

CESTARIA, HOMEM E NATUREZA a arte do trançado do Rio Juquiá-Guaçu

Adriana Russi

Elaborado com base em pesquisa realizada em municípios do sudeste paulista, o presente trabalho destaca a possibilidade de compreender a cestaria como forma de arte enquanto prática cultural de uma comunidade rural formada por bairros 'caipiras'. A partir das memórias individuais da geração idosa, construiu-se a relação entre passado e presente e, assim, a cestaria foi entendida como fonte para a reflexão acerca da cultura em que está inserida. O texto contempla, em especial, os resultados obtidos com o uso que os artistas fazem da vegetação local enquanto matéria-prima para seus cestos. Além disso, revela as mudanças sofridas ao longo do tempo, que são percebidas, por exemplo, na transformação da tradição cesteira.

Palavras-chave: ARTE DO TRANÇADO, CULTURA, HOMEM DA ROÇA, MEMÓRIA, TRADIÇÃO.

As considerações que se seguem destacam a possibilidade de compreender a cestaria como forma de manifestação artística de um grupo humano em sua relação sociocultural com o meio ambiente que os envolve. Para tanto, foram ressaltados alguns resultados obtidos em sete anos de pesquisa¹ sobre a arte do trançado de pequenas comunidades rurais do sudeste paulista. Neste caso, a cestaria foi entendida como fonte para a reflexão

acerca da cultura em que está inserida, no sentido de identificar o que ela traduz sobre o homem daquele local e, conseqüentemente, sobre sua cultura.

A classificação elaborada dos diferentes tipos de cestos auxiliou no momento de analisá-los em uma perspectiva técnica e estética que partiu das apropriações que os artistas fazem da vegetação local enquanto matéria-prima empregada na confecção dessa cestaria.

A CESTARIA COMO ARTE

O debate sobre as distinções entre o que é arte e o que é artesanato é bem antigo no pensamento ocidental. É conhecida a discussão sobre a ambigüidade dessas noções e, certamente, não se pretende resolver esse embate. Trata-se, contudo, de uma via de acesso escolhida para se pensar sobre a cestaria como forma de arte. Nada nos indica de fato que existam tipos de arte que possam ser entendidas, numa escala hierárquica, como ‘maiores’ e ‘menores’. Em vez disso entendemos que existem diferentes formas artísticas que surgem como manifestações culturais do homem. Assim, como sugere Canclini em sua obra (1979), tais manifestações são mais bem compreendidas dentro de uma perspectiva culturalmente contextualizada.

A preferência por expressões como arte e manifestação artística na referência ao trançado e objetos cesteiros baseia-se no fato de a arte ter sido, ao longo da história ocidental, definida, interpretada e classificada por meio de palavras que estabeleceram, por vezes, categorias hierárquicas.

Em alguns dicionários da língua portuguesa ‘artesanato’ significa ‘arte do artesão’, e ‘artesão’ é sinônimo de artista, indivíduo que exerce sua própria arte. A expressão ‘trabalho artesanal’, por exemplo, usada para designar uma atividade ou processo que integra atividades intelectuais e manuais, pressupõe elaborações intelectuais e perícia técnica daquele que a executa.

Contudo, os conceitos de artesanato e artesão impregnaram-se por uma interpretação histórica que os colocou em posição de inferioridade em relação às artes. Tal concepção preconceituosa tem lugar definido na história. O conceito de artesanato como arte ‘menor’ e de certa forma dissociada da ‘Arte’, com letra maiúscula, está marcado pelo pensamento ocidental europeizado.

Em uma análise a esse respeito, Bazin (1989) encontra na Antigüidade clássica o desprezo pelo homem que trabalhasse com as mãos. Santoni Rugiu (1998), também ao analisar esse tema, identifica que desde a Idade Média a palavra arte, em língua vulgar, referia-se às atividades de produção manual. Naquela época as artes eram classificadas em duas categorias: as liberais e as mecânicas ou servis. As artes liberais referiam-se às atividades do homem livre, que tinha o livro (*liber* – livro, livre) como seu principal instrumento. As artes mecânicas, por sua vez, indicavam as atividades manuais e incluíam as belas-artes.

Se por um lado as artes mecânicas recebiam alguma importância, as atividades ligadas às palavras eram reservadas apenas aos poucos doutos. A palavra arte, assim, foi assumindo um significado ambíguo.

Apesar disso, até o século XIV o intelectual não se diferenciava do artesão. Contudo, como indica Rugiu, a partir do século XV as artes liberais afastaram-se das artes mecânicas, assumindo uma posição superior. Começou a surgir uma distinção de ordem entre elas.

Nas palavras de Bazin (1989:89) houve um descrédito ligado à prática das belas-artes até então consideradas ‘mecânicas’. Exatamente na Renascença é que os artistas reivindicaram uma elevação de categoria, pois acreditavam que a atividade do ‘artesão/artista’ era superior, já que partia do desenho e, assim, era precedida por uma operação mental. No grupo artesão/artista estavam pintores, escultores e similares. Foi naquele momento que houve a separação entre as duas categorias, “a separação entre artista e artesão, que depois o léxico moderno consagrará”. O primeiro se garantiu pelo próprio trabalho e ‘genialidade’, enquanto o segundo continuou trabalhando e morrendo anonimamente.

Esta separação entre artista e artesão ocorrida no século XV foi acompanhada de forte depreciação da imagem do artesão, sempre associado à tradição e às chamadas atividades manuais mecânicas. Essa divisão social do trabalho, como apontado por Rugiu, colocou e até hoje ainda coloca em categorias hierarquicamente diferentes as atividades de artesão e de artista. Na camada inferior está a atividade manual do artesão, que exige destreza e supostamente não requer nem instrução, nem cultura. Na camada superior está aquela que exige destreza inseparável da instrução e da cultura adquirida – a do artista. Trata-se de uma distinção entre atividade da mão e atividade da mente, com que não concordamos.

No Brasil também encontramos referências acerca dessa distinção no caso das chamadas ‘artes populares’.

Chega a parecer que o desprezo pelos ‘ofícios mecânicos’, que perturbou o século XVIII, ou o desgosto pelas ocupações servis do cativo sejam a causa dessa ausência de interesse pelas atividades manuais (...) no Brasil. (Meireles, 1968: 19).

A partir dessa breve reconstituição histórica percebe-se que a noção preconceituosa da palavra ‘artesanato’ ainda hoje se faz notar, já que os objetos artesanais são vulgarmente compreendidos com certo desprezo.

Por outro lado, um conceito de arte que auxilia na reflexão sobre a relação entre homem, produção artística e universo cultural é o de Darcy Ribeiro (1980). Esse autor concebe a arte como produto que resulta de uma preocupação estética, de uma vontade de beleza, aliada a uma alta perfeição técnica, ou seja, não faz distinção entre uma atividade da mão e uma atividade da mente, já que ambas são acionadas no momento de execução de um artefato.

Apesar de o conceito de Darcy Ribeiro associar beleza à perfeição técnica, neste trabalho, foram concebidos também como forma de arte cestos que não têm uma preocupação primeira de beleza nem tampouco são considerados de alta perfeição técnica por seus autores. Tal concepção decorre do fato de que para o grupo estudado tanto os artefatos elaborados com intenção de agradar esteticamente quanto o artefatos confeccionados rapidamente para cumprir uma função imediata integram uma mesma categoria.

O HOMEM E O LUGAR

O local delimitado para a investigação – a região da bacia hidrográfica do Rio Juquiá-Guaçu, na Serra do Paranapiacaba – faz parte do Médio Vale do Ribeira. Foram incluídos neste trabalho os municípios paulistas de Ibiúna, Juitituba e Tapiraí.

Originalmente, conforme Chmyz (1999), a região era toda coberta pela mata atlântica. Porém, com a ocupação moderna, restaram poucas porções da mata original. Essa relação entre o homem e seu meio natural estabeleceu uma paisagem repleta de contrastes.

Embora tenham ocorrido constantes desmatamentos, ainda é possível observar algumas áreas de mata, atualmente preservadas pelo Parque Estadual do Jurupará² (com área de 26.250,47ha) e pela Companhia Brasileira de Alumínio³ ao redor de suas seis usinas hidrelétricas.

Apesar de morarem distantes umas das outras, as sete famílias envolvidas na pesquisa nasceram e viveram naquela região e mantêm entre si algum grau de parentesco. O trabalho mais intenso de entrevistas concentrou-se em onze mulheres (sete artistas e quatro não artistas) e nove homens (quatro artistas e cinco não artistas), em sua maioria ágrafos, que têm em comum também a faixa etária: geração idosa e o espaço onde vivem: os sítios. Apresentam algumas características físicas parecidas: são fortes, de estatura mediana ou mediana baixa e têm a pele clara, muitas vezes marcada pelo dia

de trabalho sob o sol intenso. A ‘língua-gem’ é semelhante; partilham de um passado comum e compartilham o mesmo ‘tipo de viver’, como dizem.

O TRANÇADO EM SEU LUGAR

O artista cesteiro, para manifestar-se em seus trançados, requer, além de sua habilidade manual, o uso de conhecimento técnico que se dá por sua participação numa dada cultura. As escolhas estéticas são resultado da sensibilidade, tanto individual quanto coletiva.

No caso específico dos cestos analisados existem artefatos que demonstram perfeição técnica aliada a questões estéticas e funcionais. Como já dito, além desses existem artefatos ‘feitos de qualquer jeito’,⁴ que também devem atender a uma determinada função. De acordo com o grupo, esses dois tipos de trançado pertencem a um único conjunto, denominado ‘obra’.⁵

Dessa maneira, parece possível compreender e analisar todos os artefatos numa mesma categoria – a da cestaria como arte. Com isso, os cestos apesar de suas diferenças estão classificados num único conjunto de artefatos que à primeira impressão poderia classificá-los separadamente.

Considerou-se para a análise que esta manifestação artística espontânea é produto de um universo sociocultural de bairros ‘caipiras’, como descritos por

autores como Antonio Candido (1987) e Darcy Ribeiro (1999).

A dinâmica, como uma das características da cultura, seleciona com o decorrer do tempo alguns aspectos culturais que permanecem e outros que são excluídos. A partir das entrevistas ficou evidenciado que a cultura local, como qualquer outra cultura humana, vem sofrendo mudanças. Assim, a tradição da arte do trançado vem perdendo sua importância e, para os velhos, está fadada ao esquecimento. Segundo eles, a arte cesteira vem sendo abandonada dado o desinteresse dos jovens em mantê-la, decorrente das facilidades oferecidas pelas embalagens plásticas (adquiridas no comércio local) e também pela dificuldade de obtenção de matéria-prima necessária à confecção dos diferentes cestos.

A análise da cestaria seguiu a trajetória da confecção de um artefato: desde a localização e coleta da matéria vegetal na mata, seu processamento e, por fim, seu emprego nas diferentes maneiras de trançar. O trançado das fibras vegetais, apesar de usar princípios de tecnologia simples, revela variados resultados obtidos mediante alguns procedimentos, como: tingimento de talas, alternância no uso da casca da taquara, acréscimo de outros materiais ou ainda uso de talas com espessuras diferentes.

Ainda nesta investigação foi possível identificar como os indivíduos vêm num mesmo conjunto de cestos denominado 'obra', artefatos feitos 'por bonito' e outros que são 'pro uso', expressões locais usadas para denominar artefatos confec-

cionados com intuito de agradar esteticamente (carregados de vontade de beleza) e os artefatos trançados rapidamente para cumprir uma função utilitária imediata, respectivamente. Apesar de nossa preferência pelo emprego do termo arte na referência ao trançado, localmente tal expressão não é empregada ou conhecida. Poucos são os artistas que usam o termo artesanato. Ao contrário, como já mencionado, o termo 'obra' é vastamente usado na referência aos artefatos cesteiros.

A análise dos cestos partiu da classificação de Berta Ribeiro (1985 e 1988) e revelou na produção cesteira da comunidade 38 tipos diferentes de artefatos, que foram classificados segundo forma, função, tipo de trançado e matéria-prima empregada. Evidente que essa sistematização é apenas teórica e foi realizada com o intuito de facilitar a análise do material.

Toda a produção cesteira revela o conhecimento daqueles homens sobre seu meio, já que as matérias-primas básicas empregadas são extraídas da natureza.

De acordo com a matéria-prima, foram encontrados dois grupos de artefatos: os de tala e os de palha. A tecnologia que emprega taquaras e cipós é denominada técnica da tala. Do total de artefatos, 63% são confeccionados empregando-se diferentes gramíneas (taquaras) e apenas 8% são confeccionados exclusivamente com diferentes aráceas (cipós). Além disso, 16% dos artefatos podem ser confeccionados tanto com gramíneas quanto com aráceas. Os demais artefatos, ou

seja, os 8% restantes são trançados em palha, tecnologia que emprega tanto tifáceas (taboa) quanto ciperáceas (junco e taboa-legítima).

Apesar de essas matérias-primas estarem assim discriminadas, nada impede ao artista de se adaptar às espécies disponíveis na mata, substituindo-as quando necessário ou quando assim o desejar. Nesse sentido, foram encontrados casos de inovações de matérias-primas, com o emprego de materiais não botânicos tais como plástico (fios ou tiras plásticas) e metal (chapas de lata de 18 litros desmontada).

É importante ressaltar que essa atividade de cesteira resulta da observação e identificação dos materiais classificados⁶ pelo próprio grupo, obedecendo a critérios e procedimentos de coleta e preparo dos mesmos. A produção cesteira de 50 ou 60 anos atrás era mais voltada para o âmbito doméstico cotidiano, e os artefatos eram trançados em função de uma dada atividade.

De maneira geral, os artefatos eram usados nas tarefas de subsistência (cesto para estocagem, para processamento da farinha de milho e, em pequena escala, farinha de mandioca); no transporte (cestos para coleta e transporte dos produtos da roça); no conforto doméstico (esteira e abanador); para uso pessoal (bolsas e um cesto conhecido como ‘balaio de tampo’); no lazer e socialização (miniaturas para brinquedos de criança e cestos usados nas festas).

Entretanto, a cestaria revelou também

outra dimensão, que é a do fazer artístico, em que o trançar embute ao mesmo tempo prazeres estéticos e técnicos. A sensibilidade do artista pode ser notada em peças que agradam esteticamente e que foram elaboradas com requinte técnico.

A investigação sobre a arte do trançado e conseqüentemente sobre o saber local revelou, por meio das narrativas das memórias dos velhos, a cultura local. Foi possível, assim, construir pelas experiências individuais as relações entre o passado e o presente.

Recorrer às memórias individuais, empregando fragmentos de lembranças, fez emergirem acontecimentos do passado e aspectos do cotidiano que eram semelhantes, senão idênticos. Com isso, construiu-se, teoricamente, uma memória coletiva que reconta um pouco das tradições culturais daquela comunidade – costumes e crenças, como suas festas religiosas, o manejo dos recursos naturais, a agricultura, a construção de suas casas, a maneira de se vestir, enfim, seu cotidiano passado contrastando com o do presente.

Durante as entrevistas constatamos a volta regular a certos acontecimentos vividos há mais de 60 anos. Primeiro foi o ‘tempo das tropas’ que seguiam até Santo Amaro (bairro da cidade de São Paulo) para a troca de produtos da roça por sal. A seguir, foi o momento da ‘entrada da empresa de alumínio’, com a chegada de centenas de trabalhadores e de oportunidades de emprego. O ‘tempo antigo

que era difícil', quando não havia energia elétrica, fogão a gás nem material de construção. Para sobreviver, por exemplo, era necessário cortar lenha para cozinhar, fazer sabão com cinzas e cozinhar com gordura de porco. Houve também a 'época do carvão', e quem trabalhava nesta atividade era conhecido como 'assa-pau'. Era um trabalho árduo que devastou parte da vegetação local. Por último, vieram as 'dificuldades de ir no mato e pegar planta', quando as inúmeras restrições ambientais impostas com a implantação do Parque impediram em sua área até atividades de roça.

No caso da cestaria todo o saber acerca da matéria-prima, sua localização e identificação na mata, a escolha de determinada espécie em detrimento de outra, a melhor época e o modo de extraí-la, enfim, todo o conhecimento sobre as fibras vegetais foi sendo construído culturalmente e encerra um pouco o modo de vida dessa comunidade.

Ao longo das narrativas ficou evidenciada a identificação de cada indivíduo com a tradição de seu grupo, e eram constantes as recordações que relatavam com saudosismo os 'outros tempos'.

As recorrências permitiram a descrição das atividades cesteiras e de suas vinculações com os demais aspectos culturais. Exemplo disso é a relação de gênero com trançado. Determinados tipos de trançado ou 'teçume', como designado localmente, são do domínio masculino, pois empregam taquaras grandes manuseadas

do lado de fora da casa (na roça, em geral) e que resultam em artefatos como a mala e o jacá. Outros, entretanto, são mais do domínio feminino, pois, além de ser confeccionados com taquaras menores, que podem ser manipuladas dentro de casa, apresentam uma tecnologia mais refinada, produzindo cestos como o baiaio de tampo.

Pouco praticada atualmente, a tradição cesteira é mantida ainda entre algumas famílias. Em geral são os velhos que se dedicam a tal arte esporadicamente. Como apontado, toda essa arte do trançado está inserida na relação que esses homens e mulheres mantêm com seu meio-ambiente e nas apropriações que fazem das espécies da mata que os cerca, apesar das inovações detectadas.

Ainda que de forma restrita, a tradição de fazer cestos, hoje, continua sendo uma atividade que recupera, a seu modo, esses fragmentos de um outro tempo, articulando-o principalmente como atividade econômica (comércio da cestaria entre pessoas de fora da comunidade, principalmente). Essa arte, enquanto prática cultural, reflete as mudanças ocorridas no decorrer do tempo e percebidas na transformação e renovação de formas e materiais, e guarda, em certa medida, vínculo com o passado, condensando o saber, o fazer e a tradição do grupo.

NOTAS

- 1 A pesquisa de campo realizada entre 1993 e 2000 alternou viagens para coleta de dados e materiais (material botânico e etnográfico) com períodos de permanência na comunidade. Tal investigação resultou em uma dissertação de mestrado defendida no Departamento de Ciências Sociais da PUC/SP em 2001.
- 2 O Parque Estadual do Jurupará tem aproximadamente 95% de sua área dentro do Município de Ibiúna. O restante pertence ao Município de Piedade, que não foi incluído neste trabalho, já que as famílias pesquisadas não mantêm comércio nem outro tipo de relação social em tal localidade.
- 3 Não obstante a preservação ambiental nas áreas adjacentes a suas usinas, a Companhia Brasileira de Alumínio – CBA (empresa do Grupo Votorantim) desde a década de 1950 modificou a paisagem original local com a construção dessas usinas, o que resultou numa paisagem entremeada de fortes contrastes.
- 4 Conhecidos localmente como mala, jacá e tuia, alguns cestos de taquara, em geral, são confeccionados rapidamente na própria lavoura para acondicionar e transportar os produtos da roça.
- 5 O termo ‘obra’ pode ser entendido como trabalho que supõe certa habilidade manual e abrange técnica, e é formado pelo conjunto de artefatos de um determinado tipo de material, por exemplo, ‘obra de taquara’, ‘obra de madeira’, ‘obra de couro’, etc.
- 6 De acordo com o grupo, taquaras e cipós pertencem à mesma categoria, e os artefa-

tos produzidos com tais materiais são denominados ‘obra de taquara’. A taboa, o junco e a taboa-legítma formam outra categoria de materiais usados nas ‘obras de taboa’.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, Gemain. *História da história da arte*. Antonio de Padua Danesi (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica – a teoria e metodologia em sociologia da arte*. Gloria Rodriguez (trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Parceiros do rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda., 1987.
- CHMYZ, Igor et al. *Arqueologia da área prioritária – projeto hidroelétrico Tijuco Alto, Rio Ribeira – São Paulo – Paraná*. Curitiba: Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas da Universidade do Paraná (convênio CBA/CEPA/FUNPAR), 1999.
- MEIRELES, Cecília. *Artes plásticas no Brasil: artes populares*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- RIBEIRO, Berta. *A arte do trançado dos índios no Brasil: um estudo taxonômico*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi/ Instituto Nacional do Folclore, 1985.
- _____. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- RIBEIRO, Darcy. *Kadiwéu – ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis: Vozes, 1980.

. *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RUGIU, Antonio Santoni. *Nostalgia do mestre artesão*. Maria de Lourdes Mencon (trad.) Campinas: Autores Associados, 1998.

Adriana Russi é arte-educadora, artista plástica licenciada pela Universidade Mackenzie/SP e mestre em Antropologia pela PUC/SP. Durante o período em que morava em São Paulo trabalhou no Museu Florestal do Instituto Florestal (Secretaria Estadual do Meio-Ambiente), onde organizou diversas exposições. Junto à equipe do Parque Estadual do Jurupará, daquele órgão de pesquisa, teve oportunidade de aproximar-se do local onde realizou sua investigação sobre cestaria. Atualmente é professora universitária nas seguintes instituições: Universidade Cândido Mendes (Araruama/RJ), Universo (Niterói/RJ) e Faculdade Silva Serpa (São Pedro d'Aldeia/RJ).

