

ARMADILHAS PARA EFIGÊNIA ROLIM E HÉLIO LEITES

Guacira Waldeck

Se o reaproveitamento, por parte dos artistas populares, de materiais descartados os mais diversos muitas vezes é interpretado como fruto da falta, da carência, da pobreza, na arte erudita, desde os dadaístas, é possível perceber que a assimilação de materiais preexistentes, não convencionais, materiais orgânicos, inorgânicos e industriais, foi considerada proposta consciente de ruptura com a visão institucional da arte como domínio autônomo, problematizando, a um só tempo, a concepção de obra e seus limites de suporte, o emprego de materiais nobres, as fronteiras entre arte e não arte, a subjetividade do artista e a representação.

Palavras-chave: ARTE POPULAR, ARTE.

Hélio Leites e Efigênia Rolim são dois personagens que se firmaram e sobressaem na atualidade como marcos simbólicos na Feira do Largo da Ordem, em Curitiba – um acontecimento semanal, aos domingos, que marca seu calendário desde 1973. Ali, quando se perscrutam as referências que possam expressar simbolicamente um jeito de ser de seus habitantes e delimitar aqueles lugares especiais dotados de sentido, os nomes de Hélio Leites e Efigênia Rolim são evocados como se fossem eles monumentos vivos, em carne e osso, da alma da cidade.

As trajetórias de Hélio e Efigênia são reveladoras do percurso de criações que floresceram um tanto à margem das fronteiras do mundo oficialmente instituído das artes. Ambos surgiram na ambiência da feira sem deixar, contudo, de integrar mostras coletivas em museus de arte, etnografia, arte popular e, assim, acendem o interminável debate sobre os dilemas classificatórios que emergem quando se tenta delinear os limites da moveleira categoria arte popular, uma noção erudita (Burke, 1999) – como sintetiza Travassos (1999:7) ao lançar a questão de quais seriam os critérios que permitiriam distinguir arte, artesanato, etnografia: os atributos intrínsecos, as intenções de seus produtores ou o significado de que são investidos nos diferentes contextos em que circulam?

Sem falar do significado, neste contexto, da matéria utilizada nas composições desses dois artistas que trabalham não com as matérias convencionais do dito universo tradicional da arte popu-

lar – argila, fibras vegetais, madeira, frutos, flandres, metais, tecidos, retalhos, linhas, entre outros – mas com sobras, com o aproveitamento dos elementos humildes do cotidiano, de embalagens, papéis, lixo, brinquedos quebrados, calçados, retalhos, materiais preexistentes os mais diversos que eles reelaboram, reinventam em composições diversas as quais vivificam e constituem, somadas às histórias narradas por eles, diante de e em interação com o público.

Efigênia e Helio

Hélio é gente da terra, cresceu em Curitiba numa família de classe média e, quando passou a trabalhar em instituição bancária, não abdicou do sonho da meninice de um dia tornar-se artista. Nas horas livres, preparava-se, freqüentava cursos de desenho e, como viveu no Rio de Janeiro, Campinas e outras cidades, apreciava freqüentar galerias a fim de conhecer e estabelecer contato com os artistas locais.

Um de seus projetos consistiu em criar a Associação Internacional dos Colecionadores de Botão, em 1984, e um Museu do Botão, que articula uma rede de trocas entre amigos, desconhecidos, pessoas que encontra e que, em geral, desconcerta ao pedir que retirem um botão da roupa, ou doem aquele esquecido no fundo de uma gaveta para a coleção que ele exhibe sobre o corpo numa capa em que cada um foi fixado com linha e agulha pela mãe.

É interessante perceber o jogo que o artista instaura ao convidar o especta-

Helio Leites e seu
Museu Casa do Botão, 2004



Foto de Francisco Moreira da Costa- acervo CNFCP-IPHAN

dor para participar de seu projeto de colecionamento, investindo os botões de novos significados. Botões distinguem-se, sobretudo, por seu destino funcional, discreto, de ocultar, proteger, compor uma pessoa dentro de sua veste. Ao mesmo tempo assomam mais exibicionistas em fardas de toda sorte, como marcas de poder e distinção. No projeto de Hélio, é como se os botões servissem como atalho para falar do mundo – do perigo de detonar o botão da bomba atômica, de um mundo em que cada passo diário é cercado de botões da luminária, do computador. Sobre os limítrofes, à beira de uma crise, dizem que têm um botão a menos. Há ainda os mais ocultos, os tais botões das operações mentais, quando a recusa do diálogo leva ao insulamento, ao recolhimento, ao “pensar com os próprios botões”.

A formação de seu acervo para o Museu do Botão instaura e refaz uma rede de trocas, obriga o espectador a prestar atenção nas miudezas do cotidiano e a abrir mão de alguma coisa sem tanta importância. Afinal, quem não poderia pegar simplesmente um botão no fundo de uma caixa de costura, retirar aquele mais vistoso de uma roupa em desuso ou, em circunstâncias mais atordoantes, perceber os botões de sua própria vestimenta como algo de que possa se desfazer para alimentar um acervo? Hélio lembra a vastidão das coisas que podem ser retiradas, coletadas, guardadas, exibidas.

De fato, é possível perceber que Hélio Leites deixava também os limites da feira quando cuidava de projetos como

esse, ampliando sua rede de relações entre artistas de fama na cidade de Curitiba. Com o seu museu chegou ao poeta e tradutor Paulo Leminski (1944-1989), que dele teve notícias por intermédio de sua mulher, a poeta Alice Ruiz, que Hélio havia conhecido no Rio de Janeiro. Leminski imortalizou o encontro no breve e saborosíssimo artigo “O significador de insignificâncias”, publicado no *Correio de Notícias*, Curitiba, em 29 de março de 1986. No artigo, o leitor ouve o eco da pergunta de Hélio:

quantos botões eu [Leminski] tinha na roupa? Confesso que embasquei. Quem não embasbacaria. A gente não presta atenção nessas coisinhas (e tantas outras coisinhas). De imediato, percebi que estava diante de um mestre zen.

Interessante essa atitude do poeta, colocando-se como se estivesse num processo de aprendizado em busca de alguma revelação e o artista lhe trouxera “a importância do reles, a relevância do despercebido, a significância do insignificante”.

Sem deixar seu público cativo na Feira do Largo da Ordem, Hélio Leites deu mais um passo a fim de alimentar a rede de relações em torno de seu museu corpóreo, tátil, portátil, que não exige do visitante cansar as pernas percorrendo extensas galerias. Assim, na década de 1980, em Recife, decidiu consultar um especialista, o museólogo Carlos Chagas, que, segundo Hélio, fora o primeiro a dialogar sobre seu projeto.

Um dos processos criativos de Hélio Leites envolve a fala, o contato, a conversa com o espectador desencadeada por suas composições, cuja matéria básica são as caixas de fósforos, que, afirma, integram a vida diária, sendo com elas possível, por exemplo, acender o gás para o preparo do alimento. Elas servem para suas pequenas caixas cênicas, em que personagens são feitos a partir de materiais diversos. No corpo de seus bonecos minúsculos cuidadosamente esculpidos empedacinhos de madeira as personagens vestem uma saia moldada em tule e o olhar um pouco mais atento desvela que o cabelo foi feito com a mistura de cola e serragem. Dos refugos Hélio extrai a paródia *Balé Quebra-nozes e maceta pinhão*, na qual duas bailarinas movem-se em cena com o auxílio de pequena manivela. O jogo criativo reaparece na cena *Ratinho de biblioteca*, em que o roedor devora os livros das estantes como se fossem realmente iguarias raras. É recorrente também a ligação de diferentes planos da realidade que dialogam entre si por escadas feitas em madeira como se fossem o atalho imprescindível para que mundos separados se comunicassem. Seu *Calendário* é notável nesse sentido, com os dias se intercalando numa sucessão de cenas, cores e de desejos. Nas diferentes versões do presépio natalino destaca-se *O consumista*, em que um automóvel segue abarrotado de compras, e se opõe ao *Presépio pé de chinelo*, em que a cena da natividade transcorre dentro de um tamanco que abriga todos os personagens, ou o *Auto de natal*, no qual foco é

novamente o automóvel. Entre suas criações, um personagem sai de um tubo junto com a tinta; o casal de noivos enfeitando o bolo de casamento surge sobre a tampa de pequena lata com o invólucro de fermento marca Royal.

Suas peças concebidas e feitas com aproveitamento de materiais diversos são deflagradoras de relações com os espectadores, pois cada uma suscita uma história, um comentário, uma brincadeira. Sobre seu Teatro do Boné, o artista diz que consiste num exercício de se “baixar a crista” (de humildade, segundo ele). Nele também constrói, com uso de tintas e materiais diversos, cenas que servem para histórias provocadoras de interação entre Hélio e sua platéia na rua, na feira, nas escolas.

Efigênia Ramos nasceu em 1931 e, embora apareça em edições como um símbolo da cidade de Curitiba, ela é mulher do campo. Cresceu com seus muitos irmãos em Santo Antonio de Matipó, no interior de Minas Gerais, onde as crianças cedo participavam intensamente das várias atividades em casa e na lavoura do pai. Diferentemente de Hélio, na infância não nutriu o sonho de um dia tornar-se artista, pois, em seu modo de vida, arte e vida imbricavam-se no cotidiano, despendendo nos momentos de descanso quando ouvia a viola do pai, nas horas em que se entregava, com gosto, às histórias narradas pela avó.

Casada, já com filhos, muda-se em 1971 para Itamarana, no Paraná, para trabalhar na lavoura de café que deixou por força da inesperada e grave doença do marido que a obrigou a fixar-se em Curi-

tiba em busca de cuidados médicos, o que não impediu que logo ficasse viúva, sozinha no mundo, com os filhos para encaminhar. Na cidade, sem rede de apoio, Efigênia refugiou-se em suas orações, e conseguiu o amparo das irmãs vicentinas, tendo delas recebido cestas básicas, a oportunidade de aprender a confeccionar acolchoados para vender, entre as múltiplas atividades que exerceu.

Em sua narrativa a arte surge como um acontecimento inesperado, fora da rotina, mágico, impregnado, enfim, de aura de verdadeira iniciação motivada por uma força extraordinária e incontrolável. Ela confere ao episódio o seu marco de “revelação”, num momento de extrema dificuldade, sem recursos, quando, sem esperanças, confunde o brilho de um papel de bala no chão com uma pequena pedra preciosa, conforme o relato que a jornalista Lena Frias publicara na matéria “Instalação ambulante”, no *Jornal do Brasil*, em 8 de agosto de 1998:

O papel estava me chamando, me mostrando a sua boniteza verde. Eu pensei que era uma jóia. Aí o papel falou: estamos jogados no chão. Ninguém nos dá valor. Somos lixo. Para valer mais do que pérola nós precisamos de vida e é você que vai tirar a gente do lixo e fazer da gente uma arte.

É assim que demarca a “revelação”, ao acaso, fazendo de algo tão sem importância – um papel de bala – a pedra mitológica de sua constituição como artista, algo que não deixa de me remeter a uma das mais importantes figuras da

arte contemporânea, o inquieto Joseph Beuys (1921-1986), com duas de suas principais matérias de trabalho, a gordura em estado sólido e o feltro – elementos amplamente utilizados em “ações”, associados ao seu resgate, durante a Segunda Guerra Mundial, na floresta da Criméia, quando teria recebido cuidados dos povos tártaros que empregaram aqueles materiais em seu tratamento.

Entretanto, um episódio isolado não é suficiente para explicar como a anônima mulher do campo que chegou a despertar a atenção pelo seu vestuário-escultura, nas ruas da cidade, e que, de início, ao improvisar um espaço para si na Feira, era desalojada pelos fiscais ali presentes, conquistara aos poucos a aura de artista e detentora de ideais de defesa da espécie humana e do meio ambiente. Ela é conhecida como a “Rainha do papel”, responsável por desenvolver uma “arte ecológica”. Uma das primeiras incentivadoras de seu trabalho foi a artista plástica Lizete Szjpanski, que, na Feira, interessou-se pelo seu trabalho incomum e sobre ela publicou a breve *A reflexão mitopoética – o processo de bricolage*. Efigênia Rolim, com o tempo, chamou para si a atenção de artistas e agentes de instituições de cultura locais, tendo em 2005 integrado a exposição *Museu Bispo do Rosário +3*, com obras de Arthur Bispo do Rosário e Raimundo Camilo, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba.

Efigênia concebe e trabalha na execução de figurinos e ela mesma não dispensa o vestuário incomum que enverga

Efigênia Rolim, escultura viva, 2004



Foto de Francisco Moreira da Costa - acervo CNFCP-IPHAN

na feira e em suas apresentações públicas: composições feitas com a costura e justaposição de tecidos de diferentes texturas, linhas, barbantes e fios de couro multicoloridos, papéis de bala; desse conjunto resulta uma capa confeccionada pela colagem e justaposição de embalagens as mais diversas, um par de óculos que brota de uma caixa de ovos, chapéus, instrumentos do fazer musical que ela projeta a partir de tubos os mais diversos para chamar os passantes, para intercalar ruídos nos intervalos das histórias, imitando seres fantásticos. Aproveita pedaços de bonecas quebradas e brinquedos. Um sapato feminino de salto alto é todo recoberto com tecido para em seguida acolher a boneca que surge de vários sacos plásticos retorcidos com o uso de barbantes para formar um corpo e, em seguida, gradativamente, o rosto é composto com a técnica de *papier-mâché*. Objetos os mais diversos de diferentes texturas, formas e cores compõem uma nova figura de tal forma que instiga o olhar do espectador para identificar a origem dos fragmentos usados com tamanha liberdade.

Suas composições plásticas, assim como as de Hélio, são fruto de minuciosa combinação de elementos que permitiriam incluí-los no vastíssimo segmento das *artes da performance*, termo empregado para designar as propostas muito diversas entre si que irromperam nos anos 1960 e 1970 e se espraíram pelos Estados Unidos e Europa – no Brasil, o trabalho de Hélio Oiticica pode ser mencionado como exemplo. Tinham como feixe comum associar a um só tempo,

diante do público espectador, modalidades distintas de artes – música, teatro, dança, pintura. Nelas, assoma a presença do artista, uma vez que uma das balizas dessa proposta consiste em fazer do “artista a própria obra” (Glusberg, 1987:27), com o envolvimento do público. A idéia de acrescentar a fala – Joseph Beuys (1921-1986), por exemplo, a considerava uma escultura que se projetava no espaço – e o modo como “(...) a presença do artista [que] cresce em importância até se tornar a parte essencial do trabalho” (Glusberg, 1987:39) celebram a separação entre o artista e os suportes tradicionais, trazendo-o para dentro das galerias e praças públicas como elemento constitutivo da própria obra.

Deve-se salientar que a presença do artista, as narrativas que criam ao vivo diante do público são constitutivas de várias expressões do que se consagrou, ao longo da história, como arte popular. Ex-votos esculpidos em madeira podem ser mencionados como um daqueles casos em que a escultura consagra o diálogo entre o devoto e a entidade protetora. Num Mestre Vitalino (1909-1963), temos o notável contador das histórias que inventava para cada uma de suas cenas em barro, para entreter, na famosa Feira de Caruaru, a platéia que muitas vezes funcionava como espécie de coro para dar a forma definitiva de algumas de suas criações. “Eu aprendi pela *cadência*, tirando do juízo” (grifo do autor) – e passa ao detalhe –

fazia o que via e o que nunca tinha visto... fazia pela *cadência*...

diziam que a zebra era curta e com o pescoço alto, fazia um bicho rombudo, das pernas grossas... o povo dizia – É um elefante – pois bem, ficava elefante” (Ribeiro, [195-?]).

Efigênia Rolim e Hélio Leites criam objetos, ocupam a Feira do Largo da Ordem como esculturas vivas e suas narrativas fluem exuberantes diante do espectador. É inteiramente questionável convocar aqui a *arte da performance* para tratar de dois artistas para quem certamente figuras desse movimento não fazem menor sentido. Entretanto, neste texto, que é uma versão do catálogo da exposição *Efigênia Rolim e Hélio Leites* (Waldeck, 2006), realizada no Centro Nacional de Cultura Popular, a menção consiste numa tática para retomar aqui um dos pilares do argumento de Raymond Williams (2000), que salienta as práticas materiais e simbólicas que constituem a ordem de significados para os objetos e expressões que circulam em diferentes contextos. Para esse autor a própria “percepção estética” pressupõe uma forma de organização (que nasce no momento em que a arte se constitui simbólica e materialmente como um domínio separado das esferas política e religiosa, adquirindo sua alma “livre” de mercadoria, enfim).

Hélio e Efigênia podem ser exemplos eloquentes para expressar a instabilidade das redes de classificação, as quais, no caso deles, permitem o trânsito entre feiras populares, museus etnográficos, museus de arte contemporânea. E nesse percurso suas ricas composições des-

prendem-se de suas presenças, de seus jogos inesperados inventados para envolver o público, pois não se pode dissociar a presença, neste caso, de seu contexto: a feira, uma ordem simbólica que opera num sentido inverso ao da moderna galeria de arte. Processo que, por sua vez, não é especificidade das obras desses dois artistas, mas inerente à atividade de instituições e agentes que identificam determinadas expressões e retiram-nas de seus contextos de origem para investi-las de novos significados em circuitos de guarda de acervos e exibição (museus e galerias de arte, etnografia, arte popular).

Feiras

Para o sociólogo norte-americano Horward Becker (1982), o “mundo da arte” supõe a atividade de rede altamente especializada no mundo moderno. Convém ressaltar que a própria individualização do artista se confunde com a constituição de aparato que envolverá a exibição individual, os catálogos, a rede de galerias, críticos – ou seja, é interessante observar que tanto as criações quanto os indivíduos se enredam nessas instituições. As feiras, como sabemos, funcionam como “fatos sociais totais” (Mauss, 1974), a um tempo grandes eventos efervescentes, onde diversos grupos se encontram, onde se dão trocas econômicas, toda sorte de diversão, circulação de comida e bebida, o exercício da confiança que o consumidor deposita no(a) vendedor(a) de sua preferência, na conversa solta, altisonante e descon-

traída, sem falar nos pregões que se ouvem de toda parte.

A ambiência da feira é multi-sensória e, portanto, bem distinta do cenário quase asséptico e, por vezes, mesmo austero e solene de galerias onde as obras não podem ser tocadas, mas contempladas em silêncio pelo visitante. Convém salientar que, se feira representa um lugar simbólico que de certa forma subverte as regras dos espaços dedicados à apreciação artística, ela foi considerada, sobretudo, por militantes em defesa das tradições populares, como o lugar privilegiado para onde desembocava a “arte popular tradicional”. “O ponto de partida para a investigação (...) de quase toda a arte popular são sobretudo as feiras”, afirma Renato Almeida – modernista, musicólogo baiano, funcionário do Itamaraty, que capitaneou o “movimento folclórico brasileiro”, por ele articulado em 1947, em todo país (Vilhena, 1997) – e, prosseguindo, ressalta o caráter de

grande concentração folclórica, para onde acorrem lavradores e camponeses, a fim de vender seus produtos agrícolas, artesanais, etc.” (Almeida, 1969:10).

Percebe-se, na sugestão de Almeida, que “objeto folclórico” não deve trazer nenhum vestígio da vida urbana, na medida em que ele pertenceria ao domínio de pessoas que vivem longe, na área rural – “lavradores”, “camponeses”, uma visão de arte popular que remonta ao momento de “descoberta do povo” pelos círculos eruditos (Burke 1999), para os quais a categoria “povo”, lembra

Burke (idem: 49), citando as palavras de Herder, “ não é a turba das ruas, que nunca canta nem compõe, mas grita e mutila”. Para os descobridores, a categoria englobava uma entidade coletiva, mais próxima das forças da natureza, que supostamente mantivera intactos seus costumes, contos, fábulas, canções, modo de vida, num processo que se desenvolvera fora das instituições formais de ensino. Nessa visão marcada pela distância em que o “povo” emerge como totalidade homogênea, comunitária, anônima, estavam excluídos, portanto, os habitantes pobres ou empobrecidos das aglomerações urbanas.

Nessa concepção que ressoa no programa seletivo de Renato Almeida, para quem as feiras são pontos de partida para identificação das expressões da arte popular, as presenças de Hélio e Efigênia dificilmente seriam assimiladas como um tributo às tradições populares. Nem a matéria de suas criações pertenceria à gama da arte popular – barro, retalhos, flandres, madeira, entre outros – pois operam sobre despojos da vida urbana, materiais industriais. Além disso, eles não ficaram circunscritos às feiras, pois é notável perceber o empenho de ambos em busca do reconhecimento individual, o trânsito por galerias de arte num contexto – inteiramente distinto daquele sobre o qual Almeida escreve – de rede de instituições devotadas às edições, exposições e guarda de expressões das culturas populares. Sem falar que no ideário de Renato Almeida estava inteiramente descartada a

idéia de individualização, tendo em vista que, em sua concepção, a criação popular seria obrigatoriamente anônima e coletiva.

Sobra e lixo

Finalmente, vale mencionar a rede de significados da matéria sobre a qual ambos trabalham. Criar a partir de restos e refugos está longe de ser uma singularidade das ditas artes populares, mas nelas estão revestidas de outros significados. Desde o dadaísmo, materiais não convencionais foram apropriados como recurso para a corrosão de pilares das convenções, para o rompimento das fronteiras entre arte e não-arte, com o intuito de questionar o ideal de autonomia da arte e da supremacia do artista criador, como bem expressa Francis Picabia (1879-1953) ao afirmar que as

verdadeiras obras de arte moderna não são feitas por artistas, mas, muito simplesmente, por homens. (apud Stangos, 1991:87)

Certamente, os experimentos de um Kurt Schwitters (1887-1948) e sobretudo os *ready made* de Marcel Duchamp (1887-1968) – ao exibir objetos industriais como os célebres Fonte e Portagarrafas – consumam de maneira eloquente o empenho em banir os suportes tradicionais, golpear o bom gosto, provocar o público, dissipar a vigência da habilidade e a idéia de interioridade. Não se pode deixar de mencionar a importância, na arte contemporânea, que Joseph Beuys com sua “arte da ação” conferiu à seleção de materiais orgâni-

cos e inorgânicos, matérias “pobres”, em seu projeto pessoal, em que uma das palavras de ordem foi “toda pessoa é um artista”. Gordura de animais, cobre, cera, parafina, feltro, sangue, ossos, enxofre, animais mortos (*Como se explicam quadros a uma lebre morta*, Ação em 1965) e animais vivos (*I like America and America likes me*, Ação na Galeria René Block, Nova York, em 1974 – coioite na presença do artista envolto em coberta de feltro). Para Beuys, digamos, no princípio eram os materiais que antecedem, constituem e são constitutivos da forma, embora ele confira também um peso ao sentido do olfato, por exemplo, por meio de uso de materiais orgânicos e inorgânicos. Segundo Bourer (2001:15),

ele não “expõe” seus elementos como “obras” (de arte): a “matéria em estado bruto” constitui em primeiro lugar um espaço pedagógico, ela oferece matéria para reflexão: ela não é exposta por si mesma, mas servindo a um processo de transformação – um primeiro lugar.

O uso de materiais os mais diversos, nas expressões populares, pode também ser matéria para reflexão. Eles dão um testemunho notável de liberdade, escolha, invenção, experimentos, como bem demonstrou Cavalcanti em seus estudos sobre o carnaval (Cavalcanti, 1999; 2006). No entanto, percebe-se que é recente o interesse por aqueles que reinterpretam os refugos do cotidiano em criações singulares. Os termos “sucata” e “lixo” são acionados para reforçar uma certa visão em que ora prevalece

ce, conforme advertira Lima (2003), a idéia de “cultura da pobreza”, em que se cria na linha limite da sobrevivência física, num impulso incoercível de indivíduos que na ânsia romântica de criar se alimentam do que está disponível. Numa outra vertente, lembra esse autor, a criação deriva da ressonância dos ideais de defesa da ecologia. Diversos materiais descartáveis são reaproveitados e reaparecem em objetos, com os vestígios de origem já parcial ou inteiramente dissipados, e, assim, ao trafegarem para outros circuitos, são reinvestidos de novos significados. Desse ponto de vista, a invenção adquire aura de força política contestatória. Não se deve esquecer que a própria matéria adquirida nos despojos do cotidiano de uma grande metrópole evoca o desperdício, a denúncia de um mundo voltado para a acumulação, o consumo em larga escala que carrega consigo o vírus que põe em risco a vida humana.

No universo da arte popular o reaproveitamento dos materiais mais diversos é muitas vezes interpretado, portanto, como fruto de alguma lacuna, de falta, de carência, de pobreza – que então deveria ou poderia ser preenchida. Se nas chamadas artes eruditas é considerado ruptura resultante de ação consciente, é possível perceber que no caso de artistas populares assoma a concepção de que estes devam permanecer atados aos ditos materiais que são identificados como pertencentes aos saberes tradicionais.

A categoria lixo é corrente em Efigênia Rolim:

Somos lixo. Para valer mais do que pérola nós precisamos de vida e é você que vai tirar a gente do lixo e fazer da gente uma arte;

Hélio afirma, ao se referir aos restos de lâminas de madeira que recebe de um amigo, “esse é o lixo dele; às vezes, a sua linguagem está no lixo de seu amigo”. Entretanto, percebemos que lidam com escolhas criteriosas, não vasculham essa força incontável, quase descontrolada e caótica que se denomina lixo. Papéis multicoloridos, embalagens as mais diversas, a obsessão pelos papéis de bala, caixas de ovos, bonecas, sapatos, cintos, cordas, tecidos das mais distintas texturas, peças de metal, fragmentos de bonecas, brinquedos quebrados, tubos e canos, entre tantos outros, são separados, estudados previamente para serem colados e justapostos de maneira que Efigênia possa reinventá-los em suas criações. É notável a sua insistência com os sapatos, por exemplo, que, muitas vezes, depois de pintados ou forrados com tecido, servirão de uma espécie de abrigo para suas bonecas recriadas a partir da junção dos mais variados materiais; bonecas, diga-se de passagem, que um dia foram o brinquedo na mão da criança, entre outras criações.

Convém salientar também que os materiais com os quais operam são recebidos de uma maneira singular como se fossem acionados para fortalecer a rede de amizade e solidariedade, pois os admiradores e amigos coletam-nos em casa, separam-nos para depois, num encontro, entregar a Efigênia. Refugos

e despojos convertem-se, assim, em sobras, coisas da esfera mais íntima, do mundo da casa, das redes pessoais, sendo um ingrediente que solda relações de amizade e apoio mútuo e, portanto, em oposição ao lixo que pertence ao mundo impessoal, da rua, com uma variedade e proporções inimagináveis. É possível afirmar que, para ambos, o “lixo” parece pertencer a essa dimensão mais pessoal governada por um código moral que sela e renova elos pessoais.

É possível entrever alguma similaridade com certas atividades como os *quilts*, feitos por grupos de mulheres amigas, parentes ou vizinhas, que se reuniam à noitinha para confeccionar cobertores com retalhos, pedaços de panos que sobravam ou eram reaproveitados. Nesse trabalho minucioso em que muitas vezes se chegava a notáveis composições muito apreciadas, guardadas, repassadas de mãe para filha, a motivação não era apenas a contemplação silenciosa. A cada reunião para a escolha, o corte, a costura, reforçavam-se vínculos num código moral em que prevalece o valor do convívio humano, do apoio mútuo, da amizade. No mundo de “arte folclórica”, segundo Becker (1982), os *quilts* não eram feitos para apenas serem contemplados ou exibidos, não pertenciam, assim, às redes de diferentes agentes que atuam no especializado e institucionalizado do mundo da arte.

No que concerne a Efigênia, é notável como se apropriou das narrativas que ouvira a seu respeito, incluindo o seu trabalho na linhagem da “ecologia”, expressão que passou a habitar o seu mundo:

o pessoal falou: – você é ecológica; iam fazer matéria sobre mim, o pessoal que entendia de arte dizia que era um trabalho ecológico.

A classificação de seu trabalho, tecida nesses contatos informais, foi institucionalizada, quando observamos o folder da exposição *O luxo do lixo – Efigênia Rolim*, realizada em 2003, na Sala do Artista Popular, em Curitiba, em que Michele Czaikodk fala da “arte ecológica”. Em seguida, em 2005, seu trabalho se inscreve na arte contemporânea quando participa da exposição *Museu Bispo do Rosário + 3*. As trajetórias de Efigênia Rolim e Hélio Leites mostram como ambos se constituem nessa complexa trama que, por um lado, envolve a rede de amigos e admiradores que lhes presenteiam com os materiais não convencionais e a presença semanal na Feira do Largo da Ordem e, por outro, o trânsito de suas criações em instituições que ordenam seus trabalhos como arte, arte popular, ecologia. Nesse processo institucional, seus objetos desprendem-se da fala, da presença, da força de suas figuras vivas, inquietas, dotadas de boa prosa, e brincalhonas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato. Apresentação. In BORBA FILHO, Hermilo e RODRIGUES, Abelardo (org.). *Cerâmica popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1969.

- BECKER, Horward. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BOURER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- FRIAS, Lena. Instalação ambulante. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1998.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- LEMINSKI, Paulo. O significador de insignificâncias. *Correio de Notícias*, Curitiba, 29 de março de 1986.
- LIMA, Ricardo Gomes. CARVALHO, Luciana (orgs.). *Do caos à luz: luminárias da Cidade de Deus*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2003.(Sala do Artista Popular; 117).
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva, formas e razão das trocas nas sociedades arcaicas. In: _____. *Sociologia e antropologia*. v. 2. São Paulo: EPU, 1974.
- RIBEIRO, René. *Vitalino: um ceramista popular do Nordeste*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, [195-?].
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1991.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Introdução. In: _____. (org.) *Revista do Patrimônio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Arte e Cultura Popular)*, n. 28, Ministério da Cultura, 1999.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- WALDECK, Guacira. *Efigênia Rolim e Hélio Leites: a vida das coisas*. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2006. (Sala do Artista Popular; n. 132).
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

Guacira Waldeck é antropóloga e pesquisadora do Centro Nacional de Cultura Popular/Iphan/Ministério da Cultura.

