

ARTESANATO BRASILEIRO: ICONOGRAFIA DA IDENTIDADE NACIONAL

BRAZILIAN HANDICRAFTS: ICONOGRAPHY OF NATIONAL IDENTITY

André Luiz Fronza¹

Débora Gigli Buonano²

Resumo

O artesanato é definido como um conjunto de conhecimentos tradicionais, étnicos e técnicos, que por meio de habilidades manuais, transforma diferentes matérias-primas em produtos. Considerado um importante patrimônio da cultura material, é responsável pelas traduções das atitudes e modos de ser das comunidades. A partir deste raciocínio, esta pesquisa tem como objetivo geral investigar os aspectos iconográficos do artesanato brasileiro, a partir das interlocuções existentes entre o objeto e seu local de produção. E descrever, a partir de análises imagéticas, suas principais características visuais. Os métodos adotados foram a revisão bibliográfica para o embasamento teórico, e a observação sistemática para a análise visual. Conclui-se que a iconografia do artesanato brasileiro é tão heterogênea e miscigenada quanto o país. O material mais utilizado é o barro, suas cores ora são saturadas, ora são monocromáticas. Já as formas são dotadas de curvas e irregularidades.

Palavras-chave: artesanato; brasileiro; identidade nacional; iconografia.

Abstract

Craftsmanship is defined as a set of traditional, ethnic and technical knowledge, which through manual skills transforms different raw materials into products. Considered an important patrimony of the material culture, it's responsible for the translations of the attitudes and ways of being of the communities. From this reasoning, this research has as general objective to investigate the iconographic aspects of the Brazilian craft, from the interlocutions existing between the object and its place of production. And describe, from imagery analysis, its main visual characteristics. The methods adopted were the bibliographic review for the theoretical basis, and the systematic observation for the visual analysis. It's concluded that the iconography of Brazilian craftsmanship is as heterogeneous and mixed as the country. The most commonly used material is clay, its colors are now saturated, sometimes monochromatic. Already forms are endowed with curves and irregularities.

Keywords: crafts; Brazilian; national identity; iconography.

¹ Pós Graduado em Direção de Arte em Comunicação, Centro Universitário Belas Artes – andrefronza778@hotmail.com

² Doutora em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie – debora.buonano@belasartes.br

1. Introdução

Por mais heterogênea e diversa que seja a cultura brasileira, constituída por distintas raças, etnias, tradições, cores e formas, existe algo que a une de norte ao sul, de leste ao oeste: o artesanato. Definido como produtos confeccionados por artesãos, seja totalmente manual ou com uso de ferramentas, e fazendo o uso de matérias-primas de recursos sustentáveis (UNESCO, 1997 apud BORGES, 2011), o artesanato é uma das formas mais ricas de expressão da cultura e da criatividade do povo.

Através de técnicas passadas de geração a geração e do uso de materiais locais, o artesanato expressa de forma visual e material a identidade do local em que é produzido. De acordo com Toscano, “valorizar esse complexo é valorizar nossa identidade cultural pois ele é uma das traduções das atitudes e modos de ser das nossas comunidades. Enfim, é uma forma de expressão da vida coletiva do brasileiro” (TOSCANO apud LEIRNER, 2002, p.7).

A partir deste raciocínio, esta pesquisa tem como objetivo geral investigar os aspectos iconográficos do artesanato brasileiro, a partir das interlocuções existentes entre o artesanato e seu local de produção. Para atingir este objetivo foi necessário conceituar artesanato, identidade nacional e iconografia. Entender as interações do artesanato e seu local de produção na formação da identidade nacional. E descrever, a partir de análises imagéticas, as principais características visuais do artesanato.

O método adotado no início desta pesquisa foi a bibliográfica, posteriormente a observação sistemática. Neste método “o observador sabe o que procura e o que carece de importância em determinada situação; deve ser objetivo, reconhecer possíveis erros e eliminar sua influência sobre o que vê ou recolhe” (LAKATOS e MARCONI, 2003, p. 192) Vários instrumentos podem ser utilizados na observação sistemática, neste estudo foram utilizados quadros imagéticos.

O interesse pela pesquisa iconográfica do artesanato nacional, surge a partir do entendimento que ele é um dos elementos mais importantes na constituição da identidade nacional. Esta por sua vez, está ameaçada pelo acelerado progresso de integração universal determinado pelo avanço tecnológico (MAGALHÃES, 1997).

Pesquisar e valorizar este bem cultural é cada vez mais importante e necessário, pois tem-se agregado a esse caráter cultural o viés econômico. Com impacto direto na geração de trabalho e renda, promovendo a inclusão social das comunidades menos favorecidas.

2. Artesanato

Antes de iniciarmos os estudos é necessário definir o que se entende por artesanato, a fim de delimitar o objeto de estudo desta pesquisa. O artesanato:

[...] compreende toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios. (PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO, 2012, p.12)

Assim, as cerâmicas com motivos de pinturas rupestres produzidas na Serra da Capivara (Piauí), a cestaria produzida com capim dourado (Tocantins) e as flores artesanais feitas com plantas secas do cerrado (Brasília), são alguns exemplos de artesanato. Uma vez

que recursos locais são transformados a partir das técnicas manuais dos artesãos em objetos utilitários ou decorativos com alto valor cultural.

Rendeiras, bordadeiras, tecelãs, entalhadores, oleiros e ourives, produzem um rico e altamente diversificado artesanato nacional, fazendo o uso de distintos materiais abundantes na região de produção, como barro, papel, plástico, folhas, sementes, escamas de peixes, couro, tecidos e linhas.

O artesanato é o testamento do complexo homem-natureza. É por meio desta cultura material que o domínio da técnica e do tipo de objeto revelará o local de sua produção, através dos aspectos físicos ou pela ideologia da cultura. Olhar o artesanato desvinculado da vida e da economia é saber de um artesanato meramente estético. Uma vez que ele simboliza indivíduos, comunidades; traduz desejos e expressões estéticas; atrela a produção ao uso individual e familiar, atingindo feiras, mercados, lojas e consumidores. Ele é integrante do patrimônio cultural nacional (LODY, 2013).

Do ponto de vista histórico, quase toda a grande produção popular do passado pertencia ao artesanato. Com a chegada da Revolução Francesa no século XVII, e da introdução da máquina no sistema de produção, a produção artesanal caiu drasticamente. Desde então os artesãos sobrevivem como herança de ofício, como trabalho, não mais como parte viva de uma estrutura social (BARDI, 1994).

Apesar do atual sistema de produção industrial e da crescente presença dos produtos “*Made in China*” no Brasil, o artesanato ainda sobrevive. O “repasso de saber, de conhecimento, é um fator importante para a continuidade do ofício, aqui também valorizado enquanto repasse de identidade, de pertencimento a uma família, uma comunidade, uma região” (LODY, 2013, p.11).

2.1. Identidade Nacional

Em busca da definição de identidade nacional, é preciso conceituar identidade e nação, assuntos intimamente ligados neste contexto. Toda identidade é algo que se define em relação ao que é exterior, princípio de se diferenciar do outro. E em relação a algo que é interior, princípio de se aproximar, de se identificar (ORTIZ, 1985).

A formação de uma identidade está ligada à formação de uma nação, e para construí-la é preciso de uma cultura que lhe dê o suporte. Essa cultura, em geral, diz respeito a um passado comum e a um povo portador dela, e por conseguinte da nação. Assim, a formação da identidade consiste na “determinação do patrimônio de cada nação e na difusão de seu culto” (THIESSE, 1999, p. 12 apud FIORIN, 2009, p. 116).

De acordo com Reis, essa identidade é criada pelas linguagens nacionais, sendo elas:

[...] da vida cotidiana, das atividades socioeconômicas, dos conflitos locais, dos valores locais, que aparecem na música, na poesia, na historiografia, nas artes, na política. Há discursos historicamente construídos, sinceros e vivos, que expressam o sentimento de pertencer à identidade nacional brasileira. Esta identidade não é nem essencial e nem natural, nem ontológica, mas uma “imaginação compartilhada”, criada em múltiplas linguagens, divergentes, discordantes, mas, sobretudo “interlocutoras” umas das outras. (REIS, 2012, p. 190).

Os distintos autores que abordam esse tema no contexto da brasilidade, como Renato Ortiz, Aloísio Magalhães e Lina Bo Bardi, concordam que uma das principais características da

identidade nacional brasileira é a miscigenação. O país “se constituiu através da fusão de três raças fundamentais: o branco, o negro e o índio” (ORTIZ, 1985, p.19).

Essa mestiçagem tornou-se nacional, um elemento que diferencia o Brasil de muitos países. Porém, é também um elemento que diferencia as regiões dentro do próprio país. Por ter um vasto território e ser constituído por culturas híbridas, cada região possui seus gestos, hábitos e a maneira de ser, constituindo o patrimônio cultural.

Assim, chegamos à conclusão de que a definição de identidade nacional não é algo fechado e engessado. Estamos na “modernidade das identidades abertas. Da imagem plural. Do mesmo que inexistente sem o outro.” (PORTELLA apud LESSA, 2005, p. 375). Desse modo, é difícil definir uma única identidade nacional para o Brasil, talvez o emprego do termo “identidades nacionais” cunhada por Guido Mantega (apud LESSA, 2005, p.7), seja o mais adequado a ser utilizado.

Na era pós-guerra, Bauman³ e Magalhães apontam problemas relacionados com o futuro da identidade das nações, principalmente do Brasil. Com a globalização “o Estado não tem mais o poder ou o desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação” (BAUMAN, 2005, p. 34). Isso provoca uma “perda de identidade cultural, isto é, a progressiva redução dos valores que lhes são próprios, de peculiaridades que lhes diferenciam as culturas” (MAGALHÃES, 1997, p.54).

Essa perda é a face negativa do avanço tecnológico que se propaga através de duas vertentes citadas por Magalhães: a tecnologia do produto industrial, com sua produção massificada e padronizada. E a tecnologia da comunicação audiovisual, que permite acompanhar vendo e ouvindo o que ocorre em qualquer canto do mundo.

1.3 Iconografia

A iconografia segundo Panofsky⁴, “é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (2011, p.47). Ela é uma forma de linguagem visual que se utiliza de imagens, uma ou mais unidades formais, para representar e comunicar algo para alguém.

Analisando a etimologia da palavra iconografia, e a partir disso o seu conceito, o autor explica que:

[...] o sufixo “grafia” vem do verbo grego ‘graphein’, escrever; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é portanto, a descrição e classificação das imagens [...] é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. [...] a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. (PANOFSKY, 2011, p.53)

³. Zygmunt Bauman é um sociólogo polonês nascido em 1925. Em seu livro *Identidade* (2005) mostra como a identidade se tornou um conceito importante para o entendimento da vida social na 'modernidade líquida', termo cunhado por ele para falar das relações fluidas na modernidade.

⁴. Erwin Panofsky foi um crítico e historiador da arte alemão, responsável por criar um dos mais bem-sucedidos métodos de pesquisa da história da arte no século XX. Intitulada de iconologia, foi criada por ele a partir da iconografia.

Apesar de parecer confuso, o mundo das imagens é ordenado e passível de ser sistematizado, com elas é possível contar por exemplo a história da humanidade. No artigo Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença, Panofsky afirma que é possível reconstruir o contexto histórico e “recriar”, a partir do objeto artístico, todo o processo de elaboração de uma imagem.

Por mais que seu estudo seja focado na história da arte, é possível aplicar sua teoria no objeto artesanal, motivo de estudo desta pesquisa. Uma vez que o artesanato, assim como o objeto de arte, é dotado de formas, cores, grafismos e significados num determinado contexto sociocultural.

Cada país, região e estado, tem suas particularidades que são simbolizadas por ícones que as identificam facilmente e traduzem sua identidade cultural. O desafio de realizar um levantamento iconográfico está no ato de reunir esses aspectos no artesanato, que identificam e caracterizam um povo no seu modo de viver e ser, sem estereotipar ou banalizar.

Embora serão usadas as correntes explicativas (significante/significado, forma/conteúdo), este estudo não irá se prender a elas, uma vez que o foco não está nas classificações e categorias. Mas na dinâmica entre sujeito histórico, artesanato e contexto.

3. Método

Os procedimentos metodológicos utilizados nesta pesquisa foram a pesquisa bibliográfica e a observação sistemática. A primeira etapa foi marcada pela busca de bibliografia relevante acerca do tema. Para Lakatos e Marconi (2003, p. 183) “sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto”.

Na revisão bibliográfica, que deu origem a fundamentação teórica, foi selecionado um amplo material que incluem artigos, dissertações, teses e livros nacionais e estrangeiros sobre o assunto. Esta busca foi realizada com “palavras-chave” como artesanato brasileiro, identidade nacional e iconografia. Os principais locais de pesquisa foram a biblioteca do Centro Cultural São Paulo e do Centro Universitário Belas Artes.

Do material encontrado, fez-se uma seleção dos mais pertinentes para a pesquisa em questão. Os principais autores utilizados para o embasamento teórico são: Aloísio Magalhães, Lina Bo Bardi, Carla Leirner, Adélia Borges, SEBRAE, Renato Ortiz e Erwin Panofsky.

A segunda etapa da pesquisa constituiu em selecionar as principais manifestações artesanais de cada região do Brasil: norte, nordeste, centro-oeste, sudeste e sul. Esta seleção se deu a partir da observação sistemática, de acordo com Lakatos e Marconi (2003, p.192), este tipo de observação “realiza-se em condições controladas, para responder a propósitos preestabelecidos [...] o observador sabe o que procura e o que carece de importância em determinada situação”.

Devido à enorme extensão territorial do país e de sua grande diversidade e riqueza artesanal, foi-se necessário adotar alguns critérios para selecionar as microrregiões de maior relevância, a fim de atingir o objetivo do estudo. De acordo com Collier (1973, p.103), “a dissecação e a identificação sistemática de amostragem são particularmente decisivas no estudo das regiões maiores e das supercomunidades encontradas em antropologia urbana.”

Assim, os critérios adotados para selecionar as manifestações artesanais foram: contribuição para a formação da identidade nacional, importância sociocultural, forte expressão da cultura local, e identidade visual marcante. Entende-se por identidade marcante, um conjunto de elementos visuais, entre eles cores, traços, texturas e padronagens, típicos de

uma manifestação artesanal, apresentando certo grau de inovação, criatividade e autenticidade.

A etapa posterior consistiu na produção de quadros imagéticos com fotografias da produção artesanal de cada microrregião. Foram analisados suas formas, cores e grafismos, bem como, o contexto sócio histórico cultural inserido. Para Collier (1973), existem três passos para transformar a imagem visual, neste caso as fotografias do artesanato, em conclusão científica.

O primeiro passo é obter um inventário simples. Que dados você tem? No segundo, é onde se começa a construção de estruturas categóricas. As imagens são agrupadas baseadas em diversas quantidades de elementos visuais, ecológicos, de agrupamentos sociais, de bens culturais. "Em um estudo cultural, os aspectos estilísticos [...] são base válida para diferenciação. A presença de certos elementos identifica claramente a influência cultural." (COLLIER, 1973, p. 106)

Por fim, o terceiro passo é condensar a evidência encontrada durante a análise total ou transformar as variáveis em quadros estatísticos, tabelas e diagramas. Assim, podemos transpor todo o material imagético para a documentação científica.

4. Desenvolvimento

Como visto anteriormente, o Brasil é o país da miscigenação, e o artesanato que simboliza os indivíduos e as comunidades não poderia ser diferente. De forma geral, é possível ver que as manifestações artesanais que ocorrem em todo o território nacional, conforme a Figura 1, são dotadas de cores, luminosidade e brilho. Possuindo formas orgânicas, oriunda da natureza e do caráter do povo. Sem contar na forte presença de elementos simbólicos que representam o encontro de culturas e mistura de raças.

Figura 1: Artesanato brasileiro



Fonte: Elaborado pelo autor.

As fontes que mais inspiram os artesãos, e que por conseguinte traduzem os atributos essenciais da identidade brasileira, são a natureza, com seus animais, montanhas, praias e mar. E a cultura, com suas histórias, festas e modo de viver.

Além da subjetividade expressa nos temas, o artesanato brasileiro conta com matérias-primas típicas que caracterizam os produtos como originalmente brasileiros. No sul há a forte utilização da lã, couro, folha de bananeira e palha de milho, no sudeste as pedras brasileiras e o barro. No nordeste o barro cerâmico, a carnaúba, o bambu e o cipó, no norte as sementes da floresta Amazônica, o capim dourado e o barro. E no centro-oeste as escamas de peixes, as frutas secas e a argila de rio.

A diversidade artesanal brasileira é resultado de distintas técnicas consideradas como heranças da imigração e colonização, bem como das características únicas da arte indígena. Tem-se a forte presença do bordado europeu no sul e nordeste, a escultura indígena no centro-oeste, os trançados e a cerâmica indígena no norte e nordeste, e a cerâmica indígena e africana no sudeste. (SEBRAE, 2014)

Para atingir o objetivo proposto nesta pesquisa, foram estudados e analisados visualmente cinco manifestações artesanais, genuinamente brasileiras, nas seguintes regiões: Vale do Jequitinhonha (MG), Caruaru (PE), Parque Indígena Xingu (MT), Ilha de Marajó (PA) e Rio Negro (PR) e Mafra (SC).

Para uma melhor compreensão, foi necessário descrever a região em que os objetos são produzidos, uma breve história da colonização, a técnica artesanal mais expressiva e a cultura local. Para enfim, poder fazer a análise visual das peças de artesanato, incluindo suas cores, formas, texturas, padronagens e simbolismos dentro do contexto da região produzida.

A primeira região estudada foi o Vale do Jequitinhonha, localizada na região nordeste de Minas Gerais. Composta por cerca de 80 municípios agrupados por cinco microrregiões, possuindo quase um milhão de habitantes. A maior parte do solo é árido, sendo castigado regularmente pelas secas e enchentes, cerca de 75% da população vive na zona rural praticando a agricultura e a pecuária. (MACARI apud DALGLISH, 2006)

Popularmente é conhecido por abrigar baixos indicadores sociais, a pobreza e a seca são problemas sempre citados ao falar sobre a região. No entanto, possui um desenvolvimento histórico e cultural imensurável, marcado tanto por traços da cultura indígena quanto da negra (RODRIGUES, 2012).

Dentre as manifestações culturais da região podemos incluir grupos folclóricos, conjuntos arquitetônicos históricos, modos de vida camponês e a produção de artesanato em palha, bambu, couro, madeira, algodão e cerâmica. Sendo esta última, a mais presente e reconhecida. “Do Vale do Jequitinhonha [...] vem um dos mais belos exemplares da cerâmica figurativa do estado. São bonecos que representam o cotidiano dos moradores em suas diversas atividades: de amamentar os filhos a cenas de casamento” (LEIRNER, 2002, p.88).

Estes bonecos conquistaram identidade própria ao longo do tempo, passando de geração em geração, sempre produzidas por mulheres, popularmente chamadas de Viúvas de Marido-Vivo ou Viúvas da Seca. Devido às dificuldades de encontrar trabalho, os homens eram obrigados a deixar suas famílias para trabalhar em outras cidades. Com isso, restava às esposas cuidar dos filhos e ir atrás de alguma fonte de renda. A solução veio do recurso mais abundante da região, a terra seca.

Através dessa matéria-prima surgiram vasilhas, panelas, potes, animais, objetos de decoração, e mais tarde nos anos 1970, os bonecos foram criados e viraram tradição graças ao trabalho da ceramista Izabel Mendes da Cunha. Há um ditado popular na região que diz: “da

terra seca onde não nasce nem um pau de flor, começaram a brotar belas bonecas de barro” (REBOLLO apud DALGLISH, 2006, p.12).

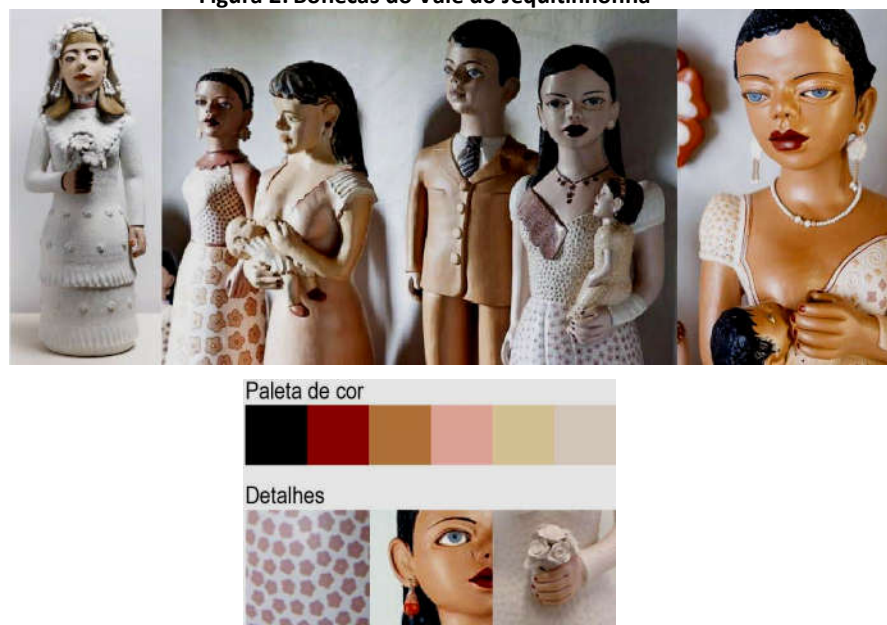
Fazendo uma análise iconográfica das bonecas, conforme Figura 2, é possível notar que muitos personagens são mulheres realizando tarefas do cotidiano, como amamentando o filho, rezando ou carregando água. É a representação da própria população que vive na região.

A maior parte da produção retrata noivas arrumadas para o casamento. Em geral elas usam vestido longo em tons claros e brincos longos, além de estarem segurando um buquê de flores. Algumas aparecem usando véu e outras tiaras de flores. Apesar de não apresentar o cotidiano, as noivas expressam o imaginário coletivo das artesãs.

Mesmo que não retratam o real de forma fiel, os traços das bonecas são bem similares das artesãs que produzem. Geralmente com sobrancelhas grossas, cabelo preto e pele em tonalidade rosada ou marrom. A expressão facial frequentemente remete à tranquilidade e pureza graças aos olhos grandes e expressivos.

Além disso, as bonecas apresentam traços bem delicados, orgânicos e femininos, também evidente nos padrões florais das roupas e nas cores em tons rosados. Segundo Dalglish (2006), a decoração e o acabamento são feitos com pigmentos naturais extraídos do barro colorido. É possível notar a presença de seis cores nas bonecas, variando do barro branco até o preto, passando pelo rosa, vermelho, cinza e dourado.

Figura 2: Bonecas do Vale do Jequitinhonha



Fonte: Elaborado pelo autor

A segunda região estudada foi a cidade de Caruaru, localizada no agreste pernambucano, à uma distância de 130 km da capital Recife. Famosa pela maior festa junina do mundo, detém também uma criativa produção artesanal em barro, sendo considerada como o maior Centro de Arte Figurativa das Américas pela Unesco. Sua feira de artesanato localizado no bairro Alto do Moura, onde há uma grande comunidade de artesãos, já foi tombado como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Iphan.

Antes do século XVI, a região de Caruaru era habitada pelos índios Kariris, que detinham uma grande produção rústica de cerâmica. Mesmo com a colonização dos europeus a transformação do barro em potes, jarras, moringas e outros utensílios domésticos, sobreviveu ao longo do tempo e se transformou com essa miscigenação. As técnicas usadas hoje na produção são muito semelhantes à dos indígenas.

Um dos principais fatores que impulsionou a produção de cerâmica na região foi a existência da Feira de Caruaru, onde se pode comercializar os objetos com facilidade. Antes disso, a economia do bairro Alto do Moura dependia basicamente da agricultura familiar. (GASPAR, 2011)

O artesão mais popular de Caruaru é o ceramista Mestre Vitalino. Filho de lavradores, ainda criança começou a modelar pequenos animais com barro. Suas obras permaneceram desconhecidas do grande público até 1947, quando o desenhista e educador Augusto Rodrigues organizou no Rio de Janeiro a 1ª Exposição de Cerâmica Pernambucana com diversas obras suas. A partir daí uma série de eventos contribuíram para torná-lo conhecido. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2016)

A produção artística de Vitalino passou a ser iconográfica por ter uma identidade visual marcante, que se revela na expressividade das feições, dos gestos e das posturas corporais. Inspirando várias gerações de artistas na região, como Manuel Eudócio (Mestre Eudócio), José Antônio da Silva (Mestre Zé Caboclo), Severino Vitalino (filho do mestre), Elias Vitalino (neto do mestre) e vários outros.

É possível observar na Figura 3 que os temas dos bonecos de barro, tanto do Mestre Vitalino quanto dos demais artesãos, são motivos folclóricos e que retratam o cotidiano do homem sertanejo: os retirantes da seca, o cangaço, as bandas de pífano, o bumba-meu-boi, o maracatu, o vaqueiro e personagens populares como o Lampião e a Maria Bonita. Estas obras que retratam o folclore e a cultura do povo é conhecida entre os especialistas como arte figurativa.

Figura 3: Bonecos de Caruaru



Fonte: Elaborado pelo autor

Os bonecos geralmente são produzidos em composição teatralizada das cenas, com traços simples, popular e rudimentar. Não há detalhes e nem preocupação em retratar as figuras de forma fiel, o que temos é um traço estilizado e um tanto infantil. Além disso, os bonecos possuem características lúdicas e alegres pela profusão de cores saturadas que apresentam. É possível notar que as mais utilizadas são as cores primárias: azul, vermelho e amarelo. E posteriormente o verde e laranja, conhecidos como cores secundárias.

É interessante notar que o tom de pele usado para representar a população local é marrom, cor do barro original, e em alguns casos preto, para representar os negros africanos quando a cena retratada é de maracatu. Manifestação cultural da música folclórica pernambucana afro-brasileira. A cor preta também é fortemente empregada nos cabelos dos bonecos, herança genética dos povos indígenas da região.

A respeito das vestimentas, as mulheres sempre estão de vestido longo. Em muitos casos são ornados com bolinhas ou flores coloridas, deixando com aparência mais delicada e feminina. Já os homens ora estão usando paletó e calça, ora estão com o uniforme de cangaceiro. Também é comum a presença de chapéu de palha ou de cangaceiro na cabeça das figuras.

De acordo com Adélia Borges, os artesãos “em interação com o mundo à sua volta, estão se transformando continuamente e, muitas vezes, transformando o seu próprio trabalho” (2011, p.138). Isso pode ser notado nos bonecos que retratam o cotidiano da população de Caruaru. Hoje é possível ver na feira, além dos cangaceiros e retirantes tradicionais, cenas de profissões do contexto urbano contemporâneo, como dentista, médico, veterinário, secretária e eletricitista. O artesanato da região está em constante mudança para acompanhar a evolução da comunidade, caso contrário pode estar condenado à morte.

A terceira região estudada foi o Parque Indígena Xingu, símbolo da sociodiversidade brasileira que reúne 16 povos de etnias distintas. Localizado na região de transição dos biomas Cerrado e Amazônia, no nordeste do Mato Grosso, conta com uma rica biodiversidade. Com seu território e população ameaçados pela colonização do país, o parque foi criado em 1961 com a mobilização dos irmãos Villas Bôas, pelo então presidente Jânio Quadros. Foi a primeira terra indígena homologada pelo governo federal.

No parque é possível encontrar uma vasta produção de artefatos, que servem tanto para o uso cotidiano quanto para uso cerimonial, como bancos, esteiras, cestos e adornos plumários. A produção artesanal é uma fonte de dinheiro fundamental para a compra de bens indispensáveis, como combustível, munição, material de pesca, miçangas e alimentos.

Cada grupo se destaca na produção de determinadas peças. Por exemplo, os Matipu produzem cestos, pás de virar beiju, brincos, arco e flecha, flauta, abanador de palha e grandes esteiras com figuras de algodão. Já os Mehinako produzem painéis de cerâmica ornamentadas e tigelas de madeira e barro estilizadas em formatos de animais.

Boa parte dos materiais empregados são de origem local, como madeira, embira, fibra de buriti e algodão. Hoje é possível encontrar matérias-primas industriais no artesanato, apropriados pelos índios após o contato com o homem branco, como contas, miçangas de porcelana e vidro, fios de lã, corantes, entre outros. (ALMANAQUE SOCIOAMBIENTAL PARQUE INDÍGENA DO XINGU, 2011).

É possível observar na Figura 4, que o artesanato produzido na região possui fortes características visuais, marcado pela autenticidade e qualidade estética. Nele há forte emprego de grafismos abstratos e geometrizados que ornam cestas, cerâmicas e bancos. Estes padrões geométricos, aparentemente abstratos para quem vê de fora da etnia, possuem

significados associados aos elementos da natureza, da cultura e do sobrenatural.

Por terem uma estrutura gráfica simples e modular, são passíveis de serem reproduzidos facilmente em distintos materiais e técnicas. Entre os padrões decorativos mais evidentes tem-se meandros gregos, pontilhados, círculos, triângulos, e estilizações geométrizadas da fauna e da flora local.

Figura 4: Artesanato do Xingu



Paleta de cor



Detalhes



Fonte: Elaborado pelo autor

As principais cores empregadas são o vermelho, o preto e o bege. Todas são de origem vegetal, o vermelho é obtido a partir do urucum, o preto é fornecido pelo jenipapo misturado à fuligem, e o bege através da tabatinga. Em relação às formas dos objetos, podemos destacar as figuras zoomorfas de cerâmica, conforme a Figura 4, sendo típicas das etnias Waurá e Yudjá. As peças são modeladas exclusivamente pelas mulheres e adquirem formas de antas, jabutis, onças, sapos, veados, entre outros animais.

Um outro ponto alto do artesanato do Xingu é a cestaria da etnia Mehinako. Ela se diferencia das demais pelo forte emprego de padrões geométricos coloridos que fogem da tríade vermelho-preto-bege. É possível notar conforme a Figura 4 a presença do amarelo, azul, vermelho, verde e preto. Sempre em tons saturados e contrastantes, feitos com linhas de algodão sobre o cesto de palha de buriti. Tradicionalmente, essas cestas são usadas na pesca de peixes pequenos e para servir beiju.

A quarta região estudada foi a ilha de Marajó, localizada no estado do Pará, norte do Brasil, no delta dos rios Amazonas, Pará e Tocantins. Sua ocupação humana é antiga, data do segundo milênio antes da era cristã. “Povos vindos dos Andes, durante um grande período de tempo, vieram pelo rio Amazonas, num percurso depois repetido pelo aventureiro Francisco Orellana no século XVI” (JUNQUEIRA, 2011, p. 32).

Os povos indígenas que ocuparam a ilha foram divididos em cinco fases arqueológicas, sendo a quarta a marajoara, considerada pelos antropólogos a mais evoluída de todas. Em sua produção artesanal podemos destacar a cerâmica, principal elemento da cultura material, até peças do vestuário eram produzidas com ela. Pode-se destacar a confecção de vasos, estatuetas, pratos, tangas, inaladores, urnas, bancos, tigelas, vasilhas, entre outros. As técnicas decorativas usadas eram a pintura, incisão, excisão e modelagem.

A cerâmica marajoara foi descoberta em 1870, quando dois cientistas desenterraram uma urna funerária preservada quase que integralmente. Herdeiros deste estilo cerâmico, o povo paraense hoje produz peças inspiradas nestes motivos. O distrito Icoaraci da cidade de Belém é polo de referência na reprodução das peças, outros municípios que produzem também são Santarém e Ponta de Pedras. (AMORIM, 2010).

A introdução do estilo marajoara nas peças produzidas na atualidade se deve ao artesão Antônio Farias Vieira, e principalmente ao Raimundo Saraiva Cardoso, mais conhecido como Mestre Cardoso. Com o objetivo de proporcionar o bem-estar da população e o fortalecimento da identidade cultural do estado, adotaram esse estilo. “O motivo marajoara pode ser entendido como o referente que identifica o paraense como o “detentor” da cultura marajoara e como ícone unificador dessa sociedade.” (AMORIM, 2010, p.27)

A cerâmica marajoara é rica em motivos geométricos como pode ser visto na Figura 5. Existem determinadas unidades que se repetem em toda a superfície do objeto, que vai desde representações antropomórficas até zoomórficas da fauna da região de Marajó, como serpentes e macacos. Algumas são bem semelhantes com a realidade, já outras são tão estilizadas que ficam difíceis de decifrar.

Atualmente os motivos mais usados para ornar os objetos incluem peixes, meandros grego, espirais e triângulos. Aparentemente abstratos, estes gráficos eram utilizados para comunicar determinado conteúdo nas etnias indígenas. Ora simples ora detalhados, é notável a semelhança com os grafismos encontrados na cerâmica incaica.

Suas cores predominantes são o vermelho e o marrom, o uso do engobe branco (barro em estado líquido) é bastante presente no tingimento, porém, na releitura atual dificilmente aparece. A cerâmica produzida hoje na região possui cores mais escuras, predomina o marrom e por conseguinte o bege. Em alguns casos isolados temos o laranja, o vermelho e o branco. Nota-se que a paleta é composta por cores quentes, naturalmente extraídas do barro. A combinação dessas cores escuras com os elementos geométricos, fornecem às cerâmicas um aspecto rústico e bruto, tornando-as visualmente pesadas.

Separadas apenas pelo rio Negro, as cidades de Rio Negro, sul do Paraná, e Mafra, norte de Santa Catarina, possuem a mesma realidade cultural mesmo pertencendo a estados diferentes. Foi apenas em 1917, através de um ato administrativo, que ambas foram separadas, até então suas histórias eram confundidas.

Inicialmente habitados pelos índios Kaingang e Xokleng, no século XVIII surgiram os tropeiros que começaram a abrir caminho na região com gados e cavalos. Logo, estabeleceu-se um pequeno povoado que serviu de base para os primeiros imigrantes alemães chegados ao Brasil. Depois deles, em menor escala, vieram outros colonizadores europeus, como ucranianos, poloneses e italianos. (LIMA, 2006)

Figura 5: Artesanato de Marajó



Fonte: Elaborado pelo autor

Hoje, a economia das duas cidades está baseada na agricultura, na indústria e em pequenos objetos feitos com palha de milho, uma das mais fortes expressões do artesanato local. Foi graças ao artista Meinrad Horn, natural da Alemanha, e de sua esposa brasileira, Doralice, que surgiu na região a produção de bonecos com este material em 1977.

Meinrad recebeu umas revistas enviadas pela mãe que pertencera na Alemanha. Numa delas havia bonecas de palha feitas na Romênia. Daí surgiu a inspiração para recriá-las aqui no Brasil, adaptando a matéria prima para a palha de milho, nascendo assim aquelas que podem ter sido as primeiras bonecas “camponesas” brasileiras (LIMA, 2006, p.14).

Fazendo uma análise iconográfica do artesanato, é possível dividir a produção em dois grandes grupos, conforme Figura 6. O primeiro inclui representações de cenas religiosas, como presépios de Natal. Nestes podemos ver a presença dos personagens tradicionais, como João, Maria, Jesus, os três magos, os anjos e as ovelhas. Todos são confeccionados em palhas de milho de cores bege, a mais comum, e marrom, que por vezes apresenta degradê. Em alguns detalhes temos a cor dourada, porém esta não aparece em toda produção.

Os personagens geralmente estão dispostos sobre uma base de madeira, sendo troncos, galhos de árvores, casca de pinheiro, pinha, pinhão, ou dentro de cabaças. Para dramatizar as cenas e auxiliar na composição, há forte utilização da barba de velho, planta perene da família das bromélias que vive apoiada em galhos de árvores. Para adicionar um pouco de cor, são utilizados alguns musgos e líquens verdes, sementes e flores de cores distintas.

O segundo grupo, no qual podemos dividir a produção, conforme a Figura 6, pertence às bonecas que representam as camponesas, trabalhadoras da área rural. Em geral medindo 15 centímetros, também são produzidas em palha de milho nas cores bege e marrom. Trajando vestido longo, de mangas compridas e bufantes, avental, lenço amarrado à cabeça,

ou às vezes, um chapéu. Às mãos trazem flores, cestas com frutas ou milho, vassoura, balde ou enxada. Elementos típicos de uma comunidade rural.

Figura 6: Artesanato de Rio Negro e Mafra



Fonte: Elaborado pelo autor

Segundo o autor Lima, a camponesa “em tudo lembra uma dama antiga e remete aquelas reproduções que costumamos ver em pinturas e revistas que retratam camponesas europeias dos séculos 18 e 19.” (2006, p.7) A combinação dos tons terrosos, natural da palha de milho, bem como as representações e cenas criadas, conferem ao artesanato ares bucólico e romântico. Típico do interior do sul do Brasil, onde há forte colonização europeia.

Além das bonecas e dos presépios, hoje é possível encontrar a produção de guirlandas de Natal, coroas do Advento, figuras masculinas de homens do campo, pescadores, espantalhos, pássaros, bruxas, duendes e anjos.

5. Considerações Finais

A partir desta pesquisa foi possível perceber que o artesanato brasileiro é produto da interação entre comunidade, meio ambiente e história. Assim, podemos dizer que ele é o grande responsável por materializar, através de formas, cores, técnicas e materiais, a identidade nacional e local. Constituindo assim uma das grandes riquezas materiais da cultura brasileira.

Tão polivisual que é, devido à vasta área territorial do país e da grande miscigenação étnica que o constitui, que foi necessário delimitar uma manifestação artesanal de cada região do Brasil, que represente e identifique claramente as interlocuções existentes entre o produto e seu local de produção.

Assim, foram pesquisados e analisados iconograficamente as bonecas de cerâmica do

Vale do Jequitinhonha (Sudeste), os bonecos de barro de Caruaru (Nordeste), as bonecas de palha de Rio Negro e Mafra (Sul), as cerâmicas da ilha de Marajó (Norte) e a cestaria e cerâmica do Xingu (Centro-Oeste).

A partir do estudo destes objetos, conclui-se que o material mais utilizado na produção artesanal no Brasil é o barro. Abundante em todo o território, ele obtém várias formas e funções. Desde objetos utilitários, como panelas, cumbucas e jarros das etnias do Xingu, até aos objetos decorativos e figurativos, como os bonecos do Jequitinhonha e Caruaru.

A tradição oleira do país já estava presente em muitas sociedades indígenas antes dos europeus chegarem, um exemplo claro são as cerâmicas da ilha de Marajó, datadas antes da era cristã. Os povos africanos, e até os europeus que colonizaram o país, contribuíram com diferentes tecnologias para a evolução dessa técnica.

É possível notar que a maior parte do artesanato confeccionado com barro possui em sua paleta cromática a forte presença de tons terrosos, como pode ser visto nas Figuras 2, 3 e 4, oriundas do próprio material. Os artesãos mantêm essa característica típica do material e muitas vezes o valoriza, como pode ser visto nas bonecas do Vale do Jequitinhonha, em que a paleta de cor é totalmente extraída do barro.

O artesanato indígena, tanto de Marajó quanto do Xingu, também apresenta forte presença dos tons terrosos, uma vez que os materiais mais utilizados são a palha e o barro. As demais cores ficam por conta da natureza, em ambos há utilização da cor vermelha extraída do urucum, e do preto extraído do carvão. Das cinco manifestações artesanais estudadas nesta pesquisa, somente os bonecos de Caruaru fogem dessa paleta de tons quentes e terrosos, uma vez que são dotados de cores vibrantes obtidas a partir de tintas industriais.

Assim, podemos dividir o artesanato brasileiro em dois grandes grupos de acordo com sua paleta cromática, conforme a Figura 7. De um lado temos os tons terrosos, obtidos através do material de sua feitura, como madeira, barro e palha. É resultado da influência dos índios na construção da identidade do artesanato nacional.

Já do outro lado tem-se a profusão de cores saturadas, obtidas a partir de pigmentos naturais e industriais, resultado da influência europeia, e principalmente africana, no artesanato brasileiro. É interessante ressaltar que a região do país com artesanato mais colorido e lúdico é o Nordeste, resultado da grande miscigenação de povos que compõe a história da região, em especial da forte presença dos negros africanos.

O artesanato possui formas extremamente orgânicas, como pode ser visto pelas linhas da Figura 7, dotadas de curvas e irregularidades. Esta característica tão marcante e típica dos objetos feitos à mão, fica mais evidente no artesanato brasileiro devido as inspirações das comunidades, que incluem a natureza, o folclore, e o caráter do povo alegre e acolhedor. Além disso, o material mais utilizado na produção, o barro, permite a produção dessas formas orgânicas com maior facilidade.

A respeito do artesanato figurativo, aquele que representa formas de animais e figuras humanas, os artesãos em nenhum momento se preocupam em produzir objetos que retratam a realidade de forma fiel, sempre há muita estilização nas formas e grafismos. Os traços resultantes são simples e populares, como pode ser visto nas bonecas do Vale do Jequitinhonha (Figura 2), nos bonecos de Caruaru (Figura 3) e nos bonecos de Rio Negro e Mafra (Figura 6). Resultando num artesanato lúdico que encanta os consumidores.

Figura 7: Características visuais do artesanato brasileiro



Fonte: Elaborado pelo autor

Com o intuito de ornar e aumentar a qualidade estética das peças, os artesãos usam e abusam de grafismos nas superfícies. As formas decorativas adotam um misto de estrutura formal e irregularidade orgânica, uma vez que em cada região estudada algum artesão teve grande influência na formação da identidade local do artesanato. Por exemplo, no Vale do Jequitinhonha foi a artesã Izabel Mendes da Cunha que introduziu as bolinhas e as pequenas flores na superfície das bonecas. Já na cerâmica de Marajó, foi o Mestre Cardoso que introduziu as formas geométricas inspiradas na cerâmica ancestral da ilha. Assim, os demais artesãos mesclam sua autoria individual com estes “sistemas” baseados nos grandes mestres, resultando em grafismos ricos em variações.

É possível dividir o artesanato brasileiro em dois grandes grupos de acordo com os grafismos que contém em sua superfície. De um lado temos os elementos orgânicos, como pode ser visto na Figura 7, em geral são flores, arabescos e bolinhas irregulares. Muito presente nas cerâmicas decorativas de Caruaru e de Jequitinhonha. Resultado da influência africana e europeia no artesanato. Do outro lado temos os elementos geométrizados, em geral são quadrados, retângulos, triângulos e meandros gregos. Fortemente encontrado no artesanato indígena, tanto do Xingu quando de Marajó.

Muito mais do que objetos meramente decorativos ou utilitários, o artesanato

brasileiro é produto genuíno e espontâneo com surpreendente utilização de natureza cultural. Através da sensibilidade e da inteligência, os artesãos usam a destreza com as mãos para modelar, esculpir, entalhar, bordar, costurar, tecer e pintar os motivos regionais, as culturas populares e os imaginários coletivos. Nota-se que há utilização destas palavras no plural porque a cultura e o artesanato brasileiro de fato é plural, marcado pela heterogenia e mestiçagem.

Conclui-se que a plasticidade dos objetos artesanais é decorrente da sua função para o grupo. Essa relação da arte e da função se dá num contexto cultural em que não há separação entre o grupo social e o indivíduo, a estética do artista é reflexo da estética do grupo. Esses padrões estéticos observados nas cinco regiões do país, se perpetuaram pelas tradições, devendo ser preservados e difundidos, “é um patrimônio inestimável que nenhum povo pode se dar ao luxo de perder” (BORGES, 2003, p.68). Uma vez que comunica sobre a cosmologia e mitologia do grupo, se diferenciando em relação aos outros e se aproximando em relação aos demais, criando assim uma identidade que os represente.

O artesanato, assim como o candomblé, o carnaval e os reisados, são exemplos de manifestação da brasilidade nas produções populares. Estudar ele é estudar a identidade nacional, uma vez que é fruto da construção da nação brasileira, resultado da união do índio nativo, do negro africano e do branco europeu. “Há forte sentimento e compreensão de humanidade no artesanato [...] quando a técnica, o material e o produto integram-se ao espaço das identidades, das memórias, das formas possíveis de auferir valores patrimoniais” (LODY, 2013, p.9)

Referências

Almanaque Socioambiental Parque Indígena do Xingu: 50 anos / Instituto Socioambiental (ISA). São Paulo: Instituto Socioambiental, 2011.

AMORIM, Lilian Bayma de. **Cerâmica marajoara: a comunicação do silêncio.** Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura: o design no impasse.** Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade.** Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato - O caminho brasileiro.** São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

COLLIER, John. **Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa.** São Paulo, EPU, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DALGLISH, Lalada. **Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha.** São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9523/mestre-vitalino>>. Acesso em: 13 de Out. 2016

FIORIN, José Luiz. **A construção da identidade nacional brasileira.** Bakhtiniana, São Paulo, v. 1, n.1, Primeiro Semestre 2009, p. 115-126.

GASPAR, Lúcia. Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco. **Pesquisa Escolar Online**. Fundação Joaquim Nabuco. Recife. 2011. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=815%3Aalto-do-moura-caruaru-pernambuco&catid=35%3Aletra-a&Itemid=1> Acesso em: 11 out. 2016.

JUNQUEIRA, Eduardo. **Brasil de lembranças**. Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2011.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 2003.

LEIRNER, Carla. **A arte do artesanato brasileiro**. São Paulo: Editora Talento, 2002.

LESSA, Carlos (org.) **Enciclopédia da brasilidade: auto-estima em verde e amarelo**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005

LIMA, Ricardo Gomes. **A palha que conta histórias: o artesanato de palha de milho no sul do país**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2006.

LODY, Raul. **Barro & Balaio** - Dicionário do Artesanato Popular Brasileiro. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2013.

MAGALHÃES, Aloisio. **E triunfo: a questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO. **Base conceitual do artesanato brasileiro**. Brasília, 2012.

REIS, José Carlos. **Teoria e história: tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

RODRIGUES, Ludimila de Miranda; MINÉ, Gisele Oliveira; TUBALDINI, Maria Aparecida dos Santos. **O Vale do Jequitinhonha em seus múltiplos aspectos: história, campesinato, artesanato e seca nas comunidades de Coqueiro Campo e Pinheiro/Minas Novas - MG**. XXI Encontro nacional de geografia agrária. Uberlândia: UFU, 2012.

SEBRAE. **Boletim: Artesanato e a visibilidade do Brasil**. Sebrae, 2014. Disponível em: <http://www.sebraemercados.com.br/wp-content/uploads/2015/10/2013_10_31_BO_Setembro_Artisanato_VisibilidadeValorizacaoBrasil_pdf.pdf> Acesso em: 12 out. 2016