

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES/UNESP**

MARIANA DE ARAUJO ALVES DA SILVA

O ENCONTRO DOS RIOS:

**A Associação de Cerâmica da Barra (BA)
no contexto da arte popular**

São Paulo

2019

Mariana de Araujo Alves da Silva

**O encontro dos rios:
A Associação de Cerâmica da Barra (BA)
no contexto da arte popular**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes do
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)
como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes.

**Orientadora: Prof^a Dr^a Geralda M. F. S. Dalglish
(Lalada Dalglish)**

São Paulo

2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S586e	Silva, Mariana de Araujo Alves da. O encontro dos rios: a Associação de Cerâmica da Barra (BA) no contexto da arte popular/ Mariana de Araujo Alves da Silva. - São Paulo, 2019. 182 f. : il. color. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Geralda M. F. S. Dalglish (Lalada Dalglish). Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. 1. Arte popular. 2. Cerâmica brasileira. 3. Cultura popular. I. Dalglish, Geralda M. F. S. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.
-------	--

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

O encontro dos rios:

A Associação de Cerâmica da Barra (BA) no contexto da arte popular

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) pela seguinte banca examinadora:

Prof^a Dr^a Geralda M. F. S. Dalglish (Lalada Dalglish)
Universidade Estadual Paulista (Unesp) – Orientadora

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Universidade Estadual Paulista (Unesp) –
Professor-Colaborador PPGM-ECA-USP

Prof^a Dr^a Sonia Carbonell Alvares
Universidade Metropolitana de Santos-UNIMES

Aprovada em 24/06/2019.

São Paulo, 24 de junho de 2019.

DEDICATÓRIA

À minha avó Carmen, que foi forte e insubmissa o bastante para aprender a ler sozinha, na madrugada, enquanto todos dormiam.

AGRADECIMENTOS

A Virginia Claudia e José Antonio, pelo encontro que me gerou e me nutre. A Nina, pelo apoio de sempre e edição final deste trabalho. A Carmen (*in memorian*), pela inspiração. A Renato, pela amizade certa. A Guiga e Helena, pelo apoio no início do percurso paulistano. A Fabiana, Vitória, Thaís e Paola, pela família formada. A Lalada Dalglish, por acreditar que daria certo.

Aos amigos da Barra, que abriram todas as portas possíveis para que eu pudesse entrar. A Leonor, pela alegria e inspiração. A Cida e Laura, pela generosidade. A Márcia, pela delicadeza. A Tamires e Nery, pela disponibilidade. A Marcos, Guri, Justino e dona Betinha, por nos receberem tão bem. A Dedê e Junior, pelos encontros da vida ao som do violão nas noites sertanejas. A Vitória, por ter topado a viagem, pela amizade e pelo olhar compartilhado neste trabalho.

Aos professores e funcionários que cruzaram o meu caminho com textos incríveis, palavras de incentivo, pesquisas inspiradoras, trabalho sério, disponibilidade. Aos professores da banca, pelas contribuições e gentileza.

Aos meus ancestrais e guias, às mulheres que vieram antes de mim galgando com coragem caminhos que disseram que elas não poderiam trilhar. À *Madre Tierra*, que me ensina a viver por meio da beleza e força da natureza e pelo toque agradável e ancestral no barro.

RESUMO

A arte popular ocupa um lugar social específico no âmbito das produções e estudos do campo da Arte ocidental. Com base nessa conjuntura, esta pesquisa busca compreender possibilidades de aproximação e afastamento entre a “arte” e o “popular”, analisando cruzamentos, distanciamentos e convergências, a fim de identificar diferentes perspectivas para relacionar-se com estudos sobre o tema. Para tal, observa-se a produção cerâmica da comunidade artesã Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima da Barra (BA) como estudo de caso para discutir a proposição do curador e crítico de arte paraguaio Ticio Escobar sobre o termo “arte popular” como teoricamente híbrido. A cidade da Barra situa-se no Oeste Baiano, precisamente no ponto onde se encontram o rio Grande e o rio São Francisco, condição fundamental para o desenvolvimento da atividade cerâmica nesta região. Estabelece-se uma relação de homologia ao conceito de *campo* proposto por Pierre Bourdieu a fim de compreender a forma de atuação dos principais agentes dos microcosmos da arte culta e da arte popular. Tendo como referência a tensão de conceitos e nomenclaturas utilizados há tanto tempo nos estudos e na produção de arte, esta investigação discute maneiras de enfrentar os desafios estéticos e sociais que se apresentam aos nossos tempos.

Palavras-chave: Barra-Bahia. Cerâmica comunitária. Arte popular. Cultura. Campo.

ABSTRACT

Popular art occupies a specific social position in the productions and studies of the art field. From this circumstance, this research seeks to understand possibilities of approach and deviation between *art* and *popular*, analyzing crossings, diversions and convergences, in order to identify different perspectives to establish contact with the mentioned subject. In this sense, we can observe the ceramic production of the artisan community *Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima* from Barra-Bahia as a case study to discuss the proposition of the curator and art critic Ticio Escobar about the term *popular art* as theoretically hybrid. The city of Barra is located at the west of Bahia, precisely at the point where the Grande river the São Francisco river meet. The existence of these rivers is a fundamental condition for the development of ceramic activity in this region. I make a homology to the concept of *field* proposed by Pierre Bourdieu in order to understand how the main agents of the microcosms of erudite art and popular art act. From the tension of the concepts and nomenclatures used so long in the production and studies of art, this research discusses ways to face the aesthetic and social challenges that present themselves to our times.

Keywords: Barra-Bahia. Community ceramics. Popular art. Culture. Field.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** O rio São Francisco visto da cidade da Barra. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 31**
- Figura 2.** Prainha nas margens do rio Grande. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 31**
- Figura 3.** Fachada de casa residencial em estilo neoclássico na Barra. A datação no alto da construção indica o ano de 1920. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 37**
- Figura 4.** Na parte aberta do espaço da Associação de Cerâmica da Barra, pá e pedaços de madeira apoiados junto aos potes na parede. Os potes que não foram para a venda por algum motivo ainda são úteis; compõem o espaço de alguma forma, e aqui servem como uma espécie de mesa, apoiando recipientes com as tintas naturais utilizadas para a pintura da cerâmica. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 41**
- Figura 5.** Parede da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima: composição do acaso e contexto simbólico. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 43**
- Figura 6.** Parede da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima: Sagrada Família, sacola de plástico e relógio. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 43**
- Figura 7.** Detalhe floral em pote da Associação de Cerâmica da Barra. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 45**
- Figuras 8, 9 e 10.** Tríptico: As irmãs artesãs Cida Araújo (camiseta branca) e Leonor dos Santos Neta (camiseta roxa) trabalham em uma encomenda enquanto conversam com outros artesãos que trabalham no espaço. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 49**
- Figura 11.** Carrancas de barro. São parte da imagética da porção média da bacia do São Francisco e, de acordo com o folclore regional, são fixadas na proa dos barcos como proteção contra os espíritos maus que vivem nas águas. São comumente feitas em madeira, mas aqui temos criações em barro. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 56**
- Figuras 12 e 13.** Fachadas de casas residenciais em estilo neoclássico na Barra. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 60**
- Figura 14.** A artesã Tamires pousa a mão molhada de barro sobre prato exposto ao sol, em processo de secagem. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 62**
- Figuras 15 e 16.** Mapa de Trigueiros. A Barra aparece na porção média da bacia do São Francisco, no estado da Bahia, ponto onde encontra o rio Grande. **Pág. 69-70**
- Figura 17.** Paisagem barrense. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 73**
- Figura 18.** Leonor dos Santos Neta (à esquerda), Cida Araújo (à direita) e Laura Gonzaga dos Santos (ao centro) pintam potes com tauá e modelam peças. **Pág. 75**
- Figura 19.** Documentações fotográficas e recortes de pôster: registros sobre a história da Cerâmica de Fátima na parede da Associação. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 76**
- Figuras 20-23.** O ateliê de mestre Gerard é focado na produção de figuras religiosas do catolicismo e das religiões afro-brasileiras. O ateliê, além de ser a casa de Gerard, também é um local de culto ao candomblé¹. Ateliê Gerard, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 77**
- Figura 24.** Frente e verso de peça sincrética da escola de Gerard: de um lado (esquerda), a santa católica; do outro (direita) a orixá. Escultura de Willians. 2009. 59x26x20 cm. Peça da Coleção Lalada Dalglisch. **Pág. 80**
- Figura 25.** Painéis do povoado de Passagem à venda na loja da Associação de Cerâmica. As painéis de Passagem são caracterizadas pelos motivos florais em suas tampas. O floral de Passagem é mais gestual do que o pintado pelas artesãs de Fátima. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 81**
- Figura 26.** Travessas pintadas com tauá e tabatinga antes de entrarem no forno. A tinta do tauá é amarela antes da queima; somente após o cozimento torna-se vermelha. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 83**
- Figura 27.** Barquinhos (miniaturas) pintados com tauá (vermelho) e tabatinga (branco). Peças de Leonor dos Santos Neta. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2007. **Pág. 84**

Figura 28. Moringa antropomorfa (à esquerda) produzida no período de intervenção do Instituto Mauá na Associação de Cerâmica. Autor e dimensões desconhecidos. Instituto Mauá, Salvador, Bahia. **Pág. 86**

Figura 29. Moringa antropomorfa (à direita) de autor desconhecido. 36x15x13 cm. Década de 2010. Coleção Lalada Dalglish. **Pág. 86**

Figura 30. Pote pintado em tauá e tabatinga. Autor desconhecido, 60x30 cm. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 87**

Figura 31. Frente e verso da etiqueta das peças vendidas na loja da Associação de Cerâmica; produzida após a intervenção do Instituto Mauá na comunidade, apresenta contatos das artesãs e um breve texto sobre a produção das peças. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 89**

Figura 32. A entrada para a Associação de Cerâmica contígua à entrada para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 90**

Figura 33 e 34. Fachada da Associação de Cerâmica contígua à da Igreja de Nossa Senhora de Fátima na rua Sete de Setembro, nº 678. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 95**

Figura 35 e 36. Chegada à Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima: corredor da entrada é contíguo à lateral da Igreja de Nossa Senhora de Fátima. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 97**

Figura 37. O salão dos ceramistas é amplo. A área coberta é composta por duas mesas de alvenaria e um corredor com uma ampla bancada, também em alvenaria, ao longo de todo o seu comprimento. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 99**

Figura 38. Visita dos estudantes à associação. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 100**

Figura 39. Área lateral da associação, de onde também se pode observar um dos fornos que não é utilizado pelos ceramistas. Esse é o local onde são armazenados madeira e barro. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 102**

Figura 40. Local onde é armazenado o barro seco. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 102**

Figura 41. Lojinha na Associação de Cerâmica. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 103**

Figura 42. Uma das mesas de trabalho dos ceramistas em alvenaria: sobre ela barro, ferramentas, pote com água e uma grande encomenda em produção. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 104**

Figura 43. Leonor e sua filha, Tamires, trabalham na modelagem de uma grande encomenda de tacinhas. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 104**

Figura 44. Faca e serrinha: ferramentas comumente utilizadas pelos artesãos da Barra em todos os momentos da modelagem, especialmente no momento de acabamento das peças. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 105**

Figura 45. Faca e serrinha em mesa improvisada: além das bancadas e mesas de alvenaria, é muito comum que os artesãos produzam em “mesas improvisadas”, como essa, onde o artesão Marcos utilizava um banco como mesa de trabalho. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 105**

Figura 46. Tanque baixo de alvenaria onde o barro é misturado à água. As sobras de barro que saem das peças são misturadas a essa massa, que está permanentemente sendo alimentada. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 106**

Figura 47. Sobras de barro após fase de acabamento das peças serão agregadas ao tanque de alvenaria para novamente serem hidratadas e modeladas. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 106**

Figura 48. A artesã Betinha modelando um pote a partir de blocos sólidos de barro. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 108**

Figura 49. Uma grande encomenda de tacinhas para o padre mobilizou a maioria dos artesãos da associação. Para a técnica de modelagem a partir do bloco sólido, o barro é enrolado em um acordelado grosso, são cortados os pedaços de mesmo tamanho que serão cavados para dar forma às tacinhas. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 108**

Figura 50. O barro utilizado para modelagem apresenta coloração acinzentada, quando hidratado. Depois de retirada a massa dos tanques de hidratação, ele é sovado nas mesas e

colocado em sacos plásticos grossos como esse. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 108**

Figura 51. O artesão Justino modela barquinhos. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 108**

Figura 52. A artesã Márcia ensina-me a técnica de desbaste com facas e serrinhas, muito utilizada pelos artesãos da Barra após a modelagem básica das peças; é uma primeira etapa de acabamento. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 109**

Figura 53. A artesã Cida Araújo ajuda sua irmã, Leonor, com a grande encomenda de tacinhas. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 110**

Figura 54. O artesão Marcos envolve-se na modelagem da encomenda aceita por Leonor. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 110**

Figura 55. A artesã Laurenice guarda parte da encomenda. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 111**

Figura 56. A artesã Leonor modela as tacinhas. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 111**

Figura 57. A artesã Tamires risca com a ponta da serrinha desenhos em baixo-relevo. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 112**

Figura 58. Os artesãos Leonor, Marcos e Betinha trabalham no salão. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 112**

Figura 59. Materiais para pintura: pote grande com tauá e pedaço de pano; pote pequeno com tabatinga e talisca de buriti. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 113**

Figura 60. Materiais para pintura: galão com tinta de tauá preparada; potes vazios; potes com tauá; potes com tabatinga e prato. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 114**

Figuras 61 e 62. A artesã Tamires aplica o tauá como base da pintura do prato com um paninho embebido em tauá. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 115**

Figura 63. A artesã Cida desenha os bordados nos potes enquanto Tamires amamenta a filha, Laura. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 116**

Figuras 64-67. Grafismos que decoram as diversas peças da Barra. Pintados em tabatinga sobre tauá, retratam a vegetação local e são denominados “bordados” pelas artesãs. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 116**

Figura 68. Outros tipos de grafismos aplicados às peças da associação: bordados em alto-relevo, sem pintura. Potes de Laurenice dos Santos. 60x30 cm. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 117**

Figura 69. Outros tipos de grafismos aplicados às peças da associação: bordados em baixo-relevo, com pintura em tauá e tabatinga. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 118**

Figuras 70 e 71. O forno utilizado na associação pelos ceramistas é o de “barranco”, de cúpula aberta e fôrnelha separada para a alimentação da lenha. Construído de maneira a mimetizar um barranco, possui uma fôrnelha em um patamar mais baixo e a boca em um patamar mais elevado. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 119**

Figura 72. Lua cheia nascendo no dia da queima de Laura. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 120**

Figuras 73-75. Marcos e Guri preparam lenha na entrada da fôrnelha para o início da queima. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 121**

Figuras 76-78. Esquente do forno de Laura. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 122**

Figura 79. Laurenice monta sua fornada: potes grandes ocupam a parte inferior do forno. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 122**

Figura 80. Laurenice e suas irmãs, Cida e Leonor, montam a fornada. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 123**

Figura 81. Quando o forno está todo preenchido com as peças a serem queimadas, ele é coberto com cacos de outras peças que já foram queimadas. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 123**

Figura 82. Leonor acompanha o fim da queima, junto à Laura. Com um pedaço de pau comprido, ajeitam a lenha para dentro da fôrnelha. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 124**

Figuras 83-86. Antes da queima: processo de fechamento da boca do forno com cacos de cerâmica queimada. Suas cores foram sendo adquiridas ao longo das queimas anteriores; quando o forno está totalmente coberto com eles, forma-se uma imagem interessante.

Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 125**

Figura 87. Após a queima: abertura do forno. Os cacos (enegrecidos pela fumaça) são retirados e as peças, que antes eram amarelas, surgem em um vermelho vivo. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 126**

Figura 88. Crivos no fundo do forno da associação: parte que separa as peças da fornalha. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 126**

Figura 89. Na imagem: à esquerda, potes já queimados que, por isso, apresentam a coloração vermelha do tauá após a queima; à direita, potes que ainda não foram queimados, de coloração amarela, cor do tauá antes da queima. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 127**

Figuras 90-93. Produção da Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima em exposição no Centro Cultural Avelino Freitas. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 128**

Figuras 94-98. Peças em exposição e à venda na loja da Associação de Cerâmica. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 129**

Figuras 99 e 100. Moringa feita por uma das artesãs já falecidas, Laura Vieira de Oliveira. Decorada com bordado em alto-relevo e pequenos pontos em tauá e tabatinga. 15x22 cm. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 132**

Figura 101. Assinatura no fundo de peça da associação. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 133**

Figura 102. Nicho da loja do Museu do Folclore com peças da Barra à venda: moringas, caxixis, miniaturas de barquinhos e potes pequenos com tampa. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 2018. **Pág. 134**

Figura 103. Detalhe de nicho da loja do Museu do Folclore com peças da Barra à venda: moringas, caxixi, miniaturas de barquinhos. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 2018. **Pág. 135**

Figura 104. Identificação em peça da Barra à venda na loja do Museu do Folclore: porta-joias de Tamires dos Santos. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 2018. **Pág. 135**

Figura 105. Identificação em peça da Barra à venda na loja do Museu do Folclore: caxixi de Laurenice dos Santos. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 2018. **Pág. 135**

Figura 106. Conjunto de travessas da Barra à venda na loja do Museu do Folclore, sem identificação da artesã que as produziu. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 2018. **Pág. 136**

Figura 107. Peça de Leonor dos Santos Neta. Pescador, barquinho e cesto com surubins. 23x12x12 cm. Pintura em tauá e tabatinga. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 137**

Figura 108. Acima: pescador, barquinho e cesto com surubins de Leonor dos Santos Neta. 23x12x12 cm. Pintura em tauá e tabatinga. Associação de Cerâmica, Barra, 2017. **Pág. 138**

Figura 109. Abaixo: pescador em barco a motor de Leonor dos Santos Neta. 23x12x12 cm. Pintura em tauá e tabatinga. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 138**

Figura 110. À esquerda: vaqueiro. 23x12x14 cm. Autor desconhecido. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 139**

Figura 111. À direita: pratinho com galinha e ovos. 16x10 cm. Pintura em tauá e tabatinga. Autor desconhecido. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 139**

Figuras 112 e 113. Peça figurativa da Igreja Nossa Senhora de Fátima. Pintura em tauá e tabatinga. 30x24x27 cm. Autor desconhecido. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 140**

Figuras 114 e 115. Jogo de travessas: três tamanhos que se encaixam. Os utilitários da Barra sugerem servir os pratos que são típicos na região, como o peixe. Pintura em tauá e tabatinga. 30x25x8 cm. Leonor dos Santos Neta. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 140**

Figuras 116 e 117. Jogo de caldeirões: três tamanhos que se encaixam. Pintura em tauá e tabatinga. 25x25x37 cm. Peças de Leonor dos Santos Neta. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 141**

Figuras 118-120. Caxixis (da esquerda para a direita): pintura em tauá, pintura em tabatinga, bordado em baixo-relevo em tauá e tabatinga. 4,5x8 cm. Autores desconhecidos. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 142**

Figura 121. Moringa antropomorfa, Minas Gerais, séc. XIX. **Pág. 144**

Figura 122. Moringa-moça disponível para venda na loja da associação. 30x15 cm. Autor desconhecido. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 144**

Figuras 123 e 124. Moringa-moça disponível para venda na loja da associação. 30x15 cm. Peça de Márcia Evangelista. Barra, Bahia, 2017. **Pág. 144**

Figura 125. Barco com pescador e cesta de surubins. Miniatura de Leonor dos Santos Neta. 23x12x12 cm. Pintura em tauá e tabatinga. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 146**

Figura 126. A artesã Laurenice Pereira dos Santos com um de seus potes. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 148**

Figura 127. A artesã Leonor dos Santos Neta com um de seus barquinhos. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 149**

Figura 128. A artesã Tamires dos Santos Ferreira com um de seus jogos de café. Associação de Cerâmica, Barra, 2017. **Pág. 150**

Figura 129. O artesão Juneris Serrano de Oliveira com um de seus surubins pintado a frio, com esmalte sintético, após a queima. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 151**

Figura 130. O artesão Marcos Aurelio Rodrigues Soares com um de seus barcos. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 152**

Figura 131. “Guri”, que ainda é apenas ajudante dos artesãos da associação, com uma peça feita por ele. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 153**

Figura 132. A artesã Márcia Rodrigues Evangelista com uma de suas peças. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 154**

Figura 133. Laurenice finaliza a montagem de seu forno para a queima com a colocação das últimas peças. A queima, etapa final do trabalho do ceramista, é um momento de entrega. Assim, Laurenice entrega suas peças a essa queima, que, com sorte, as devolverá devidamente inteiras e queimadas. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 163**

Figura 134. Potes com pintura em tauá e bordados em tabatinga. Autor desconhecido. 35x55 cm. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 164**

Figura 135. Peixe sendo modelado por Márcia Evangelista. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. **Pág. 165**

LISTA DE ABREVIATURAS

IA-Unesp – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

INRA – Instituto Nacional da Pesquisa Agronômica da França

CHESF – Companhia Hidrelétrica do São Francisco

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 23

1 ARTE CULTA E ARTE POPULAR 33

1.1 Tensionar conceitos 35

1.2 Arte popular: um campo fértil 38

1.3 O conceito de campo de Pierre Bourdieu e a arte popular 45

2 O POPULAR NA ARTE 53

2.1 A formação da brasilidade 55

2.1 Cerâmica: ofício e estética do povo 61

3 O PERCURSO HISTÓRICO E SOCIAL DA CERÂMICA NA BARRA (BA) 67

3.1 Breve histórico sobre a Barra 71

3.2 A cerâmica na Barra: histórico e núcleos atuais 74

3.3 As tintas naturais e as relações com o Velho Chico 82

3.4 O mercado da louça na Barra 85

4 O ENCONTRO DOS RIOS: A ASSOCIAÇÃO DE CERÂMICA NO CONTEXTO DA ARTE POPULAR 91

4.1 Recuperar a história para compreender o presente 93

4.2 A Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima em nossos dias 94

4.3 Questões de modelagem 104

4.4 Questões de pintura 113

4.5 Questões de queima 118

4.6 Difusão: loja e centro cultural 127

4.7 Autoria e comunidade: diversidade na produção e diálogos com o cotidiano 142

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 157

REFERÊNCIAS 167

ANEXOS 173

Anexo A - Entrevista com Leonor dos Santos Neta 175

Anexo B - Entrevista com Cida Araújo 180

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasce da vontade de dialogar com narrativas de alguma forma silenciadas dentro dos estudos do campo da arte. O percurso que me trouxe até o presente texto teve início em 2012, quando ingressei no curso da graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-Unesp) em São Paulo. Cerca de um ano após meu ingresso, tive o primeiro contato com a cerâmica. Ao longo da graduação, enquanto minha trajetória rumava em direção aos caminhos de uma materialidade artesã, eu percebia que havia pouco espaço de diálogo entre ela e a teoria da arte que estudávamos.

O laboratório de cerâmica estava sempre cheio, mas parecia ser um espaço à parte do restante do Instituto. Pensei que talvez isso acontecesse porque a cerâmica se estabeleça fortemente como ofício, sendo preciso aprender suas técnicas de forma persistente até que sejam dominadas. No entanto, logo entendi que isso não era uma justificativa adequada, uma vez que a pintura, tão privilegiada pela arte, também poderia ser pensada como ofício, já que também necessita de dedicação e domínio de técnicas e procedimentos. Assim, meu interesse pela pesquisa sobre cerâmica no âmbito da universidade tornou-se sobre ofício, mas também sobre como ela pode ser matéria potente para investigar as experiências sensíveis e a cultura material.

A arte é um meio de conhecer o mundo. Como campo de produção de conhecimento, compartilha com diversas áreas científicas seus conceitos e paradigmas. Ao longo dos últimos séculos, a arte produziu ideias em diálogo sincrônico e diacrônico com o mundo. Por essa qualidade de estabelecer diálogos que se cruzam e se transpõem, a arte não é uma só, mas muitas. Contudo, a simples indicação “arte” pode situar-nos tanto em lugares – e mercados – de hegemonia muito bem estabelecidos, como em uma padaria que vê a produção de pão como uma “arte”. Assim, também, a produção artística contemporânea apresenta-se com uma ampla riqueza e diversidade de formatos de exposição e temas. A arte que estudamos como “contemporânea”, realizada pelos artistas a partir das décadas de 1970/1980, já não é tão contemporânea assim, pois, seguindo o fluxo da história, encontrou outras classificações onde se situar. A arte de nosso tempo acontece enquanto escrevo, e, no mundo contemporâneo, convive com a crise das certezas.

Com tantas conjunturas, nomenclaturas e atribuições sendo revistas, podemos ter a falsa ideia de que paradigmas obsoletos foram superados. Basta, contudo, uma breve aproximação a alguns temas para logo percebermos que ideias ultrapassadas ainda persistem, agarradas a um modelo científico baseado em grandes diferenças estruturais

fundantes da sociedade ocidental e capitalista na qual vivemos. A modernidade, historicamente superada, ainda assusta como um fantasma. A arte brasileira ainda possui muitas ligações com um entendimento estético moderno. Assim, a pergunta do crítico estadunidense Hal Foster ecoa: “de que maneira uma reconexão com uma prática passada respalda uma desconexão de uma prática presente e/ou o desenvolvimento de uma nova prática?” (FOSTER, 2014, p. 8).

Enquanto campo de investigação e produção de conhecimento, a arte abre espaço para a fala biográfica dos artistas. Como artista-pesquisadora, compreendo que esta pesquisa, embora possua seu recorte, também é sobre explorar meu grande sertão interior. Fui acolhida por São Paulo, uma cidade onde todas as culturas coexistem, e aqui tomei contato com diversas manifestações que me remetiam à terra natal dos meus pais. Nasci no Rio de Janeiro, morei no sul de Minas Gerais e até 2013 não havia estabelecido nenhuma ligação com o lugar de onde eles vieram. Até que, nesse ano, fizemos uma viagem longa passando por três estados do Nordeste: Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte. Nesse momento, costumes, jeitos de falar, comidas, rituais cotidianos, passaram a fazer muito mais sentido para mim. Comecei a descobrir um tesouro que me falava sobre a história da minha família e sobre nossa ancestralidade.

Meu pai nasceu em Campina Grande (PB) e minha mãe em Fortaleza (CE), e embora nenhuma dessas cidades fosse tão grande na década de 1950, eles não estavam no sertão. Para a minha família, o sertão é ancestral. Minha bisavó paterna, Regina, segundo nos contam os parentes mais antigos, foi do sertão pernambucano para a Paraíba. A partir dessa situação, pensei como é relativamente fácil identificar sobrenomes estabelecidos pelos colonizadores; eles contam a narrativa dos “vencedores” e são frequentemente de origem paterna. Os nomes das mulheres foram subordinados e apagados, assim como seus corpos, o que torna muito mais difícil traçar linhagens por esse caminho. Foi nesse “não lugar” das mulheres da minha família, longínquo e difícil de mensurar, que encontrei meu sertão interior – uma terra árida, mas potente de investigações estéticas e socioculturais. E, dessa forma, acredito que este trabalho também corrobore para essa expedição.

Em 2015, realizei um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) que abordou a Cerâmica Saramenha, louça mineira produzida na porção central do estado durante o período colonial. A Saramenha é esmaltada com ferro, manganês, cobre e, sobretudo, chumbo; tem sua queima realizada em até mil graus centígrados. Essa louça traz consigo a história de nossos laços coloniais com Portugal e do comércio de nossa então metrópole

com a Grã-Bretanha. Também demonstra como as formas trazidas da Europa estabeleceram-se no Brasil com base em traduções realizadas por artesãos nativos deste território, ou até mesmo que vieram de lá, mas que nessa conjuntura de colônia dialogavam com as possibilidades encontradas por aqui (SILVA, 2015). Nessa pesquisa, para além da história da louça, interessavam-me os vidrados cerâmicos, comumente denominados “esmaltes”.

Ao final desse trabalho, meu interesse voltou-se à cerâmica tradicional latino-americana. Interessei-me por compreender as técnicas e procedimentos desenvolvidos por nossos povos nativos e tradicionais. Em 2017, conheci Valdete e Pawanã Kariri-Xocó, respectivamente louceira e pajé do povo Kariri-Xocó de Porto Real do Colégio, Alagoas. Nesse contato, mais um caminho abriu-se: a relação entre a produção cerâmica e os rios. Os Kariri-Xocó de Alagoas estabelecem-se junto ao baixo curso do rio São Francisco, já bem próximo de seu encontro com o mar. Ao ouvir Valdete e Pawanã falar sobre sua relação com o rio, fui impactada com a potência de vida que suas águas ofereciam àquela comunidade e o quanto todas as transformações pelas quais vinha passando ao longo das últimas décadas impactavam diretamente na vida dos ribeirinhos. E assim, investigando mais sobre as relações entre a cerâmica e o rio São Francisco, encontrei a comunidade ceramista da Barra, em seu médio curso, no ponto onde ele encontra seu último grande afluente perene – o rio Grande –, que o alimenta antes do encontro com as mais potentes usinas hidrelétricas.

Com base nessa rede de histórias, ações e atores, proponho um diálogo com o passado para pensar e atuar sobre o presente. Aproximo-me de narrativas silenciadas ou de pouca voz dentro do campo da arte a fim de contribuir com estratégias para a mudança de uma estrutura que segrega. O curador e crítico de arte paraguaio Ticio Escobar apresenta o termo “arte popular” como teoricamente híbrido: “arte” vem da estética e “popular” vem das ciências sociais; não há um território comum onde as partes possam submeter-se aos mesmos códigos de interpretação (ESCOBAR, 2008). Na aproximação com os estudos de arte popular, percebe-se a inversão de importância da ordem na qual as partes do termo aparecem, de modo que o “popular” parece ter mais força no contexto geral do termo e vir antes da “arte”.

Para minhas análises, pensarei o hibridismo da “arte popular” tendo por referência a noção geral de *campo*, inferida do pensamento do sociólogo francês Pierre Bourdieu em relação ao *campo científico*. Nesse sentido, o *campo* estabelece-se como microcosmo social, em que podemos empiricamente observar as relações de poder e autonomia

estabelecidas por seus agentes. Admitirei, por homologia, a arte popular como um *campo* que se forma entre os polos da “arte” e do “social”, pois tanto desafia análises traçadas com base na estética quanto não pode ser totalmente compreendida pelos estudos das ciências sociais. Por isso, pode ser observada como um campo autônomo entre a arte culta oficial e a organização social, inclusive por estabelecer e dialogar com seus próprios códigos de formação de artistas-artesãos e do mercado artístico-artesanal que os rodeia. Utilizo aqui os termos e expressões “artista-artesão”, “artista-pesquisador” e “mercado artístico-artesanal” para propor uma tensão pela conjunção de termos que ora se completam, ora são vistos como dicotômicos. Neste trabalho, é mais interessante pensá-los juntos, como encontro de águas diferentes que geram vida.

A cerâmica é um saber ancestral que, por meio de sua materialidade, conta a história da humanidade desde tempos muito antigos. Desafia a arte culta, pois o barro jamais abandonou totalmente sua aura simbólica e mítica, ou sua condição utilitária. Muitos objetos cerâmicos produzidos em contextos tradicionais ainda mantêm forte relação com o plano espiritual; essa relação, embora não seja imperativa para a produção dos artistas-artesãos populares, vez por outra ainda aparece. Arte, nesse contexto, tem função e habita um cotidiano que é um emaranhado de relações estéticas e funcionais. O pensamento ocidental moderno viu-se ante a questão da arte como “estética ou função”, e, mesmo após a superação dessa discussão, ela ainda insiste em aparecer quando se estuda cerâmica no contexto da arte popular. É um jogo antigo, que não extingue os problemas, mas os mantém nas periferias; e na periferia da arte está a arte popular. O ciclo vicioso que mantém esse jogo tem como grandes responsáveis museus, galerias e espaços expositivos que não assumem um papel crítico na ciranda mercadológica da arte culta/oficial.

Em *Culturas híbridas*, Néstor García Canclini (2015, p. 245) propõe que, para movimentarmos as peças desse jogo, é necessário forjar novos tipos de investigação, mediante a reconceitualização das transformações globais do mercado simbólico em que se relacionam os termos popular *versus* culto. A arte popular é rica em símbolos, rituais e práticas; o simbólico permeia as relações internalizadas que se estabelece cotidianamente pela própria condição de compartilhamento cultural. A cerâmica, por suas características de deposição e transformação – e por ser um material que conversa com todo esse aparato teórico que foi estabelecido – é meu ponto de partida e encontro para estudar a arte popular. A cerâmica pode ser, em uma mesma condição: material, elemento de construção, registro arqueológico e cultural, arte.

Para as comunidades artesãs, o barro é sustento e expressão. Neste trabalho, proponho o estudo de caso da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, comunidade artesã tradicional localizada no município da Barra, na Bahia. A Barra está situada no oeste do estado, no exato ponto de encontro entre o rio Grande e o rio São Francisco. Tal condição foi importante para o desenvolvimento da atividade cerâmica na região, pois há oferta de barro de boa qualidade por perto, junto aos rios, bem como de tintas naturais – tauá e tabatinga – utilizadas na pintura das peças.

O registro da pesquisa de campo na comunidade ceramista da Barra (BA) teve como foco a atuação dos agentes da arte popular em seu próprio *campo*, a fim de realizar um estudo de caso e compreender como as (e os) ceramistas observam sua história, sua prática e os desdobramentos, até mesmo sociais, decorrentes dos seus trabalhos. Falar da Barra, ademais, é pessoalmente uma experiência de afeto, de modo que procurei abordar a beleza e a generosidade que permeia o trabalho e a vida dessa comunidade. Em diálogo com os estudos da arte, observei as técnicas desenvolvidas por essa comunidade artesã, na busca por elementos da experiência estética nesses procedimentos tradicionais.

Assim, compreendo-me como mais um agente que adentra esse *campo* e tenta provocar outros sentidos para que os estudos sobre o “popular” na arte saiam das periferias do conhecimento. A arte popular não é um nicho pitoresco da arte, muito menos apenas mais um objeto para ocupar estantes de *socialites* e intelectuais; é de fato um cotidiano repleto de desafios, mudanças e reinvenções por parte das comunidades que a produzem.

No “Capítulo 1”, analiso aspectos clássicos da querela entre arte culta *versus* arte popular, com base em uma conversa entre os teóricos Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Mário Pedrosa e Pierre Bourdieu. Coloco ideias importantes dos autores mencionados em diálogo, como o conceito de *campo* proposto por Bourdieu. Tomo de empréstimo tal noção da sociologia para fazer homologia a um possível microcosmo da arte, a fim de traçar linhas gerais de discussão no desenvolvimento do campo artístico na América Latina e, especificamente, no Brasil.

No “Capítulo 2”, observo os principais atores da arte popular, com base em análises historiográficas e sociológicas sobre a construção da brasilidade. A pesquisa sobre narrativas do folclore brasileiro de Cristina Betioli Ribeiro e o olhar cuidadoso de Jessé Souza para os tipos sociais que compõem o “povo” auxiliam a observar de maneira crítica a participação da cerâmica como material expressivo na arte. Realizo, também, uma aproximação com as teorizações sobre cerâmica expressiva, compreendendo-a como

material potente em produção de linguagem, mas também como contentor de registros da história humana e de suas práticas cotidianas.

No “Capítulo 3”, realizo uma imersão diacrônica no contexto de surgimento da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima da Barra, Bahia. Elaboro um breve panorama histórico sobre a cidade da Barra para compreender como a produção de cerâmica instalou-se na região e qual é a sua importância. Tendo por referência os trabalhos de Carlos José da Costa Pereira, Edyla Mangabeira Unger, Ricardo Lima e Carla Costa, tento apreender como as relações sociais e estéticas organizam-se em torno dessa comunidade artesã.

No “Capítulo 4”, apresento o registro das observações coletadas *in loco* na Associação de Cerâmica da Barra em julho de 2017. Nesse capítulo, enfoco os procedimentos e técnicas desenvolvidos por artesãs e artesãos que trabalham atualmente na associação. As fotografias aparecem de maneira incisiva, não apenas para ilustrar os procedimentos, mas como registro da minha experiência estética como artista-pesquisadora. Também incluo imagens de peças da associação expostas na loja do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (Museu do Folclore), no Rio de Janeiro, como material para pensar a difusão de tais objetos em espaços expositivos e instituições.

Nas “Considerações finais”, revejo o caminho trilhado ao longo da pesquisa para apontar possíveis pontos de análise que não foram contemplados por esta investigação, mas que, com mais tempo, poderiam ser mais bem desenvolvidos. Procuro refletir sobre como o artista-pesquisador pode contribuir para a mudança de paradigmas no campo da arte, na busca por um novo arranjo no qual a arte popular seja autonomizada e valorizada como expressão fundamental do povo. Ao final, após as “Referências”, anexo duas entrevistas na íntegra realizadas com as artesãs Leonor dos Santos Neta e Mariana Aparecida Araújo.

Mediante aparatos teóricos oferecidos pela pesquisa em artes e de discussões geradas nessa área, o principal objetivo deste trabalho é dialogar: gerar tensões, enfrentamentos e encontros que posicionem de modo mais justo os termos ligados à arte popular. Sua prática é a elaboração simbólica de um dado contexto. A arte popular não quer estar no cânone, mas sim existir enquanto tradição; por isso, continua no presente. O contexto da cerâmica artesanal vem colaborar como mítica lama primordial, onde tudo borbulha e tudo é um vir a ser. O barro amorfo convida a amassá-lo, modelá-lo, para que passe de massa amorfa a “alguma coisa”. É desse modo que analiso a Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, buscando beleza e força em sua poesia,

utilizando conceitos e teorias oferecidos por diversos campos de conhecimento, a fim de deslocar olhares acostumados às experiências e interpretações estéticas de sempre.

Figura 1.
O rio São
Francisco visto
da cidade da
Barra. Barra,
Bahia, 2017.
Fonte: fotografia
da autora.



Figura 2.
Praia nas
margens do rio
Grande. Barra,
Bahia, 2017.
Fonte: fotografia
da autora.



CAPÍTULO 1

ARTE CULTA E ARTE POPULAR

O título deste capítulo remete a um importante texto de Mário Pedrosa que inspirou esta pesquisa (cf. PEDROSA, 1995).

1.1 Tensionar conceitos

A arte enquanto meio de conhecer e dialogar com o mundo compartilha conceitos e paradigmas de diversas áreas científicas. Sua transdisciplinaridade inerente confere-lhe amplas possibilidades de experimentações. Arte é o que podemos apreender com os nossos sentidos: os ouvidos ouvem, os olhos enxergam, o nariz cheira, a língua saboreia, a pele sente, o corpo ativa. Por tudo isso, somos transpassados, afetados; e a partir desse encontro somos outro. A produção artística contemporânea contém em sua síntese a experiência da liberdade de abordar os mais diversos temas nas mais variadas maneiras de apresentação. A arte é sobretudo experiência, e, imbuídos nesse exercício de liberdade, muitas vezes podemos ter a falsa ideia de que alguns paradigmas obsoletos já foram superados. Todavia, algumas questões estruturais problemáticas do pensamento em torno da arte ainda persistem.

Nenhuma teoria jamais está de acordo com todos os fatos em seus domínios; contudo, a culpada nem sempre é a teoria. Os fatos são instituídos por ideologias mais antigas, e um conflito entre fatos e teorias pode ser uma prova de progresso. (FEYERABEND, 2007, p. 26).

Os temas de conflito na arte não são novos. Quando a arte é historicizada, observamos, para além da obra, seus observadores –, estabelecem-se aí diversos ringues onde lutas simultâneas são travadas. É necessário colocar as hipóteses aceitas à prova. A crise cria espaço para que a ordem vigente possa ser repensada e uma outra proposta possa ser considerada.

A arte popular é um desses conceitos complexos para a arte, embora em um primeiro momento isso possa passar despercebido pelos pesquisadores de nossa área. Em *El mito del arte y el mito del pueblo*, publicado pela primeira vez em 1987, o curador e crítico de arte paraguaio Ticio Escobar (2008) identifica um ponto-chave para a interpretação do termo “arte popular”. Escobar é professor na área de estética e teoria da arte, e é atualmente diretor do Centro de Artes Visuales – Museo del Barro, em Assunção. Nesse livro do fim da década de 1980, compreende o termo “arte popular” como teoricamente híbrido, já que “arte” vem da estética e “popular” vem das ciências sociais. Essa conjuntura confere à arte popular um sentido de apátrida, pois não há território comum em que suas partes possam submeter-se aos mesmos códigos de interpretação. Ao nos aproximarmos dos estudos de arte popular, uma de nossas primeiras experiências

é perceber uma inversão de importância de sentidos em relação à ordem da aparição dos termos. O “popular” (social) salta e toma para si toda a atenção da “arte” (estética).

Para colaborar com este diálogo, nos aproximamos ao livro *Arte popular e dominação*, publicado em 1978, no Brasil, pelos autores Ricardo de Almeida, Marcos Cirano e Ivan Maurício. Ele aborda a arte popular no contexto pernambucano da época e identifica movimentos e esforços de intelectuais nordestinos para fazer com que esta, enquanto prática, ocupe um lugar de maior prestígio e importância para além do “adorno de madame” ou “assunto para folclorista pesquisar” (1978, p.13). Mesmo após quatro décadas, a preocupação de intelectuais e artistas desse tempo é completamente atual. O truncamento da questão não está no fato de o objeto de arte popular tornar-se um adorno na estante ou um tema de pesquisa; o que se defende é que não seja apenas isso. Assim, é preciso tensionar conceitos naturalizados, bem como questionar um ciclo de consumo já estabelecido, para que esse cenário que favorece uns e mantém outros em um lugar subalternizado, seja transformado.

Na década de 1980, a publicação do livro *O reinado da lua* (COIMBRA, 2010) foi importante por reunir uma ampla gama de artistas populares, o que demonstrava como o gosto estético e o rigor técnico fluíam para além do circuito erudito de arte brasileira. A obra, que já estava em sua quarta edição em 2010, aborda a legitimação da arte popular como uma estratégia do mercado de arte e apresenta a produção popular da região Nordeste do Brasil – lugar de fortes raízes ancestrais preservadas nas mais diversas manifestações culturais. O trabalho demonstra como a ideia de arte popular entendida como um nicho de mercado foi criada para abrigar um determinado tipo de produção artística que não caberia na arte culta, o que faz com que ela se encerre ali, como um tipo de arte menor. O resultado dessa arbitrariedade é a perda de força da comunidade produtora local. Néstor García Canclini comenta sobre o estabelecimento do espaço da arte:

O que chamamos arte não é apenas aquilo que culmina em grandes obras, mas um espaço onde a sociedade realiza sua produção visual. É nesse sentido amplo que o trabalho artístico, sua circulação e seu consumo configuram um lugar apropriado para compreender as classificações segundo as quais se organiza o social. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 246).

Minha proposta é pensar sobre as questões apresentadas neste trabalho como pontos de fronteiras-encontros. Em nossos tempos, assistimos à queda de diversos

paradigmas das mais variadas áreas de conhecimento. Tensiono a dicotomia arte culta *versus* arte popular para que ela seja analisada para além dessa oposição, a fim de que seja possível refletir sobre as informações que os termos carregam.

Figura 3.
Fachada de casa residencial em estilo neoclássico
na Barra. A datação no alto da construção indica
o ano de 1920. Barra, Bahia. 2017.
Fonte: fotografia da autora.



1.2 Arte popular: um campo fértil

No texto *Arte culta e arte popular*, de 1975, Mário Pedrosa oferece um breve, mas generoso, panorama histórico sobre como a arte tornou-se um instrumento de dominação ideológica das classes dirigentes em relação às classes dominadas. A arte culta (erudita, oficial) emergiu como poderoso aparelho ideológico no qual se apoiava a burguesia; fazia triunfar o artista solitário, assim como o burguês solitário “vence” pela afirmação de seus símbolos e valores.

Os objetos produzidos pela arte erudita transformam-se em capital (e isto em seu pleno sentido especulativo, pois são uma espécie de ações com as quais se joga nas Bolsas) e sua posse contribui para a acumulação de riquezas que sustenta o poder da burguesia na sociedade de classes. (PEDROSA, 1995, p. 322).

Pedrosa identifica o modo de consumir a arte culta como um “consumo conspícuo”, o consumo de uma arte produzida e destinada aos iniciados; uma série de “ismos” que pouco importa de fato o que pretendem discutir, com a condição que vendam “uma forma de mistificação cultural” (PEDROSA, 1995, p. 326). Ao abordar o artesanato, afirma que existe certa mitificação cônica em torno de sua prática, que expressa uma ideologia da dependência que o coloca como destinado ao mercado do turismo pelo folclore.

E a arte popular? Esta sempre foi um produto que nunca participou das honras da historiografia da arte erudita, capítulo da grande história das nações do mundo ocidental. Mesmo em países como o México, cujas tradições de criatividade popular são tão respeitáveis e tão antigas, a arte popular ficou de fora da história, digamos, nobre. (PEDROSA, 1995, p. 326).

Em conversa com a situação identificada por Pedrosa, Cristiana Barreto em *Corpo, comunicação e conhecimento* (2013) identifica alguns casos no Pará e no Amapá nos quais o conhecimento arqueológico foi utilizado pelas comunidades locais para a produção de artesanato e suvenires. Barreto afirma que tal situação pode ser bem aproveitada pelas comunidades se for utilizada para o resgate de saberes e técnicas ancestrais e defende como inadequada a ideia de tornar o conhecimento arqueológico um mero produto de mercado. Esses usos denotam processos de reapropriação. Barreto questiona se os usos seriam os mesmos se houvesse um “entendimento mais aprofundado sobre os povos que os fabricaram, os contextos em que foram encontrados e o papel especial que eles podem desempenhar na compreensão de nosso passado indígena”

(BARRETO, 2013, p. 116). Com isso, defende que a informação sobre esses produtores é fundamental.

A tradição artesanal habita diversos lugares de consumo, desde a incorporação como objetos de museu até o souvenir padronizado e infinitamente replicado. Em meio a essas fronteiras-encontros, questiono como a tradição pode ser abandonada ou incorporada, ou, ainda, se é sua função que muda de formato, desaparecendo como produto, objeto estético ou objeto funcional (cotidiano/ritualístico). Tendo como referência os questionamentos propostos pela pesquisa de Almeida, Cirano e Maurício (1978, p. 13), destaco alguns pontos a serem considerados nos estudos sobre arte culta (erudita, oficial) e arte popular:

- a) “A arte popular é uma tradição que passa de pai para filho”.

Se, nas comunidades artesãs, arte é sobretudo trabalho, no contexto erudito a arte é um trabalho intelectual. Essa diferença dá-se pelo modo como tal prática relaciona-se com o capital científico adquirido no âmbito da classe social do sujeito. Na arte popular, trabalho é ofício: manual, braçal; atravessa o corpo antes do intelecto. A tradição que passa “de pai para filho” promove o ofício e a manutenção do pensamento simbólico e estético da comunidade em questão.

- b) “A arte popular é a verdadeira arte, inclusive a que pode representar um sentimento de nacionalidade e/ou região”.

Considerando o estado relacional das coisas, retorno à observação de uma ideia proposta anteriormente neste texto: as fronteiras-encontros. Nesse caso, limites não devem marcar territórios que se encerram em si mesmos, mas denotar pontos em que a troca é firmada. A arte popular pode ser uma zona autônoma que alimenta outros campos; feita pelo povo, obedecendo aos seus próprios modos de transmissão, compartilhamento, difusão. Esse é um dos motivos que se apresentam no ato de um tensionar de conceitos. A sociedade ocidental capitalista organiza seus esforços de maneira a submeter todos os modos de vida aos seus formatos; o que se propõe a existir fora dela tende a ser engolido. Contudo, esses movimentos de rompimento são importantes, podem ser como o magma quente que ferve no interior de um vulcão e que, em algum momento, libera toda a pressão contida em seu interior.

- c) “A arte popular precisa ter preservada sua autenticidade”.

A ideia habitual ligada ao conceito da autenticidade é de que os artistas-artesãos populares, como indivíduos, não podem pensar significados diferentes dos transmitidos e usados habitualmente por sua comunidade em suas criações, estando reduzidos ao

prático-pitoresco (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 243). Para Ticio Escobar, a ideia de autenticidade é uma tentação metafísica proponente de uma pureza originária não contaminada pelo tráfego de signos (ESCOBAR, 2008, p. 9). Portanto, é impraticável em um contexto como o que vivemos, ainda mais no recorte hipotético e ideal em que se considera pontos de fronteiras-encontros que abarcam e favorecem os hibridismos. O autêntico, quando usado para designar a arte popular, pode ser compreendido muito mais como nomenclatura útil à monetarização dos objetos. Serve para identificar produtos compreendidos como obras de arte ou artesanato importantes para a renda que gira em torno do grupo ao qual se referem. O antropólogo Ronaldo Mathias oferece um exemplo disso ao abordar a visão comumente difundida sobre o trabalho artístico de um artista africano:

O autêntico, contudo, não é um critério próprio ou inerente à obra, mas construído socialmente. O anonimato do artista africano tem sido referido como condição indispensável à autenticidade, prevalecendo a ideia de que o artista está amarrado à tradição e condicionado por ela. Nesse raciocínio, a ausência de uma assinatura em uma máscara africana garante a ela o *status* de obra *una*, original e economicamente pronta para se inserir no mercado de arte. (MATHIAS, 2014, p. 100-101).

Para a comunidade, talvez não seja, de fato, importante a assinatura de uma peça para que ela compreenda a coesão de sua linguagem e poética enquanto grupo ou indivíduo (artista). A importância é dada muito mais por uma necessidade em adequar-se aos processos da arte culta que compra, comercializa e confere “reconhecimento”, isto é, valor, a esses trabalhos. Uma vez que o trabalho de arte-artesanato é assinado, surge ali “um artista e sua obra”. Retornamos, assim, à “trajetória de sucesso” indicada por Mário Pedrosa; o artista popular agora sustenta sua família fazendo peças e enviando-as para os mais diversos lugares do mundo sob a narrativa do vencedor. Isso é positivo para esse indivíduo, mas nem sempre inclui a sua comunidade. Mais uma vez, a sociedade ocidental globalizada, fazendo-se valer dos cânones da arte erudita, instituiu um “vencedor” dentre tantos outros que continuam perdendo.

A peça produzida é funcional. Serve, por exemplo, como brinquedo de meninos. Ainda não precisa ser preservada: é o objeto encontrado nas feiras e facilmente substituível, voltado para a comunidade local que o absorve. Descoberta e legitimada como “arte popular”, essa produção passa a ter curso em amplo mercado, atingindo potencialmente toda a sociedade e excluindo, paradoxalmente, a comunidade local. A expressão arte popular tem servido para designar aos produtores um lugar na produção artística em geral. Lugar do “autêntico”,

“espontâneo”, “originário”, embora, ao mesmo tempo, secundário com relação à arte erudita. (COIMBRA, 2010, p. 19).



Figura 4.

Na parte aberta do espaço da Associação de Cerâmica da Barra, pá e pedaços de madeira apoiados junto aos potes na parede. Os potes que não foram para a venda por algum motivo ainda são úteis; compõem o espaço de alguma forma, e aqui servem como uma espécie de mesa, apoiando recipientes com as tintas naturais utilizadas para a pintura da cerâmica. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.

Ticio Escobar indica que uma das chaves para o entendimento do termo “arte popular” é: “compreender melhor a complexidade do conceito ‘povo’ – com base na perspectiva das práticas culturais” (ESCOBAR, 2008, p. 123; tradução minha). A atitude requerida para isso é:

[...] encarar os setores populares não só com base em uma posição objetiva verificável, mas também com base na consideração de como sentem estes sua história comum e como se expressam a partir dela: como experimentam, percebem, assumem seu lugar social como base de identificação coletiva. (ESCOBAR, 2008, p. 124; tradução minha).

Nesse ponto de seu texto, Escobar dialoga com o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu. Sergio Miceli, na introdução de *A economia das trocas simbólicas*, oferece uma síntese desse importante conceito bourdieusiano:

O *habitus* vem a ser, portanto, um princípio operador que leva a cabo a interação entre dois sistemas de relações, as estruturas objetivas e as práticas. O *habitus* completa o movimento de interiorização de estruturas anteriores, ao passo que as práticas dos agentes exteriorizam os sistemas de disposições incorporadas. [...] o *habitus* seria um conjunto de esquemas implantados desde a primeira educação familiar, e constantemente repostos e reatualizados ao longo da trajetória social restante, que demarcam os limites à consciência possível de ser mobilizada pelos grupos e/ou classes, sendo assim responsáveis, em última instância, pelo campo de sentido em que operam as relações de força. (MICELI, 2013, p. 41-42)

Ticio Escobar analisa a atuação dos setores populares com base em relações diacrônicas. O conceito de *habitus* surge como terreno comum para o seu desenvolvimento; enquanto agem, aspiram e reivindicam, reelaborando o consenso que permeia o seu grupo. Para Escobar, as “culturas populares” podem ser compostas por:

[...] coletividades étnicas, mestiças e periféricas tradicionais; grupos rurais, urbanos ou periféricos, paralelos à institucionalidade formal hegemônica; grupos conscientes de um caráter coletivo próprio (trabalhadores, imigrantes, comunidades de bairro, grêmios, movimentos sociais, minorias discriminadas por orientação sexual, raça ou religião). (ESCOBAR, 2008, p. 126; tradução minha).

Assim, faz um esforço analítico para definir o popular tomando como referência o lugar na sociedade que esses “setores” ocupam. A cultura popular passa a ser percebida como elaboração simbólica desse contexto, e a arte popular como um corpo de imagens e formas empregadas decorrentes dessa cultura. A “arte” é apenas uma parte dentro do grande terreno cultural: “[...] um posto de limite, uma zona tensa e intensa que desestabiliza as certezas instituídas pela cultura para discutir os limites da sensibilidade coletiva e intensificar a experiência social” (ESCOBAR, 2008, p. 149; tradução minha). Ao mesmo tempo, essa parte é tudo, por compreender o próprio senso crítico do grupo social ou comunidade. Tal movimento é natural a um corpo vivo e apresenta, na prática artística, a coordenação dos eixos diacrônico (histórico) e sincrônico (social) (FOSTER, 2014, p. 8).



Figura 5.
Parede da Associação de Cerâmica
Comunitária Nossa Senhora de Fátima:
composição do acaso e contexto simbólico.
Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.

Figura 6.
Parede da Associação de Cerâmica
Comunitária Nossa Senhora de Fátima:
Sagrada Família, sacola de plástico e relógio.
Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.

De volta ao texto de Pedrosa (1975), há um exemplo rico na análise sobre a experiência artesanal chilena no período do governo de Salvador Allende (1970-1973). A Cooperativa Centro de Mães (Cocema), com sede na capital chilena, tomou para si todo o processo produtivo do artesanato, desde a manufatura até a venda, sendo ela própria a intermediária entre artesão e cliente final. O fomento ao sistema cooperativo tornou as produções artesanais mais populares, criou pequenas indústrias em volta da atividade e incorporou grupos menores de artesãos. Em Toconao, no norte do país, formaram-se vilas ao redor da produção de peças em pedra-sabão. Os efeitos sociais da expansão do artesanato chileno nesse período empoderaram os artesãos, que não mais aceitavam ter seu trabalho negligenciado em valor monetário e simbólico. Agora se ocupavam diretamente das vendas, pois enxergavam a exata valoração de seu trabalho. Esse novo olhar gerou, inclusive, um novo público para o consumo das peças entre os próprios artesãos, demonstrando que o conhecimento da ampla organização do processo produtivo contribui para a *desalienação* do gosto.

Nas casas da pequena burguesia e nos lares proletários, lentamente, os tapetes “criollos”, as tecelagens de palha e crina, as estatuetas policromadas de Melipilla ou as pedras de Toconao vão substituindo, nas paredes, as más reproduções e as folhas de calendário, contribuindo assim para a formação de um novo ambiente plástico íntimo para o chileno. (PEDROSA, 1995, p. 329).

Além dos fatores mencionados, ocorreu também uma emancipação feminina: as mulheres deixaram os trabalhos domésticos exaustivos nas casas da burguesia local e passaram a ter uma atividade mais interessante, tanto social quanto economicamente. Pedrosa reflete: “A distinção entre artesão e artista se desvanece e o artesão assume a condição social de artista” (1995, p. 329). A universidade, as escolas de artes e os artistas eruditos começaram a interessar-se pelo ofício de tal modo que o artesanato ganhou *status* de linguagem artística. O cliente mais assíduo passou a ser a burguesia chilena de esquerda, que buscava decorar suas casas com objetos que carregavam uma identidade simbólica. O artesanato, transpondo os valores de classe, participou ativamente na transformação da sociedade, enquanto auxiliava no processo de *desalienação* cultural, pois gerava novos ambientes de interação para os chilenos. Escobar analisa:

Uma obra não é popular por qualidades inerentes suas, mas pela utilização que façam dela os setores populares; enquanto estes mantenham o controle de sua produção, o objeto seguirá sendo uma peça de arte popular ainda que mudem as suas propriedades, suas

funções e seus traços estilísticos. (ESCOBAR, 2008, p. 195-196; tradução minha).

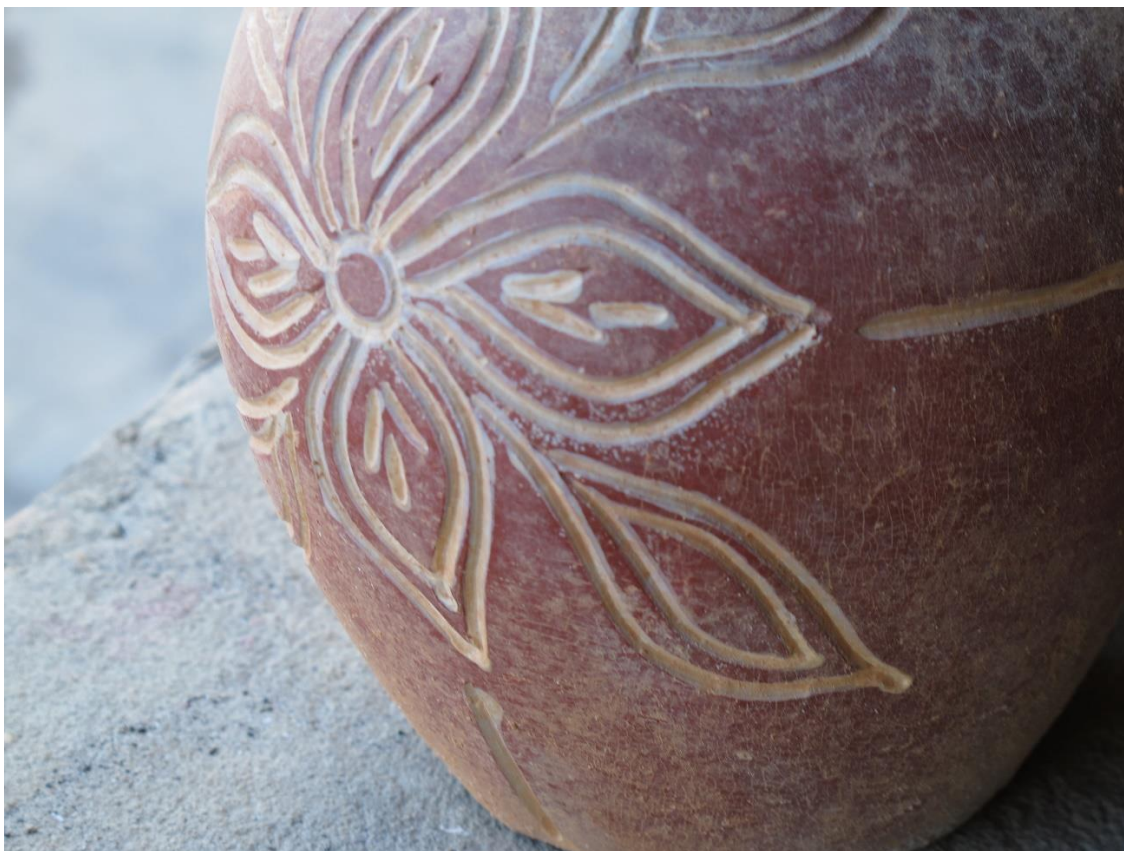


Figura 7.
Detalhe floral em pote da Associação de
Cerâmica da Barra. Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.

1.3 O conceito de *campo* de Pierre Bourdieu e a arte popular

Atualmente a cerâmica de Maragogipinho parece estar passando por uma das mais interessantes fases de sua história. Tudo indica estar se formando entre os oleiros a compreensão das tendências do mercado. Perceberam que a maioria dos artigos produzidos já não encontra mais a mesma aceitação antiga, pelo menos nos centros urbanos mais desenvolvidos que, por sua vez, são os maiores consumidores. Então, iniciaram o lançamento duma nova linha-de-produção, baseada em artigos decorativos – vasos, cachipôs, etc... – com uma feição plástica mais acorde ao “gosto moderno”, a qual vai se estendendo aos produtos tradicionais, como se nota na forma nova de algumas moringas. O mesmo processo tentam na decoração das peças com a já mencionada pintura que chamam “funcional”. (COSTA PEREIRA, 1957, p. 62).

O pensamento de Pierre Bourdieu, já mencionado neste texto, foi fundamental para estabelecer novos debates, no âmbito sociológico, nas últimas décadas do século

passado. Suas ideias sobre cultura, classe, símbolos, estruturas ainda reverberam em nossos dias e servem de base para muitas pesquisas nas áreas que tratam sobre arte e sociedade.

As análises de Bourdieu buscaram identificar como as formas simbólicas afetam a organização social, de maneira que a discussão ultrapassasse a “classe social” e acolhesse seus modos de operar e legitimar em meio aos seus microcosmos e macrocosmos sociológicos (Pierre Bourdieu, 1996 apud CATANI, 2011, p. 190-191). O processo histórico funde-se à realidade social na esfera simbólica, confrontando-a também com a esfera econômica, de modo que os atores sociais tenham seu trabalho embasado pelas relações de classe. Por isso, observar essas relações pela ótica do encontro de “diversos grupos que ocupam uma determinada posição no âmbito da divisão do trabalho simbólico” parece ser mais interessante do que apenas por meio de suas classes (BOURDIEU, 2013, p. 43).

A noção de *campo*, elaborada por Bourdieu no final da década de 1960, é interdependente das noções de *habitus* e *capital*, e deve ser defendida tendo por referência um estudo empírico concreto (CATANI, 2011, p. 191). Com base em um trabalho de Bernard Lahire, Catani agrupa em tópicos elementos que apareceriam como fundamentais ou relativamente invariantes segundo a noção de *campo* bourdieusiana, o que possibilita a aplicação do conceito a outras áreas. Assim, podemos depreender que: o campo é um microcosmo incluído no macrocosmo do espaço social (nacional) global; cada campo possui regras do jogo e desafios específicos, assim, o que gera a mesma ação em um matemático e um industrial, por exemplo, e a maneira como realizam essa ação, não tem relação direta; o campo possui um “sistema” ou um “espaço” estruturado de posições; o espaço que estrutura as posições no campo é um espaço de lutas entre os diferentes agentes que ocupam as diversas posições; essas lutas acontecem em torno da apropriação ou redefinição de um capital específico do campo; o capital é desigualmente distribuído dentro do campo e, por isso, existem dominantes e dominados; a distribuição desigual do capital determina a estrutura do campo, definida por uma relação de força histórica entre agentes e instituições, no campo; as estratégias dos agentes são entendidas a partir de suas posições no campo; a oposição entre as estratégias de conservação e as estratégias de subversão (o estado da relação de força existente) são estratégias invariantes, e pode indicar conflito (antigos e modernos, ortodoxos e heterodoxos); ainda que em luta uns contra os outros, os agentes de um campo têm pelo menos interesse em que o campo exista, é a chamada “cumplicidade objetiva”; os interesses sociais são sempre específicos

de cada campo e não se reduzem ao interesse de tipo econômico; apenas quem tiver incorporado o *habitus* próprio do campo tem condições de jogar o jogo e de acreditar em sua importância; cada agente do campo se caracteriza por sua trajetória social, seu *habitus* e sua posição neste campo; o campo possui uma autonomia relativa; as lutas que nele ocorrem têm uma lógica interna, mas o seu resultado nas lutas externas ao seu espaço pesam fortemente sobre a questão das relações de força internas (como exemplo, lutas econômicas, sociais, políticas) (CATANI, 2011, p. 192).

A ideia de *campo* pode ser útil para traçar uma análise que converse com a proposição de Ticio Escobar sobre o hibridismo do termo “arte popular”. O *campo* surge como um universo intermediário relativamente autônomo entre dois polos; possui certa autonomia na medida em que pode praticar a “refração”, isto é, a retradução na forma específica das pressões ou demandas externas do macrocosmo no qual está inserido. Essa autonomia é posta em prática por seus agentes, cuja posição ocupada é o que determina o que podem ou não fazer em relação às retraduições.

Neste estudo, observo o universo que se forma entre tais polos. Para efeito de análise, admito por homologia como polos: “arte” (da estética) e “popular” (do social). A arte popular desafia as análises que se traçam com base na estética, mas não consegue ser abarcada totalmente pelos estudos das ciências sociais. Cria-se então um campo autônomo entre a arte culta e as questões sociais, com seus próprios agentes, isto é, seus artistas-artesãos populares e o “mercado artístico” que os rodeia. Seu macrocosmo é a organização da sociedade ocidental globalizada: seus valores, ideais e crenças.

Isso significa que só compreendemos, verdadeiramente, o que diz ou faz um agente engajado num campo (um economista, um escritor, um artista etc.) se estamos em condições de nos referirmos à posição que ele ocupa nesse campo, se sabemos “de onde ele fala”. (BOURDIEU, 2004, p. 23-24).

O lugar de onde o agente fala revela a estrutura determinada pela distribuição de capital em um momento específico, de modo que as relações de poder possuem tempo, espaço e condição específicos. A arte popular, pensada como campo autônomo entre a arte e as questões sociais, ganha, de fato, lugar de fala entre dois polos que pouco se comunicam. Enquanto pensada como parte da “arte” ou parte do “popular”, perde força por ter um poder de ação minimizado. Para analisar a arte popular enquanto termo híbrido e campo autônomo, dedico um olhar pormenorizado sobre seus principais agentes, a fim

de trazer luz às relações de poder e ao tipo de capital com o qual cada um joga esse jogo. Em conversa com essa proposição, Canclini sugere:

A complementaridade de ambos os enfoques implica que a análise sociológica de um processo artístico deve operar em dois níveis. Por um lado, examinará a arte como caracterização ideológica; como aparecem cenificados num quadro os conflitos sociais, que classes estão representadas, como são usados os procedimentos formais para sugerir a perspectiva de uma delas; nesse sentido, a relação se realiza entre a realidade social e sua representação ideal. Por outro lado, vincular-se-á a estrutura social à estrutura do terreno artístico, entendendo-se como terreno artístico as relações sociais e materiais que os artistas mantêm com os demais componentes do processo estético: os meios de produção (materiais, procedimentos) e as relações sociais de produção (com o público, os *marchands*, os críticos, a censura, etc.). (GARCÍA CANCLINI, 1980, p. 57).

O artista-artesão popular trabalha com o que lhe chega por meio da socialização da tradição. Ainda que o objeto que ele produza não seja tradicional, a história que permeou a gênese e o desenvolvimento deste ou de sua técnica é uma história de transmissão de valores e conhecimento que lhe conferem certa identidade cultural.

Um dos maiores desafios ao encarar a arte popular como objeto de pesquisa é a dificuldade em abandonar o purismo. Essa ideia está tão arraigada à nossa mente que sequer conseguimos identificar as novas demandas desse campo, de modo que tal pauta pode ser estendida também à arte indígena ou aborígine, e o pesquisador corre o risco de assumir que essas “maneiras de fazer” não mudam.

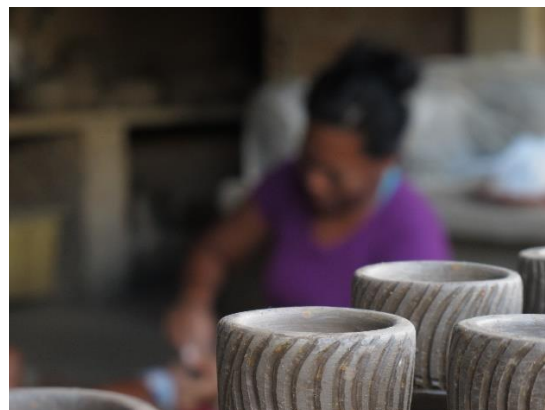
[...] os setores populares se apropriam constantemente de elementos da cultura de massas e a mesma distinção entre arte do povo e para o povo torna-se confusa quando surgem novas condições históricas que separam os criadores de suas obras e alteram a lógica do sistema através do qual as comunidades criam e consomem suas próprias produções. Por outro lado, a mesma cultura de massas apreende imagens, sons, discursos populares, cujas asperezas dá polimento e cujos brilhos escuros apaga, para facilitar seu consumo midiático. Assim, muitas vezes, certas comunidades tradicionais enfrentam uma imagem caricaturizada de si mesmas e consomem seus próprios produtos mediados pela comunicação massiva. Esse feito se torna cada vez mais comum em grupos rurais que assistem à folclorização de sua cultura por meio da rádio e da televisão. (ESCOBAR, 2008, p. 131; tradução minha).

O texto de Escobar foi produzido na década de 1980, e, portanto, seu comentário sobre a conectividade da época trata da influência da rádio e da televisão no consumo de grupos mais isolados. Em nossos dias, a possibilidade de interação já é muito maior. Se geograficamente muitas comunidades estão isoladas dos grandes centros, a internet e as

mídias sociais apresentam um novo panorama de comunicação possível. Com um simples roteador e um computador ou mesmo um aparelho de celular *smartphone*, artistas-artesãos que vivem em locais longínquos podem comunicar-se e até mesmo negociar a venda de seus produtos². Esse é um ponto importante que deve ser considerado nas recentes investigações sobre arte popular. Nos dias atuais, embora o corpo, a casa e a produção de um artista possam estar fisicamente isolados, a comunicação trama e alcança novas redes, que permitem que os artistas-artesãos populares não necessitem de intermediários e possam eles mesmos entrar em contato com seus consumidores finais.

Figuras 8, 9 e 10.

Tríptico: As irmãs artesãs Cida Araújo (camiseta branca) e Leonor dos Santos Neta (camiseta roxa) trabalham em uma encomenda enquanto conversam com outros artesãos que trabalham no espaço. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografias de Vitória Teivelis.



Nas comunidades artesãs, arte é sobretudo trabalho. Essa relação funcional oferece um retrato bastante claro de quem são os sujeitos que as compõem, sendo basicamente: agricultores; pescadores; camponeses; comunidades tradicionais, como indígenas e quilombolas; mulheres e homens de classes sociais menos favorecidas. Enquanto esses sujeitos produzem “artesanato” ou “arte popular”, o artista branco de

² No “Capítulo 3”, será visto como essa realidade já se aplica à Associação de Cerâmica da Barra.

classe média alta, devidamente instruído nos códigos da arte culta, justifica a diferença entre os valores monetários movimentados por ele e pelos artista-artesãos populares com o argumento de que o ofício do artesão não exige “criatividade”, pois é tradicional, isto é, repetitivo, e criatividade seria o recurso indispensável ao trabalho artístico. Canclini exemplifica, dizendo:

[...] os artistas populares ficam reduzidos ao “prático-pitoresco”, são incapazes de pensar um significado diferente do transmitido e usado habitualmente pela comunidade, enquanto o artista “culto” é um solitário cuja primeira felicidade é a de satisfazer-se graças a sua própria criação. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 243).

Pedrosa colabora para desmontar esse argumento:

[...] a arte erudita reivindica para si toda a criatividade humana, convertendo toda obra em arte burguesa – até mesmo as provenientes de sociedades pré ou não-capitalistas (inclusive as que nasceram como “artesanais”) – na medida em que transforma esses objetos em valores de troca. (PEDROSA, 1995, p. 323).

O círculo vicioso que mantém esse jogo tem como grandes responsáveis museus, galerias e espaços expositivos, que, muitas vezes, não se comprometem com a sua função na ciranda mercadológica da arte. Canclini propõe a necessidade de

[...] um novo tipo de investigação que reconceitualize as transformações globais do mercado simbólico, levando em conta não apenas o desenvolvimento intrínseco do popular e do culto, mas seus cruzamentos e convergências. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 245).

Um aguçado olhar antropológico, liberto da concepção ocidental naturalizada de ideias já tão bem construídas como “cultura” e “sociedade”³, pode ser uma das chaves para pensar novos conceitos que sirvam aos estudos de arte popular. Os artistas-artesãos populares, ao trabalharem seus materiais e ideias,

[...] jogam com as matrizes icônicas de sua comunidade em função de projetos estéticos e inter-relações criativas com receptores urbanos. Os mitos com que sustentam as obras mais tradicionais e as inovações modernas indicam em que medida os artistas populares superam os protótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las esteticamente e culturalmente. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 243-244).

Ao desenvolver seus trabalhos, lidam com símbolos; pensam e produzem seu próprio mundo; trabalham com as informações que os fazem ser quem são e como são.

³ A antropologia oferece uma importante referência para repensar esses conceitos fortemente arraigados por meio das proposições de Marilyn Strathern (2014).

São “tradicionais” na medida em que o tradicional não é estático; só existe no tempo e espaço de agora porque foi atualizado mediante uma decisão em perpetuar, e assim transmitir, uma forma. A análise sociológica do campo da arte popular é um ponto importante, e a seguir tratarei de elementos formativos do “popular”, a fim de realizar uma aproximação dos principais agentes desse campo: os artistas-artesãos.

CAPÍTULO 2

O POPULAR NA ARTE

2.1 A formação da brasilidade

Cristiana Betioli Ribeiro (2016) abre sua investigação acerca das narrativas sobre o “povo brasileiro” no século XIX assumindo o interesse em apresentar a arte e a cultura popular pelo viés literário, em contraposição a um registro etnográfico ou antropológico. Como visto no capítulo anterior, a arte apresenta-se como parte do terreno cultural. O desafio da arte popular é abordar satisfatoriamente seu hibridismo teórico – mas também prático. Comumente, a fatura que compreende o polo social parece se destacar mais do que o polo artístico. Embora seja parte do trabalho como pesquisadora da arte ressaltar meu contexto de estudo, sinto necessidade em realizar um movimento que vá ao encontro da análise das estruturas que estabelecem as coisas como elas são em nosso meio. Nesse sentido, buscar outros estudos menos formalistas é fundamental, pois estes ressaltam o “popular” da arte popular e surgem como ponto de partida para adensar discussões.

O Brasil tornou-se independente de Portugal no século XIX e então surgiu a necessidade de se autoafirmar política e culturalmente. O projeto de emancipação desta nova nação, no entanto, continuou tão antigo quanto o “Velho Mundo”. O sociólogo Jessé Souza (2018) explicita:

O Brasil se via – e era efetivamente – uma nação pobre. O país que se torna autônomo em 1822 e que, portanto, vê-se subitamente confrontado com a questão de elaborar uma identidade para si – quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? – sofria de extraordinário complexo de inferioridade, especialmente em relação à Europa, ideal e sonho inatingível de toda a elite culta. Que fazer com um país recém-autônomo, composto em sua imensa maioria de escravos e homens livres incultos e analfabetos? Homens acostumados a obedecer e não a serem livres? (SOUZA, 2018, p. 42).

Tal projeto político-cultural emancipatório, por muito tempo, corroborou questões bastante complexas, como o abafamento das questões raciais estruturantes de nossa sociedade. E nisso reside o grande desafio em estudar cultura popular no Brasil: passar pelas ideias sobre raça e miscigenação. Souza (2018) indica que no princípio desse projeto de emancipação, a natureza exuberante foi uma das primeiras noções positivas, e assim ressaltadas, sobre a brasilidade. Ribeiro (2016) afirma que o indígena, nesse contexto, foi abordado sob uma visão romântica, proclamado como símbolo nacional; o habitante original de uma natureza tropical exuberante, tema de maior (e único) orgulho dessa nova

nação brasileira, enquanto o negro, por outro lado, foi completamente rebaixado ou até mesmo omitido, com base em conceitos corroborados por ideias científicas⁴.



Figura 11.

Carrancas de barro. São parte da imagética da porção média da bacia do São Francisco e, de acordo com o folclore regional, são fixadas na proa dos barcos como proteção contra os espíritos maus que vivem nas águas. São comumente feitas em madeira, mas aqui temos criações em barro. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografia da autora.

O folclore passou a ser estudado cientificamente pela intelectualidade brasileira como um meio de investigar a cultura popular. O ano de criação do termo em inglês⁵ coincide com a conjugação, na França, de pensamentos antiburgueses em relação a uma descrição do homem do campo em uma perspectiva idealizada. Isso se refletiu nos intelectuais brasileiros, de modo que

⁴ É importante ressaltar que esse projeto emancipatório era, pode-se afirmar, um projeto de apagamento cultural, implementado desde a chegada dos colonizadores. Assim, por exemplo, quando tratamos milhares de grupos étnicos sob a simplificação de nomes como “indígenas”, “negros”, estamos lidando diretamente com o apagamento de diversos povos por meio da linguagem utilizada para denotá-los.

⁵ Ribeiro aponta que o termo “folclore” vem do inglês *folk-loke*. Em sua criação, o termo buscava “definir a ‘sabedoria’ ou a ‘ciência’ do povo de modo a associar suas manifestações culturais à antiguidade arqueológica do homem.” (2016, p. 23).

[...] até a década de 1870, o popular estaria mais significativamente difundido através da associação indianista com uma Antiguidade ou um passado medieval do Brasil, numa esparsa poesia sertanista e em ocasionais descrições literárias de costumes, crenças e cantigas populares. (RIBEIRO, 2016, p. 25).

A partir das últimas décadas do século XIX, o Norte passa a ganhar a atenção do Sul. Nesse período, a geografia regional brasileira era pensada a partir dos extremos, Sul e Norte, sendo o último correspondente à região que vai da Bahia ao Amazonas (RIBEIRO, 2016, p. 30). O olhar para a porção norte do país fez com que as especificidades raciais surgissem como pontos de discussão relevantes. Desse momento em diante, surgiu também uma preocupação com o registro documental da cultura. Ribeiro aponta:

[...] a partir dos anos 80 do século XIX, a cultura popular é objeto de ciência no campo do folclore e da arqueologia, tanto quanto a natureza tropical o é na botânica e as etnias formadoras do brasileiro o são na etnologia e demais frentes científicas que se ocupam de estudar o país. Nesse contexto, o Norte – de onde provém o cientificismo das “novas ideias” – assume o estatuto de região mais “genuína” e menos afetada pelo cosmopolitismo que o Sul. [...] Reinventado como lugar das tradições e, portanto, como definidor do caráter e da autenticidade brasileira, o Norte ganha dimensão de nação na literatura e nos estudos etnográficos. (RIBEIRO, 2016, p. 14).

A visão de mundo branco-europeia pensava o folclore com as bases de um romantismo da Europa, com o homem do campo idealizado e no qual o afastamento das cidades significava um “impedimento geográfico da corrupção dos costumes pelos hábitos urbanos e cosmopolitas” (RIBEIRO, 2016, p. 31). Assim, esse povo do Norte, “tradicional e autêntico”, passou a ser o nosso “homem do campo”, pitoresco, idealizado.

É diante desse quadro, somado à referida penetração das teorias raciais e positivistas em circulação na Europa desde a década de 40 do mesmo século, que surgem as primeiras abordagens específicas sobre o folclore no pensamento nacional. Trata-se do advento dos primeiros folcloristas, representados, sobretudo, por homens de letras das províncias do Norte. Os primeiros estudiosos do folclore alegam renunciar às idealizações românticas e aderem aos conceitos de raça, meio e evolução como elementos centrais de reflexão. É também em resposta aos viajantes naturalistas estrangeiros, surpreendidos com a mestiçagem étnica e cultural observada no Brasil, que os folcloristas praticam a investigação das influências raciais na formação da cultura popular, bem como a coleta e o registro documental da poesia e das narrativas orais. (RIBEIRO, 2016, p. 33).

Nesse cenário, negros, índios e mestiços foram interessantes sob o ponto de vista da cultura, sendo considerados símbolos de exotismo e de novas descobertas de

brasilidade. Em *A ralé brasileira*, Jessé Souza (2018) busca compreender o nosso mito nacional a fim de rever o pensamento dominante com o qual trabalha a ciência social, e como esta serve ao conservadorismo, ao estudar as classes menos favorecidas. Em seu livro, um dos primeiros pontos tratados é a identificação do Brasil com os Estados Unidos e, em contrapartida, a não identificação com os países latino-americanos. Esse fato decorre do tipo de modernização ao qual fomos submetidos⁶. Outro fato importante na construção da brasilidade pelo qual não podemos passar ilesos foram as ideias sobre mestiçagem sistematizadas por Gilberto Freyre em 1933 com a publicação de *Casa grande e senzala*:

As novas ideias de Freyre ganharam o mundo e conquistaram os corações e mentes das pessoas comuns ao se encontrarem com o interesse do Estado reformista e inventor de Getúlio Vargas, numa ideologia positiva do brasileiro como energia simbólica para o esforço de integração nacional. O Brasil industrial, que se inaugura em 1930 em grande escala, precisa de um ideário que conclame os brasileiros para a ação unida e conjunta, também em grande escala, para a renovação nacional. A tese de Freyre defende precisamente a unidade substancial dos brasileiros num todo unitário e tendencialmente harmônico. (SOUZA, 2018, p. 44).

Segundo Souza, essa ideia serviu aos desejos da elite reformadora da época, pois importava à ideologia do Estado Novo a superação dos conflitos de classe:

O elogio da unidade, da homogeneidade, da “índole pacífica do povo brasileiro”, do encobrimento e da negação de conflitos de toda espécie, assim como, no outro polo, a demonização da crítica e da explicitação de conflitos e das diferenças, ganham, a partir desse contexto discursivo e até nossos dias, sua articulação e legitimação máximas. A negação dos conflitos de toda espécie passa a ser percebida como atributo “positivo”, agora “articulado”, explicitado e desenvolvido como ideia e não, como antes, uma “prática” inconfessável. Está criado o nosso DNA simbólico, o DNA simbólico do Brasil moderno, um conjunto de ideias que legitimam práticas sociais e institucionais de toda espécie que se destinam, em última instância, a retirar qualquer legitimidade do diferente e da diferença, do crítico e da à crítica. A metáfora do DNA biológico, apesar de perigosa pela impossibilidade de mudança, o que não acontece na vida social, é importante para mostrar que sociedades que não se criticam, como a brasileira, efetivamente “naturalizam”, como no caso do DNA genético individual, sua vida social. (SOUZA, 2018, p. 45).

A observação de como tais ideias surgem ao longo da história é fundamental para compreender a construção da brasilidade e o que decorre dela. No âmbito da cultura e da

⁶ Marilena Chaui (1986), na década de 1980, indicou que ainda era longo o caminho de questionamentos sobre o que seria a cultura brasileira ou a nossa cultura popular.

arte popular observa-se, em muitos momentos, uma negação dos conflitos; reflexo das idealizações. É importante entender como e por meio de quem essas ideias surgem e se estabelecem. Os setores sociais mais favorecidos beneficiam-se da imobilidade dos setores menos favorecidos. De acordo com Escobar:

O mito da imobilidade da arte popular funciona como argumento favorito dos românticos, mas também como argumento de ideologias nacionalistas que necessitam fundamentar o “ser nacional” em um pedestal incólume. (ESCOBAR, 2008, p. 157, tradução minha)

Aos setores dominantes interessa homogeneizar o povo, pois à medida que este toma consciência de suas diferenças e busca trabalhá-las, os esforços de dominação precisam ser intensificados. As análises de Jessé Souza indicam que a desmobilização do povo sempre foi um projeto, muitas vezes bem sucedido, outras vezes nem tanto, mas ainda em curso.

Ao comentar o contexto da arte popular paraguaia, Ticio Escobar oferece ideias para pensar o caso brasileiro:

O próprio fenômeno da mestiçagem cultural, reconhecido e glorificado como origem mista da mais genuína “paraguaidade”, recorda sempre a inevitável promiscuidade dos processos culturais e o caráter mutante e complexo de seus signos. Mas por aqui o dispositivo mítico da cultura hegemônica promove um furto: aceita que o indígena tenha incorporado pautas alheias em algum ponto nebuloso de sua história e vê com bons olhos que os “artesanatos folclóricos” procedam igualmente daquela dupla raiz que afirma nosso passado *criollo* (afinal, esse caráter híbrido da cultura serve bem para ilustrar uma história adoçada que surge a partir do idílico encontro entre indígenas e conquistadores e para justificar numerosos dualismos que alimentam o discurso oficial); mas considera que essas mesclas são pura história e que a história é sempre passado: hoje a cultura popular já está pronta e é assim, modifica-se e sofre adulterações etc. (ESCOBAR, 2008, p. 163; tradução minha).

Escobar, nesse ponto, estabelece uma conversa potente tanto com Canclini e seu pensamento sobre a modernidade latino-americana quanto com os estudos de Jessé Souza guiados por ideias bourdieusianas. Seus apontamentos auxiliam no caminho para a compreensão da construção do povo brasileiro.



Figuras 12 e 13.
 Fachadas de casas residenciais em estilo neoclássico na Barra. Barra, Bahia, 2017.
 Fonte: fotografia da autora.

2.2 Cerâmica: ofício e estética do povo

A cerâmica registrou e ainda registra símbolos em sua materialidade do decorrer da história da humanidade. O período neolítico foi marcado pelas mais diversas representações de deusas da fertilidade em pedra e argila, o que delineava uma íntima e indissociável relação entre o ser humano e tudo o que o cercava⁷. A humanidade descobriu e desenvolveu novos materiais, e a cerâmica foi deixando a situação de matéria fundamental do fazer humano e pôde identificar-se mais libertamente à arte, da qual jamais se dissociou filosoficamente. Com o desenvolvimento do metal, outras camadas de entendimento foram adicionadas à organização social, mas também às poéticas artísticas, colocando o barro em uma posição de experimento. Um artista culto/ocidental/do circuito oficial de arte como Auguste Rodin, quando utilizava a argila, por muitas vezes nem chegava a queimá-la⁷, usando-a como meio plástico para chegar a uma peça mais elaborada, como um trabalho em fundição. Em outros casos, quando chegava a queimar a argila, podia ter sua poética associada fortemente à ideia do *Arts and Crafts*⁸. Essa carga preconceituosa com o material cerâmico, por muito tempo, foi alimentada pela crítica do circuito oficial de arte, que em geral entende a cerâmica como material menos nobre, associada ao trabalho de artistas-artesãos populares. Tal fato se comprova pela seguinte situação: pintura e cerâmica são procedimentos embasados pelo ofício, isto é, antes do conceito, vem o trabalho em descobrir e saber utilizar o material; é fácil pensar em artistas que utilizam somente a pintura como meio expressivo de seu trabalho, mas pode-se indagar por um longo tempo quando se quer pinçar artistas reconhecidos no circuito de arte oficial que utilizam somente argila ou cerâmica como material de expressão. Mesmo quando um artista reconhecido utiliza a cerâmica, essa produção demora a ser percebida e analisada. É o caso das cerâmicas de Pablo Picasso, peças de grande valor plástico e investigação formal que pouco foram estudadas em relação a outros trabalhos e experimentações desse artista⁹.

A beleza da matéria do barro é sua presença e capacidade em sedimentar camadas de simbolismo, estética e função. No Brasil, muitos objetos produzidos em contextos tradicionais ainda mantêm alguma relação com o plano espiritual, e de uma maneira ou

⁷ A argila só pode ser chamada de cerâmica após passar pelo processo de queima. Enquanto argila, possui condições físico-químicas de terra, e a queima sintetiza esse material, formando um corpo íntegro, estável, resistente, isto é, o corpo cerâmico.

⁸ O movimento *Arts and Crafts* preocupava-se em fazer arte “do povo para o povo”, integrando indústria e sociedade, na Inglaterra do século XIX.

⁹ Uma referência para a discussão é a dissertação de mestrado de Simone Garcia (2018): *A cerâmica de Pablo Picasso*.

outra essa relação aparece no trabalho dos artistas-artesãos populares. Ainda que o objeto não recrie um ritual, de certa maneira, remete a uma prática que marcou um período de criação, devoção ou trocas culturais. Assim, apresenta-se mais um elemento: a arte pode ter função? O pensamento ocidental tende a separar uma ideia da outra, mas o cotidiano é uma dança entre funções e experiências estéticas, uma dando significação à outra.



Figura 14.

A artesã Tamires pousa a mão molhada de barro sobre prato exposto ao sol, em processo de secagem.

Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.

Herbert Read foi curador no Victoria and Albert Museum, em Londres, entre os anos 1922 e 1931, e esteve em contato com uma ampla gama de peças cerâmicas tanto da antiguidade quanto de seu tempo. Ele diz:

A cerâmica é simultaneamente a mais simples e a mais difícil de todas as artes. A mais simples por ser a mais elementar; a mais difícil por ser a mais abstrata. Historicamente, situa-se entre as primeiras artes. Os primeiros vasos formavam-se à mão empregando a argila crua extraída do chão, secando-se os vasos ao sol e depois ao vento. Mesmo nesse

estado, antes de poder o homem escrever, antes de ter literatura ou mesmo religião, já possuía esta arte e os vasos então produzidos ainda nos tocam pela forma expressiva. Depois de descoberto o fogo, o homem aprendeu a fazer vasilhas duras e resistentes; e uma vez inventada a roda, quando foi possível ao oleiro juntar ritmo e movimento ascendente aos conceitos que tinha da forma, conseguiram-se todos os elementos essenciais da mais abstrata das artes. Desenvolveu-se essa arte a partir das origens humildes até que, no quinto século a.C., se tornou a arte representativa da raça mais sensível e mais intelectual que o mundo conheceu até hoje. Um vaso grego constitui tipo de toda a harmonia clássica. [...] O vaso grego é a harmonia estática, mas o vaso chinês, logo que livre das influências impostas por outras culturas e outras técnicas, atinge harmonia dinâmica; não é tão só relação de números, mas também movimento vivo. Não é cristal, mas flor.

Os tipos perfeitos da cerâmica têm correspondentes em outras terras: no Peru e no México, na Inglaterra medieval e na Espanha, na Itália da Renascença, na Alemanha do século XVIII – de fato, a arte é tão fundamental, tão ligada às necessidades elementares da civilização, que a alma nacional tem de achar expressão própria nesse meio. Julgue-se a arte de um país, a delicadeza da sua sensibilidade, pela cerâmica respectiva; é pedra de toque segura. A cerâmica é arte pura; arte livre de qualquer intenção imitadora. A escultura, com a qual se relaciona mais de perto, teve desde o começo intenção imitadora e talvez seja, nesse sentido, menos livre para a expressão da vontade de formar do que a cerâmica; esta é a arte plástica na essência mais abstrata. (READ, 1978, p. 32-33).

Read, mesmo que por uma ótica um tanto classicizante oferecido pela arte erudita, promove o encontro do polo estético com o polo social. Sua sensibilidade, ao compreender o papel desempenhado pela matéria barro na formação do ser humano, nos encara com base na afirmação categórica: “A cerâmica é arte pura”. Seu senso estético compreende a forma cerâmica como movimento primordial, intenção inovadora e forma livre. Embora Read tenha um “lugar de onde fala” bastante delineado, o que ele propõe tem sentido universal. Ao acessar ideias como “sensibilidade”, “liberdade expressiva” e “abstração”, ele desata o difícil nó que puxa (mais) a corda da cerâmica para o polo social. Cerâmica é forma, arte liberta da imitação da realidade, e, por isso, potencial de experiência estética.

Em pesquisa publicada na revista portuguesa *Al-Madan*, Newstead e Casimiro (2015) apresentam os primeiros dados de uma pesquisa que busca identificar os principais centros exportadores de cerâmica comum de Portugal envolvidos no comércio Atlântico, durante os séculos XV-XVIII, bem como os tipos de peças exportados. Esse período compreende a chegada dos colonizadores europeus em terras brasileiras, assim como os primeiros anos dessa colonização. Entre as peças identificadas pelas autoras, estão

púcaros¹⁰ de cerâmica não vidrada. A essa cerâmica não vidrada chamam “cerâmica comum portuguesa”, que indicam ter sido encontrada largamente fora de Portugal, em ex-colônias como Cabo Verde e Brasil (NEWSTEAD; CASIMIRO, 2015, p. 66-67). Tais dados confirmam que a louça desenvolvida no Brasil é híbrida como nossa cultura; as técnicas utilizadas em sua manufatura e suas formas evidenciam uma mistura entre o que veio de informação com a colonização e o que foi encontrado aqui como procedimentos em uso.

Carlos José da Costa Pereira empreendeu uma importante pesquisa, publicada em 1957, na qual se propôs a investigar a cerâmica popular desenvolvida na Bahia até aquela época. Trouxe à luz diversos acontecimentos históricos, apontando que, antes da colonização, os nativos já trabalhavam o barro com suas próprias técnicas, que se misturaram às trazidas pelos colonizadores. Ele comenta:

Preliminarmente consideramos haver uma generalização de conceitos quando se diz ser a louça de barro brasileira fortemente influenciada pela cerâmica de Portugal ao tempo de nossa colonização. De forma alguma negaremos a veracidade da influência lusitana, mas parece-nos que ela não teve a profundidade que em geral se lhe atribui. [...] Pensamos não ser possível afirmar com segurança se a influência portuguesa sobre a louça de barro brasileira haja tido maior profundidade no tocante às formas dos utensílios e a seus orçamentos. (COSTA PEREIRA, 1957, p. 16-17).

O autor afirma que a louça de barro que chegou até o país por meio da colonização foi trabalho de artesãos imigrados, mais do que de missionários jesuítas, pois aos religiosos eram mais interessantes os trabalhos intelectuais do que os manuais/braçais (1957, p. 21).

Mas o certo é que da louça europeia chegada ao Brasil nos três primeiros séculos, a mais comum foi mesmo a da Metrópole, lisa ou decorada, mas rústica. Foram as bilhas, os púcaros, as quartas, as infusas, os cântaros, as tarefas, as talhas, os potes...

As quartas foram bastante copiadas e sua forma clássica sobrevive em nossas quartinhas atuais. As bilhas, além de copiadas, talvez influenciasses alguns modelos de moringas atualmente executados por nossos oleiros. Certos tipos de talhas, poder-se-ia dizer que foram integralmente imitados. Os púcaros, os cântaros, as tarefas, os potes, mesclaram-se com a louça indígena, dando em resultado formas híbridas, algumas de certa beleza, outras sem maior expressão. Alguns modelos excepcionais tiveram expressão. Os tradicionais púcaros de surpresa, por exemplo, há alguns anos atrás ainda apareciam na Bahia, hoje encontram-se esquecidos. (COSTA PEREIRA, 1957, p. 23).

¹⁰ Púcaros, ou búcaros, são vasos de tradição etrusca que remontam ao século VII a.C. De porte pequeno a médio, possuem uma ou duas asas e são comumente utilizados para conter líquidos.

Sua investigação rejeita ou negligencia qualquer presença ou influência do negro na cerâmica brasileira, embora identifique o desenvolvimento de manufaturas cerâmicas em diversas áreas onde houve a presença de negros escravizados ou recentemente libertos, como a região central de Minas Gerais do século XIX e a própria Bahia, seu tema central. Aponta que no período compreendido entre 1861 e 1881, grandes exposições organizadas pelo Estado pretendiam divulgar a produção nacional e, assim, contaram com a presença de diversos polos cerâmicos artesanais brasileiros, como Bahia, Minas Gerais, Alagoas e São Paulo (1957, p. 29-30).

Compartilho do pensamento do ceramista e professor Daniel Rhodes, que lecionou em diversas universidades nos Estados Unidos e tem peças nas coleções de museus como o Victoria and Albert Museum, de Londres, e o Museu Nacional de Arte Moderna, de Kyoto:

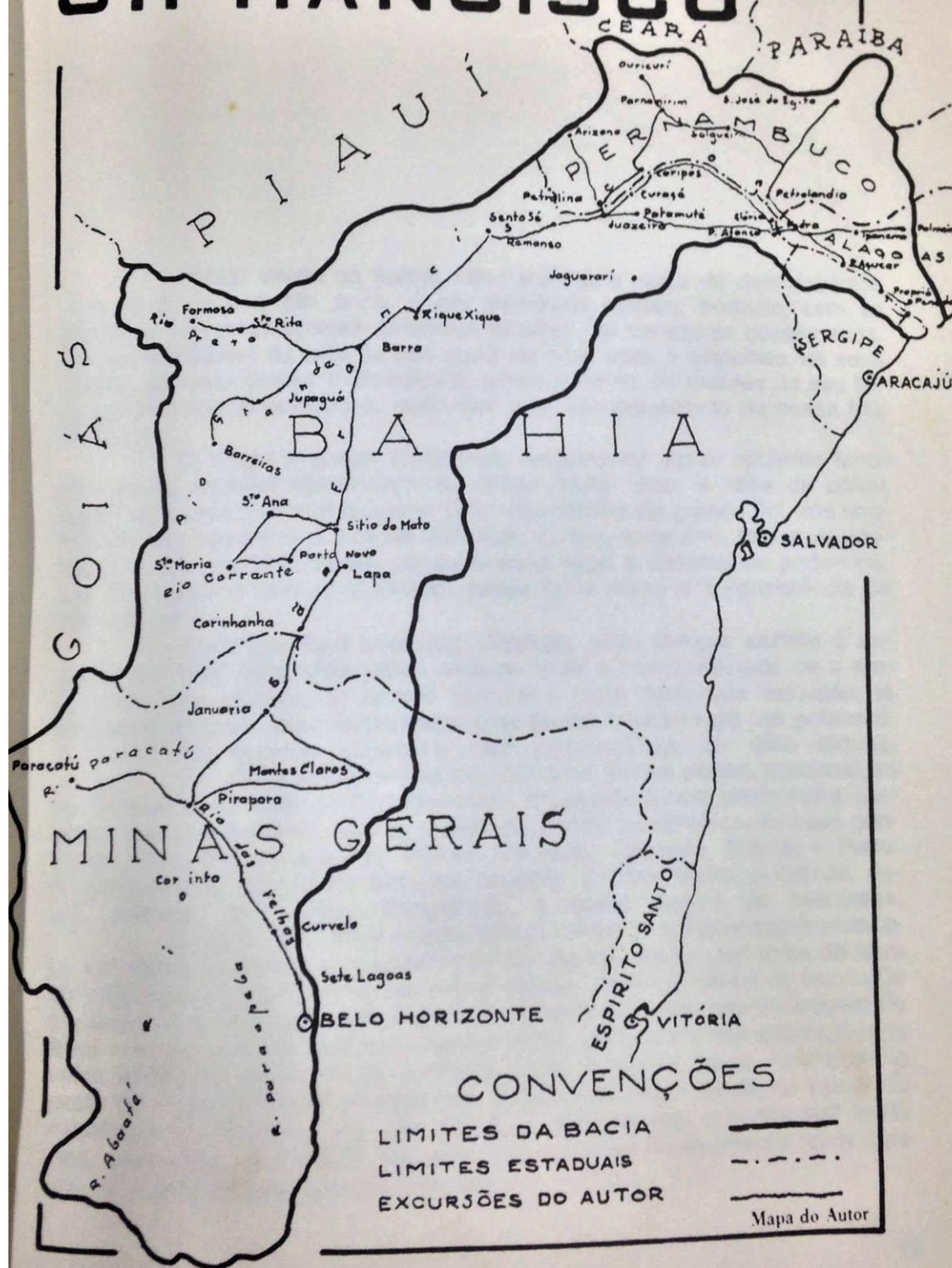
Existe na cerâmica uma conexão com as primeiras tradições relacionadas à civilização e cultura, e suas formas simbolizam de uma maneira única algumas das atividades mais fundamentais da humanidade. Qualquer peça de cerâmica, não importa o quanto rudimentar seja, parece compartilhar na nobreza de um ofício que, com o seu melhor, logrou preencher profundas necessidades humanas, tanto práticas como espirituais. (RHODES, 2015, p. 1; tradução minha).

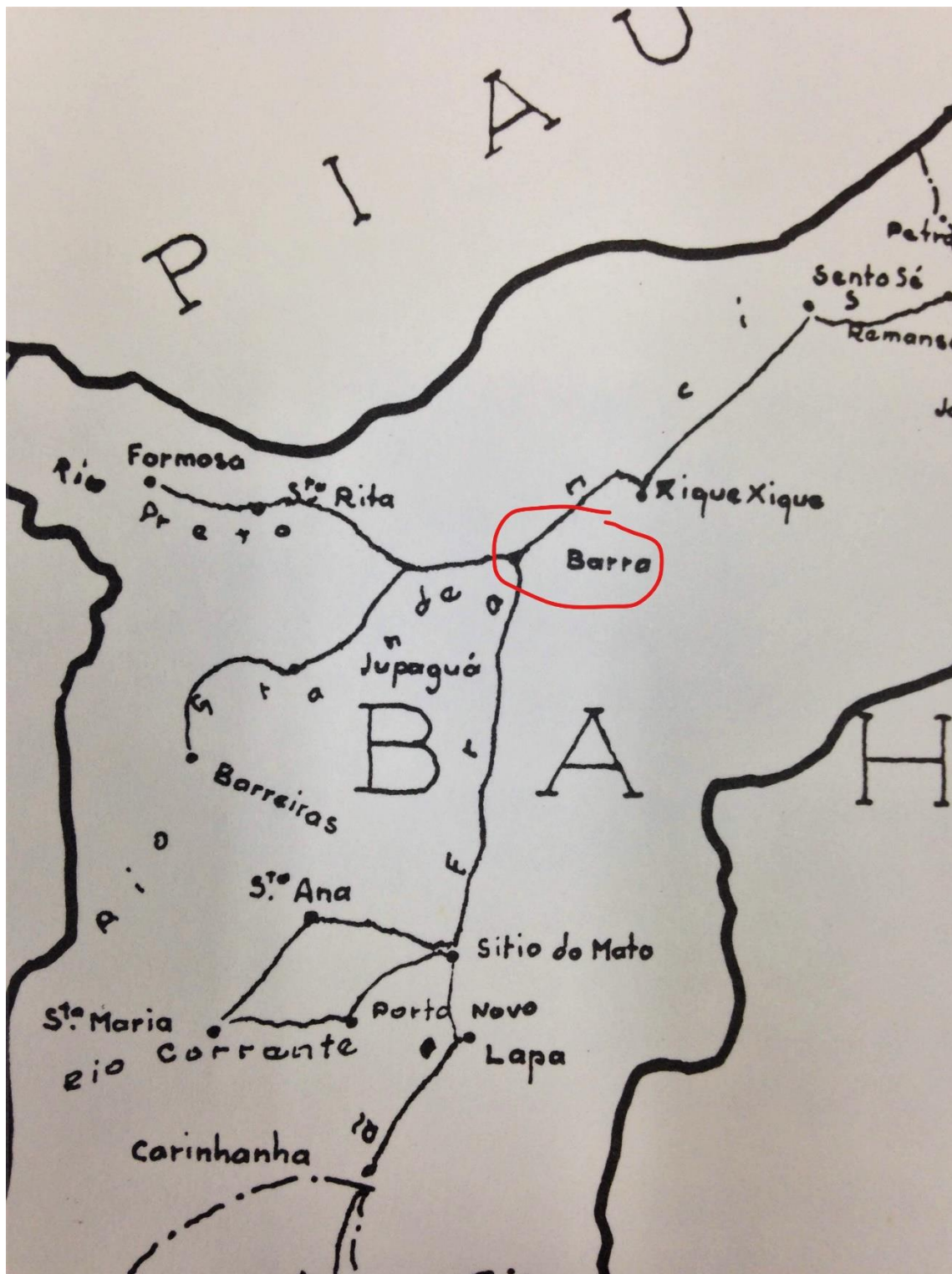
A materialidade da cerâmica abriga histórias da passagem do tempo, da ação humana de produzir objetos permanentes, úteis e belos com base em matérias-primas simples. O senso de harmonia e utilidade promovido por uma atividade cerâmica é razão para que sua prática não se perca mesmo em tempos onde as manualidades dão lugar à máquina; e o ofício, à diluição nos conceitos.

CAPÍTULO 3

O PERCURSO HISTÓRICO E SOCIAL DA CERÂMICA NA BARRA (BA)

BACIA DO S. FRANCISCO





Figuras 15 e 16.

Mapa de Trigueiros. A Barra aparece na porção média da bacia do São Francisco, no estado da Bahia, ponto onde encontra o rio Grande.

Fonte: Trigueiros (1977).

3.1 Breve histórico sobre a Barra

A cidade da Barra está localizada no Oeste Baiano, a cerca de 650 quilômetros da capital, Salvador, no ponto onde se encontram o rio São Francisco e o rio Grande. A historiografia da cidade vem de longa data, tendo sua fundação ocorrida em 1753 (FERNANDES NETO, 2013). Pelo acesso fluvial privilegiado, a Barra foi um importante entreposto na bacia hidrográfica do rio São Francisco desde o descobrimento de seu leito navegável. O atual bispo diocesano da cidade, dom frei Luiz Flávio Cappio – que fez dois longos jejuns, nos anos de 2005 e 2007, a fim de chamar a atenção para a situação de descaso e má gestão enfrentada pelo rio São Francisco –, apresenta de maneira poética a cidade:

Falar da Barra é falar de uma moça bonita que, à beira do cais, contempla seu rosto nas águas sempre correntes, que guardam segredos e saudades de tempos que não voltam mais. O véu diáfano que protege este rosto bonito esconde marcas e cicatrizes de uma história cruel de lutas, sofrimentos, dores e angústias de um povo, que apesar de tudo, mantém-se de cabeça erguida e altaneiro. [...]
Rio São Francisco, Rio Grande, Barra e povo são um só ser, pois a água que a Barra bebe, o sangue que corre nas veias do povo, a beleza da paisagem que nos encanta em cada nascer e por do sol, são as águas do tão amado Velho Chico e do Rio Grande, seu notável tributário. (FERNANDES NETO, 2013, p. 7).

Segundo Fernandes Neto (2013), a localidade da Barra surge de uma fazenda de gado entre 1670 e 1680, em uma região já povoada por diversos povos indígenas das tradições Aratu, Tupi-Guarani e Jê (Etchevarne, 1994 apud LIMA; TEIXEIRA, 2012, p. 10-11). A Fazenda de São Francisco das Chagas da Barra do Rio Grande do Sul ergueu uma capela de frades franciscanos e, em 1698, passou a ser uma “povoação” por determinação de dom José I, rei de Portugal. De povoado passou a município em 1752, tendo sido instalado definitivamente em 1753. Em 1873, a Vila de São Francisco de Chagas da Barra do Rio Grande do Sul, com sede na Vila da Barra, passou a ser denominada Cidade Florescente da Barra do Rio Grande.

No passado, Barra foi um importante centro cultural para as comunidades ribeirinhas. A cidade possui um importante conjunto arquitetônico, que se configura em patrimônio cultural nacional, do qual se pode destacar: a Igreja do Bom Jesus dos Navegantes, construída em 1808; o prédio da antiga Estação Telegráfica e atual Prefeitura Municipal, construído no início do século XX; o palacete da antiga Prefeitura Municipal, construído em 1904, situado na rua dos Mariani; o Cais do Porto, construído na década de 1930; o Mercado Municipal “Cotegipe”, construído em 1917; o Conjunto do Palácio

Episcopal, concluído em 1932; a Igreja Matriz Catedral de São Francisco de Chagas, inaugurada em 1915.

Barra produziu intelectuais baianos e sujeitos com importância histórica, como o barão de Cotegipe (político, 1815-1889), o barão da Vila da Barra (médico que introduziu a química moderna no Brasil, 1819-1887), Geraldo Rocha (engenheiro, publicou *O rio São Francisco*, que serviu de orientação aos estudos iniciais dos projetos da CHESF, 1880-1959) e Deocleciano Martins de Oliveira Filho (desembargador, jornalista, professor, escritor, pintor e escultor, 1906-1974). Os barrenses preservam suas tradições festivas: cultuam dias santos, fazem folguedos, contam causos. Estima-se que atualmente a cidade tenha mais de 50 mil habitantes.

Embora sua geografia ocupe o Semiárido Nordestino, a vasta área do município também possui trechos de caatinga, cerrado, brejos, veredas, além de dunas das ilhas existentes na margem esquerda do rio São Francisco. A coexistência dessa diversidade de biomas denota as muitas espécies de animais e plantas que habitam a região – embora a antiguidade de sua colonização somada à exploração desregrada do espaço natural já tenha provocado efeitos danosos a esse ecossistema. Os recursos hídricos da Barra, para além dos rios, também são constituídos por afluentes, lagoas, ilhas, lameiros e brejos.



Figura 17.
Paisagem barrense. Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.

3.2 A cerâmica na Barra: histórico e núcleos atuais

Costa Pereira (1957), em sua pesquisa sobre a cerâmica popular, apresenta Maragogipinho (BA) como a autêntica comunidade artesã detentora do direito de representação da cerâmica baiana. Contudo, reconhece a importância de outras comunidades e suas produções, como Ilha de Itaparica, Alagoinhas, Nagé, Coqueiros, Amargosa, Recôncavo Baiano e a própria Barra. Reivindica que a Bahia gerou para o Brasil a cerâmica popular de mais alto nível, “senão pelos processos de confecção e acabamento dos produtos, ao menos por sua variedade decorativa e por suas diferentes soluções plásticas” (COSTA PEREIRA, 1957, p. 35). Sobre a Barra, ressalta que seria um dos núcleos cerâmicos do país que mereceria destaque pela qualidade da produção, ou “por tudo enfim que se possa considerar como expressão artística do trabalho popular” (COSTA PEREIRA, 1957, p. 38).

Ao resgatar-se o fio da história do ofício da cerâmica na região da Barra, encontra-se comumente a informação de que é algo que “sempre existiu”, segundo informam os habitantes da região que hoje narram os acontecimentos. Para Lima e Teixeira (2012, p. 10), essa ideia pode estar relacionada à presença de objetos cerâmicos pré-coloniais descritos por pesquisas das áreas de antropologia e arqueologia, assim como por viajantes que estiveram na região em séculos passados. A pesquisa de Costa Pereira (1957), na década de 1950, aborda a história da louça na Barra a partir do povoado da Caatinguinha:

A população do lugarejo pode ser avaliada em torno de 800 habitantes, com notória maioria do sexo feminino. É um aglomerado humano paupérrimo, ocupando pequena área à beira do rio, com os casebres de taipa e sapê intervalados por caminhos lamacentos. Ali os homens vivem da pesca, na pecuária ou na pequena lavoura; as mulheres, são oleiras todas elas.

A cerâmica de Caatinguinha nos faz supor uma herança indígena, ainda mais sabendo-se que os Gês – bons oleiros – habitaram a região. A hipótese é devida não só ao formato de muitas peças das que hoje produzem, mas aos seus elementos decorativos e, principalmente, às características do próprio trabalho. Não usam torno, sendo o barro “puxado à mão” pela ceramista que executa todas as operações da moldagem sentada sobre uma tábua, utilizando cuias e pedaços de cuias como instrumentos de trabalho. [...] As vendas são feitas em maior volume na própria cidade da Barra para os tripulantes e passageiros dos vapores que ali aportam. Pela ação de intermediários que operam ao longo do rio e seus afluentes, a louça de Caatinguinha ainda encontra mercado em Barreiras, Remanso, Juazeiro, etc... e eventualmente chegando, conforme nos informaram, a algumas cidades ribeirinhas do Alto São Francisco. (COSTA PEREIRA, 1957, p. 40-42).

O povoado da Caatinguinha é o momento anterior à Associação de Cerâmica de Fátima, que só passou a existir na década de 1970, quando a irmã Cândida teve uma ação decisiva para que as louceiras do local pudessem continuar a desenvolver os seus trabalhos com mais força. Irmã Cândida dispôs-se a criar um espaço junto à Igreja de Nossa Senhora de Fátima, naquele bairro, bem próximo à margem do rio (COSTA, 2007, p. 13). Tal informação foi reforçada em entrevista com a artesã Leonor dos Santos Neta:

Esse espaço aqui, segundo o pessoal do passado conta pra gente, foi uma irmã que chegou aqui no bairro, e já via as mulheres fazendo [cerâmica] nos quintal de casa. A maioria do pessoal aqui era pescador e oleiro. No intervalo da pescaria, as mulheres fazia as panela, os prato pra uso diário. E isso foi aumentando, aumentando, e elas passaram a fazer em casa, nos quintal de casa. Cada uma tinha seu forno no quintal de casa. Depois a irmã veio e viu a dificuldade delas para fazer. Sentadas no chão, guardando [potes] dentro de casa, junto da cozinha... Porque os espaço era pequeno, e quando a chuva vinha, né? Elas tinham que dividir os espaço com as peça. Botavam em cima de mesa, de cadeira, para não molhar. E aí esse espaço aqui era vago e era os fundo da igreja [de Nossa Senhora de Fátima], porque a capela era pequena, e a irmã falou com o padre para ceder esse espaço pra elas. Ele aceitou e eles mesmos fizeram um barracão. Só o barracão e veio todo mundo pra cá. Na época o padre começou a pegar o barro: os marido ia, cavavam e o padre trazia. Dava não sei quantas viagem. E isso aqui começou a funcionar no fundo da igreja. Por isso que a gente aqui chama “salão” e não “cerâmica”. (SANTOS NETA, 2017).

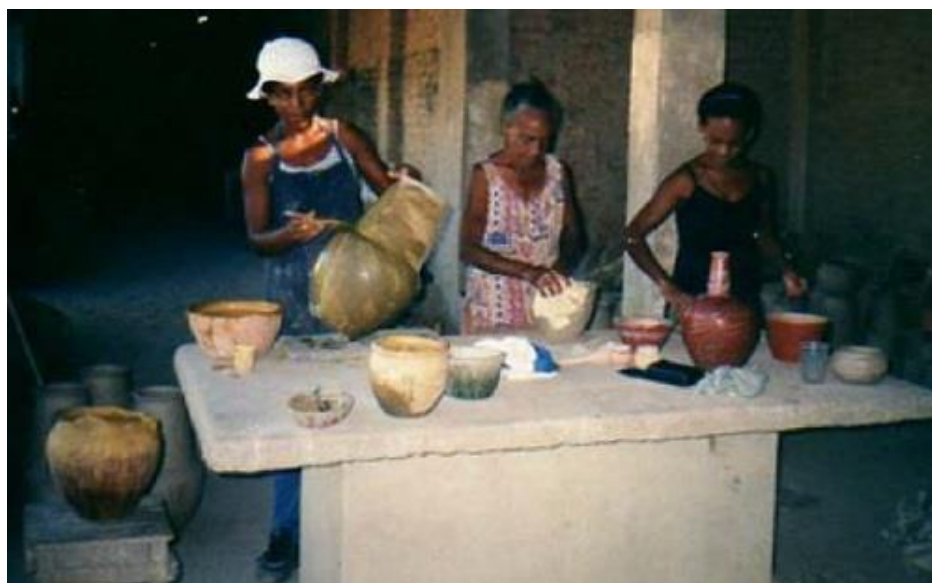


Figura 18.
Leonor dos Santos Neta (à esquerda), Cida Araújo (à direita) e Laura Gonzaga dos Santos (ao centro) pintam pots com tauá e modelam peças.
Fonte: Costa (2007, p. 8).



Figura 19.

Documentações fotográficas e recortes de pôster: registros sobre a história da Cerâmica de Fátima na parede da Associação. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.

A comunidade artesã na Barra não se resume a ceramistas; há habilidosos artistas do couro, das fibras vegetais, pintores, escultores e escritores. Além disso, a área da cerâmica também vai além das antigas louceiras, hoje com suas sucessoras e sucessores organizados sob a Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. A cerâmica de Passagem surge nesse cenário como uma produção ainda mais tradicional, de uma comunidade de artesãs produtora de panelas; e a escola santeira de Gerard é prestigiada por suas esculturas, que valorizam o sincretismo religioso da Bahia. É importante destacar a relevância cultural e artística desses três grupos cerâmicos. No entanto, o recorte desta pesquisa dedica-se ao estudo de caso da Associação de Cerâmica, por compreender que tal grupo oferece elementos suficientes e necessários para as discussões que se travam entre arte culta e arte popular, passando pelos temas da tradição, mestiçagem e materialidade.







Figuras 20-23. O ateliê de mestre Gerard é focado na produção de figuras religiosas do catolicismo e das religiões afro-brasileiras. O ateliê, além de ser a casa de Gerard, também é um local de culto ao candomblé¹¹. Ateliê Gerard, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografias da autora.

¹¹ Além de artesão, Gerard também serve como babalorixá no terreiro de candomblé Pai Xangô das Cachoeiras, que funciona nesse local e é tão sincrético quanto suas obras: onde a casa é ateliê e o ateliê é local de culto. Para primeiros contatos com o trabalho de mestre Gerard, ver: www.meusserto.es.com.br/2017/05/30/mao-santa.



Figura 24.
Frente e verso de peça sincrética da escola de Gerard: de um lado (esquerda), a santa católica; do outro (direita) a orixá. Escultura de Willians. 2009. 59x26x20 cm. Peça da Coleção Lalada Dalglish.
Fonte: Lima (2016, p. 407-408).



Figura 25.

Panelas do povoado de Passagem à venda na loja da Associação de Cerâmica. As panelas de Passagem são caracterizadas pelos motivos florais em suas tampas. O floral de Passagem é mais gestual do que o pintado pelas artesãs de Fátima. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.

A relação cidade-rio é vital nesse contexto. O rio Grande é o último afluente do Velho Chico, que a partir da Barra não recebe mais águas perenes. Pelo contrário, encontra grandes espelhos de água nas barragens que formam as represas, o que favorece evaporação e perda de volume de seu leito. Além disso, o rio São Francisco sofre com a poluição, decorrente da falta de saneamento básico – situação na qual vivem muitas comunidades ribeirinhas – e de dejetos industriais. Esse grande rio sangra quando deveria desaguar, e na sua foz, em Alagoas, suas águas chegam tão enfraquecidas que é o mar quem adentra o rio.

No passado, a navegação fluvial foi fundamental para o desenvolvimento da atividade cerâmica na região. O porto da Barra era um importante ponto de trocas comerciais e sociais nos tempos de comunicação majoritariamente pelo rio:

Por ali passava a produção de todo o oeste baiano e de parte dos estados do Piauí, do Maranhão e de Goiás. O fluxo intenso de vapores e gaiolas que subindo e descendo o São Francisco aportavam em Barra foi responsável pela comercialização de potes, moringas, filtros, talhas, vasos, enfim, dos vários produtos conhecidos na região pelo termo louça de barro e que eram produzidos pelas famílias da Caatinguinha, onde residiam os ceramistas. (LIMA; TEIXEIRA, 2012, p. 14).

As barcas aportavam na Barra para serem carregadas de louças grosseiras, sem decoração, e, em geral, encomendadas de antemão. Era o tempo da chamada “louça de carregação”, isto é, cerâmica produzida em larga escala com simplificação de formas e sem esmero no acabamento: “Não valia o esforço de fazer bonito, pintado ou ‘bordado’, como preferem dizer as louceiras, pois, para o barqueiro [...] interessava o pote para guardar água e não símbolos” (LIMA; TEIXEIRA, 2012, p. 15-16). Com a abertura de estradas na região e a consequente diminuição na navegação dos rios, a Barra enfrentou uma situação de isolamento geográfico, pois o acesso por terra é precário e há necessidade de tomar a balsa para chegar à cidade¹². Sem demanda, a produção de louça da Caatinguinha diminuiu consideravelmente.

3.3 As tintas naturais e as relações com o Velho Chico

Na década de 1970, a jornalista e crítica de arte Edyla Mangabeira Unger esteve em expedição pelo Médio São Francisco e registrou em seu livro-relato as condições sob as quais a louça da Caatinguinha era desenvolvida nesse período:

Vários tipos de argila encontradas nos brejos fornecem um barro extremamente resistente. Para brunir usam o tauá, e a argila branca é utilizada para os desenhos que ornamentam a superfície do barro quando este já está seco e antes que vá ao forno, como fazem as mulheres da Barra. Só aquelas, porém, de todas as louceiras cujo trabalho observei, no Médio São Francisco, sabem como obter barro preto. Isso fazem queimando ou fervendo a resina do jatobá misturada a esterco de animais. (UNGER, 1978, p. 79).

A pintura das peças preserva a técnica tradicional do uso das tintas naturais. O tauá e a tabatinga são terras argilosas encontradas próximas aos rios Grande e São Francisco. O tauá é retirado das margens do rio Grande e tem coloração amarelada devido à presença do óxido de ferro, que após a queima ganha uma coloração vermelha bastante viva. A tabatinga tem coloração branca, que permanece com a queima, e é retirada das margens do rio São Francisco. O barro utilizado para a modelagem também é recolhido

¹² A rodovia estadual BA-160 termina bruscamente em frente a um grande “mar”. É impactante a chegada à Barra, na qual se é recebido pela imponência do rio São Francisco.

no rio Grande. Em entrevista a Carla Costa, Maria Aparecida Araújo, conhecida na Associação como Cida (e assim também identificada nesta pesquisa), explica o processo para obtenção das tintas naturais:

Para apurar a tinta a gente lava o barro com a água, esfregando as mãos durante uns três minutos para a areia separar do barro, a tinta líquida fica então na parte de cima e a areia na parte de baixo. Depois disto a gente pega a tinta e coloca em outro vaso, aí está pronto para passar na louça. (COSTA, 2007, p. 8).



Figura 26.

Travessas pintadas com tauá e tabatinga antes de entrarem no forno. A tinta do tauá é amarela antes da queima; somente após o cozimento torna-se vermelha. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.



Figura 27.

Barquinhos (miniaturas) pintados com tauá (vermelho) e tabatinga (branco).
Peças de Leonor dos Santos Neta. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2007.
Fonte: fotografia da autora.

Sobre as práticas de produção da louça na Caatinguinha, Unger relata:

Seguíamos, o rio e eu, aquela tarde rumo ao bairro de Caatinguinha. Minto. Eu ia e ele vinha. Eu, para o meu trabalho com as louceiras. Ele para os afazeres que um rio tem: o de levar barcos e vapores ao seu destino, ser habitado por peixes e algas, lavar a roupa das lavadeiras e os sonhos dos afogados. [...] Ia ver os porrões, as moringas e as quartinhas, aprumadas nos quintais dos casebres à espera dos que iriam vendê-las, rio acima, rio abaixo, em todas as cidades ribeirinhas. [...] Havia, para as louceiras do bairro [da Caatinguinha], dias em que o trabalho se arrastava e murmuravam queixas vagas. E nas tardes de calor mais intenso uma ou outra soltava um suspiro mais profundo e ia tomar banho no rio, assim mesmo, vestida, que o rio levaria a lama e o desalento. (UNGER, 1978, p. 28-29).

3.4 O mercado da louça na Barra

Edyla M. Unger demonstra em seu relato como o papel de clientes, observadores e pesquisadores era igualmente decisivo na produção das ceramistas. E recorda que ela própria estimulava nas artesãs o respeito ao trabalho que faziam ao sugerir

[...] um castiçal, um cinzeiro, um santo, quem sabe, e até mesmo um presépio. Contanto que a forma e o desenho ficassem a critério delas. Necessário, também, impedir que empregassem, como algumas mostravam tentadas a fazer, tintas químicas. (UNGER, 1978, p. 31).

Costa (2007, p. 20) traz o relato da artesã Nicinha Batista. Segundo a artesã, um funcionário do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que passara um mês na cidade da Barra, ao observar a moringa-pato produzida pela Associação, “chamou a atenção das ceramistas de que pato não tem crista” e incentivou-as a produzir moringas em formato de galinha. São vários os relatos desse tipo, o que indica o quão decisivo é o papel dos compradores na indicação das peças a serem produzidas. Em entrevista ao Programa Aprovado, da Rede Bahia, a artesã Leonor dos Santos Neta afirma que quem cria a peça é o cliente, quando indagada pelo apresentador sobre quem teria criado o modelo moringa-moça¹³.

Costa (2007) relata o que lhe foi contado por uma das artesãs mais antigas que trabalhava na Associação de Cerâmica na época de sua visita:

De acordo com Dona Nicinha, na época de sua avó Josefa, já se fazia a moringa moça, ali em Caatinguinha, naquele tempo somente uma pessoa fazia este tipo de moringa em formato antropomorfo, era dona Maria Preta, uma senhora que morava e trabalhava na beira do rio. Quando perguntada sobre a existência de alguma peça com estas características daquela época, dona Nicinha afirmou que naquele tempo não havia interesse das pessoas pela simbologia das peças, pois as mesmas eram feitas para consumo utilitário e que as referidas peças eram confeccionadas no Natal e consumidas por turistas. Considerando as informações de Dona Nicinha e ao constatar as semelhanças da moringa moça produzida no início da intervenção do Instituto Mauá, nos anos 1990, encontrada no ano de 2006 no museu desta instituição no Pelourinho em Salvador, com outro exemplar produzido no Vale do Jequitinhonha, presume-se que esta peça foi inserida ou reinserida quando da intervenção do Instituto Mauá, pois na cidade de Barra já não havia produção de moringa com formato antropomorfo. A tipologia das peças é muito semelhante e alguns elementos são idênticos como o formato e decoração das mãos, dedos e cabeça, quanto à aplicação da tinta as semelhanças são incontestáveis. (COSTA, 2007, p. 17).

¹³ Ver: Programa Aprovado (2016).



Figura 28.

Moringa antropomorfa (à esquerda) produzida no período de intervenção do Instituto Mauá na Associação de Cerâmica. Autor e dimensões desconhecidos. Instituto Mauá, Salvador, Bahia. Fonte: Costa (2007, p. 18).

Figura 29.

Moringa antropomorfa (à direita) de autor desconhecido. 36x15x13 cm. Década de 2010. Coleção Lalada Dalglisch. Fonte: Lima (2016, p. 408).

As figuras 28 e 29 pertencem à Coleção Lalada Dalglisch, localizada em São Paulo (SP), que conta com sete peças da Barra (BA), modeladas por cinco artesãos distintos¹⁴. De acordo com Carla Costa (2007, p. 18), o que leva a crer que esse tipo de moringa seja genuinamente barrense é a “decoração em motivos fitomorfos com a estilização de florais e ramos de plantas, apresentando também volutas em ‘C’ e ainda pontos alinhados com espaços entre si”. Além dessas características, Costa destaca a sinuosidade da peça, os rostos e braços, e os vestidos das “moças” em tauá com detalhes em tabatinga, que toma todo o corpo da peça. A moringa-moça surge, assim, como peça importante para a história da produção da Associação de Cerâmica, tendo sido premiada em 2001 com o primeiro

¹⁴ Nas p. 552 e 553 da tese de Camila da Costa Lima (2016), é possível encontrar a especificação de tais peças.

lugar em um concurso de arte popular realizado em Paris (COSTA, 2007, p. 18-19). A pesquisadora reitera o que já fora observado por Ricardo Lima no catálogo *Louça de perfeição* sobre as formas e desenhos que compõem as peças da Barra:

A beleza e o esmero da forma é tamanha que faz supor terem sido feitas usando a técnica do torneamento e não a do acordelamento, ou talvez que haja uma espécie de molde. Os vasos apresentam base plana, borda extrovertida, lábio plano. Quanto aos tipos de decoração percebe-se a impressão em inciso produzindo linhas em relevo com aplicação de pigmento de cor contrastante nos incisos, técnica conhecida como incrustrado. Os motivos decorativos são os geometrizantes reticulados na posição oblíqua e os motivos naturalistas com desenhos fitomorfos, tais como flores de boa noite e folhas de picão, espécie de vegetação local. (COSTA, 2007, p. 22-23).



Figura 30.
Pote pintado em tauá e tabatinga. Autor desconhecido, 60x30 cm. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografia da autora.

Outro fator relacionado à história do tipo de comercialização praticada com essas peças é a presença marcante de comerciantes intermediários. Esse fato remonta ao tempo do grande fluxo de navegação no rio São Francisco, não sendo mais uma realidade atual. Costa Pereira (1957) e Unger (1978) comentam, cada qual à sua época, a ação de tais comerciantes:

Levando-se em consideração esse estado de coisas e sabendo-se que para a garantia de sempre encontrar mercado para seus produtos o artista-popular vê-se virtualmente constrangido a se sujeitar às imposições de um intermediário que, via-de-regra, lhe paga adiantado metade da encomenda, e sem risco tem um bom lucro na revenda, compreende-se o esforço inaudito, a pertinácia com que essa gente consegue sobreviver à base de trabalho tão pouco compensador. (COSTA PEREIRA, 1957, p. 48).

Outro problema era evitar que se deixassem explorar pelos intermediários. Consegui, a duras penas, fazer com que os porrões, vendidos no mercado de Salvador por quarenta e cinco cruzeiros, subissem de oito para vinte.

“– E se eles perguntarem por que o preço disparou de repente?”

“– Digam que disparou atrás do preço do feijão.”

A um rapaz do bairro da Caatinguinha, inteligente e vivo, confiei antes de deixar a Barra a tarefa de anunciar aos intermediários o aumento do preço. Foi ele, aos poucos, tomando a frente de todas as atividades locais. De todos os projetos e iniciativas. Confiei-lhe minhas preocupações:

“– Sozinho, não vai poder dar conta de tudo. Precisa encontrar outro rapaz tão inteligente quanto você.”

E ele, certo:

“– Inteligente, como eu, não tem nenhum não.” (UNGER, 1978, p. 32).

Conforme mencionado por Costa (2007), o Instituto de Artesanato Visconde de Mauá (doravante apenas Instituto Mauá, como também é conhecido), em ação mais recente, teve uma atuação importante para o grupo de ceramistas da Barra – assim como a irmã Cândida dos anos 1970. De acordo com Costa (2007, p. 24), em 1994, o Instituto Mauá organizou as ceramistas, que já produziam no salão junto à Igreja Nossa Senhora de Fátima, sob a instituição da Associação de Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, registrada em cartório no dia 23 de outubro de 1993. O objetivo era resgatar a tradição cerâmica da Barra. Para isso, o instituto promoveu cursos de aperfeiçoamento das técnicas e introduziu jovens da comunidade no ofício de artesanato. Também foi nesse momento que o artesão José Geraldo Machado da Silva (mestre Gerard) tomou contato com a feitura de imagens de santos a partir do barro, pois anteriormente seu ofício consistia em madeira e pedra.



Figura 31.

Frente e verso da etiqueta das peças vendidas na loja da Associação de Cerâmica; produzida após a intervenção do Instituto Mauá na comunidade, apresenta contatos das artesãs e um breve texto sobre a produção das peças. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.

Para Costa Pereira (1957, p. 49), entender a sobrevivência da cerâmica popular requer um olhar cuidadoso para o grupo social do qual os artistas-artesãos pertencem. Seria preciso, ainda, segundo ele, ver se a cidade proporciona um ambiente consumidor mais amplo, bem como fontes de inspiração para além do mundo no qual esses artistas se inserem, pois isso é o que permitiria a evolução dos trabalhos, embora pudesse prejudicar sua “originalidade” ou “tipicidade”. O autor ressalta a pureza de uma cerâmica popular pitoresca, mas compreende que a necessidade de ganhar novos mercados entra em conflito com tal condição.

A ideia de pureza e autenticidade é um peso para a arte popular. Por um lado, esse tipo de produção se mantém tradicional, pois entende que sua existência se deve a um precioso legado. Por outro, contudo, o “puro” e “autêntico” objeto popular entra em conflito com o surgimento de novas formas e técnicas – inovações que fazem parte do processo produtivo –, e impõe uma homogeneização simplista da comunidade. Ademais,

muitas vezes, a ação de profissionais da área do *design* ou do empreendedorismo, estrangeiros à comunidade, propõem escolhas limitantes às produções artesanais, a fim de privilegiar alguma estética que fala muito mais sobre o gosto destes do que propriamente dos artesãos. Sem reforçar ou condenar essa prática, compreende-se que ela é uma realidade influente no mercado de arte popular.

Este capítulo procurou estabelecer uma conversa diacrônica com a cerâmica na localidade da Barra, a fim de recuperar elementos importantes do seu passado que reverberaram nas práticas estabelecidas ao longo dos anos. Compreende-se disso que dois personagens foram fundamentais para a reunião dos ceramistas da comunidade: a irmã Cândida, nos anos 1970; e o Instituto Mauá, na década de 1990. A comunidade ceramista da Barra possui uma longa e célebre história; seu ponto inicial exato, contudo, perde-se de vista. Com os estudos apontados até aqui, percebe-se que a história da comunidade sofreu muitas oscilações. Isso não é ruim – movimentos crescentes ou decrescentes, aberturas ou fechamentos, atividade e inércia, fazem parte dos organismos vivos, das histórias que ainda estão sendo escritas.

Figura 32.

A entrada para a Associação de Cerâmica contígua à entrada para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima. Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografia da autora.



CAPÍTULO 4

O ENCONTRO DOS RIOS: A ASSOCIAÇÃO DE CERÂMICA NO CONTEXTO DA ARTE POPULAR

4.1 Recuperar a história para compreender o presente

O contato com *A invenção da cultura*, do antropólogo estadunidense Roy Wagner, foi um alívio desconcertante: como chegar a um ponto conhecido e entender que a partir dali tudo o que veio antes e tudo o que virá depois é mutável. Nesse trabalho, publicado pela primeira vez na década de 1970, Wagner leva às últimas consequências a equivalência entre antropólogos e nativos com base na ideia de que ambos são seres culturais mediando e simbolizando relações. Wagner afirma:

A cultura é tornada visível pelo choque cultural, pelo ato de submeter-se a situações que excedem a competência interpessoal ordinária e de objetificar a discrepância como uma entidade – ela é delineada por meio de uma concretização inventiva dessa entidade após a experiência inicial. (WAGNER, 2012, p. 54).

Essa abordagem veio colaborar com as proposições que eu tinha para este trabalho entre campos. Nem sempre a escolha mais óbvia é a melhor metodologia para olhar o outro. A busca por compreender complexidades sem se entregar a ideias naturalizadas é difícil, mas fundamental. A arte como campo aberto em que todos os temas podem ser discutidos é aliada à expansão das perguntas, bem como à amplitude de respostas; arte é estabelecer diálogos entre meios.

A cultura popular preserva muitos rituais, práticas e objetos que marcam sua relação com a tradição e a ancestralidade. É rica e repleta de encontros e desencontros permeados pelo entrelaçamento das diversas culturas. É dessa maneira que olho a cerâmica da Barra. Observa-se uma prática coletiva, de um grupo que frequenta o mesmo espaço e trabalha junto, compartilhando códigos formais e estéticos. Mas na contramão da coletivização simplista, em cada artesã e artesão há sua própria subjetividade, isto é, sua própria maneira de viver a experiência estética cotidiana.

Essa questão dada, compreende-se que uma possibilidade para mudar as chaves de compreensão que contribuem para as distâncias é levantar questionamentos sobre conceitos e nomenclaturas que necessitam revisão. Ou conforme propõe Leo Steinberg (2008, p. 90): “O processo de cortejar a não-arte é contínuo”. Steinberg discute, nesse texto da década de 1960, a formação do artista que abandonou a tradição para pintar o que o confrontava, e como esse processo levou a arte a outros campos, tornando-se indústria, empresa, *happening*, ação social, experimento, tudo, mas não mais experiência estética pura. No entanto, essa diluição insere a arte em seu lugar de real valor: na vida, lugar onde símbolos, tradições e novas ideias misturam-se.

4.2 A Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima nos dias atuais

Nicinha contou que tudo começou com João Diabrura Pote-Moringa, num tempo antigo das terras onde o Grande e o Chico se encontram. Depois, segundo ela, veio Felix da Pecuária inventando moringa-moça e moringa-pato. Seguindo os homens, vieram Maria-irmã-de-Felix, e as velhas Nenéia Verde e Maria Preta. (LIMA; TEIXEIRA, 2012, p. 13).

A louça da Barra é feita de ancestralidade. João Diabrura, Felix, Maria, Nenéia Verde, Maria Preta – foram esses os precursores das louceiras da Caatinginha, segundo conta uma das mais antigas artesãs da Barra ainda viva no momento registrado por Ricardo Lima. Para Edyla M. Unger, à sua época, a questão que lhe saltou foi: “Eram sobreviventes de outras eras sem que disso se dessem conta” (UNGER, 1978, p. 33). Por quê Nenéia era “verde” e se Maria era “preta” não temos dados suficientes que nos permitam responder. Essa é mais uma das histórias que o encontro dos rios levou para desaguar no mar. Décadas depois, o que chamou atenção foi a mulher criativa e o homem como força de apoio em atividades pontualmente mais brutas, como o transporte de barro e o cuidado com a queima (LIMA; TEIXEIRA, 2012, p. 13). Mais adiante, veremos que ainda hoje ocorre essa configuração, embora de alguma forma, outros sentidos foram acrescentados.

Ticio Escobar identifica que: “As identidades mestiças (basicamente rurais) foram construídas sobre um terreno fraturado e aberto, erodido pela cultura imposta” (ESCOBAR, 2008, p. 70; tradução minha). Defende também que, para distinguir práticas culturais de cada grupo, se deve observar: “[...] o lugar que ocupa na estrutura produtiva ou em seu entorno, deve levar-se em conta a opressão política, a exploração econômica, a marginalização cultural, a discriminação social” (ESCOBAR, 2008, p. 125; tradução minha). Além desses fatores, entende que religião, idioma, heranças indígenas, experiência colonial, expressão de diferenças e convívio com o novo também são pontos a serem observados. Por isso, a arte popular vai muito além de uma pretensa coletivização de indivíduos. Muito mais do que um agrupamento, faz-se necessário um mergulho para dentro, isto é, observar fatores que fazem com que aquelas pessoas se identifiquem e criem códigos estéticos, sociais e culturais, fazendo com que se reconheçam como um grupo.



Figuras 33 e 34.

Fachada da Associação de Cerâmica contígua à da Igreja de Nossa Senhora de Fátima na rua Sete de Setembro, nº 678. Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.

Cheguei à Barra em uma quinta-feira à noite de lua crescente. Por volta das 19h, a estrada asfaltada que o ônibus percorria foi dar em uma cruz de madeira, e, atrás dessa cruz, havia uma imensa escuridão. O Velho Chico apresentava-se. A partir dali, a travessia para a outra margem seria feita em uma balsa. A balsa demorou um pouco para chegar e um pouco mais ainda para atracar, pois era manejada por um grupo de homens que conversavam animados em um bar na beira do rio. Eu viajava com a amiga fotógrafa Vitória Teivelis, autora de muitas fotos que compõem este trabalho, e nesse ponto da viagem, só restávamos nós duas no ônibus que havia deixado Salvador ainda pela manhã. Os homens ainda demoraram um pouco conversando no bar até que, finalmente, o ônibus no qual viajávamos subiu na balsa e atravessamos.

Antes de partir, eu já havia entrado em contato com uma pessoa que me ajudaria com a organização das coisas que precisava antes de ir a campo. Dedê Maurício, ator e agente cultural na cidade, foi um primeiro intermediário entre mim e as artesãs, pois estava com muitas dificuldades em conectar-me diretamente com elas. Dedê não apenas foi intermediário dos primeiros contatos, como me ajudou a instalar-me na cidade e proveu-me alguns materiais de pesquisa. No dia seguinte à nossa chegada, ele levou-nos até a Associação Comunitária de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima, e assim fomos apresentadas aos ceramistas.

A associação está instalada em um espaço anexo à Igreja de Nossa Senhora de Fátima, no bairro de Fátima. É o mesmo local que foi cedido pela irmã Cândida, na década de 1970, embora a associação como organização seja bem mais recente. O espaço é chamado pelas ceramistas de “salão”; é amplo, composto por uma área fechada e outra aberta, além de uma espécie de grande garagem. Na área fechada do salão, há duas mesas grandes, sobre as quais os ceramistas podem trabalhar, e uma bancada que acompanha todo o comprimento de um corredor que leva do espaço da oficina à loja. Na parte aberta, estão os fornos – três fornos de queima a lenha; estocados em um tipo de “garagem” estão o barro e a madeira. Quando o volume de madeira estocado é grande, as toras que chegam a elas é de todo tipo, até mesmo colunas e estruturas de telhados de antigas casas que estão em desmanche para dar lugar a novas construções.

Nesse primeiro dia de contato com os ceramistas, entendemos que era momento de observar e ouvir, muito mais do que falar. Por Dedê, fomos apresentadas às ceramistas que coordenam o trabalho na associação. Apresentei-me e falei em linhas gerais o que buscava com a minha pesquisa. Expliquei que nos dias seguintes faria visitas, assiduamente, a fim de registrar o cotidiano de trabalho com fotos, vídeos e entrevistas.

Esse contato inicial foi importante para firmar o encontro. A primeira impressão foi de que entre nós e eles haviam muitas diferenças. A amiga que me acompanhava, Vitória Teivelis, tornou-se objeto de curiosidade por ter a pele bem branca. Na Barra, reina o implacável sol sertanejo, e ali na associação, mesmo os poucos brancos tinham a pele mais morena. Em um primeiro momento, sua cor foi motivo de risos, sobretudo para as crianças, que chegavam ao salão com olhares curiosos, pareciam ver algo realmente muito diverso de seu cotidiano. Eu, que não sou branca, também causei certa estranheza pelo cabelo raspado e tatuagens espalhadas pelo corpo.

Esse momento de olhares curiosos logo foi superado por uma abertura vinda da ceramista Leonor dos Santos Neta, que me perguntou sobre o que eu queria saber sobre o seu grupo. Contei que eu pesquisava os modos de transmissão de antigas técnicas cerâmicas e que me interessava observar o trabalho de pessoas que ainda hoje utilizam procedimentos tradicionais. Ela achou bom e me disse que estava pronta para responder às minhas perguntas. Combinamos uma entrevista para o fim daquele dia, se ela estivesse disponível. Vitória e eu propusemo-nos a registrar extensivamente aquele dia. Tudo era muito fresco naquele lugar: as impressões, as técnicas, as conversas.





Figuras 35 e 36.

Chegada à Associação de Cerâmica
Comunitária Nossa Senhora de
Fátima: corredor da entrada é
contíguo à lateral da Igreja de Nossa
Senhora de Fátima. Associação de
Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.

Nesse dia, no salão trabalharam cinco mulheres e dois homens. Embora não seja uma decisão da pesquisa fazer um recorte de gênero, é necessário ressaltar que a associação nasce e se desenvolve em torno de um grupo de mulheres. Elas são o núcleo gerador desse espaço físico, mas também simbólico, com a perpetuação dos saberes de suas ancestrais louceiras. Neste texto, ora há referência somente ao grupo delas, ora ao grupo mais amplo, incluindo os homens. De fato, atualmente há artesãs e artesãos trabalhando no espaço da associação. A presença dos homens como ceramistas no espaço ocorre há algum tempo; como vimos anteriormente, na década de 1990 já havia alguns artesãos trabalhando. No entanto, se antes a presença deles era mais relacionada aos trabalhos de maior exigência corporal, como a busca do barro, a preparação da massa e a estocagem da lenha, atualmente se inserem também no contexto do trabalho mais fino,

como a modelagem e o acabamento das peças. As mulheres artesãs, que sempre exerceram a atividade e viram suas mães, tias e avós também no mesmo ofício, não oferecem objeção alguma à presença deles, ao contrário, incentivam que estejam ali, pois entendem que este pode ser um trabalho complementar para eles, que em sua maioria são pescadores e enfrentam tempos difíceis quanto à oferta de peixe nos rios.

Algumas crianças iam e vinham, e uma esteve lá todo o tempo em que a mãe e o pai trabalhavam. Tudo acontecia ao mesmo tempo: chegava uma artesã (ou artesão) e saía outra, chegava um cliente e saía outro. Enquanto alguém atendia um cliente, outra pessoa já estava tratando de ajudar a embalar peças com muito jornal para que o transporte fosse seguro e a cerâmica não quebrasse até o destino. No mesmo instante, havia outras modelando, outras realizando acabamentos, outras colocando peças para secar ao sol. O ritmo de trabalho era por vezes acelerado, outras vezes interrompido. Nos dias que se seguiram, tivemos a oportunidade de passar a maior parte do tempo no salão. A cada dia, uma nova dinâmica, mais uma nova artesã ou artesão que tomávamos contato, entre os cerca de dez que trabalhavam na associação, não necessariamente todos os dias.



Figura 37.
O salão dos ceramistas é amplo. A área coberta é composta por duas mesas de alvenaria e um corredor com uma ampla bancada, também em alvenaria, ao longo de todo o seu comprimento. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.



Figura 38.
Visita dos estudantes à associação. Associação
de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte:
fotografia da autora.

Durante aqueles dias, presenciamos a visita de dois grupos escolares da cidade à associação. Na primeira, duas meninas chegaram um tanto tímidas, perguntando se podiam realizar uma entrevista com as artesãs. Leonor e Cida atenderam às meninas, que disseram precisar fazer um trabalho para a escola. Para isso, perguntaram sobre como elas conseguiam o barro e como faziam para transformá-lo em peças de cerâmica. Na segunda visita, uma turma de nono ano do Ensino Fundamental de uma escola municipal da cidade esteve no espaço com um professor, que explicou sobre possíveis origens da arte cerâmica na Barra.

O professor falou sobre uma origem nativa relacionada aos indígenas, citando os tapuia e acroá; contou sobre suas memórias enquanto garoto, quando andava pelo bairro de Fátima, antes chamado bairro da Caatinguinha; e sobre as mulheres que faziam potes e queimavam em seus próprios fornos, cada um no seu quintal, dispondo as peças na beira

do rio à espera dos compradores, que revenderiam as peças em outras localidades¹⁵. Há uma notável valorização do trabalho do artesão local pelos próprios moradores da região, entendendo que aquela prática é integrante da história social e cultural da comunidade. No entanto, nas conversas com Leonor, a todo o momento, ela enfatizava o quanto o trabalho com barro era cansativo e sem reconhecimento.

Pude acompanhar todas as etapas da elaboração de uma peça. Descrevo a seguir, em linhas gerais, o que pude acompanhar nesses dias de campo¹⁶. O barro, que hoje é levado à associação com a ajuda dos maridos das artesãs, por muito tempo foi levado pelo padre da igreja de Fátima. Esse barro é retirado das proximidades do rio Grande e fica estocado na associação, sendo, aos poucos, transferido para tanques de cimento nos quais vão adicionando água até que a massa de argila fique no ponto para modelar. O tipo de modelagem é proveniente de técnicas tradicionais, como os acordelados e o cavamento de blocos sólidos de argila, sobretudo para os potes grandes. Após a modelagem, vem o acabamento; a técnica é empregada com muito cuidado, o que gera um resultado harmonioso (LIMA; TEIXEIRA, 2012). Nesse acabamento, utilizam-se ferramentas de corte, como pequenas facas, raspadores, para obter sobre a superfície da peça um resultado liso. A seguir, as peças são pintadas, também com técnicas tradicionais de utilização de tintas naturais: o tauá e a tabatinga. Ficarão secando ao sol, ou dentro do salão, esperando o momento da queima.

Em um dos dias, pude acompanhar uma queima realizada pela artesã Laurenice Pereira dos Santos. As artesãs contaram que muitas pessoas levam madeira para elas. Às vezes, alguém desfaz uma casa antiga e leva toda a madeira para a associação. A preparação para a queima começou cedo, e mobilizou os artesãos e artesãs presentes no dia para ajudar com a escolha e o posicionamento das madeiras na fornalha. A queima começou por volta das 17h. A maior parte da “lenha” utilizada era de uma dessas casas demolidas havia pouco tempo. A queima, realizada em uma noite de lua cheia, com um céu limpo, terminou por volta da meia-noite.

No último dia na associação, fiz as fotos e vídeos que ainda eram necessários. A artesã Leonor havia estado muito envolvida por toda a semana com uma encomenda de copos para um padre barrense que ia se ordenar: ele pediu a ela que fizesse 400 copos para o dia da ordenação. As peças eram pequenas, mas davam muito trabalho no acabamento. A princípio, ela queria cobrar 1,75 reais por copo, mas o padre disse que não

¹⁵ Há um relato como esse em Lima e Teixeira (2012, p. 14-16).

¹⁶ Os procedimentos de modelagem, pintura e queima serão detalhados mais à frente, neste mesmo capítulo.

poderia pagar; então ela abaixou o valor para 1,50 reais, mas ainda assim estava além do que ele podia pagar. Provavelmente, ficaria por menos disso.

O acabamento primoroso dava bastante trabalho, de modo que Leonor envolveu quem pôde na empreitada: seu marido, Marcos; sua filha, Tamires; seu genro, Nery; e por vezes suas irmãs, Laurenice e Cida, bem como a artesã Márcia. Há muitos parentes na associação, o que não se estabeleceu apenas recentemente; é algo que vem sendo construído por gerações de artesãs, que ensinam as técnicas para suas sucessoras e sucessores. Leonor, Laurenice e Cida são irmãs. Marcos é marido de Leonor e pai de Guri. Tamires é filha de Leonor e esposa de Juneris (Nery). Márcia chegou à associação por meio de seu marido, que era artesão como a mãe. Assim, essas relações e a socialização de saberes vão se dando entre gerações. É importante ressaltar que embora eu mostre e nomeie esses artesãos e artesãs, há outros que ali trabalham. A escolha por mostrar a associação por meio dos artesãos aqui mencionados se dá por conta da presença mais incisiva destes nos dias em que estive por lá, o que naturalmente gerou uma aproximação maior.



Figura 39.

Área lateral da associação, de onde também se pode observar um dos fornos que não é utilizado pelos ceramistas. Esse é o local onde são armazenados madeira e barro. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.



Figura 40.

Local onde é armazenado o barro seco. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografia da autora.



Figura 41.
Lojinha na Associação de Cerâmica. Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.

4.3 Questões de modelagem



Figura 42.

Uma das mesas de trabalho dos ceramistas em alvenaria: sobre ela barro, ferramentas, pote com água e uma grande encomenda em produção. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografia da autora.

Figura 43.

Leonor e sua filha, Tamires, trabalham na modelagem de uma grande encomenda de tacinhas. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografia da autora.



Figura 44.
Faca e serrinha:
ferramentas comumente
utilizadas pelos artesãos
da Barra em
todos os momentos da
modelagem,
especialmente no momento
de acabamento das peças.
Associação de Cerâmica,
Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da
autora.



Figura 45.
Faca e serrinha em mesa improvisada: além das bancadas e mesas de alvenaria, é muito comum que os artesãos produzam em “mesas improvisadas”, como essa, onde o artesão Marcos utilizava um banco como mesa de trabalho. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.

O barro usado na associação vem das proximidades com os rios que se encontram na Barra. Atualmente, são os homens que se encarregam desse transporte. Quando chega à associação, o barro que foi coletado é armazenado em uma parte do salão; um espaço que se assemelha a um tipo de garagem. Conforme a necessidade da utilização, eles separam parte desse barro bruto e colocam-no em tanques de alvenaria construídos próximos a uma das paredes do espaço, na altura do chão, com cerca de 20 centímetros de altura; ali a matéria é misturada apenas com água.



Figura 46.

Tanque baixo de alvenaria onde o barro é misturado à água. As sobras de barro que saem das peças são misturadas a essa massa, que está permanentemente sendo alimentada.

Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: foto da autora.



Figura 47.

Sobras de barro após fase de acabamento das peças serão agregadas ao tanque de alvenaria para novamente serem hidratadas e modeladas.

Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.

O barro em contato com a água desmancha-se; após alguns dias, parte da água também evapora, deixando nos tanques uma massa viscosa, boa para modelar. Essa massa então é transferida para as mesas de trabalho para ser amassada até que atinja um ponto agradável entre o denso e o maleável; na sequência, ela é colocada em grandes sacos plásticos, para ser utilizada por todos os artesãos que trabalham no espaço.

O processo de construção das peças na associação começa sempre a partir do cavamento de um bloco sólido de barro. Após o amassamento da quantidade de argila necessária para a peça que será modelada, o interior do bloco é marcado e começa-se a retirar o barro para dar formato à peça. Para os potes grandes, a retirada do barro para criar o interior é feito com as mãos, que cavam o bloco até que as paredes fiquem uniformes. Para outras formas cilíndricas menores – como potes menores, copos ou taças –, ferramentas como serrinhas e facas ajudam a retirar o barro (o mesmo procedimento é utilizado na ocagem de miniaturas). Tais ferramentas também são fundamentalmente usadas na modelagem externa, como se o processo de construção de potes na Barra fosse muito mais um processo de esculpir do que modelar.

A ação de cavar o barro para criar uma parte interior e outra parte exterior nesse bloco de argila também pode se relacionar com a técnica cerâmica japonesa chamada *kurinuki*, que consiste em exatamente cavar blocos sólidos de argila¹⁷. Lalada Dalglisch comenta que essa técnica foi introduzida no Brasil pelos africanos escravizados (DALGLISH, 2006, p. 38). No contexto da Barra, podemos inferir que essa seja a origem da técnica. Após essa primeira etapa, potes grandes continuam a ser construídos com habilidosos acordelados. Os rolinhos são unidos ao corpo do pote com sabugos de milho, serrinhas, facas e cuias. Para algumas peças – como travessas e pratos –, cerâmicas já queimadas podem ser utilizadas como moldes.

¹⁷ *Kurinuki* é um termo japonês relacionado a um processo específico de construção manual com argila. A técnica consiste em cavar um bloco sólido de barro para obter um formato desejado para a peça em construção.



Figura 48.

A artesã Betinha modelando um pote a partir de blocos sólidos de barro. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.



Figura 49.

Uma grande encomenda de tacinhas para o padre mobilizou a maioria dos artesãos da associação. Para a técnica de modelagem a partir do bloco sólido, o barro é enrolado em um acordelado grosso, são cortados os pedaços de mesmo tamanho que serão cavados para dar forma às tacinhas. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.



Figura 50.

O barro utilizado para modelagem apresenta coloração acinzentada, quando hidratado. Depois de retirada a massa dos tanques de hidratação, ele é sovado nas mesas e colocado em sacos plásticos grossos como esse. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte; fotografia da autora.



Figura 51.

O artesão Justino modela barquinhos. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.

É difícil afirmar quando e como essas técnicas chegaram até a Barra. Credita-se sempre o conhecimento às ancestrais – mães, tias, avós, que por sua vez aprenderam essas técnicas com suas mães, tias, avós. Como foi observado no capítulo anterior, a história da cidade da Barra é bastante antiga e marcada por diversos encontros entre povos distintos e um forte desejo de civilizar-se. Os processos de apagamento de sua história, pelos quais o Brasil como um todo foi submetido, permitem saber pouco sobre as populações ribeirinhas, que, miscigenadas, resistem até hoje. Heranças indígenas e africanas de modelagem misturaram-se ao gosto europeu.

Na década de 1990, as ações do Instituto Mauá criaram espaço para a troca de saberes, sobretudo entre aquelas artesãs que não eram parentes diretas das “fundadoras”, pois uma pôde aprender a técnica utilizada pela outra, como me foi informado pela artesã Leonor dos Santos Neta sobre a lembrança de uma oficina de filtros de água. Em contrapartida, é possível que essas ações também tenham, de alguma maneira, uniformizado o trabalho desenvolvido nesse contexto da associação.

Leonor e Laurenice disseram-me que elas procuram produzir potes, sobretudo os grandes, somente em “lua fraca”. Se a lua estiver “forte”, isto é, cheia, os potes têm maior probabilidade de rachar durante a secagem para a queima. Assim, preferem direcionar as produções de peças grandes para o período de lua minguante ou nova.



Figura 52.

A artesã Márcia ensina-me a técnica de desbaste com facas e serrinhas, muito utilizada pelos artesãos da Barra após a modelagem básica das peças; é uma primeira etapa de acabamento. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 53.
A artesã Cida Araújo ajuda sua irmã, Leonor, com a grande encomenda de tacinhas.
Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 54.
O artesão Marcos envolve-se na modelagem da encomenda aceita por Leonor. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 55.

A artesã Laurenice guarda parte da encomenda. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 56.

A artesã Leonor modela as tacinhas. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 57.

A artesã Tamires risca com a ponta da serrinha desenhos em baixo-relevo. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 58.

Os artesãos Leonor, Marcos e Betinha trabalham no salão. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.

4.4 Questões de pintura

Os procedimentos de acabamento das peças de cerâmica na Barra dialogam com a tradição, embora os artesãos, mais novos na Associação, usem materiais não tradicionais, como tinta acrílica ou esmalte sintético para pintura à frio, isto é, depois da peça já ter passado pela queima. De modo geral, acompanhando a tradição, são utilizadas apenas duas cores para pintura e acabamento: o tauá, vermelho, obtido de terras argilosas das margens do rio Grande; e a tabatinga, branca, obtida próxima ao rio São Francisco. Tais denominações não são exclusivas da região da Barra, pois aparecem também em outras partes da Bahia e de Minas Gerais, como documenta Lalada Dalglish no Vale do Jequitinhonha (DALGLISH, 2006, p. 44).



Figura 59.

Materiais para pintura: pote grande com tauá e pedaço de pano; pote pequeno com tabatinga e talisca de buriti. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.

Para preparar as tintas naturais empregadas na cerâmica, chamadas tecnicamente de engobes, as artesãs moem argilas coloridas, misturando-as com um pouco de água. Essa mistura descansa, de modo que boa parte da água evapora, a terra decanta e possíveis pedrinhas ou elementos orgânicos sobem para a superfície da água; então novamente mexem a solução para obter uma mistura terrosa e fluida ao mesmo tempo. A tinta não deve ser muito grossa, nem conter partículas, para que não arranhem a peça no momento da realização do acabamento brunido, o qual comentarei a seguir. Para as camadas de cor uniformes que cobrem por inteiro as peças, embebe-se um pano macio na “tinta” desejada, tauá ou tabatinga, realizando com esse pano uma cobertura uniforme.

Após essa cobertura com tauá ou tabatinga, a peça pode ou não receber um brunimento, que consiste em alisar ativamente a superfície pintada com uma pedra polida, de modo a trazer à tona o brilho dos minerais que compõe a terra argilosa constituinte do engobe e, simultaneamente, iniciar o processo físico de fechamento dos poros da peça, consumado na queima. Em seguida, utilizando uma talisca de buriti, são feitos os desenhos inspirados em motivos florais, denominados pelas artesãs de “bordados”. Ao observar-se os desenhos e, sobretudo, a fluidez com a qual elas gravam esses ornamentos sobre as peças, compreende-se a alusão do movimento ao ato de bordar. Embora nesse caso a matéria com a qual se esteja trabalhando seja um tanto densa; a partir do momento de preparação da tinta até a sua aplicação, há um constante desejo por fluidez e delicadeza.



Figura 60.

Materiais para pintura: galão com tinta de tauá preparada; potes vazios; potes com tauá; potes com tabatinga e prato. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.

Peças figurativas como barquinhos, moringas-moça, entre outras, também recebem tauá e tabatinga, conforme o gosto da artesã ou do artesão, englobando instrumentos mais comuns ou menos artesanais, como pincéis. Os instrumentos de pintura e acabamento são simples e funcionais: serrinhas, facas, panos, pequenos pedaços da fibra do buriti (talas de buriti), sabugos de milho, pedras polidas, pincéis artesanais. Alguns artesãos mais novos em idade e em tempo de associação também usam tintas acrílicas ou esmalte sintético para pintar suas peças, como é possível observar no peixe escolhido para ser fotografado pelo artesão Juneris de Oliveira (Figura 128). Não há um incentivo por parte das artesãs mais antigas a essa prática, contudo, não há também uma proibição. O entendimento de que o que elas produzem é antigo e tradicional leva naturalmente à escolha por tintas naturais, embora não haja uma clara objeção a novas possibilidades, que aparecem na produção da comunidade de forma pontual. Na escolha das peças a serem feitas, há uma clara diferenciação por gênero. Todos fazem peças figurativas; as mulheres fazem potes e jogos de café; os homens fazem barquinhos, peixes, mas também podem produzir moringas-moça, embora atualmente não haja nenhum artesão que produza esse tipo de peça além das mulheres. Ao final deste trabalho, nos anexos, há duas entrevistas, com Leonor dos Santos Neta e com Cida Araújo. Na fala das artesãs é possível perceber como a produção dos variados tipos de peça, para elas, não se limita à questão de gênero. Essas escolhas na produção remetem muito mais ao ofício tradicional das antigas ceramistas da Caatinguinha, colocando as mulheres artesãs como transmissoras e perpetuadoras do trabalho que foi aprendido com elas. Os homens, que chegaram no espaço a menos tempo, possuem, em certo sentido, mais liberdade nas escolhas da sua produção, desde o tipo de peça até o tipo de acabamento que será realizado.



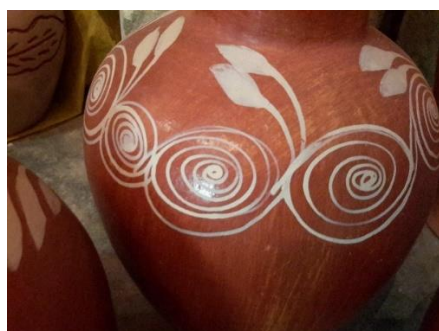
Figuras 61 e 62.

A artesã Tamires aplica o tauá como base da pintura do prato com um paninho embebido em tauá. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografia da autora.



Figura 63.

A artesã Cida desenha os bordados nos pots enquanto Tamires amamenta a filha, Laura. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografia da autora.



Figuras 64-67.

Grafismos que decoram as diversas peças da Barra. Pintados em tabatinga sobre tauá, retratam a vegetação local e são denominados “bordados” pelas artesãs. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografias da autora.

Um outro tipo de finalização que as artesãs imprimem sobre as peças utilitárias, como potes e moringas, são os altos e baixos-relevos. Laurenice aplica mais uma camada de argila onde deseja criar suas figuras em alto-relevo; assim, cria grafismos com faca ou serrinha. Em geral, as peças com desenhos em alto-relevo apresentam desenhos florais, grafismos, e não são pintadas. Para peças com desenhos em baixo-relevo, a superfície é riscada com faca ou serrinha, de modo que os sulcos fazem aparecer motivos florais. Nesses casos, a peça recebe pintura. Pintam-se os sulcos com uma cor alternativa à da peça, ou, então, como na Figura 68 (um pote sem cobertura de engobe), a cor de fundo é a do próprio barro, com os sulcos criados pelo grafismo em tabatinga e detalhes das flores e folhas em tauá. O jogo com essas duas cores de engobes e a possibilidade de pintar ou não o fundo das peças cria profundidade, destaque, para as figuras, bem como assinalam certa identidade cultural para a associação.

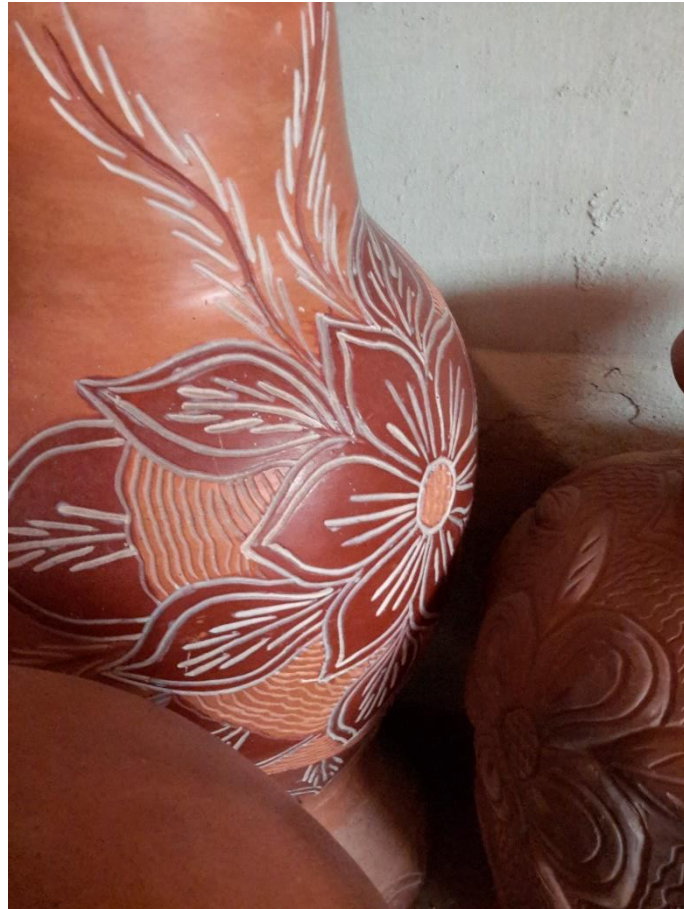


Figura 68.

Outros tipos de grafismos aplicados às peças da associação: bordados em alto-relevo, sem pintura. Potes de Laurenice dos Santos. 60x30 cm. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.

Figura 69.
Outros tipos de grafismos aplicados às peças da associação: bordados em baixo-relevo, com pintura em tauá e tabatinga. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografias da autora.



4.5 Questões de queima

A associação possui três fornos em seu espaço de trabalho. Lado a lado, estão dois fornos iguais, de cúpula aberta e fornalha separada para a alimentação da lenha, construídos de acordo com a tradição dos “fornos de barranco”, mas em alvenaria. Esses dois fornos são os que de fato são usados. Outro forno, de cúpula catenária e longa chaminé, construído na época das ações do Instituto Mauá, fica sem utilização. Um barreado, que é refeito de tempos em tempos em volta das cúpulas, garante maior isolamento de calor. Para fechar esse tipo de forno, apenas cacos de peças que já foram queimadas são usados. Dalglish comenta como é sua utilização:

Nestes fornos verticais, de cúpula aberta, que podem ser redondos ou quadrados, a lenha é colocada na extremidade inferior do forno e o calor passa para a parte superior através de pequenos orifícios feitos na base do forno; em geral, são cobertos, antes da queima, com telhas ou cacos de cerâmica já queimados; o escape do calor entre os cacos é usado como chaminé. (DALGLISH, 2006, p. 50)



Figuras 70 e 71.

O forno utilizado na associação pelos ceramistas é o de “barranco”, de cúpula aberta e fornalha separada para a alimentação da lenha. Construído de maneira a mimetizar um barranco, possui uma fornalha em um patamar mais baixo e a boca em um patamar mais elevado. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografias da autora.

As artesãs organizam quando serão realizadas as queimas, pois suas peças são maiores, muitas vezes encomendadas. As peças dos artesãos tendem a ser menores e acompanham o calendário das mulheres. As queimas na Barra não seguem uma periodicidade exata, pois o primordial é que o forno esteja bem cheio: isso confere boa eficiência calórica ao processo. Pode ser que em alguns momentos haja alguma encomenda maior de uma das artesãs, de modo que sua produção se destaque em relação às demais e, assim, naturalmente, a queima abrigará mais peças dessa pessoa. Tive a oportunidade de acompanhar um “forno de Laura”, isto é, uma queima com maioria de peças da artesã Laurenice Pereira dos Santos.

A montagem do forno começou durante a tarde. Os homens encarregaram-se de separar as toras de madeira para o esquite, posicionando os primeiros pedaços de tronco na boca da fornalha, ainda sem a acender. Enquanto isso, as irmãs artesãs Laura, Leonor e Cida organizavam as peças para a montagem da queima¹⁸. A arquitetura de montagem do forno exige atenção e cuidado. Peças grandes e bojudas, como potes de cerca de 70 centímetros de altura, ocupam a parte de baixo da cúpula, junto aos crivos; potes médios ocupam a camada média e superior. Miniaturas, como barquinhos e outras cenas cotidianas, são inseridas, com cuidado, dentro dos potes que ocupam a parte superior.



Figura 72.
Lua cheia nascendo no dia da queima de Laura.
Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.

¹⁸ Na linguagem dos procedimentos cerâmicos, “montar forno” ou “montar queima” consiste em organizar as peças dentro do forno de modo a aproveitar da melhor maneira possível a eficiência calórica da queima.



Figuras 73-75.
 Marcos e Guri preparam lenha na
 entrada da fornalha para o início da
 queima. Associação de Cerâmica,
 Barra, Bahia, 2017.
 Fonte: fotografias de Vitória Teivelis.



Figuras 76-78.
Esquente do forno de Laura.
Associação de Cerâmica, Barra,
Bahia, 2017.
Fonte: fotografias de Vitória Teivelis.



Figura 79.
Laurenice monta sua fornada:
potes grandes ocupam a parte
inferior do forno. Associação de
Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.



Figura 80.
Laurenice e suas irmãs, Cida e Leonor, montam a fornada. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.

Figura 81.
Quando o forno está todo preenchido com as peças a serem queimadas, ele é coberto com cacos de outras peças que já foram queimadas. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.

O esquentar do forno de Laura começou no final da tarde, quando o sol já estava mais ameno. Esse estágio da queima é bastante demorado e crucial para o sucesso da produção. É quando há maior perigo de peças serem estouradas por conta de rápidas variações de temperatura ou secagem inadequada. Deve ser realizado de maneira lenta, para que o calor atinja todas as peças, gerando uma atmosfera uniforme e suficientemente quente para que a temperatura suba por igual em todas as partes do forno. Isso evita que uma peça apresente muitas diferenças em relação à outra, ou mesmo estoure durante o processo.

Por volta das 21h ou 22h, Laura e Leonor verificaram que poderiam alimentar o fogo mais rapidamente. O teste que fizeram para saber se a temperatura estava boa foi jogar um pouco de água sobre os cacos que cobriam o forno e ver se ela evaporava imediatamente. A partir dali, seguiram alimentando o fogo por cerca de mais duas horas, cuidando para que não houvesse fumaça. A ausência de fumaça gera uma queima oxidante, o que resulta em peças com cores vivas e uniformes, sem manchas.



Figura 82.

Leonor acompanha o fim da queima, junto à Laura. Com um pedaço de pau comprido, ajeitam a lenha para dentro da fornalha. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografia da autora.



Figuras 83-86.

Antes da queima: processo de fechamento da boca do forno com cacos de cerâmica queimada. Suas cores foram sendo adquiridas ao longo das queimas anteriores; quando o forno está totalmente coberto com eles, forma-se uma imagem interessante. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografias da autora.



Figura 87.

Após a queima: abertura do forno. Os cacos (enegrecidos pela fumaça) são retirados e as peças, que antes eram amarelas, surgem em um vermelho vivo.

Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.



Figura 88.

Crivos no fundo do forno da associação: parte que separa as peças da fornalha.

Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.

As queimas da associação duram cerca de oito horas, dependendo da madeira obtida para ser usada como lenha e do estágio de secagem das peças. Esse “forno de Laura” que pude acompanhar em uma clara noite de lua cheia no sertão baiano assemelha-se muito ao relato registrado por Lalada Dalglish da artesã Zezinha de Coqueiro Campo no Vale do Jequitinhonha (MG), que também prefere queimar “na boquinha da noite” (DALGLISH, 2006, p. 56).



Figura 89.

Na imagem: à esquerda, potes já queimados que, por isso, apresentam a coloração vermelha do tauá após a queima; à direita, potes que ainda não foram queimados, de coloração amarela, cor do tauá antes da queima. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografia da autora.

4.6 Difusão: loja e centro cultural

Na Barra, há dois pontos de difusão do trabalho realizado por artesãs e artesãos locais: dentro do espaço da Associação de Cerâmica, onde há uma loja composta por duas salas repletas de peças; e o Centro Cultural Avelino Freitas, que funciona como local expositivo não apenas para as peças de cerâmica produzidas pela associação, como também para as peças de sincretismo religioso de mestre Gerard, para as painéis de Passagem (BA) e para outras linguagens produzidas na região (fibras, couro, gravuras, esculturas, pinturas).



Artesanato Local
Cerâmica Comunitária N. S. de Fátima



Figuras 90-93.

Produção da Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima em exposição no Centro Cultural Avelino Freitas. Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografias da autora.

Segundo Dedê Maurício, um dos agentes culturais do Centro Cultural Avelino Freitas, a casa que abriga o espaço foi construída pelo coronel Irineu Simões no final do século XIX e hoje pertence ao patrimônio material brasileiro juntamente com outras construções da Barra, como a Catedral de São Francisco. Mais de um século depois de ser erguida, a casa, que já havia se tornado um bem público, foi adquirida por Aydano Roriz por meio do Instituto Tania e Aydano Roriz. Em 6 de fevereiro de 1999, o Centro Cultural foi fundado como espaço de preservação da cultura local. Com esforços de Artur Silva, então prefeito da Barra, no ano de 2015, fomentou-se a ideia do espaço como ponto de preservação da cultura barrense.

Desde então, o Centro Cultural Avelino Freitas conta com um acervo permanente de artesanato local e está aberto à visitação; seu acervo possui obras de artistas da região. Há ainda uma biblioteca equipada com computadores e um auditório para 40 lugares. O acesso é gratuito. Pude dispor da biblioteca para realizar algumas pesquisas iniciais, e foi lá que tomei contato pela primeira vez com *O sertão do Velho Chico*, de Edyla Mangabeira Unger (1978). As peças de cerâmica em exposição também foram registradas e estão neste trabalho.







Figuras 94-98.

Peças em exposição e à venda na loja da Associação de Cerâmica. Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotos da autora.

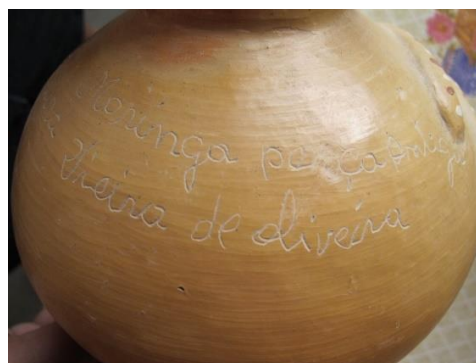
A pequena loja da qual a Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima dispõe é composta por duas salas repletas de peças produzidas ali. Embora a maioria das peças seja nova, há algumas antigas habitando de maneira mais tímida as prateleiras. Estão ali porque não foram vendidas à sua época, e hoje carregam afeto, sendo colocadas na loja muito mais como uma homenagem às artesãs do passado do que como mais um item para a venda. As duas salas que compõe a loja abrigam mesas e prateleiras. Há também painéis do povoado de Passagem. O visitante pode escolher a peça que deseja levar com calma e todos os valores são bem sinalizados. No momento da venda, a pessoa que estiver responsável pela loja naquele dia se encarrega de embrulhar as peças com bastante jornal e colocá-las adequadamente em caixas de papelão para assegurar um transporte seguro.

O cuidado com a loja é rotativo entre as artesãs. A cada dia da semana uma delas é responsável pelo recebimento dos possíveis clientes. A escala é organizada, mas não é rígida, conforme informado por Cida Araújo, pois se a artesã que deveria realizar o atendimento não estiver no salão naquele dia, quem estiver atenderá, incluindo os homens. O valor das vendas é sempre dividido entre os artesãos e artesãs que contribuem para a manutenção do espaço, com um valor mensal de cinco reais.



Figuras 99 e 100.

Moringa feita por uma das artesãs já falecidas, Laura Vieira de Oliveira. Decorada com bordado em alto-relevo e pequenos pontos em tauá e tabatinga. 15x22 cm. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.



No atual contexto da Barra, os comparadores das cerâmicas da associação variam conforme o tipo de peça. Conforme relata Cida Araújo:

As vendas acontecem mais aqui mesmo. As vendas são melhor em junho e dezembro: São João e final de ano. De vez em quando aparece uma feira, e a gente participa. Uma feira que tem em Barreiras [Bahia] mesmo, acontece uma vez no ano, em julho. A prefeitura entra com hospedagem, passagem, e aí a gente participa. São vários artesãos. E quem compra mais o pote é a população mais fraca [mais pobre]. O pescadorzinho [barquinho] é mais o turista que vem de fora (ARAÚJO, 2017).

As peças da Associação de Cerâmica raramente são expostas com o intuito de destacar esta ou aquela artesã ou artesão. No nicho de cerâmica da região da Barra, tanto as peças da associação quanto as de Passagem não buscam destacar autoria. Já nos trabalhos de Gerard e de outros artesãos formados por ele, essa questão é relevante. Contudo, a cerâmica da associação, em geral, é assinada. Cada peça, geralmente no fundo, é assinada por sua autora ou autor¹⁹.



Figura 101.

Assinatura no fundo de peça da associação.

Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia da autora.

¹⁹ As peças fotografadas para este trabalho que apresentam assinaturas estão devidamente creditadas.

Em agosto de 2018, visitei o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, conhecido como Museu do Folclore, no Rio de Janeiro (RJ). Meu objetivo era consultar alguns materiais produzidos por Ricardo Lima com base em sua pesquisa sobre a cerâmica da região da Barra na década de 1990, bem como fotografar peças que estivessem dispostas no museu e consultar arquivos da biblioteca. As peças que o Museu do Folclore dispõe da Barra estavam no acervo técnico, que na ocasião estava em manutenção, de modo que não pude visitar. No entanto, o espaço possui uma loja repleta de trabalhos artesanais de diversas partes do país, que abrange comunidades artesãs, inclusive indígenas e quilombolas. Todas as peças dispostas na loja do Museu do Folclore traziam o nome da artesã que as produziu, acompanhada da localidade. Em geral, encontrei moringas, caxixis e miniaturas. Também havia cerâmicas de outras localidades baianas, de modo que aquela disposição me trouxe reflexões sobre o que eu podia ver ali e *A cerâmica popular da Bahia*, de Costa Pereira (1957).



Figura 102.

Nicho da loja do Museu do Folclore com peças da Barra à venda: moringas, caxixis, miniaturas de barquinhos e potes pequenos com tampa. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 2018. Fonte: fotografia da autora.



Figura 103.

Detalhe de nicho da loja do Museu do Folclore com peças da Barra à venda: moringas, caxixi, miniaturas de barquinhos. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 2018.

Fonte: fotografia da autora.



Figura 104.

Identificação em peça da Barra à venda na loja do Museu do Folclore: porta-joias de Tamires dos Santos. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 2018. Fonte: fotografia da autora.



Figura 105.

Identificação em peça da Barra à venda na loja do Museu do Folclore: caxixi de Laurenice dos Santos. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 2018. Fonte: fotografia da autora.



Figura 106.

Conjunto de travessas da Barra à venda na loja do Museu do Folclore, sem identificação da artesã que as produziu. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro, 2018.

Fonte: fotografia da autora.

As questões que surgem no final do processo de produção da cerâmica fazem necessário retomar o seguinte trecho de *El mito del arte y el mito del pueblo*:

O forte peso social que têm os padrões estilísticos em sua constituição descarta, de entrada, toda possibilidade de que a arte popular seja valorizada desde a criação individual, e faz com que esta não tenha o mesmo sentido para um artista popular que para um culto; o criador popular deve sempre se remeter à experiência coletiva para produzir, ainda que a elabore e a transforme continuamente. É certo que, em geral, cada peça feita à mão por um artista popular geralmente incorpora, ainda que minimamente, variações próprias, mas é evidente que mesmo as peças feitas com base em moldes podem ser consideradas obras de arte, na medida em que suas forças tenham a potência para expressar e renovar conteúdos sociais. Muitas vezes mudam-se as circunstâncias nas quais se gera a arte popular e aumenta a importância do artista individual e da particularidade de sua obra, mas esse destaque da pessoa do criador deve ser entendido como fruto de novas contingências históricas e não como o cumprimento de uma condição abstrata de artisticidade. (ESCOBAR, 2008, p. 81; tradução minha).

A arte pode ser compreendida como expressão residual de uma série de fatores, que combinados produzem certo sentido simbólico narrado por meio de linhas, cores, volume, som, cheiro e presença. Escobar (2008) registra que a autoria não precisa ser um problema para a arte popular, sempre tão coletivizada. A proposição de uma autoria não deve relativizar as questões comunitárias, pois, quando ocorre, tem um motivo pontual – contingência histórica –, não sendo condição intrínseca para estabelecer o laço direto com a arte, nem condição excludente.



Figura 107.

Peça de Leonor dos Santos Neta. Pescador, barquinho e cesto com surubins. 23x12x12 cm. Pintura em tauá e tabatinga. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 108.

Acima: pescador, barquinho e cesto com surubins de Leonor dos Santos Neta. 23x12x12 cm. Pintura em tauá e tabatinga. Associação de Cerâmica, Barra, 2017.
Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.

Figura 109.

Abaixo: pescador em barco a motor de Leonor dos Santos Neta. 23x12x12 cm. Pintura em tauá e tabatinga. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 110.
À esquerda: vaqueiro.
23x12x14 cm. Autor
desconhecido.
Associação de
Cerâmica, Barra,
Bahia, 2017.
Fonte: fotografia de
Vitória Teivelis.

Figura 111.
À direita: pratinho com
galinha e ovos. 16x10
cm. Pintura em tauá e
tabatinga. Autor
desconhecido.
Associação de
Cerâmica, Barra, Bahia,
2017.
Fonte: fotografia de
Vitória Teivelis.





Figuras 112 e 113.

Peça figurativa da Igreja Nossa Senhora de Fátima. Pintura em tauá e tabatinga. 30x24x27 cm. Autor desconhecido. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografias de Vitória Teivelis.



Figuras 114 e 115.

Jogo de travessas: três tamanhos que se encaixam. Os utilitários da Barra sugerem servir os pratos que são típicos na região, como o peixe. Pintura em tauá e tabatinga. 30x25x8 cm. Leonor dos Santos Neta.

Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografias de Vitória Teivelis.



Figuras 116 e 117.

Jogo de caldeirões: três tamanhos que se encaixam. Pintura em tauá e tabatinga. 25x25x37 cm. Peças de Leonor dos Santos Neta. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografias de Vitória Teivelis.

4.7 Autoria e comunidade: diversidade na produção e diálogos com o cotidiano

O diálogo com o cotidiano é uma constante na imagética da produção da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima. Ao contrário do trabalho desenvolvido por mestre Gerard, que busca um só tema em suas peças – o sincretismo religioso –, a associação busca dar conta da maior parte de narrativas cotidianas possíveis. Um exemplo de tal condição são os chamados caxixis – peça antiga que carrega uma história peculiar e ainda é desenvolvida pelas artesãs.



Figuras 118-120.

Caxixis (da esquerda para a direita): pintura em tauá, pintura em tabatinga, bordado em baixo-relevo em tauá e tabatinga. 4,5x8 cm. Autores desconhecidos. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017. Fonte: fotografias da autora.

Apesar da louça-de-barro em miniatura ser uma espécie de arte-popular encontrada em diversos pontos do país (como na Paraíba, por exemplo), foi na Bahia que mais se vulgarizou e se revestiu de tipicidade, a ponto de constituir uma manifestação específica e particularmente denominada caxixi. As suas origens devem estar ligadas à tradição oleira de Portugal. (COSTA PEREIRA, 1957, p. 77).

Costa Pereira (1957) dedica parte de seu texto em *A cerâmica popular da Bahia* para contar a história dos caxixis: miniaturas de louças. O autor revela que esses objetos diminutos eram, primeiramente, confeccionados por africanos escravizados, que recortavam cabaças para criar pequenas “loucinhas”. Eles faziam isso em seus dias de folga e assim podiam vendê-los e ganhar algum dinheiro. No entanto, mais à frente, desenvolvendo o texto, refuta essa influência dos negros escravizados na cultura cerâmica baiana, relacionando sua origem a Portugal com os “cochichos”: apitos de barro que eram usados cheios d’água e que, quando soprados, imitavam a voz do pássaro do mesmo nome (1957, p. 80). O autor ainda identifica que Cecília Meireles também teria feito uma

tentativa em recuperar essa terminologia e aponta que “caxixi” também pode significar aguardente ordinária ou então, ao sul da Bahia, o termo caxixe é “empregado para indicar logro, esperteza, ratonice ou coisa semelhante” (1957, p. 80-81). Sobre essa última hipótese, discorre:

Assim, a palavra não surgiu diretamente ligada à louça, e sim, à grande feira que todos os anos, durante a Semana Santa, se realiza em Nazaré para vendê-la. Uma das tradicionais atitudes populares durante a feira é justamente furtar a louça. Isto é uma diversão de praxe, características mesmo do acontecimento. Enquanto compram, muitos procuram confundir o vendedor, tumultuando a escolha, trocando, separando peças; aproveitam-se da confusão reinante, motivada pela aglomeração de pessoas sobre o lote de objetos, sem que o vendedor, atordoado pelo vozerio e pelo movimento, possa prestar atenção a todos. As peças são pequenas e podem com facilidade ser rapidamente colocadas no bolso, numa cesta que se traga ao braço, dentro duma pela maior (um jarro ou uma panela para este fim adquirida) ou sorrateiramente passada para alguém que de propósito se conserva atrás. Ao fim de tudo, “honestamente e seriamente” pagam... mas pagam em geral a metade daquilo que levaram. (COSTA PEREIRA, 1957, p. 81).

Costa Pereira (1957, p. 84) destaca a sensação de “ratonice” ligada ao termo, e finaliza sua busca terminológica indicando que o uso dessas peças não é utilitário, mas lúdico, como se tudo o que envolvesse as miniaturas tivesse estreita relação com a brincadeira.

Atualmente, os caxixis são exatamente o que parecem ser: miniaturas de louças. Constituem função como lembrancinhas, e são um dos principais suvenires que podem ser levados da Barra. De fato, as louceiras produzem essas miniaturas em conversa com os potes grandes, buscando retomar em pequena escala as cores, relevos e bordados empregados nas peças grandes.

Outra peça bastante importante para a produção da associação é a moringa-moça. A peça consiste em um pote antropomorfo no qual a cabeça da “moça” é a tampa da moringa²⁰. A moringa-moça é famosa, de modo que é bastante cobiçada pelos clientes. Estivemos visitando a associação no período logo após as festas juninas, uma época de muito movimento para as vendas. De toda a produção de moringas-moça que tinham feito, restavam apenas três, e apenas uma era de produção mais recente. Por isso, imagens de moringas-moça na associação não integram de forma enfática este trabalho, embora seja uma produção importante da comunidade.

²⁰ Sobre a moringa-moça, comentei um pouco de sua história no capítulo anterior. No presente capítulo, concentro o olhar apenas sobre o que foi visto *in loco*, a fim de perceber de que maneira os dados históricos destacados no “Capítulo 3” ainda persistem na associação.



Figura 121.
Moringa antropomorfa, Minas Gerais,
séc. XIX.
Fonte: Dalglish (2006, p. 77).



Figura 122.
Moringa-moça disponível para venda na loja
da associação. 30x15 cm. Autor desconhecido.
Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.

Figuras 123 e 124.
Moringa-moça
disponível para
venda na loja da
associação. 30x15
cm. Peça de Márcia
Evangelista. Barra,
Bahia, 2017.
Fonte: fotografias
de Vitória Teivelis.



O gosto da artesã ou artesão sempre é respeitado. A associação não vê necessidade em massificar a produção de apenas um tipo de peça; produz o que “sai mais” em tempos de festas na região (e consequentemente de mais movimento e mais vendas) e o que mais agrada às próprias artesãs e artesãos quando as vendas são baixas. A artesã Leonor Pereira dos Santos Neta é uma mulher de 40 anos, tem quatro filhos e atualmente é casada com um artesão que trabalhava como pescador, mas que não tem podido exercer sua profissão em razão de problemas de saúde²¹. Ela possui intimidade com o barro desde criança; assim como a maioria das artesãs, foi uma das crianças que brincava na associação enquanto sua tia trabalhava. Mais tarde, decidiu seguir o ofício já presente na família, e de suas mãos nascem peças narrativas do cotidiano dos ribeirinhos e dos trabalhadores rurais.

Leonor aponta em seu discurso a consciência de diversas questões sociais nas quais ela e sua comunidade estão inseridas e demonstra ser uma mulher bastante atenta ao que acontece ao seu redor. Compreende que a internet é uma boa ideia quando se trata de divulgar o seu trabalho ou encontrar lugares para realizar a venda das peças. Ela enxerga através de sua história os entraves sociais, e essas situações muitas vezes lhe fazem querer uma vida melhor para além do barro. Criar “miniaturas” que contam o cotidiano da sua região e potes que remetem aos saberes acumulados ao longo de sua própria história, faz dela uma narradora diacrônica, fala do seu tempo e espaço atuais com base nas técnicas e procedimentos tradicionais. O peixe que ela faz não é qualquer peixe – é o surubim, que um dia engoliu um bebê e que depois o pescador abriu e achou a criança lá dentro, bem tranquila e comendo bananas. Sua arte é repleta de lendas, contos, “causos”; e ela gosta do desafio de construir na argila esses símbolos. Leonor sabe que poderia difundir sua arte para lugares mais distantes dali, mas entende as especificidades do material com o qual trabalha. Sua visão não é limitante, mas de respeito aos processos.

Tem hora que você faz uma peça com uma dedicação, vai vender e nem compensa o dinheiro pelo que você vai vender, só vende porque precisa. E não vai ficar com ela dentro de casa olhando pra ela. E pra fazer as peça que eu gosto de fazer, eu tenho que ter um suporte financeiro para poder alimentar. Essas peça mais difíceis não sai assim tão fácil. Ao mesmo tempo, tem época que o cliente chega e não tem. (SANTOS NETA, 2017).

²¹ Essa situação do artesão-pescador ou pescador-artesão para as comunidades ribeirinhas é homóloga à do artesão-agricultor para as comunidades rurais. Essa relação existe porque, para muitos artesãos, a produção se dá na entressafra.



Figura 125.
Barco com pescador
e cesta de surubins.
Miniatura de
Leonor dos Santos
Neta. 23x12x12 cm.
Pintura em tauá e
tabatinga.
Associação de
Cerâmica, Barra,
Bahia, 2017. Fonte:
fotografia de Vitória
Teivelis.

A cerâmica, enquanto material expressivo, carrega o peso do ofício; é sobretudo trabalho. A expressão vem porque ao modelar a massa se trabalha com o íntimo, com as memórias, até mesmo uma memória genética dos ancestrais que, buscando a resistência da argila, criaram a cerâmica. As artesãs e artesãos da Barra têm no barro o seu “ganha pão”. Trabalham para que as técnicas e procedimentos aprendidos no contexto da socialização de saberes da família e, nesse caso, da associação, não se percam: são artistas da resistência. Nesse lugar, onde o rio São Francisco se encontra com o rio Grande, quem sabe, a arte ocidental e a arte popular também possam encontrar um ponto de convergência para fazer pensar sobre nomenclaturas que devem ser revisadas.

A arte popular insere-se em uma relação comercial distinta da relação comercial da Grande Arte ocidental. Isso porque aquela movimenta quantias bem modestas, enquanto esta movimenta quantias extravagantes. A arte do povo permeia o nosso cotidiano com objetos utilitários, enfeites; mas sabemos pouco sobre ela e sobre quem a produz porque a tendência do olhar ocidental é *comunitarizar* qualquer contexto artesanal popular. O mesmo não acontece com o artesanal urbano, valorizado inclusive por meio da utilização de termos em inglês, como *handmade*, e vendido a um preço que, embora não chegue ao patamar da Grande Arte, tem nas camadas médias e altas da sociedade seu público-alvo. Esse público, com base em seu *habitus*, entende que é justo pagar tal valor, afinal o “artesão” que vende aquele produto investiu em pesquisa e material de qualidade. Esses são os pequenos confortos de consumo dos quais as classes médias e altas da sociedade capitalista dispõem. No entanto, por que as comunidades artesãs do povo não

são dignas da mesma precificação? Porque habitam mundos, ou *campos*, bastante diversos um do outro. Por mais que nos afete a situação do agente daquele outro *campo*, não vemos sua realidade – vemos a nossa realidade em relação àquela –, e nisso existe um forte apelo ao falseamento:

Quando o contexto convencional é aquele que serve de controle, o foco do ator se dirige a uma articulação de coisas que se conforma a algum tipo de convenção cultural (e moral). Ele age em conformidade explícita com um ideal ou uma expectativa coletiva quanto ao modo como as coisas “devem ser feitas”, construindo seu contexto segundo linhas que correspondem a uma imagem compartilhada do moral e do social. Pode-se descrever sua ação dizendo que ele “segue as regras” ou tenta explicitamente ser moral, mas de todo modo ele coletiviza sua ação. Isto é, ele controla seu ato de acordo com um tipo de modelo que significa a “conjunção” de sociedade e moralidade, construindo consistências e coesão social. Mas é evidente que, na medida em que o *outro* contexto, aquele no qual ele age dessa maneira coletivizante, *não* é um contexto convencional, a construção resultante incluirá características tanto convencionais (morais) como não convencionalizadas (particulares) – ela será “parecida com” as intenções do ator em alguns aspectos e “diferentes de” tais intenções em outros. O ator, seguindo suas intenções, terá conseguido em certa medida “coletivizar” o contexto de sua ação, transformando mato em uma roça ou um grupo de pessoas em uma família ou nação. (WAGNER, 2012, p. 129).

Esse apontamento não indica que é fácil se deslocar de nosso próprio contexto para olhar o outro com os olhos da “verdade”. Antes, a ideia é reconhecer esse fenômeno, compreendendo que nosso julgamento sobre o mundo já tem algumas ideias pré-estabelecidas. Ao compreender isso, torna-se possível realizar deslocamentos, colocar-se em uma condição de exposição a uma nova experiência: estética, social ou de qualquer outra natureza. Nesse sentido, olhar para as comunidades produtoras de arte popular é olhar para o outro “de dentro”, em todos os sentidos – geográfico, estrutural, inconsciente –; figura fundamental de um Brasil muitas vezes esquecido ou, na melhor das hipóteses, coletivizado, massificado.

Ao observar o cotidiano desses artistas-artesãos na Associação de Cerâmica da Barra, e relacionando-se com suas produções enquanto grupo, mas também com suas escolhas individuais e narrativas por meio das peças que escolhem modelar, surgiu a ideia de que cada um deles escolhesse uma das peças que mais havia gostado de produzir e que estivesse ali disponível na pequena loja da associação. Propomos então essas fotos, nas quais as artesãs e artesãos da associação mostram suas produções, na mesma medida em que são mostrados por elas.



Figura 126.

A artesã Laurenice Pereira dos Santos com um de seus potes. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 127.

A artesã Leonor dos Santos Neta com um de seus barquinhos. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia de Vitória Teivelis



Figura 128.

A artesã Tamires dos Santos Ferreira com um de seus jogos de café. Associação de Cerâmica, Barra, 2017.

Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 129.

O artesão Juneris Serrano de Oliveira com um de seus surubins pintado a frio, com esmalte sintético, após a queima. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 130.
O artesão Marcos Aurelio Rodrigues Soares com
um de seus barcos. Associação de Cerâmica,
Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 131.

“Guri”, que ainda é apenas ajudante dos artesãos da associação, com uma peça feita por ele.

Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.

Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.



Figura 132.
A artesã Márcia Rodrigues Evangelista com uma
de suas peças. Associação de Cerâmica, Barra,
Bahia, 2017.
Fonte: fotografia de Vitória Teivelis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Artistas-pesquisadores podem contribuir com a mudança de paradigmas no campo da arte, pois são agentes e, assim, retradutores em seu microcosmo. O hibridismo do termo “arte popular” chama a atenção para uma condição complexa relativa à arte, que se vê diante de discussões necessárias e que de alguma forma permeiam seu mundo; temas menos formalistas, mais históricos, sociais. Nesse sentido, na pretensa autonomização de um campo da arte popular, seus dois polos precisam caminhar juntos, pois se um está em desequilíbrio, isso se refletirá no outro em lacunas de entendimento. A prática do artista-pesquisador na atualidade requer atitudes de deslocamento, algo bastante possível pela própria interdisciplinaridade que permeia o campo da arte. Essa metodologia é útil para pensar as questões fronteiras-encontros.

Nos últimos tempos, a arte tem realizado um esforço para sair de sua condição burguesa originária, a fim de demonstrar generosidade e estabelecer-se cada vez mais como ciência. É esperado que um pesquisador da arte utilize seu repertório estético para acessar o mundo dos artistas-artesãos, considerando elementos complexos como a na criação e articulação das conversas travadas. O campo da arte popular, por apresentar-se como universo ativo e constante em gerações de significados, propõe-se como fonte de observação desses processos.

Algumas questões importantes que parecem estar na periferia do mundo da arte precisam ser trazidas à tona, pois apresentam-se como conexões básicas que obra-artista-público-meio podem estabelecer. Entre estas, a questão social. É importante ressaltar que, ainda que a arte não se proponha a ser política, está sempre inserida em um contexto político, social, cultural, regional, global. Nesse sentido, a arte brasileira praticada com base em códigos e cânones aprendidos com a arte europeia cruzou caminhos desconexos com a nossa realidade, pretendendo-se “universal”, isto é, branca, masculina, europeia, e esquecendo-se das expressões do pensamento e da prática de nossas interpretações e experimentações.

O crítico e professor de arte Rodrigo Naves defende em *A forma difícil* (1997) que a principal dificuldade da arte brasileira consiste na definição de forma. Naves identifica a produção artística no país até a década de 1970 como irregular e esparsa, material incerto. Contudo, compreende que é exatamente essa incerteza que “obriga-nos a manter com as obras de arte um contato estreito e continuado, pois quase nada facilita análises e teorizações mais amplas” (1997, p. 11-12). Naves persegue insistentemente a questão da materialidade na arte brasileira, no sentido de que a aproximação entre arte e existência é consequência da exposição voluntária à sensorialidade, em que o corpo encontra a si

mesmo. A dificuldade em teorizações decorre dos constantes travamentos que marcam a realidade social brasileira, e isso caracterizaria a estrutura de uma arte incerta, que olha para os descompassos e ambiguidades da sociedade na qual se insere mais preocupada com os problemas urgentes do que em criar uma narrativa coerente, histórica. O olhar é antes de tudo um espelho. Observamos a partir de um lugar – para retomar Roy Wagner (2012); observar com os olhos do colonizador não parece mais possível após nos reconhecermos como civilização latino-americana.

De maneira geral, esta pesquisa levanta dois temas importantes para o pensamento da prática artística atual: materialidade e mestiçagem. O encontro dos rios, que surgiu no plano físico como um acontecimento relevante para mim, se deu aqui como metáfora para os encontros e choques entre *campos*. Como foi visto ao longo do texto, há pontos convergentes entre eles, embora também existam diversas tensões. O grande embate travado comigo mesma neste trabalho foi se eu adotaria um método de pesquisa mais “estético” ou mais “social”, inclusive imprimindo essa postura na escolha das perguntas realizadas nas entrevistas. Compreendi que a valorização estética, formal e inclusive monetária da arte do povo da Barra surgia tendo como referência o entendimento do contexto social.

Outros temas muito importantes surgiram ao longo da pesquisa, mas, por razão de tempo ou recorte, decidi não me aprofundar. De qualquer maneira, valem ser citados, pois com base neles surgem outras possibilidades:

1) A catástrofe ambiental que o rio São Francisco vive, com esgotamento de recursos, poluição e assoreamento.

2) Questões relacionadas ao tema da mestiçagem e dos apagamentos históricos e culturais. Um caminho possível é estudar as comunidades artesãs com base em registros étnicos e populacionais que compõem o interior do Brasil. Durante a pesquisa, recebi a informação de que a cerâmica da Barra teria o passado de sua prática com origem nos povos Tapuia e Acroá (hoje, Krahô). Porém, sem conseguir verificar a informação coletada em outros trabalhos sobre a região que confirmassem tal origem, preferi não contar com dados insuficientes. No Brasil, muitas populações nativas inteiras foram dizimadas, e a região do sertão nordestino recebeu verdadeiras expedições de matanças e escravização de nativos a fim de que os colonizadores pudessem explorar as terras. Acredito que, ao combinar análises etnográficas aos crescentes estudos no âmbito da arqueologia molecular, teremos nos próximos anos novas e surpreendentes descobertas sobre nossos ancestrais (BOLNICK et al, 2016).

3) Cruzamentos de sentidos entre a produção cerâmica da Barra e as religiões afro-brasileiras, sobretudo implicados na obra de mestre Gerard. Como o meu recorte para o estudo de caso era a associação, estudar relações com a religiosidade abriria um assunto muito amplo, que não caberia à dissertação. Ainda que a produção da associação tenha recebido apoio da Igreja Católica, o que também poderia ser explorado como um assunto relacionado à religião, não foram percebidos registros que relacionassem essa cerâmica à religiosidade de forma tão direta. Esse tema também abre espaço para explorar ainda mais as questões simbólicas, os mitos, as cosmologias do povo que constitui a comunidade estudada.

4) Panorama mais detalhado dos três segmentos artístico-utilitários de cerâmica na Barra, contendo, além da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, a produção paneleira de Passagem e as imagens de sincretismo religioso de Gerard. Como a proposta deste trabalho é criar um terreno teórico para as discussões práticas, não houve espaço para essa exploração.

Finalizando este momento da pesquisa, sem dúvida, chego a um lugar: esse lugar nos diz que temos muito ainda o que desconstruir, em um esforço descolonizador. São muitos séculos reforçando uma história com a qual não podemos mais nos identificar sem questionar. Há lacunas a serem preenchidas e vozes que parecem ecoar de algum lugar meio distante, e simultaneamente muito presente. O papel da pesquisa em arte, nesse contexto, deve ser utilizar de modo eficiente a capacidade interdisciplinar oferecida pelo campo, agregando investigações embasadas pelos diversos meios, cruzando análises culturais e sociais com a utilização de técnicas, procedimentos, conceitos que surgem na prática artística e artesanal, onde “arte” e “ciência” se encontram.

O estudo de caso da cerâmica da Associação de Nossa Senhora de Fátima, da Barra, Bahia, trouxe chão a todos os elementos conceituais que pairavam nessa atmosfera da pesquisa. Por sua vez, matéria, cor e forma tornaram-se modos de observar o social. O discurso do artesanato bonito, feito por cândidos camponeses, foi tensionado, pois, por muitas vezes, quando esse artesanato chega no ambiente urbano cosmopolita, já sofreu ação de diversos agentes a fim de modificá-lo para reforçar alguma característica, geralmente um certo caráter pitoresco. Chegar à Barra, um ambiente tão diverso do que eu vivo em São Paulo, e compreender como se dá a organização da vida nesse lugar, corroborou para que a minha escolha enquanto pesquisadora não fosse a de singularizar as artesãs e os artesãos no papel do artista ocidental, mas tratar esse ambiente como um terreno de encontros, tensões e construções coletivas, buscando destituir-me do olhar

viciado do contexto hegemônico para poder observar a organização dessas “outras” populações.

Em relação especificamente à atividade cerâmica desenvolvida pela associação, acredito que o maior desafio seja como isso se dará para as gerações futuras. Em muitas comunidades artesãs, vê-se uma falta de interesse dos mais jovens. Isso não acontece na Barra. Os jovens interessam-se, aprendem as técnicas e desenvolvem peças, porque, do outro lado, também existem compradores, que fecham o ciclo e fortalecem esse mercado. Ainda assim, o acesso do jovem hoje ao mundo digital, hiperconectado, coloca-o em contato com tantos outros mundos que se torna quase impossível que ele não procure deixar a cerâmica para trabalhar em outras áreas ou cursar a universidade. Esses são movimentos necessários e desejáveis. Por isso, acredito que a atividade artesanal, nesse caso a cerâmica, precisa ganhar novas bases para que continue a existir e fazer sentido também para as novas e futuras gerações. O acesso desses jovens às outras possibilidades de formação pode ajudar no estudo de seu próprio povo, permitindo assim contar sua história para além do limite da comunidade, e a pesquisar suas matérias-primas, seus potenciais mercadológicos, garantindo que as narrativas cerâmicas tradicionais continuem a ser transmitidas. Isso se configura como uma busca importante para alcançar lugares para além do simples objeto.

Se há iminência do desaparecimento das atividades artesanais ante as novas tecnologias, é necessário encontrar outras maneiras de perpetuar esses saberes que comumente só poderiam ser transmitidos mediante o corpo de tais objetos. Um pote é um mundo. Não fala somente sobre ele em si, mas também sobre símbolos, organizações sociais e escolhas estéticas. O pote aponta para o passado, e também pode falar sobre o futuro.



Figura 133.

Laurenice finaliza a montagem de seu forno para a queima com a colocação das últimas peças. A queima, etapa final do trabalho do ceramista, é um momento de entrega. Assim, Laurenice entrega suas peças a essa queima, que, com sorte, as devolverá devidamente inteiras e queimadas. Associação de Cerâmica, Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.



Figura 134.
Potes com pintura em tauá e
bordados em tabatinga. Autor
desconhecido. 35x55 cm.
Associação de Cerâmica,
Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da autora.



Figura 135.
Peixe sendo modelado
por Márcia Evangelista.
Associação de Cerâmica,
Barra, Bahia, 2017.
Fonte: fotografia da
autora.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Ricardo de; CIRANO, Marcos; MAURÍCIO, Ivan. **Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco: 1961-1977**. Recife: Alternativa, 1978.
- ALVARES, Sonia Carbonell. **Maragogipinho – as vozes do barro: práxis educativa em culturas populares**. Tese (Doutorado) – Curso de Programa de Pós Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.
- ARAÚJO, Maria Aparecida dos Santos. Entrevista concedida a Mariana de Araujo Alves da Silva. 5 de julho de 2017. Barra. Registro em áudio. Associação Comunitária de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima.
- BARRETO, Cristiana. Corpo, comunicação e conhecimento: reflexões para a socialização da herança arqueológica na Amazônia. **Revista de Arqueologia**, [S.l.], vol. 26, n. 1, p. 112-128, jul. 2013. ISSN 1982-1999. Disponível em: <www.revista.sabnet.com.br/revista/index.php/SAB/article/view/372>. Acesso em: 21 mar. 2019. doi: <https://doi.org/10.24885/sab.v26i1.372>.
- BOLNICK, Deborah A.; RAFF, Jennifer A.; SPRINGS, Lauren C.; REYNOLDS, Austin W.; MIRÓ-HERRANS, Aida T. Native American Genomics and Population Histories (October 2016). **Annual Review of Anthropology**, vol. 45, p. 319-340, 2016. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2858872> or <http://dx.doi.org/10.1146/annurev-anthro-102215-100036>.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013 (organização e seleção de Sergio Miceli).
- _____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CATANI, Afrânio Mendes. As possibilidades analíticas da noção de campo social. **Educação e Sociedade**, Campinas, vol. 32, n. 114, p.189-202, jan.-mar. 2011. Disponível em: <www.cedes.unicamp.br/publicacoes/edicao/70>. Acesso em: 25 mar. 2019.
- CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CERÂMICA de Barra. Direção de Mariela Brito. Roteiro: Meg Medeiros. Rio de Janeiro: CNFCP/Iphan, 2013. (6 min.), DVD, son., color.
- COIMBRA, Silvia Rodrigues (coord.). **O reinado da lua: escultores populares do Nordeste**. 4. ed. Recife: Caleidoscópio, 2010.
- COSTA, Carla Cristina Coêlho da. A Cerâmica da Barra: processos de manufatura, decoração e queima. **Revista Ohun**, Salvador, vol. 3, n. 3, p. 1-36, set. 2007.
- _____. **A cerâmica da Barra: transformações e representações**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Curso de Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- COSTA PEREIRA, Carlos José da. **A cerâmica popular da Bahia**. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1957.

DALGLISH, Lalada. **Noivas da seca**: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Unesp, 2006.

_____. **A arte do barro na América Latina**: um estudo comparado de aspectos estéticos e socioculturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai. Tese (Doutorado em Integração na América Latina) – Prolam, Universidade de São Paulo, 2004.

ESCOBAR, Ticio. **El mito del arte y el mito del pueblo**. Cuestiones sobre arte popular. Santiago do Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008.

FERNANDES NETO, Otoniel. **Ilustrações da Barra**. Brasília: Ed. Do Autor, 2013.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. São Paulo: Unesp, 2007.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro** – século 20. São Paulo: Aeroplano, 2005.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

GARCIA, Simone Cristina. **A cerâmica de Pablo Picasso**: a antiguidade mediterrânea revisitada. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), São Paulo, 2018.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

GIMBUTAS, Marija. **The civilization of the Goddess**: the world of Old Europe. New York: HarperCollins, 1991.

GOLDSTEIN, I. S. Entrevista com Sally Price. Tradução de Alessandra Traldi Simoni e Guilherme Ramos Cardoso. **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. Ano 2, vol. 1, n. 2, nov. 2010. Disponível em: <www.ifch.unicamp.br/proa/EntrevistasII/entrevistasallyprice.html>. Acesso em: 2 mar. 2019.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Tradução de Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HEAD, Herbert, Sir. **O sentido da arte**: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura, e das bases dos julgamentos estéticos. Tradução de E. Jacy Monteiro. 4. ed. São Paulo: Ibrasa, 1978.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. Tradução de José António Braga Fernandes Dias. Lisboa: Edições 70, 1985.

LIMA, Camila da Costa. **O objeto cerâmico como elemento da cultura**: um estudo a partir da Coleção Lalada Dalglish. 2016. 602f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

LIMA, Ricardo Gomes. **Objetos**: percursos e escritas culturais. São Paulo: Centro de Estudos de Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010.

_____; TEIXEIRA, Raquel Dias. **Louça de perfeição**: a cerâmica baiana do município de Barra. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2012. (Programa Sala do Artista Popular). Catálogo etnográfico da exposição no Instituto Mauá, Salvador (BA), jul.-ago. 2012.

_____; MENDONÇA, Elizabete; RAMOS, Maria José Chaves; TEIXEIRA, Raquel Dias. **Ribando potes**: cerâmica de Passagem. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2012. (Programa Sala do Artista Popular). Catálogo etnográfico da exposição no Instituto Mauá, Salvador (BA), jul.-ago. 2012.

MASCELANI, Angela. **O mundo da arte popular brasileira**. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal/Mauad, 2002.

MATHIAS, Ronaldo. **Antropologia e arte**. São Paulo: Claridade, 2014. (Coleção Saber de tudo).

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1997.

NEWSTEAD, Sarah; CASIMIRO, Tânia. A Cerâmica Portuguesa no Atlântico Norte (Séculos XVII-XVIII): o início de um projecto de investigação. **Al-madan**, Almada, Portugal, vol. 2, n. 19, p. 64-69, jan. 2015. Semestral. Disponível em: <www.researchgate.net/publication/285759843_Grupo_de_Trabalho_de_Arqueobotanica_e_Zoarqueologia_resultados_da_primeira_reuniao?_sg=2YROEWHmUuK51PtvaBzpjwBicP3LAR4l0g0z2366O5ofLcnW3Y0C4igqZN4q7KHwqyoVODyqhQ>. Acesso em: 10 jul. 2018.

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009, p. 82-95.

PASSEIO Pelo Mercado de Barra (BA) – Dedê Mauricio no Aprovados. Realização de Programa Aprovado. Barra (BA): Rv Produções, 2014. (6 min.), son., color. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=Nc3a-VWWgWc>. Acesso em: 18 abr. 2018.

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. In: ARANTES, O. (org.). **Política das artes**: textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995, p. 321-332.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

PROGRAMA APROVADO (Bahia). Rede Bahia – Rede Globo (Ed.). **Especial sobre o Velho Chico mostra cotidiano de comunidades ribeirinhas**: Cerâmica de Barra. 2016. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/Rede-Bahia/Aprovado/noticia/2016/03/reveja-o-aprovado-de-sabado-123.html>>. Acesso em: 18 abr. 2018.

RHODES, Daniel. **Clay and glazes for the potter**. New York: Martino Publishing, 2015.

RIBEIRO, Bruno Leonardo Ricardo. A Tradição Vieira vista de outra perspectiva. **Revista de Arqueologia**, [S.l.], vol. 29, n. 1, p. 114-135, jul. 2016. ISSN 1982-1999. Disponível em: <<https://revista.sabnet.com.br/revista/index.php/SAB/article/view/445>>. Acesso em: 20 mar. 2019. doi: <https://doi.org/10.24885/sab.v29i1.445>.

RIBEIRO, Cristiana Betioli. **Um Norte para o romance brasileiro**: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas. Campinas: Unicamp, 2016.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder**: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: Edufba, 2005.

SANTOS NETA, Leonor Pereira dos. Entrevista concedida a Mariana de Araujo Alves da Silva. 5 de julho de 2017. Barra. Registro em áudio. Associação Comunitária de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima.

SILVA, Mariana de Araujo Alves da. **Cultura local na arte/educação**: a oficina artesanal da Cerâmica Saramenha. 53f. TCC (Graduação) – Curso de Licenciatura em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), São Paulo, 2015.

_____. **O tempo é um só**: procedimentos de investigação na cerâmica e na arte popular. 127f. TCC (Graduação em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), São Paulo, 2017.

_____. A Cerâmica Saramenha e o espaço não formal de arte/educação. In: SEMINÁRIO CAPIXABA DO ENSINO DA ARTE, 12, 2017, Vitória. **Sentidos e significações de uma educação em artes visuais em tempos contraditórios Anais do XII Seminário Capixaba do Ensino da Arte**. Vitória: Ufes, Proex, 2017b, p. 397-401. Disponível em: <www.gepelufes.com/pg/27660/o-grupo>. Acesso em: 10 mar. 2018.

_____. Saberes compartilhados: a socialização da cerâmica das mulheres Kariri-Xocó de Alagoas. In: 26º Encontro Nacional da Anpap. Campinas (SP), 2017. **Memória e Invenções Anais [recurso eletrônico] do 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, setembro de 2017, Campinas (SP) [Luisa Paraguai ... [et al.] (orgs.)]. – Campinas: Anpap : PUC-Campinas, 2017c. 1 e-book ISSN 2175-8212 Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/EAV/26encontro____SILVA_Mariana_de_Araujo_Alves_da.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2018.

_____. O encontro dos rios: análises sobre cerâmica e arte popular. **Revista Nupeart**, Florianópolis, vol. 18, n. 18, p. 106-121, dez. 2017d. Semestral. Disponível em: <www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/issue/view/Issue/634/90>. Acesso em: 12 jun. 2018.

_____. Cerâmica e arte popular: assunto da arte ou dos estudos sociais? In: 27º Encontro Nacional da Anpap. São Paulo (SP), 2018. **Práticas e Confrontações Anais [recurso eletrônico] do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, setembro de 2018, São Paulo (SP); [Luisa Paraguai ... [et al.] (orgs.)]. – São Paulo: Anpap: Unesp, 2019. 1 e-book ISSN 2175-8212 Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro____SILVA_Mariana.pdf?fb>.

clid=IwAR33M0aEFEKWwx3YpL3UM_zsUHyMM2WfKb_L7SyZ9ibAnGMcFSV48ocR4_g>. Acesso em: 4 mar. 2019.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira**: quem é e como vive. São Paulo: Editora Contracorrente, 2018.

STRATHERN, Marilyn. O conceito de sociedade está teoricamente obsoleto? In: _____. **O efeito etnográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 231-239.

TRIGUEIROS, Edilberto. **A língua e o folclore da Bacia do São Francisco**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

UNGER, Edyla Mangabeira. **O sertão do Velho Chico**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é. In: **Darcy Ribeiro – Encontros**. Apresentação Guilherme Zarovs. Rio de Janeiro: Azougue, 2007, p. 130-161.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 2012.

ANEXOS

Anexo A

Entrevista com Leonor dos Santos Neta

Entrevista concedida por Leonor Pereira dos Santos Neta a Mariana de Araujo Alves da Silva em 05 de julho de 2017, na Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima, na Barra-BA.

Mariana Silva: Desde quando existe a associação?

Leonor dos Santos Neta: Quando eu cheguei a associação já tinha sido fundada. Que eu cheguei aqui já tem 20 ano... Agora, aqui as mulheres já trabalhavam tem bem mais tempo. Esse espaço aqui, segundo o pessoal do passado conta pra gente, foi uma irmã que chegou aqui no bairro, e já via as mulheres fazendo [cerâmica] nos quintal de casa. A maioria do pessoal aqui era pescador e oleiro. No intervalo da pescaria, as mulheres fazia as panela, os prato pra uso diário. E isso foi aumentando, aumentando, e elas passaram a fazer em casa, nos quintal de casa. Cada uma tinha seu forno no quintal de casa.

Cozinham e faziam cerâmica...

Sim. E cuidavam das crianças, e faziam os pote. Depois a irmã veio e viu a dificuldade delas para para fazer. Sentadas no chão, guardando [potes] dentro de casa, junto da cozinha... Porque os espaço era pequeno, e quando a chuva vinha, né? Elas tinham que dividir os espaço com as peça. Botavam em cima de mesa, de cadeira, para não molhar. E aí esse espaço aqui era vago e era os fundo da igreja [de Nossa Senhora de Fátima], porque a capela era pequena, e a irmã falou com o padre para ceder esse espaço pra elas. Ele aceitou e eles mesmos fizeram um barracão. Só o barracão e veio todo mundo pra cá. Na época o padre começou a pegar o barro: os marido ia, cavavam e o padre trazia. Dava não sei quantas viagem. E isso aqui começou a funcionar no fundo da igreja. Por isso que a gente aqui chama "salão" e não "cerâmica". E aí construíram para as mulheres poder se acomodar. E aí elas vinham para cá fazer as coisa e aí [a comunidade] foi recebendo benefícios, aumentando, aumentando. E aí tá hoje como você tá vendo. O espaço veio depois, mas já se fazia [cerâmica] na casa há muito tempo. Até porque era uma necessidade que o povo tinha de fazer as peças de barro para poder ter uma renda.

Quantas pessoas trabalham aqui hoje?

Hoje.... [Leonor pede ajuda à filha Tamires.] Conta aí Tamires, quantas pessoas trabalham aqui.

Tamires: São oito, né?

[Elas param para contar.]

Leonor: Dez. [E referindo-se à "Guri", seu enteado que estava no espaço no momento trabalhando com algumas peças:] Ele não trabalha, é ajudante. Só vem quando não tá pra escola.

Geralmente são os filhos que vem ajudar?

É. De vez em quando vem mais [pessoas trabalhar no espaço da associação], mas os que vem sempre mesmo são esses dez.

É interessante pensar que, de certa forma, apesar de o trabalho hoje ser diferente do que era antigamente, ainda tem os filhos vindo ajudar, aprender...

É. [Leonor retoma a história das louceiras.] E na época começaram a fazer pote... o rio [São Francisco] tinha bastante trânsito, e aí os canoeiros começaram a comprar os pote das mulheres. Naquela época as mulheres faziam umas 30, 40, 50 dúzia de pote por semana.

Pote grande?

Era, pote grande. E era assim, barato, porque tinha muita gente que fazia, mas eles sobreviviam disso, as mulheres. Uma ajudava a outra e assim ia.

E como é a organização da associação? Todos vêm todo dia? Tem o dia certo de cada um vir?

Não. Se eu tiver ocupada em casa com alguma coisa, eu não venho. Mas aí se eu venho trabalhar e for o dia de eu atender, eu vou atender. E aí tem uma contribuição mensal de cinco reais por pessoa. A Igreja paga a luz e a gente paga a água. Essa contribuição de cinco reais é pra despesa da água e algum imprevisto que aparecer: uma vassoura, sacola, corda, algum serviço extra.

O material para embrulhar as peças para os clientes...

A gente compra desse dinheiro. Se não tiver dinheiro na associação, eu compro do meu [dinheiro] e depois desconta da minha mensalidade. Mas nem todos dão. No caso mesmo dele [diz, referindo-se ao seu enteado "Guri"], ele não dá. Tem pouco tempo que ele vem, então não dá. Só os mais velhos que vão dar.

E como vocês se organizam para atender os compradores?

Se caso é o meu dia de atender, e você chega com mais três pessoas e eu não tô dando conta, chamo alguém pra ajudar. Se você chegar e for meu dia de atender, mas eu não tiver aqui, a pessoa que tiver aqui te atende.

Quem é a artesã mais velha da associação hoje?

Agora é a Betinha. Tinha a Antonia que era mais velha, a finada Nicinha.

Qual é a idade da Betinha?

60 e poucos. Acho que é 63.

E os mais novos?

Guri e Justino.

Tem algum tipo de exclusividade no tipo de peça que cada um faz?

Se um não faz o que o outro faz, é por opção mesmo, porque todo mundo pode fazer o que quiser. Tem gente que tem mais especialidade no pote, outros já têm mais na miniatura, e aí vai.

Você gosta de fazer o quê?

Eu gosto de fazer mais peças assim como barquinho, canoinha, a moringa mulher. Só que eu vim dar para fazer mais isso depois que deu uma “forgada” de menino lá em casa. Porque antes tinha que fazer os pote mesmo porque era o que vendia. Isso [as peças que ela gosta de fazer, ou seja, as miniaturas] também vendia, só que demorava mais um pouco.

Também demora mais para fazer, né?

Demora mais para fazer. E eu não tinha muito suporte financeiro para poder ficar alimentando tudo o que vinha na "cachola". Então nas horas extra era que eu fazia uma boneca [em alguns momentos, ela chama as moringas moças ou moringas mulher de "boneca", significam a mesma coisa], uma outra coisa. Agora eu faço mais. Já deu mais uma folgada e eu faço mais.

A moringa moça de vocês é muito bonita e importante para história de vocês.

É. Agora só tem uma lá dentro [na lojinha], uma ou duas. Uma de Márcia, que ainda está aprendendo... O marido dela que é bom, mas deixou de fazer, só gosta de pescar.

E quando você começou a fazer esse trabalho com a cerâmica?

Foi com uma tia minha que faleceu... Comecei a morar com ela quando eu tinha 9 anos. Ela era artesã, uma das velhas. E eu ajudava a amassar o barro... Depois veio um curso. Eu já era casada. Eu entrei no curso como aluna, mas eu já sabia mais ou menos como ia a coisa, porque eu fui criada aqui dentro.

Que curso foi esse?

Foi um curso que aconteceu pelo Instituto Mauá. E aí eu aqui fiquei.

Quando o Instituto Mauá veio esse espaço já existia, não é?

Sim. Teve uma época que o Instituto Mauá patrocinou uns cursos e comprava as peça, revendia e repassava o dinheiro para as mulheres. Assim, as mulheres "levantaram a cabeça". Uma construiu uma casinha... Porque quando pegava [o dinheiro da venda] dava dez, quinze mil de peça, né? Quando pegavam, ajudava muito. Mas aí eles pararam de pegar. Mudou a regulamentação, o governo, e não sei o que. E agora eles exigem o registro como associação. Como aqui era uma associação e teve uns esperto que se aproveitaram da situação da associação para ter alguns benefício, saíram e deixaram a associação com a despesa de um monte de coisas: licença, CNPJ atrasado. E acabou que desativou. Assim, lá no fórum ainda tem o registro. E quando a gente vai tirar uma nota fiscal para viajar, para alguma coisa, a gente vai lá e tira. Mas o Instituto Mauá diz que nós como artesão temo que tirar a carteira como artesão para eles poderem liberar nosso registro como associação de artesãos. Mas a maioria das pessoas daqui são mulher de

pescador, e como mulher de pescador, também pescadora. E assim recebe um benefício anual. Não é o meu caso. Mas aí não querem tirar a carteira de artesão porque já trabalham como pescadores. A mais velha daqui aposentou com a assistência social do governo porque contribuía, mas a maioria aqui aposenta como mulher de pescador ou lavradora. Como artesão mesmo, é mais difícil. A gente foi uma vez tentar contribuir como artesão, mas o custo era alto. Não sei agora, porque faz tempo que eu não vejo isso. Eu mesma tô querendo ver isso porque não contribuo como pescadora. Tô querendo contribuir como lavradora, mesmo sendo artesã. E na hora que aparece um evento aí, desses que o Instituto Mauá ou o SEBRAE patrocina, se você não é cadastrado como artesão, fica difícil. Ano passado eu fui num evento, mas fui assim: um artesão lá de cima, de Gerard, ele é cadastrado, tem carteira e tudo, e aí ele me levou como acompanhante dele. Mas eu fui levando peça daqui. Quem se cadastrou [no evento] foi ele, para poder a gente ir.

Hoje em dia você tem algum trabalho além de artesã?

Não. Eu já tive carro de lanche, já trabalhei em casa de família. Tem as fases ruins do negócio, que todo negócio tem, mas depois passa.

E como vocês organizam a venda dos trabalhos?

Quando tem encomenda, a gente pega. Quando tem feira, a gente leva - quem quiser mandar, porque não é obrigado a mandar. Se vem alguém aí, para comprar as peças, a gente divide o valor da venda.

Quando é feira, como vocês ficam sabendo?

Eu fui num evento no Rio ano passado, lá teve um grupo de artesãos que vinham de todos os estados do Brasil e eles abriram um grupo [na internet, em uma rede social]. Eu entrei nesse grupo. Quando eu voltei, nem me liguei mais de olhar esse grupo. Mas sempre que tem um evento eles jogam no grupo, avisando dos eventos. Se os organizadores da feira mandarem para a gente um convite, a gente vai na prefeitura correr atrás de patrocínio pra hospedagem e passagem. Mas nunca mais a gente recebeu, não.

Então as vendas acontecem mais quando as pessoas vêm comprar ou vocês pegam encomenda...

Esse pessoal do Rio, a gente deixou umas peças lá. Agora eles têm interesse que a gente fique mandando direto. Só que pra gente a despesa não compensa. Ano passado mesmo, eles levaram as peças da gente, não foi nem três mil [reais] em peça e o frete deu mais de três mil [reais]. Então foi para ajudar mesmo - se fosse para ter lucro, não tinha. E esse ano eles convidaram para fazer o mesmo evento, mas a gente não sabe. Foi festa de aniversário lá do museu, e aí fizeram a reforma do museu e esse evento. Eles queriam que a gente mandasse as bonecas [as moringas moças], mas não tem como mandar. Eles disseram pra gente correr atrás, pelo menos fazer um pouco e ver se a prefeitura arca com essas despesas [de transporte para outros estados]. Mas mesmo assim, mandar por transportadora é complicado. É caro e não tem segurança. Corre o risco de chegar no "pau da goiaba", tudo quebrado.

Mas apesar dessas questões difíceis, o que você mais gosta deste trabalho com o barro?

Uma coisa que é boa é que a gente vem a hora que quer. Se bem que tem horas que isso complica também. Pelo fato de você ser autônomo, pega uma empreitada dessa como eu peguei e não tem liberdade. Aqui, ultimamente, chega muita encomenda de pessoas que não têm noção da coisa, acham que se faz as peça da noite pro dia e chegam dizendo "eu quero assim, tal e tal, amanhã eu venho buscar que horas?", e não é assim. Sempre que eu posso, eu pego. Trabalho tem vezes que domingo, tem vezes que de noite, mas tem horas que também é bom você não ter horário para vir ou vir se quiser. Eu acho bom isso. E a gente acostuma, fazendo as peça. Tem hora que você faz uma peça com uma dedicação, vai vender e nem compensa o dinheiro pelo que você vai vender, só vende porque precisa. E não vai ficar com ela dentro de casa olhando pra ela. E pra fazer as peça que eu gosto de fazer, eu tenho que ter um suporte financeiro para poder alimentar. Essas peça mais difíceis não sai assim tão fácil. Ao mesmo tempo, tem época que o cliente chega e não tem.

Leonor, ouvi você falar sobre como os indígenas do passado descobriram como fazer a queima da cerâmica. Você poderia me contar isso novamente?

Até onde eu sei, ou até onde me contaram é isso. Eles [os índios] tinham uma barraca cheia de prato e num dia veio uma chuva. A chuva mandou um raio e pegou fogo na barraca. Eles não usavam as peça queimada, usavam cruas. E veio um raio da tempestade e pegou fogo na barraca de palha, e queimou. Depois do raio veio a chuva e, aquelas peças que queimaram, ficaram com água acumulada dentro. Então eles viram que assim podiam segurar a água no vaso. Assim inventaram a fornalha, que é colocar as peças no meio, juntar lenha por fora e botar fogo de uma vez. Eu acredito que esse barro deve ser muito bom, pra não quebrar. Dizem que alguns quebrava, mas não quebrava todos não. Acho que os que recebia o fogo primeiro, quebravam, e o outros, não. Você imagina um barro desse? Se a gente pega esse barro e faz a nossa técnica de queimar, não quebra um! Dizem que é só uma lenda, mas eu não acho que é, não.

Me fala um pouco dessa produção que você está fazendo.

Sim. Aqui [no trabalho de modelagem que ela estava fazendo] vai sair, vamos supor, dez peça e todas as dez no mesmo padrão. Mas se eu fizer um pote e a outra [artesan] fizer também, eles não se misturam. Se alguém vê uma boneca [moringa moça] e vem aqui dizendo "eu quero uma igual àquela", olha, dá o que fazer. Porque essas peça são uma coisa de momento. A feição da boneca tem dias que sai triste, tem dias que sai alegre. A pessoa me pergunta: "você se inspirou em quem?" Eu digo, "não sei, saiu isso aí". E se chegar aqui com uma foto e disser: "eu quero desse jeito", aí já é problema.

Mas tem gente que faz isso?

Tem. Eu não pego. Digo: "meu amigo, eu não trabalho assim, não". Se eu tenho vontade de fazer uma peça, pode ser difícil como for, mas eu vou conseguir. Agora, se ela for mandada, dá uma birra.

Anexo B

Entrevista com Cida Araújo

Entrevista concedida por Maria Aparecida dos Santos Araújo a Mariana de Araujo Alves da Silva em 05 de julho de 2017, na Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima, na Barra-BA.

Mariana Silva: Me fale um pouco sobre a associação: desde quando existe, como é o trabalho por aqui, como vocês se organizam...

Cida Araújo: Eu não lembro bem a data da associação.

Você começou quando aqui?

Eu comecei a trabalhar em 1985. Elas [as artesãs mais antigas] já trabalhavam aqui. E aí tinha a minha tia e a minha irmã que trabalhavam aqui. E aí eu me interessei pelo trabalho, porque eu ficava aqui brincando, e aí pedi à minha tia pra me ensinar. Como eu tava interessada, assim no período de um mês eu aprendi. E aí eu passei um tempo trabalhando pra a minha irmã, e aí quando eu aprendi, passei a trabalhar pra mim mesma. Comecei fazendo pote, moringa, depois fui aprendendo a fazer as miniaturas, e até hoje eu tô aqui.

O que você mais gosta de fazer?

Eu gosto de fazer mais as miniaturas. Gosto de fazer pata, galinha, em miniatura. O barquinho não sou muito chegada a fazer, ou melhor, não gosto muito é de fazer o homem do barco. Aí a moringa moça, por exemplo, eu sei fazer o corpo, a cabeça eu ainda não peguei a prática. Faço mais pata, moringa, galinha.

E você gosta de fazer os potes? A Leonor estava me contando que gosta mais de fazer as figuras, mas que o que acaba vendendo mais são os potes...

É, os potes. Eu gosto de fazer.

E também é mais fácil para o cliente transportar, né?

Isso. E quem compra mais o pote, é a população mais fraca [mais pobre]. O pescadorzinho [barquinho] é mais o turista que vem de fora.

E o pessoal aqui da região ainda usa os potes para tomar água?

Usa, tem pessoas que usa.

E sobre a organização do espaço...

Meu atendimento é dia de quarta. Se por acaso eu não tiver aqui, outra vai e atende no meu lugar. Tem o dia da limpeza: o meu é segunda, eu e Márcia. A limpeza é de duas em duas e o atendimento é só uma.

Na limpeza que você fala, é mais organização do que uma super limpeza, não? Porque trabalhar com barro é sempre ter pó.

É. A limpeza é uma organização e mais limpar lá dentro [banheiro, lojinha]. Mas sempre tem poeira. Quem mexe com barro, sempre tem poeira.

E as mãos secas...

É.

Então foi sua tia quem te ensinou...

Sim.

E hoje em dia, você é somente artesã ou faz algum outro trabalho?

Não, sou só artesã.

A maioria das mulheres aqui são só artesãs ou tem outro trabalho?

É, a maioria é só artesã.

Como acontecem as vendas de vocês?

As vendas acontecem mais aqui mesmo. As vendas são melhor em junho e dezembro: São João e final de ano. De vez em quando aparece uma feira, e a gente participa. Uma feira de tem em Barreiras [Bahia] mesmo, acontece uma vez no ano, em julho. A prefeitura entra com hospedagem passagem, e aí a gente participa. São vários artesãos.

E o movimento aqui na Associação de compradores é sempre como hoje [o dia havia sido movimentado]?

Não, é como eu tô lhe falando. É mais agora esse mês que tem pessoas de fora. Agora até o final desse mês [julho], tem gente direto.

E depois quando o fluxo de pessoas diminui, vocês aproveitam para fazer outros trabalhos, como as coisas que vocês mais gostam?

Sim. Vamo fazendo, colocando lá dentro [na lojinha], trabalhamos com mais calma. Leonor já te falou da matéria prima?

Um pouco, mas você pode me falar sobre também, por favor. Sobre o barro, as tintas que vocês usam...

O nosso barro é tirado da beira do rio Grande. A gente tira e armazena ali atrás [um espaço de estocagem do barro dentro do espaço da Associação], e vai pegando aos poucos. Pega, coloca em um lugar ali que chama "loca", molha, trabalha, depois coloca em um plástico pra não endurecer e aí vai usando pra modelar.

E vocês não misturam nada a ele?

Não, só água mesmo. E aí antigamente a gente comprava lenha, mas hoje em dia é difícil a gente comprar. Sempre o pessoal vem trazendo as lenha. Aí mesmo, o rapaz desmanchou uma casa, e ele sabe que tem a gente aqui, então ele trouxe [a maioria das casas da Barra são muito antigas, onde predominam as estruturas em madeira, então ao demolir uma dessas casas, há muita madeira que pode ser reaproveitada]. E as tintas, uma é do rio Grande e a outra do rio São Francisco.

Qual tinta é retirada de onde?

A branca, tabatinga, é retirada do rio São Francisco. E a amarela, o tauá, que fica vermelha depois de queimar, é tirada do rio Grande.

[Uma criança chegou e eu perguntei o que ela era de Cida, e Cida disse que era sua sobrinha.]

Aqui é quase tudo família. Eu sou irmã de Leonor, tia de Tamires, Tamires é filha de Leonor. É quase tudo família. Tinha mais até trabalhando. Tinha um menino meu [filho dela], chamado Rodrigo, ele fazia pescadorzinho, moringa moça, baiana. Mas aí como o negócio aqui ficou fraco, ele foi procurar um outro meio. Tinha Marcelo também, que é um artesão que sempre participa das feiras, mas agora ele foi ser professor.

Ele fazia o quê?

O Marcelo fazia moringa-moça e pescadorzinho.