

DA PESCA E OUTRAS ARTES:
MEMÓRIAS DE ANTÔNIO DE GASTÃO

Ricardo Gomes Lima

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre no curso de mestrado em História da Arte, pós-graduação em Artes Visuais, Área de Antropologia da Arte, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro

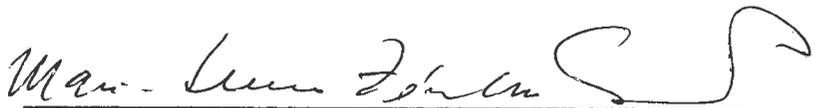
Agosto/1993

Da pesca e outras artes: memórias de Antônio de Gastão

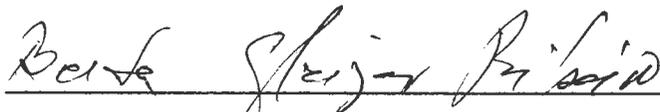
Ricardo Gomes Lima

Tese submetida ao corpo docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.

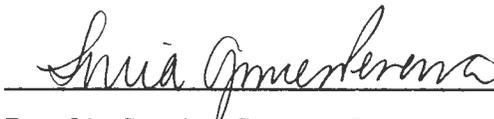
Aprovada por



Prof^ª Maria Heloísa Fénelon Costa
(Presidente)



Prof^ª Berta Gleizer Ribeiro



Prof^ª Sonia Gomes Pereira

Rio de Janeiro

Agosto/1993

Para Vera, Bárbara e Rodrigo
Partes de minha vida, pedaços de
mim.

Em vocês está meu alento.

À memória de Antônio de Gastão

AGRADECIMENTOS

Construir esta dissertação implicou angústias e esperanças, inseguranças e certezas, obstáculos, descobertas e dívidas.

Dívidas que tenho com relação àqueles que durante esse tempo me acompanharam, incentivando, esclarecendo, instigando, criticando, ajudando-me a tecer, com palavras amigas e solidárias, uma rede que, hoje, estendo para agradecer, com muito carinho, a todos esses amigos com a certeza de que jamais quitarei totalmente minha dívida.

Às professoras Maria Heloísa Fénelon Costa e Berta Gleizer Ribeiro, orientadora e co-orientadora deste trabalho, respectivamente, pelos ensinamentos que me foram generosamente oferecidos não só durante o curso de mestrado, mas ao longo do tempo em que fui aprendendo a ser um pesquisador da realidade social.

À professora Sonia Gomes Pereira, atual coordenadora do curso, pelo incentivo e disposição ao diálogo intelectual, a despeito das diferenças das disciplinas acadêmicas a que nos dedicamos.

Aos demais professores do mestrado e a Myriam Lins de Barros, professora do Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (CIEC/UFRJ) pela acolhida em seus cursos e pela constante instigação intelectual.

A Suely, secretária do mestrado, e colegas com quem tive o privilégio de conviver, especialmente Fátima Regina do Nascimento, Clara Emília Monteiro de Barros e Hamilton Botelho Malhano.

Ao Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC/FUNARTE), instituição onde atuo profissionalmente e que tornou possíveis o trabalho de campo e a frequência aos cursos do mestrado. Em especial a Solange Zuñiga, diretora do Departamento de Pesquisa e Documentação do IBAC, cujo empenho me garantiu uma licença

de dois meses para redação desta dissertação.

A todos os colegas do Instituto Nacional do Folclore/FUNARTE, atual Coordenação de Folclore e Cultura Popular/IBAC pelo convívio diário e apoio em todas as fases deste trabalho. Em especial, Claudia Marcia Ferreira, Elizabeth Travassos, Maria Laura Viveiros de Castro e Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu que leram partes dos manuscritos e foram interlocutores permanentes desse empreendimento.

A Marisa Colnago pela datilografia e organização das referências bibliográficas, assim como a Maria Helena Torres, pelo trabalho de revisão do texto e da datilografia.

De modo especial quero registrar minha dívida para com Luis Ricardo Prado de Oliveira, mais do que meu analista, um amigo a quem recorro na certeza do devido apoio.

RESUMO

Este trabalho discute a questão da arte popular, por meio da análise de um caso específico: Antônio de Gastão, artista de Cabo Frio. Busca perceber o sentido que a arte tem para esse artista, qual seu significado e conteúdo expressivo. Por desdobramento, coloca uma outra questão: a arte popular enquanto um processo consciente de elaboração, estabelecendo um diálogo com autores, que situam as expressões populares em oposição às manifestações de cunho erudito, apenas estas últimas sendo vistas como resultantes de atos intencionais de criação.

Ao contrário, o que constata é que a arte em Antônio de Gastão é parte de um todo, um projeto que o artista conscientemente construiu, a partir das tensões decorrentes das transformações sociais que desarticulam e rearticulam seu contexto social.

ABSTRACT

This work intends to discuss popular art, by analysing an specific case: Antônio de Gastão, an artist from Cabo Frio. It tries to catch what sense does art mean to him, what his art contains and expresses. By development, it broaches another question: popular art as a conscient working-out process, by establishing a dialogue with authors who, placing popular expressions in opposition to erudite manifestations, consider only the last ones as a result of an intentional creative act.

On the contrary, we find out that art, for Antônio de Gastão, is part of a whole, indivisible; a project consciently built by the artist, whose starting-point seems to be the tensions caused by social changes that disconnect and connect again his social context.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

CAPÍTULO I

METODOLOGIA	4
-------------------	---

CAPÍTULO II

ANTÔNIO DE GASTÃO:

história de vida, história da arte	15
--	----

CAPÍTULO III

ARTE POPULAR:

a intencionalidade da criação	28
-------------------------------------	----

Arte popular: uma categoria reversa	31
---	----

Uma arte espontânea?	34
----------------------------	----

Antônio de Gastão e as artes	40
------------------------------------	----

CAPÍTULO IV

IDENTIDADE E PESSOA	53
---------------------------	----

Pessoa - uma categoria em processo	53
--	----

A concepção de humanidade e a noção de pessoa em Antônio.	56
---	----

A propósito de nomes	64
----------------------------	----

A propósito do pertencimento a um grupo definido	66
--	----

CAPÍTULO V

MEMÓRIAS DO ESPAÇO	80
--------------------------	----

Espaço: uma categoria coletiva de pensamento	80
--	----

Memória: um fenômeno social	82
-----------------------------------	----

Espaço: noção fundamental no processo da memória	86
Cabo Frio: a reconstrução de um espaço	88
O espaço da memória	103
CONCLUSÃO	112
BIBLIOGRAFIA	115
ANEXOS	

APRESENTAÇÃO

Várias são as maneiras pelas quais a arte é abordada em diferentes trabalhos que se dedicam a investigá-la. Uma delas se para as expressões artísticas, localizando-as em universos diferenciados, como se fossem constituídas por "naturezas" distintas. São as artes eruditas e as populares.

Este trabalho se propõe a discorrer sobre essa maneira de classificar as artes, detendo-se especialmente na reflexão sobre o que se convencionou denominar "arte popular". Para isso, tomo como campo de análise e reflexão a produção de um único indivíduo - Antônio de Gastão - com o objetivo de verificar como, nesse caso específico, a questão pode ser observada.

Partindo do pressuposto de que o entendimento do social é resultado das relações que o pesquisador estabelece no decorrer do trabalho de campo, bem como do aparato metodológico de que se serve para construir seu objeto de pesquisa, abordo, no primeiro capítulo, questões de natureza metodológica que envolvem a construção de meu objeto e procuro relatar como o trabalho de campo foi realizado em suas diferentes fases.

A seguir, no capítulo dois, relato a história de vida de Antônio de Gastão, fortemente marcada pelas vivências no mar e na restinga, bem como pelas relações familiares, de vizinhança e amizade. Destaco aí os primeiros contatos de Antônio com o universo por nós convencionado como da arte: a música, o canto, a poesia, as artes plásticas e o teatro, revelando como esses diferentes "gêneros" artísticos vão se incorporando a sua vida à medida que sua própria história se constrói.

No capítulo três, desenvolvo, em maior profundidade, o enunciado inicialmente colocado. Nele, a partir do diálogo com alguns autores da história da arte, procuro problematizar a noção de arte popular, tal como apresentada por esses autores tomando como contraponto de suas afirmações a crítica antropológica de

Luis Felipe Baêta Neves, a que se soma o discurso de Antônio de Gastão.

Baseando-me em autores como Marcel Mauss, Louis Dumont e Roberto DaMatta, no capítulo quatro, trato da construção das noções de indivíduo e pessoa e da maneira como essas categorias se revelam centrais para o entendimento da noção de arte em Antônio de Gastão. Definidoras de sua identidade, elas também nos informam sobre as razões pelas quais esse pescador se dedica intencionalmente a expressões artísticas diversas.

Na medida em que o artista define sua obra como resultado do passado, fruto dos tempos de infância e adolescência vividos em Cabo Frio, o capítulo cinco é um estudo sobre memórias desse espaço. Para isso, está estruturado em partes: na primeira, procuro discutir a categoria espaço, tal como postulada pela escola sociológica francesa, tendo como seus principais articuladores Émile Durkheim e Marcel Mauss. A seguir, valho-me da psicologia social para, por meio das formulações de Henri Bergson e Maurice Halbwachs, explorar o conteúdo social da categoria memória. Ambas as categorias e as discussões que suscitam inserem-se no campo da teoria do conhecimento. É ela que dá unidade a essa primeira parte do capítulo.

Em seguida, embasado nesse instrumental teórico, busco analisar o discurso de Antônio de Gastão. Meu objetivo, nessa segunda parte, é o diálogo com os dados empíricos coletados em campo e sua interpretação a partir dos postulados discutidos.

Para finalizar e de acordo com a tradição sociológica aqui adotada, discuto a função social da memória ou, em outras palavras, o espaço da memória em nossa sociedade.

Em suma, ao longo do trabalho, procuro lidar com a noção de arte popular, dando-lhe concretude, isto é, situando-a num contexto social específico. Ao longo dos capítulos perpassa um fio que informa sobre quem faz, o que faz, como faz, por que faz, quando faz e onde faz a arte popular. Para isso, destaquei três

eixos básicos: a questão da arte popular em si, os preconceitos e as dificuldades da operacionalização do conceito; as noções de indivíduo e pessoa e sua importância para o estabelecimento da identidade do sujeito e de sua constituição como artista; e a memória e o espaço enquanto condicionantes da obra que o artista realiza.

CAPÍTULO I
METODOLOGIA

Quando, em 1984, foi realizada a exposição "Artistas da Região dos Lagos", na Sala do Artista Popular, do Instituto Nacional do Folclore/FUNARTE, o catálogo da mostra trazia um depoimento de Antônio de Gastão que revelava seu desejo de escrever um livro sobre a história de Cabo Frio, cidade onde morava. A leitura daquele pequeno texto me fez perceber tratar-se de um artista que havia optado pela carreira¹ de guardião da memória, termo mais tarde utilizado por Myriam Lins de Barros para referir-se a determinados membros de grupos familiares que se destinam a colecionar histórias, fotografias e outros objetos emblemáticos do grupo, constituindo, assim, a memória familiar (LINS DE BARROS, 1987 e 1989).

No caso de Antônio, o discurso e os objetos de arte produzidos, embora não referidos a sua família, apontavam uma proposta de registro do passado aliada a uma forte preocupação com a questão social e ecológica de Cabo Frio. Tratava-se, mesmo, de um guardião. Imediatamente, ocorreu-me que o projeto "O Artista Popular e seu Meio", pelo qual era responsável, enquanto chefe da Unidade de Antropologia do Museu de Folclore Edison Carneiro daquela Instituição, poderia ser o canal ideal para a realização dos anseios do artista.

Esse projeto, concebido em 1982 por Lélia Gontijo Soares e Dinah Guimaraens, propiciara a publicação, em 1983, do livro O Mundo Encantado de Antônio de Oliveira que, ao abordar a obra desse escultor popular mineiro, patenteava a estreita vinculação existente entre os objetos por ele criados e seu universo social. Sua obra era um testemunho da realidade, retratava-se ao mesmo tempo em que revelava o éthos e a visão de mundo² daquele artista.

Com Antônio de Oliveira se havia iniciado um projeto,

tendo por objetivo pesquisar e divulgar o trabalho de artistas populares e que se caracterizava primordialmente por oferecer ocasião para que o próprio artista expressasse seus valores, interpretando sua obra e seu meio social.

Assim, no período de 1985 a 1988, dediquei-me a ouvir e registrar em fita cassete os depoimentos de Antônio de Gastão, tendo em vista a publicação de um livro.

Os relatos em sua maioria foram coletados na residência do artista. Outros advieram das caminhadas ao longo das praias, na restinga e pelas ruas da cidade.

A coleta desse material requereu cumplicidade entre pesquisador e informante, situação ideal para o bom resultado de qualquer pesquisa de campo. Não foi um dado que se apresentasse a priori, mas teve que ser construído, pouco a pouco, na medida que o projeto era realizado e nossa relação se consolidava. Devo admitir que o grau de intimidade e confiabilidade necessárias para que o trabalho fluísse não foi uma tarefa difícil de ser empreendida. Vários fatores contribuíram para isso.

O ofício antropológico, centrado fundamentalmente na pesquisa de campo, tem, ao longo dos anos, me auxiliado a evitar as barreiras que podem surgir ao se defrontarem indivíduos com estilos de vida e visões de mundo diferentes, no caso, o pesquisador e seu informante. Impõe-se àquele diminuir a importância dos valores sociais de seu próprio grupo enquanto referência para o trabalho de pesquisa e, pela compreensão da visão do mundo do grupo pesquisado, relativizar a distância social que o separa do "outro".

Tal fato assume relevância ainda maior ao lembrar que a pesquisa antropológica tem sua particularidade marcada pela metodologia que emprega, e, nesse sentido, o trabalho de campo é primordial, distinguindo mesmo a démarche da antropologia das demais ciências sociais (cf. COPANS, 1974). Em outras palavras, a pesquisa é fruto da relação que se estabelece entre pesquisador e observado, cabendo àquele ter sempre presente a especificidade dessa

relação para que possa controlar seus efeitos.

Assim, é especial o momento de estabelecimento dos primeiros contatos com o grupo ao qual se propõe a realização da pesquisa. São sabidamente conhecidos a importância da entrada em campo e o cuidado que se deve ter ao dar início a uma relação que se pretende estreita com os informantes (cf. BENJAMIN, 1953). Às vezes, esse momento pode mesmo comprometer todo o empreendimento ou, pelo menos, ser responsável por imponderáveis que vão surgindo ao longo do processo de pesquisa e que obrigam a rever a relação e, conseqüentemente, os dados até então recolhidos.

Nesse sentido, a escolha do mediador torna-se primordial. No presente caso, esse papel foi assumido por uma pessoa de minhas relações que, saída do Rio de Janeiro, há alguns anos residia em Cabo Frio, onde era um "animador cultural"³.

No desempenho de sua função, em contato com Antônio de Gastão, essa pessoa havia estabelecido uma forte relação de amizade. Fora ela a responsável pela coleta e organização, em Cabo Frio, dos objetos que integraram a exposição da Sala do Artista Popular a que já fiz referência, tendo sido mesmo a autora do texto do catálogo da mostra onde, inicialmente, li sobre Antônio. Amena Mayall não só foi mediadora nos primeiros contatos que vim a ter com o artista, como também tornou-se colaboradora ímpar nos primeiros meses da pesquisa. Desde o princípio, incorporou-se à equipe do projeto, recolhendo ela mesma parte dos depoimentos.

A elaboração do livro significava a realização de um antigo projeto⁴ idealizado pelos dois. Na visão de Antônio, sua execução devia-se ao empenho da pessoa amiga que, aliando poder à rede de relações no Rio de Janeiro, lhe estava dando concretude. Em parte, ele tinha razão. Fora Amena Mayall o contato e a mediação. Esse fato fez-me subordinado nos primeiros meses da pesquisa. Para Antônio, eu era o "instrumento" na execução do projeto. Em várias ocasiões, quando lhe sugeria um tema para gravação, Antônio me dizia:

- Isso não precisa gravar. Amena já sabe.

Essa situação em momento algum chegou a prejudicar a relação de pesquisa, uma vez que, tão logo percebida, foi profundamente discutida com a outra pesquisadora. Se, por um lado, o alto grau de confiança e amizade que existia entre Antônio e Amena era fator importante para a gravação dos depoimentos, por outro, o mesmo grau de confiança e amizade existia entre ela e eu, possibilitando a troca de impressões, o dimensionamento de tarefas e a condução da pesquisa.

No entanto, após um ano, Amena Mayall veio a falecer. Sua morte representou um momento crucial para o projeto, colocando em risco sua continuidade. Procurei Antônio e vi o quanto estava abatido. Parte do sonho havia sido desfeito. Após muito conversar, a hesitação inicial que o levava naquele momento a querer abandonar o projeto se diluiu, e ele se dispôs a prosseguir, em homenagem à amiga. Como disse, "Amena. Ela foi o começo de vida da gente e ainda é o começo. Não tem ninguém como ela aqui não. Ela arrastou esses artistas todos lá do meio do mato". A partir de então, nossa relação se modificou, assentando-se em outras bases. Uma comunidade afetiva (HALBWACHS, 1990) foi se construindo entre nós. A ausência, agora, do mediador fez com que redefiníssemos nossas posições. Aos poucos, minha identidade foi sendo transformada. No início, eu era o professor chamado por Amena para ajudar no livro. A seguir, transformei-me em Ricardo, professor do Rio de Janeiro e que, trabalhando num museu, fazia pesquisa e registrava as "coisas importantes do passado", o que denotava a transformação de minha imagem.

As categorias professor e pesquisador revelam-se apropriadas a minha inserção na visão de mundo de Antônio. Lidando com informantes em pesquisas de campo, explicar o que é antropologia e a maneira de atuar de um antropólogo é um empreendimento em que, nas vezes em que o tentei, raramente fui bem-sucedido.

Ao iniciar a pesquisa, eu não tinha um projeto "fecha-

do", do tipo que pressupõe definição explícita de metodologia, hipóteses de trabalho, cronograma físico e financeiro, etc. Partia de uma situação em que os recursos orçamentários institucionais - pelo menos para aquele ano - estavam relativamente assegurados. A duração da pesquisa também não constava de meu quadro de preocupações. O trabalho deveria durar o tempo que fosse necessário a sua realização, o que só a própria pesquisa de campo seria capaz de definir. Metodologicamente, estava preparado para aplicar as técnicas consagradas pela antropologia, principalmente a observação da realidade, o registro dos fatos e a gravação de entrevistas informais baseadas, inicialmente, em temáticas amplas que poderiam, com o desenrolar da própria pesquisa e na medida em que se revelassem relevantes, vir a ser cada vez mais verticalizadas. Não fiz uso de questionário previamente elaborado. Em vez da construção a priori de um objeto, tinha questões que pretendia investigar. Era meu interesse entender que relação havia entre os objetos que Antônio produzia e sua vida. Por que um pescador aposentado usava seu tempo para esculpir barcos, pássaros e outros animais? Por que, na condição de aposentado, não fazia como tantos outros, retirando-se do "cenário social" e passando a "viver para a família", expressão muitas vezes ouvida em referência aos indivíduos da terceira idade? Por que falava tanto no passado ao mesmo tempo em que se dedicava à militância em prol da ecologia, a ponto de se tornar conhecido em toda a cidade? Eram questões desse tipo que eu então formulava. Assim, iniciei a pesquisa.

Essas primeiras indagações traziam, embutidas nelas mesmas, preocupações com questões mais amplas, como a relação entre arte e sociedade, trabalho e lazer, tempo e espaço, que, devo admitir, nem sempre eram percebidas claramente por mim. Na medida em que delas fui tomando consciência, pude formulá-las de forma científica, e, assim, construir meu objeto de pesquisa. Essas temáticas instigavam-me, fazendo com que recorresse a teorias que me auxiliassem na compreensão da realidade com que estava lidando.

Por um lado, os dados que coletava em campo se impunham, exigindo que eu procurasse respaldo teórico para interpretá-los. Por outro, a própria compreensão teórica levantava questões que eu buscava investigar. Durante parte do trabalho de campo, senti-me perdido com o material de que dispunha.

Os relatos de Antônio que se referiam ao passado de Cabo Frio revelavam-se impermeáveis à observação. Eu me encontrava na década de 1980, ouvindo sobre acontecimentos havidos em períodos distantes no tempo. Resolvi, assim, recorrer a fontes bibliográficas para melhor, no meu ponto de vista de então, compreender o discurso que estava ouvindo. Mero engano. Ao ler sobre a história de Cabo Frio, consultando os autores que a escreveram, se, por um lado, encontrava concordância entre a narrativa de Antônio e as interpretações da historiografia local, por outro lado, fatos havia que não correspondiam à realidade. Pelo menos à realidade descrita por esses autores e que era, até então, paradigmática para mim. Como interpretar o fato de Antônio se referir a ocorrências que dizia haver vivenciado na primeira infância e descobrir, nas "fontes oficiais" da história, que aqueles acontecimentos haviam ocorrido em data anterior a seu nascimento? Como entender seus relatos sobre fatos com ele acontecidos quando era ainda um bebê, contados a mim como sendo produto de sua memória individual? Essas constatações me levaram naqueles momentos a um impasse: ou eu admitia estar lidando com um indivíduo especial, capaz de transpor barreiras de tempo e vivenciar uma realidade pré-natal e que também fosse possuidor de um cérebro privilegiado, onde se armazenavam suas vivências desde a mais terna idade, ou eu teria que considerá-lo uma farsa. As duas possibilidades implicavam o comprometimento da continuidade do projeto. A dúvida acompanhou-me algum tempo. No entanto, já naquele momento, havia se estabelecido uma afinidade entre nós, de modo que nenhuma das considerações me pareciam viáveis, e eu buscava rechaçá-las. Para isso eu teria que encontrar uma terceira hipótese que me explicasse o

que os dados revelavam. O caminho me foi indicado, em algum lugar que não registrei, ao me deparar com palavras de Oswald de Andrade, que dizia: "A gente escreve o que ouve - nunca o que houve" . Essa frase deslocava a questão e me fez lembrar de textos lidos sobre verdade, objetividade, realidade e o quanto esses conceitos devem ser relativizados. Como, aliás, assinala Ecléa Bosi, a História é também um ponto de vista sobre a realidade. Os livros que a registram são "uma versão do acontecido, não raro desmentidos por outros livros com outros pontos de vista" (BOSI, 1983:1). A partir daí, percebi que havia verdade no que contava Antônio e que minha tarefa era a de entender o significado de seu discurso. Para isso, tornava-se importante que eu dominasse a lógica de sua narrativa, e o entendimento adveio quando encaminhei minhas leituras teóricas para a análise do fenômeno da memória. As colocações de Maurice Halbwachs acerca da memória individual e de como essa se confunde com a memória coletiva foram a chave que me permitiu ouvir o discurso de Antônio como uma fala legítima e verdadeira sobre a realidade.

A maneira como a pesquisa teve início - a partir da explicitação de Antônio de seu desejo de publicar um livro sobre sua cidade e da inexistência de um projeto "fechado" de minha parte - contribuiu grandemente para o encaminhamento posterior do trabalho. Diferente da situação costumeira, em que o pesquisador formula seu interesse, define uma situação empírica para investigar, expõe ao grupo eleito (que também o elege) sua proposta, eu entrei em campo para me deparar com uma situação em que meu "informante" definia as questões que julgava importantes serem consideradas. "Isso não é importante" foi uma frase pronunciada por Antônio e que ouvi muitas vezes no decorrer do trabalho, como resposta a assuntos que eu julgava pertinentes. Nesses casos, o único caminho a seguir era deixar passar um tempo para refazer a pergunta, postergando-a, às vezes, até um próximo encontro. Analiso essa questão como uma decorrência do fato de Antônio ter definido

claramente, para si mesmo, o que estávamos realizando. Uma passagem que exemplifica o exposto foi a sessão de fotografias preparada e dirigida por Antônio. Numa de minhas idas a Cabo Frio, falei que retornaria em breve com um fotógrafo do Rio de Janeiro a fim de fazer uma documentação para ilustrar o livro. No dia combinado, ao chegar, encontrei Antônio trajando camiseta e boné novos e um cenário construído por ele, onde deveríamos executar o trabalho. Na "oficina" onde costumava trabalhar, sob uma árvore ao lado da casa, Antônio havia reunido os objetos que queria fotografados. O local fora arrumado: troncos e galhos usados para esculpir estavam empilhados; restos de madeira, retirados; ferramentas, guardadas. Uma tarrafa havia sido pendurada na árvore, a servir de pano de fundo para as fotografias. Sua interferência não parou aí. Durante o trabalho, buscava dirigir o fotógrafo, indicando os melhores ângulos, do seu ponto de vista, para a fotografia. As iniciativas do outro eram acompanhadas por comentários seus, do tipo: "Esse retrato não vai ficar bom, é melhor você tirar daqui."

Nesse sentido, os limites que a situação de pesquisa comumente impõe ao pesquisador - tais como o respeito ao tempo do "outro" e a existência de "áreas de segredo" do grupo as quais nos é difícil penetrar - eram acrescidos pelos parâmetros para a realização do projeto, segundo as formulações de Antônio.

A situação costumeira que eu vivenciei pode ser reproduzida nas seguintes palavras: no dia previamente marcado, eu chegava em Cabo Frio e ia para a casa de Antônio. Ele já me esperava para mais um dia de trabalho que, após a conversa protocolar de pessoas que se reencontram, se iniciava com ele dizendo: "Vamos ligar o gravador que hoje eu vou falar sobre tal assunto". E, então, eu tinha o informante ideal no sentido dos grandes depoimentos que me fornecia sobre os diversos temas. A inserção de perguntas mais amígdas foi possível à medida que o trabalho prosseguiu e a ansiedade de Antônio em "dar o seu recado" foi arrefecendo. Paralelamente, as "minhas" questões foram ficando mais claras para

mim também, de modo que, ao término do trabalho de campo, nossos interesses se haviam equilibrado.

Em 1989, finalmente, pudemos ver publicado o livro Antônio de Gastão, pescador de Cabo Frio. A obra, ilustrada por fotografias e desenhos, traz em anexo mapas e um disco com composições de Antônio e cantos tradicionais da região⁵. Trata-se de um relato no qual, ao narrar sua história de vida, o autor traça também a história de seu grupo e de seu meio social.

Assim, julguei haver concluído o projeto O Artista Popular e seu Meio em Cabo Frio. Com ele, encerrava-se também uma etapa de meu ciclo de vida profissional. Essa impressão foi fortemente ampliada pela morte de Antônio, ocorrida em janeiro de 1990, poucos meses após o lançamento do livro.

No entanto, algum tempo depois, comecei a achar a obra incompleta. A opção por dar às memórias de Antônio o caráter de um relato na primeira pessoa, por ele assinado, me fizera omitir minha participação no processo de construção dessas mesmas memórias. "As pessoas têm que participar", dizia Antônio, e eu participara. Com ele, viajara no tempo. Fora seu ouvinte, sua assistente e, nessa condição, a motivação para, naquele momento, revisar o passado. Nesse sentido, eu era responsável também pela obra concretizada. A pesquisa fizera de mim um personagem da história de vida de Antônio. Eu vivi essa história como ator, e ela é também parte de minha história de vida. Incompleta, precisava concluí-la. Precisava tornar-me também um narrador e desfiar minhas memórias no relato de quem foi Antônio para mim, como foi a relação vivida por nós dois, o que aprendi e apreendi. Eu tinha uma história a contar, e era preciso contá-la. É o que faço agora. Só assim, acredito, o ciclo será fechado, e a obra estará completa.

NOTAS

- 1 - Emprego aqui o termo carreira no sentido que lhe foi atribuído por Hughes, E., ou seja, como "a moving perspective in which a person interprets the meaning of his various attributes, actions and the things that happen to him" (apud BECKER, H., 1963:102).
- 2 - Os termos éthos e visão de mundo são empregados neste trabalho segundo a acepção de Clifford Geertz, para quem "na discussão antropológica recente, os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo éthos, enquanto os aspectos cognitivos, e existenciais foram designados pela expressão visão de mundo. O éthos de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito de natureza, de si mesmo, da sociedade" (GEERTZ, 1978: 143-44).
- 3 - O cargo de animador cultural foi criado pela Secretaria Estadual de Cultura e vigorou com bastante intensidade no interior do estado durante a década de 1970. Fazia parte de uma série de medidas estratégicas implantadas pelo governo estadual de então, visando a desenvolver ações de caráter cultural em todo o território fluminense. Ao animador cultural, elo entre as manifestações locais e o órgão oficial responsável pela política cultural do estado, cabia implementar ações que promovessem o florescimento e a continuidade das expressões de cultura próprias de cada município.
- 4 - Aqui, o uso do termo projeto diz respeito ao conceito desenvolvido por SCHUTZ (1979), ou seja, uma ação previamente de-

terminada para atingir uma finalidade específica e que, nesse sentido, extrapola o próprio objetivo imediato, tornando-se razão da própria vida do indivíduo. A esse respeito, ver artigo de Gilberto Velho (1988).

- 5 - Para a realização do livro pude contar com a participação de vários colegas do INF que se foram integrando ao projeto à medida que solicitados, além de outros profissionais, contratados pela Instituição para execução de tarefas específicas. Todos vêm nomeados na folha de créditos da publicação, e a eles sou especialmente grato. Aqui, devo destacar a participação de Claudia Márcia Ferreira, museóloga, então responsável pelo Museu de Folclore Edison Carneiro, que por diversas ocasiões me acompanhou ao campo, e da antropóloga Elizabeth Travassos, responsável pelo Núcleo de Música da Instituição, que procedeu ao registro musical e editou o disco que integra a publicação.

CAPÍTULO II

ANTÔNIO DE GASTÃO:

História de vida, história da arte

Antônio de Gastão nasceu em 1912, em Cabo Frio. Seu pai, Gastão Freire Sardinha, era natural de Itaboraí e, como soldado, servira em Cabo Frio, onde veio a conhecer Agênia Maria da Conceição, com quem se casou ao dar baixa na polícia. O casal teve 10 filhos, sendo Antônio o primogênito.

Inicialmente, a família residiu num dos locais de maior concentração de pescadores na cidade, a região do "baixio", à margem do canal do Itajuru, por trás do Morro da Guia. "Era tudo pescador que morava lá", diz Antônio.

Ali, junto à família, o menino passou a infância, tecendo redes de companheirismo e amizade. Como muitas crianças de meio urbano pobre (cf. BOSI, 1983) e de cidade de pequeno porte, seu ambiente doméstico não se restringia ao espaço da casa, estendendo-se por quintais, vizinhança, ruas, terrenos baldios e praças.

Espaço imenso onde Antônio brincava com os companheiros, Cabo Frio, a pequena cidade de então, de difícil acesso dada a inexistência de estradas que a ligassem a outros centros urbanos, vivia situação de relativo isolamento. O comércio, restrito a algumas lojas de gêneros de primeira necessidade, não oferecia ao consumo infantil o universo lúdico encontrado nos centros urbanos, hoje.

Assim, desde cedo, Antônio aprendeu a confeccionar seus próprios brinquedos.

"Quando eu era menino, todas as crianças faziam barquinho de madeira. Eu colocava pano (vela) e ia para as lagoas no meio do mato. Quando tinha vento, eu soltava, e o barquinho saía... Eu fazia só para brincar, dois, três de cada vez. Soltava na beirada da lagoa e ia correndo para pegar do outro lado. Soltava a

a favor dos ventos. Meus companheiros brincavam comigo. Todos sabiam fazer barco, papagaio, pião, estrela, balão."(GASTÃO, 1989:55)

Gastão, o pai de Antônio, ao se estabelecer na cidade, provavelmente por influência do grupo local, dedicou-se à pesca como meio de prover o grupo familiar. Tornou-se dono de boquetes e marcas de pescaria - pontos especiais para a prática da atividade apropriados pelos pescadores profissionais. Foi ele quem introduziu Antônio nos domínios da pesca.

"Aprendi a pescar com meu pai, de linha e caniço, na beira do canal. Eu, criança, no colo, ele me levava pra pescar junto, fui aprendendo."(GASTÃO, 1989:27)

Por se haver iniciado nessa atividade quando já adulto, Gastão não aprendeu o processo de confecção dos implementos necessários ao desempenho da profissão, principalmente redes, para o que contratava os serviços de outros pescadores.

"Meu pai não sabia fazer uma meia-malha de rede, porque não participou quando criança ... As redes, ele mandava fazer, não sabia nem remendar uma meia-malha. Trabalhei com meu pai, que era inteligente, pescava bem, mas fazer o principal, o aparelho, ele não sabia não."(GASTÃO, 1989:19)

Foi assim que, observando as pessoas tecerem no quintal de sua casa, Antônio, ainda menino, foi tendo domínio sobre as técnicas de linha e agulha, utilizadas na confecção dos variados tipos de redes, tarrafas e puçás. "Eu participava com as pessoas que vinham fazer rede no quintal de casa."

Naquele tempo inexistia o náilon, hoje dominante na feitura desses implementos de pesca, e empregavam-se tucum (Bactris setosa) e, posteriormente, linha de algodão industrializada. A feitura do fio de tucum era um processo artesanal que demandava paciência e conhecimento.

"A gente cortava ele verde, deixava murchar para tirar o fio, desfiava e trançava para fazer a linha para fiar. Depois que a gente desfiava, era só trançar. Era só botar no fuso de madeira e fiar."(GASTÃO, 1989:33)

Fazer brinquedos e com eles brincar, tecer redes e pescar foram rotinas com que Antônio preencheu seu tempo de menino. Em sua história de vida é difícil separar atividades comumente rotuladas por lazer e trabalho. Apenas o olhar "de fora" seria capaz de classificar como passatempo ou trabalho infantil suas idas com os amigos à beira-mar ou à lagoa, de onde retornava alegre "com duas redes de camarão na cesta", contribuindo, assim, para a dieta e o orçamento familiares.

"Minha cachaça é a tarrafa. Eu, quando estou com um companheiro na lagoa, não tenho vontade de ir embora. Sou doido com tarrafa. Nos meus tempos de criança eu não vinha em casa almoçar, ficava por lá. Só vinha quando tinha o cesto choupado de peixe." (GASTÃO, 1989:35)

Assim como trabalho e lazer não se dissociam no discurso de Antônio, não há referência a rituais de passagem que demarquem estados de sua biografia, tais como infância, puberdade, adolescência e maturidade. As fronteiras entre eles tornam-se extremamente fluidas, contribuindo para a percepção que Antônio tem daquela época caracterizada pela inexistência de rupturas entre um tempo de brincar e outro de trabalhar. De sua fala depreende-se que clivagens entre gerações eram amenizadas pelo processo de socialização vigente, que não alijava a criança do mundo do adulto. Assim, o menino, que, de início, observava o trabalho dos mais velhos e dele participava, auxiliando em pequenas tarefas, gradativamente ia assumindo funções mais complexas, sem que, ao final, pudesse precisar um momento específico a partir do qual se tornava profissional. Como diz Antônio sobre a socialização nas atividades de pesca:

"Não sabe pescar? Bota uma rede na mão do menino que quando fisgar o peixe, vai nascer na alma dele a vontade da prática. E ele mesmo já vai arrumar uma linha para pescar sozinho. Aí é capaz que nasça uma geração consoante e nossa... Nos tempos atrasados se participava, não tinha separação. Crescem hoje as crianças revoltadas, crescem ali nos apartamentos, que parecem gaiolas. O que podemos esperar desse

jovem mais tarde?".(GASTÃO, 1989:45)

A socialização para pesca e confecção dos implementos que lhe são necessários garantiu a Antônio o desempenho dessas atividades durante toda a vida. Pescador profissional, "o mais velho de Cabo Frio - tenho até troféu que me deram aí", trabalhou muito em diversas traineiras. Foi mestre de barco e sócio-fundador da colônia de pesca de Cabo Frio. Como homem do mar convocado pela Marinha Mercante, tornou-se combatente, tendo servido em navios que guarneceram o litoral do país, durante a Segunda Guerra Mundial.

A pesca, marco de sua identidade profissional, assegurou-lhe a base econômica com que manteve a família, que constituiu aos 19 anos de idade. Em 1931, casou-se com D. Laura, e juntos tiveram 12 filhos dos quais cinco estão vivos e lhe deram netos e bisnetos. "Os outros, eu perdi eles muito miúdo. Alguns de mal-de-sete-dias."

À vida no mar e na lagoa Antônio muito se refere: aos ventos e às mares, à abundância de peixes e camarões que, no passado, lotava os barcos, às diferentes modalidades da pesca com rede, tarrafa, anzol e puçá, à bravura e ao respeito daqueles que, diariamente, enfrentam as águas com suas certezas e incertezas de um retorno seguro.

Profissional formado no mar, é, no entanto, também homem de terra. Seus domínios: a restinga.

"Desde pequeno nós vivíamos da pesca, mas a inspiração minha já era a restinga. Andar na restinga, gravar na minha idéia as coisas da origem de Cabo Frio, da própria natureza"(GASTÃO, 1989:44)

E isso Antônio fez a vida toda. Já com cabelos brancos, caminhando horas seguidas por areias quentes, ele transmite vigor e paixão pela restinga de Mossambaba, que conhece como ninguém.

"Aquilo ali vinha embora: Luiz Cardoso, Juca Vieira, Braga, e vai embora, Travessa do Veado, Capão do Gravatá, Capão do Figueira, Capão dos Ferreira, Morro do Vigia, Lagoa Comprida,

Lagoa da Rita, Lagoa Feia de Cabo Frio, Lagoa Salgada, Taboa dos Soares, Capão da Paca, Campo dos Pastores, Brejo do Engano, Lagoa do Mato, Capão do Cupim, Capão do Justino, as Poças, e ia embora, pegando a Mossambaba, ia embora. Eu conheço essa restinga nome por nome antigo dos donos."(GASTÃO, 1989:76)

O convívio diário e permanente com o meio ambiente, de onde o grupo doméstico extraía inúmeros produtos utilizados na alimentação, medicina e bem-estar familiar, aliado à inclinação para a observação da flora e da fauna revelada por Antônio, tornou-o capaz de reconhecer e nomear a variedade de animais, principalmente pássaros, que habita aquele ecossistema e algumas centenas de espécies vegetais, flores e frutos, seus usos e valor para o consumo humano.

"No antigo Capão dos Lombros Brancos, lá tem a boleira. A boleira não se come. Tem o maio-de-casa e o maio-da-selva; a erva-de-santa-maria-da-praia, a salsa-da-praia e a chorona, que dá flor roxa. A guapeba-de-leite, vermelhinha e gostosa, cola muito na boca. Ela é doce que nem açúcar, e a árvore se chama guapebeira. A pimenta-da-selva não serve para nada, a fruta parece pimenta-do-reino. Quanto mais pretinha a aperta-a-boca, mais doce. Tem também a fruta-banana, ou costela-de-adão, e o mata-cachorro. Tem a bacupari, fruta boa, amarela, que deixa a gente com os dentes todos amarelinhos. Tem a banana-de-macaco. A pitangobaia é boa para refresco, fruta amarela que parece carambola, quando verde é azeda igual limão. Tem o cipó-imbé, o cipó-uva, o cipó-caboclo e cipó-chumbo. A vassourinha-do-campo, que dá uma flor amarela, que, quando floresce, faz um tapete... A tamarina-das-selvas tem folha azedinha. A jindirana dá chá para doença venérea. A jupirana, a dormideira e a rebenta cavalo, juntas, dão chá para dor de garganta. Para doenças venéreas tem a jupirana, a jindirana e a erva-capitão. O guapebão-do-grande não se come. O capim-dendeca serve para fazer colchão. A marcela-galega é para fazer travesseiro, mas o chá também é bom, fica um cheiro... Tem também caju, cambucá, gabiroba, araçá, ingá, maracujá, pitanga e madeira como fo

lha-miúda, pau-ferro, pequiá, jacaré, murici, dor-de-cabeça, obatã, sapotiaba, cotia, abaneiro, imbaíba, bapuana, rosário, louro, canela, guiné, camboatá, folha-larga, figueira e guapebeira." (GASTÃO, 1989:39-40)

O contato com a restinga tivera início nos tempos de criança. Quando Antônio completara 12 anos de idade, seu pai vendera a casa onde moravam, no "baixio", transferindo-se com a família para outra área, fora do perímetro urbano, onde construiu uma casa de pau-a-pique. O novo espaço, embora relativamente próximo à cidade, cerca de dois quilômetros de distância, naquele tempo (década de 1920), era praticamente desabitado. O acesso se fazia por uma trilha ao longo da mata e,

"dentro da mata era noite. Você batia palma e a passarinhada saía doida: tiê-sangue, sanhaço, rendeira, pintassilva, canário-da-terra, azulão, anum-preto, anum-branco, coruja, juriti, pomba-trocal, pomba-saroba, pomba-fogo, pomba-gemedeira, nhambu-tiroli, nhambu-carijó, socó-boi, papagaio, moitaca, viuvinha, bico-de-lacre, saíra, araponga, rabilonga, jacu, bimbi, caga-sebo, melro, marrequita, com-com e a maria-acordai-que-é-dia." (GASTÃO, 1989: 41)

Como o local começava a ser ocupado pela população de baixa renda, a família descobriu uma nova fonte de ganho, entre-meando, às atividades de pesca, a construção de moradias. Uma vez mais, a restinga revelava-se celeiro ímpar.

"A gente levantava as paredes com madeira da restinga, tudo amarrado com cipó-imbó. Empaupicava a casa toda, envarava. Ficava tudo grelhado. Depois de envarada, metia o telhado de tiririca que apanhava nos brejos, na restinga. Aí então, a gente embarreava as paredes. Fechava tudo com barro. Depois do embarro, botava porta e janela de caixa de sabão. Naquele tempo tinha aquela caixa de madeira de sabão que era barata. A gente comprava e desmanchava ela toda pra fazer porta e janela. Eram casas boas, que duravam no tempo e não chovia dentro." (GASTÃO, 1989:19)

Datam daquele tempo os primeiros bonecos feitos em argi

la por Antônio, aos 16 anos de idade. A descoberta do barro como matéria-prima para figuração aconteceu durante o trabalho de embarreamento das casas. Pisá-lo, torná-lo maleável e compacto, transformá-lo em liga a fixar-se entre desvãos do gradeado de madeira eram processos da construção que levaram Antônio, descobrindo a plasticidade da matéria, a criar suas primeiras figuras: inicialmente humanas ("os bonecos") e, logo após, reproduções da fauna, principalmente pássaros, abundante.

Do novo espaço, logo denominado Abissínia porque "só tinha preto e bicho-de-pé", Antônio guarda vivas lembranças:

"Os primeiros moradores da Abissínia, todos pretos, foram: Antônio e Nenê Sapotó, Monteiro, Imperialina, Feliciano, Joaquim, Dona Bichina, França, Otília, Olívia, Olina, Manuel Novo-Acordo, Doca, Manduca Sudoeste, Cica (Macaco Estrada), Júlia Lambe-Beijo, Preto do Rádio, Tarcides, Dorotildes, Velha Marta, Alexina, Caridade, mãe de Zé Caridade, tudo morando em casa de palha, estuque, tiririca." (GASTÃO, 1989:65)

Aos poucos, no entanto, outras famílias foram se agregando a esses primeiros moradores, e a Abissínia constituiu - se num bairro popular habitado pela população pobre do local. É de supor que esse espaço tenha tido configuração relativamente homogênea e que seus habitantes desfrutassem de um estilo de vida bastante similar, pelas características apontadas por Antônio: o pertencimento de todos a um estrato inferior da sociedade local, o predomínio da pesca enquanto atividade econômica básica de sobrevivência do grupo e a identidade étnico-racial da população.

A predominância de negros na Abissínia, responsável pela própria denominação do bairro, e a existência de um estilo de vida que lhes era peculiar eram percebidos por demais grupos da sociedade local, conforme se pode depreender do relato de Hilton Mossa:

"Com que emoção, por exemplo, na adolescência, os mais audazes, entre os quais figurava eu, sem falsa modéstia, conduzidos pelas mãos de

alguns mais velhos, penetrávamos meio desconfiados, pela primeira vez, na zona quente e misteriosa da Abissínia, onde íamos assistir aos bamboleios exóticos da brava raça negra, em suas danças de puro sensualismo caboclo... Sim, porque branco mesmo, só os escolhidos entravam na 'Abissínia', concentração que nascia nos arredores da cidade." (MOSSA,1967:93-94)

A atitude de estranhamento desse autor, atraído à Abissínia pelo "mistério", "exotismo" e "sensualidade" dos "caboclos" lá residentes, resulta da diferenciação de estilos de vida própria de sociedades hierarquizadas em camadas sociais com valores e comportamentos distintos. Ao olhar da elite "branca", e Hilton Mossa é um de seus integrantes, as festas e danças da Abissínia constituíam uma realidade estranha aos códigos dominantes locais. Para Antônio, no entanto, as mesmas danças eram parte do cotidiano de seu grupo, feito de muito trabalho, mas também de muitas festas, momentos especiais da vida coletiva. Ocasões em que se dançava o jongo, o bangulê, o batuque e a umbigada (cf. GASTÃO, 1989:59).

Nas festas, Antônio começou a revelar-se ativo participante da vida musical de Cabo Frio. Principalmente em bailes e serenatas, como instrumentista - tocador de violão e pandeiro - e intérprete, executava um repertório que incluía composições suas e de amigos, cantos tradicionais da região, como o fado, a chula, a tontinha e o vaz de roda, e música popular de outros centros urbanos, a que tinha acesso pelo rádio.

Antônio teve grande participação também no carnaval da cidade, onde, inicialmente como folião, integrou os ranchos e, mais tarde, quando esses já não existiam, se tornou carnavalesco, sambista e compositor das escolas de samba surgidas, tendo sido fundador de uma delas, a Tudo Azul.

Foi também no contexto das festas que Antônio criou um teatro de marionetes, com histórias de sua autoria e fantoches,

por ele confeccionados em madeira, que guardou pela vida afora.

"Eu comecei assim: eu conheci um rapaz que tocava sanfona e manejava com os bonecos. Ele era nortista. Ele vinha pra Cabo Frio e botava o festival desses bonecos em todas as festas juninas... Foi com ele que eu aprendi a manejar os bonecos. Aí eu fabriquei os bonecos por minha conta, de madeira e comecei a criar pantominas. Eu dava muita função nas festas juninas." (GASTÃO, 1989:83)

Paralelamente, dedicou-se ao teatro, dirigindo e criando peças, cenários e figurinos.

"Junto com os bonecos a gente apresentava teatro, com os atores treinados por mim. Eu mesmo costurava as roupas. No palco, eu costumava usar cortina de chitão. Era de oito a dez pessoas trabalhando, me ajudando. As peças eu fazia eu mesmo. Servente de Pedreiro era uma peça, mas não tinha nada escrito, eu guardava tudo na memória. O povo gostava. A função era assim: a gente alugava uma casa, botava porteiro, e o Zé Barbosa e eu dávamos teatro e baile. Primeiro, vinha a peça com personagens vivos; depois, a pantomina de bonecos; por fim, o baile comia solto. Se dançava muito. Lundu e outras danças." (GASTÃO, 1989:83)

O domínio de textos para composições musicais e para o teatro estendeu-se também à literatura em verso, destacando-se os poemas a que se dedicou em fase posterior da vida.

Recordação do tempo de criança

Oh, que saudades que eu tenho
 Dos meus tempos de criança
 Que eu corria pelos campos
 Todo cheio de alegria
 Hoje estou velho
 E fiz essa poesia
 Olhando para os arvoredos
 O canto dos passarinhos
 Que cantavam alegremente
 À procura de seus ninhos

Me lembro também daqueles tempos de outrora
 Das lindas manhãs
 Que vinham rompendo a aurora

Me alembro das matas de Cabo Frio
 Os passarinhos cantando e
 De longe eu escutava o pio
 Pulando na areia quente
 Comendo fruta selvagem
 Me alembro daqueles tempos
 Que eles não voltam mais

Cabo Frio, terra santa
 Abençoada por Jesus
 Aonde nasceu o poeta
 Antônio Barros da Cruz

Aqui eu termino meus versos
 Não tenho mais esperança
 Que saudades eu tenho
 Dos meus tempos de criança.

Essa produção poética, embora tardia, encontra suas origens na sociedade daquele tempo, pela presença do hábito de versejar em situações que o requeriam, como as advinhações versificadas, chamadas pontos, da dança do jongo (cf. GASTÃO, 1989:59) e as improvisações nos cantos da chula e da polca de versos - danças com acompanhamento instrumental e vocal intercaladas com declamação.

O verso aparecia ainda nos pasquins, forma de relato de fatos ocorridos (cf. GASTÃO, 1989:25-27-29), sendo também empregado para estreitar relações, como exemplifica Antônio, referindo-se a fato por ele presenciado:

"Muitas vezes o namoro começava nos bailes. A gente tinha o costume de dizer versos nas festas... Joaquim Neves era bom nisso. Uma vez ele pegou um peixe-frade, botou numa caixa de papelão, muito bem novinha, e amarrou um laço de fita. O peixe-frade é muito bonito, é todo fantasiado. Aí ele escreveu assim:

Eu lhe mando este presente
 Como prova de amizade
 Se não gostar das freiras
 Gosta de mim que sou frade

E deu pra menina. Quando ela leu o cartãozinho, que ela abriu a caixa, caiu na gargalhada. Ele fez esse verso pra mexer com a moça." (GASTÃO, 1989:74)

Esses costumes de época referem-se ao período da história de Antônio que, marcado pela homogeneidade do estilo de vida do grupo de vizinhança e amizade, teve início na infância, no "baixio" de Cabo Frio e prosseguiu nas primeiras décadas de sua vida transcorridas na Abissínia.

No entanto, o bairro foi pouco a pouco integrando-se ao perímetro urbano, dado o crescimento paulatino da própria cidade que, por volta da década de 1920, perdera a condição de isolamento em que estivera em relação ao resto do estado. Em 1918, havia chegado à região a rede elétrica de iluminação, logo seguida por outros melhoramentos, tais como construção do porto e da estrada de ligação com Iguaba (1923), inauguração da linha de ônibus unindo essas cidades (1925) e construção da ponte Feliciano Sodré e do hospital público (1926). Datam dessa mesma época, mais precisamente, 1923, os registros dos primeiros veranistas provenientes de Campos, no norte fluminense*.

Essas transformações, ocorridas de modo lento no início, com o passar do tempo, modificam completamente o quadro das relações sociais na cidade que, a partir da década de 1950, se configura como um centro de lazer, desenvolvido o suficiente para abrigar uma complexidade maior de indivíduos com visões de mundo, estilos de vida e interesses diversificados.

Em 1951, a cidade recebe serviço de água potável, beneficiamento que atingiu também a Abissínia, que, valorizada, passa a atrair indivíduos das camadas médias da população e veranistas, cujo afluxo se torna maciço a partir de então. Significativamente, a Abissínia passa a ser denominada Algodual. Nesse momento, ocorre na região um fenômeno bastante conhecido na história do crescimento dos centros urbanos. Pela valorização dos terrenos e sob pressão do mercado imobiliário, a população de baixa renda cede o espaço aos integrantes das camadas de maior poder aquisitivo da sociedade, indo residir em áreas periféricas e menos valorizadas da

* Dados recolhidos em Mossa, 1967 e 1980 e Beranger, 1962.

cidade. Tal fato, ocorrido na Abissínia, acarretou o deslocamento espacial de um grupo que se havia constituído a partir de uma atividade econômica comum - o trabalho na pesca - e da comunhão de um mesmo estilo de vida. Antônio, no entanto, permaneceu morando no local, para onde se havia transferido com os pais e irmãos, por volta de 1925. Lá, o encontrei, na década de 1980, por ocasião da pesquisa. Aposentado, já não mais pescava em alto-mar, pois a idade não permitia. Entretanto, o envolvimento com a realidade sócio-cultural de Cabo Frio havia prosseguido intenso. As transformações da cidade haviam ampliado sua rede de relações. Dominando um código de comportamento local, Antônio manteve as relações sociais com os antigos amigos, com os quais partilhava de uma mesma visão de mundo. Ao mesmo tempo, criou uma nova rede de amizades, com indivíduos de outros estratos da sociedade, compartilhando com eles de um outro código. Manipulando o conhecimento tradicional de que era portador, voltou-se para a militância ecológica, integrando grupos organizados para defesa do ecossistema e assumindo o papel de guia em excursões à Restinga de Mossambaba, em crescente processo de destruição.

Paralelamente, a dedicação às artes também foi intensificada e dirigida a temática única: o universo de Cabo Frio e a região em que está inserida. Suas poesias refletem essa preocupação, como bem o demonstra o poema Duna Dama

"Oh, nossa duna dama
que os jovens vão visitar
Você está ameaçada
É triste se acabar

Quando eu piso nas suas areias
Branças, meu coração sente dor
É triste se destruir
O que a natureza criou
Nas matas da nossa duna
É um passeio bacana
Tem cutia, tem guapeba
Tem camboim, tem bapuana

Mata verde colorida
Cercada de gravatá

É um patrimônio histórico
Que não pode se acabar.

É beleza de Cabo Frio
Que os jovens vêm visitar
Nela existe um poço d'água
Que todos precisam ver
Deixado pelos tamoios
Água boa pra beber."

No campo das artes plásticas, Antônio passou a fazer em madeira esculturas que retratam, principalmente, a fauna local, com destaque para os pássaros reunidos em peças que denominou "árvores de pássaros". Sua produção, agora comercializada, tem, basicamente como destino o mercado que se formou a partir da presença de turistas na cidade.

CAPÍTULO III

ARTE POPULAR:

A intencionalidade da criação

O panorama da arte no Brasil, sociedade plural, é bastante complexo. As dificuldades em definir os parâmetros que delimitam esse universo estão referidas à diversidade de contextos sociais em que ocorrem as manifestações, como escultura, pintura, gravura - se nos restringimos a apenas algumas formas de expressão no campo das artes plásticas. Pode-se mesmo dizer que, por se tratar de uma sociedade complexa e altamente diversificada, o Brasil, enquanto sistema social, abrange "múltiplas realidades" (SHUTZ, 1979) que estão requerendo estudos monográficos, a partir dos quais se possam estabelecer sistematizações mais abrangentes.

Acresce que, no país, são poucos e relativamente recentes os trabalhos científicos dedicados ao entendimento e à análise da produção artística, especialmente aqueles voltados ao universo popular. A esse respeito, refere-se Lélia Coelho Frota (1986) ao movimento romântico, como marco do surgimento do interesse pelo popular, em sentido amplo, no século passado. Tal consciência foi retomada e, já mais diretamente, dirigida à cultura material e à arte popular, pelo Modernismo, nas primeiras décadas deste século. A observação e o estudo desses temas tiveram impulso no âmbito acadêmico, com a institucionalização do ensino das Ciências Sociais, Filosofia e Estética, quando da criação das Universidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, na década de 1930.

No entanto, ainda hoje é patente a carência de estudos sistemáticos e especializados que possibilitem o conhecimento desse vasto universo, situação semelhante àquela já reclamada por Maria Heloísa Fénelon-Costa (1986) e Berta Gleiser Ribeiro (1988), ao se referirem aos estudos etnográficos relativos à arte indígena.

Essa constatação, em parte, está referida ao próprio desenvolvimento dos estudos científicos sobre arte no país. Tomando como referência a Antropologia verifica-se que, dos anos 1920 a 1940, a cultura material foi focalizada pelas teorias histórico-cultural e difusionista, que viam, nos objetos e artefatos, evidências dos contatos entre culturas. A crítica sofrida por essas teorias e seu envelhecimento fizeram com que se relegasse a segundo plano o interesse pela cultura material. Assim, foi que, por vocação e necessidade, essa área de estudos ficou de interesse quase exclusivo da Arqueologia, voltada para a análise e interpretação das evidências materiais das sociedades indígenas.

Na década de 1960, entretanto, o estruturalismo e os trabalhos de Claude Lévi-Strauss (1967) despertaram novamente a atenção pelo estudo da arte, deslocando-se, então, o eixo teórico, da busca de evidências dos processos de difusão, para a explicação dos fenômenos artísticos como um campo rico em significados.

Também sob inspiração das teorias antropológicas modernas, implantaram-se projetos de pesquisa em Universidades, tratando das tecnologias tradicionais e da produção artística, entre grupos indígenas e camadas populares da sociedade nacional, como o "Estudo Etnográfico sobre o Emprego de Tecnologia em Sociedades Tribais e Populações Regionais", do Setor de Etnografia do Museu Nacional/UFRJ, sob a coordenação geral de Fénelon-Costa. Paralelamente, fora dos marcos universitários, tiveram grande repercussão trabalhos calcados duplamente na crítica e história da arte e nos métodos etnográficos, a exemplo dos estudos de Clarival do Prado Valladares (1962, 1969 e 1974) e de Lélia C. Frota (1974, 1978).

A situação na área de estudos do Folclore, que se institucionalizou no Brasil no final dos anos 40 de forma independente das Ciências Sociais e dos cursos universitários, não foi muito diferente. Desde os trabalhos pioneiros do século passado, até meados deste século, os folcloristas privilegiaram nitidamente a literatura oral, a música e os folguedos (cf. VILHENA, 1992).

Mais recentemente, o extinto Instituto Nacional do Folclore, atual Coordenação de Folclore e Cultura Popular/IBAC - FUNARTE, procurou minorar a carência de estudos nessa área, promovendo concursos destinados a atrair pesquisadores que se voltam para o tema da arte e do artesanato populares (RIBEIRO et alii, 1983; CARNEIRO, 1986) e seminários dedicados a tópicos específicos (ENCONTRO 1984). O órgão implantou também projetos de pesquisa, tais como o "Projeto Artesanato Brasileiro" (FUNARTE/INF, 1978, 1981, 1983, 1988), "O Artista Popular e seu Meio" (OLIVEIRA, 1983; GASTÃO, 1989) e o "Projeto-piloto de Apoio ao Artesão" (HEYE e MELLO E SOUZA, 1987).

A despeito destas últimas iniciativas, no entanto, verifica-se que, de modo geral, a literatura sobre arte popular no Brasil ainda suscita questões que exigem mais aprofundamento.

Um ponto que logo chama atenção se refere, em grande parte dos trabalhos que se voltam para a análise desse universo, à constatação de inconsistências teóricas, quando não acentuada ausência de teorias. Tal fato, já anteriormente apontado por Luiz Felipe Baêta Neves (1979), entre outros autores, não parece ser exclusividade do país, mas uma questão que permeia o campo de maneira geral, conforme afirmação de Néstor Garcia Canclini, para quem uma sociologia da arte, enquanto disciplina científica, ainda está por se constituir, isto é,

"como uma teoria devidamente fundamentada e um número suficiente de pesquisas que a avalizem. É antes um campo de problemas, vagamente delimitado por estudos de orientações diversas." (CANCLINI, 1979:12, apud RIBEIRO, 1988:8)

Associada aos problemas de ordem teórica, verifica-se a imprecisão dos conceitos de folclore e cultura popular, tal como evidenciada em inúmeros trabalhos. Essa questão, embora da maior relevância, não será, no entanto, analisada aqui, em toda sua extensão, pois exigiria que se ampliasse em demasia o objeto deste trabalho¹. Entretanto, pelas conseqüências que o uso dessas no-

ções trazem aos estudos da arte popular, a elas também estarei me referindo, ainda que de modo indireto e implícito, no decorrer deste capítulo. Dada a relação intrínseca entre arte e cultura, a credito que muito do que venha a ser aqui estabelecido a respeito da arte popular possa ser generalizado à cultura popular como um todo, com grande probabilidade de acerto.

Arte popular: uma categoria reversa

Os termos folclore e cultura popular há muito foram cunhados para designar visões de mundo e práticas sociais consideradas diferentes daquelas que integram estilos de vida de grupos hegemônicos na sociedade.

Arnold Hanser, ao escrever a história da arte desde os primórdios pré-históricos aos dias de hoje, estabelece como marco para o surgimento da arte popular mundial o aparecimento das sociedades hierarquizadas, quando a diferenciação social entre indivíduos assume proporções maiores do que aquelas baseadas em sexo e idade, conforme se verifica em sociedades primitivas.

"Não poderá mesmo se falar, de forma alguma, em 'arte popular' enquanto a diferenciação das sociedades rurais em classes não se estiver estabelecido; e isto porque a 'arte popular' só tem sentido quando contraposta à 'arte dos grupos ou classes dominantes'. A arte de uma coletividade que não se encontra ainda dividida em camadas, em 'dirigentes e dirigidos', não pode ser considerada como 'arte popular' pela simples razão de que não existe a seu lado qualquer outra espécie de arte."
(HANSER, 1972:38)

O autor, tomado como exemplo de uma postura bastante recorrente, define a arte popular como uma categoria reversa, isto é, uma categoria que necessita de seu anverso para ser explicada. Assim, o reconhecimento da existência de uma arte popular, numa dada realidade cultural, decorre da presença, nessa mesma rea-

lidade, de um outro tipo de arte, a que alguns autores se referem como sendo a arte, arte erudita ou arte de elite.

Essa polarização é explicada, fundamentalmente, tendo por base dois pressupostos: para alguns, a arte popular configuraria uma forma de contracultura em relação à arte erudita, enquanto, para outros, o popular nada mais seria do que uma imitação rústica e deteriorada dos modelos acadêmicos. Nesse sentido, emprega-se a expressão "o povo é um clássico que sobrevive" BASTO, Cláudio apud CASCUDO, 1967:18).

Independentemente da posição que se assuma face à arte popular - vista, ora como resistência à dominação de classe, ora como cópia empobrecida de expressões eruditas -, o fato é que, nesse tipo de abordagem, prevalece a noção do popular como um "outro" espécime de arte a se contrapor aos cânones da cultura dominante. A arte popular participaria de um outro mundo, do passado, mundo esse que se definiria pela oposição à sociedade moderna, vista como o locus da arte erudita, considerada de vanguarda.

Nesse sentido, o popular seria uma sobrevivência de formas culturais que, um dia, mas não na atualidade, foram atuantes. Se hoje persiste, deve ser entendido como resíduo. Assim, também sob a denominação de folclore, muitas vezes o termo cultura popular é usado para designar um conjunto de objetos, práticas e concepções oriundos do passado e que se conservam até os dias atuais, geralmente nas áreas rurais e mais pobres do país, tidas como conservadoras e, portanto, menos permeáveis a mudanças.

Ao imputar um caráter eminentemente conservador à arte popular, associando-a ao passado a partir de um corte rígido entre o tradicional e o moderno, essa abordagem adota uma postura evolucionista do processo de transformação da realidade social, risco já apontado por Maria Rosilene Barbosa Alvim em estudo sobre o trabalho artesanal dos "artistas do ouro" de Juazeiro do Norte, no Ceará.

"Portanto, ao considerar os riscos do emprego de classificações que pressupõem o artesanato como tradicional, (...) quero entre outras coisas também chamar atenção para os perigos da reedição de uma postura evolucionista dos 'estágios' onde o que vem antes, o passado, é sempre oposto ao que vem depois, o 'moderno' civilizado contemporâneo, e portanto 'superior'." (ALVIM, 1983:50)

A perspectiva que vê no popular a persistência de formas artísticas do passado traz, como consequência, a mistificação da noção de popular, idealizada enquanto "cultura autêntica", testemunho de uma realidade passada mais "nobre" que caberia, a todo custo, "conservar" e "defender" de influências espúrias, posto que se lhe cabe o papel ora melancólico de sobrevivência condenada ao desaparecimento, ora redentor de representante das "raízes" de nossa identidade e da nacionalidade².

Como atesta Cláudio Leitão:

"... uma cultura cristalizada pelos letrados tende a classificar o cordel, as expressões estéticas e da sabedoria do povo, como algo que faria parte de um mundo 'ingênuo', 'pitoresco', 'típico', 'anônimo', 'folclórico'. A mesma tradição, arraigada nos meios escolarizados da própria Europa, comunga da crença de que existe o padrão de 'arte ocidental', inatingível e inabalável cume da arte internacional em todos os tempos. Os provérbios ...constituem uma expressão acabada, adulta e completa. São 'árvores' na nossa cultura e não 'raízes', como gosta de definir a referida tradição reacionária. Com as melhores intenções protetoras, alguns meios 'cultos' consideram-nas nossas 'raízes' culturais. Outros meios 'cultos', puristas, andam de lupa e microscópio a discernir a 'pureza' e a 'autenticidade' do que chamam de 'popular' num mundo que há muitos séculos e milênios perdeu a aura virginal do paraíso edênico." (LEITÃO, 1984:172)
(Os grifos são meus)

Baêta Neves tem formulado críticas contundentes ao tipo de abordagem denunciado acima, nele identificando duas atitudes

preconcebidas baseadas em falsos princípios. A primeira, o autor denomina visão folclorizante, referindo-se à postura que atribui ao objeto de origem popular algo de "curioso", "pitoresco", "típico" e "original". A segunda, que nomeia museologizante, expressa o evolucionismo anteriormente referido. Nela, como já dito, a arte popular é representativa de uma etapa anterior da civilização, cabendo à sociedade atual preservá-la, por seu caráter de testemunho das "origens" (cf. NEVES, 1979). Trata-se de visões etnocêntricas e elitistas que, impregnadas de valores preconceituosos, confundem alteridade com inferioridade, à medida que

"supõem, como regra de distinção, que existe uma arte que seria a arte 'normal', uma arte culta 'não-popular', que seria capaz de distinguir, classificar e, finalmente, julgar as produções artísticas produzidas fora daquilo que ela mesma produziu e codificou." (NEVES, 1979:20-1)

Essa "verdadeira" arte prescindiria de qualquer adjetivação, "já que ela mesma se erigiu como regra, norma e parâmetro das demais" (NEVES, 1979:21), às quais apõe o rótulo de "artes menores". A essas, as artes "populares", "indígenas", "primitivas", "infantis", aplicam-se julgamentos ideológicos, sem o menor valor heurístico, pois,

"na realidade tais denominações não são mais do que adjetivações 'externas' ao produto artístico que só vêm servindo para que não consigamos estabelecer uma crítica 'interna' mais rigorosa e uma história da arte menos anedótica." (NEVES, 1979:21)

Uma arte espontânea?

"Pela força das circunstâncias a minha atividade crítica se faz muito mais no contato com a produção artística no âmbito chamado erudito do que no da fonte popular. O que me passa

mais constantemente pelos olhos e me obriga à análise são as obras que nascem de um esforço consciente, diria deliberado, de fazer arte, de criar objetos especiais, distintos daqueles que cercam o cotidiano, de afirmar intenções, com maior ou menor sofisticação, mas sempre alguma sofisticação. O urbano, o escolarizado, o erudito, o intencional e o sofisticado são, portanto, o meu material mais corriqueiro de trabalho como crítico de arte." (PONTUAL, 1976:7)

Até aqui, venho procurando dar uma visão geral dos estudos sobre arte popular no país com ênfase numa vertente que vê o popular como categoria monolítica, definida por oposição a uma arte erudita. Na realidade, essa oposição resulta da dicotomia elite e povo e remete à mesma matriz que atribui, às camadas dirigentes, o saber, opondo-se-lhes o fazer, necessariamente associado às camadas inferiores da sociedade.

Antônio Augusto Arantes, contribuindo para o entendimento dessa questão, argumenta que:

"Nas sociedades industriais, sobretudo nas capitalistas, o trabalho manual e o trabalho intelectual são pensados e vivenciados como realidades profundamente distintas e distantes uma da outra.

Reflitamos um minuto, por exemplo, sobre as diferenças sociais que há entre um engenheiro e um eletricitista, ou entre um arquiteto e um mestre-de-obras.

Além da discrepância entre salários e ao lado das formações profissionais diversas, há um enorme desnível de prestígio e de poder entre essas profissões, decorrente da concepção generalizada em nossa sociedade de que o trabalho intelectual é superior ao material.

Embora essa separação entre modalidades de trabalho tenha ocorrido num momento preciso da história e se aprofundado no capitalismo, como decorrência de sua organização interna, tudo se passa como se 'fazer' fosse um ato naturalmente dissociado de 'saber'.

Essa dissociação entre 'fazer' e 'saber', embora a rigor falsa, é básica para a manutenção das classes sociais pois ela justifica

que uns tenham poder sobre o labor dos outros." (ARANTES, 1988:13-4)

Portanto, na medida em que, na ideologia capitalista, se dissocia o trabalho intelectual do trabalho manual, vinculados à elite e ao povo, respectivamente, condena-se a arte popular, vista como expressão própria das camadas inferiores da sociedade, ao domínio da irracionalidade, da inconsciência, da espontaneidade do fazer.

Ao contrário, pesquisas realizadas junto a grupos sociais específicos (cf. ALVIM, 1983; PORTO ALEGRE, 1985) vêm demonstrando que uma das características da arte popular, enquanto processo de trabalho, reside exatamente na integração da atividade manual com a intelectual, na associação entre a obra produzida e seu autor, o oposto do que ocorre na produção industrial onde, em decorrência do princípio da divisão social do trabalho e da especialização, essas instâncias se separam.

O estabelecimento dessas fronteiras, no entanto, é uma discussão que não está restrita ao campo intelectual. Ela se apresenta em outros domínios do social e acompanha a história dos setores produtivos do país.

Herdeiro da tradição européia de organização do trabalho, durante o período colonial, o Brasil adotou o sistema e a nomenclatura do regime corporativo surgido na Europa medieval. Assim como em Portugal, aqui, até o século XVIII, se constata uma diferenciação entre oficiais mecânicos e artistas, sendo estes últimos considerados pintores, escultores, engenheiros e arquitetos. Com a gradativa desagregação das corporações de ofício, extintas oficialmente pela Constituição liberal de 1824, essa nomenclatura foi abandonada. A partir dessa data, sucessivos censos registram várias designações oficiais para as ocupações no país.

Em 1872, adota-se uma classificação que separa profissões liberais (incluindo a dos artistas), profissões manuais ou mecânicas (a dos artesãos) e profissões industriais e comerciais.

Já em 1900, define-se o seguinte quadro: profissões industriais (compreendendo: agrícolas, pastoris, extrativas e manufactureiras) e artes e ofícios, sem discriminação por setor de produção. A partir de 1920, a designação artes e ofícios desaparece, e o censo, refletindo o espírito da modernização desenvolvimentista que classifica os setores produtivos da economia em primário, secundário e terciário, identifica quatro setores básicos de produção: agricultura, indústria, comércio e serviços (cf. PORTO ALEGRE, 1985).

Indaga Sylvia Porto Alegre:

"Onde ficam os 'artistas'? Onde ficam os 'artesãos'? Submergidos no interior da sociedade, sem reconhecimento formal, esses grupos passam a ser vistos de diferentes perspectivas pelos seus intérpretes, a maioria das vezes engajados em discussões que se polarizam entre cultura erudita x popular..."(PORTO ALEGRE, 1985:11)

O texto de Roberto Pontual, citado como epígrafe, é exemplificador da postura que venho comentando, pois, com elevado poder de síntese, expressa a crença do autor na existência de dois mundos radicalmente apartados, onde "florescem" artes de naturezas distintas. Nessa perspectiva, constata-se uma noção estática de realidade que não atenta para o fluxo de valores e modelos de comportamento, enfim, as influências recíprocas que perpassam os diferentes estratos sociais, fenômeno que Peter Burke denominou "circularidade" entre os diferentes níveis de cultura (cf. BURKE, 1989).

Discutir as idéias de Pontual foi tarefa a que se dedicou BAËTA NEVES (1979), cuja análise rigorosa elucida as falácias de raciocínio daquele crítico de arte. Embora não me propondo refazer o caminho trilhado pelo autor, baseio-me em suas considerações para os comentários seguintes, dada a excelência da análise que realiza.

A dicotomia, presente no discurso de Pontual, exclui da arte popular todo esforço consciente ou intencional de produção.

Em contraposição, o artista erudito, deliberadamente, atua visando a resultados determinados, graças à razão consciente de que é dotado. De onde vem tal afirmação? Quais as garantias teóricas ou históricas de sua veracidade? De qualquer modo, reforça-se aí, como constata Baêta Neves,

"a permanência da falácia ideologicamente perniciosa que amarra 'tradição' e 'inconsciência' em um mesmo pedestal a que se superporia - altaneira - a dupla (certamente dinâmica): 'consciência' e 'arte erudita'." (NEVES, 1979:33)

A ausência de intencionalidade atribuída por Pontual à arte popular permite-lhe, portanto, de acordo com sua lógica própria, afirmar que, no artista popular,

"Há vontade de simplesmente fazer, de deixar as mãos cumprirem espontaneamente a sua tarefa de transmitir um sentimento do mundo, modelando-o a seu modo próprio." (PONTUAL, 1976:7)

Assim, a intencionalidade é banida da criação popular e, como consequência, a produção artística é referida a uma suposta "espontaneidade" que orienta a mão do artista no ato de criar. Esse ponto de vista é compartilhado por agências governamentais do país, cujo propósito é o apoio à atividade artesanal. Em 1975, o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA), do Ministério do Trabalho, estabeleceu, em seu Documento básico de ação, que o artesanato "é uma atividade espontânea, desenvolvida no meio rural, e bastante explorada" (apud PORTO ALEGRE, 1985:1).

Tais premissas trazem subjacente o suposto de que as populações "pobres" estão voltadas para a sobrevivência estrita, embotante, semi-animal e que, portanto, suas criações são "produtos de uma instintividade de tom animal: distantes da reflexão e da sensibilidade" (NEVES, 1979:25). Conseqüentemente, insiste Pontual em que a arte popular é composta de objetos que "cercam o cotidiano", o que retira dos agentes sociais que lhe dão concretude a capacidade de abstração e de sofisticação, consideradas apaná-

gios da arte erudita. Mais uma vez, pode-se indagar da existência de evidências reais que dêem respaldo a tal afirmação.

Prosseguindo, Pontual define a arte popular como rural, uma vez que, ao urbano, é associada a arte erudita. Ignora o autor a existência das múltiplas artes presentes nas metrópoles e que são expressões das chamadas "classes populares", as produtoras presumidas da arte popular.

O urbano, o escolarizado, o erudito, o intencional e o sofisticado são, nas palavras do crítico, o que qualifica e distingue a matéria com que opera: a "grande arte" ou simplesmente a arte. Ao popular, definido por oposição ao erudito e a partir de categorias que lhe são estranhas, é reservado um espaço de menor importância - é a "arte popular" ou apenas o "artesanato". Esse discurso, resultante de uma postura elitista, deve ser abandonado em prol de uma análise da realidade social que incorpore as representações daqueles que, sob denominação de artistas populares ou artesãos, a par de serem portadores de um saber de grande significado cultural refletido em suas criações, são também integrantes de realidades históricas concretas, sobre as quais agem, reagem e refletem.

Como assinala Sylvia Porto Alegre,

"Toda a discussão sobre fronteiras entre 'arte' e 'artesanato', entre 'artista' e 'artesão', a partir do discurso dominante, carece de sentido dentro da perspectiva do indivíduo que exerce essas atividades, pois ele raramente separa a instância do trabalho manual ou mecânico ('artesanal') e confere a ambos igual dignidade." (PORTO ALEGRE, 1985:10)

Portanto, para que se possa chegar à descoberta de categorias sociais plenas de significado, é necessária a observação interna do universo da arte dita popular. É necessária a análise que venha aferir quais os modos de vida, os valores e as perspectivas de indivíduos e grupos sociais que dão forma às muitas expressões de arte que se denominam populares. Importa perceber co-

mo os próprios artistas definem suas obras e a noção particular de "arte", para que se possa, com suas categorias, chegar a entendimentos da realidade que não sejam produtos de posturas etnocêntricas. É o que me proponho a realizar a seguir, examinando a produção de Antônio de Gastão e centrado nas representações que o próprio artista elaborou, bem como na observação de seu universo social.

Antônio de Gastão e as artes

No segundo capítulo desta dissertação, ao relatar a história de vida de Antônio de Gastão, procurei introduzir fatos e marcar os momentos relativos ao que comumente se define como arte. Naquele capítulo, há referências ao artista e às diversas modalidades de arte que desenvolveu, tais como música, teatro, poesia e artes plásticas.

Neste momento, procuro fazer um percurso inverso. Deixando de lado categorias próprias do discurso dominante, pretendo, a partir das formulações próprias de Antônio de Gastão, demonstrar o entendimento que ele revela ter desse universo.

Nos depoimentos registrados, encontram-se as seguintes referências ao domínio da arte:

1. "Eu nasci com a arte que me acompanhava desde criança. Cada qual nasce com uma consciência e com uma estrela estampada." (Gazeta da Baixada, Cabo Frio, 11.03.88, p. 7)
2. "Com 16 anos descobri que era artista. Descobri minha estrela. Com a natureza, mãe de tudo, me inspirando, fui buscar a inteligência que está em cada um, e aí, comecei a fazer os meus bonecos. Vinha na minha inspiração, eu fazia com aquela alegria de fazer. Eu ia buscar em mim mesmo aquela arte, como hoje ainda faço." (Última Hora Revista, Rio de Janeiro, 04.04.89)

3. "O Lulu é um artista danado. Ele faz uma rede enorme, entrelha, faz tudo. A rede de traineira chega rasgada, ele chega lá e diz: 'É tanto, eu quero tanto por dia'... É assim que ele trabalha." (GASTÃO, 1989:20)
4. "Se ela |a criança| participar, aprender as artes, aquilo que é gostoso, que é bom, aquilo que faz a vida material e a vida da consciência, será tranqüila e sábia. Ela pode aceitar a vida quando conhece isso. Tem que se despertar a consciência da criança, o dom que ela tem, a natureza. Que ela conserve a bondade, o amor, o carinho. Tem que chamar e ir fazendo uma pesquisa, por meio de uma história, de um brinquedo, para ela se despertar. Levar para junto da natureza. A criança vai vendo qual é o campo que ela quer, porque desde que nasceu ela já estava pronta, já tinha um dom, uma natureza completa, se é para ser professor ou matemático." (GASTÃO, 1989:44)
5. "Desde pequeno, nós vivíamos da pesca, mas a inspiração minha já era a restinga. Andar na restinga, gravar na minha idéia as coisas da origem de Cabo Frio, da própria natureza. Eu gostava de guardar as coisas no cérebro desde novinho. Aí, comecei a fazer os meus bonecos. Vinha na minha inspiração, eu fazia com aquela alegria de fazer. Eu ia buscar em mim mesmo aquela arte, como hoje ainda faço. Mas, nessas épocas, não tinha muito valor. Não tinha valor porque Cabo Frio não tinha valor.

Desde criança, quando eu e meu pai, nós amassávamos o barro para embarrear casa de estuque, eu já fazia bonecos... Naquelas épocas nós participávamos, por isso eu aprendi tanta coisa. Hoje, os jovens vão da casa para o colégio, do colégio para casa. Não há uma participação, e o jovem precisava participar de tudo. Temos que chamar, levar, ensinar os ofícios, ensinar as artes. Agora, forma-se uma professora só na teoria, da prática ela não sabe nada, porque também não aprendeu. Foi pro colégio e não participou. Fazer uma renda, aprender a fazer um crochê, enfim ser uma profissional na arte. Aprender a fazer uma arte na prática. A situação está dolorida. Eu participei no tempo de jovem. Eu olhava para as

peessoas mais velhas trabalhando, nessa arte da rede principalmente. Então, eu participava. Aprendi muita, muita coisa mesmo, porque a criança aprende sem forçar, aprende até olhando.

Eu estava aqui pensando sobre essa arte minha nas redes. São coisas que aprendi. Pescar é uma arte; pescador é um artista." (GASTÃO, 1989:44-5)

6. "A escola que ensina as artes à criança é importante. Conhecer a pintura, praticar esportes, vai fazer nascer nela aquela alegria, porque quando ela aprende não quer outra coisa." (GASTÃO, 1989:45)

7. "E essa fazenda não é fácil
É de tirar o chapéu
Quem quiser que venha ver
A arte de Gabriel." (GASTÃO, 1989:54)

8. "A arte eu sempre tive na idéia. Sempre fiz. Deus deu o dom. O maior artista que é Deus está no espaço. Eu sentia na minha carne e na minha mente que alguém estava querendo me ajudar a ser um grande artista. E assim foi." (GASTÃO, 1989:55)

9. "Hoje estou feito, faço todas as qualidades de arte, de todos os materiais. Mas comecei mesmo foi com o barro; meu primeiro trabalho foi com barro.

Eu trabalho no barro, na madeira, faço tudo. Eu olho para uma madeira e vejo o rosto dela. E sei que ela vai dar um bicho: um cachorro, um boi. Pela forma, pela posição, sei que vai dar um bicho. Aí eu só tenho que aparelhar, pois que já vem da própria natureza. Isso é ter inspiração nas obras da natureza. Isso é a coisa da criação.

Agora, esse negócio de arame, de brinco, isso não é arte, é artesanato. Arte é a nossa, a que vem da memória nascida dos pretos africanos: gamelas, potes, a madeira, a pedra. A riqueza de nosso país é isso, fazer como o índio: uma machadinha com madeira e pedra, uma panela de pedra. Pintura não é também muita arte não. Eu andei fazendo alguns quadros de pintura. Primeiro, eu riscava. Depois eu pin-

tava. Mas aquilo dá muito trabalho. Entalhar a madeira, fazer aquelas coisas bonitas, isso sim é arte. Artesão, artista. Eu gosto das duas palavras, mas, pra mim, artista já diz tudo." (GASTÃO, 1989:55 e 58)

10. "Entraram pessoas em Cabo Frio que não são daqui, não conhecem Cabo Frio, não conhecem mesmo. Tem muito empregado sem competência de ser empregado, porque não conhece. Eles se fazem em cima do artista. Cada um na sua profissão, mas eu tenho pra mim que eles precisam da gente. Eles tomam o posto de empregado, de diretor de colégio, na cultura, na educação. Mas vamos para a ecologia; eles estudaram na teoria, mas cadê aquilo que é a prática? Vão precisar de mim. Lá vai o senhor Antônio de Gastão dar o nome de uma planta, como é; os passarinhos, como se chamam. Eles tomam nota. Em cima daquilo, eles é que são os empregados. Mas o pobre do senhor Antônio de Gastão ou um outro na minha posição... Mas eu também não quero estar lá no meio deles não." (GASTÃO, 1989:77-8)
11. "Assim, nós temos que fazer um centro de cultura de Cabo Frio, com tudo. Vamos ter de tudo. Dinheiro para fazer vestuário. Fazer teatro em cima disso, ter erva da restinga plantada. Ter o horto. Quem precisar de planta para remédio, a gente dá. Cabo Frio e a sua história, tudo guardado, tudo. O que o turista quiser, encontra. Arte, artesanato, barco, remo, gamela, colher de pau, rede de pescaria. Montar uma casa com isso tudo." (GASTÃO, 1989: 81)

Dos depoimentos acima, depreende-se não haver, no discurso de Antônio, uma definição precisa dos termos arte, artesanato, artista e artesão. No entanto, essas categorias são por ele empregadas em vários momentos, evidenciando que, de alguma forma, elas se organizam. O que pretendo é elucidar esse sistema articulado de significação que toma concretude tanto no discurso do artista quanto na obra que realizou.

Verificando a frequência com que essas categorias ocorrem, percebe-se uma disparidade acentuada entre elas, que pode

ser assim contabilizada: o termo arte é utilizado por Antônio 19 vezes, em situações, em sua maioria, dissertativas; artesanato é utilizado 2 vezes, sendo uma delas meramente enumerativa; o termo artista aparece em seu discurso 8 vezes e, assim como arte, seu contexto narrativo é de dissertação; artesão é termo que foi utilizado apenas uma vez por Antônio, em resposta à indagação feita pelo pesquisador sobre como o definiria em relação à palavra arte. Nesse sentido, seu aparecimento de modo induzido talvez explique o baixo índice de formulação no discurso.

Esses dados numéricos pouco significado têm além de tornar clara a presença predominante das categorias arte e artista, em detrimento de artesanato e artesão. A análise interna, no entanto, nos desvenda um universo bem mais rico em conteúdo e significados; senão, vejamos.

Arte, para Antônio, está referida a um trabalho, uma profissão, um ofício (3-5-10). Nesse sentido, chama atenção a associação da idéia de arte ao ato de fazer que lhe é implícito. Assim, por um lado, mais do que associar arte a um objeto material acabado, Antônio põe ênfase no processo de produção do objeto. Nesse sentido, ele se refere à arte de tecer redes, de fazer rendas, crochê, etc. (3-5-9). Arte é um fazer.

No entanto, nem tudo que é feito pode ser arte. Para que tal ocorra, é necessário que esse fazer se acompanhe de determinadas características. São elas que distinguem o fazer arte no conjunto dos afazeres da vida.

"O Lulu é um artista danado"(3). Assim refere-se Antônio a um dos filhos que, também pescador, na ocasião havia optado pelo trabalho de tecer e consertar redes. A afirmação vem acompanhada da explicação de que Lulu é um grande artista por ser capaz de tecer sozinho uma rede inteira. O domínio total do processo de produção do objeto é, então, uma das características definidoras do fazer artístico. O artista é, portanto, aquele que detém um conhecimento que lhe permite o controle do conjunto do processo produtivo.

A arte é também o fazer com lastro histórico (5-11), mesmo que distante no tempo, e que se reproduz por meio da memória (5-9). Talvez resida aí a explicação para o fato de Antônio incluir no conjunto das artes a atividade pesqueira. "Pescar é uma arte"(5). Por um lado, a pesca é, das profissões tradicionais, a que se mostra mais presente em Cabo Frio e marca a história de vida de Antônio: "Sou um pescador que se criou e se formou na pesca", "sou o pescador profissional mais velho de Cabo Frio", diz ele.

Por outro lado, a profissão de pescador, como definida por Antônio, abrange tanto o domínio da captura de peixes em si, quanto o domínio dos instrumentos e condições de trabalho, tais como embarcação, redes e pontos de pesca (marcas e boquetes anteriormente referidos). Ser pescador, tradicionalmente, implica não só a posse ou propriedade desses elementos, mas também, no caso das redes, o conhecimento sobre seu processo de confecção. "Pescador é um artista"(5), porque também domina o saber técnico da feitura de redes. Essa concepção da pesca como um trabalho artístico talvez explique por que Antônio não se refere a seu pai, geralmente tratado com termos elogiosos, como tendo sido um artista. Em tom de lamento, diz ele:

"Meu pai não sabia fazer uma meia-malha de rede... As redes, ele mandava fazer, não sabia nem remendar uma meia-malha. Trabalhei com meu pai, que era inteligente, pescava bem, mas fazer o principal, o aparelho, ele não sabia não." (GASTÃO, 1989:19)

Exercer esse domínio em sua plenitude depende da habilidade e da experiência do indivíduo. Nesses termos, teremos uma graduação de artistas: dos maiores aos menores, observação também explicativa para Lulu ser considerado um artista "danado" e não apenas artista.

A arte, posto que tradicional, é, então, um fazer que liga passado e presente. Suas origens estão num outro tempo que a história do grupo foi capaz de perpetuar. Assim, o objeto artísti

co é aquele que, pela forma (gamela, pote, machadinha, panela), técnica de confecção (entalhe, modelagem) ou matéria-prima empregada (madeira, pedra), reflete a tradição do grupo social que lhe dá origem. Nesse sentido, Antônio opõe, à arte, os trabalhos não tradicionais, principalmente bijuterias, que são vendidas na feira, organizada pela prefeitura municipal às margens do Canal de Itajuru. "Esse negócio de arame, de brinco, isso não é arte, é artesanato"(9).

De forma análoga, a pintura, enquanto manifestação sem passado junto ao grupo de referência do artista, e para cujo domínio técnico Antônio revela não estar apto, é por ele tida como uma arte "menor"(9).

Ao lado do fato de Antônio compreender a arte como um fazer tradicional: "arte da pesca", "arte da rede", "arte dos bonecos", "arte da renda", "arte do crochê", "arte da madeira", "arte da pedra", "arte do barro", ele também reflete sobre a gênese do fenômeno artístico. Nesses termos, a arte aparece em seu discurso como um "dom"(4-8), legado ao ser humano por Deus, "o maior artista"(8).

Todo indivíduo, ao nascer, tem, potencialmente, uma capacidade que lhe é imanente. "Ser professor ou matemático"(4). Assim como a "consciência" e a "inteligência", o "dom" é condição predestinada ao ser humano. Ele existe e, para se revelar, necessita apenas ser descoberto. Assim, o "dom" é um saber que já existia, mas do qual não se tinha conhecimento. Antônio possuía esse "dom", como uma "estrela estampada"(1-2), e ela se revelou quando ele estava com 16 anos e fez seus primeiros bonecos de barro (2-9). Naquele tempo, a descoberta do "dom" advinha da "participação" da criança em toda a vida social. Era o domínio da socialização informal exercida pelas gerações mais velhas em relação às mais novas. Hoje, quando a sociedade se modernizou, as funções se especializaram e surgiram múltiplos códigos de comportamento e estilos de vida, a escola assume a função de preparar as novas gera

ções porque

"se hoje nós somos analfabetos, se um filho no colégio trazer algum problema para nós ensinarmos, nem uma letra nós sabemos ensinar para eles. Mas eles perdem as coisas da natureza, as coisas que nós aprendemos." (GASTÃO, 1989:45)

Então, é a escola a instituição responsável por essa transmissão de saber. No entanto, como realizá-la se o professor não domina os códigos do grupo por lhe serem estranhos(4) e por não haver "participado" quando criança(5)? Hoje, "forma-se uma professora só na teoria, da prática ela não sabe nada"(5). Ela precisaria "aprender a fazer uma arte na prática"(5) para poder ensinar e, assim, fazer com que o "dom" se revelasse.

"Participação" e "prática" são importantes, porque, se por um lado, a arte é "dom" que está no ser humano, ela também está na natureza e é a partir dessa junção que mais facilmente ela se revela (2-4-5). O artista cria, ao buscar em si mesmo e na natureza a inspiração(9) e, assim como ao professor cabe atuar no sentido de fazer o "dom" se revelar nos indivíduos, sendo instrumento, o artista é instrumento de revelação do "dom" que existe em estado bruto na natureza. Cabe-lhe permitir que as formas artísticas contidas na matéria se tornem visíveis a todos ao se transformar em obras de arte(9).

É artista aquele que, dotado de um saber, "dom" que advém da "participação" dos valores de um grupo, domina uma técnica tradicional aprendida na "prática" de uma realidade. Assim, artista e artesão são a mesma coisa, mas "artista já diz tudo".

No capítulo anterior, fica patente o envolvimento de Antônio de Gastão com um vasto universo de manifestações consideradas artísticas. Foi escultor, poeta, pintor, carnavalesco, cantor, compositor, instrumentista, autor de peças de teatro, maulanguero, etc. Não obstante, pela análise de seu discurso, constata-se que ele emprega as categorias arte e artista para referir-se ao campo mais restrito das expressões que se realizam na

criação de objetos materiais: a arte das redes, dos bonecos, das rendas, a pintura ("que não é muita arte não"), o entalhe na madeira e a pesca (abrangendo a confecção de implementos, como já observado).

Em relação aos universos da música e da poesia, refere-se Antônio como sendo "repentista" e "trovador" e, no carnaval, sempre foi um "folião" (cf. GASTÃO, 1989:23 e 94).

Essas constatações, aceitas como corretas, exigem explicação. Diz Antônio que a arte - o "dom" - ele sempre teve como "uma estrela estampada" vindo a descobri-la quando modelou as primeiras esculturas em barro, aos 16 anos de idade. Naquele tempo, essas coisas "não tinham valor, porque Cabo Frio não tinha valor"(5). Que significado pode ser atribuído a essa afirmação?

Entre as muitas acepções do vocábulo valor, uma delas se refere a mérito. Entendida nesse sentido, aparentemente a palavra coloca em contradição todo o discurso de Antônio sobre a primazia do tempo passado em comparação aos dias atuais. No entanto, valor também significa preço. Assim compreendido, Antônio estaria dizendo que, no passado, no universo de relações em que se inseria, a arte não era valorizada posto que também não era valorada. Em outras palavras, os objetos produzidos pelo grupo comumente não se incluíam num circuito monetário. Não eram mercadorias sujeitas a compra e venda. De fato, o que vem sendo colocado por Antônio, para descrever o passado de seu grupo social em Cabo Frio, aponta a realidade identificada por Lélia G. Soares (1984) como um dos momentos caracterizadores da situação do artesanato no país, aquele em que os produtos são gerados para satisfazer necessidades, sejam elas utilitárias, rituais, simbólicas ou outras, internas ao grupo. Trata-se de comunidades que, em relativo isolamento frente à sociedade mais ampla, estabelecem um sistema de produção, circulação e consumo para atender a sua demanda própria, em que, muitas vezes, o fator monetário não é o elemento definidor da troca, que se realiza por meio de outros mecanismos, como, por exemplo, a

prestação e contraprestação de bens e serviços.

Segundo Antônio de Gastão, na Cabo Frio da primeira metade deste século, as expressões aqui consideradas artísticas tinham sentidos definidos em contexto social bastante específico. As esculturas em barro e madeira, que fazia àquela época, eram brinquedos comuns às crianças de seu grupo social e atendiam a sua própria satisfação; os versos eram uma modalidade de diversão coletiva, assim como a produção musical, executada em serenatas, bailes, carnaval, etc., sempre esteve voltada para a "diversão" e nunca fora comercializada.

A modernização da sociedade, intensificada a partir da década de 1950, levou à comunidade local maior complexidade de relações e a presença mais atuante do mercado monetário na definição de um valor de troca para bens e serviços.

Com essa interpretação, pela qual a palavra valor é indicadora de um circuito monetário de troca de bens, ausente, até meados do século na comunidade, avento a possibilidade de que a categoria arte e seus congêneres fossem, de início, estranhos à visão de mundo do artista e de seu grupo social, que os incorporou em etapa posterior, quando da criação de um mercado para seus produtos. A ênfase que Antônio coloca nos objetos artesanais toda vez que especifica as artes, objetos esses vendáveis, ao contrário das demais artes produzidas por ele, parece confirmar tal hipótese. As dificuldades de comercialização dos poucos desenhos e pinturas que executou, segundo essa ótica também explicam o fato de a pintura "não ser muita arte não".

Ao afirmar isso, não estou querendo dizer que, no período anterior à presença dominante de relações de mercado em Cabo Frio, não houvesse arte no conjunto das expressões humanas próprias do grupo social a que pertencia Antônio, tanto que ele mesmo afirma ser a arte um "dom" natural e que a descobriu aos 16 anos, mas, sim, que, enquanto uma categoria de pensamento, a arte foi "revelada" para Antônio no contexto moderno da cidade, como

resultado da transformação em mercadoria dos objetos tradicionais e de autoconsumo do grupo. Isso significa que a consciência da existência da arte, enquanto um domínio do saber e do fazer, se deu em momento posterior, pela descoberta do valor que o mercado imputou a esses objetos, operando uma mudança em seu significado; barquinhos, canoas e traineiras, que o menino fazia com os companheiros para brincar, transformam-se, por um deslocamento de contexto, em miniaturas de embarcações; a técnica de trabalhar a madeira permite a Antônio entalhar aves, mamíferos e répteis que se transformam em esculturas, exemplares "típicos" da arte popular de Cabo Frio e, e atendeu à demanda turística, ávida pelo mais "autêntico", "original" e "puro" souvenir da Região dos Lagos fluminense.

Esse novo universo, repleto dos estereótipos apontados, surgido na segunda metade deste século, atinge maior amplitude a partir da década de 1970, quando o patrimônio histórico, natural e cultural passa a ser objeto de valorização pelos setores públicos dominantes, que visavam ao estabelecimento de uma política de defesa da região. Nessa ocasião, realiza-se uma série de eventos, tais como exposições, noites de poesia, debates sobre temas da cultura local, apresentações de grupos folclóricos, de canto e de dança, com os artistas das áreas urbanas e rurais do município reunidos pelo trabalho de animação cultural a que fiz referência no primeiro capítulo. Foi quando Antônio foi "descoberto" por Amina Mayall, que "arrastou esses artistas todos lá do meio do mato" e os apresentou a um público constituído principalmente por veranistas.

É a partir desse contexto que Antônio passa a falar da arte, como um domínio específico da realidade. O artista não corrobora, no entanto, as visões que estudiosos e turistas têm das produções populares. A arte é, para ele, uma linguagem por meio do qual expressa sua visão de mundo, reflete os valores de seu grupo social, imputados como importantes na condução do tempo pre

sente. Por seu intermédio, Antônio pretende ligar o passado aos dias atuais. A relevância que atribui aos valores e à conduta daquele tempo, tornam sua arte tradicional, sim, não no sentido da sobrevivência anteriormente criticado, mas porque é no passado que estão as bases sobre as quais constrói e reconstrói permanentemente o significado dos objetos que produz.

Distante da espontaneidade comumente atribuída à arte popular, o conjunto de sua obra, ao falar da questão ecológica, da relação dos homens com a natureza e dos homens entre si, do passado e do presente, compõe um universo temático bastante homogêneo, produto da intencionalidade da criação de que o artista é dotado.

Portanto, a arte aqui analisada não reflete as condições que lhe são impostas pelo olhar "de fora" que, por considerá-la popular, a definiria a priori como resultante de um fazer dissociado do pensar. Ao contrário, verifico que a arte, para Antônio de Gastão, é parte de um todo articulado, de um projeto que o artista conscientemente construiu ao longo de sua vida.

NOTAS

- 1 - Para mais ampla reflexão sobre o tema, remeto aos trabalhos de NEVES, 1979; SOARES, 1984; CAVALCANTI & VILHENA, 1990; CAVALCANTI et alii, 1992.

- 2 - Sobre a relação da cultura popular com o nacionalismo, ver MORAES, 1992.

CAPÍTULO IV
IDENTIDADE E PESSOA

Ao término do terceiro capítulo, afirmo que a produção artística de Antônio de Gasto é parte de um projeto. Com isso sinalizo a existência de uma trajetória de opções e escolhas feita pelo próprio artista e que lhe orienta a ação. O desenvolvimento de ações direcionadas para um determinado fim (cf. SCHUTZ, 1979) é possível, dependendo do modo como os atores sociais se vêm no conjunto da sociedade. É, portanto, pela compreensão da identidade social de Antônio que melhor se pode entender sua visão de mundo e o significado de suas ações. Para isso, a análise da categoria pessoa é crucial. Neste capítulo, procuro refletir acerca dessa questão, tomando como ponto de partida as formulações de Marcel Mauss (1974a)¹, que, junto, principalmente, com as colocações de Dumont (1978) e DaMatta (1979 e 1985), dão suporte a este estudo.

Pessoa - uma categoria em processo

De acordo com Mauss, assim como as idéias de tempo, espaço, todo, gênero e substância, a noção de pessoa está presente em muitas sociedades do passado e da atualidade. No entanto, ao contrário do que se poderia supor, dada a abrangência com que ocorrem, essas categorias não são inatas ao "espírito humano", portanto, naturais, mas resultam de elaboração social. São produtos da vida em sociedade e, como tais, possuem trajetórias próprias na história social da humanidade.

A noção de pessoa, segundo ele, surge em diversas sociedades e em diferentes tempos, desenvolvendo-se com conotações variáveis.

"Pois aquilo a que visó é dar-lhes, rapidamente, um catálogo das formas que a noção tomou em diversos pontos, bem como mostrar de que modo conseguiu tomar corpo, matéria, forma, a restas, até atingir nossos dias, quando, enfim, torna-se clara, nítida, nas nossas civilizações (nas nossas, quase que nos nossos dias), mas não em todas." (MAUSS, 1974a:210)

Portanto, num passado distante, embora existissem códigos de comportamento e regras sociais que garantiriam a vida humana, não haveria uma idéia análoga ao que hoje, na sociedade ocidental, se concebe como pessoa. Essa se forma aos poucos, lentamente, e, na atualidade, não se apresenta como uma categoria concluída, mas continua em transformação, seguindo seu caminho histórico.

"Trata-se nada menos do que explicar como uma das categorias do espírito humano - uma dessas idéias que julgamos inatas - nasceu e muito lentamente cresceu no curso de muitos séculos e através de muitas vicissitudes, a ponto de, ainda hoje, ser flutuante, delicada, preciosa e estar por ser elaborada." (MAUSS, 1974a:209)

Mutável e inacabada, essa categoria social é, portanto, passível de investigação em realidades diferentes que possa aferir as diversas formas possíveis que venha a assumir. Poderíamos afirmar, a rigor, que essa noção é comum à sociedade ocidental como um todo? Restringindo-nos à sociedade brasileira, afirmaríamos, com total precisão, haver consenso sobre a idéia do que seja uma pessoa? Operários, camponenses, estudantes, pescadores, empresários, banqueiros e comerciários representam, da mesma maneira, a noção de pessoa? Para responder a questões como essas, Marcel Mauss, antecipadamente, preconizava a necessidade de pesquisa. O caminho indicado por ele percorre sociedades que vão dos pueblos meso-americanos aos Kwakiutl, às tribos na Austrália, aos povos da China e da Índia, chegando ao Ocidente do século XX pela Grécia e Roma antigas. Nessa viagem, o autor trilha magistralmente o percurso seguido pela noção de pessoa.

"De uma simples mascarada à máscara, de um personagem a uma pessoa, a um nome, a um indivíduo, deste a um ser de valor metafísico e moral, de uma consciência moral a um ser sagrado, deste a uma forma fundamental do pensamento e da ação." (MAUSS, 1974a:241)

No início de sua análise, Mauss examina as etnografias de Cushing (antropólogo do Bureau of American Ethnology) e Cox Stevenson sobre os índios pueblo, mais precisamente os Zuñi, e destaca dois pontos: "existência de um número determinado de prenomes por clã e definição do exato papel que cada um desempenha na figuração do clã, expresso por esse nome" (MAUSS, 1974a:214). Para essa sociedade, os membros da tribo, desde o nascimento, ocupam posições determinadas que definem seus nomes e comportamento social. Agem como sujeitos-personagens no desempenho de papéis que lhes são previamente estabelecidos a partir da posição que ocupam na ordem social e simbólica.

São esses papéis determinados a sujeitos-personagens que regulam as relações sociais entre homens e grupos. De um lado, o clã considera-se constituído por um certo número de membros, e, de outro lado, o papel de todos esses personagens é realmente o de figurar, cada um na sua parte, a totalidade prefigurada do clã.

"De outro lado, se se acrescentar que as vidas dos indivíduos, motrizes dos clãs e das sociedades superpostas aos clãs, asseguram não só a vida das coisas e dos deuses, como a 'propriedade' das coisas e que asseguram não só a vida dos homens, na terra e no além, como ainda o renascimento dos indivíduos (homens) herdeiros únicos dos portadores de seus prenomes (a reencarnação das mulheres é assunto completamente diferente), os senhores compreenderão que entre os pueblos já se divisa uma noção de pessoa, do indivíduo confundido no seu clã, mas já destacado dele no cerimonial, pela máscara, pelo título, por sua posição, seu papel, sua propriedade, sua sobrevivência e seu reaparecimento na terra em um de seus

descendentes dotado da mesma situação, dos mesmos prenomes, títulos, direitos e funções." (MAUSS, 1974a:215-6)

Mauss recorda que, entre os Kwakiutl, sociedade clânica do noroeste americano, a norma prescreve dois nomes para cada membro do clã - um para a estação do verão (profano) e outro para o inverno (sagrado). Esses nomes repartem-se entre as famílias, de modo que cada clã tem duas séries completas de nomes próprios ou prenomes, sendo uma corrente e outra secreta. À medida que seus integrantes crescem e vêm a desempenhar funções diferentes compatíveis com suas idades, têm seus prenomes também mudados, escolhidos no repertório do clã.

"O que está em jogo nisso tudo é, pois, mais do que o prestígio e a autoridade do chefe do clã: é, a um tempo, a própria existência de ambos e dos ancestrais que reencarnam em seus herdeiros, que revivem nos corpos dos que levam os seus nomes e cuja perpetuação é assegurada por todas as fases do ritual." (Mauss, 1974a:216)

Ora, papéis prescritos e funções a serem desempenhadas a partir de nomes herdados de antepassados conduzem a ações também pré-orientadas, consensualmente definidas. O comportamento nesse caso seria, em certa medida, guiado pelas expectativas da sociedade. A concepção Zuñi subjuga, portanto, a ação ao desempenho de papéis previamente determinados, fazendo de cada membro da sociedade um personagem responsável por toda a vida coletiva.

A concepção de humanidade e a noção de pessoa em Antônio

Neste ponto, a análise até aqui realizada por Mauss permite uma aproximação do discurso de Antônio de Gasto, para quem o ser humano tem, pela capacidade de raciocínio a responsabilidade pela vida, qualidade que o distingue das demais espécies animais.

Antônio constrói um sistema explicativo do comportamento e da ação, tendo por pressuposto uma "teoria" do surgimento e do desenvolvimento da espécie humana, cujas características remetem aos postulados evolucionistas darwinianos. É difícil afirmar que ele tenha recebido alguma informação a esse respeito. No entanto, fato é que a teoria de Darwin sobre a origem das espécies talvez seja um dos casos mais contundentes de disseminação, junto ao senso comum, de conhecimento gerado no campo científico. Possivelmente porque se contrapôs à explicação judaico-cristã sobre a origem da vida, a formulação darwiniana da evolução humana ultrapassou os círculos acadêmicos de discussão e, aceita ou rechaçada, encontra-se presente no discurso de indivíduos integrantes dos diversos estratos de nossa sociedade. Nessa transposição, as idéias de Darwin foram "traduzidas", e seus argumentos, ajustados por diferentes visões de mundo. Assim é que o primata ancestral do homo sapiens, a que se referiu Darwin, se converteu nos "macacos" atuais, categoria de que o senso comum lança mão para designar indistintamente os mamíferos da ordem dos primatas, tais como orangotangos, gorilas e chipanzés.

Antônio confessa-se um adepto da crença no evolucionismo. Embora admitindo a impossibilidade de uma definição precisa para a origem da humanidade, refere-se à evolução humana a partir de um ancestral "bicho" que se transforma em "macaco", e esse, em homem.

"Ninguém pode se infiltrar, deveras, no fundo de onde veio a nossa geração. Uns dizem que veio do macaco. Eu também tenho um cadinho de crença de que a nossa geração veio mesmo da selva... Então veio se transformando, se aperfeiçoando de bicho no macaco, naqueles homens bichos, até o homem complicado que nós temos aí." (GASTÃO, 1989:44)

Essa evolução, Antônio vê, portanto, como um processo contínuo de aperfeiçoamento, de complexificação, que culmina no ser humano de hoje, constituído pelo amálgama de raciocínio e a-

ação, de pensar e fazer. Em sua concepção, o ser humano apresenta-se como uma dualidade: por um lado, é um animal que, saído da natureza, evoluiu até a forma atual; por outro, o homem detém a capacidade de raciocínio, o que o distingue dos demais animais, seu primeiro ancestral, incluído.

"A parte de que eu me ocupo é uma ciência que está dentro da consciência, no cérebro de toda a humanidade. É preciso ir buscar esse lugar para encontrar o grande professor inteligente que vive dentro da alma da criatura. Primeiro nós pensamos, para depois fazer. A única responsabilidade do ser humano é o modo de pensar." (GASTÃO, 1989:44-5)

Segundo Antônio, então, é a razão que preside a ação humana e deve orientá-la. Pensar é uma capacidade adquirida pelo homem a partir de um estágio de sua evolução, que o qualifica e dignifica. É o elemento que o distingue de seu ancestral "bicho". Para Antônio, a razão, enquanto qualidade caracterizadora do ser humano, não anula sua condição primeira, que permanece atavicamente, e se pode revelar em ocasiões específicas da vida.

"Porque até as pessoas civilizadas, com ensino, têm um conhecer perigoso, selvagem, carniceiro. São bichos selvagens. Isso tem raiz no selvagismo. Com todo o estudo que nós temos, toda leitura, todo homem continua selvagem. Isso é de raiz." (GASTÃO, 1989:44)

Mais uma vez, pelo depoimento acima, que faz referência à civilização e ao "selvagismo", pode-se perceber a proximidade existente entre o sistema de pensamento do artista e as correntes evolucionistas que estiveram tão em voga na segunda metade do século passado² e que preconizam que o desenvolvimento da humanidade obedece a uma história linear e progressiva que comporta uma escala de três estágios: selvageria, barbárie e civilização.

É, portanto, a condição de ser pensante que parece a Antônio configurar o requisito básico para a presença de um estatuto enaltecedor da pessoa humana. Essa condição seria a garantia para a existência da noção de progresso que se percebe subjacente

a suas palavras.

Por outro lado, o pensar, às vezes designado por ele pelo termo "teoria", sem o respaldo da "prática", da "participação" - conhecimento vivenciado da realidade -, pode conduzir a situações de fracasso e descontinuidades sociais.

"Será um grande homem a criança que se forma participando do que o adulto faz, porque ela vai chegar a esse lugar, vai chegar nesse campo, nessa inteligência. Hoje, os jovens vão da casa para o colégio, do colégio para casa. Não há uma participação, e o jovem precisava participar de tudo... A situação está dolorida... Hoje, o mundo trilha para a infelicidade, porque o homem prevalece justamente da teoria." (GASTÃO, 1989:45-6)

Mediante a noção de prática, Antônio introduz um componente novo, que complementa e consubstancia seu discurso sobre o progresso da humanidade. A importância da transmissão / apreensão de conhecimento a partir da vivência, conforme colocada pelo artista, permite-me afirmar que aí subjaz também uma noção de tradição que fundamentaria o progresso a que Antônio se refere. Tradição e progresso, prática e teoria, pensar e fazer constituem, para ele, a essência humana. Devem realizar-se juntos, pois conformam a natureza humana à realidade social.

A harmonia entre esses pólos é que faz do homem um ser íntegro. As tensões sociais são atribuídas por Antônio ao não cumprimento desse princípio. Se, por um lado, agir sem pensar reverte o homem à condição primeira de animal, o pensar sem a prática, que lhe deve ser imediata, por outro, ocasiona ruptura tanto no nível da relação do homem com o todo social quanto na relação que esse estabelece consigo mesmo, posto tratar-se de um todo orgânico, cujas partes se interligam e complementam.

"O homem tem que ter amor àquilo que ele é. Nós somos uma escala cromática. O ser humano é uma máquina que funciona e, quando as engrenagens não estão harmonizando, ela apita." (GASTÃO, 1989:46)

Para Antônio, o que dá substrato à capacidade humana de pensar e agir é sua consciência. "É preciso destacar a consciência... Tem que se despertar a consciência da criança, o dom que ela tem, a natureza" (GASTÃO, 1989:44-6).

Ao destacar a importância da consciência na ação humana e na formação do ser, Antônio aproxima-se da concepção de pessoa como um fato moral, descrita por Mauss e aplicada ao "ser consciente, independente, autônomo, livre, responsável" (MAUSS, 1974a: 233-4).

"Mesmo não tendo a leitura, ele, mesmo assim, tem a consciência e a verdade, que é natural para todo mundo. Ele conhece nele aquilo que está bom e aquilo que está direito e o que está torto, sendo seu próprio professor." (GASTÃO, 1989:46)

Percebe-se aí que, em Antônio de Gastão, coexistem os elementos daquela mudança a que Mauss faz referência, "de um sentido primitivo de cúmplice 'que teve a ver com' - de testemunho, passou-se para o sentido da 'consciência do bem e do mal'" (MAUSS, 1974a:234). Aquele que participou da vida, que "teve a ver com" seu grupo social, que testemunhou a realidade, exercita sua consciência na escolha do devir.

"E a consciência de si torna-se o apanágio da pessoa moral... Porém, à noção de pessoa faltava ainda uma base científica firme. Esse fundamento ela o deve ao cristianismo." (MAUSS, 1974a:234)

Na história da evolução da noção de pessoa, o poder de discernir entre o certo e o errado corresponde à consciência do bem e do mal advinda da tradição judaico-cristã. Essa nova concepção, Mauss denominou noção de pessoa cristã.

E, para Antônio, a pessoa humana é desígnio de Deus, as sim como todo o universo.

"No princípio a terra estava vazia, havia trevas na face do abismo. No jardim do Éden foi começada a primeira semente, a semente do ser humano. E, desse ser humano, quem foi o pro-

fessor? Foi o próprio Deus do homem... Deus pôs em nós toda a orientação, até para domar as feras perigosas que nos podiam devorar. É possível domar as feras, porque o sujeito bota qualquer animal aonde ele quer. O animal mais perigoso do mundo chega a ponto de ser um cordeiro para o homem. Por quê? Porque o homem é encarregado dos planos de Deus, e a força trava a raiva do animal, e o animal obedece àquilo que o homem quer." (GASTÃO, 1989: 45-6)

É essa base metafísica que existe, aposta à consciência humana: "Deus vivia e ainda vive na consciência" (GASTÃO, 1989: 46). Desde o nascimento, a pessoa possui essa verdade, restando apenas ser encaminhada a sua descoberta.

"O inocente nasce do ventre da mãe e só vai aprender se nós ensinarmos. Mas com a proteção de quem? De um homem de consciência, de um homem de Deus, para levar essa criança para o meio de que ela precisa. Se não se ensinar, não, ela não aprende nada." (GASTÃO, 1989: 46)

As concepções moral e cristã da noção de pessoa, bem analisadas por Marcel Mauss, estão presentes na maneira de pensar de Antônio de Gastão, embasando seus valores, sua visão de mundo.

"Hoje, o mundo evoluiu. As famílias querem mais vaidades. Eles ignoram tudo o que está aí. Por exemplo, o nudismo é educação. Muitas pessoas não aceitam o nudismo. Antigamente, uma mulher quando suspendia a perna, abaixava o vestido. Hoje ela mostra o corpo, mas não mudou muito. Que é a educação? Vamos na ciência: uma criança nasce nua. A roupa, Deus condena no homem. Quando Ele colocou Adão e Eva no paraíso, foi nus como nasceram. Pela desobediência, o homem fez isso, se cobriu. O tecido vem das selvas, da mata, do algodão, da lã do cordeiro. Mas também da maldade do homem, porque ele tinha que deixar aquilo que Deus deixou. A maldade da consciência, o homem tenta esconder. 'Aqui é o Jardim do Éden', Deus disse, 'tu não comerás do fruto do pecado, porque o dia em que comerdes, morrerás'. Tem ciência aqui dentro dessa árvore, que é a

árvore da vida, do bem e do mal. Corrige ela dentro da consciência, que está no livro da Bíblia, então...

Então o que aconteceu? Aconteceu a serpente. Mas a serpente não foi bem a cobra. Botaram para moralizar, no livro, mas a serpente mais perigosa é o nosso pensamento em cobiçar. Foi o que atingiu Eva. Então ela se comunicou com Adão. Quando se lembrou das palavras de Deus, apanhou a folha da figueira e se vestiu. E eles foram expulsos do paraíso. Não desse paraíso: do paraíso que eles tinham dentro da própria consciência deles. Porque eles eram as pessoas de maior sabedoria que Deus fez. E caíram no fracasso, e entrou dentro da humanidade o pecado original.

Hoje, as pessoas mais civilizadas que existem, sem ensino, analfabetas, são os índios. Lá ainda existe civilização. Se o índio mandar uma filha nuazinha para o rio, eu quero ver se eles desrespeitam. Dentro da selva existe o maior respeito, porque o chefe da tribo é um homem. De consciência. Pode estar nu, sem roupa, não haverá problema. Então o nudismo é educação." (GASTÃO, 1989:46-7)

Lembra-nos Mauss que, com o cristianismo, se colocou a questão da unidade da pessoa, da unidade da Igreja por relação com a unidade de Deus, problema só resolvido pelo Concílio de Niceia (787d.c.): Unitas in tres personas, una persona in duas naturas - Unidade das três pessoas da Trindade, unidade das duas naturezas de Cristo.

E diz Antônio:

"Santos somos nós, depende de puxar para fora a verdade do homem. A palavra santo é conhecimento, amor, dignidade, qualidade. São Pedro foi pescador; Cristo foi um carpinteiro. Eles participaram. Em matéria, eram iguais a nós." (GASTÃO, 1989:45)

Essa aproximação entre o ser humano e Deus é reforçada posteriormente pelo surgimento da concepção da pessoa como um ser psicológico, e de sua transformação na categoria do "eu"; a pessoa apenas como consciência psicológica, suposição que, ao ser

formulada, estabelece uma discussão que perdurou, segundo Mauss, até o advento dos movimentos sectários dos séculos XVII e XVIII.

"Foi neles que surgiram as questões da liberdade individual, da consciência individual, do direito de comunicação direta com Deus, de ser o indivíduo o seu próprio sacerdote, de possuir um Deus interior." (MAUSS, 1974a:238)

E, mais uma vez, vê-se um quadro explicativo para a concepção de pessoa expressa por Antônio de GASTÃO, que afirma:

"Eu não sou sábio não. Sábio é Deus em mim. Eu não aceito nada em minha consciência se não consultar primeiro com Ele. E vou encontrar o positivo dentro da consciência... Não é ser crente não, que eu conheço esses crentes de igreja. Igreja que faz balcão? E quero acompanhar a igreja minha, essa consciência." (GASTÃO, 1989:45-7)

Definitivamente está rompida a hegemonia da Igreja. O homem se liberta ao libertar o seu "eu".

"Diante dele, vós não sois nem judeus, nem gregos, nem escravos, nem livres, nem homens, nem mulheres: todos sois um só em Cristo Jesus." (MAUSS, 1974a:235)

Essa Epístola aos Gálatos, citada por Mauss no artigo que respalda este trabalho, encerra o rastrear, no discurso de Antônio de GASTÃO, dos fundamentos da noção de pessoa por ele concebida.

"Porque eu sou um homem feliz. Eu tenho o maior amor a todo ser humano que me procura. Minha casa é um céu aberto para qualquer pessoa. Eu não sou sozinho. Eu tenho companhia a toda hora. Eu trato bem e quando a pessoa sai, sai alegre da minha casa. Porque ela leva aquilo que eu falo, e, justamente, sendo um filho de Deus, vai receber de mim e me dar o contato com essa parte da natureza." (GASTÃO, 1989:45)

A propósito de nomes

Antônio nasceu em 1912 e foi registrado com o nome de Antônio Barros da Cruz. Nomen, praenomen e cognomen, sinal pessoal de sua condição de homem livre, herança da tradição romana estudada por Mauss. Juridicamente, como naquela sociedade, sua pessoa está definida, e seu direito de cidadania, garantido; torna-se, ao mesmo tempo, o representante direto por suas ações e o responsável primeiro pelos seus próprios atos perante a sociedade civil e o Estado. Essa condição, presente hoje na sociedade brasileira, corresponde a um momento decisivo na história da noção de pessoa:

"Creio que a revolta da plebe, o pleno direito de cidadania que, depois dos filhos das famílias dos senadores alcançaram todos os membros plebeus das gentes foram decisivos. Tornaram-se cidadãos romanos todos os homens livres de Roma, todos conseguiram a persona civil." (MAUSS, 1974a:229)

O nome que lhe foi dado em certidão de nascimento é também o nome de seu avô. O homem é a continuidade de seus ancestrais e com eles se confunde. Herda-lhes o nome. Antônio faz parte dessa tradição. De reforço, também recebeu o de Gastão. É Antônio, filho de Gastão Freire Sardinha. Não um Antônio qualquer que possa ser confundido com seus homônimos. Muitos outros de seu grupo social recebem esse referencial tecnonímico, como João de Ana, Pequenino de Gangá, Miguel de Taulfo, Chiquito de Laudicênio e Carlinhos de Matias Neves, companheiros muito referidos por Antônio em suas lembranças. A tecnonímia, aliás, é de ocorrência frequente em sociedades tidas como "arcaicas", incluindo-se algumas indígenas, como a Karajá (cf. FÉNELON-COSTA, 1978).

Em estudo sobre Cunha, cidade do interior de São Paulo, Rosane Manhães Prado registra que

"além do sobrenome da família, é comum o fato de os filhos serem referidos ao primeiro nome ou apelido dos pais, como as mulheres aos dos maridos... Frequentemente os nomes oficiais e

completos são ignorados, sendo as pessoas conhecidas apenas por seus primeiros nomes ou apelidos. Se não forem mencionados os vínculos familiares ou apelidos, é possível que não se compreenda de quem se trata." (PRADO, 1988:50)

Assim como já o fizera Brandão (1983:24), poder-se-ia perguntar: seria esse costume de repetição dos nomes dentro de uma mesma família, geração após geração, passando de avós a netos, o que sobra da memória do tempo em que cada sujeito nascia com o seu repertório de nomes, posições sociais e papéis rigorosamente predefinidos e vivia em sua vida personagens que a tribo lhe atribuía desde o nascimento?

"A perpetuação das coisas e das almas só é assegurada pela perpetuação dos nomes dos indivíduos, das pessoas..." (MAUSS, 1974a:218)

Nascer e renascer nos nomes que se repetem e neles se perpetuar. Para Antônio, os nomes são importantes e não devem ser esquecidos. Um dos pontos abordados nesta pesquisa (ver, adiante, o capítulo sobre espaço) foi o resgate das denominações populares que, concomitantes ou subjacentes às oficiais, designam, identificam e personalizam vias, logradouros e pontos geográficos da região de Cabo Frio. Grande parte desses espaços é referida por Antônio àqueles que, de algum modo, a eles estiveram relacionados: Viveiro de Arziro, Poço de Rosalina Ferro, Lagoa de Rita, Cercado de Juca Vieira, Pedra de Isabel, Morro de Manduca Cedro, Mata de Jorge, e tantos outros.

Situação análoga foi encontrada por Prado no trabalho anteriormente referido. Afirma a autora que, em Cunha,

"... os estabelecimentos comerciais, as propriedades e mesmo os partidos políticos não são designados por seus nomes oficiais e sim pelos nomes de seus donos ou líderes." E, "Alguns bairros na roça são também designados pelos nomes de proprietários originais ou atuais: Sertão dos Marianos, Sertão dos Chaves, Barra do Bié." (PRADO, 1988:50-1) (Os grifos são meus)

As pessoas são perpetuadas, seus nomes são apostos a seus descendentes e demarcam espaços físicos. Para Antônio de Gastão, não se trata de mero culto à memória das gerações que passaram, mas de torná-las eternamente vivas, por meio do conhecimento e da vivência das gerações que virão.

"Eu estou sempre falando de Cabo Frio. Das coisas que Cabo Frio tinha e ainda tem hoje... Nós, que somos os velhos, temos que despertar os jovens para isso tudo. Eles são o futuro dessa terra. O nosso futuro." (GAS-TÃO, 1989:43) (Os grifos são meus)

A propósito do pertencimento a um grupo definido

Na constituição da identidade de Antônio de Gastão como pessoa, um dado da maior relevância é o fato de que o artista sempre se apresenta como tendo nascido em Cabo Frio, onde residiu durante toda a sua vida.

De suas palavras depreende-se que a cidade, no início do século, mais precisamente em 1912, quando nasceu, e nas décadas seguintes, se assemelhava à definição clássica de comunidade consagrada pela literatura sociológica³.

A despeito do uso de metodologias diferenciadas e da diversidade de abordagens teóricas que os estudos de comunidade apresentam, fato que dificulta o consenso, conforme apontado por G. A. Hillery (apud Sjoberg, 1987:229), a análise realizada por Guidi lhe permitiu apreender elementos essenciais para a definição do conceito: uma definida área ecológica, um grupo de pessoas interagindo socialmente e certos interesses e valores comuns (cf. Guidi, 1962:42).

Baseada nesses elementos, a autora afirma que a comunidade representa, portanto, a interação de três sistemas de cultura; adaptativo - reconhecimento de uma territorialidade sobre a

qual o grupo atua e que, embora real, não isola totalmente aqueles que nela habitam do contexto sócio-cultural mais amplo em que se inserem; associativo - constituído pela trama de interações vinculadas a economia, família, parentesco, educação, religião, lazer, etc.; ideológico - deifnidor de atitudes, valores, visão de mundo, tradição, etc., que informam os membros daquele grupo social sobre suas práticas.

É nesse sentido que o conceito de comunidade se mostra útil no entendimento das formulações de Antônio de Gastão, quando se auto-situa. O artista é possuidor de uma forte consciência de pertencimento a um grupo social específico, com o qual interage desde o nascimento, relação estabelecida no passado, portanto, e que se mantém como um eixo que informa o presente. Aqui seria também possível fazer referência ao conceito mais abrangente de estabelecimento, cunhado por Marcel Mauss (1974a) e empregado adiante a propósito das noções de espacialidade de Antônio de Gastão. Esse sentimento de pertencimento a um grupo faz com que, ao longo do discurso do artista perpassasse uma polarização que pode ser expressa pelos termos pessoas daqui e aqueles que são de fora.

Ao referir-se a indivíduos de seu grupo social, quer sejam aqueles nascidos em Cabo Frio, quer sejam aqueles com os quais se identifica por ocupar posição análoga na hierarquia da sociedade, todos, no entanto, compartilhando de uma mesma visão de mundo e possuidores de interesses e valores comuns, Antônio de Gastão faz uso de determinadas fórmulas lingüísticas que viabilizam sua intencionalidade de aproximação com esses indivíduos. A primeira delas aqui referida é o emprego do pronome nós.

"Nesse Canal de Itajuru tinha tudo quanto é qualidade de peixe. A partir da Lagoa de Araruama, Baixo-Grande, Praia do Siqueira, nós carregávamos canoa de carapicu, camarão de me ter medo, garoupa, badejo, tainha, parati, co coroca, carapeba, barana, tudo isso era riqueza em peixe." (GASTÃO, 1989:28) (O grifo é meu)

Outro mecanismo identificador desse sentimento de integração e comunhão com o grupo social é o uso que faz da expressão a gente.

"A gente não comprava a varejo, no comércio, comprava aos sacos." (GASTÃO, 1989:27). E, "Naquele tempo, não tinha pão, então, a gente tomava café com farinha. Era chamado de jacuba, o fortificante da pobreza." (GASTÃO, 1989:18) (Os grifos são meus)

O terceiro elemento identificador dessa intenção de Antônio é verificado em seu discurso quando, ao descrever acontecimentos, nomeia os atores integrantes de seu grupo social e que foram responsáveis pelas ações.

"O falecido Terra foi o homem que mais matou badejo, sen tadinho com o cigarro de enrolar, no Canal do Itajuru." (GASTÃO, 1989:28). E mais,

"No convento tem um túnel que é da época da fundação, túnel dos jesuítas. E tem um poço que está até aterrado. Era o poço das lavadeiras. Eu sei onde é. Ali lavava a preta Ofélia, Teresa, Julita, Entertela (que era uma preta muito valente), Cesária. As pretas que lavavam para aquele peçoal de capacidade, que era rico, peçoal dono de salinas. Aquilo elas lavavam para fora, lavavam e engomavam. O félia, parece que eu estou vendo ela com a ba cia de roupa atravessando a ponte." (GASTÃO, 1989:18) (Os grifos são meus)

Este último depoimento é bastante elucidativo da questão que venho apontando. Enquanto as lavadeiras com que se identifica vêm nomeadas com precisão, os integrantes de outros estratos sociais são apenas e vagamente referidos como "peçoal", numa maneira impessoal de nomeação.

Quando Antônio faz referência "àqueles que são de fo- ra", além da impessoalidade do tratamento, chega mesmo a descrever ações, indeterminando o sujeito, não por desconhecê-lo, mas por pretender afastá-lo de seu quadro de referência. Nesse caso, encontram-se tanto os empresários das salinas quanto autoridades

municipais e estaduais, enfim, todos aqueles que estão "de fora" de seu grupo social.

"As Lagoas das três Irmãs, de água doce, eram ligadas uma à outra, era bonito de se ver. Foram aterradas. A Lagoa Feia, de Cabo Frio, e a Lagoa Salgada também fizeram desaparecer. Abriam um valão ali e secou a lagoa. Hoje só tem um brejo." (GASTÃO, 1989:25)

E mais:

"Agora, eles estavam querendo fazer essa avenida de litoral, na praia até o Cabo, mas teriam que tirar a vegetação que é a beleza das dunas. Eles querem fazer o caminho deles no nosso restinho que tem." (GASTÃO, 1989:78)

Nas vezes em que em seu discurso a ação aparece referida a um agente estranho ao grupo social com o qual se identifica, embora o sujeito possa estar gramaticalmente determinado, o uso do termo homem termina por criar o afastamento pretendido pelo artista.

"Meu pai foi carvoeiro no Poço dos Índios no Morro da Vigia, na ponta da Lagoa Salgada. (Naquele tempo nós chamávamos aquilo lá de Capão dos Combros Brancos. Esse negócio de chamar de duna, foram os homens que botaram esse nome aí - Duna Dama ou Dama Branca)." (GASTÃO, 1989:24) (O grifo é meu)

Nos depoimentos até aqui transcritos, verifica-se que a oposição traçada por Antônio entre seu grupo de referência ("nós", "a gente") e os demais ("esse pessoal", "eles", "os homens") se acentua na medida em que seu discurso deixa de se reportar ao passado e passa a se referir aos dias atuais.

Isso evidencia que a temporalidade representa fator importante ao entendimento da visão de mundo do artista. O tempo, ao fluir, revela as transformações que, ocorrendo na sociedade, são vividas pelos agentes sociais e por eles percebidas como portadoras de atributos positivos ou negativos.

As colocações de Antônio estão, assim, norteadas pela percepção das mudanças sociais que interferem diretamente no qua-

dro das relações construídas por ele ao longo da vida, bem como no conjunto geral das relações que se estabelecem entre os diferentes segmentos que compõem a sociedade de Cabo Frio.

Essa questão remete às considerações de Louis Dumont (1978), antropólogo francês que, prosseguindo e aprofundando a linha analítica de Mauss, formula um esquema explicativo da noção de indivíduo em diferentes sociedades. Para esse autor, determina as formas de organização a que denomina sociedades holistas ou tradicionais, como a Índia e as sociedades tribais, caracterizam-se pelo predomínio da totalidade - representada pelos grupos que compõem a sociedade - sobre os indivíduos, determinando o modo de vida dos atores sociais. Cada membro dessas sociedades tem seus papéis definidos a partir de sua inserção no todo social, no sentido em que suas ações se dão pelo pertencimento a uma família, a um grupo de parentesco, de vizinhança, a uma categoria profissional, religiosa, etc., que estrutura a conexão dessa pessoa com a totalidade. Como afirma Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu, comentando a visão de Dumont,

"Na sociedade indiana, há uma predominância do todo com relação às partes. Neste caso, os indivíduos concebem-se como seres humanos socialmente determinados, existindo apenas em função e dentro de um sistema geral de mundo. O cosmos apresenta-se como um todo solidário e hierarquizado, onde cada um desempenha o seu papel. A sociedade indiana está, pois, fundada em um princípio onipresente - a Hierarquia." (ABREU, 1990:20)

Em contrapartida a esse tipo de organização, Dumont situa a sociedade ocidental moderna que, segundo ele, foi responsável pelo surgimento de um tipo de relação social marcada pela impessoalidade, pois em sua base encontra-se a noção de indivíduo enquanto ser moral e racional, autônomo e que tem por atributos a igualdade e a liberdade. ABREU (1990) destaca que, para Dumont, assim como o princípio da hierarquia confere às sociedades holistas a base das relações sociais, na sociedade ocidental moderna, o

princípio que lhe dá fundamento é a concepção de indivíduo como valor. E prossegue:

"Desta concepção de indivíduo deriva uma concepção de sociedade como societas, isto é, como associação no sentido de contrato social entre seres autônomos. Nas sociedades tradicionais, por oposição à sociedade Ocidental Moderna, o indivíduo concebe-se e é concebido de maneira radicalmente diversa: ele é parte de um todo, 'figura a totalidade do clã' - para usar a expressão de Mauss." (ABREU, 1990: 19-20)

A polaridade colocada por Dumont tem recebido nuances a partir da ótica de outros pesquisadores, para os quais, a oposição de tipos pressupõe circunstâncias intermediárias que podem ser verificadas em situações concretas.

No Brasil, onde as noções de indivíduo e pessoa têm sido objeto de interesse das ciências sociais, um autor que a elas se dedicou acrescentando pontos importantes à discussão é Roberto DaMatta, para quem indivíduo e pessoa são formas distintas, ao mesmo tempo em que concomitantes, pelas quais se concebe o universo social e nele se atua (cf. DaMATTA, 1979:169). Como afirma ao estudar o ritual da identificação hierárquica em "Você sabe com quem está falando?",

"tudo indica que a expressão permite passar de um estado a outro: do anonimato (que indica a igualdade e o individualismo) a uma posição bem definida e conhecida (que indica a hierarquia e a pessoalização); de uma situação ambígua e, em princípio, igualitária, a uma situação hierarquizada, onde uma pessoa deve ter precedência sobre a outra." (DaMATTA, 1979:170)

Segundo esse autor, as duas noções são básicas e encontram-se presentes em todas as sociedades humanas. Como observa, ocorre que a noção de indivíduo - enquanto unidade isolada e autotida - foi mais desenvolvida no Ocidente, enquanto a noção de pessoa é dominante nas sociedades holistas, hierarquizantes e tra

dicionais, o que, no entanto, não significa haver exclusão entre elas, mas, sim, relação dialética.

Haveria, então, sistemas onde o indivíduo é o centro e outros em que a pessoa é o elemento fundamental. No caso brasileiro, designado como semitradicional pelo autor, ambas as noções são, portanto, básicas pois

"diferentemente da Índia, que exclui sistematicamente o indivíduo, ou dos Estados Unidos, que excluem sistematicamente a pessoa, no Brasil nós parecemos utilizar tanto uma quanto a outra categoria." (DaMATTA, 1979:180)

Nesse sentido, suas colocações têm como eixo central o grau de pessoalidade presente nas relações sociais que se estabelecem entre os diferentes atores que compõem o todo da sociedade. Isso significa que um membro da sociedade brasileira, em situações que favorecem a impessoalidade, pode deixar de ser uma pessoa - alguém identificado e posicionado na hierarquia social de acordo com o segmento em que está inserido - e se tornar um indivíduo - um cidadão como todos os demais, com os quais se relaciona no mesmo nível de igualdade, com ausência de privilégios ou discriminações. A situação contrária também é possível de verificação. Assim, há um ponto em torno do qual oscilam as relações sociais: maior grau de pessoalidade nas relações evidencia uma tendência a que os membros da sociedade se tratem como pessoas; por oposição, quanto menor for o grau de pessoalidade, maior será a tendência ao individualismo, isto é, ao estabelecimento de relações sociais não referendadas pelo pertencimento a grupos específicos.

A hierarquização e o igualitarismo das relações é pensada por DaMatta por meio da dicotomia casa e rua, loci definidos pela predominância de cada uma dessas tendências: o universo da rua, no Brasil, é, por excelência, o dos indivíduos, enquanto a casa é, por excelência, o mundo das pessoas (cf. DaMATTA, 1979 e 1985).

Casa e rua são, então, mais do que meros espaços geográficos. São metáforas utilizadas pelo autor para significar espaços sociais fundamentais que orientam a vida social brasileira. São modos de ler o mundo, explicá-lo e falar sobre ele (cf. DAMATTA, 1989:28-9).

Contrapondo esses dois espaços simbólicos, afirma esse autor que a rua é o mundo exterior marcado pela "luta", pela "competição e pelo anonimato cruel de individualidades e de individualismos", onde não há "teoricamente, nem amor, nem consideração, nem respeito, nem amizade", enquanto, na casa, um "fato social totalizante" (empregando termos de Marcel Mauss), constata-se a existência de "uma espécie de supercidadania que contrasta "terivelmente com a ausência total de reconhecimento que existe na rua". Assim é que

"em casa temos as 'pessoas', e todas lá são 'gente': 'nossa gente'. Mas na rua temos apenas grupos desarticulados de indivíduos - a 'massa' humana que povoa as nossas cidades e que remete sempre à exploração e a uma concepção de cidadania e de trabalho que é nitidamente negativa." (DAMATTA, 1989:29)

As colocações de Dumont e DaMatta auxiliaram Rosane M. Prado a interpretar as relações sociais dos habitantes de Cunha na pesquisa anteriormente referida. Lá, cidade pequena do interior paulista, pelo predomínio das relações pessoais, a "casa" projeta-se para a "rua", fazendo dos moradores pessoas, muito mais do que indivíduos. A partir dessa experiência, a autora afirma:

"Na cidade grande, seremos 'indivíduos' - quando na rua, quando anônimos na massa, quando cidadãos, em condições de igualdade no exercício de direitos e obrigações; ou seremos 'pessoas' - quando em casa, quando identificados e reconhecidos por nossas relações e posições em determinados contextos, podendo por isso ter precedência ou ser discriminados. Já na cidade pequena, a tendência é sermos sempre (o grifo é meu) 'pessoas', identificadas com particularidade, reconhecidas, localizadas. As

sim, não se é simplesmente Maria, mas sim Maria - filha de, da família tal (prestigiosa ou não), do bairro tal, pobre ou rica, professora, casada com (da família tal, que trabalha em...) amiga de, vizinha de... - a pessoa Maria. É o caso de Cunha, diferentemente do que seria numa cidade grande, onde haveria possibilidade de se ser simplesmente a cidadã Maria de tal." (PRADO, 1988-47-8)

Essa questão, observada em Cabo Frio, revela particularidades que a distanciam do caso exposto por Prado, o que parece resultar da diferença de realidades dos locais, pois Cunha, conforme constata Prado, é uma cidade do interior paulista cujo ciclo anual de vida sofre alternâncias pequenas - o cotidiano é rompido apenas pelas festas locais, pelos feriados, fins de semana e períodos de férias - e que não chegam a transfigurar o perfil urbano ou pôr de ponta-cabeça a vida de seus habitantes. Já a realidade aqui analisada revela tratar-se de uma cidade, atualmente, considerada de médio porte no cenário nacional. Esse dado pouco significado poderia ter, não fosse o fato de se tratar também de um balneário e, como tal, estar sujeito a extrema oscilação de população.

Cabo Frio, para muitos que a visitam e, mesmo, para aqueles que dela só ouviram falar, pode representar um ponto de transição, um lugar especial para a passagem de Ano-Novo e para as férias de verão. São os turistas - indivíduos que, voltados para o lazer, durante um tempo assim se vêm, se sentem e se comportam - que a buscam pelas areias brancas e águas transparentes de suas praias não-poluídas, que reportagens em jornais, revistas e televisão tornaram conhecidas. Essa imagem construída pela indústria do turismo fez com que a cidade e toda a Região dos Lagos fluminense se transformasse há cerca de três décadas na meca do verão do sudeste brasileiro como já apontado. Personagens do jet-set nacional e internacional, por sua frequência ao local, colaboraram para despertar, principalmente na população do Rio de Janei

ro, de São Paulo e Minas Gerais, o sonho de veraneiar em Cabo Frio. Hoje, embora a cidade tenha perdido parte do glamour do passado para outros centros turísticos - como Guarapari, no Espírito Santo, para onde se têm deslocado os mineiros, e a região de Angra dos Reis, no sul fluminense; que atrai a elite nacional - no imaginário de setores das camadas médias da sociedade nacional, Cabo Frio permanece idealizada como o centro privilegiado de lazer do verão.

Essa realidade faz com que o local sofra bruscas modificações de acordo com as principais estações do ano. Mal a temperatura se eleva, Cabo Frio começa a receber nos fins de semana e feriados a visita de pessoas de fora. Quanto mais se aproxima o final de ano, maior é o número de visitantes que chega à cidade, alguns preparando suas casas de veraneio para a temporada de férias, outros em busca de moradias para alugar. Nos primeiros meses do ano, esse afluxo chega ao ponto máximo. Todo o ritmo urbano é, então, regido pelo verão. A cidade passa a abrigar uma população de veranistas várias vezes maior do que a população local. As praias ficam lotadas, e é difícil o deslocamento pelas ruas estreitas, congestionadas pelo tráfego intenso. Bares, lanchonetes, restaurantes mostram-se permanentemente cheios. Barcos e lanchas cortam incessantemente as águas dos canais e do mar. Bancos, supermercados, farmácias, demais estabelecimentos comerciais e empresas de serviços desdobram-se para atender à demanda criada pelos turistas. Os problemas gerados vão, desde o término dos estoques de gêneros alimentícios e conseqüente aumento exorbitante dos preços, à ameaça de colapso dos serviços públicos de infra-estrutura básica, como o abastecimento de água.

O "ritmo" de cidade do interior, que vigora durante grande parte do ano e que permite o predomínio das relações pessoais e a projeção da "casa" na "rua", a que se refere Prado, é rompido com a chegada dos veranistas, imperando, então, a impessoalidade das relações.

Nesse sentido, Cunha e Cabo Frio apresentam-se como realidades distintas, onde as tendências descritas por Roberto DaMatta por meio da metáfora da casa e da rua se realizam de forma oposta: enquanto em Cunha haveria uma projeção das relações pessoais para toda a vida social, fazendo da cidade uma grande casa, em Cabo Frio, no verão, há uma retração desse universo, e a cidade, tornada cosmopolita, vive o cotidiano dos grandes centros pelo domínio do individualismo, do anonimato, dos grupos desarticulados de indivíduos.

Assim, é no verão que se verifica a transformação de Cabo Frio numa grande rua, realidade a que se podem aplicar as palavras de DaMatta:

"Aqui, quem governa não é mais o pai, o irmão, o marido, a mulher e as redes de parentesco e amizade que nos têm como uma pessoa e um amigo. Ao contrário, o comando é dado à autoridade que governa com a lei, a qual torna todo mundo igual no propósito de desautorizar de forma impiedosa." (DaMATTa, 1989:30)

Terminado o verão, retiram-se os turistas, reincorporando suas outras identidades no retorno ao cotidiano de suas vidas, em outras localidades. De Cabo Frio, guardam a lembrança do verão que se foi e a expectativa das futuras férias que virão. A cidade representou apenas uma passagem entre períodos de vida que são marcados pelo cotidiano das relações com a família, a escola, o trabalho que se realiza fora de lá.

Para os moradores locais, no entanto, aqueles que, durante o ano todo, fazem da cidade seu cotidiano, Cabo Frio é uma cidade com vida própria. Não apenas um ponto de transição, mas um espaço de vida. E, no inverno calmo, quando o ritmo urbano se desacelera, também se vive e se prepara a nova temporada que virá.

Antônio de Gastão faz parte desse segundo grupo de pessoas, para quem a cidade é um habitat, no sentido que atribuiu ao termo Marcel Mauss em seu clássico "Ensaio sobre as variações sazoneiras das sociedades esquimó" (1974b). É nela que, seja verão

ou inverno, sua vida se constrói. Cabo Frio para ele comporta múltiplos significados. Esse espaço não representa um hiato nas relações cotidianas, mas a construção permanente dessas relações que, atualizadas no presente, são a continuidade da sua história de vida, cuja referência primeira, ao longo dos anos, desde os tempos de infância, é a cidade. No entanto, a primazia da condição anônima e impessoal das relações sociais que passa a definir o cotidiano dos moradores de Cabo Frio durante o verão, parece causar ressentimento a Antônio de Gastão. Se, fora da estação de veraneio, lhe é possível atualizar as relações de conhecimento e amizade com outras peessoas, visitando-as e sendo visitado, encontrando-as nas festas locais ou mesmo nas ruas, no verão esses referenciais ficam "adormecidos" pela própria dispersão da sociedade local, confundida na multidão, na impessoalidade, no anonimato. É no verão que Antônio se vê e é visto como apenas mais um indivíduo igual a outros tantos. Não mais o Antônio de Gastão. Apenas Antônio Barros da Cruz. Quase um Antônio qualquer.

E... os Combros Brancos passaram a ser chamados Duna Da ma - "Foram os homens que deram esse nome aí." Quem são os homens? "São pessoas que não são daqui." "Que não conhecem Cabo Frio." "Que não participaram." Expressões como essas permeiam seu discurso relativo ao tempo presente marcado pela impessoalidade.

Afinal, quem são os donos das salinas? Quem possui a imobiliária?

Seus vizinhos são, hoje, em sua maioria, anônimos veranistas com estilos de vida e visões de mundo apartados da tradição local.

"E eles querem fazer o caminho deles no nosso restinho que tem."

NOTAS

- 1 - A contemporaneidade das reflexões de Mauss e a operacionalização de suas formulações para o contexto particular que examinei foram sugeridas pela leitura do artigo de Carlos Rodrigues Brandão, que recorre a esse autor para a análise de sociedades tribais da atualidade (cf. BRANDÃO, 1986).
- 2 - Refiro-me aqui, especialmente, ao evolucionismo social, teoria defendida sobretudo por L. Morgan, em sua obra Ancient Society, e E. B. Tylor, autor de Primitive Culture.
- 3 - Os estudos de comunidade desenvolveram-se a partir do trabalho de Robert e Helen Lynd, realizado em 1929, na cidade de Middletown (nome fictício), nos Estados Unidos. A obra de Robert Redfield (1955) veio a constituir-se num dos marcos dessa linha de investigação e exerceu influência sobre muitos pesquisadores da realidade brasileira. Aqui, Maria Laís Mousinho Guidi publicou um interessante artigo onde analisa os estudos de comunidade realizados no país e publicados de 1947 a 1960 (GUIDI, 1962). Destacam-se, nessa linha de estudo, as obras de GALVÃO, 1955; HARRIS, 1956; HUTCHINSON, 1957; PIERSON, 1951; WAGLEY, 1953; WILLEMS, 1947; WILLEMS & MUSSOLINI, 1952.

CAPÍTULO V
MEMÓRIAS DO ESPAÇO

Espaço: uma categoria coletiva de pensamento

"O sistema Zuñi de conhecimento do universo divide o espaço em sete regiões: 'Para falar apenas das estações e elementos, ao Norte são atribuídos o vento, o sopro ou o ar, e, como estação, o inverno; ao Oeste, a água, a primavera, as brisas úmidas da primavera; ao Sul, o fogo e o verão; ao Leste, a terra, as sementes da terra, as geadas que amadurecem as sementes e perfazem o ano... A cada região é atribuída uma cor que a caracteriza. O Norte é amarelo porque, dizem, no levantar e pôr-do-sol a luz é amarela; o Oeste é azul por causa da luz azul que nós vemos quando o sol se deita. O Sul é vermelho porque é a região do verão e do fogo que é vermelho. O Leste é branco porque esta é a cor do dia. As regiões superiores são irisadas como os jogos da luz nas nuvens; as regiões inferiores são negras como as profundezas da terra. Quanto ao Meio, umbigo do mundo, representante de todas as regiões, ele tem de uma só vez todas as cores.'

Essa repartição do mundo é a mesma dos clãs no interior da aldeia; cada parte do pueblo tem a cor correspondente à sua região. Nas tribos australianas essa relação entre o clã e seu espaço é tão íntima que: 'Por exemplo, um Wartwut, vento quente, é enterrado com a cabeça voltada um pouco para o oeste do norte, para a direção de onde o vento quente sopra sobre seu país.'" (M. MAUSS & E. DURKHEIM, 1968:194)

Desde a antiguidade, algumas categorias, tais como as noções de tempo, espaço, gênero e força, vistas como formas de pensamento, têm sido objeto da história do conhecimento. Muitos foram os pensadores que se dedicaram a estudá-las, buscando entender sua origem e natureza, sua existência e significado.

No século XIX, essa questão, discutida no campo filosó-

fico, era tratada a partir de duas visões, por meio das quais os argumentos se desenvolviam.

Por um lado, defendia-se que essas categorias do pensamento seriam imanentes ao "espírito" humano e, portanto, anteriores a indivíduos particulares. Esses, ao nascer, já as portavam e tinham nelas a orientação para conduzir suas vidas e experiências no meio social. Para outros, no entanto, tais categorias só tomavam forma e sentido a partir dos indivíduos concretos e de suas experiências. Nesses termos, situados no nível de sujeitos reais, as categorias estavam subordinadas a cada indivíduo e à maneira como eles as atualizavam na realidade empírica (cf. DURKHEIM, 1973a:516).

Esse debate estende-se ao longo dos tempos, estando presente na base do pensamento de muitos estudiosos da matéria. Um momento decisivo que, se não põe termo à questão, pelo menos abre novas perspectivas, irá ocorrer na segunda metade do século passado, com o surgimento da sociologia de Émile Durkheim. Foi ele quem, baseando-se nos princípios do Positivismo postulado por Auguste Comte, deslocou a discussão do campo especulativo da filosofia até então dominante para o terreno da investigação sociológica (cf. DURKHEIM, 1973a:516ss).

Para esse pensador, a vida social é permeada por categorias que informam o pensamento e a ação humanos. Algumas delas, contingentes e móveis, podem mesmo não existir em determinadas sociedades, faltar a um homem ou a uma época. Outras há que subjazem na base de todo julgamento, exercendo papel dominante na vida intelectual.

"Elas correspondem às propriedades mais universais das coisas. Elas são como quadros rígidos que encerram o pensamento; este parece não poder libertar-se delas sem se destruir, pois não parece que possamos pensar objetos que não estejam no tempo ou no espaço, que não sejam numeráveis, etc." (DURKHEIM, 1973a:513)

Conforme diz Durkheim, essas categorias - "ossatura da inteligência" - são intrínsecas ao "funcionamento normal do espírito" e devem sua gênese ao pensamento religioso. Tal proposição, em que não me deterei neste momento por escapar ao objetivo proposto, foi central para que Durkheim abordasse a questão das representações coletivas.

Na visão desse pensador, as categorias do pensamento, nascidas da religião, participam da natureza comum aos fatos religiosos e são, portanto, coisas sociais, produtos do pensamento coletivo e exprimem realidades coletivas (cf. DURKHEIM, 1973a:514).

Tomando como matéria de demonstração o espaço, como na citação em epígrafe, Durkheim assinala que esse não é um meio vago e indeterminado, pura e absolutamente homogêneo. Ao contrário, o espaço apresenta clivagens por meio das quais as coisas podem ser dispostas em posições diversas: à direita, à esquerda, no alto, embaixo, ao norte, ao sul, a leste ou a oeste, etc. Conclui o autor que a noção de espaço não poderia existir caso esse não fosse dividido e diferenciado.

E de onde provêm essas distinções, uma vez que o espaço em si não as contém?

"Todas estas distinções evidentemente provêm do fato de que valores afetivos diferentes foram atribuídos às regiões. E como todos os homens de uma mesma civilização representam o espaço de uma mesma maneira, é evidentemente que estes valores afetivos e as distinções que dele dependem lhes sejam igualmente comuns; o que implica quase necessariamente que elas são de origem social." (DURKHEIM, 1973a:515)

Situando, portanto, a origem das categorias do pensamento que têm por matriz a sociedade, Durkheim afirma que

"as categorias são representações essencialmente coletivas, elas traduzem, antes de tudo, estados da coletividade: dependem da maneira pela qual esta é constituída e organizada, de sua morfologia, de suas instituições

religiosas, morais, econômicas, etc. Portanto, entre estas duas espécies de representações [individuais e coletivas] existe toda a distância que separa o individual do social e tanto não se pode derivar as segundas das primeiras quanto não se pode deduzir a sociedade do indivíduo, o todo da parte, o complexo do simples. A sociedade é uma realidade sui generis; ela tem seus caracteres próprios que não se reencontram, ou não se reencontram sob a mesma forma, no resto do universo. As representações que a exprimem têm, portanto, um conteúdo completamente diferente que as representações puramente individuais e pode-se de início estar seguro de que as primeiras acrescentam alguma coisa às segundas." (DURKHEIM, 1973a:518)

Esses postulados exerceram grande influência na obra de outros pensadores daquela época e, mesmo, de épocas posteriores e, mais do que permanecer circunscritos ao domínio da sociologia, têm respaldado formulações de outras disciplinas científicas afins.

Memória: um fenômeno social

"Quando queremos lembrar o que aconteceu nos primeiros tempos da infância, confundimos muitas vezes o que se ouviu dizer aos outros com as próprias lembranças." (GOETHE: Verdade e Poesia)

Depreende-se das colocações feitas por Durkheim que os fenômenos de ordem psicológica individual estão em estreita relação com o fato social e o sistema social. Sob sua égide, os estudiosos da psique e do "espírito" voltam cada vez mais sua atenção às funções exercidas pelas representações e idéias do homem no interior do seu grupo e da sociedade em geral. Conseqüentemente, esse novo enfoque - o predomínio e a preexistência do social sobre o individual - acaba por transformar a visão que se tinha de fenômenos considerados exclusivamente pertencentes ao domínio psicoló

gico, como a percepção, a consciência e a memória.

Assim, resulta que também no campo da psicologia social está presente a polêmica sobre o indivíduo x a coletividade, o psiquismo x a sociedade.

Tomando por referência a concepção de memória, podemos acompanhar o desenrolar dessa questão por intermédio de dois importantes pensadores contemporâneos de Durkheim. O primeiro foi Henri Bergson, filósofo e autor da obra Matière et mémoire (1959), escrita em 1896. A ele se contrapõe Maurice Halbwachs, discípulo de Durkheim e autor de Les cadres sociaux de la mémoire (1925) e La mémoire collective (1950) (este último traduzido para o português com o título A memória coletiva (1990).

Bergson procurou explicar por meio do método introspectivo o fenômeno da memória em si mesma, como uma evocação pura, "onírica", do passado, subjetivamente vivida pelo indivíduo. Para ele, não se cogitava de estabelecer correlações entre memória e realidade social ou cultural. Seu esforço científico e especulativo buscou demonstrar que as experiências vividas pelo indivíduo - seu passado - se vão progressivamente conservando no "espírito", onde permanecem de modo total, livre, independente. Quando solicitadas pelo presente, ressurgem desse estado de latência, aflorando subjetivamente à consciência sob forma de imagens-lembranças. Como afirma Ecléa Bosi, autora em quem me fundamentei para expor o pensamento de Bergson:

"Não há, no texto de Bergson, uma tematização dos sujeitos-que-lembram, nem das relações entre os sujeitos e as coisas lembradas; como estão ausentes os nexos interpessoais, falta, a rigor, um tratamento da memória como fenômeno social." (BOSI, 1983:16)

Deslocar a investigação sobre memória para o domínio social foi obra realizada por Halbwachs, transpondo para o campo psicossocial as concepções formuladas pela Escola Sociológica Francesa. Baseando-se em Durkheim, para quem os fatos sociais

"consistem em maneiras de agir, pensar e sentir exteriores ao indivíduo, e dotadas de um poder coercitivo em virtude do qual se lhe impõem" (DURKHEIM, 1973b:390), Halbwachs liberta a concepção de memória dos componentes que lhe vinham sendo imputados pela filosofia especulativa e pela psicologia introspectiva. Assim, transforma-a num fenômeno social, ao lhe retirar a subjetividade imposta por Bergson a quem se contrapõe, ao afirmar que

"Não há na memória vazia absoluto, quer dizer, regiões de nosso passado saídas de nossa memória de sorte que toda imagem que ali projetamos não pode agarrar-se a nenhum elemento de lembrança e descobre uma imaginação pura e simples, ou uma representação histórica que nos permaneça exterior. Não esquecemos nada, porém esta proposição pode ser entendida em sentidos diferentes. Para Bergson, o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós... Para nós, ao contrário, não subsistem, em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas na sociedade, onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado, as quais nos representamos de modo incompleto ou indistinto, ou que, até mesmo, cremos que provêm completamente de nossa memória." (HALBWACHS, 1990:77)

Para fundamentar suas colocações, Halbwachs argumenta que, na reconstrução das lembranças individuais, o grupo social em que o indivíduo está inserido detém grande importância - fato esclarecedor das palavras de Goethe repetidas como epígrafe deste texto - e é responsável por fornecer os "quadros sociais" por meio dos quais e graças aos quais podemos lembrar. Recordamos dentro de uma estrutura de experiências com a família, os amigos, a escola, a Igreja, o grupo profissional, enfim, como membros da sociedade.

"Um homem para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que

são fixados pela sociedade." (HALBWACHS, 1990: 54)

Investigando a memória de indivíduos de camadas médias na cidade do Rio de Janeiro, Myriam Lins de Barros tem utilizado as formulações de Halbwachs no desenvolvimento de suas análises (LINS DE BARROS, 1987, 1989, 1991). É essa autora quem declara:

"o social das lembranças individuais está presente quando precisamos dos outros para reconstruir o passado. No esforço de rememoração o grupo nos fornece as pistas para as lembranças. Não há memória individual isolada do contexto social." (LINS DE BARROS, 1991:3)

A relação que Halbwachs estabelece entre o indivíduo que lembra e o grupo social, referência de suas lembranças, permite ao autor introduzir a noção de memória coletiva. A vinculação com Durkheim é flagrante. No entanto, o determinante social, princípio tão marcante na sociologia durkheimiana, é relativizado por Halbwachs quando esclarece que a existência de uma memória coletiva, condicionada às lembranças do grupo social, se concretiza por meio da memória de cada um de seus membros. E, mais ainda, como bem lembrou Lins de Barros, "a memória coletiva não se reduz à soma das memórias individuais, sendo estas últimas, pontos de vista da memória coletiva" (LINS DE BARROS, 1991:3).

Halbwachs aponta ainda o fato de as lembranças que afloram à consciência serem resultado de um processo que se dá no momento mesmo em que o indivíduo se põe a lembrar. Portanto, são produtos de um momento presente, nascidas deste momento, e não sobrevivências do passado, como apontava Bergson (cf. BOSI, 1983). Assim colocado o fenômeno da memória tem redefinida sua importância. O ato de lembrar não significa um deslocamento no tempo como fuga ao presente, ato saudosista de reencontro de uma realidade que não mais existe. Nesse sentido, lembrar significa construir ou, melhor, reconstruir a realidade a cada novo momento. Afirma Bosi que

"Na maior parte das vezes, lembrar não é revi

ver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, 'tal como foi', e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor." (BOSI, 1983:17)

Assim, a memória é um processo que se afirma mediante transformações permanentes, posto que advém da condição presente do sujeito que a elabora no interior de um grupo que também não é imutável. Esse processo de elaboração é seletivo. Lembramos o que significa, como atesta Lins de Barros, para quem "as lembranças escolhidas são as que melhor narram a história dos grupos e dos indivíduos" (LINS de BARROS, 1991:3).

Espaço: noção fundamental no processo da memória

As formulações desenvolvidas por Halbwachs acerca do fenômeno da memória social têm na noção de espacialidade um dos pontos fundamentais que lhe permitem expor suas idéias. Segundo ele, não haveria memória coletiva sem referência a um espaço. O autor dedica um capítulo de sua obra especialmente a esse tema. O argumento que desenvolve pode ser assim rastreado:

Cada indivíduo, grupo ou sociedade é portador de noções sobre o espaço. Essas noções advêm da relação que se estabelece com o meio ambiente e social, resultando em imagens que são primordiais para a memória coletiva, pois, sem elas, não podemos lembrar. Não lembramos no vazio. O passado necessita para ser re-

construído de uma base espacial que lhe dê concretude. Por mais que recuemos no tempo, toda lembrança - cenas ou pessoas - que construímos estará fixada num espaço.

"Não é certo então, que para lembrar-se, seja necessário se transportar em pensamento para fora do espaço, pois pelo contrário é somente a imagem do espaço que, em razão de sua estabilidade, dá-nos a ilusão de não mudar através do tempo e de encontrar o passado no presente." (HALBWACHS, 1990:160)

Durante sua existência, o grupo imprime indelevelmente sua marca sobre o espaço em que vive e esse, por sua vez, também firma sua marca no grupo. Assim, o grupo transforma o espaço em que está inserido à sua imagem, ao mesmo tempo que se sujeita e se adapta aos elementos materiais que se lhe resistem. Como a sociedade está em permanente transformação, o que assegura o caráter processual da vida social, é o ambiente material, por sua aparente imutabilidade ou lentidão na mudança, que garante aos grupos e aos indivíduos a impressão de permanência e continuidade.

Assim, a natureza inerte das coisas físicas, que assegura aos objetos e ao espaço a impressão de imobilidade, colabora também para o sentimento de estabilidade relativa dos grupos sociais, impondo-lhes a imagem apaziguante de sua continuidade.

Como os grupos se modificam, é, portanto, na ilusão da permanência do espaço que as lembranças são procuradas.

"... o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, umas às outras, na da permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço - aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir - que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças." (HALBWACHS, 1990:143)

A imobilidade dos ambientes é, no entanto, também um fator de ilusão. Halbwachs fala sobre as transformações das cidades, relativizando o imobilismo urbano, ao referir-se às reações de diferentes grupos sociais às mudanças de espaços que lhes são caros e com os quais se confundem. Perdê-los "seria perder o apoio de uma tradição que os ampara, isto é, sua única razão de ser" (HALBWACHS, 1990:138).

Entretanto, se o aspecto das ruas e dos edifícios, os bairros e os vizinhos permanencem idênticos, o grupo urbano não tem a impressão de mudar e, nesse espaço recortado, o indivíduo, o grupo e a sociedade constroem um quadro fixo onde encerram e localizam suas lembranças.

Cabo Frio: a reconstrução de um espaço

Ao se reportar à Cabo Frio do passado, Antônio toma como ponto de partida para suas memórias seu próprio nascimento, a casa em que nasceu e sua localização espacial.

"Eu nasci em 13 de fevereiro de 1912, numa casa ençostada na parede do cemitério velho, atrás do Morro da Guia. Ali me criei. Só tinha duas casas, de estuque. Uma era da falecida Julita, e outra de meu pai. As casas hoje têm o nome de Favela do Morro da Guia." (GASTÃO, 1989:17)

Suas lembranças do espaço urbano têm por referência, portanto, o grupo familiar. Afirma Ecléa Bosi que a casa materna é presença constante nas autobiografias. Ela é o centro geométrico a partir do qual o espaço se estende a todas as direções (BOSI, 1983:356).

De fato, é a partir dessa referência que Antônio começa a mapear a cidade. Primeiro, a casa, seguida do cemitério que fica atrás do Morro da Guia, onde está localizado o convento cujo largo era um brejo. E, nesse brejo, transformado em lago pelas

chuvas, o menino brincava com os companheiros. Em seus relatos esses pontos se sucedem, nessa mesma ordem, ampliando o espaço social de sua infância e, ao mesmo tempo, delimitando-o.

Marcel Mauss, ao discorrer sobre os elementos que nas sociedades esquimó definem a base de sua territorialidade, destaca a importância do estabelecimento (settlement):

"Um grupo de famílias aglomeradas e unidas por laços especiais, que ocupam um habitat pelo qual se distribuem desigualmente conforme a quadra do ano, mas que ... constitui seu domínio. O estabelecimento é o maciço de casas, o conjunto dos lugares das tendas e dos lugares de caça marinha e silvestre, que pertencem a um número determinado de indivíduos, ao mesmo tempo que o sistema de caminhos e picadas, de canais e portos praticados por tais indivíduos e onde eles freqüentemente se encontram." (MAUSS, 1974b:251-2)

Com as devidas mediações decorrentes da aplicação do conceito a realidades distintas, creio poder dizer que a noção de estabelecimento, como indicador de um grupo social limitado, pode ser útil ao entendimento do espaço a que se refere Antônio de Gastão.

A consciência de pertencimento a um grupo definido que tem por base uma delimitação geográfica, está presente em suas memórias, e é a partir dela que o espaço é reconstruído. Nascido em Cabo Frio, Antônio refere-se ao fato recortando ainda mais esse espaço geográfico de origem: nasceu no "baixio" de Cabo Frio, área em torno do Convento de Nossa Senhora dos Anjos e que se estende até a Matriz de Nossa Senhora D'Assunção. A região fronteira ao convento era ocupada pelas famílias abastadas de então. Por trás do Morro da Guia, nos fundos do convento, habitava a população pobre.

Ao "baixio" veio se somar posteriormente a Abissínia, como já foi visto. Para lá Antônio se deslocou com a família e, com eles, vizinhos e amigos retirados do espaço original. Nesses ter-

mos, esses espaços se superpõem formando um só, que Antônio considera o "baixio" de modo geral ou a Cabo Frio do passado. É a esse espaço que Antônio mais se reporta em suas memórias dos primeiros anos de vida. Lá morou com a família, conviveu com vizinhos, brincou e se iniciou nos trabalhos da pesca. "Era tudo pescador que morava lá", diz ele.

À Cabo Frio de então contrapunha-se a Passagem São Bento, e esses bairros tinham suas fronteiras delimitadas pelo prédio do Hospital Santa Isabel.

"Naqueles tempos esses lugares 'tavam separados. Do Hospital Santa Isabel pra cá era Cabo Frio, e do hospital pra lá era Passagem São Bento. Então a Passagem também tinha seus ranchos, tinha suas festas, Festa de São Benedito, mas o povo de Cabo Frio não participava. O pessoal da Passagem queria ser desligado de Cabo Frio. Eu caçei com um camarada que era um grande caçador... Muito amigo, mas era difícil vir na casa da gente aqui em Cabo Frio. A gente tinha que ir lá. Depois, com o correr dos tempos, eles foram vendo que eles estavam completamente errados, que um ser humano tinha que ter comunicação com o outro, a cidade não podia ficar isolada. Hoje está tudo ligado, Cabo Frio com Passagem. Todo mundo vai, participa, brinca. Hoje é que a cidade cresceu muito e ficou tudo junto, mas naqueles tempos era separado e tinha muita rivalidade." (GASTÃO, 1989:88)

A narrativa de Antônio sobre a polarização da sociedade local da época remete a situações análogas referidas por antropólogos acerca da organização de sociedades tribais. Além do isolamento relativo, tendo em vista a quase inexistência de vias de acesso por terra, conforme assinalado, Cabo Frio estava espacial e ideologicamente dividida em "metades". Toda a vida social se repartia entre cada uma das "facções" que vinham compor o todo da sociedade.

As rivalidades entre bairros, por sua vez, são instrumentos de reforço de identidade, modo de um grupo afirmar sua e-

xistência e a consciência que tem de si mesmo. Por outro lado só as delimitações geográficas e as posições entre os bairros não são indicadores suficientes para que se possa falar em fronteiras sociais reais isolando Cabo Frio da Passagem. Segundo Antônio, era possível aos indivíduos de cada "metade" conjugar ações comuns caracterizadas pela cooperação - "eu caçei com um camarada que era um grande caçador ... muito amigo" - referindo-se a um integrante da "metade" oposta, e, até mesmo praticar atos que, ao oficializar o conflito, explicitavam-no e reforçavam a identidade do grupo. Nesse caso situam-se as disputas ritualizadas dos ranchos carnavalescos a que voltarei a me referir. A elas se reporta Antônio como momentos de confronto quando os "partidos" se viam representados pelos blocos, como Guarani e Flor da Passagem, formados por moradores dos bairros adversários.

Na realidade, o "baixio de Cabo Frio" mais do que se representar como uma unidade territorial sólida e estável, pode ser mais bem caracterizado pela constância de certas relações entre os moradores daquele espaço cuja comunicação era facilitada pela proximidade física.

A delimitação que Antônio faz do espaço urbano, que se divide em dois bairros, pode ser mais bem compreendida quando atentamos para o fato de que se trata da ótica de um pescador. Na verdade, a cidade na primeira metade do século ocupava um espaço bem maior do que o referido, incluindo outras áreas populacionais. No entanto, Antônio dicotomiza esse espaço possivelmente por serem o "baixio" e a Passagem os dois núcleos urbanos de agregação de pescadores. Parecem ser os laços de convivência profissional que o orientam nesse instante, definindo sua percepção e representação de espaço.

Se, por um lado, morar no "baixio" definia o cabofriense "da gema", isto é, aquele mais "autêntico", "puro", posto que de dentro, em contraposição ao morador da Passagem, por outro la-

do, todo esse espaço formava uma unidade quando em relação com o espaço exterior. Aí sim, nesse contexto, eram todos (moradores do "baixio" e da Passagem") indistintamente cabofrienses por oposição aos moradores de outros espaços sociais, como Arraial do Cabo, cidade distante e, ao mesmo tempo, próxima.

O distanciamento era dado pelo espaço geográfico. Situadas a quilômetros uma da outra, as duas cidades não dispunham de meios e vias de comunicação que as aproximassem.¹ O percurso era feito a pé ou "em lombo de burro" ao longo das praias ou de picadas que cortavam a restinga, caminhada penosa em temperatura escaldante que, no verão, pode alcançar mais de 50°C. Em ambos os casos, não se completava o trajeto em menos de duas horas.

Apesar de todo esse distanciamento, é Arraial do Cabo que Antônio toma por comparação a Cabo Frio. Mais uma vez é a atividade profissional de pescador a base para a percepção e representação desses espaços.

"No Arraial do Cabo, quando a gente entrava na boca da barra, era uma fileira de peixe só. As redes profissionais matavam cinco, seis mil xaréus de oito quilos, e botavam em terra. Os pescadores levavam a noite inteira carregando em cangalha no lombo dos burros. De manhã era aquela mocidade de moça, mulher, razo, paz, tudo escalando, salgando, botando na salmoura. Depois tirava, deixava escorrer a água, secava e ensacava para depois o peixe ser levado para os paiós e transportado nos jacás pelas tropas de burros, já para ser vendido. Viajava noite e mais noite. Aqui no Cabo Frio também." (GASTÃO, 1989:29-30)

A proeminência da atividade pesqueira no Arraial é observada por todos os que escreveram sobre a cidade. Em visita à região, no ano de 1818, registrou Saint-Hilaire:

"Todos os habitantes da Praia do Anjo dedicam-se à pesca e, a cada passo encontra-se, no povoado, o indício de suas ocupações habituais. À beira-mar vê-se um grande número de paus com forquilhas que sustentam varas hori-

zontais sobre as quais são estendidas redes molhadas, e, junto às casas existem os secadouros dos peixes destinados à conserva." (SAINT-HILAIRE, 1974:172)

Em época recente, a pesquisadora Cristina Sá, interessa da em analisar as variações na percepção do espaço urbano segundo a visão dos moradores de áreas diferentes do território fluminense, esteve em Arraial do Cabo, onde destaca a pesca como atividade econômica básica para a população, além do isolamento a que estava sujeita a região.

"No início da década de 50, Arraial do Cabo era um tranqüilo povoado de pescadores, cuja população andava em torno de dois mil habitantes. Nessa época, já existia uma estrada de terra que fazia a ligação com Cabo Frio, a cidade mais próxima, ainda pouco desenvolvida. Antes da construção da estrada, era a pé ou a cavalo, pela praia, que se ia a Cabo Frio, para vender o peixe salgado ou buscar um médico. Os contatos com outras localidades, como Arruama ou São Pedro da Aldeia, eram ainda mais raros, mas notícias do Rio de Janeiro vinham às vezes com os pescadores da Quinta do Caju, que chegavam em traineiras para pescar na região. A pesca em Arraial do Cabo era quase sempre bastante proveitosa, existindo cerca de 50 canoas no povoado, que eram utilizadas principalmente com redes de arrasto." (SÁ, 1986/87:105-6)

O distanciamento espacial a separar Cabo Frio e Arraial do Cabo talvez seja o indicador que explique o fato de, embora contrapondo-se enquanto centros pesqueiros, não se verificarem as situações de rivalidade descritas no caso do "baixio" e da Passagem. Os dados disponíveis não são suficientes para que possa ser mais categórico a esse respeito. Pesquisas relativas ao domínio do mar e seus locais de pescaria na região poderiam ser o caminho a esclarecer esse ponto, uma vez que é crucial na definição das relações entre os bairros pesqueiros de Cabo Frio de então.²

Do mesmo modo que o espaço urbano era recortado entre

os dois bairros e as fronteiras entre eles delimitadas pelo hospital, os espaços de água também estavam sujeitos a recortes.

O conhecimento sobre a lagoa de Araruama, os canais e o mar, advindo da prática pesqueira, fazia com que se reconhecessem os melhores pontos de pescaria tanto de peixes como de camarões. Cada ponto descoberto era apropriado por um pescador que adquiria assim o direito de posse sobre ele.

Assim como o pai de Antônio detinha a posse de um ponto de pesca, todo o espaço estava sujeito à posse: o arpoador do outro lado do canal, mais tarde destruído para a construção da ponte, pertencia ao "falecido Terra - o homem que mais matou badejo no canal do Itajuru"; a enseada além do forte era o local de pesca de Maria Miúda, sendo até hoje conhecido por "buraco de Maria Miúda".

Esse domínio do espaço permite que se refira a Cabo Frio como um espaço estriado na acepção dada ao termo por Deleuze e Guattari (1951). Trata-se de um espaço totalmente conhecido, recortado e delimitado por meio da apropriação que era feita dos pontos de pescaria; tanto a pesca profissional, feita no mar em grandes ou pequenos barcos, quanto aquela realizada individualmente ou em grupo, em canoas, com redes, tarrafas ou varas, no interior da lagoa e no Canal de Itajuru.

O estriamento pela posse do espaço de pesca explica, assim, as rivalidades entre os bairros pesqueiros próximos que disputavam o controle dos melhores pontos.

Em relação à restinga, no entanto, não se verifica a situação de conflito descrita. Embora conhecida, os recursos naturais que revelava não representavam valor de mercado para a população e, portanto, não eram apropriados enquanto bens econômicos.

Isso não significa dizer que a restinga no passado fosse tida como um espaço homogêneo, ilimitado, liso, segundo o conceito de Deleuze e Guattari. Ao contrário, a região estava toda mapeada e era conhecida. No entanto, como não se desenvolvia qual

quer atividade econômica naquele espaço nem havia cercamentos que, delimitando a propriedade, impedissem o trânsito, a população tinha livre acesso à área, onde caçava livremente e de onde extraía fruta, lenha para cozinhar, madeira para construção de casas de pau-a-pique, ervas medicinais, etc.

Os espaços da casa, da rua, da cidade e das águas são percebidos e recortados por Antônio como espaços da família, da vizinhança, do grupo de amizade, do grupo de trabalho. Assim também o é a restinga, marcada pelo companheirismo e pelo prazer. Era o espaço onde se obtinha alimentos e outros itens da sobrevivência, freqüentado nos momentos livres da faina diária e que, portanto, se revestia de forte componente de lazer. Na restinga eram atualizadas relações de amizade.

"Eu ia para a restinga com moça já feita, apanhar fruta depois do Carnaval, e vinha cantando, todo mundo com aquela carrada de fruta na mão, fruteira cheia de fruta, as cestas cheias. Tinha de montão. A gente ia apanhar todo carnaval. Cambuí, então... Ia e vinha cantando. Levava feijão cozido para fazer lá, para a bóia. As senhoras de idade nós deixávamos cozinhando, e caíamos naquele capão do mato catando tudo. Era assim." (GASTÃO, 1989: 73)

Com o correr do tempo, no entanto, a construção de salinas, a extração de areia e a expansão imobiliária transformam também a restinga num bem passível de apropriação mercantil, num espaço de valor econômico não mais virtual, mas efetivo, real. Num espaço estriado por excelência.

Em síntese, estou afirmando que, ao dicotonizar o espaço urbano em dois bairros, ao opor Cabo Frio a Arraial do Cabo, ao estriar os espaços de água e de terra, Antônio estabelece um sistema de classificação desses diferentes espaços e da sociedade. E mais, que esse sistema tem por princípio a posição que ele ocupa na sociedade e as relações que estabelece, apoiadas em tal posição. Posição e relações sociais que, em vez de o distinguir enquanto

indivíduo, isolando-o, dizem respeito ao grupo social com que se identifica no conjunto da sociedade total. "Era tudo pescador que morava lá." Assim, o trabalho na pesca aparece como o determinante nessa visão de mundo.

Essa dicotomia da Cabo Frio do passado estava também presente em outras instâncias da vida social, tendo sido observada por outras pessoas que também testemunharam aquela época. Descrevendo a cidade, afirma Hilton Massa, historiador local:

"... tudo acontecia a dois. Por exemplo, dois eram os Cartórios. Um, o 1º Ofício, a cargo do Professor José Correa Lima... e o outro, o 2º Ofício, do Professor Eduardo da Silva Porto...

Duas também as farmácias. A mais antiga, a do Jonas como era conhecida. De propriedade do farmacêutico Jonas Garcia da Rosa Terra, e outra, conhecida como Farmácia do Passariinho." (MASSA, 1980:106)

Prosseguindo, o mesmo autor afirma:

"É verdade que existiam no caminho que leva a São Pedro d'Aldeia, mais duas casas conhecidas como a Farmácia do Coca (pai de Manoel Xavier, Coquito para os íntimos) e a Farmácia do velho Cantorino. O fato não invalida a posição política, porque, vai-se ver, sendo quatro, múltiplo de dois, daí resulta a mesma divisão política..." (MASSA, 1980:108)

Assim como cartórios e farmácias, também demais instituições, empresas e estabelecimentos se distribuíam pela sociedade bipolarizada. O mesmo autor informa em página seguinte:

"As próprias vias de comunicação 'estavam divididas', pois, se o Correio estava em mãos de José Póvoas, e chegava à cidade a cavalo diretamente de Jurturnaíba, conduzido por Octaviano Mello, o Telégrafo estava sob o controle de Argeo Malaquias, e antes de Jó Terra.

Se a notícia chegava favorável ao Coronel Quintanilha, e isso sabia-se logo, Gaspar de Almeida, próspero comerciante do High Life Bilhares, já tinha o seu estoque de foguetões. Mas, se era favorável ao Partido do Co-

ronel Gouveia, o Major Terra não fazia de modo menos brilhante... Os neutros - se é que os havia - ficavam apenas olhando os céus para ver de onde subia o foguete... O mais era festejar." (MASSA, 1980:109)

Pela ótica da historiografia local, a bipolaridade social de Cabo Frio é então associada à política da cidade que, inserida no contexto nacional mais amplo, compartimentava a população, dividindo-a em jagunços, apelido dado aos partidários do Partido Conservador e liras, adeptos do Partido Liberal.

É portanto interessante frisar que, embora a polaridade da sociedade de Cabo Frio do passado seja uma realidade percebida por muitos, sua explicação varia conforme a posição daquele que a ela se refere. Para os historiadores locais, representantes dos estratos sociais mais elevados da sociedade cabofriense, o fato se deve a questões de ordem política, enquanto para outros, e nesse caso trata-se de Antônio de Gastão, a memória seletiva daquele que relembra faz com que a explicação resida num conflito entre pescadores pelo domínio dos espaços que garantam as condições de realização de suas atividades econômicas.

Isto não significa, no entanto, que falte a Antônio um discurso sobre o domínio político da sociedade. E como se coloca essa questão em suas memórias? Tendo vivido os acontecimentos da época, que registro ele faz dos fatos ou, em outras palavras, que fatos registro?

Ecléa Bosi, referindo-se à reconstituição de fatos de natureza política, a partir da ótica dos indivíduos que deles participaram, como agentes ou espectadores, observa que

"A memória dos acontecimentos políticos suscita uma palavra presa à situação concreta do sujeito. O primeiro passo para abordá-la, parece, portanto, ser aquele que leva em conta a localização de classes e a profissão de quem está lembrando para compreender melhor a formação do seu ponto de vista." (BOSI, 1983: 372)

Assim, a hegemonia de uma única visão dos fatos ocorridos no passado é relativizada. A identificação de quem é o agente social que lembra e qual sua posição na hierarquia social, é fator determinante na definição do ângulo pelo qual se lembra e do que está sendo seletivamente lembrado.

Prosseguindo, Ecléa Bosi aponta a exclusão das camadas populares do processo político de decisões, situação que vigorou durante um largo período de tempo na sociedade nacional. Diz ela:

"o liame que se formava entre o sujeito e a sociedade estava marcado pela marginalidade política quase absoluta a que se relegaram os estratos pobres da população tanto na República Velha quanto no Estado Novo." (BOSI, 1983: 372)

Embora em concordância com a afirmação acima, é necessário que eu esclareça a acepção de política tal como estou utilizando neste texto. O conceito de política está sendo aqui empregado não em strictu sensu, o que me faria incorrer no erro de definir como políticas apenas aquelas ações que estivessem diretamente inseridas na arena de disputa pelo poder. Diferentemente, em sentido amplo, política se refere a formas de participação e escolha de estratégias de ação em quaisquer situações em que podemos nos pronunciar, seja de que maneira for, enquanto membros de um grupo social. Assim, política refere-se à ação de grupos de interesse, isto é, grupos de pessoas que têm interesses compartilhados e que buscam influenciar no processo de decisões desses interesses (cf. LLOYD, 1969). Nesse sentido, das ações restritas à vida cotidiana mais imediata de grupos sociais específicos, às decisões cujos resultados atingem grandes coletividades, todas constituem fatos políticos e como tais devem ser consideradas. Em outras palavras, a política, antes de ser um domínio autônomo da sociedade, está imbricada de forma difusa em toda a vida social.

Retornando ao objeto deste trabalho, vamos encontrar nas memórias de Antônio de Gastão referências ao que acabo de ex-

por. A visão da infância faz dos tempos passados de Cabo Frio o tempo da abundância. Diz Antônio que "era um município pequeno, mas de muita fartura". As compras eram feitas no atacado. Havia lavoura farta e bem diversificada. "Aí no Peró, onde é a Ilha do Japonês, aquele canto todo que vai até a Ogiva, tudo era lavoura pura". Se as pessoas quisessem recuperar essa abundância, seria possível, porque "aqui dá milho até em cima do telhado". Gado havia em tal quantidade que no matadouro "a carne que sobrava e os miúdos eram dados de graça". O camarão "era vermelho, do bom... A gente estacava rede três vezes na vazante, trazia duas, três canoas cheias" (cf. GASTÃO, 1989).

Enaltecido enquanto terra da promessa, o município era um espaço onde as camadas inferiores da sociedade desfrutavam de amplo acesso aos bens de subsistência, conforme indicado pelos depoimentos acima. No entanto, é o próprio Antônio que fornece elementos para relativizar essa idealização do passado, ao referir-se à existência de conflitos locais advindos de interesses opostos que separavam as camadas populares de outros segmentos da sociedade. Diz ele:

"Lá em cima do cemitério tinha o matadouro. A carne que sobrava e os miúdos eram dados de graça. Tempo bom. Quando uma vez aumentaram os preços o povo reclamou e tirou estes versos:

O gado agora tem patente forte
 À unha, à unha!
 Bravos açougueiros,
 Para o alimento, mil e duzentos
 É muito dinheiro..."

(GASTÃO, 1989:27)

É patente nesse discurso a presença do conflito, configurando uma situação de classe e a consciência política manifesta por meio de um mecanismo especial - a troça - instrumento tradicional de expressão muito utilizado pelas camadas populares de nossa sociedade³.

A política assim entendida, em sentido amplo, nos permi

te visualizar maneiras distintas pelas quais os indivíduos se manifestam. Isso implica não confundir posição marginal com ausência de participação na arena política. Indivíduos e grupos podem estar alijados do processo de decisão política sem que isso signifique que negligenciem esforços para sua inclusão nessa arena ou, mesmo, que deixem de expressar suas aspirações por meio de diferentes formas. Em suma, existem discursos distintos sobre o político; a luta partidária é uma delas; a troça pode ser outra.

Antônio de Gastão nos oferece, a partir de suas memórias, elementos para pensar outras formas de participação política das camadas populares da Cabo Frio do passado. A questão da dualidade social da cidade, a que a historiografia local se reporta mediante a política strictu sensu, também está expressa no discurso de Antônio. Corroborando a afirmação de Lins de Barros, para quem as memórias individuais são pontos de vista da memória coletiva (LINS DE BARROS, 1991:3), Antônio faz referência aos partidos políticos daquela época, dando-lhes concretude por meio das bandas de música e das disputas carnavalescas entre os ranchos Guarani e Jardineira:

"Tinha aqui dois partidos políticos que era o Lira e o Jagunço. Tinha a banda de música da Lira e tinha do Jagunço. A Jardineira era da Lira e o Guarani do Jagunço. Então, quando eles provocavam em marcha era brabo, porque aqui antigamente a política era grande. Em carnaval só era pancadaria.

Os ranchos disputavam um com outro. Disputava na música que era puxada nesses adufos, aqueles pandeiros grandes. Aquilo era marcha bruta, perigosa.

As marchas eram disputadas... O rancho, para ganhar, partia para a disputa no meio da rua. Quem julgava era o povo, a população. Naqueles tempos, não existia jurado, não tinha nada. Quando baixava a corda, iam os reis e as rainhas disputar, ver quem era mais ligeiro para ganhar a rainha um do outro. Um saía fora, o outro entrava, todo de roupa, dançan-

do, pegava a rainha dele e pronto.

Não existia mestre-sala e porta-bandeira, naquele tempo. Era rei e rainha. As escolas de samba de hoje é que arrumaram mestre-sala. A porta-bandeira era a rainha. Rei e rainha na frente. Valia a disputa do rei dançando com aquela ventarola em volta da rainha, para tirá-la do outro. Quando ele bobeava, entrava o outro e tomava a porta-bandeira. Disputava-se em cima da rainha e da dança, duas ou três balizas disputando.

O grupo de jurados entrou mais tarde, no Clube de Turismo Tamoio. Eles esperavam os ranchos e as escolas lá, e aí começavam as focas. E a gente partia pra outra: marcha disputada. De acordo com a letra, eles iam apurar qual é que estava mais chegada à ciência. Por exemplo, a marcha do Verde Galho e da União das Flores, essas marchas disputadas uma para outra, então eles iam ver a letra, aquela que mexia mais com a outra.

As marchas disputadas tinham emoção. Quando acendia o fogo de bengala⁵, o povo era uma pressão carnavalesca que precisa ver...

O rancho naquele tempo era rico. Muita vestimenta bonita, reis, rainhas. Quando batia o fogo de bengala era um chuveiro só. E tinha muita competição. Preparavam tudo escondido. Até as fantasias, as costureiras não mostravam o serviço, não, só se via no dia do desfile do carnaval. Elas não mostravam nem o retalho da roupa. Apresentavam no dia, nem os que brincavam não viam. Era a surpresa. Tinha muita competição porque eram inimigos, eram dos dois partidos. Uma vez até botaram fogo com gasolina no prédio da Lira! Um prédio importante, em frente do cinema.

Então o Jagunço e a Lira foram os partidos do começo do mundo. Não, o começo do mundo foi o cristianismo e o imperialismo romano. Daqui de Cabo Frio eram Lira e Jagunço. Lira era uma banda de música que batizaram com o nome de Lira." (GASTÃO, 1989:88-91)

A par da contribuição que possa oferecer para a reconstituição da história do carnaval, o depoimento acima, embora extenso, tem sua inclusão aqui devida ao fato de, por meio dele, re

velarem-se formas de participação das camadas populares na vida social de Cabo Frio do passado, resgatadas pelo trabalho de rememoração de Antônio.

Os conflitos políticos foram merecedores de registro por Antônio na medida em que se mostraram relevantes para sua vida e a de seu grupo social. Ele os explicita por meio dos ranchos carnavalescos, sendo o carnaval uma das instâncias com que esteve envolvido diretamente ao longo da vida. Segundo seu relato, sua iniciação no reinado de momo deu-se como folião quando tinha de 15 para 17 anos. Parece ter muito contribuído para isso o carnavalesco e compositor João de Ana, seu tio, com quem muito se identificava.

"Tem umas marchas daquele tempo que são de meu tio, João de Ana. Ele era pretinho igual a um cambucá. Um compositor bom. Vinha o pessoal na casa dele pedir para ele tirar músicas, conforme vem aqui para eu tirar. Ele chegava aqui em casa, botava uma esteira debaixo da árvore e ficava tirando música.

Ele era pescador cabofriense, pescava conforme eu pesco, de tarrafa. Foi embora novo para Cordovil, nunca mais veio aqui. Não sei se está vivo... Eu puxei meu tio. Eu sou um folião. Eu era rapaz, quinze, dezessete anos, nessa época comecei em carnaval, lutando pelas origens de Cabo Frio." (GASTÃO, 1989:93-4)

Antônio não só foi folião como tornou-se ele próprio um carnavalesco, tendo fundado o rancho Tudo Azul e composto inúmeros sambas-enredo para várias escolas de Cabo Frio. Suas memórias, nesse caso advindas do envolvimento pessoal com o carnaval, reforçam a tese de Halbwachs sobre a interpenetração profunda de coletivo e individual, uma vez que as disputas do carnaval tinham no povo não um mero espectador mas um agente. "Quem julgava era o povo, a população. Naqueles tempos não tinha jurado."

Em síntese, a percepção e representação do espaço e da sociedade podem se dar de diferentes maneiras e essas se transformam à medida que se desloca o ponto de vista e se adotam ângulos

e distâncias diferentes. E, nesse caso, não se trata apenas de deslocamentos do ponto de vista geográfico, mas sim dos diferentes pontos de vista sociais.

Assim é que, ao reviver o passado, as memórias de Antônio estão centradas no espaço de Cabo Frio, definido a partir de suas experiências. Seus depoimentos, no entanto, apontam o fato de que as correlações que o artista revela têm, sob a forma aparente de um relato subjetivo, o caráter de testemunho de algo mais amplo. São lembranças fortemente coladas à realidade de uma camada específica da sociedade local. Nesses termos, suas lembranças são um exemplo da memória coletiva. Como tal, apega-se à espacialidade, base dessa memória, e busca perpetuar o estilo de vida de seu grupo no quadro das relações presentes na sociedade de Cabo Frio. Não mais a do passado, mas a atual.

Identificando-se como habitante permanente de um espaço, sobre o qual arma sua rede de relações sociais, baseado no princípio já visto da personalidade, Antônio de Gastão recusa-se ao anonimato que lhe impõe a chegada do verão em Cabo Frio. É quando sua fala se torna mais contundente e seu discurso, como forma de repúdio à realidade presente, toma comparativamente o espaço passado como exemplo. Espaço geográfico e também social, com significados múltiplos que sua memória atualiza, enquanto parte de um processo; o processo das transformações sociais.

O espaço da memória

"A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelos desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte. Para quem sabe ouvi-la é desalienadora, pois contrasta a riqueza e a potencialidade do homem - criador da cultura com a mísera figura do consumidor atual." (BOSI, 1983:41)

Ecléa Bosi, em determinada passagem de seu livro, reporta-se ao texto de Walter Benjamin "O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" para lembrar que existem dois tipos de narradores: o viajante, que traz de espaços distantes suas vivências, e aquele que ficou e, por isso mesmo, conhece sua terra, seus conterrâneos. "O narrador vence distâncias no espaço e volta para contar suas aventuras ou a aventura vence as distâncias do tempo, trazendo um fardo de conhecimento do qual tira o conselho." (BOSI, 1983:43)

Antônio de Gastão foi um narrador. Sua missão teve muitos pontos similares à dos viajantes do tempo. Seu projeto aproxima-o do historiador. Instigado pelo desejo de escrever um livro, trabalhou sua memória recordando os espaços que não mais existem de uma região que bem conheceu: Cabo Frio e a restinga.

Para ele, tanto quanto para aquele que registrou sua história, colocou-se a meta ideal de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos. Cerceado pela distância temporal - limite a que também se sujeita o historiador - não lhe restou se não reconstruir, no que lhe foi possível, a fisionomia do espaço passado e dos acontecimentos nele havidos.

Ao narrar sua história de vida, contou a história de seu grupo social. Suas memórias configuram, portanto, não uma noção pessoal, produto de uma visão psicológica, individualizada do espaço, mas uma visão de grupo, uma noção social. Mais do que isso, Antônio fez-se voz desse grupo, ao desfiar as lembranças enquanto fiava um tecido novo: um espaço socialmente construído pelas relações sociais que urdiu ao longo da vida.

Recordar o espaço não é reviver um passado concreto, mas recriar no presente, um espaço social do passado. O espaço do passado de Cabo Frio não pode ser revivido, mas, sim, reconstruído com elementos que a memória seletiva elege como os mais importantes para significar. Como disse Ecléa Bosi,

"Não se lê duas vezes o mesmo livro, isto é, não se relê da mesma maneira um livro. O conjunto de nossas idéias atuais, principalmente sobre a sociedade, nos impediria de recuperar exatamente as impressões e os sentimentos experimentados a primeira vez." (BOSI, 1983:21)

Escreveu Marilena Chaui, em comentário introdutório à obra de Ecléa Bosi que a função social do velho é lembrar e aconselhar - menini e moneo. A memória é o instrumento efetivo desse processo. Por meio dela, unem-se começo e fim, o que foi e o por vir. No entanto, segundo a autora, a sociedade ocidental moderna é avessa à lembrança,

"usa o braço servil do velho e recusa seus conselhos. Sociedade que, diria Espinosa, 'não merece o nome de Cidade, mas o de servidão, solidão e barbárie'. A sociedade capitalista de sarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória e substitui a lembrança pela história oficial celebrativa." (CHAUI, M. in BOSI, 1983:xviii)

Contrário a essa opressão, lutou Antônio de Gastão, buscando na sociedade espaço para si mesmo e suas memórias. Disse ele:

"Eu quero deixar para o jovem aquilo que tenho, aquilo que Deus me deu, aquilo que ele precisa para participar. Sabendo do que existiu em 1912, o que existiu em 1920, o que existiu na nossa terra e que hoje não tem mais. Então ele não é sabedor, mas precisa sabe." (GASTÃO, 1989:15)

Idoso, a missão que se atribuiu, não significava produto de motivações particulares; era, antes, compartilhada por outros, formando-se uma vasta "comunidade afetiva" no sentido que Halbwachs atribui ao termo. Cora Coralina, escritora de Goiás, também integrou essa comunidade, e no seu Poema dos becos de Goiás e histórias mais, assim se dirige ao leitor:

"Alguém deve rever, escrever e assinar os autos do Passado antes que o Tempo passe tudo a raso.

É o que procuro fazer para a geração nova, sempre atenta e enlevada nas histórias, lendas, tradições, sociologia e folclore de nossa terra.

Para a gente moça, pois, escrevi este livro de histórias. Sei que serei entendida."

Antônio de Gastão e Cora Coralina. Dois idosos distantes no espaço e que, no entanto, se aproximam ao revelar a mesma visão de mundo face ao processo de mudanças sociais resultante da transformação da sociedade atual.

A constituição brasileira prescreve que

"A família, a sociedade e o Estado têm o dever de amparar as pessoas idosas, assegurando sua participação na comunidade, defendendo sua dignidade e bem-estar e garantindo-lhes o direito à vida." (NOVA CONSTITUIÇÃO BRASILEIRA, Art. 230)

A existência de prescrição legal referente à velhice, por si só, é um indicador de que a terceira idade vive sob condições sociais injustas que necessitam ser abolidas em nome de ideais igualitários e da dignidade humana. O idoso enfrenta uma realidade discriminatória. A esse respeito, como resultado de pesquisa realizada, Vera Vinhães (1989) conclui que, na sociedade brasileira,

- é privilégio dos adultos ativos escolher e conservar seu lugar de vida. Quando a velhice chega, frequentemente seguida de uma diminuição de autonomia, essa escolha desaparece;

- associa-se aposentadoria e velhice a inutilidade e incapacidade. O idoso é aquele que não é mais útil, uma vez que deixou de produzir;

- torna-se um peso e, diferentemente da criança, que não produz, mas em quem se investe para um futuro lucrativo a médio prazo, o idoso não representa nenhum tipo de investimento;

- fica banido, sutilmente, do grupo familiar e social, vivendo em estado de isolamento e solidão.

Ao contrário do que se poderia supor, o tratamento que

é dispensado ao idoso e, conseqüentemente, a situação por ele vivenciada em nossa sociedade, bem como o conjunto de estereótipos que dão corpo ao conceito de velhice não são inatos ao ser humano, imanescentes a seu espírito. Como afirma Ecléa Bosi,

"a velhice é uma categoria social. Tem um estatuto contingente, pois cada sociedade vive de forma diferente o declínio biológico do homem... Nas sociedades mais estáveis um octogênio pode começar a construção de uma casa, a plantação de uma horta, pode preparar os canteiros e semear um jardim. Seu filho continuará a obra." (BOSI, 1983:35)

A condição do idoso, portanto, varia de acordo com o tipo de sociedade em que se situa. Mesmo na sociedade ocidental, até o século passado, por diversos fatores, como o baixo índice de expectativa de vida que não ultrapassava 45 anos (cf. SIMONE DE BEAUVOIR, apud BOSI, 1983), o idoso ocupava posição mais digna que o integrava no conjunto da sociedade. Vera Vinhães ao referir-se à questão diz: "O problema é, portanto, recente e surgiu no século atual. Poderíamos até dizer que os velhos sempre existiram, mas que velhice, como entidade, foi criada recentemente." (VINHÃES, 1989:6)

É exatamente na sociedade de tipo urbano industrial que a questão dos idosos se reveste de uma conotação negativa, ou seja, a sociedade capitalista é má para a velhice.

Quando uma sociedade privilegia a mercadoria ao homem, esse será valorizado enquanto útil e explorado pelo sistema que lhe suga todo potencial de produção. Não é um ser, mas uma peça na engrenagem de obtenção de lucro. Seu valor é diretamente proporcional à sua força de trabalho.

Ora, o avançar da idade engendra desvalorização. Relaciona-se velhice com perda de ritmo de trabalho. Não se pensa que a experiência e a funcionalidade podem aumentar com a idade, pois agir assim seria investir a médio prazo no ser experiente. A pressa do ganho não permite esse investimento. Acrescente-se que o

grande contingente de mão-de-obra à espera de trabalho contribui para esse pensar.

Se uma peça está velha, gasta e não tem mais utilidade, é jogada fora. Põe-se uma nova no lugar. Assim acontece com o idoso. Ele é jogado fora por meio de mecanismos como aposentadoria e tutela que legitimam a ação de marginalizar os idosos e garantem à sociedade capitalista sua ideologia de lucro:

- ouve-se o idoso, mas não se escuta o que ele tem a dizer;

- sob um pretenso código de respeito, tira-se a dignidade de da pessoa;

- em nome do cuidado, rouba-se-lhe a autonomia e o libre arbítrio;

- sob o título "agora você deve descansar, já trabalhou muito", alija-se do idoso a participação no grupo e o poder de decisão;

- acredita-se em sua experiência, mas lhe é negado demonstrá-la e mesmo usá-la.

Tais procedimentos nos remetem ao Quincas Borba, de Machado de Assis e seu Humanitas. Caracterizada como uma filosofia, diz-nos o personagem que Humanitas é a essência do universo e que "o universo é o homem" e que "o encontro de duas expansões ou a expansão de duas formas podem determinar a supressão de uma delas. A supressão de uma é a condição de sobrevivência da outra... Suprimem-se os organismos fracos, incapazes de resistência... Daí o caráter benéfico da guerra... Nada se perde. Tudo é ganho ... " (ASSIS, 1957:18-9).

A sociedade capitalista há muito declarou guerra aos idosos e tem sido a vencedora.

Ao velho, reduzida sua força de trabalho, aposentado, não sendo mais produtor nem reprodutor, diminuído, cabe apenas lutar para continuar sendo homem num mundo que o cerca de ameaças, de ciladas, de limitações.

Cada um de nós tem uma função social que se diferencia segundo nossa idade cronológica. A criança representa investimento. O adulto é o investimento explorado até a alma. Já explorado e alquebrado, que função social tem o velho para interessar ao sistema como investimento? Aparentemente, nenhuma.

Por isso é sacrificado. Moral, intelectual, psicológica e, mesmo, fisicamente pela sociedade.

Uma lenda balinesa narrada por Ecléa Bosi,

"fala de um longínquo lugar, nas montanhas, onde outrora se sacrificavam os velhos. Com o tempo não restou nenhum avô que contasse as tradições aos netos. A lembrança das tradições se perdeu. Um dia quiseram construir um salão de paredes de troncos para a sede do Conselho. Diante dos troncos abatidos e já desganhados os construtores viam-se perplexos. Quem diria onde estava a base para ser enterada e o alto que serviria de apoio para o teto? Nenhum deles poderia responder: há muitos anos não se levantavam construções de grande porte e eles tinham perdido a experiência. Um velho, que havia sido escondido pelo neto, aparece e ensina a comunidade a distinguir a base dos troncos. Nunca mais um velho foi sacrificado." (BOSI, 1983:35)

Está aí bem explícita a função social dos idosos: lembrar e aconselhar.

Importante se faz explicar que lembrar não é reviver o que existiu. É refazê-lo. É refletir sobre o outrora para compreender o agora. É realizar a função de investigar, pesquisar e confrontar o tesouro de que apenas o velho é guardião.

É ensinar.

Certo é que a velhice, entendida como declínio biológico do homem, impõe algumas restrições, como deficiência de audição, de visão, de controle motor. Sabe-se que a memória "no que se refere a material escrito declina após os 45 anos", no entanto "as pessoas mais idosas podem ultrapassar os mais jovens na capacidade de recordação." (VINHÁES, 1989:13)

Essa capacidade, sendo compreendida como repasse de ensinamentos e de experiências para que sejam mantidas as tradições e a própria organização da sociedade, é sabida pelo capitalismo. Um exemplo disso está na Constituição brasileira que estabelece idade mínima de 30 anos para os cargos eletivos de governadores e vice-governadores e de 35 anos para presidente e vice-presidente, sem estabelecer idade máxima. O que significa que a própria sociedade aposta na experiência de seus membros. Experiência e capacidade de equacionar a realidade que só a idade mais avançada permite fazer.

Mas as coisas não fluem assim tão facilmente. Se, por um lado, está definida a função social do idoso, por outro, ele tem de lutar, e muito, para exercê-la. Como essa luta é frequentemente árdua, não são poucos os que desistem. Impossibilitados de estabelecer relação com o presente (porque sem função nele), refugiam-se no passado, mitificado pela distância e apenas repetem "já não existe mais".

Outros enfrentam a luta e conquistam seu espaço no mundo - que é seu de direito - para realizar sua função. Entre esses, situou-se Antônio de Gastão que, com suas lembranças e sua arte buscou unir o passado e o presente, a memória e o conselho.

NOTAS

- 1 - Só em 1937 foi construída a rodovia que atravessando a restinga, liga Cabo Frio a Arraial do Cabo.
- 2 - Refiro-me a abordagens desta questão nos moldes das pesquisas realizadas junto a diversas comunidades pesqueiras do país como as de FORMAN (1970), KOTTACK (1966) e MARANHÃO (1975). Em especial ao trabalho de Roberto Kant de Lima sobre os pescadores de Itaipu, em Niterói (RJ) que, detém-se na análise dos espaços de terra e água segundo a classificação do grupo de pescadores local, realidade geográfica e culturalmente próxima portanto do caso aqui analisado (cf. LIMA, 1978).
- 3 - Nesse mesmo sentido pode-se fazer uma leitura da malhação de judas, tradição que ocorre aos sábados de aleluia por todo o país, e do pasquim que lhe é apostado, em que a troça é fundamental enquanto mecanismos de controle e reivindicação políticos.
- 4 - Anésio Pereira Dutra, escrevendo sobre a história dos ranchos cariocas, registra a presença dos "puxadores de corda" que conduziam, por determinação policial, uma corda que envolvia todo o rancho (DUTRA, 1985:22). A mesma referência surge em QUEIROZ, 1987:721.
- 5 - Dutra refere-se aos "Carregadores de Fogos de Bengala" (Gambiaras) que acompanhavam os ranchos pelas laterais, fornecendo-lhes iluminação no carnaval da cidade do Rio de Janeiro (DUTRA, 1985:22).

CONCLUSÃO

O termo arte popular foi utilizado neste trabalho não como expressão de uma categoria explicativa a priori e que, como tal, aponta uma realidade homogênea. Sob esse invólucro, abrigam-se realidades bastante diversas e particulares que é preciso desvendar para alcançar o real significado das expressões artísticas e culturais que aí residem. Uma das abordagens possíveis é aquela que, a partir das categorias imanentes aos próprios sujeitos sociais, busca entender suas visões de mundo, a construção de suas redes de relações sociais e o sentido que atribuem a suas vidas e ações. No caso da arte popular, é importante considerar como os próprios artistas definem o seu cotidiano, se vêem enquanto agentes sociais e constroem, por meio de categorias próprias, suas identidades. Foi o que procurei realizar nesta dissertação.

Assim procedendo, referi-me à questão de atribuição do significado à arte popular. Era interesse estabelecer seu real estatuto, provocando o diálogo com alguns estudiosos sobre as manifestações artísticas que a abordam de forma discriminatória. Trata-se de autores que, às vezes, mesmo sem o perceber, ao polarizar as expressões artísticas em eruditas e populares, reservam às primeiras o estatuto de ARTE, a que associam uma intencionalidade resultante do saber, destinando às produções populares um espaço de menor importância - quando não lhes negam totalmente o caráter artístico e as denominam artesanato - e as vendo como fruto de mero ato mecânico, de um fazer dissociado de reflexão.

Por meio da análise em questão, procurei evidenciar o fato de que os agentes sociais que dão forma e vida ao campo consagrado como das expressões folclóricas ou da arte popular, a par de serem reconhecidos como portadores de um saber de grande significado cultural refletido em suas criações, são também integrantes de realidades históricas concretas, sobre as quais agem, rea-

gem e refletem.

Entender a arte segundo a concepção de Antônio de Gastão é, por um lado, perceber que a expressão é empregada para descrever o trabalho: arte das redes, arte da pesca, de fazer bonecos, de entalhar na madeira. Por outro, arte é mais do que isso: arte é "dom" recebido de Deus que não se impõe a ninguém, pois todos nascem com ele. Tem é que ser descoberto.

Assim percebida, a arte sempre existiu e estava presente na realidade a que Antônio se refere como sendo a de Cabo Frio do passado. Diluída na vida social, ela era atualizada na rotina do trabalho diário da pesca e da confecção de redes, bem como nos momentos de lazer e de festa.

Com as transformações sociais decorrentes do processo de modernização da sociedade local, o campo semântico da expressão se amplia e a categoria arte adquire conotação nova. A presença de turista cria um mercado antes inexistente, e o saber tradicional que se evidencia nos objetos, na música, no conto, na poesia, transforma-se em produtos de valor comercial. É nesse novo contexto que me arrisco a afirmar haver Antônio se encaminhado para a "profissionalização" como artista, por meio da especialização enquanto escultor, cuja temática aborda a recuperação dos valores da sociedade tradicional a que pertenceu.

A definição dessa temática não constituiu uma escolha aleatória nem decorreu da ausência de intencionalidade, como se poderia supor. Ao contrário, é possível afirmar que a arte, para Antônio de Gastão, correspondeu a uma linguagem por meio da qual o artista queria se comunicar numa sociedade em que, por sua complexidade crescente, diferentes códigos permeavam as relações sociais. Cabo Frio, desde a década de 1950 não é mais a cidade relativamente isolada do interior onde o domínio da realidade era compartilhado de forma relativamente homogênea por todos os seus membros. A existência de regras sociais mais complexas, como a tendência à pessoalidade ou à impessoalidade nas relações sociais -

que, segundo Roberto DaMatta, indica o sentido dos termos indivíduo e pessoa -, é captada por Antônio que, investido da identidade de artista pretende ser uma pessoa no universo da individualidade então dominante.

Para atingir seu objetivo, Antônio constrói um projeto, na concepção sociológica do termo, no qual a arte é instrumento, e o passado, a matéria-prima. A memória, como colocou Ecléa Bosi, é então trabalho. Refazer os acontecimentos pretéritos, em vez de ato saudosista, representa a possibilidade de luta no tempo presente. Ao fazê-lo, Antônio resgata tanto os valores de seu grupo social de origem quanto a função social que a memória tem a desempenhar no conjunto da sociedade moderna atual.

BIBLIOGRAFIA

- 01 - ABREU, Regina Maria do Rego Monteiro de. Sangue, nobreza e política no templo dos imortais: um estudo antropológico da Coleção Miguel Calmon no Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, PPGAS, 1990. Dissertação de mestrado.
- 02 - ALVIM, Maria Rosilene Barbosa. "Artesanato, tradição e mudança social: um estudo a partir da 'arte do ouro' de Juazeiro do Norte". In: RIBEIRO, Berta G. et alii. O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1983.
- 03 - ARANTES, Antônio Augusto. O que é cultura popular. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção Primeiros Passos, n. 36)
- 04 - ARTISTAS da Região dos Lagos. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional do Folclore, 1984. (Sala do Artista Popular, n. 8)
- 05 - ASSIS, Machado de. Quincas Borba. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1957.
- 06 - BECKER, Howard. Outsiders, studies in the sociology of deviance. New York: Free Press of Glencoe, 1963.
- 07 - BENJAMIN, D. Paul. "Interview techniques and field relationships". In: KROEBER, A. L. Anthropology today. Chicago: The University of Chicago Press, 1953.
- 08 - BERANGER, Abel Ferreira. Dados Históricos de Cabo Frio. Rio de Janeiro: Borsoi, 1961.
- 09 - BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- 10 - BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- 11 - BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- 12 - CARNEIRO, Sandra Maria Corrêa de Sá. Balão no céu, alegria na terra. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1986. (Cadernos de folclore).

- 13 - CASCUDO, L. A. da Câmara. Tradição: ciência do povo. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- 14 - CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro & VILHENA, Luis Rodolfo da Paixão. "Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do Folclore". Estudos Históricos, Rio de Janeiro, FGV, CPDOC, v. 3, n. 5, 1990.
- 15 - CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro et alii. "Os estudos de Folclore no Brasil". In: SEMINÁRIO DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- 16 - COPANS, J. "Da etnologia à antropologia". In: _____ et alii. Antropologia: ciência das sociedades primitivas? Lisboa: Edições 70, 1974.
- 17 - CORALINA, Cora. Poemas dos becos de Goiás e estórias mais. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- 18 - DAMATTA, Roberto A. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- 19 - _____. A casa e a rua. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- 20 - _____. O que faz o Brasil, Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- 21 - DELEUZE & GUATTARI. "Le lisse et le strié". In: _____. Mille Plateaux. Paris: Minuit, 1951.
- 22 - DUMONT, Louis. Homo hierarchicus. Paris: Mouton, 1978.
- 23 - DURKHEIM, Émile. "As formas elementares da vida religiosa". In: OS PENSADORES. São Paulo, Abril Cultural, 1973a. v.33
- 24 - _____. "As regras do método sociológico". In: OS PENSADORES. São Paulo: Abril Cultural, 1973b. v. 33.
- 25 - DUTRA, Anésio Pereira. Ranchos: estilo e época. Rio de Janeiro: SECC, Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, 1985.
- 26 - ENCONTRO Produção de Artesanato e Identidade Cultural. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1984
- 27 - FÉNELON-COSTA, Maria Heloísa. A arte e o artista na sociedade Karajá. Brasília: FUNAI, 1978.

- 28 - FÉNELON-COSTA, Maria Heloísa. "Aspectos da cerâmica indígena no Brasil." In: ARTE CERÂMICA. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Cerâmica, 1986.
- 29 - FORMAN, Shepard. The raft fishermen: tradition & change in the Brazilian peasant economy. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1970.
- 30 - FROTA, Lélia Coelho. "Alguns aspectos da produção de cerâmica popular no Brasil". In: ARTE CERÂMICA. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Cerâmica, 1986.
- 31 - _____. "Criação individual e coletividade". In: _____. 7 brasileiros e seu universo. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, Programa de Ação Cultural, DAC, MEC, 1974.
- 32 - _____. Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- 33 - FUNARTE. INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE. Artesanato brasileiro. Textos de Clarival do Prado Valladares e Vicente Sales. Rio de Janeiro: A Fundação, 1978.
- 34 - _____. Artesanato brasileiro: madeira. Textos de Raul Lody e Marina de Mello e Souza. Rio de Janeiro, A Fundação, 1988
- 35 - _____. Artesanato brasileiro: rendas. Textos de Manuel Dié-gues Jr. e Isa Maia. Rio de Janeiro: A Fundação, 1981.
- 36 - _____. Artesanato brasileiro: tecelagem. Textos de Amália Lucy Geisel e Raul Lody. Rio de Janeiro: A Fundação, 1983.
- 37 - GALVÃO, Eduardo. Santos e visagens: um estudo da vida religiosa e política de Itá, Amazonas. São Paulo: Ed. Nacional, 1955.
- 38 - GASTÃO, Antônio de. Antônio de Gastão, pescador de Cabo Frio. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1989. (O artista popular e seu meio, n. 2).
- 39 - GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- 40 - GUIDI, Maria Laís Mousinho. "Elementos de análise dos 'Estudos de Comunidades' realizados no Brasil e publicados de 1948 a 1960". Educação e Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais, a. 7, v. 10, n. 10, jan./abr. 1962.

- 41 - HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1989.
- 42 - HARRIS, Marvin. Town and country in Brazil. New York: Columbia University Press, 1956.
- 43 - HAUSER, Arnold. Historia social da literatura e da arte. São Paulo: Mestre Jou, 1972. 2 v.
- 44 - HEYE, Ana M. & MELLO E SOUZA, Marina de. Relatório do Projeto-piloto de apoio ao artesanato. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1987.
- 45 - HUTCHINSON, Harry William. Village and plantation life in northeastern Brazil. Seattle: University of Washington Press, 1957.
- 46 - KOTTAK, Conrad Phillip. The structure of equality in a Brazilian fishing community. Ann Arbor: University Microfilms, Inc., 1966. Columbia University Ph. D. Anthropology.
- 47 - LEITÃO, Cláudio. "Literatura oral, cordel, folclore". In: _____. Manual de teoria literária. Petrópolis: Vozes, 1984.
- 48 - LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- 49 - LIMA, Roberto Kant de. Pescadores de Itaipu: a pescaria da tainha e a produção ritual da identidade social. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, PPGAS, 1978. Dissertação de Mestrado.
- 50 - LINS DE BARROS, Myriam. Autoridade e afeto: avós, filhos e netos na família brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987.
- 51 - _____. "Memória de velhos e família". Rio de Janeiro, 1991. (xerox)
- 52 - _____. "Memória e família". Estudos Históricos, Rio de Janeiro; FGV, CPDOC, v. 2, n. 3, 1989.
- 53 - LLOYD, Peter C. "The political structure of African kingdoms: an exploratory model". In: BANTON, Michael (org.). Political systems and the distribution of power. /s. 1./: Tavistock Publications, 1969. (A.S.A., n. 2)
- 54 - MARANHÃO, Tullio Persio. Etnografia da pesca em Icarai, Ceará. Brasília: Departamento de Ciências Sociais, 1975.

- 55 - MASSA, Hilton. Cabo Frio: histórico-político. Cabo Frio: Prefeitura Municipal; Rio de Janeiro: Inelivro, 1960.
- 56 - _____. Cabo Frio: nossa terra, nossa gente... Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1967.
- 57 - MAUSS, Marcel. "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do 'eu'". In: _____. Sociologia e antropologia. São Paulo: EPU, EDUSP, 1974a. v. 1.
- 58 - _____. "Morfologia social". In: _____. _____. São Paulo: EPU, EDUSP, 1974b. v. 2.
- 59 - _____ & DURKHEIM, Émile. "De quelques formes primitives de classification". In: _____. Essais de sociologie. Paris: Minuit, 1968.
- 60 - MORAES, Eduardo Jardim de. "Modernismo e folclore". In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR. Várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- 61 - NEVES, Luiz Felipe Baêta. O paradoxo do coringa e o jogo do poder & saber. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.
- 62 - OLIVEIRA, Antônio de. O mundo encantado de Antônio de Oliveira. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1983. (O artista popular e seu meio, n. 1).
- 63 - PIERSON, Donald. Cruz das Almas: a Brazilian village. Washington: Smithsonian Institution, 1951.
- 64 - PONTUAL, Roberto et alii. Arte popular brasileira. Rio de Janeiro: MAM, 1976. Catálogo da exposição realizada no período de 06 jul./22 ago.
- 65 - PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Arte e ofício de artesão: história e trajetória de um meio de sobrevivência. Águas de São Pedro, 1985. Trabalho apresentado no IX Encontro Anual da ANPOCS, 22-25 out.
- 66 - PRADO, Rosane Manhães. TV & tradição. Rio de Janeiro, 1988. (mimeo.)
- 67 - QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. "Carnaval brasileiro: da origem européia ao símbolo nacional". Ciência e Cultura, São Paulo, v. 39, n. 8, p. 717-729, ago. 1987.
- 68 - REDFIELD, Robert. The little community: viewpoints for the study of a human whole. Chicago: The University of Chicago Press, 1955.

- 69 - RIBEIRO, Berta Gleizer. Linguagem étnica: achegas à definição de arte indígena. Campinas: Unicamp, 1988. Trabalho apresentado a XVI Reunião Bianual da Associação Brasileira de Antropologia, 27-30 mar.
- 70 - _____ et alii. O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1983.
- 71 - SÁ, Cristina. "Arraial do Cabo, espaço dividido". Revista AU - Arquitetura e Urbanismo, São Paulo: Ed. Pini, n. 9, dez.86/jan.87.
- 72 - SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem pelo distrito dos diamantes e litoral do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974. (Coleção Reconquista do Brasil, v. 5).
- 73 - SHUTZ, Alfred. Fenomenologia e relações sociais. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- 74 - SJOBERG, Gideon. "Comunidade (community)". In: SILVA, Benedito (coord.). Dicionário de ciências sociais. 2.ed. Rio de Janeiro: FGV, Instituto de Documentação, 1987.
- 75 - SOARES, Lélia Contijo. "Produção de artesanato popular e identidade cultural". Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-Memória, n. 19, 1984.
- 76 - VALLADARES, Clarival do Prado. "A iconologia africana do Brasil". Revista Brasileira de Cultura, Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, v. 1, n. 1, p. 37-48, jul./set. 1969. 32 il.
- 77 - _____. Paisagem rediviva. Salvador: /s.ed./, 1962. (Coleção Tule, Série Ensaio, 10B)
- 78 - _____. "Sobre o comportamento arcaico brasileiro nas artes populares". In: FROTA, Lélia Coelho. 7 brasileiros e seu universo. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, Programa de Ação Cultural, DAC, MEC, 1974.
- 79 - VELHO, Gilberto. "Memória, identidade e projeto: uma visão antropológica". Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 95, p. 119-126, out./dez. 1988.
- 80 - VILHENA, Luís Rodolfo. "Os estudos de Folclore: os impasses da constituição de uma 'ciência brasileira'". Ciências Sociais Hoje: anuário de Antropologia, Política e Sociologia. Rio de Janeiro: ANPOCS, Rio Fundo Editora, 1992.

- 81 - VINHÁES, Vera Maria Ribeiro. Maiores de 55 anos: um novo projeto de vida. Rio de Janeiro: Fundação da Terceira Idade, 1989.
- 82 - WAGLEY, Charles. Amazon town: a study of men in the tropics. New York: The Macmillan Company, 1953.
- 83 - WILLEMS, Emílio. Cunha, tradição e transição em uma cultura rural do Brasil. São Paulo: Rothschild Loureiro, 1947. Parte I.
- 84 - _____ & MUSSOLINI, Gioconda. Buzios island: a caiçara community in southern Brazil. New York: J.J.J. Augustin Publisher, 1952. (Monogr. of the American Ethnological Society, 20).

ANEXOS

FOTOGRAFIAS

- 01 - Antônio de Gastão e o pandeiro de lata feito por ele
- 02 - Antônio com o violão
- 03 - "Oficina" - local de trabalho ao lado da casa
- 04 - Casa de Antônio de Gastão
- 05 - Boneco Jararaca
- 06 - O teatro de marionetes
- 07 - A arte de tecer redes
- 08 - Miniatura de barco de pesca
- 09 - Garça
- 10 - A arte da madeira
- 11 - Árvore de pássaros
- 12 - Barco com pescadores
- 13 - Pássaros
- 14 - Traineira Santa Helena
- 15 - Tatu
- 16 - Caneca e colher de pau

Créditos:

Claudia Marcia Ferreira - 1, 6, 10, 13, 14, 15 e 16

Décio Daniel - 3, 4, 5, 8, 9, 11 e 12

Ricardo Gomes Lima - 2 e 7



1

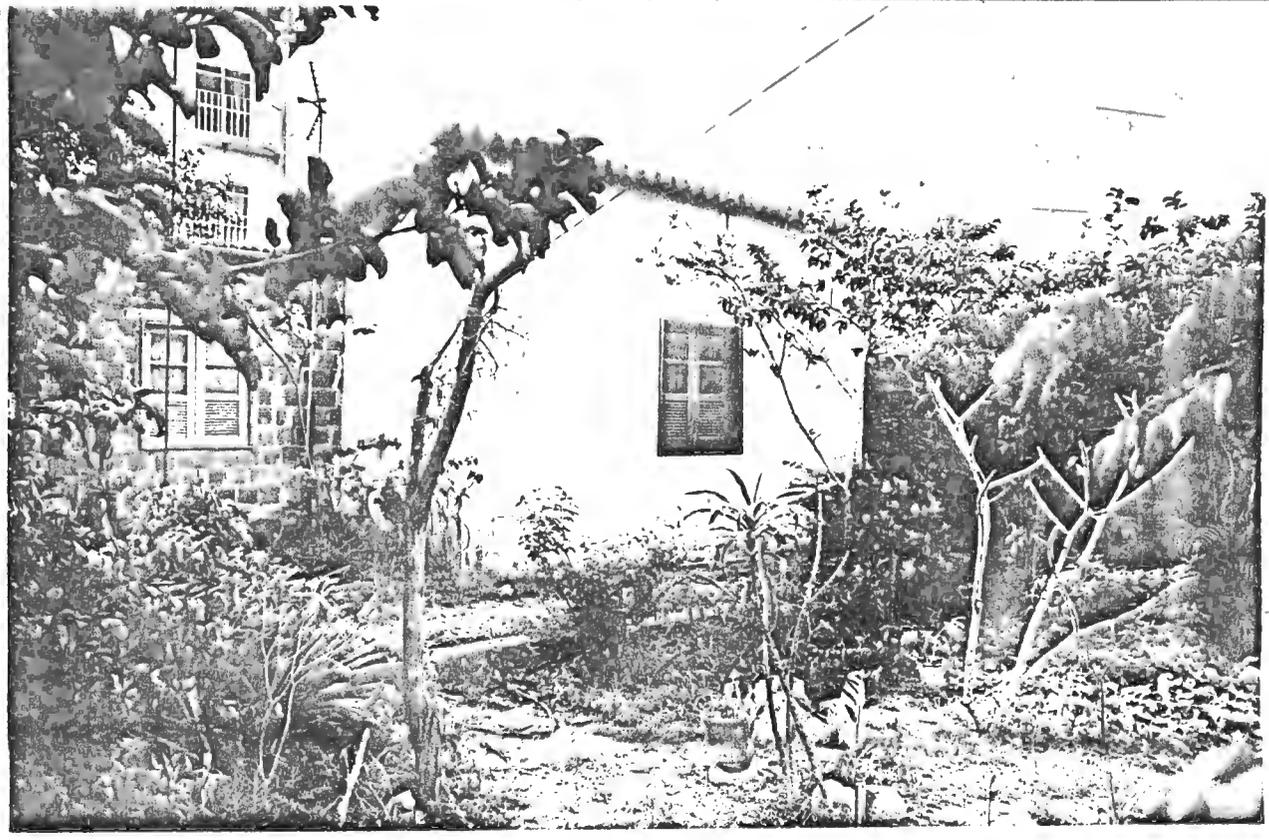
2

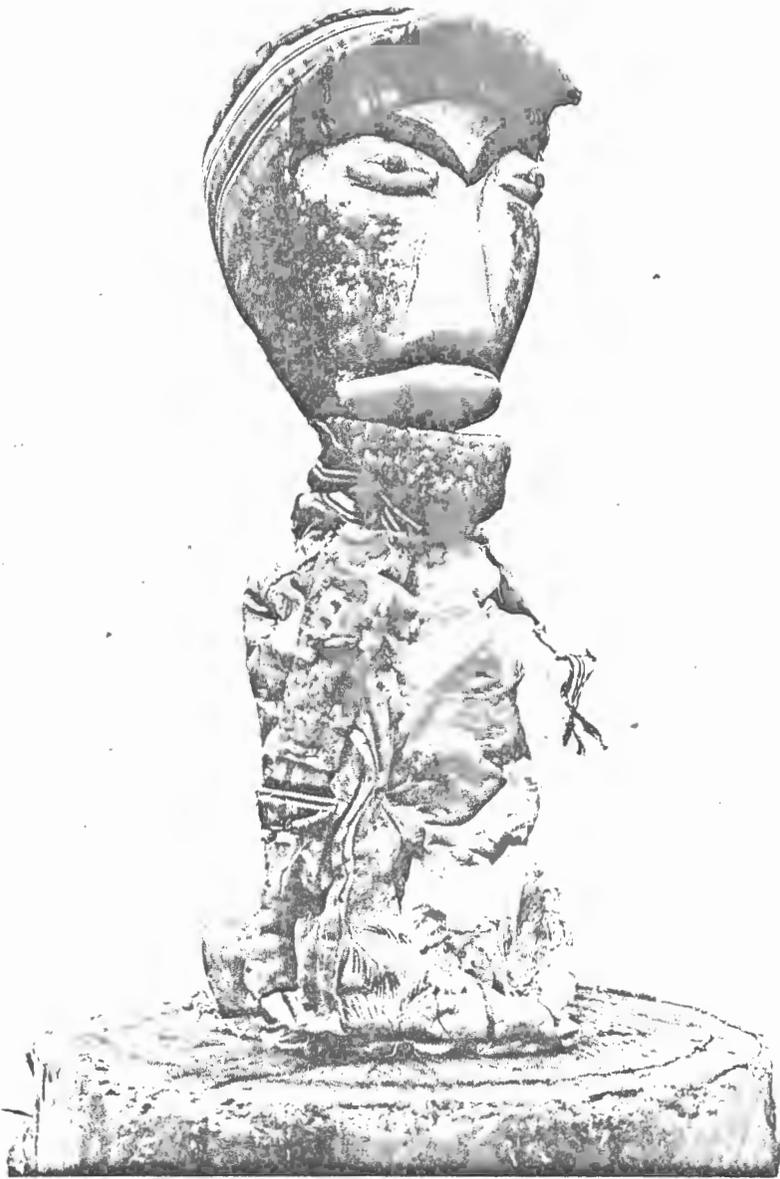




3

4





6

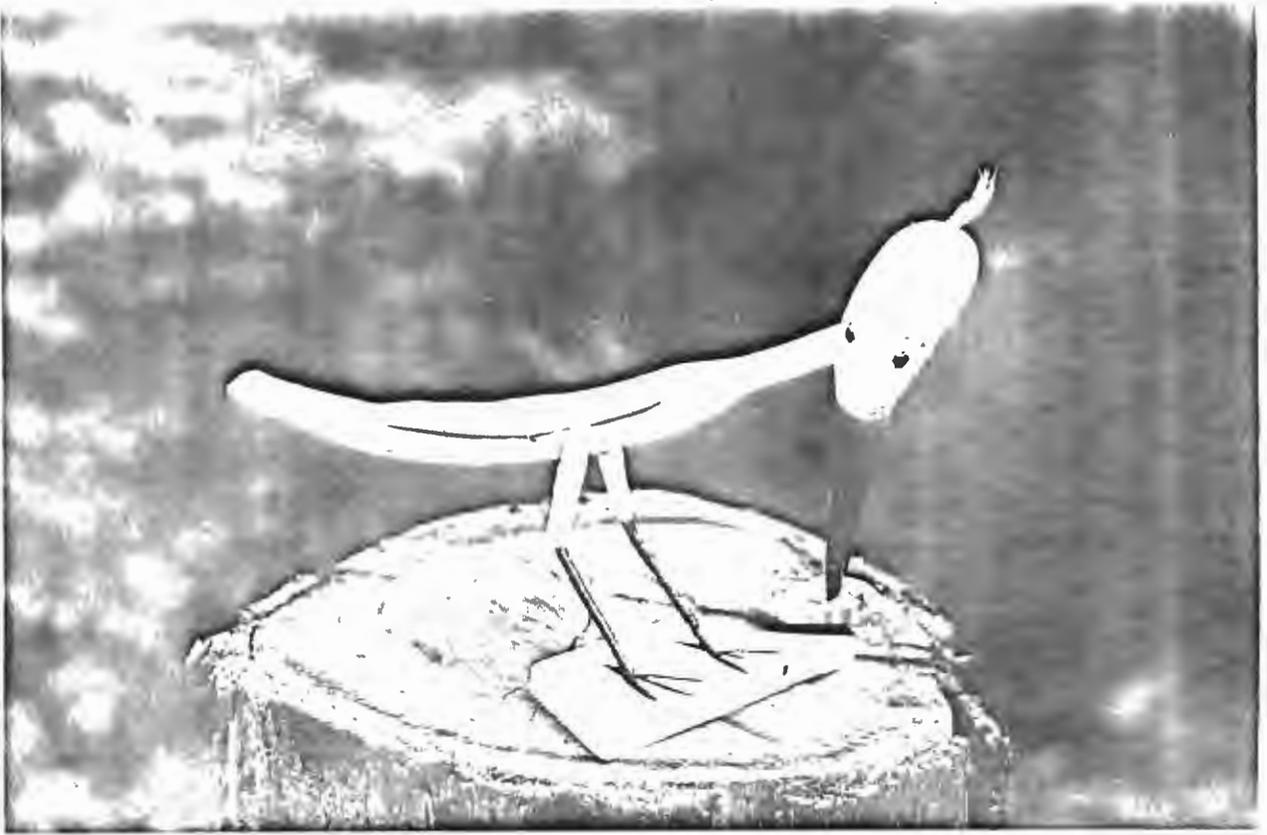




7

8

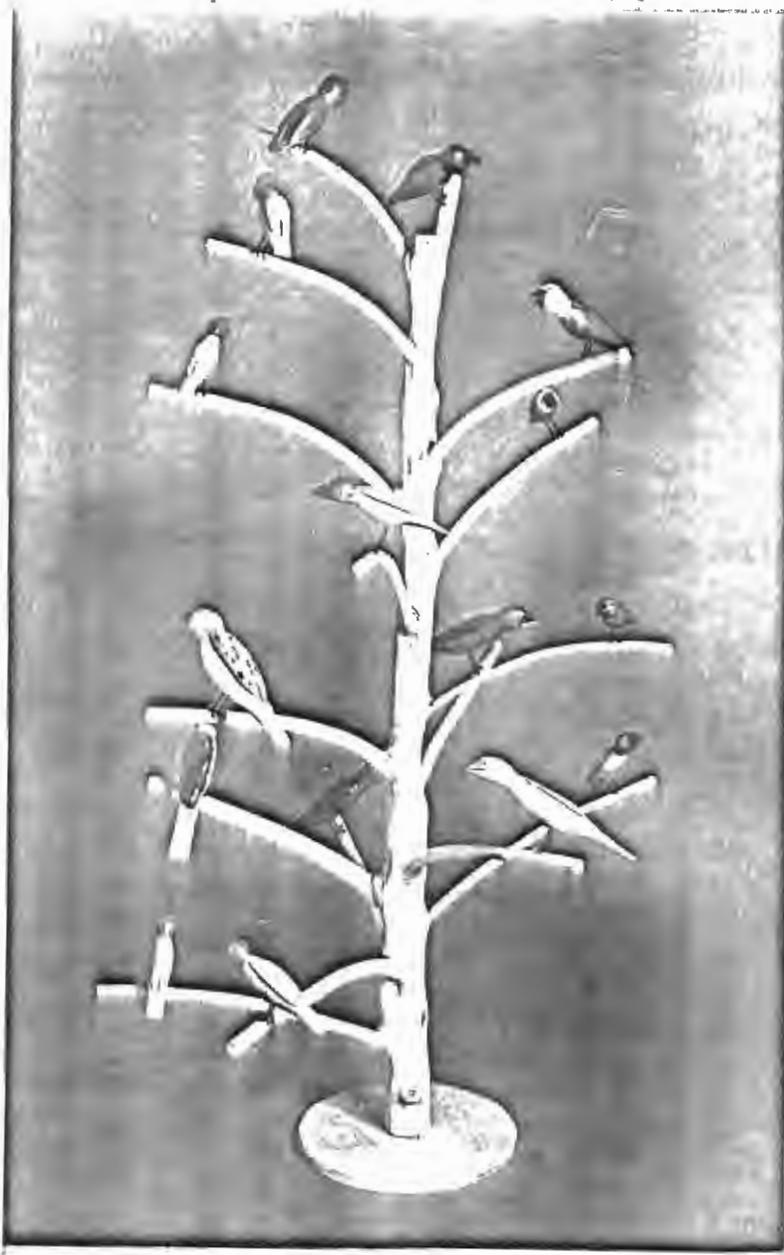




9

10





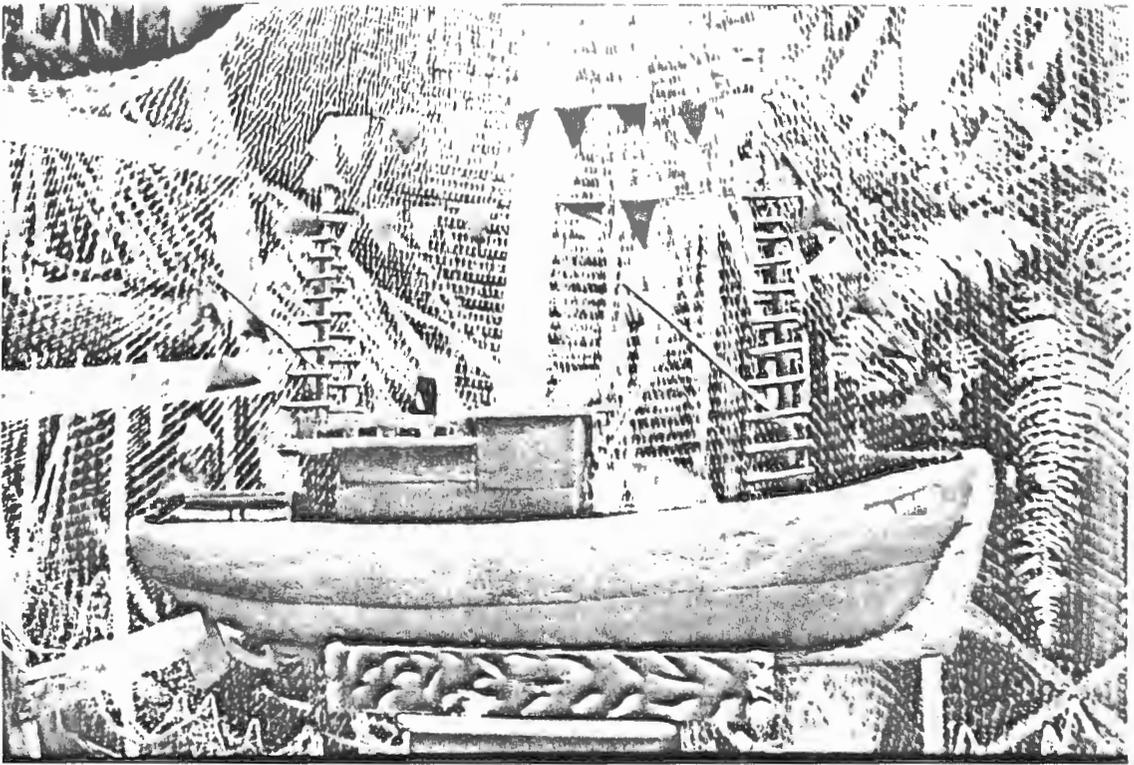
11

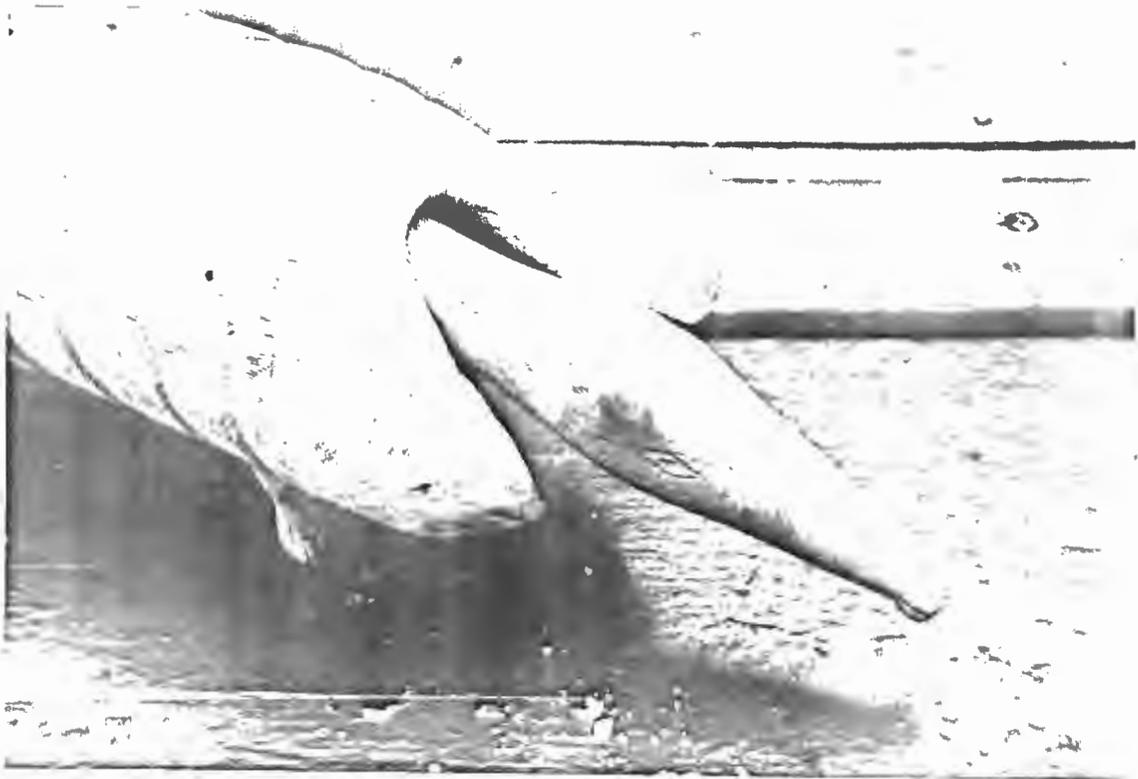




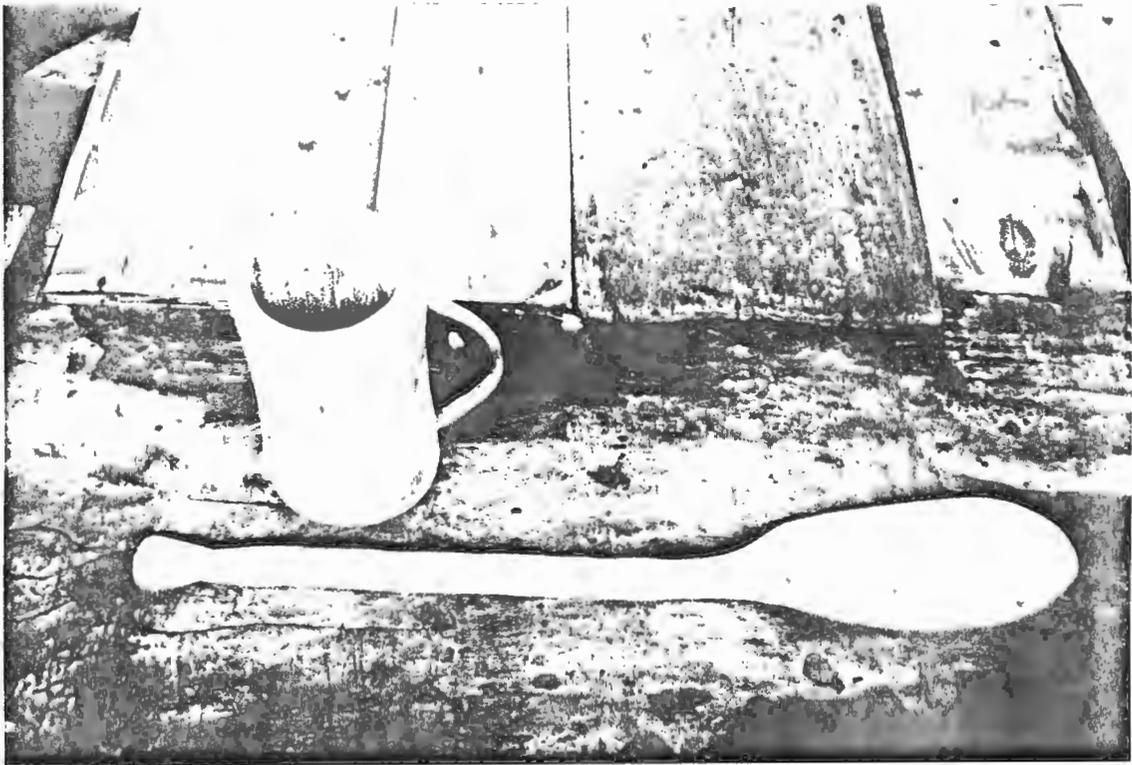
13

14





15



16