



CULTURA E ARTE POPULAR: PROCESSOS SUBJETIVOS DOS CARRANQUEIROS DE PIRAPORA-MG¹

Joice Caroline Pinheiro dos Santos²

RESUMO: Este trabalho aborda os processos subjetivos dos carranqueiros da cidade de Pirapora-MG, onde a carranca é uma das grandes representações da cultura popular ribeirinha e está articulada a aspectos totêmicos de proteção aos barqueiros e remeiros que trabalhavam na região do Médio São Francisco. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica e tem como objetivo investigar aspectos teóricos ligados à cultura popular. O estudo é de ordem qualitativa com observação participante e se valida a partir das histórias de vida e orais, em que os artistas contam vivências pessoais e familiares da produção da carranca. Além disso, o método da experiência de campo ocorreu no contato com o cotidiano dos carranqueiros. A pesquisa teve como objetivo analisar a relevância das carrancas como dispositivo econômico, conhecer aspectos existentes no trabalho do carranqueiro, compreender a cultura popular das carrancas e alguns dos processos de subjetivação dos carranqueiros. O referencial teórico utilizado foi o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os resultados mostram a relevância das vivências familiares dos carranqueiros, os afetos envolvidos na produção da carranca e o resgate dos valores simbólicos da cultura ribeirinha.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Popular; Carranca; Carranqueiro; Cultura Popular; Processos de Subjetivação.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda os processos de subjetivação dos carranqueiros da cidade de Pirapora, localizada no Estado de Minas Gerais. Embora existam algumas pesquisas sobre a temática na geografia, antropologia e sociologia, o estudo ainda é novo na psicologia.

As carrancas, em sua historicidade, eram figuras de proa ou de barcas, utilizadas como objeto ornamental e de proteção pelos barqueiros e remeiros que transitavam na região do Médio São Francisco. Para os remeiros, a carranca possuía representação totêmica de proteção, assim atribuíam valores simbólicos às esculturas construídas em cedro, a partir do imaginário popular existente.

Os moradores, assim como os remeiros, acreditavam que as figuras de proa garantiam segurança durante as viagens, livrando-os das criaturas místicas que habitavam nas águas do Rio São Francisco, como o Caboclo d'água e o Minhocão. Acidentes como afogamento ou

¹ Trabalho orientado pelo professor Dr. Bruno Vasconcelos de Almeida.

² Psicóloga graduada pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. O trabalho foi produzido como monografia no ano de 2015 sob a orientação do professor Dr. Bruno Vasconcelos de Almeida. Pós-Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Psicologia Clínica (PUC-SP 2005).

encalhamento da barca também eram evitados, já que a carranca disparava três gritos ao avisar o perigo.

Com o final do ciclo das barcas, a arte da produção das carrancas ganhou outro lugar na cultura ribeirinha, deixou de ser acessório de proteção das embarcações para ser usada como objeto ornamental de casas e escritórios, vinculando-se a aspectos econômicos. Embora a carranca ainda esteja ligada a questões simbólicas, sinônimo de proteção, sua produção foi estritamente associada ao aspecto econômico.

É descrita por Pardal (2006) como objeto representativo da arte popular, contém formas simbólicas e simplificadas, como na arte primitiva. O escultor constitui o seu aprendizado de maneira informal, seus traços são arcaicos, com algumas modificações na estética da peça. Mesmo com o anonimato, o artista que a constrói, preserva parte da cultura popular ribeirinha.

Ao articular a arte das carrancas com a psicologia, em especial com estudos dos processos de subjetivação dos carranqueiros, entende-se que esses são constituídos de maneira processual a partir de afetos produzidos em seus corpos, que compõem desejos e cartografa sentimentos.

O estudo possibilita o resgate da memória histórica local, pensando nas implicações da cultura ribeirinha nos modos de produção de subjetividade dos artistas. Mesmo com todas as mudanças sociais e econômicas após o término do ciclo das barcas, a arte das carrancas continua a representar uma das manifestações populares da cultura ribeirinha. Supõe-se que os carranqueiros dos dias atuais fazem o resgate do imaginário popular, mas visando aspectos econômicos. Assim, o estudo proporciona a investigação dos novos valores simbólicos existentes na peça, que ganham novos significados diante dos artistas.

Os métodos utilizados para embasamento e aprofundamento do trabalho foram o da pesquisa de campo e a história de vida, em que se buscou conhecer os artesãos vinculados à Associação dos Carranqueiros da cidade de Pirapora. O estudo objetiva pensar nos processos que influenciaram o artista na escolha do ofício, entender alguns dos seus aspectos criativos na produção da peça, analisar a carranca como dispositivo econômico e compreender a cultura popular das “Carrancas do São Francisco”. Para entender alguns dos processos históricos da arte das carrancas, foram realizadas pesquisas bibliográficas como ferramentas de investigação qualitativa a corroborar com outros instrumentos usados no estudo.

A pesquisa contou com a colaboração de seis carranqueiros vinculados à Associação dos Carranqueiros de Pirapora-MG. Essa escolha aconteceu de maneira aleatória, com identidades preservadas para maior conforto durante as entrevistas. Foram realizadas entrevistas

semi-estruturadas, com questões predefinidas, entretanto, com a liberdade de criar novas problemáticas diante dos assuntos emergentes no decorrer do processo investigativo. A técnica da História Oral foi usada na busca de lembranças e vivências registradas na memória dos carranqueiros. O investigador deixou-se afetar e vibrar ao assistir a produção de carrancas, as técnicas utilizadas para construção, e principalmente, pelas estórias transmitidas a partir das narrativas dos artistas.

2 CULTURA E ARTE POPULAR

A arte popular diferencia-se da erudita em decorrência dos seus traçados espontâneos, livre de técnicas metódicas, e também por suas ferramentas de produção. Trata-se das manifestações de uma determinada classe social, com identidades culturais produzidas a partir de contextos históricos e sociais específicos, principalmente, pela dicotomia criada no sistema econômico.

O homem desenvolveu a arte para expressar conteúdos de seu imaginário, para explorar formas de interpretar e perceber algumas de suas experiências, abordando a capacidade do sujeito de criar símbolos e imagens. Sabe-se que a palavra arte pode trazer vários significados, principalmente na transformação da matéria bruta pelo homem, cada artista coloca em sua peça um estilo próprio, expressando a sua originalidade e sua marca pessoal. Dessa maneira:

A obra de arte é de certo modo a liberação da personalidade; normalmente os nossos sentimentos estão inibidos ou reprimidos. [...] Aí está a diferença entre arte e sentimentalidade: esta é liberação mas também afrouxamento e abandono de emoções; a arte é uma liberação, mas também revigoração. (READ, 2005, p. 31-32).

Os traços colocados no material produzido podem ser de ordem erudita ou popular. No artesanato folclórico, suas características são de ordem popular, pois o artista não segue orientação artística das técnicas e de manuseios das ferramentas. O artista erudito se prende às proporções e medidas, já o artista popular apresenta ampla liberdade de criar e de fazer sua arte de maneira espontânea.

O artista revela, através da sua obra, as emoções e contrariedades, o seu traçado não possui formalidade. Embora algumas das criações possam ser inspiradas a partir da arte erudita,

Na arte popular o padrão é do povo, mas o estilo da obra é do artista, ela denuncia a forma de vida comunitária e também o comportamento ou estado psíquico de quem

a fez. O artista popular não assinava a sua obra, mantendo suas características anônimas, tornando-se reconhecido apenas pelo formato das suas produções. (MARTINS, 1977, p. 19).

Estudar a arte popular, antes de qualquer coisa, significa analisar uma classe social, em determinados contextos, através das suas relações subjetivas, culturais e sociais. Esse tipo de arte traz consigo a representação do imaginário local, representados em seus símbolos. “Os fenômenos culturais são mediatizados em relação ao econômico, [...] as práticas sociais não se reduzem ao econômico, mas se estendem ao político e ao cultural” (SANTAELLA, 1982, p. 34-35).

Os processos culturais são expressos e produzidos no âmbito social, assim, as manifestações artísticas passaram a ser percebidas como representações de contextos sociais e históricos. A ascensão do capitalismo teve grande influência na dicotomia criada entre classes dominadas e dominantes. Com isso, a arte popular passou a ser percebida como:

Cultura dominada que se constrói e reconstrói numa situação de dominação. No entanto, mesmo sendo dominada, é uma “cultura inteira”, baseada em valores originais que dão sentido à sua existência, construindo-se na história das relações entre os grupos sociais e na relação, na maioria das vezes conflitiva, tensa e violenta, com outras culturas. Se numa sociedade existe uma hierarquia social, uma diferenciação social, essa hierarquia e diferenciação também se refletirão na cultura, ou seja, as culturas populares são culturas de grupos sociais subalternos, sendo construídas numa relação de dominação. (BISCOUTO, 2011, p. 1).

Os aspectos culturais são percebidos como partes interligadas e relacionadas, tornando-se indissociável do social-histórico, articulando-se, também, com o âmbito da política. A partir desse posicionamento, a arte popular também pode ser entendida como diversas temáticas que expressam diferentes sensibilidades a partir do contexto social.

A arte popular é pouco anatômica, não seguindo, muitas vezes, uma lógica no âmbito escultural, o artista acaba por reforçar os traços fisionômicos, assim tornam-se as figuras expressivas. Alguns autores, como Gori e outros (1975), entendem que o artista expressa o seu conteúdo intuitivamente e atribui às suas obras a aparência rústica, com características nacionalistas, que permitem reconhecer suas raízes e corresponder aos sentimentos da época. É uma abstração formal, por sua simplicidade, porém plasticamente muito rica.

Uma das manifestações nacionais voltadas para a arte popular foi descoberta na região do Médio São Francisco, onde embarcações seguiam o curso do rio para o estabelecimento de relações comerciais. As cidades ribeirinhas possuíam crenças baseadas em contos folclóricos, assim transformaram as chamadas Figuras de Proa em objetos de proteção.

As carrancas do São Francisco tornam-se arte popular, ou seja, a expressividade de trabalhadores que caracterizam os seus traçados em madeira, articulados a formas simplificadas, sem fazer o uso de moldes e sem repetição, apenas com algumas modificações. Constroem a obra de arte com o cuidado de preservar o conteúdo temático e a linguagem simbólica envolvida.

Tornaram-se uma das expressões culturais dos ribeirinhos, trazendo em sua produção, costumes, valores e crenças que emergiram a partir do contato com o rio. Essa arte popular traz consigo heranças de histórias, levadas de gerações para gerações, a partir da transmissão de lendas.

2.1 As carrancas do São Francisco

O nome Carranca deu-se a partir do formato horrendo das figuras de proa das barcas que transitavam na região do Médio São Francisco. Seus escultores, com base nas diversas histórias escutadas, passaram a dar formas assustadoras ao objeto, representando o imaginário popular dos barranqueiros.

Essas figuras ganharam traços de animais e humanos, caracterizados como zooantropomórficos. Um dos possíveis motivos para o uso desses traços era a dificuldade técnica do artesão em reproduzir a cabeça especificamente humana ou animal.

Pardal (2006), afirma que as carrancas do São Francisco, inspiradas pelas figuras de proa que ornamentavam as grandes embarcações oceânicas, foram usadas nas barcas do Médio São Francisco até aproximadamente 1955.

Nas barcas que transitavam pelas cidades às margens do Velho Chico, trabalhavam remeiros que acreditavam na existência de criaturas assustadoras dentro das águas do Rio São Francisco. “As carrancas certamente correspondem à intenção de esconjurar figuras sobrenaturais ameaçadoras que habitariam as águas do rio” (COELHO, 2005, p. 120).

Para os remeiros, as carrancas eram a garantia de segurança da embarcação, pois soltava três gemidos ao avistar algum perigo. As crenças atribuíram valor totêmico à peça. Diniz e colaboradores (2009) afirmam que quando a barca estava pesada, dificultando o trabalho, principalmente na subida do rio, os remeiros encostavam a embarcação em um barranco, cobriam a carranca com um pano preto, sobre ela cruzavam os remos e fazia-se uma prece. A reza era constituída da seguinte maneira:

Este ou esta qui ta fazendo putaria pra mode a barca não caminhá, mas antes vá fazê no griguilim do xengue-xengue da maculada, do bate-bate, das que bate e outras que

infinsa, quifeitiço ni nosso trabalho não pega. Porque lhe boto fogo na fundanga. Boto fogo na fundanga, porque sei botá. E não há de faia. (DINIZ, et al, 2009, p. 102).

As preces espantavam Almas, Capetinha, Cavalo d'Água, Cachorrinha d'Água, Mãe d'Água, Minhocão, Caboclo d'Água, Serpente do Rio, Romãozinho etc. A peça tornou-se objeto dotado de Maná e tabu, possuindo características do sagrado, e com isso, não poderia ser trocada ou retirada da embarcação.

Os remeiros se sentiam mais seguros durante as viagens e nenhuma criatura ou mau poderiam os assustar ou prejudicar. Além de proteção contra as criaturas do rio, a carranca evitava que as barcas virassem durante as tempestades e, a partir do seu Maná, daria força nas situações de encalhamento. A peça ganha diversos significados, com base no imaginário popular constituído às margens do Velho Chico.

2.2 Carranqueiros

A partir do final do ciclo das barcas, a carranca perdeu espaço frente às embarcações. O seu valor simbólico foi articulado à comercialização, dessa maneira, vinculou-se a aspectos artesanais. A arte passou a ser usada como figuras ornamentais de casas e escritórios.

Desde a chegada da navegação a vapor, com sua rapidez e eficiência, e a regulamentação da Capitania dos portos na cidade de Pirapora, como a aplicação da legislação trabalhista, as barcas foram extintas do Velho Chico, e com isso, as carrancas também desapareceram (PARDAL, 2006).

A tecnologia e estrutura do barco a vapor favoreciam em todo o percurso nas águas do Rio São Francisco. Por não fazer o uso da força braçal, e sim por possuir um mecanismo potente de criação de força dentro da água, a embarcação não enfrentava tantas situações difíceis durante a navegação.

Assim, as chamadas “Carrancas do São Francisco” saíram de cena e tornaram-se objetos de comercialização para turistas, o que fez surgir, na região do Médio São Francisco, artistas reconhecidos a partir dos traçados no objeto. Em Pirapora, um dos artistas de maior importância foi o Mestre Sabino, que embora não tenha vivenciado o período do ciclo das barcas, trouxe reconhecimento cultural para a cidade, pois criou o seu próprio modelo de carranca, o vampiresco.

O artista trabalhava na produção das carrancas junto a toda família, que residia na mesma rua, construída após a enchente de 1979. Para facilitar o trabalho criaram a Casa do Artesão, espaço de preservação cultural barranqueira. Soares e outros (2012) afirmam que:

A Casa do Artesão - Associação dos Carranqueiros de Pirapora é de grande importância para a preservação dessa cultura no município. Apesar de os carranqueiros não conservarem a forma inicial das carrancas, estas não deixaram de ser um símbolo da cultura local e regional. As carrancas tornaram-se uma identidade cultural dos ribeirinhos do município de Pirapora. (SOARES et. al, 2012, p. 9)

Famílias inteiras chegam a se sustentar a partir da dedicação ao artesanato das carrancas. Criaram-se espaços para o aparecimento de artistas autênticos, que ultrapassam alguns dos limites que envolvem a arte, principalmente os de ordem tecnológica, fomentando a potencialização e valorização da arte popular local.

3 ARTE E SUBJETIVAÇÃO

A subjetivação é produzida através de forças que perpassam o corpo do sujeito, a partir de agenciamentos. Os mesmos são produzidos no âmbito das experiências e produzem o enunciado. Os agenciamentos não têm um sujeito em sua especificidade, pois condizem com o que está fora de nós, na multiplicidade de territórios, desejos e devires.

O enunciado torna-se produto do agenciamento, Deleuze; Parnet (1998) afirmam que:

Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, tampouco não se referem a sujeitos como sujeitos de enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos. O nome próprio não designa um sujeito, mas alguma coisa que se passa ao menos entre dois termos que não são sujeitos, mas agentes, elementos. (DELEUZE; PARTNER, 1998, p. 43)

Agenciamentos tornam-se potência de encontros, são conjunções de diversos fluxos. Para Deleuze e Guattari a subjetividade é um processo desses múltiplos encontros e múltiplas produções, com composições de afetos, constituídos no real-social, atravessada por relações e territórios. É o engendramento de forças que se dá a partir dos diversos encontros com o outro, este pode ser sujeito ou mundo, em que se criam potências de variações intensivas.

Na anunciação, não existe um sujeito específico ou individual, mas sim coletivo, que se torna produção de afetos constituídos nas relações que estão em constantes mudanças. Desse modo, “[...] a subjetividade não se situa no campo individual, seu campo é de todos os processos de produção social e material” (GUATTARI; ROLNIK, 2000, p. 32).

Os processos tornam-se produções dos modos de existência do sujeito. Vai ao encontro do campo social, a partir das relações e interações, constituindo-se a partir de característi-

cas múltiplas e heterogêneas. Tornam-se rizomáticos, ramificando-se como uma rede que se conecta continuamente, assim como a arte popular e o seu saber inventivo, sem repetição, com diversas características e nuances no plano da criação, com múltiplos afetos conectados a contextos vivenciados pelo artista, expressos em sua obra.

Os afetos produzidos a partir dos encontros conduzem e compõem os devires do sujeito. Suas marcas são atualizadas e reatualizadas a todo o momento. “O que o sujeito pode, é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização – e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência” (ROLNIK, 1993, p. 3).

Cada encontro é uma afetação, torna-se variação intensiva, ou seja, transforma-se o tempo inteiro e origina processos de diferenciação. O corpo, que traz em si memórias, torna-se o espaço desses fluxos, que produzem diferenças e devires. O processo de diferenciação é chamado de heterogênese, “consideramos que a diferença que se produz como efeito das composições que vão se formando, é disparadora de um devir. Em outras palavras, heterogênese no sentido de que a gênese do devir é sempre uma diferença e que o devir é sempre um devir-outro” (ROLNIK, 1993, p. 4-5).

Os afetos produzidos a partir dos agenciamentos tornam-se potência, que diz das variações, assim não sabemos o que os encontros com o outro vão produzir. Com isso, o corpo torna-se vibrátil às intensidades existentes. Por ser plano de cruzamento das forças agenciadas, torna-se expressão das multiplicidades.

A subjetivação é influenciada, também, por diversas instituições como trabalho, família, mídia, capital, etc. Dessa maneira:

Esses componentes ganham importância coletiva e são atualizados de diferentes maneiras no cotidiano de cada vivente. Por isso mesmo, eles podem ser abandonados, modificados e reinventados em um movimento de misturas e conexões que não cessa. Pode-se dizer, então, que os múltiplos componentes de subjetividade difundem-se como fluxos que percorrem o meio social, dando-lhe movimento. (MANSANO, 2009, p. 111).

No âmbito social, são diversas as linhas e os planos de forças atuantes no mesmo espaço de tempo. Produzem desejos e inquietações, capazes de tirar o sujeito da sua zona de conforto. Criam arranjos, configurações, e cartografam afetos que corroboram com os processos subjetivos.

A partir dessa perspectiva, pode-se pensar nas relações de forças que transformam afecções em produções artísticas. O artista tende a cartografar seus estranhamentos e inquieta-

ções, com formas e traçados de maneiras espontâneas. “Tais cartografias ficam à disposição do coletivo afetado por este ambiente, como guias que ajudam a circular por suas desconhecidas paisagens” (ROLNIK, 1997, p. 3).

O corpo do artista vibra por intensidades de forças que o atravessam nos processos de composição dos desejos. Cartografar implica em expressar afetos que pedem passagem ao sujeito. Essas forças se cruzam a todo instante, a partir de micro movimentos, e torna-se potência de ação.

A arte traz múltiplas forças capazes de afetar o sujeito promovendo a reflexão ou mudança, atualizando aspectos do passado em um presente que se encontra em constante variação. Proporciona a saída da rigidez e estratificação, para a criação de novas possibilidades relacionadas à sua existência, ou seja, aquelas linhas cristalizadoras atuantes em determinados signos podem ser problematizadas e produzir novos territórios. Assim, pode-se pensar no trabalho do carranqueiro como produtor de subjetividade.

O carranqueiro é afetado por forças e sensações que perpassam seus processos subjetivos. Ao deixar-se afetar por linhas de forças, produzidas a partir do seu contexto social e histórico, seu corpo vibra e faz emergir potências de criação, torna-se, assim, expressão de multiplicidades. Seu processo cartográfico acontece no coletivo e é afetado pelo ambiente, por compartilharem espaços de produção, vivências e aspectos vinculados à produção da arte.

4 PROCESSOS SUBJETIVOS: ENTREVISTA COM OS CARRANQUEIROS

Os processos subjetivos, que também são articulados à produção de sentidos, são configurados por atravessamentos individuais e coletivos. Assim, tornam-se a expressividade de diversos afetos que criam potência de existir, agir e sentir o outro em suas diversas perspectivas.

O sujeito torna-se composição das multiplicidades e dos agenciamentos, desconstrói a ideia de produção individual ou estática. A noção de indivíduo passa a expandir, torna-se fenômeno processual, em constantes transformações, a partir da sua relação com o real e os afetos produzidos nos encontros.

Passou um tempo, meu irmão, Mestre Sabino, conheceu finado Dedeco que foi uma pessoa maravilhosa na vida da gente. Finado Dedeco deu uma foto de uma carranca para o meu irmão e perguntou se ele dava conta de fazer, meu irmão falou que as vezes poderia fazer até melhor..e valeu, valeu, mas ele não foi aprovado demais. Aí todos nós interessamos a fazer. As primeiras saíram todas tortas, mas fomo ajeitando, fomos aprendendo e ali criei meus filhos, hoje eles todos crescidos [...] Todos

nós aprendemos a fazer a carranca com o meu irmão, o Sabino. Hoje aqui é tudo neto, sobrinho, filhos e irmãos dele. (Carranqueiro, 60 anos)³.

Desde criança os artistas mantêm contato com a produção da peça, inseridos no contexto de diversas maneiras, principalmente quando colocados para lixar a madeira. São diversas as vivências e as memórias geradas em torno das carrancas. Muitos aprendiam com seus pais, e principalmente, com Mestre Sabino. Alguns dos carranqueiros passaram a infância a produzir carrancas com o intuito de ajudar no sustento da casa.

É automaticamente... Os pais são o espelho, né? Cê vê seus pais fazendo aquela profissão, ainda mais em casa... aí cê acaba sendo influenciado automaticamente, né? E aí eles já aproveitava que a gente era pequeno e a gente atentava muito... aí colocava a gente tipo de castigo, aprendendo carranca. A gente fazia ali... Eu mesmo fazia obrigado ali, sabe? Mas dava dinheiro, né? Tinha vez que era chato, viu? Os coleguinhas ficavam correndo, né? brincando, jogando bola na rua... e eu lá...cortando a mão... Nó... Mas foi bom... Pelo menos serviu pra alguma coisa. (Carranqueiro, 35 anos).

Todos articulam conquistas materiais com a produção de carranca, e muitos adquiriram bens a partir da arte. Produzir carranca não é apenas esculpir pedaços de madeira, mas sim representar vivências familiares a partir da arte. A comercialização da peça ajudou a família de Mestre Sabino em diversas situações de dificuldades financeiras - a arte ganhou o lugar de sobrevivência.

Ensinei meus meninos todos a fazer carranca, às vezes eu chegava em casa do trabalho e eles já haviam adiantando umas três ou quatro, aí eu pegava terminava e corria para vender. No tempo não tinha essa loja aqui na Associação e nós íamos para a porta dos restaurantes vender. Todo dia tinha, todo dia, todo dia! Quando chegava no final do mês tinha dinheiro para pagar a água, a luz, comprar o gás e o de comer, que nunca faltou. Tinha o dinheiro para pagar o curso para meu filhos, De uma hora até as sete e meia eles faziam dez carrancas pequenas. Um já pegava e lixava, outro fazia os acabamentos, era todo dia desse jeito. (Carranqueiro, 60 anos).

Embora não tenham participado do ciclo das barcas, os artistas da Associação dos Carranqueiros fazem o resgate da cultura ribeirinha, pois o folclore e os contos populares fazem parte da cultura barranqueira da cidade de Pirapora. Os artistas preservam a arte das carrancas e conhecem algumas das histórias existentes sobre a peça.

Eu conheço só o básico mesmo da história das carrancas. Que as pessoas usavam em barcos, né? Pra espantar o caboclo d'água. Só isso que eu sei... Aí o povo começou a usar em casa como decoração, no início como crença mesmo, mas depois que foi

³ Dados da entrevista. Pesquisa de campo realizada com os artistas da Associação dos Carranqueiros da cidade de Pirapora- MG em 12/01/2015.

acabando as crenças, igual tudo que tá acabando, né... as crenças... então o povo foi usando decoração... e aí hoje... acho que a maioria das pessoas usa mais como decoração mesmo. Eu acredito que... pela fiúra dela, deve espantar mesmo, se existir, né? Mas... tem gente que... a maioria, não né... tanto que era nos barcos, a maioria era nas embarcações que afundavam, né... A minha casa não vai afundar, né? (Carranqueiro, 35 anos).

Os corpos dos carranqueiros encontraram sentidos para vibrar a partir dos encontros e vivências com Mestre Sabino, atravessados por emoções que potencializam e constroem devires. A carranca torna-se um dispositivo de eficção para muitos dos artistas, seus olhos vibraram ao conhecer a peça e ao vê-la ser esculpida. Esse encontro torna-se agenciamento de composição subjetiva.

Ele ensina a fazer bem feito a carranca... e tipo assim... eu tinha prazer de lixar pra ele... eu num lixava num era por obrigação... eu queria, eu pedia pra lixar. Eu falava "vô, deixa eu lixar procê aí", aí assim... eu lixava e... enquanto ficava olhando, né? Lixando e olhando os traços, a cor perfeita, as presa bem feita... e eu ficava com vontade de fazer igual a ele... falei "vou aprender igual vô!"... aí eu lixava, depois ele me ensinava... e eu ia... lixando e ele me ensinando... aí fica aquela troca de, de... de experiência, entendeu? Aí eu aprendi... fui aprendendo, fui gostando. (Carranqueiro, 35 anos).

Deleuze e Guattari trabalham com a perspectiva do desejo, a partir de processos que permanecem em contínua produção e se compõe no contato com o outro. Esses processos criam fluxos, que por serem fluidos, perpassam a potência criativa do sujeito na criação do novo. Esses fluxos se tornam potencializadores na produção artística, pois possibilitam que processos criativos aconteçam. Rocha; Becker (2007), afirmam que os “[...] Fluxos e intensidades desejantes funcionam como dispositivos e deixam acontecer os processos de subjetivação, desarranjando e rearranjando as subjetividades em suas cristalizações e criando o novo na medida das possibilidades de cada corpo e na potencialização da vida” (BECKER, ROCHA, 2007).

Mesmo que os carranqueiros usem como referência o Mestre Sabino, constroem as suas peças de maneira singular, com traçados próprios, por possuírem heterogeneidade. As vivências constituídas em torno da produção da carranca produzem fluxos intensivos em cada artista, pois cada um experimentou o contato com a peça de maneira distinta e única. Portanto, os afetos produzidos nesse encontro potencializam os seus processos criativos.

Tem gente que risca... Eu já faço direto... porque já tá na cabeça. Eu não consigo ficar riscando, igual tem gente que risca do começo até o fim... eu não risco, não... Moldurado eu já faço direto, vem na cabeça e eu bolo alguma coisa... Assim, sempre eu procuro tá sempre mudando, renovando os moldurado, alguma coisa assim. [...] Tem um modelo de base. Moldurado, esses trem... tem um básico, só que eu procuro

fazer mais bem feito. Enfeitar mais. E já tá na mente, já.. Isso aqui não sai. [...] Meu modelo de artista era meu avô, meu modelo é dele mesmo. Assim... Agora eu não sei se ele pegou de outro artista, né? Só que eu peguei do dele. [...] É igual... eu pego um pouquinho do modelo de meu avô, de meu tio, de um outro tio... porque cada um aqui faz um modelo. Ninguém faz igual, não... Cada um tem um modelo. (Carranqueiro, 35 anos).

As imagens 1 e 2 representam o mesmo modelo de traçado nas carrancas, que seguem o estilo vampiresco. As imagens evidenciam os processos de diferenciação nas composições de cada artista, em que o contato com a peça produz sentimentos e olhares singulares. Os processos criativos emergem de maneiras distintas em cada carranqueiro, que expressam os seus afetos heterogêneos na peça.

Foto 1: Carrancas Vampirescas.



Fonte: Fotografia da autora.

Foto 2: Carrancas Vampirescas.



Fonte: Fotografia da autora.

Os afetos que permeiam os artistas da Associação dos Carranqueiros da cidade de Pirapora, cartografaram sentimentos singulares. Esses afetos, produzidos em família, compuseram processos subjetivos. Os momentos partilhados no coletivo, em que se dividem histórias, ferramentas e materiais de trabalho, trouxeram significados para a arte. Suas vivências contribuíram para que as carrancas se tornassem patrimônio histórico da cidade de Pirapora – Minas Gerais.

5 CONCLUSÃO

A carranca se tornou uma das manifestações culturais importantes da cidade de Pirapora, por ser história, cultura popular e a expressividade de uma das classes marginalizadas. Embora a peça seja valorizada em sua estética e historicidade, as vivências dos artistas a partir da construção dessa arte são esquecidas pela própria população ribeirinha. Mesmo com a re-

apresentação cultural que a arte das carrancas traz à região do Médio São Francisco, foram encontradas dificuldades de explorar conteúdos bibliográficos, pelo motivo de poucos autores produzirem trabalhos sobre essa temática.

Em vista do que foi trabalhado, a partir do pensamento de Deleuze e Guattari, permitiu-se pensar em alguns afetos que perpassam os carranqueiros da cidade de Pirapora, a partir de suas histórias com a peça. Esses afetos criaram devires, potências que criam sentidos no real. O devir do artista tornou-se movimento de transformação, a partir das vivências familiares na criação da carranca. O devir não é a imitação e não se faz no imaginário, mas sim na realidade experimentada pelo carranqueiro.

Assim como o objeto artístico, o artesão também é o resultado de suas diversas composições, porém em constante variação. Seus fluxos desejantes potencializam os aspectos criativos, entretanto na obra essas características aparecem de maneiras distintas e únicas. Suas vivências evidenciam a importância simbólica existente na peça, que tornam a carranca objeto de valor cultural e familiar.

A carranca foi ressignificada e tornou-se sinônimo de distração para alguns artistas. Os aspectos simbólicos também ganharam novas dimensões, o totêmico ganhou um novo lugar, de sobrevivência a partir da venda, ao trazer esperança para aquelas que dependem da produção.

O estudo comprova as diversas dimensões que perpassam a figura da carranca, de figura de proa no período do ciclo das barcas a sustento familiar dos artistas nos dias atuais. Com o conteúdo explorado a partir das histórias orais, foi possível pensar nas variáveis que influenciam os seus processos subjetivos, em que a experimentação na produção da peça foi realizada no coletivo familiar.

Fazer carrancas é produzir sentimentos, memórias e histórias de cada artista que usa o espaço da Associação dos Carranqueiros para adquirir o sustento. O corpo, além de encontrar sentidos para vibrar ao olhar e produzir a peça, torna-se máquina desejante e de produção. E a subjetivação? Permeia nos encontros, nos afetos, na multiplicidade, na singularidade, no devir e no produzir do carranqueiro; que mesmo com o fato de não garantir o sustento com a venda do objeto, não abre mão do seu ofício.

A investigação permite novas perspectivas de trabalho no estudo da cultura e da subjetivação dos carranqueiros, a partir da ideia de que ambas vão ao encontro do social. Os processos tornam-se construções e forças sociais que perpassam os processos subjetivos e produzem identidades culturais. A identificação dos grupos com o passado, com a história, desen-

volve processos de construção de memória social, em que o passado existe à luz de um presente significativo.

O saber é produzido nas inter-relações, por isso a importância da valorização dos saberes locais, desse modo, alguns questionamentos emergiram no decorrer do processo investigativo, como: Quem sabe? Desde onde ele sabe? Sobre quem ele sabe? Sobre o que ele sabe?

O processo de interação com o outro envolve trocas simbólicas, mesmo que ainda, com o objetivo de acomodar novos significados desses símbolos. E assim ocorreu similarmente com a carranca, em que novos contextos sociais criaram novos lugares e valores para a peça. Dessa maneira, o estudo permite investigar novas problemáticas com outra perspectiva de análise teórica, mas ainda a entender a subjetivação como composição do campo social, em que processos de construção de memória produzem em seus corpos elementos da arte popular.

As observações do estudo em campo permitiram pensar nas práticas e técnicas que são expressas no individual, mas também no coletivo. O trabalho traz visibilidade ao carranqueiro, que embora o ofício seja conhecido em diversos lugares, permanece no anonimato com as suas diversas vivências e sentimentos construídos junto da sua arte. A “Associação dos Carranqueiros da Cidade de Pirapora”, mesmo com toda a precariedade estrutural, ainda é o espaço de encontros e de partilhas para aqueles que mantêm preservada parte de suas histórias familiares e ribeirinha.

REFERÊNCIAS

BISCOUTO, Soleni Fressato. **Cultura popular**: reflexões sobre um conceito complexo. Bahia. 2011. Disponível em: <<http://oohodahistoria.org/culturapopular/artigos/culturapopular.pdf>>. Acesso: 08 nov. 2014

BECKER, Natália. Cháris Rocha. **Desejos**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, 2007. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/e-psico/subjetivacao/espaco/desejo.html>>. Acesso: 19 nov. 2015.

COELHO, Lélia Frota. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: SÉCULO XX**. Editora: Aeroplano. Rio de Janeiro, 2005.

DINIZ, Domingos. Ivan Passos Bandeira da Mota. Mariângela Diniz. **Rio São Francisco: Vapores e Vapozeiros**. Editora: dos autores. Pirapora – Minas Gerais. 2009.

DELEUZE, Gilles. Claire Parnet. **Diálogos**. Editora: Escuta. São Paulo, 1998. Disponível em: <<http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20e%20Claire%20Parnet%20-%20Di%C3%A1logos.pdf>>. Acesso: 17 19 nov. 2015

GORI, Iris. Sergio Barbieri. Susana Chertudi. Enrique Martinez. **Arte popular Latino Americano**: Brasil, Chile – Peru. Centro Editor da América Latina S.A. Buenos Aires.

GUATTARI, Félix. Suely Rolnik. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. Petrópolis. Editora: Vozes, 2000.

MANSANO, Sonia Regina. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. Universidade Estadual de Londrina. **Revista de Psicologia da UNESP**, 8(2). 2009. Disponível em:
<<http://www2.assis.unesp.br/revpsico/index.php/revista/article/viewFile/139/172>>. Acesso: 15 dez. 2014.

MARTINS, Saul. **Arte Popular Figurativa**. Edição Carranca. Belo Horizonte. 1977.

PARDAL, Paulo. **Carrancas do São Francisco**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

READ, Herbert. **O Sentido da Arte**: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura, e das bases dos julgamentos estéticos. 9ª edição. IBRASA. São Paulo. 2005.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993. Disponível em:
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>>. Acesso: 15 dez. 2015

ROLNIK, Suely. **Uma insólita viagem à subjetividade**: fronteiras com a ética e a cultura. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997. Disponível em:
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/viagemsubjetic.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2014

SANTAELLA, Lúcia. **Arte e Cultura**. Equívoco do Elitismo. Co-edição : CORTEZ EDITORA/ EDITORA UNIMEP. São Paulo. 1982.

SOARES, Amanda Santos. Walfrido Martins Neto. Antônio das Graças José. Denilson Fiuza da Silva. **Cultura das carrancas em Pirapora-MG**. Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2012.