

O ENCONTRO DOS RIOS: ANÁLISES SOBRE CERÂMICA E ARTE POPULAR

Mariana de Araujo Alves da Silva

Recebido em 28/08/2017

Aprovado em 07/12/2017

A arte popular brasileira tem raízes multiculturais e apresenta-se como objeto de investigação, tanto para o campo das artes, como para o da antropologia. Embora as abordagens de cada área sejam diferentes, concordam em demonstrar que a arte popular brasileira conflui para uma grande diversidade de questões, que, no entanto, frequentemente são diminuídas ante as discussões levantadas pela Grande Arte ocidental. Este artigo pretende pensar sobre algumas dessas questões com base na observação de ceramistas que produzem suas peças, organizados em uma associação localizada no Oeste Baiano.

Palavras-Chave: Cerâmica. Arte popular. Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima.

INTRODUÇÃO

A arte brasileira é conhecida em diversos países, e por eles é estudada e respeitada. Essa arte se insere em um contexto *pluricultural*¹, que tem por base a influência da arte e da cultura de diversos povos e localidades de todo o mundo, podendo-se ressaltar a influência das práticas e costumes ameríndios, africanos e portugueses.

A pluralidade de saberes constitui uma cultura brasileira rica e diversa, contudo, a história do Brasil foi pautada por muitos anos de dominação e colonização, nos quais houve um sério esforço para apagar a cultura dos povos originários e para negar a influência e a cor da população africana, que logo se misturava aos ameríndios e aos brancos europeus que viviam no país. Essas estratégias de dominação e controle cultural também acontecem no campo da arte, embora muitas vezes passem despercebidas.

O livro *O Reinado da Lua*, de 1980, foi uma publicação pioneira ao reunir uma ampla gama de artistas populares – tema que foi ganhando atenção do circuito de arte oficial a partir das repercussões causadas pelo Movimento Modernista de 1922, em torno da arte popular (COIMBRA, 2010, p. 19).

Ao apresentar a variedade existente na produção de arte popular brasileira, especificamente no Nordeste (localidade do país com fortes

1 Em pesquisas sobre cultura brasileira, o termo “multicultural” para descrevê-la é mais comumente empregado. Segundo Mathias (2014, p. 56), pensar a brasilidade significa traçar uma análise sobre “uma cultura híbrida marcada pelas contribuições dos africanos, dos ameríndios e dos portugueses”. O próprio autor questiona a utilização do termo “multiculturalidade”; todavia, não aponta outro que considere abarcar melhor tal condição. Assume-se aqui, portanto, a posição de que não há apenas uma cultura indígena, ou apenas uma cultura negra/africana. Tais sintetizações não acessam o caráter plural das diversas culturas e formas de arte que compõe o que é indígena ou africano. Assim, a proposta defendida neste texto é pela utilização do termo “pluricultural”.

raízes culturais indígenas e quilombolas), a obra lança uma importante questão: a legitimação da dita arte popular serve ao amplo mercado e exclui a comunidade produtora local, como se o meio oficial abrisse um nicho especial para designar, e encerrar ali, um tipo de produção de arte menor.

A cultura brasileira é pluricultural, mas a construção de valores dentro dela subjugam uns e exalta outros. Ainda são reproduzidos discursos de colonização, nos quais se elevam a arte aprendida com a cultura europeia, e mais tarde com a norte-americana. Tais escolhas do discurso artístico generalizam uma série de manifestações que não cabem no que já foi aceito como arte. Nesse sentido, a arte popular é um tesouro valioso para compreender o contexto plural nacional, fazendo pensar onde se dão os encontros e os afastamentos entre os povos que nesse território se misturaram.

A arte é uma forma de conhecer o mundo, e é preciso olhar com atenção para o que essas comunidades dizem com seus trabalhos artísticos. A cultura de um povo é marcada por muitos símbolos, rituais, práticas – significados de um Brasil que talvez seja pouco conhecido para muitos, familiarizados, por meio da educação formal, com a arte acadêmica ou com a arte contemporânea.

No âmbito da arte, a cerâmica como material plástico é considerado um meio – faz-se uma escultura em barro para fundi-la em metal depois, por exemplo – ou, ainda, quando não é pensada como meio, é vista como funcional; tal fato seria demonstrado na arte popular, com seus santos devocionais e objetos utilitários ritualísticos ou cotidianos. A cerâmica indígena, por exemplo, tem sua existência datada de muito antes de o Brasil ser o Brasil. Nesse território viveram muitos povos, antes da chegada dos europeus, e esses povos trocavam informações, plantas, sementes e, como consequência do encontro, cultura. Cada povo possuía suas práticas, e a cerâmica é uma dessas, que permeou a cultura de diversos povos. Nesse sentido, a cerâmica constitui-se enquanto um objeto importante para as pesquisas arqueológicas, pois permite a identificação do período em que determinados grupos humanos viveram. O barro, após ser cozido, torna-se um material de características como as da pedra, e, em razão de sua dureza e integridade, atravessa séculos. Os corpos cerâmicos² são verdadeiros objetos históricos de registro das passagens humanas, das culturas e de seus símbolos pelo planeta.

A cidade de Barra está localizada no Oeste Baiano, a 650 quilômetros da capital, Salvador, e exatamente no ponto onde se encontram o Rio São Francisco e o Rio Grande. Lá existe uma comunidade que produz cerâmica

2 Diversos mitos ameríndios relacionam o objeto de cerâmica, como o pote, ao corpo feminino (LÉVI-STRAUSS, 1986). Utiliza-se aqui o termo “corpo” compreendendo uma agência do objeto cerâmico ao longo do tempo, conferindo uma qualidade de “vida” a ele.

desde muito antes dos tempos coloniais.

A fundação da cidade data de 1753 e seu território possui uma forte herança indígena, que pode ser a chave do entendimento de sua cultura em relação ao barro (FERNANDES NETO, 2013). Em julho de 2017, estive por uma semana imersa no cotidiano e nos costumes dos ceramistas da Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, em Barra. Se por um lado esses artesãos trabalham com o corpo cerâmico arqueológico, que se transmutou em pedra e atravessou o tempo, por outro trabalham também com sua história, sua cultura, seus costumes, bem como em seus procedimentos exclusivos de recolhimento do barro, modelagem e queima das peças, o que confere uma experiência estética a essa maneira de produzir.

O presente texto³ pretende comentar o processo de pesquisa desenvolvido com base na visita a essa associação, observando as possibilidades de trocas e saberes em torno de uma prática cerâmica tradicional e relacionando-as com os métodos que o circuito de arte oficial dispõe para acessar as comunidades artesãs produtoras da arte popular.

TAUÁ E TABATINGA: A ASSOCIAÇÃO DE CERÂMICA

Cheguei à Barra por volta das 19h30 de uma quinta-feira – noite escura de lua crescente. Às 19h, a estrada asfaltada que o ônibus percorria foi dar em um uma cruz, e atrás da cruz, uma imensa escuridão. Ali era o Rio São Francisco e a travessia para a outra margem deveria ser feita em uma balsa.

No dia seguinte, Dedê Maurício, destacado ativista cultural da cidade, foi o guia até a Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, e então fui apresentada aos ceramistas. A associação tem seu espaço de trabalho montado em um salão, com uma área fechada e outra aberta, e um espaço tão grande como uma garagem. Esse salão edifica-se junto à Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Barra. Na área fechada, homens, mulheres e crianças partilham a produção das mais diversas peças de barro. Na parte aberta estão os fornos – são três, a lenha – e também ficam dispostas algumas peças grandes para secar. No espaço que seria uma garagem, há um grande depósito de barro e de madeira.

A princípio, quando chegamos, optei por caminhar pelo local e tirar fotos. Entendi que, naquele momento, chegar falando sobre a minha

³ Artigo elaborado no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), sob orientação da professora doutora Lalada Dalglisch

pesquisa e abordando os artesãos seria precipitado. Dedê Maurício já havia explicado o motivo da visita, que só aconteceu após a permissão, por carta, de Leonor, uma das artesãs mais ativas na associação. A mesma Leonor, nesse dia em que cheguei ao espaço, logo me perguntou sobre o que eu queria saber e se dispôs a responder às minhas perguntas. De certo modo, já existia alguma ligação entre nós, mediada por Dedê. Ao longo desse primeiro dia de visita, conforme eu observava o trabalho dos demais artesãos, ia explicando que eu pesquisava os métodos de transmissão das antigas técnicas cerâmicas por meio do acompanhamento do trabalho de pessoas que ainda hoje reproduzem os procedimentos tradicionais tal qual eram realizados no passado.

Ao fim do primeiro dia, houve mais espaço para que eu pudesse entrevistar duas artesãs⁴: Leonor e Cida. Nesse dia, trabalhavam no espaço cinco mulheres e dois homens; havia também a presença de três crianças em idades de 0 a 7 anos, filhos dos artesãos. Tudo acontecia ao mesmo tempo. Enquanto um artesão chegava, outro saía; ou enquanto chegava um cliente, outro saía. Algum deles atendia um cliente e outro logo 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) de um outro comprador. No mesmo instante, havia pessoas modelando, outras realizando acabamentos, outras colocando peças para secar ao sol ou ninando crianças. Por vezes, o trabalho se aglomerava, mas de repente se resolvia; frequentemente se confundia o trabalho com atividades pessoais, como o cuidado com as crianças.

Nos dias que se seguiram, alternei o meu tempo de pesquisa entre o Centro Cultural Avelino Freitas⁵ e a associação de cerâmica. Na associação, a cada dia, uma dinâmica diferente: mais um novo artesão ou artesã que eu tinha a oportunidade de conhecer.

Atualmente trabalham cerca de dez pessoas na associação – no “salão”, como denominam os artesãos. Em um dos dias de minha visita, dois grupos escolares da cidade visitaram o espaço. Outras duas meninas chegaram, separadas da turma que vinha com a escola, pedindo para realizar uma entrevista com a artesã Cida. Compreendi que existe uma valorização do trabalho do artesão local pelos cidadãos barreenses. No entanto, nas conversas com Leonor, a todo momento ela enfatizava o quanto o trabalho com barro é cansativo e sem reconhecimento.

4 Opta-se, neste texto, por chamá-las de “artesãs” – e não de “ceramistas” –, pois é a maneira como elas se autorreferem.

5 A arquitetura da cidade de Barra é composta por diversos imóveis de estilo neoclássico. Um desses imóveis pertence à Família Freitas, que cedeu o imóvel no ano de 1999 para abrigar o Centro Cultural Avelino Freitas, que tem por missão preservar e resgatar o patrimônio cultural de Barra, desenvolvendo e democratizando o acesso à cultura. O Centro Cultural Avelino Freitas dispõe de publicações, objetos de arte e artesanato e possibilita a consulta a diversos materiais que abordam a história de Barra e sua região no Médio São Francisco.

Pude acompanhar todas as etapas da elaboração de uma peça. O barro é levado até a associação com a ajuda dos maridos das artesãs. Esse barro é retirado na margem do Rio Grande e fica estocado, sendo aos poucos transferido para tanques de cimento em que vão adicionando água até que a massa de argila fique no ponto para modelar. Após a modelagem, vem o acabamento. A técnica é empregada com muito cuidado, o que gera um resultado primoroso, e por isso a cerâmica de Barra é tratada por Lima como “louça de perfeição” (LIMA, 1996).

Na finalização das peças, artesãos e artesãs utilizam ferramentas de corte, como pequenas facas e raspadores, para assim deixá-las bastante lisas. Após o acabamento, vem a etapa de pintura. São utilizados apenas dois tipos de tintas naturais: o tauá e a tabatinga. O tauá é uma terra amarela retirada das margens do Rio Grande, enquanto a tabatinga é uma terra branca retirada das margens do Rio São Francisco. Assim, as peças ficam ao sol ou dentro do salão coberto, para que sequem bem até a etapa da queima.

Em um dos dias, pude acompanhar uma queima feita pela artesã Laura. A queima começou por volta das 17h. As madeiras utilizadas já estavam estocadas na associação. Os moradores do entorno e outros barrense, que sabem que os artesãos utilizam lenha frequentemente, separam sobras de madeira para eles. Naquele dia de queima, a maior parte da lenha utilizada vinha de vigas e assoalhos de uma das casas que há pouco havia sido desmanchada.

O fogo subia lentamente no início, sendo alimentado com paciência e atenção. Conforme o calor aumentava, jogava-se com as mãos um pouco de água sobre os cacos de cerâmica que cobriam o forno para verificar a temperatura: se a água evaporasse imediatamente, a temperatura estava ideal para enfim transformar o barro em cerâmica. Por volta das 22h, Laura jogou água sobre os cacos e ela evaporou no mesmo instante. A partir desse momento, parou-se de alimentar o fogo com lenha e a brasa finalizou a queima.

No último dia na associação, fiz as fotos e os vídeos que ainda eram necessários. Leonor havia estado muito envolvida por toda a semana com uma encomenda de copos para o padre barrense que ia se ordenar: ele pediu a ela que fizesse 400 copos para o dia da ordenação. As peças eram pequenas, mas exigiam o esforço de um trabalho repetitivo no acabamento. A princípio, ela sugeriu cobrar 1,75 reais por copo ao padre, mas estava além do que ele poderia pagar; ela abaixou para 1,50 reais, mas ainda assim o valor era alto para ele. Provavelmente, ficaria por menos que isso. O acabamento primoroso dava bastante trabalho e assim envolvia, além de Leonor, seu marido, Marcos; sua filha, Tamires; seu genro, Nery; por vezes sua irmã, Laura; e com frequência outros artesãos que estivessem disponíveis.

ANTROPOLOGIA E ARTE: INVESTIGANDO A CULTURA POPULAR

112

A arte, assim como outros campos de produção de conhecimento, possui os seus paradigmas. A educação formal de artes tem suas bases formadas em uma visão eurocêntrica do mundo – como se a cultura lá tivesse se originado para posteriormente gerar vertentes em outros lugares. A história do Brasil é marcada pelo colonialismo e pelo apagamento da cultura dos povos que viviam neste território antes da chegada dos europeus⁶. Esse apagamento não foi um acidente; essa estratégia eficaz cativou e dizimou diversos povos originários não apenas do Brasil, mas em todo o continente latino-americano. Quando símbolos, práticas e costumes de um povo são subjugados e apagados, fica mais fácil impor outra forma de ver e viver o mundo.

Sob o pretexto de conhecer a cultura e os modos de um povo, o etnocentrismo foi o meio como os costumes e ideias dos colonizadores foram sendo impostos aos povos colonizados. Sobre isso, Mathias comenta:

O etnocentrismo é uma forma de olhar o mundo sem aceitar que nele existam diferenças culturais, padrões de comportamento plurais. Busca, sempre, impor aos diferentes uma homogeneidade religiosa, tecnológica, política, por exemplo, sem aceitar que cada cultura, cada povo, escolha seus próprios valores, costumes e crenças (MATHIAS, 2014, p. 37-38).

Nesse processo, pouco se refletiu sobre respeito ou direitos desses povos que aqui já estavam estabelecidos de serem quem são e praticarem sua forma de ver o mundo. Laraia diz:

Não resta dúvida que grande parte dos padrões culturais de um dado sistema não foram criados por um processo autóctone, foram copiados de outros sistemas culturais. A esses empréstimos a antropologia denomina difusão. Os antropólogos estão convencidos que, sem a difusão, não seria possível o grande desenvolvimento atual da humanidade (LARAIA, 2001, p. 105).

A difusão de cultura é muito benéfica e diferencia-se totalmente da ideia de imposição, isto é, uma prática etnocêntrica. Assim, surge a ideia de relativismo cultural, sobre a qual Mathias comenta: “[...] se opõe ao etnocentrismo, já que parte do princípio de que a compreensão da cultura externa à minha precisa ser vista e analisada na perspectiva de quem a produz” (2014, p. 39).

⁶ Em razão do pouco espaço para discutir esse longo e complexo assunto, não se aprofundará aqui o que consistiram tais estratégias de apagamento da cultura dos povos originários do Brasil. Contudo, basta observar qual é o senso comum sobre quem são os “índios” para entender em linhas gerais os efeitos das estratégias de extermínio. Para uma imersão no tema, ver o documentário *Índios no Brasil*. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=QQA9wuGgZjI&t=1687s>. Acesso em: 26 nov. 2017.

O campo da arte e o da antropologia se cruzam nesse contexto de observação da cultura: quem produz os símbolos e a arte de um grupo, e quem os consome. Para tal análise, é preciso observar as comunidades tradicionais ou populares. Deve-se compreender que o sistema no qual os brasileiros estão inseridos, no qual aprendem a ler, a escrever e a compreender sua história e lugar no mundo possui uma visão eurocêntrica, isto é, adota a visão do colonizador. Contudo, os povos tradicionais e a cultura popular ainda possuem muitas características autônomas em relação a tais ideias eurocêntricas. É possível que essa certa autonomia ocorra porque a arte e a cultura popular possuem muitas aproximações com as matrizes culturais ameríndias e a afro-brasileiras; fato que muitas vezes passa despercebido. A cultura resulta das práticas sociais, aprende-se por meio da comunicação e determina o comportamento do indivíduo; é permeada por práticas e símbolos, e apesar de ter uma característica bastante orgânica, que lhe permite misturar-se e difundir-se, surge com base em uma decisão na prática social.

Para Lévi-Strauss, antropólogo francês, a cultura surgiu exatamente no momento em que o ser humano convencionou, arbitrariamente, a primeira regra, ou seja, quando instituiu uma interdição, um tabu, organizando a vida coletiva. Além disso, essa criação simbólica nunca é isolada ou independente, ou seja, nunca se constitui fora do grupo de que o indivíduo faz parte. É a partir das trocas partilhadas dentro do grupo, num processo de comunicação organizado pelo diálogo entre seus membros, que a cultura vai se instituindo e se difundindo para além das fronteiras onde os costumes, os valores e as práticas surgiram (MATHIAS, 2014, p. 29).

É possível traçar análises no contexto da arte ocidental tendo por referência três ideias centrais: mimese da realidade, expressão individual do artista e “arte pela arte”. São ideias que tratam, de maneira geral, da forma e do conteúdo das obras de arte pela ótica ocidental. Em muitas situações, os códigos de leitura das obras são capturados por poucos; somente os que foram instruídos na linguagem artística podem compreender uma obra. Por não obedecer a esse caráter excludente e específico – e por ser de “fácil compreensão” –, muitas vezes, a arte popular não é valorada da mesma maneira que a arte oficial. Para compreender essa relação entre arte oficial/erudita/ocidental e a arte popular, vale observar algumas questões impostas daquela em relação a esta:

a) Há uma crença na incapacidade dos povos “primitivos” em apreciar e julgar esteticamente uma obra.

Assume-se que o juízo estético não habita a opinião e a prática de comunidades tradicionais. Mathias (2014, p. 61) comenta essa questão e aponta que não há distinção nos mecanismos da criação do gosto entre um familiarizado com a linguagem artística e um artesão popular: “O juízo estético [...] surge também de nossas experiências com o mundo quando relacionamos as formas plásticas que criamos, ou tomamos contato com os símbolos produzidos pela cultura. Ou seja, não é nato, mas construído culturalmente”.

b) Acredita-se que o caráter utilitário das obras anule sua agência artística.

Os povos originários e as comunidades tradicionais possuem a prática de produzir objetos para render devoção religiosa ou conectar-se com o mundo espiritual. Assim como os objetos utilitários de habitações, lugares públicos e dos templos, estes também são objetos que habitam o cotidiano. A arte oficial encara a utilidade como uma questão a ser problematizada. A arte não deveria servir a algo ou a alguém; ela deveria existir e ser contemplada por seus próprios códigos propostos no momento de sua fruição, e não no momento de sua utilização. Muitas ideias têm mudado em relação a isso, especialmente com as práticas da arte contemporânea e a relação entre arte e *design*. Hannah Arendt comenta a secularização dos processos culturais:

A cultura é ameaçada quando todos os objetos e coisas seculares, produzidos pelo presente ou pelo passado, são tratados como meras funções para o processo vital da sociedade, como se aí estivessem somente para satisfazer alguma necessidade – e nessa funcionalização é praticamente indiferente saber se as necessidades em questão são de ordem superior ou inferior (ARENDE, 1968, p. 261).

Nos tempos atuais, esses lugares em que as coisas sempre estiveram são questionados. O artista paulistano Nino Cais, por exemplo, propõe uma série de trabalhos nos quais utiliza objetos cotidianos combinados à sua própria figura e com títulos que remetem a trabalhos consagrados pela história da arte. Na série *Maiastra* (2007), cria um diálogo com a célebre escultura de Brancusi, de mesmo nome, realizada entre 1910-1912. Nesse trabalho, Nino Cais cria com seu próprio corpo uma escultura, que se apoia no chão, mediada por objetos utilitários de vidro, comumente encontrados em lojas de decoração.

c) O autêntico e a questão da subjetividade do autor.

Há uma ideia que permeia a arte oficial de que a fruição estética não necessita de informações prévias sobre o contexto cultural da obra; a obra existe e é interpretada por si só. No entanto, por vezes, o contexto aparece e vem para ressaltar uma condição de inferioridade ou superioridade de um artista ou de um grupo. Em linhas gerais, essa é a ideia de autenticidade. Tal ideia parece servir mais à economia do que à experiência estética; torna-se, em muitos casos, um tipo de propaganda e coloca os povos e suas subjetividades em pacotes específicos, muito bem rotulados. Mathias dá um exemplo disso ao comentar a visão comumente difundida sobre a arte africana:

Sendo a arte uma forma de conhecer a realidade, inúmeros povos apresentam respostas distintas sobre o que se conhece como arte em linguagens e formas próprias. [...] 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 uma, original e economicamente pronta para se inserir no mercado de arte (MATHIAS, 2014, p. 100-101).

A diluição da expressão do trabalho de arte em uma forma única.

Aqui cabe refletir sobre a já bastante conhecida e difundida produção de cerâmica no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais⁷. Ao se observar superficialmente essa produção, encontra-se formas e cores confluentes, e, por simplificação, pode-se classificá-la como arte popular. De fato, as peças produzidas no Vale do Jequitinhonha, em geral, conversam entre si e, inclusive, assemelham-se. Contudo, a urgência em classificar toda a produção realizada nesse contexto como uma coisa só, muitas vezes descarta a subjetividade de seus atores-realizadores. Como a cultura do outro é sempre complexa para aquele que vê de fora, coletiviza-se tudo o que está disposto, já que essa também é uma forma de compreensão (WAGNER, 2012). Por essa razão, as análises acerca da cultura popular devem ser atentas, buscando evitar interpretações que levem a meras generalizações. E sendo o caso de usar algum termo mais generalizante, deve-se dar especial atenção ao contexto e história prévia desse termo para que ele de fato denote o que se pretende expor.

⁷ O livro *Noivas da seca: cerâmica popular no Vale do Jequitinhonha*, de Dalglish (2008), aborda a questão da prática e da tradição cerâmica nessa porção do estado de Minas Gerais com base em uma pesquisa sobre o cotidiano de mulheres artesãs, buscando traçar retratos de quem são esses atores, como é construída sua visão de mundo e suas questões estéticas relativas ao trabalho com o barro.

As questões levantadas por esses tópicos frequentemente se mesclam. Coimbra (2010) comenta a relação entre funcionalidade e arte popular, ideias que fazem parte da diluição da subjetividade do autor da obra em seu contexto:

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).

LEONOR: NARRATIVAS DO COTIDIANO ENTRE RIOS

Leonor Pereira dos Santos Neta é uma mulher de 40 anos, pele escura e avermelhada, queimada pelo sol que castiga o sertão na região do médio Rio São Francisco. Ela tem quatro filhos e atualmente é casada com um pescador que não tem podido exercer sua profissão por problemas de saúde. Leonor tem certa intimidade com o barro desde criança, pois brincava na associação enquanto sua tia trabalhava. Mais tarde, decidiu seguir o ofício de artesã, e de suas mãos nascem narrativas do cotidiano dos ribeirinhos e dos trabalhadores rurais. Realizei uma breve entrevista com ela em 5 de julho de 2017, na associação, enquanto a observava trabalhar em uma grande encomenda. Por compreender que a transcrição dessa entrevista perderia seu caráter de relato se estivesse em um anexo, parecendo ser mais um documento, optei por entrelaçá-la neste relato crítico.

Comecei a realizar a entrevista desde o primeiro dia na visita à associação. No entanto, nos dias seguintes, perguntava outras coisas e observava o que surgia pelas conversas. Nesse primeiro dia, pedi a Leonor que me contasse sobre o tempo de existência da associação:

Eu cheguei aqui já há 20 anos. Nessa época a associação tinha sido fundada havia pouco tempo. Mas as mulheres trabalham aqui há mais tempo. Este espaço aqui, segundo o pessoal do passado que nos contam, foi uma irmã que chegou aqui no bairro e via as mulheres fazendo cerâmica nos quintais de casa. Aqui, a maioria das pessoas era pescador e oleiro. Nos intervalos da olaria, as mulheres faziam prato, panela, para o uso no dia a dia. Isso foi aumentando e elas passaram a fazer em casa: cada casa, no fundo do quintal, tinha seu forno. Então elas iam cuidando das crianças e fazendo os potes. Depois a irmã veio e viu a

dificuldade delas fazendo, sentadas no chão, guardando os potes dentro da cozinha – porque o espaço era pequeno, né, e quando a chuva vinha, já era. Então tinha que dividir o espaço da casa com as peças. Colocavam em cima da mesa, das cadeiras... Este espaço aqui era vago, era o fundo da igreja. A irmã falou com o padre para ceder este espaço para elas e ele aceitou; eles mesmos fizeram um barracão. Só o barracão. Na época, os padres ajudavam pegando o barro com o carro da igreja. Os maridos iam e cavavam e o padre trazia o barro, dando muitas viagens. Isso aqui começou a funcionar no fundo – por isso que aqui não se chama “Cerâmica”, se chama “Salão”, porque foi feito um salão longo para as mulheres se acomodarem. Aí elas vinham para cá e faziam suas coisas, depois foram recebendo “os benefícios” e os recursos foram aumentando e aí ficou como você está vendo agora. Isso foi em 1931, que vieram para o espaço. Mas já se fazia nas casas muito tempo antes, até porque era uma necessidade que o povo tinha de fazer as peças. Na época que começaram a fazer os potes, o rio era bastante usado pelos canoieiros, e aí eles começaram a comprar os potes das mulheres que faziam aqui na época – aquelas primeiras faziam cerca de 30 a 50 dúzias de potes por semana. Potes grandes. Era barato. Embora muita gente fizesse, sobreviviam disso, então o preço era barato. Uma ajudava a outra e assim ia (SANTOS NETA, 2017).

Perguntei sobre os tipos de peças que eram produzidas e quais as preferências dos artesãos:

Todo mundo pode fazer de tudo. 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 nos potes; outros, já tem mais na miniatura. Eu gosto mais de fazer peças como barquinho, canoinha, boneca, moringa-mulher⁸. Eu vim dar pra fazer mais isso quando deu uma folgada de menino lá em casa. Porque antes eu tinha que fazer o pote mesmo, porque era o que mais vendia. As figuras demoram mais para fazer e eu não tinha muito suporte financeiro para poder ficar alimentando tudo o que vinha na “cachola”, né? Nas horas extras era que eu fazia uma boneca, alguma coisa assim. Agora já deu mais uma folgada então eu faço mais (SANTOS NETA, 2017).

Pedi a Leonor que contasse um pouco sobre ela mesma, como começou a trabalhar com cerâmica e como esse trabalho acontece atualmente:

Eu fui morar com uma tia minha quando eu tinha 9 anos; ela era artesã, uma das antigas daqui. Eu ajudava a amassar o barro, a dar ponto. Depois veio um curso, eu já era casada, e entrei no curso como aluna. Mas eu já sabia para onde ia a coisa, criada aqui dentro, né? Eu já trabalhei em outras coisas, em casa de família... Aqui tem as fases ruins do negócio,

8 A moringa-mulher é uma das peças características da associação; diversos artesãos realizam esse trabalho. Consiste em um pote para água no qual o corpo do pote é feito como o corpo de uma mulher, e a tampa é a cabeça. Os bordados, grafismos que as mulheres desenham como se estivessem bordando, tornam as moringas-mulher uma das peças mais importantes da produção da associação.

mas depois passa. E para vender é assim: quando tem encomenda a gente pega, quando tem feira a gente leva para feira, se vem alguém para comprar a gente divide a venda. No caso das feiras, tem uns grupos na internet de artesãos, eles sempre divulgam os eventos lá. Quando os organizadores do evento mandam o convite direto para nós, a gente vai na prefeitura correr atrás de patrocínio para hospedagem e passagem. Às vezes as pessoas de fora querem que a gente fique mandando peças, mas a despesa não compensa. Ano passado levaram umas peças nossas, não foi nem 3 mil reais de peça. Mas para a gente muitas vezes não compensa, por causa de frete e tudo. Quando a gente tem um convite para mandar muita peça, a gente vai na prefeitura e vê se tem como eles arcarem com essa despesa. Mesmo assim, mandar por transportadora é complicado. É muito caro e não tem segurança, você não sabe se vai chegar inteiro (SANTOS NETA, 2017).

Perguntei a Leonor o que ela mais gostava no trabalho com o barro:

Uma coisa muito boa é que a gente vem a hora que quer. Se bem que... tem horas que isso é difícil também. Tem horas que você pega uma empreitada dessa como eu peguei... Aqui chega muita encomenda assim: o pessoal chega e não tem noção da coisa, chega querendo uma peça assim, assim, e falam “amanhã eu venho buscar que horas?”, e não é assim. Sempre que eu posso eu pego uma encomenda. Tem vezes que tem muita, tem vezes que tem pouca. E tem horas que é bom não ter horário fixo para nada. E a gente se acostuma assim. Tem horas que você faz uma peça e vai vender, nem compensa o dinheiro pelo qual você vai vender, só vende porque precisa. Não vai ficar com ela dentro de casa, olhando para ela... Trabalhar com barro é duro. E para fazer as peças que eu gosto de fazer eu tenho que ter um suporte financeiro para eu me alimentar, e essas peças mais difíceis [ela se refere às figuras] não sai assim tão fácil, não. Tem épocas que o cliente chega e não tem (SANTOS NETA, 2017).

A arte popular insere-se em uma relação comercial distinta daquela que ocorre com a arte oficial/erudita/ocidental. Isso porque aquela movimentação quantias bem modestas, enquanto esta movimentação quantias exorbitantes. O ponto chave da arte popular é que ela permeia o cotidiano com seus objetos utilitários, adornos, objetos de devoção; todavia, pouco se sabe sobre o que seria esse “popular” ao qual a categoria se refere, e talvez menos ainda sobre quem a produz. Olhar para as produções das comunidades fabricantes de arte popular para além de seus objetos é olhar para dentro do Brasil em todos os sentidos: geográfico, estrutural, inconsciente.

Leonor aponta diversas questões sociais em seu discurso e demonstra ser uma mulher artesã bastante atenta ao seu redor. Compreende que a internet é uma boa ideia quando se trata de divulgar o seu trabalho ou encontrar lugares para realizar o escoamento das peças. Ela tem consciência

de sua história, dos entraves que muitas vezes a fazem querer uma vida melhor para além do barro. Contudo, persiste, pois tem prazer em criar suas figuras e por meio delas contar o cotidiano da sua região. Leonor é uma contadora de histórias por meio do barro. O peixe que ela faz não é qualquer peixe – é o surubim, que um dia engoliu um bebê e depois foi aberto por um pescador, achando a criança lá dentro, bem tranquila, comendo bananas⁹. Sua arte é repleta de lendas, contos, “causos”, e ela gosta do desafio de construir na argila esse universo. Leonor reflete sobre a Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, o que passou e como as coisas se dão hoje. Sabe que poderia ir mais longe com sua arte, atingir um público diverso do qual atinge atualmente, mas também sabe das limitações do material com o qual trabalha e da quantia que dispõe para investir.

A cerâmica, no âmbito da arte popular, é, sobretudo, trabalho (COIMBRA, 2010). Trabalho repetitivo e que obedece a um processo após o outro, ganha expressão artística à medida que se modela a massa, tocando naquilo que é íntimo de cada um. Leonor é uma mulher que trabalha pela arte; não quer deixar que as técnicas e procedimentos que aprendeu acabem. Compreende que a atividade cerâmica permeou sua família por muito tempo, e que agora esse legado está em suas mãos. Leonor é uma grande artista no Oeste da Bahia, em Barra, região do médio curso do Rio São Francisco, ponto onde esse imponente rio se encontra com o Rio Grande; onde a arte oficial e a arte popular se apresentam com suas diversas nomenclaturas e paradigmas propondo uma revisão já há tempos anunciada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao abordar a história da cerâmica produzida na Associação de Cerâmica Comunitária Nossa Senhora de Fátima, Leonor fala de aspectos já trabalhados em publicações sobre o tema¹⁰. Isso demonstra como ela e outros artesãos tomaram contato com o que já foi produzido no campo da história, da geografia, dos estudos culturais e de arte sobre eles.

A cultura popular preserva muitas festividades, rituais, práticas e objetos que marcam sua relação com a tradição e a ancestralidade. É rica e repleta de encontros e desencontros permeados pela interseção das diversas culturas. Quando se observa o contexto da Associação de Cerâmica

9 Essa é uma das lendas regionais do Médio São Francisco.

10 Pode-se citar as obras de Pereira (1957) e Unger (1978).

Comunitária Nossa Senhora de Fátima, de modo geral, vê-se uma prática coletiva, de um grupo que frequenta o mesmo espaço e trabalha junto e, dessa maneira, compartilha uma estética. Contudo, cada artesão possui sua subjetividade e uma maneira de empregá-la em seu trabalho com o barro. Assim, se há em cada artesão a escolha de suas formas, de suas ferramentas, de suas cores, a fim de expressar o que se passa em seu íntimo, entende-se que esse artesão não pode ser considerado menos artista do que o artista que frequenta os espaços institucionalizados da arte, isto é, museus, galerias e espaços expositivos.

O que se pretende neste trabalho é levantar questionamentos sobre conceitos e nomenclaturas que parecem desconhecidos na contemporaneidade. Assim como afirmou Leo Steinberg, ao comentar sobre o contexto norte-americano da década de 1960: “O processo de cortejar a não arte é contínuo” (STEINBERG, 2008, p. 90). Steinberg discute nesse texto 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. Para compreender os novos tempos, segundo Steinberg, é preciso “o desejo de empatia e o desejo de avaliar” (idem, *ibidem*).

É necessário observar os métodos, isto é, os procedimentos adotados para investigar a cultura e a arte popular. Paul Feyerabend (2007, p. 32) alerta: “A história está cheia de acidentes e conjunturas e curiosas justaposições de eventos e demonstra-nos a complexidade da mudança humana e o caráter imprevisível das consequências últimas de qualquer ato ou decisão dos homens”. E, ainda, comenta a construção dos processos de ensino:

Os processos de ensino tanto moldam a “aparência”, ou “fenômeno”, quanto estabelecem uma firme conexão com palavras, de modo que, no final, os fenômenos parecem falar por si mesmos, sem auxílio externo ou outros conhecimentos. Eles são o que os enunciados associados asseveram que sejam. A linguagem que “falam”, é claro, é influenciada pelas crenças de gerações anteriores, crenças mantidas há tanto tempo que não mais aparecem como princípios separados, mas penetram nos termos do discurso cotidiano e, após o treinamento prescrito, parecem emergir das próprias coisas (FEYERABEND, 2007, p. 93).

Dessa maneira, pensa-se a discussão das já ultrapassadas nomenclaturas adotadas no campo da arte. Que a arte seja de fato um campo de expansão da expressão humana, sem distinções estabelecidas por muros entre povos ou classes sociais. A consciência sobre os modelos que já foram construídos, o “desejo de empatia” e o “desejo de avaliar” podem contribuir para a construção de uma ponte entre rios, um caminho plausível para compreender a cultura e a tradição pelo prisma do respeito e da renovação.

REFERÊNCIAS

- ARENDETT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1968. (Debates).
- COIMBRA, Sílvia Rodrigues. **O reinado da lua**: escultores populares do Nordeste. 4. ed. Recife: Caleidoscópico, 2010.
- COSTA, Carla Cristina Coêlho da. **A Cerâmica da Barra**: processos de manufatura, decoração e queima. *Revista Ohum*, Salvador, vol. 3, n. 3, p. 1-36, set. 2007.
- DALGLISH, Lalada. **Noivas da seca**: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- FERNANDES NETO, Otoniel. **Ilustrações da Barra**. Brasília: Editora Do Autor, 2013.
- FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- ÍNDIOS no Brasil. Direção de Vincent Carelli. Produção de Vídeo nas Aldeias. Realização de TV Escola-2000. Roteiro: Henri Gervaiseau, Tutu Nunes e Vincent Carelli. Música: Antônio Nóbrega e Wilson Freire. [s.l]: Vídeo nas Aldeias, 2000. (177 min.), son., color. Parceria com o Ministério da Educação. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=QQA9wuGgZjI&t=1687s>. Acesso em: 26 nov. 2017.
- LARAIÁ, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- LIMA, Ricardo Gomes. **Louça de perfeição**: a cerâmica baiana do Município da Barra. Rio de Janeiro: Funarte/CFCP, 1996. (Sala do Artista Popular, 67). Catálogo da exposição.
- MATHIAS, Ronaldo. *Antropologia e arte*. São Paulo: Editora Claridade, 2014. (Coleção Saber de tudo).
- PEREIRA, Carlos José da Costa. **A cerâmica popular da Bahia**. Salvador: Universidade da Bahia, 1957.
- 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.
- STEINBERG, Leo. Outros critérios. In: _____. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 79-125.
- UNGER, Edyla Mangabeira. **O sertão do Velho Chico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales.