



Arte popular, artesanato, gênero e relações raciais: o lugar da arte das mulheres negras

Jancileide Souza dos Santos

Como citar:

SANTOS, J. S. dos. Arte popular, artesanato, gênero e relações raciais: o lugar da arte das mulheres negras. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 187–207, set.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670725. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670725>.

Imagem [modificada]: Cerâmica do povoado de Passagem (Bahia). Fonte: acervo da autora.

Arte popular, artesanato, gênero e relações raciais: o lugar da arte das mulheres negras

Popular art, handicrafts, gender and race relations: the place of black women's art

Jancileide Souza dos Santos*

RESUMO

Este artigo é fruto de uma reflexão produzida em minha tese de doutorado em Artes Visuais e tem o propósito de pensar os sentidos e significados dos conceitos de artesanato e arte popular. A partir de uma pesquisa realizada com mulheres ceramistas do povoado de Passagem, zona rural do município de Barra (Oeste baiano), e da análise da situação social, racial e econômica dos sujeitos que produzem essa arte, examinarei as interconexões entre gênero, raça, classe social e território como um dado importante para compreender a marginalização dessa produção e sua definição como não arte pelos sistemas das artes. Neste processo de tensões e contradições, e com base na constatação de que as chamadas artes populares e o artesanato são produzidos em grande medida por mulheres, não devemos perder de vista as situações de exclusão e de desvalorização do papel das mulheres negras, indígenas e afro-indígenas, especialmente as artesãs, no sistema das artes visuais.

PALAVRAS-CHAVE

Cerâmica. Arte popular. Artesanato. Gênero. Relações raciais.

ABSTRACT

This article is the result of a reflection produced in my doctoral thesis in Visual Arts and has the purpose of to think about the senses and meanings of the concepts of handicraft and popular art. Based on a research conducted with women potters from the village of Passagem, located in the rural area of the municipality of Barra (Western Bahia), and on the analysis of the social, racial and economic situation of the subjects that produce this art, I will examine the interconnections between gender, race, social class and territory as an important data to understand the marginalization of this production and its definition as non-art by the arts systems. In this process of tensions

and contradictions, and based on the observation that the so-called popular arts and crafts are largely produced by women, we must not lose sight of the situations of exclusion and devaluation of the role of black, indigenous and Afro-indigenous women, especially female artisans, in the visual arts system.

KEYWORDS

Pottery. Popular art. Handicrafts. Gender. Race relations.

O lugar da criação artesanal das mulheres

A marginalização do trabalho criativo e a ausência de reconhecimento do trabalho de artesãs na história da arte e no sistema das artes têm estreita relação com as questões étnico-raciais, de classe social, de gênero, geração e território, uma vez que essas mulheres, em sua maioria negras, sofrem os efeitos históricos do colonialismo do poder, da dominação capitalista, patriarcal e racista. De acordo com a historiadora da arte Jancileide Santos (2020), os pensadores, críticos e historiadores da arte da colonialidade/modernidade exerceram um papel crucial na categorização das manifestações plásticas de afrodescendentes e indígenas como artesanato, folclore ou expressões primitivas, de modo a definirem a criatividade das populações mais vulneráveis, isto é, a arte de pessoas negras, indígenas e afro-indígenas, como não arte (Santos, 2020: 114).

Na introdução de seu ensaio *Art on My Mind: visual politics*, a escritora, professora e intelectual feminista bell hooks (1995), ao fazer uma crítica ao sistema da arte que, ao longo da história, desvalorizou o trabalho de artistas negros e negras, diz que a “a política patriarcal no domínio visual frequentemente garante que as obras de homens poderosos, e que inclui os homens de cor, recebam mais atenção e tenham maior autoridade de voz do que as obras das mulheres” (hooks, 1995: 13, tradução minha)¹. hooks reflete a falta de interesse pelo trabalho de artistas negras na escrita sobre artes, assim como tece uma crítica à ausência de reflexões nos escritos de homens

brancos conservadores, os que controlam o campo da política visual, sobre a condição da arte de sujeitos colocados à margem do sistema de arte e cultura, considerando os atravessamentos entre raça, gênero e classe social.

É fato que os regimes de visualidade são estruturas que refletem as condições hegemônicas da classe, raça/etnia, gênero, sexualidade e território dominantes. A historiadora da arte Griselda Pollock (2001) corrobora com esta reflexão quando argumenta que a história da arte legitima essas relações de dominação, visto que esta área de estudos produz definições sobre o imaginário e a realidade sociocultural (Pollock: 2001a: 47). bell hooks considera que os artistas e críticos negros têm um papel importante na mudança desse quadro de desigualdade, pois, segundo essa autora, “artistas e críticos negros devem confrontar continuamente um mundo da arte tão enraizado em uma política de exclusão patriarcal capitalista de supremacia branca que nossa relação com a arte e estética pode ser submersa pelo esforço de desafiar e mudar essa estrutura existente” (hooks, 1995: 12, tradução minha)².

Penso como bell hooks quando afirma que, a partir do momento que escrevemos e pensamos de forma crítica sobre as artes visuais, podemos vislumbrar mudanças nesta estrutura machista, classista e racista do mundo da arte, e a partir disso será possível promover uma verdadeira “revolução na visão”, como propõe a autora (hooks, 1995: 16). Nós, pesquisadoras negras das artes visuais, podemos contribuir com esta transformação cultural ao pensar, escrever críticas e produzir narrativas que desvelem e problematizem o universo criativo de mulheres negras.

Em minha tese de doutoramento realizei uma reflexão sobre o lugar da criação artesanal das mulheres no circuito das artes, uma discussão ainda muito incipiente no campo das artes visuais (Santos, 2020). No trabalho em questão, afirmei que o processo de legitimidade artística da criação artesanal no sistema das artes visuais é majoritariamente masculino, em virtude de o trabalho de artesãs não ter o mesmo reconhecimento e visibilidade em relação ao trabalho de artesãos (*Ibidem*: 99). Confirmei

esta evidência a partir dos estudos desenvolvidos no mestrado (Santos, 2013) sobre colecionismo de arte popular na Bahia, no qual, apesar de não apresentar questões em torno da criação artesanal feminina, constatei a ínfima referência ao nome de artesãs nas publicações produzidas no período estudado. Em contrapartida, encontramos mais referências ao trabalho de artesãos nas publicações. Ainda assim, acredito que a essa arte classificada como “anônima”, ou seja, a arte das mulheres negras e indígenas, estava presente nas coleções formadas por artistas e intelectuais na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960, principalmente a arte das artesãs que trabalham com o barro e as fibras vegetais. Afirmo isso não porque identifiquei o nome dessas mulheres nas coleções, mas porque penso que muitas dessas criações podem ter sido produzidas por mulheres.

A marginalização da criação artesanal das mulheres tem origem na Idade Média e no início da modernidade/colonialidade, período em que o trabalho feminino começou a ser desvalorizado e considerado como não trabalho. Neste momento, aponta a historiadora ítalo-estadunidense Silvia Federici (2017), além da desvalorização de seus trabalhos, as mulheres também sofreram com a negação do direito de controle sobre os seus corpos, uma vez que no medievo a procriação era valorizada e estimulada, o que implicou na inserção da “maternidade à condição de trabalho forçado” (Federici, 2017:180-181). A negação do trabalho produtivo e reprodutivo das mulheres, assim como a simplificação de sua força de trabalho, faz parte de uma ideologia que, segundo a antropóloga mexicana Maria Marcela Lagarde y de los Ríos (2005), naturalizou o feminino e tornou o trabalho das mulheres invisível. Essa autora afirma que o trabalho realizado por mulheres foi classificado como um elemento natural e sexual, tendo em conta que, “uma parte do seu trabalho ocorre e é feito, em e por mediação de seu corpo, e não é diferenciado dele como uma atividade social criativa” (Lagarde y De Los Ríos, 2005: 116, tradução minha)³.

As mulheres começaram a perder seus espaços de trabalho e foram impossibilitadas de encontrar outros ambientes para exercer seus ofícios

(Federici, 2017: 182), e com isso foram forçadas a realizar trabalhos nos limites domésticos, como o trabalho de bordar, tecer, fiar, cozinhar, cuidar da horta e da casa, entre outras atividades. Segundo Federici, a exclusão das mulheres dos espaços tradicionais de trabalho e o novo papel assumido pela família, que neste momento se torna lócus de produção, ocorreu devido à ação de artesãos, da Igreja Cristã e dos governos locais no final do século XV.

Um dos principais alçozes das mulheres no medievo foram os seus próprios maridos, os artesãos, sujeitos que, consoante Federici, empreenderam uma verdadeira batalha para banir a presença das mulheres nas oficinas de criação artesanal, uma forma encontrada para se protegerem dos comerciantes que contratavam mulheres para trabalhar nas oficinas e que pagavam uma remuneração muito baixa (*Ibidem*: 188). Esta situação contribuiu para “a exclusão das mulheres dos ofícios” e “forneceu as bases necessárias para sua fixação no trabalho reprodutivo e para sua utilização como trabalho mal remunerado na indústria artesanal doméstica” (*Ibidem*: 190). Desse modo, conforme Santos (2020: 103):

A classificação como não arte e a exclusão das manifestações plásticas de origem popular do sistema das artes (especialmente a criação ceramista ou com fibras vegetais produzida por mulheres, por exemplo) ocorreu devido a essa estrutura religiosa cristã, patriarcal e do cânone artístico (termo de origem grega empregado para definir “padrões”, “medidas”, “regras” ou “leis”) e contribuiu para a categorização do artesanato produzido por esses sujeitos como objetos rústicos (sem apuro técnico), elaborados de modo repetitivo em comparação com a produção de “arte”, esta tida como autêntica, complexa e criativa, o que levou à marginalização dessa produção na história da arte desde o período do Renascimento.

A partir da década de 1970, segundo Griselda Pollock (2001b: 141), o movimento feminista realizou debates e discussões sobre a história tradicional da arte para refletir questões em torno do cânone artístico e a práxis artística. Em 1971, a historiadora da arte norte-americana Linda Nochlin publicou na revista ARTNews o artigo *Why have there been no great*

women artists? – Por que não houve grandes mulheres artistas? (2016) – e inaugurou a crítica da arte feminista. Whitney Chadwick (1993) diz que, nesse período, artistas, historiadoras da arte e críticas feministas começaram a questionar os valores considerados universais da arte ocidental, a qual excluía e omitia a arte produzida por mulheres. Essa discussão colaborou na reavaliação do lugar da mulher artista, em um momento de construção de um debate em torno “da relação entre gênero, cultura e criatividade” (Chadwick, 1993: 258).

Rozsika Parker (2019) considera que a atribuição da arte das mulheres como uma expressão de “feminilidade” contribuiu para a construção de um regime de visualidade que homogeneizou os seus trabalhos e os classificou como artesanato (*Ibidem*: 98). De maneira que a desvalorização da arte produzida por mulheres, como ocorreu com a arte do bordado, da cerâmica e do têxtil com fibras naturais, a partir da reflexão de Parker, tem estreita relação com a hierarquia das artes e o cânone artístico concentrado na arte masculina. Sobre a separação entre arte e artesanato, Parker diz que:

A divisão de formas da arte em uma classificação hierárquica de arte e artesanato costuma ser atribuída a fatores de classe no sistema econômico e social, separando artista de artesão. As belas artes – pintura e escultura, são consideradas o campo apropriado das classes privilegiadas, enquanto o artesanato e outras artes aplicadas – como a carpintaria ou o trabalho com a prata – são associados à classe trabalhadora (*Ibidem*).

Sobre esse aspecto, o filósofo Larry Shiner (2004) em seu livro “La invención del arte: una historia cultural” coloca que no século XVIII teve início uma distinção importante no conceito tradicional de arte, originalmente definida pelos termos em latim *ars* e grego *techné*, e que significavam habilidade humana para exercer quaisquer tipos de atividade, seja escrever poesias, pintar vasos de cerâmica ou produzir esculturas. De acordo com Shiner, o conceito de arte que vigorou no mundo antigo – a habilidade para executar bem um trabalho –, fora substituído, a partir do século XVIII, com a criação da categoria “belas artes” (poesia, música,

escultura e arquitetura) que colocou o artesanato e as artes populares (objetos produzidos com função utilitária ou decorativa) de um lado e as belas artes de outro. A expressão “belas artes” começou a ser utilizada como sinônimo de uma produção que era fruto da genialidade de um artista e objeto de fruição de um público seletivo e com gosto refinado, em contraste com o trabalho de artesãs e artesãos, tido como atividade que revelava habilidade e conhecimento técnico, e cuja produção era destinada ao uso cotidiano ou para entretenimento do público. Segundo esse autor, durante o século XIX o adjetivo “belo” caiu em desuso para referir-se às artes e apenas o termo “arte” era utilizado em oposição ao artesanato (Shiner, 2004: 24).

Neste sentido, as denominações “belas artes” ou “arte erudita” são definições que resguardavam um cunho político e de poder, dado que essas expressões foram empregadas pelas classes dominantes para exercer uma relação de poder sobre os grupos marginalizados da sociedade. As categorizações totalizantes que segregaram a arte dos povos negros e indígenas em relação à arte europeia foram empregadas desde o século XVI na América Latina e o Caribe como um instrumento de colonialidade do poder e do ver. De modo que se estabeleceu o que o historiador da arte Joaquín Barriendos Rodríguez (2011) denomina de “regime visual eurocêntrico, mercantil-capitalista e racializador” (Barriendos, 2011: 18) em torno da arte de povos indígenas e negros. Além de estabelecerem hierarquias de poder entre os grupos sociais, o sistema colonial definiu padrões de gosto e os critérios estéticos sobre as artes produzidas nos territórios sob o seu domínio.

Regimes de visualidade, silenciamentos e ausências

As criações artísticas de artesãs negras não figuram em exposições de grandes museus de arte e suas produções são classificadas como anônimas, pois muitas dessas mulheres não firmam suas obras e seu trabalho é destinado à

comercialização em feiras, mercados e ruas de muitas cidades. A hierarquia das artes e a separação entre arte e artesanato ainda tem garantido que a produção das mulheres negras, indígenas e afro-indígenas fiquem de fora do circuito galeria-museu.



FIG. 1. Potes de cerâmica produzidos por artesãos do povoado de Passagem, zona rural de Barra (Oeste da Bahia), 2018. Fotografia da autora.

É fato que a arte produzida por mulheres negras tem ocupado poucos espaços nas exposições organizadas em museus e galerias de arte no Brasil. Quando exibidas em museus, geralmente essas obras figuram em exposições de instituições de promoção do folclore e das culturas populares. Essas produções são criações que têm uma marcada origem ancestral, embora não sejam reconhecidas e divulgadas em museus e galerias de arte no país. As obras das artesãs são exibidas em rodovias, vendas, mercados, feiras e outros pontos de comercialização de objetos como simples mercadorias e

não como objetos de arte. Por qual razão obras como os potes de cerâmica produzidos por mulheres negras no Povoado de Passagem [Fig. 1], zona rural da cidade de Barra, Bahia, por exemplo, não recebem o mesmo tratamento de outras manifestações visuais? O que ainda justifica a ausência dessas obras em exposições ou nos acervos dos museus de arte?

É verdadeiro dizer que as relações entre raça, classe social, gênero e território estruturam os sistemas de desigualdades no sistema das artes visuais, principalmente quando se trata da arte produzida por mulheres negras e indígenas de origem humilde. Há um grande número de mulheres negras produzindo peças de alta qualidade técnica em comunidades rurais do país, mulheres que são responsáveis pela preservação de tecnologias ancestrais de criação artística, ao mesmo tempo que mantêm a tradição artesanal ao ensinarem a técnica do ofício às suas filhas e aos seus filhos, netos e netas, assim como aos parentes próximos.

As condições de vulnerabilidade social das mulheres negras podem ser melhor compreendidas quando verificamos a relação desta situação com as subordinações e opressões atravessadas por gênero, classe social e raça/etnia. Em minha pesquisa de doutorado, apresentei os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua – PNAD Contínua, da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios – PNAD, de 2018, os quais estimam que 11 milhões de mulheres em idade de trabalhar (ou seja, que tinham 14 anos de idade ou mais na semana de referência) vivem na zona rural do Brasil, um total que representa 48,02%. Na Bahia, 48,27% das mulheres residem na zona rural, um total de 1,5 milhões de mulheres. Considerando aspectos como cor/raça, 58,25% da população que vive no campo no Brasil se declaram pardas, 32,43%, brancas, e 8,46%, pretas. As pessoas que se declaram indígena formam 0,42% da população rural. Na Bahia, 64,91% da população que vive na zona rural se declaram de cor parda, 16,74%, brancas, e 17,37%, pretas. Os indígenas formam 0,52% da população rural. Se realizarmos a soma das categorias preta e parda, definida pelo IBGE, como uma categoria

mais abrangente teremos a categoria “negra”, de modo que, ao analisarmos os números do PNAD Contínua 2018, a partir da junção dessas categorias, concluímos que boa parte da população que vive na zona rural da Bahia e do Brasil é composta por negras e negros.

A Arte das mulheres do povoado de Passagem (Barra - Bahia)

Ao longo de minha trajetória de pesquisa sobre a arte das mulheres do oeste baiano, observei que as artesãs exercem uma função primordial em todo o processo de criação artesanal. Nas cidades do interior e comunidades rurais, durante séculos, os trabalhos com a agricultura, a pesca, o comércio e os outros tipos de serviços eram muitas vezes destinados aos homens, enquanto as mulheres exerciam a função de produção de dispositivos de cozinha, como a criação de potes, panelas, jarros, moringas e fogareiros.

No povoado de Passagem, uma comunidade ribeirinha do São Francisco, situada na zona rural do município de Barra, oeste baiano, onde vivem cerca de 66 famílias, a criação ceramista se destaca da produção de outras localidades da região. As artesãs produzem panelas de barro e jarros em grandes dimensões e não trabalham com miniaturas. Na comunidade, os homens pescam e cultivam a mandioca para fazer farinha e as mulheres cuidam da roça, da casa e da produção de cerâmica. As técnicas e os processos criativos com o barro são tradições de criação ceramista transmitidas entre gerações por mulheres negras na comunidade [Fig. 2]. Essa tradição foi introduzida no local ao final do século XIX pela artesã Joaquina Pereira de Brito, conhecida como Bidu, filha de Isabel e neta de Maria, a primeira proprietária da fazenda que deu origem ao povoado. Joaquina (ou Bidu) ensinou a técnica à Joana Barbosa, considerada a mais antiga artesã do povoado, que faleceu em 1983 aos 90 anos de idade (Mendonça; Lima, 2003:19).



FIG. 2. Artesãs do povoado de Passagem, em 2012. Fonte: Catálogo Ribando potes: cerâmica de Passagem, 2ª edição (Mendonça; Lima, 2012).

No passado, o ensinamento da técnica ceramista em Passagem era transmitido para crianças e adolescentes. A artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé), por exemplo, aprendeu a técnica aos 15 anos de idade, com Chiquinha, Bazu e Nilza, artesãs já falecidas. Nair Ferreira dos Santos, a artesã viva mais velha da comunidade, nascida em 1948, também aprendeu a técnica aos 15 anos de idade, com as artesãs Francisca e Maria Simão, já falecidas (*Ibidem*: 19).

Das mulheres que trabalham na atualidade com a cerâmica no povoado, destaco os nomes de Deltrude Xavier dos Santos (Dé), Adilma Pereira dos Santos (Dina), Josiene Santos Brito (Ziene), Reinilda Ribeiro Xavier (Nidinha), Maura Pereira de Brito da Guerra, Marli Ribeiro Xavier e Jovenila Xavier dos Santos (Vani). As artesãs Alzira Pereira de Brito, Adélia

Rodrigues Soriano (Gôda), Antônia de Brito da Guerra, Ana Martins de Brito (Nô), Maria da Soledade Martins de Brito (Dadinha), Natalina Ribeiro de Brito e Laurita Lacerda Silva não exercem mais o ofício.

A artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé) diz que o interesse das mais jovens da comunidade em aprender a técnica ceramista é um sinal que aponta para a continuidade da tradição de Passagem. Dé acredita que o aprendizado da técnica ceramista tem sido um modo de obtenção de renda para as jovens do povoado na atualidade.

A artesãs de Passagem produzemoringas, travessas, caqueiros, panelas, alguidares, farinheiras, cuscuzeiros, fogões, boiões e potes com dimensões variadas⁴, e que são comercializados em alguns pontos de venda localizados no município de Xique-Xique, vizinho da comunidade. Em muitas casas do povoado, os moradores/as utilizamoringas e potes de cerâmica para armazenamento de água.



FIGS. 3-4. Coleta de argila para a modelagem das peças de cerâmica.
Fonte: Catálogo Ribando potes (Mendonça; Lima, 2003: 29).

O barro utilizado para a criação ceramista é extraído pelas artesãs em terrenos localizados próximos às roças [Figs. 3 e 4] e, depois de coletado,

passa por todo um processo que envolve a secagem do material, seguida da etapa em que ele é socado e peneirado. Após essa etapa, o barro é umedecido em um tanque e deixado de molho por um dia até formar uma massa pastosa. Nessa massa, é adicionado pó de cupinzeiro queimado, o qual é socado em um pilão e empregado pelas artesãs para dar mais consistência ao barro. Dessa mistura resulta a massa empregada pelas artesãs para a modelagem da cerâmica [Fig. 5]. As artesãs realizam todas as etapas do processo, mas os homens ajudam a coletar o barro e a lenha, além de auxiliar na queima e no alisamento das peças.



FIG. 5. Argila misturada com o pó de cupinzeiro queimado utilizada pelas artesãs de Passagem para a modelagem das peças de cerâmica. Fonte: arquivo da autora.

O barro é amassado com as mãos das artesãs até formar uma massa uniforme. Em seguida, as artesãs começam a “ribar” as peças, ou seja, dar forma aos objetos, “levantar os potes” [Figs. 6 e 7], a partir da técnica de rolete. Quando terminam de “levantar” o pote ou a peça de argila, as artesãs começam a “lisar” as superfícies com um sabugo de milho ou um caroço de manga. Sobre esse processo, a artesã Adilma Pereira dos Santos (Dina) comenta como é árduo o trabalho de modelagem: “no dia de fazer, passa quase cinco dias, dez dias fazendo, no dia de queimar, é só um ou dois dias” (informação verbal)⁵.



FIGS. 6-7. Artesã Deltrude Xavier dos Santos (Dé) “levantando” uma peça de argila; artesã Josiene Santos Brito (Ziene) realizando o acabamento do fundo de um pote. Fonte: arquivo da autora.

Depois da secagem das peças, as artesãs aplicam o engobo nas superfícies, isto é, a pintura com o tauá, pigmento de cor amarela que adquire

tom avermelhado após a queima. O tauá utilizado pelas artesãs é retirado das barrancas do rio São Francisco. Após a aplicação, as peças são colocadas novamente para secar no sol. Após a secagem, as artesãs realizam o polimento das peças com a ajuda de um tecido seco. A partir dessa etapa, elas começam a realizar os bordados, denominação dada pelas artesãs aos desenhos aplicados nas peças. Os desenhos são realizados com a ajuda de um pincel de madeira produzido pelas artesãs, as quais utilizam a tabatinga, pigmento mineral de cor branca, para produzi-los. Os bordados realizados atualmente nas peças de cerâmica não são, exclusivamente, uma tradição herdada. Algumas das mulheres aprenderam a fazer os desenhos conforme os modelos utilizados pelas antigas artesãs, outras não conseguiram reproduzir os mesmos padrões. Boa parte dos desenhos realizados pelas artesãs são de folhas, ramos e flores, além dos desenhos de formas espiraladas [Fig. 8]. Os espirais são padrões utilizados pelas antigas artesãs e ainda é empregado na atualidade por artesãs do povoado.



FIG. 8. Cerâmica do povoado de Passagem (Bahia). Fonte: arquivo da autora.

O uso de padrões espiralados nas cerâmicas produzidas no povoado de Passagem, da mesma forma que em outras comunidades ceramistas do Vale do São Francisco⁶, pode confirmar os intercâmbios culturais existentes entre distintos povos nesse território durante os dois últimos séculos. Empregada por distintas comunidades, a utilização desses padrões talvez possa confirmar a variação de um elemento gráfico que tem suas origens no amplo repertório iconográfico de povos indígenas que habitaram a região no passado.



FIG. 9. Queima de cerâmica “a céu aberto” no povoado de Passagem, em Barra (Bahia), em 2002. Fonte: Catálogo Ribando potes (Mendonça; Lima, 2003: 30).



FIG. 10. Artesãs cobrem a cerâmica com chapas de flandres para obter uma distribuição igualitária do fogo na queima das peças.

Fonte: Francisco Costa. Disponível em: <http://www.textoecia.com.br/artesana-to-baiano-sera-exibido-em-sala-do-artista-popular-no-centro-historico/>. Acesso em: 27 jul. 2020.

A queima da cerâmica no povoado de Passagem era realizada conforme uma antiga tecnologia indígena, a queima “a céu aberto” [Fig. 9], também denominada de “queimador” pelas artesãs do povoado, modalidade de cozimento de argila encontrada em algumas localidades do país, como no bairro de Coqueiros, em Maragogipe, no Recôncavo baiano. Essa técnica de queima consiste em empilhar galhos de madeira sobre o solo, onde ele é coberto com chapas de latas de flandres e, por cima destas, são depositadas as peças. Depois desse processo, a lenha é colocada em cima das peças e coberta com folhas de flandres para garantir que o fogo não se disperse e queime todos os objetos de modo igualitário [Fig. 8]. A lenha é queimada até alcançar uma temperatura ideal para o cozimento das peças. Esse tipo de queima conferia às peças tonalidades azuladas ou enegrecidas, uma característica da tecnologia milenar de queima indígena.



FIG. 11. “Fornos descobertos” para queima de cerâmica no povoado de Passagem, zona rural de Barra (Bahia). Fonte: arquivo da autora.

As artesãs do povoado de Passagem aprenderam a utilizar o forno para a queima das peças por meio do projeto *Cerâmica tradicional do Médio São Francisco: povoado de Passagem, Barra/BA* em 2002. O forno possui

uma abertura na parte inferior, onde é colocada a lenha, e uma abertura em formato circular na parte superior, onde as peças são colocadas para a queima [Fig.11].

A arte e o trabalho artesanal no povoado de Passagem têm contribuído para o sustento das famílias de muitas mulheres e proporcionam certa independência financeira para as artesãs, porque elas não dependem exclusivamente de seus maridos para comprar “suas coisas” como acontecia antigamente. Assim, o trabalho artesanal permite que essas mulheres incrementem a renda familiar e se sintam mais livres por meio dessa atividade. Os desenhos nas peças de barro e o uso de ferramentas, pigmentos argilosos e técnicas atestam como elas também atuam na concepção e criação de formas, no desenvolvimento de composições e padrões decorativos, um processo artístico que mostra, ao lado das inovações e recriações, modos de criar e fazer cerâmica herdado, provavelmente, de povos originários que habitaram a região no passado, saberes que sobrevivem nas mãos de mulheres negras que vivem em povoados das zonas rurais de municípios do interior da Bahia.

Considerações Finais

A arte das mulheres que trabalham com a criação artesanal manifesta a re-existência da tradição artística e cultural de suas comunidades, assim como se configura como uma pedagogia de ensino não formal de técnicas de criação artesanal legadas por mulheres negras e indígenas ao longo de séculos.

Boa parte da produção artesanal tradicional é destinada à comercialização e representa uma importante fonte de renda para as mulheres que trabalham com distintas matérias-primas nas cidades e zonas rurais. Entretanto, em muitas comunidades, as artesãs vivem uma situação difícil para a venda de seus trabalhos, o que tem provocado a diminuição da produção e, em alguns casos, a desistência da atividade artesanal. As artesãs

não conseguem comercializar suas peças devido à falta de encomendas e de apoio para a divulgação e de oferta de seus trabalhos em outros locais.

Para que essa arte seja mais reconhecida, é necessário que também sejam produzidos escritos sobre arte que analisem o fenômeno artístico de um ponto de vista que contribua para o não apagamento e silenciamento de histórias de vida. Escritas que promovam a valorização do universo criativo de mulheres negras e indígenas e que revelem formas distintas de criar, pensar, compreender e conceber o mundo. Como reflete Chimamanda Ngozi Adichie (2019) “as histórias também podem ser usadas para dar poder e para humanizar. As histórias podem quebrar a dignidade de um povo. Mas as histórias também podem reparar essa dignidade quebrada” (Adichie, 2019: 32).

Referências

- ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BARRIENDOS, J. La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas* (Col), Universidad Central, Bogotá, n. 35, p. 13-29, oct. 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- CHADWICK, W. Las mujeres y el arte. *Debate feminista*, Ciudad de México, v. 7, p. 257-266, 1993. Disponível em: http://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1656/1485. Acesso em: 27 jul. 2020.
- hooks, b. *Art on My Mind: visual politics*. New York: The New Press, 1995.
- FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M. M. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 4. ed. Ciudad de Mexico: Universidad Nacional Autónoma, 2005.
- MENDONÇA, E.; LIMA, R. G. *Ribando potes: cerâmica de Passagem*. Pesquisa de Elizabete Mendonça e Maria José Chaves Ramos. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFGP, 2003.
- NOCHLIN, L. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- PARKER, R. A criação da feminilidade. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (orgs.). *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. História das mulheres, histórias feministas*. São Paulo: MASP, 2019, p.95-107.

POLLOCK, G. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. In: CORDERO REIMAN, K.; SÁENZ, I. (orgs.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de Mexico: Universidad Iberoamericana, 2001a, p.45-79.

_____. Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. In: CORDERO REIMAN, K.; SÁENZ, I. (orgs.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de Mexico: Universidad Iberoamericana, 2001b, p.141-158.

SANTOS, J. S. dos. *Arte, memória e re-existência: a criação artesanal das mulheres no Oeste baiano*. 2020. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

_____. *Coleções, colecionismo e colecionadores: um estudo sobre o processo de legitimidade artística da produção de arte popular católica na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960*. 2013. Tese (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SHINER, L. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós Estética, 2004.

Notas

* Professora e historiadora da arte. Doutora em Artes Visuais (PPGAV/EBA/UFBA). Professora de História da Arte da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). E-mail: jancileide.santos@ufob.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5806-001X>.

1 Tradução do original: “patriarchal politics in the realm of the visual frequently insure that works by powerful men, and that includes men of color, receive more attention and are given greater authority of voice than works by women”.

2 Tradução do original: “black artists and critics must continually confront an art world so rooted in a politics of white-supremacist capitalista patriarcal exclusion that our relationship to art and aesthetics can be submerged by the effort to challenge and change this existing structure”.

3 Tradução do original: “una parte de su trabajo le ocurre y lo hace, en y por mediación de su cuerpo, y no es diferenciada de él como uma actividad social creativa”.

4 Os potes e boiões de barro podem medir cerca de 50 cm de altura.

5 Depoimento oral concedido à autora em 4 de abril de 2018.

6 Na Associação de Cerâmica Nossa Senhora de Fátima, que fica na sede do município de Barra, as artesãs também empregam esse padrão decorativo, assim como ocorre no povoado de Lamarão, zona rural do município de Baianópolis, oeste baiano, onde as artesãs também realizam desenhos de espirais nas peças.

Artigo enviado em abril de 2022. Aprovado em agosto de 2022.