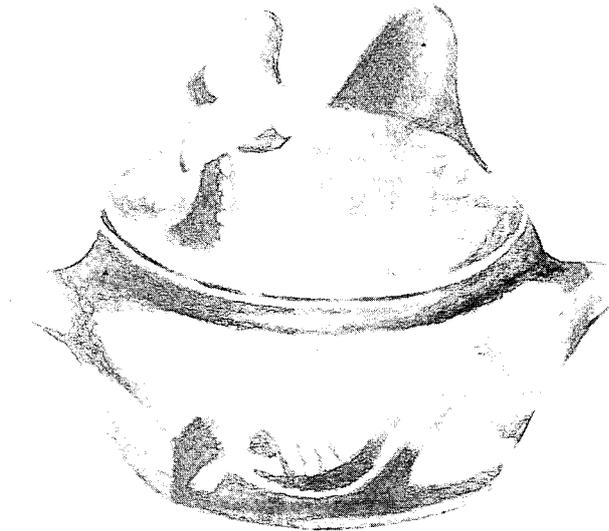
Terminada la cocción, las piezas están listas para la comercialización, que se lleva a cabo en las puertas de las casas de las ceramistas o en las ferias regionales. El transporte se realiza en carretas o en caçuás (cestas de bejuco) a lomos de animales.

Actualmente, muchas comunidades no llevan más su producción a las ferias, alegando que la ganancia con la venta no compensa los costos de transporte. Están en este caso, entre otras, Coqueiros, Rio Real e Ibitiara. Prefieren vender directamente para el usuario o, más frecuentemente, para el intermediario, que periódicamente viene a buscar la producción en camiones.

Algunos núcleos ceramistas, como Rio Real, Irará, Barra, Coqueiros, tienen buena parte de su producción adquirida por el Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, órgano responsable por la política de artesanía en Bahía, que auxilia la salida de la producción por medio de sus tiendas en Salvador y de ferias y exposiciones a nivel nacional e internacional. El Instituto Mauá también viene in-

tentando recuperar la producción tradicional de las comunidades ceramistas en proceso de decadencia, como es el caso de Barra y Rio Real, con resultados compensadores.

El uso del torno en el modelado de la cerámica, que sólo es encontrado a gran escala en Maragogipinho, en el municipio de Aratuípe, Recôncavo Baiano (9), modifica sustancialmen-



*Pote zoomorfo procedente de Maragogipinho, Bahía
Dibujo de Mila a partir de una foto de Dario Gimarães*

9 En casos aislados se tienen ejemplos de uso de torno en Alagoinhas e Itamaraju. En Salvador el torno es bastante frecuente, en talleres de artistas plásticos, pero cuyo tipo de trabajo se aleja de las finalidades de este texto. 10) Cercados de madera donde el barro es amasado con los pies.

te el proceso y la organización del trabajo. Al tratarse de una producción de mayor escala esa comunidad se convirtió en el principal polo productor del Estado.

La colecta en barrizales cercados, a orillas del río Jacuípe, el alto precio que pagan por la materia prima y el transporte hasta las alfarerías en canoas o camiones, no difieren fundamentalmente de aquello que es observado en las demás comunidades ceramistas de Bahía.

Llegando a la alfarería, el barro es madurado durante dos días, cubierto con hojas para impedir que se seque. De ahí en adelante el tratamiento es diferenciado: el amasamiento se realiza en la *pisa* (10) y, posteriormente, en el *empolador* (11); cuando la masa adquiere la plasticidad necesaria se hacen las *pelas* (12).

Las alfarerías se ubican a la orilla del río y son contrucciones sencillas,

con los laterales en gradas de madera, semejando tapias o tabiques, y cubiertos con paja de coqueos. Los hornos son altos, cerrados, de ladrillos, bastante diferentes de aquellos rústicos encontrados en las comunidades ya mencionadas.

El proceso de modelado de las piezas es lento y trabajoso, pues los tornos son primitivos, artesanales, y los instrumentos de trabajo son bastante simples. Se llama *roda* al torno ampliado por un banco, con el plato giratorio y un pedazo de bambú usado para auxiliar el torneado.

Incluso con el uso de equipamiento mecánico, el producto mantiene cierta originalidad y el toque artesanal. Son modelados botes, cantarillos, porrones, cántaros, vasijas, filtros, jarras, bandejas, calderos, cuencos, vasos y platos, además de la "miuçalha", compuesta de piezas menores como medalleros, inciensarios, caxixis (13). Las piezas muy grandes son modeladas en dos par-

11 Bancos de madera donde el barro es amasado con las manos.

12 Cilindros en arcilla que van a ser llevados al torno para modelado.

13 Loza en miniatura. Su producción es a gran escala, tanto que en la Semana Santa se realiza, en la ciudad vecina de Nazaré das Farinhas, la Feria de los Caxixis, conocida internacionalmente.

tes por separado y después son encajadas.

En esa etapa acaba el trabajo masculino, y las piezas son entregadas a las bruñideras y decoradoras. Los niños hacen el transporte entre las alfarerías y las residencias de las mujeres, que prefieren trabajar sentadas en las soleras de sus casas mientras platican sobre la vida. El bruñimiento es hecho como en las demás comunidades, con un canto rodado y un retal de paño mojado: en cuanto el canto rodado alisa la pieza, eliminando la porosidad, el trapo le da brillo.

La pintura en la loza más fina se hace con pinceles confeccionados por las propias pintoras con paja de coquero a modo de cerdas y pelo de gato - de gata no sirve, pues es crespo y se deshilacha, impidiendo una pintura de calidad. En los tallados más rústicos y porosos se usa pelo de agutí, más áspero. Los padrones decorativos más utilizados son el fondo en tauá rojo-anaranjado con dibujos claros, con motivos florales y arabescos en tabatinga, o la pintura en tauá en el fondo natural.

Algunas piezas todavía reciben la vitrificación, realizada con el óxido

de plomo, o la pintura en tinta al óleo. Esta última loza es considerada por los alfareros más comercial, y, mientras en el pasado los dibujos eran más característicos, con motivos de flores tropicales o paisajes, hoy en día ya incorporan variadas técnicas de pintura que modificaron bastante - y no para mejor - el padrón de trabajo regional.

La cerámica figurativa allí es rara. Son más comunes las piezas zoomorfas (el buey en forma de jarra, por ejemplo) y antropomorfas (como el jarrón en forma de *baiana*).

La organización del trabajo en las alfarerías, además de la diferenciación por sexo, también adopta una jerarquización por función y cualificación, lo que no ocurre en las demás comunidades ceramistas. El trabajo es dirigido por el maestro alfarero, al cual se subordinan los diversos oficiales. Con estos trabajan los auxiliares menos cualificados y los aprendices. El aprendizaje no sigue ningún proceso formal; la técnica pasa de padres a hijos a través del "viendo se aprende". Los adolescentes son admitidos como auxiliares o aprendices, desarrollando tareas complementarias. Después van para el

torno, ejecutando piezas menores, orientados por los maestros, hasta alcanzar su cualificación como oficiales.

La comercialización de la cerámica de Maragogipinho es efectuada tanto directamente con el consumi-

dor final como a través del intermediario. Algunos dueños de alfarerías tienen su propio punto de venta en quioscos en las ferias de Nazaré y São Joaquim, ésta última en Salvador. Ya el intermediario compra al contado por un precio menor o adelanta el dinero para la producción, y va a buscar la loza en embarcaciones fluviales o camiones, llevándola tanto para las ciudades vecinas como para el sur del país.



*Ceramista bruñendo un pote en la localidad de Coquiros, Bahía
Dibujo de Mila a partir de una foto de Dario Guimarães*

Enfrentando diariamente la faena con la tierra, sea en el campo de subsistencia, sea en la “casa de barro” o en la alfarería, un gran contingente viene luchando para sobrevivir y con ese esfuerzo aún se mantiene viva una de las tradiciones más antiguas y ricas de Bahía.

Son raras las regiones de Brasil donde la cerámica está tan difundida y don-

de la diversidad de colores, formas y dibujos cubren un abanico tan amplio.

Estimular ese trabajo, garantizar la preservación del padrón grupal y

dar una vida digna a los artistas que se dedican a ese oficio es un cometido que se impone a todos aquellos que se preocupan con la cultura popular brasileña.

GLOSARIO

Baiana: mujer típicamente ataviada, con un traje blanco de grandes volantes, características del Estado de Bahía.

BIBLIOGRAFÍA

1. ETCHEVARNE, Carlos.
Acerca das primeiras manifestações ceramistas da Bahia. En: *Cerâmica popular*. Salvador, Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, 1994. (En fase de edición).
2. OLIVEIRA, Albano Marinho de.
A Cerâmica popular. Salvador, Instituto de Investigação e Treinamento do Artesanato - IPTA, 1960. (Apostilla)
3. PEREIRA, Carlos José da Costa.
A cerâmica popular da Bahia. Salvador, Progresso, 1959. 138 p. il. ■

La artesanía de la randa en Brasil

ISA MAIA

Master en Servicio Social. Profesora aposentada de la Universidad Federal de Paraíba. Investigadora de arte popular, actuó como coordinadora del Programa Nacional de Desarrollo del Artesanado, del Ministerio del Trabajo. Autora de los textos del libro: "Artesanato Brasileiro: rendas" (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1986).

Para abordar la artesanía de la randa y caracterizarla se hace necesario precisar de lo que se habla, para así delimitarla.

La randa difiere del bordado porque se constituye en el propio tejido, trenzado por líneas. Ya el bordado es aplicado con hilos sobre un tejido. Se aprecia, de esa forma, que la base para la composición de la randa está muy relacionada con el trabajo de hilar y tejer. Lo que difiere son los implementos utilizados para componer el tejido, las formas y el modo de llevarla a cabo.

Luiza y Arthur Ramos, en su libro *A randa de bilros e sua aculturação no Brasil*, esclarecen lo siguiente: "Randa es la obra en la cual un hilo, conducido por una aguja, o varios hilos trenzados por medio de bolillos engendran un tejido y producen combinaciones de líneas análogas a las que el dibujante obtiene con el lápiz. Se diferencia del bordado en el sentido de que la decoración es parte integrante del tejido, en lugar de ser aplicada en un tejido preexistente; se diferencia también cuando es hecha a mano y no obtenida por medio de un mecanismo que repite indefinidamente el mismo modelo".

Ante lo expuesto, la artesanía de la randa se divide en dos grandes modalidades: la randa de aguja y la randa de bolillos.

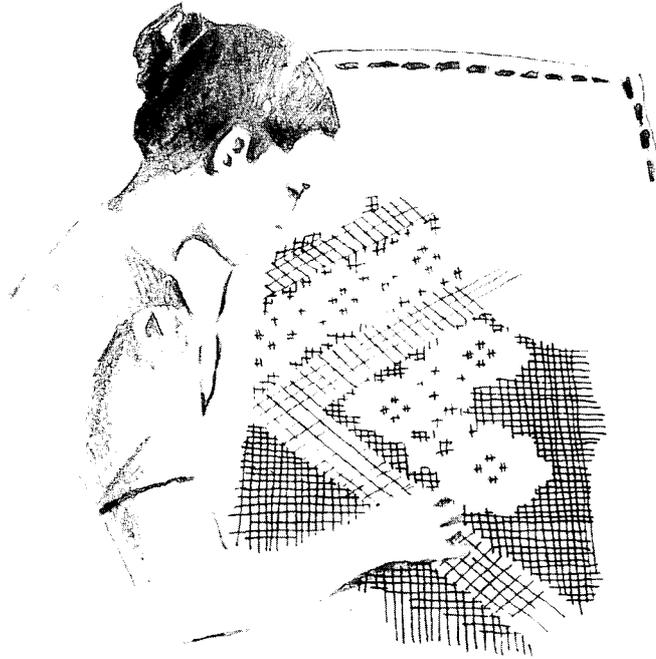
Estudios anteriores señalan que la randa de aguja es bastante más antigua y abarca un panorama más universalizado. Su aparición está fechada a finales del siglo 15 o comienzos del siglo 16 en Europa. “Surgió del bordado debido a la necesidad de romper la monotonía del bordado cerrado sobre un fondo compacto y tejido preexistente. Se comenzó a bordar sobre tul y tejidos transparentes. Eso no bastó. Vino la idea, entonces, de cortar ciertos espacios en el tejido entre motivos bordados. Es el punto cortado el que marcó, a finales del siglo 15, la transición entre el bordado, la jour y la randa”. (Ramos, 1948:13).

Así, la randa de aguja consiste en componer dibujos abiertos en tejidos o trenzados de líneas con el apoyo de la aguja, grades y/o bastidores. Al principio se practicaba en los conventos y colegios de religiosas. La habilidad para la randa era considerada una virtud. Esas enseñanzas se difundieron, progresivamente, entre la población. Hoy son expresiones

artesanales que, en general, representan determinadas regiones, unidas a manifestaciones culturales locales.

Dentro de este enfoque se registran en Brasil como principales manifestaciones de randa de aguja las siguientes:

- **Randa irlandesa:** se caracteriza por el uso del lacê o fitilho, tipo de cinta fina, que sirve de base para el trabajo hecho con la aguja y el desarrollo de las formas de randa. Tiene como soporte un papel grueso con el dibujo sobre el cual es trazado el lacê; el conjunto es fijado en un cojín o en una almohada para después confeccionar la randa. Es también conocida como ‘renascença’ o ‘randa inglesa’.
- **Labirinto:** es tejida con el hilo deshilachado previamente y sigue los motivos o dibujos establecidos. También se denomina ‘crivo’.
- **Filé (tejido de malla):** tiene como base la red, una malla previamente tejida, en general, por un artesano pescador. El entramado sigue el usado en las redes de pesca y sobre esa malla se desarrolla el tejido o rellamamiento, es decir, el filé.



*Artesana trabajando en bastidor de renda filé
Dibujo de Mila a partir de una foto de L.A. Duailibe
Proyecto Artesanato Brasileño Rendas, INF/Funarte*

- **Rendendê:** se distingue por el punto cortado y sus trazados geométricos. El paño es cortado, alternándose cuadros llenos y vacíos, formando rombos, triángulos y otras figuras. Se presenta, muchas veces, mezclado con bordados, principalmente “punto de cruz o contado”.

La randa de bolillo, como su propio nombre indica, es elaborada con

pequeños cilindros (bilros o birros) sobre un dibujo “picado” en papelón (molde o “pique”), fijado en un cojín cilíndrico por medio de alfileres o púas. Es por eso que también se conoce por el nombre de ‘randa de cojín’ o ‘randa de la tierra’.

De tradición proveniente de las Islas Azores, sobre todo la producción del sur del país, la randa de bolillo llegó a Brasil traída desde

Portugal, siendo su origen anterior, según algunos estudiosos, la región de Flandes.

Doralécio Soares precisa la introducción de la randa de bolillo en Brasil y su predominancia en la franja costera. Según este autor, “el gobierno portugués, deseoso de poblar la tierra conquistada para asegurar su posesión, prometió, a las parejas de Azores y Madeira, ventajas ‘mal llevadas a cabo’, una vez aceptaran ir a poblar la dadivosa tierra de ultramar; familias de pescadores natos de ambos archipiélagos fueron distribuidas, a cientos, por el litoral, con la finalidad de que, poblándolo, retiraran del mar productos para su sustento”. Mientras los hombres se dedicaban a la pesca, las mujeres trenzaban bolillos sobre los cojines. De ahí proviene el refrán popular “donde hay red hay randa”, asociando el trenzado de randas de bolillo a las redes de pescar.

Sin embargo, el arte de hacer randa se fue difundiendo, y con el proceso migratorio continuo, principalmente de la región Nordeste del país hacia otros lugares, la producción de randas es encontrada en ciudades del interior, salvándose así la limitación que

la circunscribía a las playas y a los márgenes de ríos y lagunas.

Tradicionalmente, las randas eran blancas y, durante mucho tiempo, eran confeccionadas, principalmente, para adornar paramentos sacerdotales y paños que cubrían los altares en las iglesias católicas. Eran elaboradas con líneas finísimas.

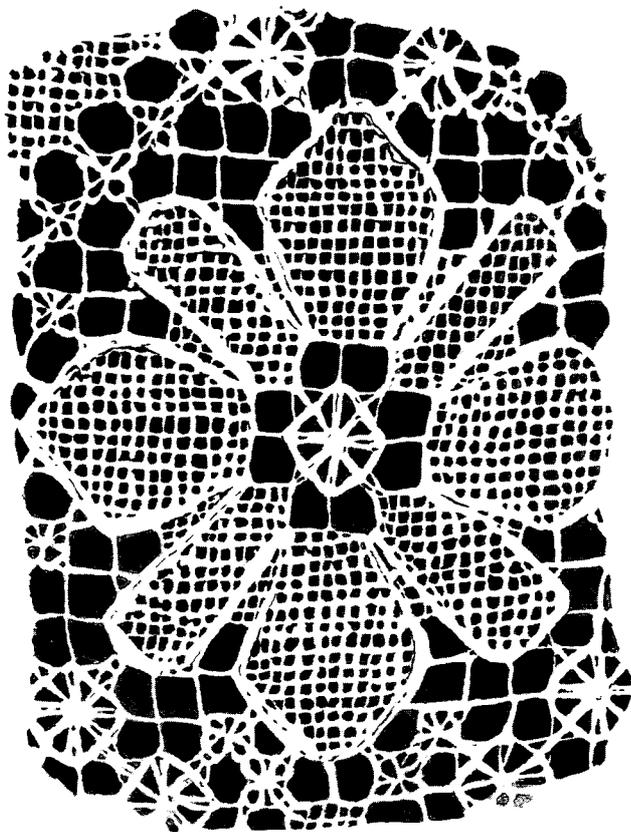
Esa tradición perduró durante mucho tiempo, como en Santa Catarina, donde se establecieron habitantes procedentes de Azores que eran productores de randa de bolillo.

En el Nordeste del país las modificaciones son más intensas. Fueron introducidos colores fuertes, desde la década de 1960, y la línea fina, hasta entonces utilizada, fue sustituida por hilos más gruesos, dejando el acabamiento de la randa con calidad inferior.

Ese proceso de transformación abarcó no sólo la randa de bolillo, sino que también las randas hechas con aguja. Así, puede ser hoy encontrado el filé, por ejemplo, elaborado con líneas de varios colores, o incluso ocurriendo el mismo fenómeno con las otras modalidades de randa.

En el labirinto y en el rendendê, la línea obedece al color del paño o tejido básico de la randa; la renascença o randa irlandesa es todavía predominantemente blanca o beige, a pesar de aplicada a tejidos coloridos.

De randa de bolillo se obtienen, principalmente, picos o punteados,



*Detalle de renda filé
Dibujo de Mila*

encajes que sirven para adornar ropas de cama y otras, y raramente se hacen grandes piezas. Para elaborar una composición mayor, la randa de bolillo es tejida por etapas o guarniciones, que son después agregadas entre sí, atendiendo al modelo propuesto. Así es que se hacen blusas y manteles. Una vez que el trenzado es hecho

sobre un pique – papelón con el molde de la randa recortado –, que es fijado en un cojín de tamaño padrón, las randas no pueden tener una dimensión grande.

En el caso de las randas de aguja, sobre todo tratándose de labirinto y filé, las piezas son montadas en grades/bastidores cuyo tamaño varía de acuerdo con el producto. La grade tiene forma rectangular, y la pieza en elaboración es “estirada” y ajustada a ella para ser tejida.

En lo tocante al

rendendê, son utilizados bastidores de padrón común, redondos. Para la composición de la renascença se usa un papel grueso, con el dibujo que será seguido esbozado, fijado sobre una almohada que sirve de apoyo a la hacedora de randa.

El modo de hacerla sigue la tradición de la localidad: las personas aprenden viendo otras confeccionándola.

La producción de la randa de bolillo, por su propio sistema de confección, es individual. Existe, de todas formas, una división de tareas, y personas, por ejemplo, que son especializadas en “picar” el papelón, es decir, en colocar en el cartón el dibujo o el molde de la randa.

El labirinto y el filé, cuando se trata de piezas grandes, permiten un trabajo en grupo, conocido en Alagoas como “troca-braça”. La hacedora de randa recibe un encargo de una pieza grande e invita amigas para ayudar a tejerla. O divide el dinero que recibe por la mano de obra o hace a cambio el mismo tipo de trabajo en productos confeccionados por las compañeras que con anterioridad la habían ayudado.

La randa es confeccionada, en general, en la parte de fuera de las casas. En el Nordeste ayuda el hecho de haber mayor ventilación, claridad y espacio. Como las casas son, por lo común, pequeñas, no comportan una grade que mida más de dos metros. Las hacedoras de randa buscan, entonces, la sombra de los árboles, donde se reúnen en grupos, o las aceras que estén en frente de sus viviendas. Muchas veces prefieren quedarse en las partes delanteras de sus casas observando el horizonte para vislumbrar el regreso de sus familiares pescadores.

Con mayor predominancia, quien hace la randa es la mujer, aunque el hombre se encuentre envuelto en actividades paralelas. En el labirinto existen artesanos que se dedican a deshilar el tejido. En la región de Monteiro, en el estado de Paraíba, fueron detectados algunos artesanos, hombres, productores de renascença.

Las regiones son caracterizadas por la producción de determinados tipos de randa. La de bolillo es la que tiene mayor número de localidades productoras, destacando los estados de Ceará, en el Nordeste, y el de Santa Catarina, al sur del país.

El rendendê es típico del Estado de Sergipe, siendo también producido en algunos municipios limítrofes de los estados de Bahía y Alagoas.

El filé tiene su polo productor en Alagoas, en la capital Maceió y en las demás ciudades a la orilla de las lagunas.

El labirinto es encontrado, en mayor medida, en Ceará, en Rio Grande do Norte, Paraíba y Alagoas; en casos aislados y en menor medida, en otros estados.

La renascença es producida, básicamente, en Sergipe y Pernambuco, desde donde se extiende por la región del Cariri paraibano, abarcando un total de 13 municipios, denominados por técnicos de la Sudene – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste – como la “península de la randa”.

La posición social de la artesana, la que hace randa, específicamente, varía de una región a otra o incluso en una misma localidad, conforme el tipo de randa que produce. Ese estatus está relacionado con el padrón económico de la familia y con el volumen de venta de la artesana. Su

sobrevivencia va a depender, además de los factores ya abordados, de la posición que ocupa en la comunidad y de su prestigio en el arte de hacer la randa. De modo general el poder adquisitivo de la artesana que hace randas es bajo, y uno de los factores más importantes para la sobrevivencia de esta actividad es el amor a ese arte, a la tradición de la familia, constituyéndose en el principal elemento que la mantiene en su trabajo.

Sin embargo, la dinámica de la producción está relacionada con el proceso de comercialización. El flujo normal de salida parte de los principales centros productores hacia los polos de recepción turística, aunque es destacable São Paulo como principal puesto comercial del país.

El artesano, y específicamente la hacedora de randa, está sujeto a un entramado de intermediación comercial bastante complejo. La artesana ejecuta su actividad sin saber precisar el coste de la materia prima y el valor de la pieza producida. En cada comunidad productora hay siempre una persona que controla la comercialización, sea la esposa del alcalde, sean religiosos (monjas o sacerdotes), con quien son mantenidos los

contactos, las encomiendas y los encargos. La artesana siempre trabaja para otra persona. Se observa una trayectoria larga de intermediarios; es lo que se verifica, por ejemplo, en la producción de la randa renascença: la artesana vende a la montadora de piezas; éstas, después de ser armadas, obedeciendo a una composición en lino u otro tejido, son encaminadas a otra artesana para lavarlas y plancharlas. Finalmente son vendidas para otra intermediaria de una ciudad mayor, generalmente en la

capital del estado, que a su vez las vende para São Paulo. Incluso aquellos artesanos que dicen “trabajar por cuenta propia” dependen de terceros para ejecutar sus productos. Sobre todo los que residen en comunidades aisladas, compran la materia prima a vendedores que viajan por la región. Éstos reciben como pago las piezas elaboradas, que tienen valores atribuidos según su criterio. Se establece, así, un círculo vicioso: la artesana de la randa se queda sin saber cuánto debe o cuánto gana.



*Joven trabajando en almohada de randa de bilro
Dibujo de Mila a partir de una foto de L.A. Duailibe
Proyecto Artesanato Brasileiro Rendas, INF/Funarte*

Con esa falta de incentivos aliada a otros factores que determinan un menor consumo, el desinterés en producir randa puede observarse y va modificando las características de la producción.

Hay varias interferencias y condicionamientos que determinan la desestimulación de la producción y la consecuente desaparición de las hacedoras de randa: las imitaciones de randa, elaboradas industrialmente y vendidas más baratas, junto con el alcance de la televisión, están llevando, especialmente a las más jóvenes, a perder el interés por ese arte. En contraposición, en las comunidades no abarcadas por las cadenas de televisión, hay una mayor producción de la población femenina. Muchas veces, esas localidades se convierten en polos productores conocidos a nivel nacional.

Otro aspecto que merece atención se refiere a la característica de ser la randa un producto que se emplea, exclusivamente, en la ornamentación, considerándose un bien superfluo. Al mismo tiempo, la randa exige cuidados especiales para usarla y conservarla, en el lavado manual, al pasar la plancha para no deformarla,

entre otros. Y, en los tiempos actuales, con la vida moderna, las amas de casa trabajan fuera y prefieren tener ropas y adornos prácticos y fáciles de cuidar. El lavado de las piezas es efectuado hoy en día normalmente en máquinas, inadecuadas para los cuidados pertinentes para la mantenimiento de la randa. Se ha de convenir todavía que la randa, o su empleo en ropas, está unido a un modismo, provocando inestabilidad en el mercado consumidor.

En la región anteriormente mencionada como “Península de la randa”, gran productora de randa renascença, tuvo lugar una sustitución radical en el empleo de la mano de obra. Se difundió la industria de confecciones, polarizada en Santa Cruz do Capibaribe (Pernambuco). Los dueños de las industrias distribuyen las máquinas de coser por las casas de la región; pasan el día oportuno entregando las piezas cortadas que deberán ser cosidas, recogen las costuras y pagan por la producción en el momento de recibirlas.

Ese tipo de trabajo, considerado de “ganancia segura” por las artesanas, viene sustituyendo la producción de randas, que exige más elabo-

ración y que genera inseguridad en el beneficio, pues depende de las determinaciones de una intermediaria local.

Además de la inseguridad a la hora del pago, las hacedoras de randa alegan falta de condiciones por trabajar como autónomas: no tienen derecho a vacaciones, permiso para trata-

mientos de salud y el día que no producen no ganan. Las más jóvenes prefieren los trabajos en fábricas, con cartera de trabajo firmada o contrato, aunque sea ejerciendo cometidos diferentes. Esos fenómenos que recientemente vienen ocurriendo ocasionan una transformación en los padrones culturales de las comunidades productoras.

BIBLIOGRAFÍA

DIEGUES JÚNIOR, Manuel.

Labirinto, filé e bordado à mão, en: O Jornal, Rio de Janeiro, 30 de diciembre de 1951.

Rendas de bilros, manifestações típicas do nosso artesanato, en: Revista Esso, Rio de Janeiro, 27 de marzo de 1964.

MAIA, Isa. O artesanato da renda no Brasil. João Pessoa, Editora Universitária, 1980.

Artesanato brasileiro: rendas. Rio de Janeiro, Funarte/INF, 1981.

RAMOS, Arthur y RAMOS, Luiza.

A renda de bilros e sua aculturação no Brasil. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnografia, 1948.

SOARES, Doralécio.

O artesanato e sua proteção: rendas da ilha de Santa Catarina. Florianópolis, Empresa Gráfica Grajaú, 1957.

Rendas e rendeiras da ilha de Santa Catarina, en: Aspectos do folclore catarinense. Florianópolis, Imprensa Oficial, 1970, p. 9-16. ■

Instrumentos artesanales para la pesca

TONINHO MACEDO

Antonio F. de Macedo Neto (Toninho Macedo) es Licenciado en Letras Neolatinas, con especialización en Semántica. Alumno de Pos-Grado de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo. Asesor de Folclore y Cultura Popular de la Fundación Cultural Cassiano Ricardo, de São José dos Campos/SP.

1. Introducción

La pesca es una actividad de extrema importancia para la sobrevivencia del hombre desde tiempos inmemoriales. En Brasil no podría ser diferente, con la riqueza fluvial y la extensión de nuestras costas.

Se pesca en los ríos y en el mar con cañas, con linhadas, con puçás, con arpones, con cuchillos, con nasas, con redes, cercos fixos, tarrafas, gerivás...

En este artículo abordaremos so-

lamente los instrumentos usados en la pesca artesanal, con sus características pertinentes. Los datos fueron recogidos durante una investigación realizada en el litoral sur de São Paulo, en el período que va de 1987 a 1992. Todavía entre esas mismas fechas los resultados fueron cotejados con lo que se aprecia en otras partes de Brasil, a través de investigaciones in situ o bibliográficas.

En una comunicación del III Encontro de Ciências Sociais e o Mar, en el Instituto Oceanográfico de la

Universidade de São Paulo/IOUSP, presentamos por primera vez ésta nuestra concepción de pesca artesanal, que difiere de la que viene siendo adoptada por la comunidad académica en general y por los órganos públicos que regulan la actividad. Éstos toman como parámetros las relaciones de trabajo y producción, la producción de excedentes y el sistema de remuneración y repartición.

La nuestra fue elaborada a partir de los datos recogidos durante un largo y detallado seguimiento de la labor de los pescadores, por nosotros aquí conceptuados como ‘artesanales’, y después de haber salido en los barcos de pequeño y medio porte acompañando los trabajos de la pesca que denominamos ‘semi industrial’, e incluso de la observación de la llegada a varios puntos de despesca de barcos que practican la ‘pesca industrial’, entrevistando a sus tripulaciones.

Con base en lo que pudimos recoger conviviendo, entrevistando y observando al pequeño pescador, manipulando sus instrumentos de trabajo y ayudándolo a manipularlos, elaboramos la siguiente concepción para la pesca artesanal:

- artesanal es la pesca que se realiza única y exclusivamente a través del trabajo manual del pescador – incluso en todas las variantes de espera;
- en ella la participación del hombre en todas las etapas y en la manipulación de los instrumentos y del producto es total, o casi total, prescindiéndose de tracción mecánica en el lanzamiento, recogimiento y levantamiento de las redes o demás utensilios;
- se fundamenta en conocimientos transmitidos al pescador por sus antepasados, por los más viejos de la comunidad, o bien porque él los haya adquirido a través de la interacción con los compañeros de oficio;
- es siempre realizada en embarcaciones pequeñas (botes y canoas) a remo o a vela o incluso motorizadas, sin instrumentos de apoyo a la navegación; en su operación (establecimiento de rutas, previsión del tiempo, maniobras) cuentan solamente la experiencia y el saber adquiridos – la capacidad de observación de los astros, de los vientos y de las mareas;
- en la localización de los cardúmenes de peces cuentan solamente con la pericia y el saber adqui-

- ridos (y no con radios, sonares y otros instrumentos); incluso cuando la pesca es realizada con finalidad comercial, es decir, como profesión, destinada a la obtención del sustento de la familia o a complementar el presupuesto doméstico, no se apoya en la gran producción o en la necesidad de hacer despesa;
- la jornada de trabajo fuera (en el mar) tiene en cuenta la conservación del producto en perfectas condiciones de uso, sin recurrir, durante el trabajo, al hielo, cámaras frigoríficas u otras técnicas – incluso aunque al desembarcar el producto sea llevado directamente para las neveras;
 - en función de su corta jornada de trabajo en el mar (va y viene todos los días, si es preciso), el pescador artesanal no contribuye a la contaminación del mar; no lleva provisiones, alimentos desechables, no deja basuras – al contrario de las tripulaciones que se embarcan y que tienen necesidad de llevar provisiones para sustentar tres, cuatro personas o más, entre cinco y diez o más días en el mar y, al entrar (volver) dejan por allá su basura.

La pesca que se realiza con esas características, según nuestro modo de ver, no inspira grandes preocupaciones, hasta porque vive en el punto de mira de los órganos de fiscalización.

Es éste el pescador que Gioconda Mussolini llamó ‘pequeño pescador’.

En la pesca artesanal, las técnicas de captura y manejo de instrumentos, heredadas de nuestros indios y colonizadores, aunque con ligeras variaciones, presentan cierta uniformidad de norte a sur del país y pueden ser agrupadas en cuatro categorías: ‘espera’, ‘arrastre’, ‘caceio’ ‘currico’ y ‘arremesso’.

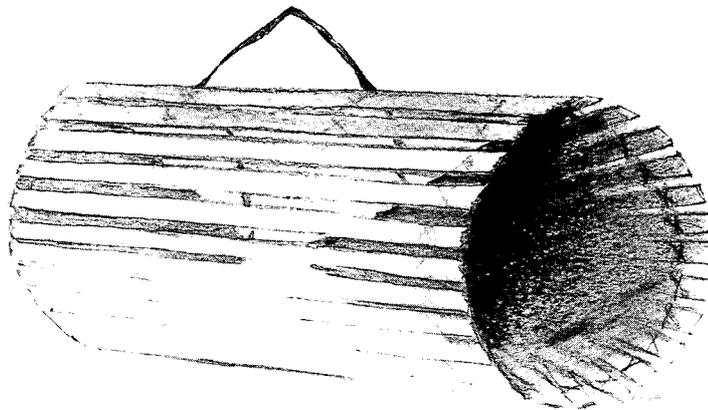
La ‘espera’ es la forma más cómoda de pesca. En el decir del caiçara (el habitante tradicional de la franja de litoral entre Paraná y Rio de Janeiro), es el “material que trabaja para el pescador” (no exige la presencia del mismo). Su característica principal es tener los instrumentos fijos, es decir, no caceiam. Espera es el período de tiempo que transcurre entre la instalación del equipamiento (trampa) y la ‘visita’ y/o ‘despesca’. Se practica con redes, nasas, cercos fixos.

En el 'arrastre', los pescadores echan un lance con la extensión total de la red, cerrándola, por fin, en la playa/orilla, hacia donde la red es atraída (arrastrada) para la despesca. Es un tipo de pesca practicado siempre por equipos. Arrastre, arrastão-zinho y arrastinho siguen todos el mismo procedimiento y hacen uso del mismo tipo de red de contracópio, copo (centro de la red, con mallas menores), calões y cabos de tracción (ver distinciones en el apartado 2).

Currico es sinónimo de red suelta. Cuando van a pescar con ese método los pescadores dicen: "voy a dar un currico", "voy a hacer una curricada".

Los instrumentos usados son redes y gerivás, que el pescador suelta a la deriva en la marea (llena o baja), manteniéndolos presos por un fino cabo a la embarcación que anda al lado, y son llevados por la marea. A ese tipo de pesca la llaman caceio, currico, curricada o currica. El verbo es 'cacear'.

En el 'arremesso' el pescador tira de pronto en el agua el instrumento de pesca, usando toda su técnica, y lo recoge, casi enseguida, con buen resultado o no. Para ese tipo de pesca usa tarrafas, linhadas, cañas.



*Covo confeccionado en taquara
Dibujo de Mila a partir de una foto de Toninho Macedo*

2. Instrumentos – descripción

Hasta un tiempo atrás todos los artefactos y utensilios necesarios para el ejercicio de ese menester eran confeccionados en las horas libres por los propios pescadores, utilizando técnicas pasadas de padre a hijo, de los más viejos a los más jóvenes, asimiladas con la convivencia. Tejían las redes con grandes ‘navetes’ (navetas, especie de agujas/laçadeiras en forma de pequeñas barcas) hechas de taquara, de madera, o incluso industrializadas, en las cuales ataban los hilos. Una ‘tabla’ (pequeña regla de bambú o taquara) servía de padrón para las mallas. Retiraban de la naturaleza, libremente, toda la materia prima necesaria para la labor – fibras, maderas, bejucos, cáscaras y otros productos que la tierra y la selva les ofrecían – y en parte todavía la retiran.

En la confección artesanal de redes y tarrafas las mallas continúan haciéndose de la misma forma. La facilidad de adquisición de las liñas y cordones sintéticos se intensificó en los últimos treinta años, y los hilos naturales (caroá, tucum, algodón) fueron prácticamente descartados.

En la confección de otros artilugios o trampas de pesca, todavía, predominan las fibras naturales. Destaco el timbopeva. Con él se hacen cestas que, con pequeñas asas a cada lado de los bordes, son largamente utilizadas para lavar y transportar pescado y camarón. Usadas intensamente, llegan a durar hasta un año y medio. Las canastas, menores y más hondas, ligeramente afoniladas en la boca y con asa, son usadas para llevar a casa el pescado que escogieron o seleccionaron para su propio consumo. También se hacen nasas más duraderas que las de taquara.

Para su extracción, se da preferencia a los días de luna (el día exacto de la luna llena o de la luna nueva). Así cae más fácil: con lluvia también es fácil caer. Además, cuanto más caliente el día, mejor. En la base de la fuerza no sirve: hay hilos que ni dos hombres revientan. Detalle importante es que la extracción de las embiras del timbopeva, de las ramas, no elimina la “mater”.

La red es el instrumento más apropiado, al lado de la tarrafa, para quien practica la pesca como profesión. Comercialmente es el instrumento más rentable. Las panages de las re-

des (los entrelazamientos de mallas), después de tejidas por los propios pescadores, por artesanos o compradas en fardos industrializados, todavía no están listas para los trabajos de pesca. Deben ser entraiadas. El pescador teje o compra los fardos de 'panage', 'panaia' o 'paños', la 'cabaria' (rollos de cabos, cuerdas de nailon) y hace el entraio (entralho) por su cuenta. Entralho o entralha-mento es la preparación de la red: costura en los cabos con cordón de nailon (a cada cinco o siete nudos o mallas se hace la 'arcala' – lazada o nudo), colocación de boyas y 'plomo'. Cada red deberá tener un entraio adecuado a la operación a que se destina.

Las 'de lanço' o 'de arrastre' (con 'copo' y 'mangas') no pueden tener aberturas, fallos en las uniones. Los paños deben ser enmendados de arriba para abajo (para que el pescado no se escape). Las mallas de las mangas (las extremidades, también llamadas contracópio), adonde los peces llegan primero, deben ser mayores para posibilitar la fuga de las crías. El copo (centro), al contrario, deberá tener mallas menores. Es donde los peces se quedan 'acorrallados'. Deben tener en las extremidades (puntas de las mangas) calões finos (bastones

de madera rígida), de 1 a 1,50 de altura, que mantienen la red abierta y donde son fijados los cabos de tracción.

Las 'de malhar' (de caceio y de espera) son de entraio más simple. Su 'panaia' puede ser de mallas variadas (no tiene mangas ni copo). Muchas de las veces el pescador junta varios pedazos de red para completar un tamaño razonable; hasta incluso junta paños de mallas diferentes, sin mucho cuidado, pudiendo sobrar espacios entre un paño y otro.

Por entraio el pescador designa la preparación de la red, cómo fue/será montada, cosida en la cabaria (conjunto de cabos, cuerdas). Por extensión, designa sus dimensiones, sus formas, boieiros (conjunto de boyas) y chumbeiros (conjunto de pesos).

La numeración de las mallas indica siempre la mitad de las mismas. Esto significa que la malla 9, por ejemplo, tiene 1,8 cm de nudo a nudo cuando está estirada; la 35 (en realidad 3,5), a su vez, tiene 7 cm, y así en adelante.

La tarrafa es de los instrumentos de más fácil manejo y de los más

baratos. Tanto que cada pescador posee la suya; le posibilita un rendimiento excelente. Con ella se pesca en cualquier marea, a cualquier hora, y durante todo el año, con una ventaja: se puede trabajar solo, lo que, con suerte, aumenta las posibilidades de lucro (no necesita repartir). Una bella tarrafeada (preparación, lanzamiento, apuración y desmalle) no tarda más de cinco minutos, y si en un lugar no hay pescado suficiente, el pescador fácilmente cambia de lugar en su canoa, tarrafeando aquí y allá, en busca de cardúmenes abundantes, o, quién sabe, de algún pez mayor y encuevado.

Una buena tarrafa coge de todo, hasta róbalo, basta ser tejida con hilo apropiado y mallas adecuadas. Tienen, cuando son buenas, alrededor de 16 brazas de rueda (de falda) por 2,5 de largura (altura).

El gerivá se muestra como el más apropiado para la pesca del camarón en todo el complejo de lagunas de Iguape, Cananéia (litoral sur de São Paulo) y Paranaguá (Paraná). Es también conocido en la región por 'tarrafinha'. Se trata, en realidad, de una pequeña tarrafa adaptada con un máximo de cuatro brazas de rueda

por dos metros de altura, con plomo simple en toda la orla (puede ser una cadena) y un lado entraiado en un calão (una vara fina de como máximo una braza y media). Se cierra, a modo de fonil, en la parte superior, terminando en una abertura pequeña que da para un dispositivo en forma de "balón marchito" – la gorra – en la cual los camarones son apresados.

Las mejores maderas para el calão de gerivá son las pesadas: arrayán, fraga, cambuí, vacupari (rara) y cafezinho brabo, de las cuales son aprovechadas sólo las puntas, para garantizar la nivelación del aparejo durante el caceio. Se enmendan dos puntas con un caño, lo que facilita el montaje y el desmontaje. Corre la información en la región de que ese dispositivo habría sido concebido por un pescador de Paranaguá hace cerca de veinte años.

El espinhel es una trampa barata y de fácil manejo. Consta de una cuerda de nailon de como máximo un cm de espesura y tamaño variable (50 a 100 brazas). En cada extremidad hay una boya grande y una cuerda pendiente de cerca de dos brazas de largura con una 'potala' (piedra, cualquier peso que sirva de ancla) en la

punta. De dos en dos brazas, un 'catueiro' (anzuelo grande de aproximadamente un palmo), cada uno colgado de un asa (cuerdita de cerca de 70 cm). Las potalas deben tener como máximo diez quilos cada una, para que la trampa no quede muy firme, evitando así que se rasgue la boca del pez.

Listo el es-pinhel (o si ya lo tiene en casa), los pescadores colocan carnada en cada anzuelo y los encajan en las bordas de la canoa. Uno va remando, el otro suelta la primera boya y la primera potala y va soltando enseguida los anzuelos. Por fin, la segunda boya y la segunda potala. A esa operación la llaman 'colocar espinhel'.

Se aguarda algunas horas o todo un día. En la despesca, para embarcar el pescado, una vez arponeado, utilizan el 'bichero' – un cabo (madera maciza) de

más o menos una braza con un gancho en una de las puntas.

Nasas (jequis, jequiás, sarilos, cofos) son aparejos de trenzados hechos de bambú, taquara, timbopeva u otros tipos de bejucos y materiales. Algunos tienen formato de cajas rectangulares, otros de cajas con forma de fonil. Tienen entradas que sólo permiten el paso del pez de fuera para adentro, y un dispositivo (portezuela



*Artesano confeccionando covo
Dibujo de Mila a partir de una foto de Toninho Macedo*

lateral) para la despesca y colocación de la carnada. Un pescador generalmente tiene varias. Son instrumentos de construcción simple y fácil instalación. El pescador las coloca en la canoa y va a instalarlas en medio de las raíces, de los capinzais de la orilla de los manglares y del agua dulce, escogiendo, generalmente, un punto un poco más hondo (las nasas deben quedar totalmente cubiertas de agua). Debe visitarlas a diario, haciendo la despesca, limpiándolas y reabasteciéndolas de carnada (tripas de gallina, de pescado, etc.); si percibe que no escogió un buen lugar para instalarlas, las cambia de lugar.

Para facilitar todavía más su lidia en el mar el pescador tiene un aliado: el curral (también conocido como cerco fixo, chiqueiro de peixe, teniendo como variantes la tapagem y la camboa). Para su construcción, los pescadores hacen varias esteras de bambú o taquara-del-reino asemejándolas a las cercas convencionales de taquara con que son cercados los terrenos de las casas. Casi en la orilla del río o del manglar son hincados dentro del agua cuatro moirões (si son necesarios pueden ponerse otros) en forma de cuadrilátero que son, en-

seguida, cercados con las esteras. Del lado que da para la orilla dejan una abertura montada de tal forma que sólo permita la entrada del pez. Una parte de la estera se destaca de la estructura cuadrada en el punto de entrada, avanzando directamente hacia la orilla. Es la 'manga' o 'guía' que conduce hacia la entrada del cerco. El pez que llega a ella seguirá infaliblemente hacia el interior del cerco. Al escoger un punto para instalarlo, el pescador lo hace con calma. Una vez instalado, sólo le resta visitarlo (diariamente o cada dos días) para la despesca. Echa un lance con una pequeña red, y despesca en la canoa. De tiempo en tiempo las esteras deben ser retiradas y dejadas al sol, para limpieza (retirada de 'cracas' y otros moluscos).

Con la 'linhada' el pescador realiza pescas de naturaleza individual y casi siempre solitaria. La linhada es un instrumento bastante simple: un carrete de liña de nailon, o la liña enrollada en una latita, un anzuelo, un plomo y a veces una minúscula boya. La espesura de la liña y el tamaño del anzuelo deben ser adecuados al tipo de pez que se quiere pescar. La linhada puede contar con el apoyo de una cañita.

‘Pitucas’, ‘puças’, ‘paris’, ‘jererés’ son instrumentos de fácil manejo bastante usados en la ‘pesca de barranco’ (camarones, cangrejos, peces pequeños), o en pequeñas cascadas. Consisten en pequeñas redes de forma cónica, entraiadas en un aro de metal, de bejuco o incluso de bambú, amarrado a un cabo de madera, y a veces son colgadas de una larga caña. Últimamente los pescadores suelen aprovechar sacos de fibras sintéticas para su confección.

3 – Transporte

Para los trabajos en las aguas los pescadores necesitan transportes propios – y es ahí donde se puede apreciar la mayor contribución de nuestros indios.

Las embarcaciones más usadas son las ubás, canoas esculpidas en un único tronco de madera. En su fabricación, la elección del árbol y su tala son un verdadero ritual. Y lento. Las ubás con ‘patilhas’ (puntas de madera que sobresalen en la proa y en la popa de la canoa) o ‘ribeiranas’ (que no tienen patilhas) son labradas dentro de la propia selva.

Escogido y derrubado el árbol (canela preta, canela amarela, araribá,

cedro, guapiruvu), sus dimensiones son estudiadas cuidadosamente para que el árbol sea bien aprovechado en la fabricación de una o dos canoas. Allí mismo comienzan los trabajos con hachas, azuelas y gubias. Después de unas dos semanas, terminado el servicio en la selva, el dueño de la canoa marca el ‘mutirão de desvaração’ (desvarar: lanzar una embarcación al agua) y pide ayuda a los vecinos para su transporte hasta el río más próximo.

La deslizan sobre rolos de madera. Ya en el agua, la llevan, a base de remo, para casa, donde deberá secarse a la sombra y donde se le pondrán los instrumentos.

Mucha cachaça y café. Por la noche, cena. Por fin, el fandango. Por eso, los varamientos, cuando ocurren, son siempre los sábados.

En la convivencia del pescador, son medidas en brazas y palmos. Raramente en metros.

Para ahorrar energía y tiempo en sus cambios de lugar en el agua, las canoas pueden ser adaptadas para uso de velas, aprovechando así las fuerzas de los vientos.

Las velas más comunes son las de

tipo 'paranalenga' – leves, sin complicaciones, de fácil manejo y bajo costo. Constan de:

- sábana – paño leve de aproximadamente 2 x 2 metros; cualquier tejido sirve. Suelen juntarse dos sacos de harina abiertos (de algodón o incluso los de fibra sintética);
- mástil – madera maciza de como máximo 25 metros de largura por aproximadamente 1,5 pulgadas de diámetro;
- botavara – palo macizo (generalmente un bambú-del-reino) de, como máximo, media pulgada de espesura y poco mayor que el mástil;
- escota – una cuerda de nylon, un poco más gruesa que las usadas para varal, de aproximadamente diez metros de largo.

Los bordes del paño deben recibir un refuerzo de cordón y uno de los lados será cosido directamente alrededor del mástil. En la punta externa inferior será fijada la escota y en la punta externa superior será hecha una pega para recibir la botavara.

El mástil es fijado en un agujero en el banco de proa (frente), donde se afirma, y debajo, en la carlinga, un

pequeño bloque de madera es fijado al piso de la canoa.

Los botes (chatas) se diferencian de las canoas básicamente por ser construídos con tablas. Otra diferencia es el formato – en su mayoría los botes tienen popa larga y cuadrada. Dependiendo de las propiedades del dueño, pueden ser hechos con fondo chato, recto (de construcción más fácil); los más comunes, de fondo en “v” (con ángulo más hondo) y “media v” (con ángulo más raso). En las maniobras, ofrecen más estabilidad que las canoas.

Las balsas son embarcaciones presentes en todas las postales del Nordeste (por eso sólo voy a citarlas). Constan de una plataforma de palos macizos (de seis a siete) y una gran vela triangular. Con mayor envergadura que los botes y canoas, consiguen enfrentar las agitaciones del mar más allá de los rompientes, posibilitando jornadas de trabajo más largas en el mar.

Para impulsar sus embarcaciones, los pescadores hacen uso de remos. Son muchos sus formatos, pero tienen una característica común – deben ser leves, pues los pesados obligan al pescador a hacer fuerzas innecesarias. Tienen en media una braza o

braza y media de largura. Entre las maderas buenas para su fabricación se encuentran el iguaquá, la pitinga, la cupiúva, el nhumirim y la canela do chaco (amarilla). Maçaranduba (*Mimusops huberi*) también es buena, pero es pesada, y si se suelta de la mano se va para el fondo. En ese caso, se usa hacer un agujero en la punta del cabo, que se quedará flotando. En el raso, se puede hacer uso de 'varejões' – varas largas y leves que son presionadas contra el lecho de las aguas haciendo que la embarcación avance.

4 – Conservación de los equipamientos (reparos)

Los pescadores artesanales estiman sus instrumentos de trabajo como estiman el medio en que actúan. Los conservan. En las horas libres, se juntan para remendar sus redes. De tiempo en tiempo hacen un cocimiento con entrecorteza de jacatirão, también conocido como quaresmeira (*Timbouchina muta-bilis*). Usando sus canoas como escudillas, bañan las redes de cordonês (incluso las de nailon) con la infusión, lo que las vuelve impermeables y más resistentes al desgaste.

Cuando la tarrafa, con el uso, se

queda muy enmarañada, con las mallas muy entraiadas, es necesario que sea estirada. Se debe colgar de una rama de árbol alto, izada por el propio cabo, con un peso debajo; se queda así cerca de dos días y ya está nuevamente en orden. Es común que el pescador, en las horas libres, teja su propia tarrafa.

Una buena canoa, bien cuidada, dura de diez a quince años o más. Eso implica recibir, cada año, una pintura de tinta al óleo brillante para darle impermeabilidad. En esa oportunidad, mezclan un poco de yeso de estuco con tinta al óleo y calafatean con espátula los pequeños cortes o principios de resquebrajamientos. Cuando están ancladas en el puerto, deben estar bien inmovilizadas para que, con el viento, no choquen unas contra otras o en los moirões (protecciones).

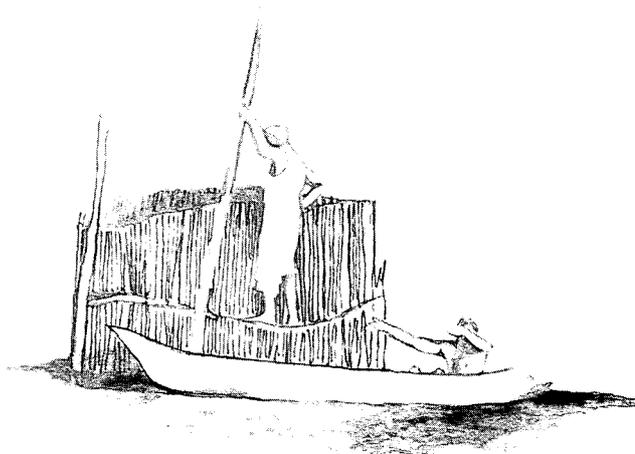
Toda canoa tiene dos bancos (dos tablas de un palmo de anchura) atravesándola de lado a lado y fijándose en las bordas. Uno para la popa y otro para la proa. Tienen, también, la función de darle más resistencia.

A pesar de todo el cuidado, las embarcaciones se desgastan con el uso. Surgen resquebrajamientos, problemas en las patilhas o sobrebordas, o incluso roturas en el fondo. En esos

momentos se buscan profesionales competentes: los reformadores, que también son pescadores cuando no hay pedidos de reforma, o en las horas libres. Dicen éstos que, teniendo pegamento y madera, no existe canoa sin arreglo, incluso cuando está resquebrajada de popa a proa en dos mitades. Si se trata de un resquebrajamiento fino, pequeño, hacen una masa de serrines con pegamento (Casco-phen) y la aplican sobre la superficie dañada. Entre tres y cuatro horas después está lista para volver al agua. O, entonces, hacen un calafateo (hacer calafateo, tocar calafateo, calafatear): introducen un cordón de paño o de cualquier fibra en el resquebrajamiento y por encima pasan pegamento o brea.

De ser varadas y desvaradas tantas veces, sobre rolos de madera o directamente sobre el suelo, las canoas se van quedando con el fon-

do cada vez más fino. En ese caso tienen que recibir un remiendo más amplio. Se retira con serrucho fino todo el trecho del fondo que debe ser sustituido. Se sierra un pedazo de tabla de las dimensiones de la abertura hecha, para que se ajuste a ella. Con un serrucho de punta fina introducido entre el remiendo y los bordes de la abertura en el fondo de la canoa se van haciendo los ajustes para después proceder a encajarla y a pegarla.



La pesca de curral
Dibujo de Mila a partir de una foto de Toninho Macedo

Más compleja es la restauración de las patilhas. Por ser los picos de la canoa, pueden dañarse con facilidad y, debido a sus características, son de reconstitución más difícil, aunque viable.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Antônio Paulino de.
Fundação de Cananéia. Revista do Arquivo Municipal, número 152, São Paulo, 1952.
- AMARAL, Amadeu.
Dialeto caipira. São Paulo, Hucitec, 1976.
- AMORIM, Laerte C.
Sobre a linguagem do pescador artesanal fluminense. En Pesca artesanal: tradição e modernidade. São Paulo, IOUSP, 1989.
- DIEGUES, Antônio Carlos Sant'Ana.
Pescadores, camponeses e trabalhadores do mar. São Paulo, Ática, 1983.
- LOUREIRO, Violeta R.
Os parceiros do mar. CNPq, 1985.
- MACEDO, Toninho. Luz e sombra. São Paulo, Ed. Rios, 1987.
- _____. Billings viva. Departamento de Cultura de São Bernardo do Campo, 1992.
- MARQUES, Lilian Argentina B.
O pescador artesanal do sul. Rio de Janeiro, MEC/ SEAC/ FUNARTE/ INF, 1973.
- MARQUES, M. E. de Azevedo.
Província de São Paulo. São Paulo, Itatiaia/EDUSP.
- MUSSOLINI, G. O.
Cercos da tainha na Ilha de São Sebastião. Revista de Sociologia, 1945.
- PIERSON, Donald.
O homem no Vale do São Francisco. Rio de Janeiro, Suvale, 1972.
- RIBEIRO, Joaquim.
Os brasileiros. Rio de Janeiro, Pallas, 1977. ■

Hacer, comer y vivir: introducción a la artesanía culinaria brasileña

RAUL LODY

Escritor, Antropólogo, Museólogo, Profesor de Cultura brasileña y Arte Popular brasileño. Miembro de Academia Brasileña de Bellas Artes y de la Academia Brasileña de Historia. Investigador de la Coordinación de Folclore y Cultura Popular de FUNARTE.

Ommis labor nominis in ore eius.

Eclesiastes, VI, 7.

Dime lo que comes y te diré quién eres. Ciertamente, el alimento, su preparación, la forma de servirlo, de consumirlo, el momento de consumir distingue y señala al individuo, su grupo, su sociedad, su cultura.

Brasil, país continental de variados sistemas ecológicos, propicia también la variedad y riqueza de alimentos. Lo que la naturaleza ofrece y el hombre transforma va para la cocina, la mesa, el ritual de ofrecimiento y, principalmente, para la boca.

Comer es un complejo camino

que se inicia en la elección, en la oferta de ingredientes, en el acto de trabajar cada producto, de utilizar objetos propios para la fabricación del alimento, verdadero arte que resulta en el plato. El plato, significando el alimento, debe ser identificado, deseado, visto, olido y, entonces, comido. Se come, inicial y esteticamente, con la vista, y se come, biológicamente, para vivir; pero se come también para fortalecer lazos entre individuos, para establecer comunicación espiritual entre el hombre, un dios, un antepasado; se come para conmemorar una fiesta, un ritual de cambio

o para generar identificaciones, hablando del hombre y de su civilización.

Comer es acto fundamental para la vida y también acto ceremonial, especialmente en el establecimiento de eslabones éticos, morales, sexuales, jerárquicos inter-hombres y de ellos con sus diferenciados sistemas sagrados.

Por eso se come en casa, en la calle, en la feria o en el mercado, comida de quioscos, de chozas, de bandejas; se come en los templos, en las fiestas, cuando el personaje asume el papel de la persona que come y también bebe; conmemorando, festejando; sirviendo en esteras trenzadas de fibras, sobre hojas de plataneras (musa paradisíaca), en sólidas mesas de madera cubiertas con manteles de lino, de randa o guarnecidas con juegos americanos - la comida en vajillas de barro, madera, loza, vidrio, plata, alpaca, que indican diferentes rituales, clases sociales, momentos distintos de fiestas o del cotidiano. Así, se come para afirmar identidades, expresar papeles y funciones en el grupo social, cumplir promesas, reforzar lazos de parentesco, para consagrar, ungir, haciendo de la ali-

mentación un acto solemne y complejo por lo que supone de historia, de cultura, de símbolos ancestrales, inmemoriales, como las primeras incursiones de caza, del descubrimiento del fuego, con el que hasta se puede transformar los alimentos y conquistar, así, nuevas tecnologías y logros de las civilizaciones.

Para llegar hasta la boca del hombre, lo que es ofrecido como alimento necesita procesamientos, diferentes maneras de preparar artesanalmente la raíz, la hoja, el fruto, la carne, el plato salado o dulce, la bebida.

Comida cruda, hervida, cocida, frita, ensopada; comida para consumo minimalista; comida para multitudes; comida, siempre comida; un buen motivo para reunir, señalar identidades, cuando el hecho de hacerla, de prepararla, es, muchas veces, más importante que el gusto, el sabor; el destino, cuerpo del hombre o incluso un altar, una ceremonia pública o no.

El trabajo manual, la manipulación de los ingredientes, el toque, la sensibilidad, las percepciones de temperaturas, texturas, los olores, las imágenes se combinan en el quehacer

artesanal culinario como factores decisivos y marcantes de la relación hombre/alimento.

Sin duda, la cocina es un espacio ritual, los complementos diversos y principalmente el hombre funciona como agente revitalizador que imprime cultura a lo que hace, a lo que procesa, a lo que elabora con las manos, instrumentos vigorosos y decisivos de la comunicación y de la intención de transformar ingredientes en alimentos que servirán para variados usos, identificando regiones, países, pueblos.

Y, en la cocina, morteros, tamices, abanadores, hornillos, fogones, calderos, asadores, lebrillos, cuencos, platos, escudillas, jarros, vasos en forma de concha, cucharas, vasos, rallos, molinillos, hornos, moldes y todo lo demás en madera, barro, hierro, folha-de-flandres, cobre y fibras, o reciclando diferentes materiales, garantizando tanto nuevas como otras utilidades, proporcionan resultados varios, morfologías propias para cada deseo - feijoada, vatapá, acarajé o incluso farofa, o aun churrasco, tienen imágenes, formatos, colores, texturas propias que proporcionan el gusto, el gozo de comer.

Las construcciones manuales

Hecha por hombre o mujer, relacionada con tabús e ingerencias diversas - hora, ropa, sonido, gesto - la comida tiene sentidos, y se debe cumplir rigurosamente el ritual que exige para que sea aquella realización esperada y cumpla sus funciones. El prepararla con las manos, con sabiduría, con una cierta filosofía del consumo, el preparar comida como señalizaciones de sistemas etnoculturales se integra en la propia vida, la vida del hombre, en éste y en otros mundos.

El acarajé, por ejemplo, es una bolita hecha de frijoles, frijoles claros llamados genericamente fradinho (*Vigna sinensis* L.). Los frijoles se ponen en remojo, se quita la cáscara grano por grano. Después, son rallados en piedra, mortero de piedra o molinillo, o incluso por otros procesos, se le echa cebolla rallada y sal, la masa se deposita en cucharadas en aceite de dendê - aceite de dendezeiro (*Elaeis guineensis* L.) - hirviendo. Bien frito, el acarajé es consumido en las calles de Salvador (Bahia), de Rio de Janeiro e incluso en Recife (Pernambuco). Cada bolita podrá ser rellena de camarón ahumado o

vatapá, caruru, pimienta, ensalada, entre otras posibilidades. Acarajé es comida de orixás: Iansã y Xangô. Es la comida preferida por buena parte de la población brasileña. El acarajé es un alimento-símbolo afrobrasileño.

Otros platos también ganan notoriedad étnica y conviven en la amplia carta de opciones propia del pueblo brasileño. Lo que viene del reino, de Portugal, de Europa; lo que viene de la costa, de África; y especialmente, lo que es de la tierra, de Brasil, de la naturaleza generosa de este suelo.

Del reino, de la costa y de la tierra

Aceite de oliva, vino, queso, venidos del reino; condimentos, inhame (*Dioscorea esculenta*), hojas, dendê venidos de la costa; plátano, mandioca, peces, cazas, frutas variadas son de la tierra, uniendo, así, los destinos de los significados artesanales de la cocina, de la mesa, de la vocación para la boca del hombre o para la boca de dios, del santo, del antepasado.

Para prepararla con colador, rallo, horno, cuchara, con cualquier otro utensilio, existe un conocimiento ancestral incluido en cada acto, en

cada ritual de la preparación, pero se destaca también el trabajo de artesanos que tallan en madera escudillas, morteros, cucharas, tablas, tenedores; alfareros que, con técnica de torno o por procesos de roletes, hacen con sus manos calderos, platos, cantarillos, quartinhas, jarros, vasos, por ejemplo; herreros, metalúrgicos populares, que hacen fogones, hornillos, cuencos, coladores y parrillas de hierro, flandres, latón, cobre, aluminio e incluso reciclan latas y destinan muchos productos al consumo de la cocina y a diferentes usos al servicio de la alimentación; e incluso, artesanos que trenzan fibras naturales, fabricando tamices en formatos y entramados muy distintos, bien como abanadores, cestos, canastas usadas para transportar frutas, raíces, peces, harinas, también habituales en las cocinas, posibilitando la preparación de los alimentos.

Tecnologías de alfarero, de trenzador de fibras, de tallador de madera, de metalúrgico y de otros que reciclan papel y materiales plásticos, labores indispensables en los procesos gastronómicos; herramientas que unen conocimientos familiares sobre alimentos y conocimientos de la devoción religiosa - cumplimiento

de promesas, folías y otras manifestaciones de cortejo, teatro y baile populares, pues es devocional trabajar con azúcar en técnica de alfeñique - pasta muy blanca de azúcar - en la confección de palomas que representan al divino Espíritu Santo, como también es devocional ofrecer frijoles con arroz al final de una jornada de folia-de-reis, por ejemplo.

El dulce azúcar

Azúcar puro, en caldos para frutas tropicales, en la confección de bizcochones, en la fabricación de caramelos, helados, rapadura y tantas otras recetas con muchos huevos, característica de la heredada dulcería tradicional portuguesa, o recetas regionales brasileñas cuya estética, cuyo sabor se guardan en cristales finos y porcelanas, en cerámicas, en vidrios y bandejas de flandres.

Azúcar también en licores, infusiones de frutas en aguardiente, especialmente el caju (*Anacardium occidentale*), o de hojas y raíces, imágenes del fuerte apelo al acto social de beber, para festejar, reunirse o invocar un santo de terrero. A Exu le gusta el aguardiente.

Las botellas, casi siempre recicladas, exhiben colores e insinúan las delicias que contienen. Algunas son envueltas en trenzados de fibras atendiendo a consumos regionales o actuando en el mercado del souvenir. Aguardiente caxixi, del Recôncavo de Bahia, vendida en el período de la Semana Santa en pequeñas lozas de barro - miniaturas - que reciben también la denominación caxixi.

Lo que compone, en papel y otros materiales, el aparato de servir sirve para ampliar posibilidades de la artesanía enfocada hacia la alimentación. Son papeles recortados - verdaderas randas - forrando platos de bizcochón, de pasteles, como aquellos de Pernambuco con rellenos de carne y condimentos, espolvoreados con azúcar refinado.

Azúcar y canela, evidente influencia árabe en la mesa brasileña, dándole cierto tueste a frituras de rebanadas o fatias paridas - pan, leche, azúcar y huevos en aceite de oliva -, recordando el ciclo navideño, o en los cordones de caramelos adornados de papeles multicolores que distinguen las fiestas de la Penha, en Rio de Janeiro.

Son tantas las opciones y los resultados visuales y de sabores que hacen a la mesa brasileña ser tantas mesas, tan creativas como adaptadas y convividoras con rigores y preceptos tradicionales.

Hojas de platanera protegiendo bolitas de frijoles, dendê y camarones - abará -, hojas para las moquecas, hojas en los condimentos, hojas de

mamona (*Risinus Communis L.*) en el servicio de muchos platos ceremoniales en terreros de candomblé. Ecología en armonía con la estética gastronómica, ofreciendo riqueza de alimentos artesanalmente preparados, que, interpretados a la luz etnocultural, son creaciones locales, pero también manutención de modelos de otras culturas, todas unidas para dar vida, forma y gusto brasileños.

GLOSARIO

Abará: Bizcocho de frijoles fradinho, dendê, camarón seco o ahumado, cocido y guarnecido por hojas de platanera.

Alguidar: Recipiente de barro de base circular y gran borde, que recuerda un cuenco. Barreño, lebrillo, cuenco.

Cachaça: También conocida como aguardiente, entre las demás designaciones regionales. Es una bebida preparada con caldo de caña de azúcar. Traducida en el texto por aguardiente.

Cuia: Media calabaza (*Legenaria vulgaris*) o medio coité (*Crescentia cujere*).

Exu: Orixá yorubá de la comunicación y de la calle; el mensajero de los dioses.

Feijoada: Plato preparado con frijoles negros (*Phaseolus vulgaris*), carnes bovinas y porcinas, y muchos condimentos.

Folia-de-reis: Cortejo de ciclo navideño formado por foliões y payasos. Cumplen devociones religiosas.

Gamela: Recipiente de madera de formato redondeado u ovalado. Traducido por escudilla.

Iansã: Orixá yorubá que comanda los vientos y las tempestades.

Moenda: Engranaje para extraer el caldo de la caña de azúcar (Saccharum offinarum). Traducido por molinillo.

Quartinha: Recipiente de barro, conteniendo 1/8 de litro de agua.

Ralo: Instrumento para rallar en hoja de flandres, aluminio u otros materiales. Traducido por rallo.

Santo: Término genérico para divinidad en los terreros afrobrasileños.

Terreiro: Local, generalmente con piso de tierra aplanada, donde en caso de cultos afro-brasileños se llevan a cabo las celebraciones

Xangô: Orixá yorubá que fue rey de Oyó, Nigeria, dominando el fuego y la justicia.

BIBLIOGRAFIA

FREYRE, Gilberto.

Açúcar: em torno da etnografia, da história e da sociologia do doce no Nordeste canavieiro do Brasil./s.l./Instituto do Açúcar e do Alcool.

LODY, Raul.

Alimentação ritual. Ciência & Trópico. Recife, LNJPS, 5 (1): 37-47, janeiro/junho. 1977.

- .
Axé da boca: temas de antropologia da alimentação. Rio de Janeiro, edición del autor, Comunicado Aberto, número 7, 1990.
- .
Santo também come. Rio de Janeiro, Artenova; Recife, IJNPS, 1979.
- .
Um banquete à beira-mar. Diário de Pernambuco, Recife, 6 de janeiro de 1992. ■

Glosario

Abará: Bizcocho de frijoles fradinho (*Vigna sinensis* L.), dendê (*Elaeisis guineensis*), camarón seco o ahumado, cocido y guarnecido por hojas de platanera.

Abebê: abanico circular en metal.

Acordelamento: consiste en la superposición de cilindros de arcilla, llamados rodillos (roletes), formando anillos o espirales. Esta técnica tuvo amplia difusión entre las culturas ceramistas precoloniales, siendo que, en aquellas encontradas en Bahía, su popularidad es francamente dominante. Ya el modelagem (modelado) permite la obtención de un utensilio, o parte de él, a partir de un bloque de arcilla. Estatuillas, cachimbas, bases y apéndices de vasijas fueron realizados, generalmente, con esta técnica.

Adjá: campanilla.

Alas: grupos con disfraces inspirados en el tema de la escuela que, durante el desfile, evolucionan cantando y bailando. Se organizan en torno a un “jefe”, responsable de la confección de los disfraces.

Alguidar: Recipiente de barro de base circular y gran borde, que recuerda un cuenco. Barreño, lebrillo, cuenco.

Asé: hierro que representa a los ancestros.

Assentamento: asentamiento, local y/o conjunto de objetos que representan a los dioses y ancestros.

Baiana: mujer típicamente ataviada, con un traje blanco de grandes volantes, característica del Estado de Bahía.

Baliza/mestre-sala y porta-bandeira: el baliza (hoy mestre-sala) y la porta-bandeira, con coreografía propia y lujosos disfraces, desfilan entre una ala y otra. Él protege y presenta al público a su compañera, portadora del estandarte de la escuela.

Batuque: modelo religioso que cultúa orixás predominante en Rio Grande do Sul.

Biju: especie de torta hecha de tapioca, que es un subproducto de la mandioca.

Bloco de empolgação: grupo de carnavalescos acompañado de un pequeño conjunto de percusión que disfruta libremente del carnaval en la calle.

Bloco de enredo: grupo de carnavalescos que disfruta del carnaval en la calle acompañado de un pequeño conjunto de percusión y organizado en torno a un tema.

Bulhões: potes grandes de cerámica utilizados para el acondicionamiento de agua potable.

Bumba-meu-boi: jolgorio en el que se escenifica la muerte y la resurrección del buey; se encuentra en diversas regiones de Brasil con diversas denominaciones: Boi calemba, Reis-do-boi, Boi-de-reis.

Caatinga: Vegetación típica del Nordeste, pero que llega hasta el norte de Minas Gerais y Maranhão, formada por pequeños arbustos, comúnmente espinosos, que pierden las hojas durante la larga estación seca. Entre ellos se dan numerosas plantas suculentas, sobre todo cactáceas.

Caboclo: mestizo de blanco con indio, tipo humano característico del interior de Brasil.

Caboclo d'água: ente fantástico que por la noche vira canoas y asombra barqueros en el río São Francisco.

Cachaça: aguardiente hecho de caña muy común en Brasil.

Caipiras: término con el que son designados los individuos y las cosas propias del universo rural.

Candomblé: modelo religioso que integra cultos a los orixás, voduns, inquices y ancestrales, predominante en el estado de Bahia.

Cangaceiro: personaje del cangaço, movimiento social que en las primeras

décadas de este siglo proliferó en el nordeste brasileño, enfrentándose al orden social establecido.

Capanga: bolso colgado del brazo hecho en cuero, tejido o metal.

Capinzais: terreno donde crece o se cultiva el capim, especie de heno.

Caruru: plato preparado con quimbombó, aceite de dendê (*Elaeisis guineensis* L.) e camarones ahumados.

Cavahadas: combate simbólico de grupos de caballeros que representa la confrontación histórica entre moros y cristianos en la Península Ibérica.

Chita: tipo de tejido de calidad inferior y bajo costo, estampado con motivos florales.

Clóvis: enmascarados que se visten con anchos monos, generalmente de raso multicolor. Andan solos o en bandos por las calles de las afueras de Rio de Janeiro, durante el período carnavalesco. Son conocidos también como bate-bolas, debido a que llevan con ellos pelotas de plástico o hechas con la vejiga del buey seca que, al hacerlas chocar contra el piso, producen un ruido que asusta principalmente a los niños.

Comissão de frente: grupo que abre el desfile de una escuela de samba vistiendo frac y sombrero de copa o disfrazado según el tema.

Congadinha: pequeña congada, congado o congo, términos por los cuales es designado en Brasil un tipo de representación teatral popular, de motivación africana.

Cordões de bicho: grupos cuyos componentes usan disfraces de animales o que salen llevando la figura de un animal.

Coretos: quioscos para presentaciones de bandas de música construídos en plazas y locales públicos, especialmente decorados en el período carnavalesco.

Correntão: tipo de collar ritual con eslabones largos y encadenados, generalmente en plata, alpaca y algunos en oro.

Crioula: criolla, hija de africanos nacida en Brasil.

Cruzeiro: Crucero; cruz.

Cuia: mitad de una cabaça (*Legenaria vulgaris*) o medio coité (*Crescentia cujere*), cuya cavidad se aprovecha como recipiente.

Donatário: miembro de la nobleza portuguesa que recibía del rey un pedazo de tierra, en Brasil, para su usufructo y explotación, a cambio de ceder una parte de los beneficios al reino de Portugal.

Embira: nombre genérico de varias plantas anonáceas empleadas, en Brasil, en la fabricación de cuerdas y tejidos ordinarios.

Engobe: pasta cerámica que se aplica a la superficie de una pieza a fin de modificar, después de la quema, su color y su aspecto.

Eruquerê: plumero de rabo de buey.

Exu: orixá yorubá de la comunicación, mensajero de los dioses.

Farofa: plato a base de harina de mandioca (*Manihot utilissima*), preparado con varios condimentos.

Feijoada: Plato preparado con frijoles negros (*Phaseolus vulgaris*), carnes bovinas y porcinas, y muchos condimentos.

Festas juninas: conmemoraciones que originalmente homenajearon a los santos Pedro, Antonio y Juan. También denominadas festas caipiras, comprenden hoy las fiestas que tienen lugar en el mes de junio, caracterizadas por la presencia de banderolas, hogueras, comestibles, música e indumentarias típicas.

Flandereiro: lo mismo que funileiro; aquel que trabaja con folhas-de-flandres.

Folha-de-flandres: lámina de hierro y estaño usada en la fabricación de numerosos utensilios. También denominada lata.

Folia-de-reis: grupo que sale por las calles durante el ciclo navideño, visitando las casas para reclutar auxilios para la fiesta de reyes (6 de enero), representando el propio viaje de los Reyes Magos rumbo al Belén.

Folias do divino: músicos y cantantes que recorren las calles con la bandera del Divino Espíritu Santo, ilustrada con la paloma simbólica, procurando recursos para la fiesta en homenaje a lo Divino.

Foliões: participantes de la folia.

Frevo: marcha sincopada de ritmo frenético muy popular en el carnaval del estado brasileño de Pernambuco.

Gamela: Recipiente de madera de formato redondeado u ovalado. Traducido por escudilla.

Grampada: entramado en liña, realizado con un instrumento de acero en forma de "U" y ejecutado con el trenzado hecho con una aguja de croché. Sirve como acabamiento para diferentes piezas del ajuar doméstico, y también para la confección de servilletas, toallas, entre otras. Se trata de una artesanía femenina en vías de extinción.

Iansã: Orixá yorubá que comanda los vientos y las tempestades.

Ibi: tipo de caramujo.

Ibó: pulsera circular de mayor volumen.

Idé: pulsera circular.

Inquice: divinidad relacionada con la naturaleza, procedente del sistema religioso Bantu.

Isopor: espuma de poliestireno; un tipo de corcho sintético.

Jacatirão: árbol de cuya madera se construyen muebles; planta que produce hojas utilizadas como té.

Jogo do bicho (juego del bicho): nombre dado a una lotería clandestina muy popular en la ciudad de Rio de Janeiro, cuyos jefazos ocupan una posición importante en la organización del carnaval de la ciudad.

Kardecismo: sistema religioso fundamentado en las enseñanzas de Alan Kardec, que preconiza la creencia en la sobrevivencia del alma y en la existencia de la comunicación – a través de un médium – entre vivos y muertos, entre espíritus encarnados y desencarnados.

Kêtu: región entre Benin y Nigeria.

Labrete: adorno que pende del labio inferior.

Lamelofones: instrumentos cuyo sonido es obtenido haciendo vibrar, con los pulgares, las extremidades de láminas flexibles, de bambú o de metal. Las láminas paralelas son fijadas a un caballete a su vez fijado sobre una caja de madera o una cabaça (*Legenaria vulgaris*), que funcionan como resonadores.

Lampião: Virgulino Ferreira da Silva, líder cangaceiro de fuerte actuación en la región Nordeste, en la década de 1930, paradójicamente señalado como héroe y bandido.

Maracatu: grupo carnavalesco de Pernambuco, de mayoría negra, con pequeña orquesta de percusión, que recorre las calles cantando y bailando.

Marajoaras: propias de los pueblos que habitaron la isla de Marajó, en la desembocadura del río Amazonas, en época anterior a la dominación portuguesa.

Mariô: hoja del dendezeiro, especie de cocotero brasileño (*Elaeisis guineensis*, L.), deshilachada.

Mastelas: recipientes de madera, de formato redondeado, utilizados para el lavado de los pies, para colocar agua y productos diversos.

Mata atlântica: floresta que en el pasado cubría el litoral, de norte a sur del país. Hoy, con las devastaciones, está presente en áreas más restrictas de la costa atlântica.

Miçangas: cuentas de vidrio muy utilizadas en la fabricación de adornos como collares, aretes y pulseras.

Miçangão: tipo de eslabón redondeado y que encadena el correntão, entre otras piezas de joyería ritual afrobrasileña.

Mina: modelo religioso que integra culto de los voduns y familias reales procedentes de Benin, predominante en el estado de Maranhão.

Moenda: Engranaje para extraer el caldo de la caña de azúcar (*Saccharum officinarum*). Traducido por molinillo.

Moqueca: plato tradicional de la culinaria afro-brasileña en que se cocinan peces y mariscos con aceite de dendê (*Elaeisis guineensis* L.), leche de coco, aceite de oliva y condimentos.

Mucama: esclava de casa.

Murano: dícese de las cuentas de vidrio colorido inicialmente producidas en Murano, Italia.

Nação: modelo etnocultural africano.

Obé: cuchillo de mayor o menor tamaño.

Ofá: arco y flecha, también denominado damatá.

Ogum: orixá yorubá de los metales, de la guerra y de los caminos, el orixá artesano.

Ogum Xaroquê: Ogum y Exu como un mismo dios.

Orixá: divinidad relacionada con la naturaleza, procedente del sistema religioso de los Yorubá o Nagô.

Ossãe: orixá yorubá de las hojas.

Oxóssi: orixá yorubá de la caza y de los bosques.

Pencas: ver pencas de balangandãs.

Pajelança cabocla: sistema de creencia religiosa formado a partir del sincretismo de elementos de origen negro, blanco e indígena y que, en el norte del país, conserva fuerte predominio de este último.

Pencas de balangandãs: conjunto de diferentes amuletos reunidos en broche, llamado 'nave', complementado con correntão, generalmente en plata o alpaca.

Polvarinho: polvera, recipiente en metal para contener pólvora.

Poteiro: individuo que modela, generalmente en el torno, objetos de barro, tales como potes, vasos y otros recipientes para la conservación de líquidos y alimentos.

Puçá o jereré: red para pescar gambas y cangrejos.

Quartinha: Recipiente de barro, conteniendo 1/8 de litro de agua.

Ralo: Instrumento para rallar en hoja de flandres, aluminio u otros materiales. Traducido por rallo.

Reco-reco: instrumento cuyo sonido es obtenido raspándose, con una varilla, la superficie con ranuras de un pedazo de bambú o taquara, trozo de madera o cabaça

(*Legenaria vulgaris*) de formato alargado.

Roletes: cilindros de arcilla que se superponen para el modelado de figuras de barro en la técnica del acordelamento.

Santo: Término genérico para divinidad en los terreros afrobrasileños.

Sertão: zona del interior, en especial del nordeste del país, poco poblada, donde la cría de ganado prevalece sobre la agricultura y donde los hábitos y costumbres son más fuertemente marcados por las tradiciones. La vegetación predominante es la caatinga.

Tambor: modelo religioso que cultúa orixás y divinidades del Amazonas, predominante en el estado de Pará.

Taquara: nombre de una especie de bambú.

Terreiro: local, generalmente con piso de tierra aplanada, donde, en caso de cultos afro-brasileños, se llevan a cabo las celebraciones.

Tora: pedazo de un tronco de madera.

Tracajá: reptil quelónio del Amazonas; pardo oscuro, manchas amarillosas, cabeza rojo parduzca, cuya carne y los huevos son muy usados en la región.

Trios eléctricos: bandas de músicos y cantantes encima de un camión equipado con amplificadores, que salen por las calles de la ciudad en carnaval, seguidas de carnavalescos. Muy populares en el nordeste brasileño.

Umbanda: modelo religioso que integra culto a los orixás, santos católicos y otras divinidades esotéricas, predominante en Rio de Janeiro.

Vaquejadas: en principio, se refiere a la concentración del ganado de una hacienda por razones tales como: dar remedio, domar, vacunar, castrar, etc. Dado que implica el encuentro de muchas personas, se convierte en una ocasión festiva, en la que se realizan corridas y otras muchas demostraciones de destreza en el trato con el ganado.

Vitalinos: maestros de una escuela fundada por Maestro Vitalino en el Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco. Escultores de una identidad colectiva modelada en barro y en relaciones de solidaridad y estima. Significativa representación de la resistencia y creatividad de una población que, 'sacando leche de las piedras', genera una renta vital para su existencia básica.

Vodum: divinidad relacionada con la naturaleza, procedente del sistema religioso de los Fon.

Xangô: Orixá yorubá que fue rey de Oyó, Nigeria; domina el fuego y la justicia. ■

Artesanía del mes

Figuras de madera policromada Brasil

En algunas regiones del Brasil existe una rica tradición en la talla de madera. Sus orígenes se encuentran en los esclavos africanos que fueron traídos durante la colonia y que, entre otros elementos culturales, aportaron nuevas técnicas en el trabajo de la madera. Imágenes de santos, exvotos que reproducen partes del cuerpo humano curadas por intermediación de un personaje religioso o figuras humanas son parte de la producción de estos grupos en donde se combinan técnicas y visiones culturales de origen africano, europeo y americano.

Las tallas además de policromía, tienen también pirograbado e incisiones.