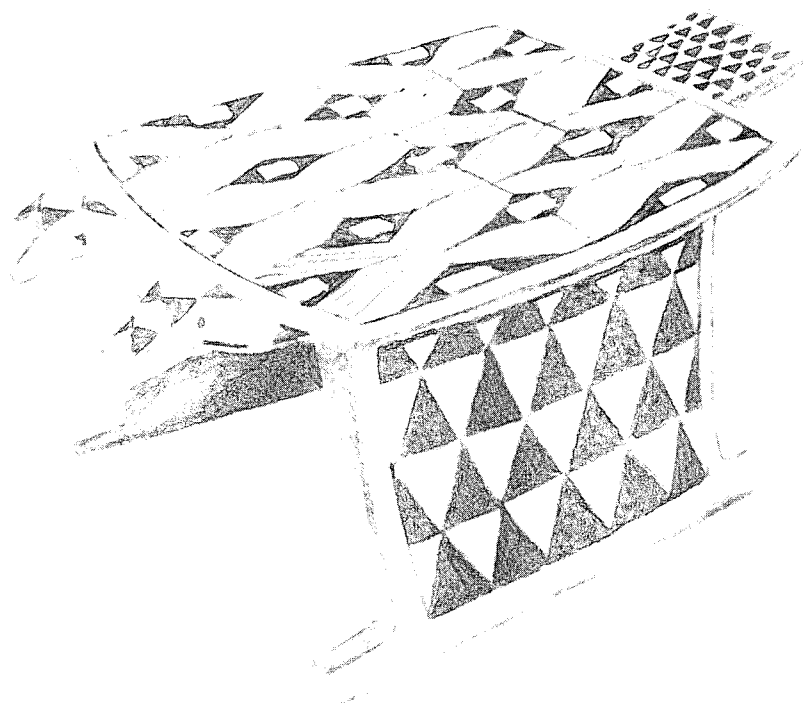


1974:41). Esta versión Kamayurá del mito de la creación revela, por un lado, su etnocentrismo: los mandó a coger el rifle en primer lugar; por otro, explica la supremacía del blanco y, en tercer lugar, enuncia los utensilios-símbolo de cada etnia.

Debido a la distancia y a las ten-

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

AGOSTINHO, Pedro.

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

BASSO, Ellen B.

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

FÉNELON COSTA, Maria Heloísa.

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

GALVÃO, Eduardo.

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

Junqueira, Carmen.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude.

O pensamento selvagem. São Paulo, Nacional, 1976.

OLIVEIRA, Adélia Engrácia de.

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

RIBEIRO, Berta G.

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

_____.

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

_____.

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

SCHADEN, Egon.

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

SEEGER, Anthony.

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

STEINEN, Karl von den.

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

VIERTLER, Renate B.

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

VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo Batalha.

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

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

WALLACE DE DEUS BARBOSA

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

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

rollándose como por lo que este proceso representa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La crítica de arte especializada también contribuye negativamente

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

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

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

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

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

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

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

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

Arte, artesanía y los indios del Nordeste

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El Praiá es la principal indumen-

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

De acuerdo con Sperber, se en-

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

AMORIM, Paulo M. de.

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

BARBOSA, Wallace de Deus.

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

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

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

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

BATISTA, Mércia Rejane Rangel.

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

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

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

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

PINTO, Estevão.

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

RIBEIRO, Berta G.

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

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

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

SAMPAIO, José A. L.

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

SCHADEN, Egon.

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

SMITH, Marian W.

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

SPERBER, Dan.

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

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

El arte de la madera: contextos y significados

MARIA SYLVIA PORTO ALEGRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

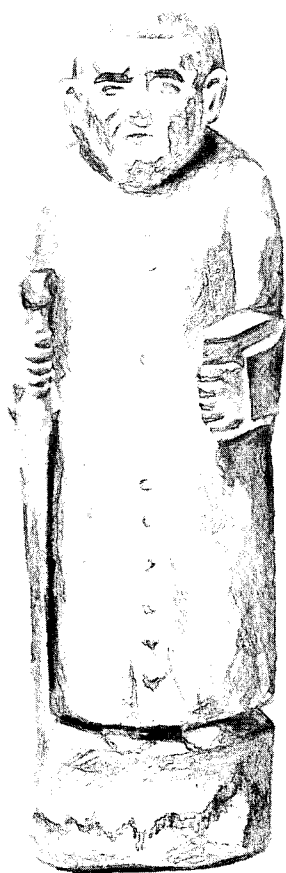
Para hablar resumidamente del arte de la madera desde esa perspectiva, voy a tomar como referencia concreta las investigaciones que realicé en Ceará (Porto Alegre, 1994), estado del Nordeste de Brasil, una de las regiones más conocidas por su herencia artesanal todavía viva.

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

II

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La comprensión de los significados de las artes populares depende de

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

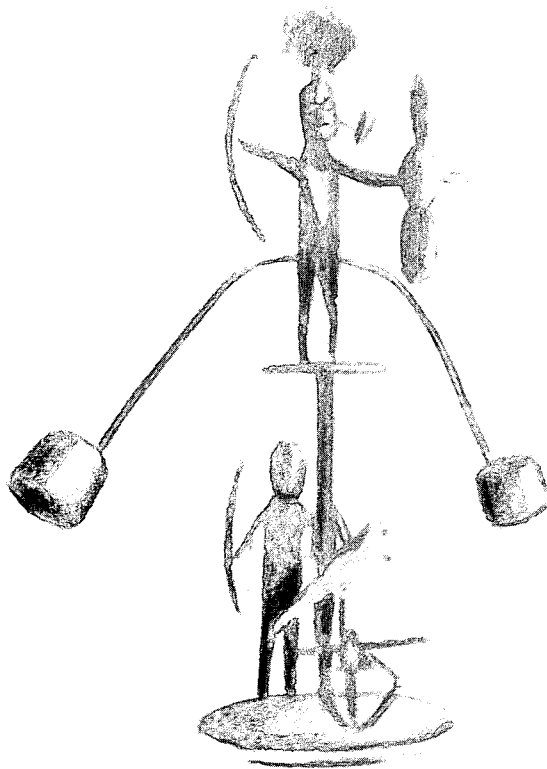
A pesar de que los maestros fueran en su mayoría blancos, era grande la presencia de mestizos y negros libres en los sectores intermediarios de la clase artesanal, cuya base era formada por esclavos-artesanos negros e indios.

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

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

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

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



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

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

IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V

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

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

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



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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

BERG, Maria Elizabeth van den.

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

BUSCHIAZZO, Mário J.

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

COSTA, Lúcio.

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

FLEXOR, Maria Helena.

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

GEERTZ, Clifford.

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

_____.

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

LEITE,

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

LÉVI-STRAUSS, Claude.

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

_____.

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

LODY, Raul e SOUZA, Marina de Mello e.

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

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia.

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

_____.

Mãos de mestre:

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

VASCONCELOS, Salomão.

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