

## CERÂMICA E AS ARTES DO POVO NO BRASIL

### CERAMICS AND THE ARTS OF THE PEOPLE IN BRAZIL

Mariana de Araujo Alves da Silva <sup>i</sup>

**Resumo:** O artigo apresenta uma reflexão sobre a cerâmica popular no Brasil, ponderando múltiplos aspectos sobre o tema. A cerâmica dos povos tradicionais, em seus modos de produção e consumo, surge como ponto de enfrentamento à narrativa de arte e cultura oficiais, marcadamente colonialista e ocidental. Por meio deste ensaio, propõe-se um alargamento das discussões sobre cerâmica popular em nosso território, contribuindo com outras análises sobre o assunto.

**Palavras-Chave:** Cerâmica popular. Artes do povo. Povos tradicionais. Colonização.

---

<sup>i</sup> Doutoranda em Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, na ECA/USP, estuda comunidades artesãs, cerâmica tradicional e arte popular atreladas às questões raciais no contexto brasileiro e latino-americano. Como artista visual, investiga corporeidade e territorialidade. Atua como educadora em cursos sobre arte popular, cerâmica e temporalidade artesã.

**Abstract:** The article presents a comment on popular ceramics in Brazil, considering multiple aspects on this subject. The ceramics made by the traditional people of our territory, in their modes of production and consumption, emerge as a point against the narrative of official art and culture, which is markedly Western and colonialist. Through this essay, we propose a broadening of the discussions on popular ceramics in Brazil, following up with other analyzes on the subject. **Key words:** Popular ceramics. People 's arts. Traditional people. Colonization.

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a Cerâmica Popular no Brasil, considerando aspectos complexos e multifacetados que circundam o tema. Na década de 1960, Herta Löell Scheuer realizou um estudo sobre a cerâmica popular em oito localidades do estado de São Paulo, identificando questões relacionadas a diversos aspectos dessa produção, como técnicas de manufatura, características da cultura material das comunidades estudadas e estéticas das peças, relações entre as ceramistas e o seu meio, comércio, transmissão e manutenção das tradições (Scheuer, 1976). Consideramos suas contribuições para pesquisas em diversas áreas e celebramos seu papel como mulher pesquisadora dos saberes tradicionais e ancestrais em nosso território.

Faço um convite a quem lê este texto. Pegue um jarro de barro, uma moringa, por exemplo – cerâmica porosa, de preferência vermelha e não esmaltada. Banhe o jarro em água limpa e encha um pouco o seu conteúdo com essa água. Feche os olhos e concentre-se em sentir o cheiro do interior do jarro. Perceba a temperatura desse objeto, encostando as mãos e o rosto nele. Demore-se um pouco nessa experiência com respirações compassadas e tranquilas. O que se pode dizer a partir disso? Quais cheiros, memórias, temperaturas foram percebidas ao longo da experiência? A cerâmica é uma das práticas mais antigas da humanidade. Sua atividade compreende uma diversidade de temas que compõem a cultura material de seus grupos de origem. A cerâmica tradicional ou popular possui características importantes dadas pelos modos de transmissão de suas técnicas, por quem acessa esse legado e de que maneira isso acontece. Como são feitas e como são ensinadas essas técnicas documentam narrativas sobre quem veio antes de nós, sobre os povos originários do território brasileiro e sobre como trocaram com outros grupos humanos, compondo uma vasta herança material e imaterial até os nossos dias.

O Brasil, como território colonizado em constantes enfrentamentos, nos situa em uma perene peleja de narrativas, e dessa maneira, seguimos recontando a História; contra colonizando modos e saberes (Bispo dos Santos, 2023), a fim de questionar e produzir novos olhares sobre questões aparentemente sedimentadas. A história das populações originárias do continente americano ainda é pouco conhecida por parte da população brasileira, algo diretamente relacionado às escassas referências que recebemos sobre o tema no ensino básico. Por isso, se faz necessário um esforço conjunto de toda a sociedade para ampliar esse debate para além

das comunidades especializadas, isto é, dos etnógrafos, arqueólogos e outros pesquisadores do tema.

As artes do povo expressam códigos e símbolos relacionados às camadas trabalhadoras da população e seu legado de inventividade, tradição e enfrentamento. Como parte dessa produção, a cerâmica tem sido cada vez mais presente nas mostras e exposições em nosso país. Ao direcionarmos essa atenção para a cerâmica de cunho tradicional, esta manifestação é menor e, em geral, ocupa o nicho da arte popular. Dificilmente a cerâmica que ocupa esse nicho será vista em um mesmo lugar de destaque como a erudita. Assim, olhar para a cerâmica tradicional – que é ancestral, comunitária, indígena e afrodiaspórica – é saudar a inventividade própria do povo em nosso território, a fim de compreender trocas e compartilhamentos que, por séculos, vem formatando uma prática ceramista dita popular no Brasil.

### **Questões gerais sobre a prática cerâmica no Brasil hoje**

A cerâmica popular é uma experiência complexa e multifacetada. Seus assuntos e saberes mobilizam diversas ciências, articulando passado e presente, permitindo com que as comunidades produtoras ou estudosas de "cerâmica popular" ou "tradicional", no presente, se conectem com narrativas soterradas pelo projeto colonial. No Brasil, onde a colonização criou e decantou histórias de vitória para alguns grupos humanos e de derrota para outros, acessar a memória e transmissão da cultura e da materialidade produzida por mãos negras e indígenas é caminho para reivindicar poder sobre essa longa e enviesada narrativa. Então, qual é a importância de falar sobre cerâmica popular? Partindo de sua complexidade enquanto tema e constituição, precisamos identificar quem é este "povo" ao qual o termo se refere, bem como o termo foi constituído. "Popular" se contrapõe à erudito, canônico, oficial. Por isso, vale uma primeira abordagem a essas definições.

A busca por ateliês que oferecem aulas de modelagem, os espaços de educação não formal que convidam ceramistas para ensinar sobre as diversas etapas do processo cerâmico, o crescimento de um mercado especializado em matérias-primas e equipamentos específicos para a transmutação da argila, a participação da materialidade barro/cerâmica em diversas exposições de arte são eventos que denotam o crescimento e a difusão da prática cerâmica no Brasil. Contudo, há um tipo de prática que ainda dança entre sufocos e fetiches: a cerâmica

popular ou tradicional. Os modos e costumes europeizados e orientalistas<sup>1</sup> são privilegiados, enquanto técnicas, conhecimentos e formas indígenas, afrodiaspóricas, caboclos, sertanejos, ribeirinhos, são considerados "primitivos" ou "rústicos". Para efeito de exemplo, podemos traçar um paralelo sobre o que aconteceu com a culinária tradicional desses mesmos povos. Agricultores familiares têm dificuldades de inserir seus produtos no mercado, pois do ponto de vista da legislação sanitária brasileira, um queijo artesanal não é seguro como um queijo ultraprocessado. Trazendo para a nossa conversa, a cerâmica tradicional, por vezes mais porosa, sem o esmalte ou vidrado cerâmico, é considerada de menor qualidade do que a de alta temperatura e, se for uma peça com a assinatura das técnicas europeias, estadunidenses, asiáticas, a justificativa para esta hierarquização parece ainda mais plausível. Embora possa assim ser argumentado, esse discurso em nada tem a ver com qualidade ou durabilidade das peças. Na realidade, explicita como a nossa sociedade privilegia determinados saberes em detrimento de outros. Evidencia-se como epistemicídio o privilégio dessa visão colonial sobre a prática ou conhecimento de um determinado povo, com menosprezo e apagamento de tecnologias, saberes e modos de vida que, até hoje, mantêm o básico para muitas famílias brasileiras.

Nas comunidades artesãs – compostas por agricultores, pescadores, camponeses, indígenas, quilombolas, mulheres e homens de classes sociais mais baixas – arte é trabalho e vida. Embora a cultura brasileira seja multicultural, a construção de valores dentro dela estratifica e hierarquiza. O projeto colonial, ao incidir sobre o campo da arte e da cultura, eleva a produção branco/europeia/burguesa e encaixota tudo o que está fora.

As artes do povo são valiosas como meio para buscar compreender o multiculturalismo no qual estamos inseridos, e nos fazem refletir sobre pontos de encontro e afastamento entre os tantos povos que aqui, neste território, se encontram e se aquilombam. O escritor, editor e educador Allan da Rosa aponta que "culturas tradicionais" é um conceito que pode idealizar, rechaçar ou modelar discursos de modo confortável para quem comete epistemicídio, ou seja, para "sistemas colonizadores neurotizados, que evitam mergulhar nas próprias contradições sobre sua racialidade" (Rosa, 2021, p.39). Isso acontece porque a branquitude, enquanto estrutura de supremacia, com privilégios simbólicos e materiais, percebe a si própria como

---

<sup>1</sup> Aqui não falo dos saberes ancestrais de asiáticos, como chineses, japoneses, coreanos, reconhecidos produtores de cerâmicas elaboradas e valorosas. Este comentário surge no sentido daquilo que Edward W. Said vai chamar de *orientalismo*: uma idealização do Ocidente sobre o que e quem é o Oriente. À esta ideia idealizada sobre a cerâmica asiática e seus ceramistas, aproximo o conceito de Said.

ideal universal de humanidade (Bento, 2022), e não como grupo também racializado em uma sociedade que distribui oportunidades e condições distintas para umas e outras corporeidades e localidades. Ao mesmo tempo, sofre uma crise de identidade na qual é fascinada pelo "outro", catalogando, controlando, mercantilizando e consumindo o que, a partir de sua percepção, este "outro" tem de exótico (Rosa, 2021, p.42). Simplesmente ignorar ou criar uma dura divisão entre o "erudito" e o "popular" são, igualmente, caminhos contestáveis. Precisamos cavoucar esse barreiro, misturar a massa, botar lenha na fogueira.

### **Arte popular e suas relações com a cerâmica tradicional**

"Arte popular" é um termo que tenta abarcar diversas tradições desenvolvidas por populações socialmente marginalizadas e praticadas paralelamente às formas de representação visual de diálogo mais direto com a arte de matriz europeia. O crítico Tiago Mesquita (2018), aponta que esse é um termo genérico e vago, já que não é uma categoria de estilo, nem historiográfica. Embora seja utilizado para descrever o imaginário e a produção material de inúmeras populações tradicionais, também tem uso na definição da atividade artística de pessoas que começaram a desenvolver o trabalho artístico após serem marginalizadas e acometidas por sofrimento mental (Mesquita, 2018, p.47).

A escritora e crítica de arte Lélia Coelho Frota (2005), afirma que a cultura material popular do Brasil se fundamenta a partir do espírito corporativo dos ofícios, cultivada na mão de obra colonial.

A ruralização no Brasil configurou, em suas práticas – como exemplo à olaria – as hierarquias das corporações medievais europeias: aprendiz, oficial e mestre. Entre o século XVIII e XX, ideias folcloristas, compreendidas por figuras como Sílvio Romero, Edison Carneiro e Mário de Andrade irão desvelar, entre idealizações e expedições, a materialidade e as práticas culturais do povo brasileiro. Também é uma fase na qual movimentos regionalistas, como o de Gilberto Freyre, e a etnografia empreendida por estrangeiros buscaram explicar quem era o povo brasileiro.

Frota identificou que a arte popular podia ser percebida: a) como forma de contracultura em relação à erudita; b) como imitação rústica dos modelos acadêmicos; c) como potencial de expressão no qual seria possível interferir para aumentar quantitativamente a produção, sem

atentar-se em relação aos aspectos culturais intrínsecos aos grupos e indivíduos produtores; d) como produção congelada no tempo, sob uma visão purista (Frota, 2005).

A partir da década de 1970, a leitura de Lélia Coelho Frota sobre a arte popular brasileira foi fundamental para tecer diversas leituras até o presente momento, e dialoga com as propostas do antropólogo Ricardo Gomes Lima, que esteve à frente do Departamento Cultural da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), da Sala do Artista Popular<sup>2</sup> e do Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart), estes últimos relacionados ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), com sede do Rio de Janeiro/RJ. No texto *Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?* (2010), Lima é generoso em discutir a problemática dos termos "artesanato", "arte popular", "arte folclórica", "artesanato tradicional", entre outras ideias que compõem o universo das manualidades.

Portanto, para que se possa chegar à descoberta de categorias sociais plenas de significado, é necessária a observação interna do universo do artesanato ou da arte dita popular. É necessária a análise que venha a aferir quais são os modos de vida, os valores e as perspectivas dos indivíduos e grupos sociais que dão forma aos variados artesanatos e às múltiplas expressões de arte que se convencionou denominar populares. Importa perceber como os próprios autores definem suas obras, as noções particulares que carregam consigo para que se possa, com suas categorias, chegar a entendimentos da realidade que não sejam produtos de posturas etnocêntricas (Lima, 2010, p.24).

Em seu tempo, Lima atualiza questões que já vinham aparecendo em outros momentos e consegue fazer um contorno de termos que continuamente retornam como problemáticas.

Não é raro a emergência de mostras e exposições que aproximam trabalhos do circuito de arte oficial/ocidental a objetos rituais e artefatos não ocidentais/não europeus. A ideia é validar um olhar estético sobre objetos, a partir dos interesses do sistema de arte ocidental sobre essas diversas produções. "O olhar para as peças não ocidentais era subestimado, como se a única possibilidade para que estivessem naquela mostra era a de estar à serviço da construção da história da arte europeia." (Mesquita, 2018, p.46), comenta o crítico de arte Tiago Mesquita sobre a exposição *Primitivism: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984), no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque/EUA. Não interessava aos artistas, curadores e ao próprio público da exposição pensar sobre outros sistemas de representação, a partir da crença de que, sem a explicação eurocêntrica, aquelas obras eram um gesto espontâneo,

---

<sup>2</sup> Programa criado por Lélia Coelho Frota quando foi diretora do antigo Instituto Nacional de Folclore (INF), atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), de 1982 a 1984.

serôdio. Propostas expositivas como *Primitivism* são demonstrações de reafirmação do poder das instituições eurocentradas. Mesquita compreende que a arte popular reorganiza novas maneiras de representar a experiência contemporânea, na qual os trabalhos não permanecem fechados em referências culturais do passado, mas refletem sobre o presente como uma experiência que está em movimento. A arte popular seria então, uma forma de problematizar a cultura.

E onde se insere a cerâmica popular nesse enredo? No texto *Arte do povo* (2005) da década de 1970, Lélia Coelho Frota comenta o trabalho de Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos, 1909-1963), aclamado artista do barro, escultor pernambucano. Mestre Vitalino registrou em suas composições as expressões, a afetividade e as histórias do cotidiano do Alto do Moura, Caruaru/PE, além de ex-votos e de figuras emblemáticas relacionadas à cultura do Cordel e ao Cangaço. Também aborda a trajetória de Nhô Caboclo (Manuel Fontoura, 191?-1976), pernambucano, artista das peças "valentes", "brabas", como ele mesmo nomeou. Funileiro, sapateiro, carpinteiro, ferreiro: Nhô Caboclo fez peças com movimento. Frota esboça um parentesco Fulni-ô para Nhô Caboclo, confirmado por outros autores, e identifica o artista como alguém que trabalha com o forte simbolismo do inconsciente a partir da observação do cotidiano. Nhô Caboclo foi a casa de encantados; abrigou caboclos, caciques, negros escravizados dos engenhos. Sua produção faz parte do acervo do Museu do Homem do Nordeste (Recife/PE) e do Museu Casa do Pontal (Rio de Janeiro/RJ).

As décadas de 1960 e 1970 incorporaram a figura do "povo" de vez na Arte. A arquiteta Lina Bo Bardi, que chegou ao Brasil em 1946, teve um papel fundamental nos campos artístico e arquitetônico em nosso país. O olhar para o "primitivo" foi central na arte moderna, que estabeleceu, mais uma vez, uma relação de alteridade com o "popular". Retomamos as análises sobre poder de narrativa e branquitude, que assume ser possível dominar "outra" cultura, tomando para si a posição de decodificadora de todos os símbolos. Na realidade, esta é uma operação que reduz a complexidade e fabula contextos para analisar aspectos culturais desconhecidos. Lina Bo Bardi coletou milhares de objetos, entre enfeites, utensílios de madeira, pequenas e grandes esculturas, ex-votos, latas, tecidos, entre outros. Por meio do colecionismo, da montagem de exposições e da produção de textos, ela agrupou e interpretou esses objetos, atribuindo valores e sentidos que extrapolaram seu uso original (Machado e Santos, 2009).

Embora em seus textos achate, especificamente, "a cerâmica de Caruaru" a partir do que chamou de "uma produção bonitinha e repetitiva", a partir de um valor de troca (Ibidem, 2009), distrai-se que a cerâmica popular se estabelece exatamente na frincha entre forma e função – dos objetos úteis e necessários, com objetivo prático e dotada da total capacidade de invenção do povo, a partir de uma massa amorfa que precisa de tempo e calor para se transformar. Contudo, para a arquiteta, a arte popular não se aliena à baixa condição econômica de seus produtores, mas incorpora o precário universo com valor estético e direito à poesia. Na revista *Habitat* (1951), Lina Bo Bardi comenta:

A cerâmica do Nordeste é sem dúvida a única manifestação do engenho e da ingenuidade do povo brasileiro, do povo que reside no interior e que se manifesta por meio de sentimentos primitivos; (...) o Caboclo ceramista reproduz principalmente os animais com quem ele vive, as cenas de caças, as cenas das vidas próprias das aldeias, porém sem subentendidos naturalistas ou de naturalismo convencional. (...) Ele age inconscientemente, traduzindo em formas e cores puras, algo que ele sempre possuiu, porque herdou de seus antigos. Entre uma cerâmica popular do Marajó, e uma popular do Nordeste não podem se distinguir estados de espírito: é sempre a mesma coisa. Este ceramista, longe de sua choupana, e em contato com outros ambientes, perderá qualquer capacidade, pois todas suas capacidades são atmosferas telúricas, são o húmus da terra que ele respira (Campello, 1997, p.61 apud Machado e Santos, 2009).

O nordeste brasileiro, na leitura da arquiteta, guarda as raízes da história do nosso país, como produtora de uma cultura inventiva e, ao mesmo tempo, indigesta para a cultura canônica, europeizada. A operação em "salvar o mito do popular", ainda assim, é complexa e termina por significar o branco europeu como "salvador". Embora a prática cerâmica tenha algo que possa ser compartilhado entre todas as culturas ceramistas, é descuido dizer que "é sempre a mesma coisa". O tempo que sedimenta a argila carrega consigo eras de materiais e saberes: pó de estrelas, plantas, bichos, formas, dureza, plasticidade, tônus muscular, côncavo das mãos, brilho do fogo, cheiro, escrita. A preciosidade desta prática é justamente o respeito aos segredos de cada complexo de simbologias e identidades.

### **Caminhos possíveis para compreender e valorizar a cerâmica popular ou tradicional**

Em setembro de 2017, a Galeria Millan, em São Paulo/SP, recebeu a exposição *Das mãos e do barro*, com curadoria de Aracy Amaral e cocuradoria de Osvaldo Salerno, então codiretor do Museo del Barro, em Assunção, Paraguai. A mostra ocupou o espaço da galeria com 114 trabalhos das ceramistas Julia Isídrez (1967-), Ediltrudes Noguera (1965-) e Carolina Noguera



(1980-). As três ceramistas são mulheres Guarani, que vivem e trabalham em Itá e Tobatí, respectivamente a 40 km e 75 km da capital paraguaia Assunção, dois reconhecidos centros de produção ceramista, sendo próprio desse grupo a concepção de urnas funerárias, fogareiros e potes para guardar e servir.

As peças de Isídrez são inspiradas em animais domésticos e em seu entorno, produzindo também peças maiores, a partir dos formatos dos vasos. Ediltrudes e Carolina, as irmãs Noguera, são filhas da renomada ceramista guarani Mercedes Areco de Noguera e produzem cântaros, formas zoomorfas e antropomorfas. São guardiãs da cerâmica Guarani pré-colombiana; trabalham com o barro negro, denominado *ñaiu* que, pleno em ferro e queimado à lenha, se traduz no pós-queima em tons de vermelho vivo e negro.

Carolina Noguera adiciona figuras angelicais aos vasos que, enegrecidos pela fumaça, dialogam muito mais com as tonalidades daqui do que com os anjos do cristianismo europeu. Ediltrudes Noguera trabalha diversas peças e impressiona pelas figuras antropomorfas enormes, em escala humana. A grande questão está na queima dessas peças. São pesadas e volumosas, o que levou a ceramista a remodelar o seu forno, a fim de realizar a queima, sendo ainda um trabalho bastante arriscado. Julia Isídrez, também filha de uma afamada ceramista guarani, Juana Marta Rodas, se reconhece como a última da família a dar continuidade à técnica aprendida com a mãe. Trabalhando próxima a ceramistas que utilizam pigmentos, corantes e outras matérias-primas tóxicas, Isídrez reafirma a prática de fazer objetos utilitários bem acabados, polidos, selados, ao utilizar somente pigmentos naturais que podem ser usados para alimentação, sem preocupação com contaminações químicas.

Visitar essa exposição, dentro de uma renomada galeria de arte, faz pensar sobre o valor do trabalho manual, gestual. Ao mencionar valor, podemos pensar sobre o valor monetário agregado e sobre o valor simbólico. Talvez nenhuma operação financeira pague realmente o "valor" que essas peças têm. São filhas de tradições pré-coloniais, quando a América era um território livre e não havia sido nomeada com o nome do invasor.

Para estabelecer outros contatos e movimentos com a cerâmica popular, é preciso reconhecer a existência e a legitimidade de outros arcabouços estéticos. Ao cânone da "Arte branca e europeia, estes outros sistemas podem não apresentar nítidas significações. Embora os trabalhos de arte não ocidentais possam estabelecer diálogos interessantes com as formas canônicas da arte oficial/ocidental, aquelas não partem da ideia formal e estética proposta por

esta, construindo propriedade em seus sentidos. No Brasil, as artes do povo, de produção constante e simultânea à matriz europeia canônica da arte oficial, foram e são importantes na constituição de uma história nacional da representação visual.

Quando o trabalho artesanal é absorvido pelo próprio grupo que o produz, conquista o espaço íntimo que reflete o gosto dos artistas artesãos, fazendo parte da própria vida. O espaço doméstico é habitado pela mesma materialidade que cria e traduz simbolismos para as mãos de quem a trabalha (Pedrosa, 1995). O trabalho fora desse espaço também está integrado à vida dos produtores. Ceramistas tradicionais vivem perto de seus barreiros, pois o trabalho com o barro costuma levar muito tempo para se estabelecer. Até que o "barro bom" seja finalmente encontrado, são realizadas mesclas, beneficiamentos, seja para conferir mais plasticidade ou mais estrutura à massa que será trabalhada. Quando esses ceramistas perdem suas terras ou são compulsoriamente deslocados para outras localidades, o trabalho precisa ser totalmente reinventado, ou então, desaparece. Por isso, tratar de cerâmica de tradição dos povos da floresta, das águas, dos quilombos, do cerrado, do lavrado, é tratar de direito à terra. A relação com a terra é, antes de qualquer coisa, uma relação de pertencimento (Bispo dos Santos, 2023, p.38). O pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, nos diz:

Não fizemos os quilombos sozinhos. Para que fizéssemos os quilombos, foi preciso trazer os nossos saberes de África, mas os povos indígenas daqui nos disseram que o que lá funcionava de um jeito, aqui funcionava de outro. Nessa confluência de saberes, formamos os quilombos, inventados pelos povos afroconfluentes, em conversa com os povos indígenas (Ibidem, p.45).

A agricultura, a criação de animais ou a pesca, e os trabalhos artesanais decorrentes dessas atividades, explicitam o vínculo com o contexto socioeconômico da região. Ainda que os artistas artesãos já estejam organizados em sistemas mais complexos de produção e comercialização, como em pequenas fábricas artesanais (Lima, 2010), essa relação com a cultura local é fundamental. É o caso da louça da Barra, no Oeste baiano. A Barra, na realidade, apresenta um contexto muito interessante, uma vez que apresenta três pólos ceramistas em um mesmo município: as louceiras da Associação Nossa Senhora de Fátima, a escola santeira de Mestre Gerard e as paneleiras do povoado de Passagem (Silva, 2019). Embora as louceiras estejam reunidas sob uma "associação", recebam encomendas e tenham que, de certa maneira, preservar um estilo pelo qual sejam reconhecidas, todas (e todos, uma vez que a associação também tem a presença de homens) têm liberdade de produzir as peças que dialogam com suas expressões e invenções pessoais. Leonor Pereira dos Santos Neta, uma das mais antigas artistas artesãs da associação, gosta de criar miniaturas que manifestam o

cotidiano da sua região e potes que remetem aos saberes acumulados ao longo de sua própria história de aprendizado com o barro e com as artesãs mais velhas (Silva, 2019, p.145). No estilo de Leonor tem tudo o que também tem no seu cotidiano como pescadora: o surubim que engoliu um bebê resgatado por um pescador, o qual achou a criança dentro da barriga do peixe bem tranquila e comendo bananas; os pescadores em seus barcos, com a cesta farta de peixes; a distinção entre barcos a remo e barcos a motor. Sua arte é repleta de contos e “causos”.

A questão da legitimidade desses trabalhos de acordo com a ideia se pode ou não ser modificados pela vontade ou pedido do comprador, é balela. Será que no meio da arte contemporânea, da arte oficial, que dialoga com os cânones ocidentais, a vontade do curador ou do galerista também não é levada em conta quando os trabalhos são produzidos? Arte é diálogo. Quando um determinado estilo ou linguagem é reconhecido por quem detém o poder econômico, o jogo com o poder simbólico vai acontecer. Por isso a ideia de buscar "o" artista, único, sem as máculas da seriação, lidando unicamente com seu inconsciente e talento, é um engodo. O que de fato é importante e fundamental, é a compreensão crítica dos trabalhos a partir de uma reflexão sobre o material e sobre as questões culturais que fazem parte do universo de cada artista dito popular, de cada comunidade artesã. Esses universos culturais devem ser compreendidos como sistemas possuidores de seus próprios códigos e significâncias.

Em linhagem de compreensão dos fundamentos de matriz nagô, kongo-ngola, jeje ou ainda vinda de fontes moçambicanas ou que se denotem afro-brasileiras, a concepção de ser *pessoa* é algo que se constitui coletivamente e de acordo com as obrigações e oferecimentos de alguém em prol de sua comunidade, que engloba seres vivos e mortos e vindouros, até que tal pessoa faça sua passagem ao fim da vida biológica e possa de acordo com suas realizações adentrar a esfera da ancestralidade (Rosa, 2021, p.40).

Em 2009, Hilton Lacerda, cineasta e roteirista pernambucano, diretor de filmes aclamados como *Tatuagem* (2013), *A Febre do Rato* (2011) e *Amarelo Manga* (2002), visitou a oficina de Mestra Izabel Mendes da Cunha, em Santana do Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha/MG, e documentou o seu processo criativo. Mais ao final do filme, alguém da equipe do documentário fez uma pergunta: se Dona Izabel seria uma artista, uma artesã. Sua resposta é preciosa, registrada com mais detalhes no livro *Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros* (2012):

Tem gente que falou comigo que é artista, mas eu não sei, né? Uma moça falou. Eu não falei nada, eu não entendo mais do que eles, né? Fiquei contente. Artista não é o mesmo que uma artesã, né? É diferente. Artista sabe mais? Não sei também não, fiquei calada, não perguntei a ela mais nada. Ela disse: "Nós vamos levar a senhora pra... fala um nome aí... assimece, assinece..." – não sei, mas foi um dia que nós tava lá em Brasília. Gente que eu nem conheço, a moça. Ela chegou, perguntou: "É a senhora que é a Dona Izabel?" E conversou mais eu, falou isso comigo. Eu acho que artista é mais, que sabe tudo mais, né? Será que tem diferença? Não sei... Eu acho que artesã e artista é a mesma coisa... Dizendo ela que artista é mais... não sei. Porque eu acho que a moça não ia falar uma coisa que ela não tivesse consciência. Por isso eu calei a boca e falei: "Pode ser que o que ela falou comigo..." não sei, né? Só se ela falasse enganada também!

Mas sabe que eu ainda não sei o que eu acho? Eu sinto a mesma coisa que eu sentia. Se a pessoa, num trabalho é artista, é artesã, eu acho – eu achava né, mas não sei – que artesã é a mesma coisa de artista, o nome não demudava. Artista... artesã, só falta falar "ã" né? Eles chamava artesã, chamava artista, era um nome só. Porque se tiver artesã e tiver artista... separado um do outro, uma vez que ela falou... é claro que é verdade, que tem diferença né? Mas isso aí, diz que porque é bem-feito, é artista. Tem pessoas que fala o que é que eu ponho na boneca, que a boneca fica como se fosse uma coisa que tá viva... Eu falo, eu não sei o que é, por ela ficar assim, porque eu só faço é ajeitar o barro, é do próprio barro... (Montes, 2012, p.120-121).

Chegamos ao final desta reflexão com as palavras da mestra ceramista Dona Izabel (1924-2014). É próprio do processo colonial querer transformar saberes em mercadoria, e de fato, isso já está estabelecido. As culturas populares afro, indígenas, ribeirinhas, caipiras, caiçaras, são comunitárias e orgânicas. "Orgânico é aquilo que todas as vidas podem acessar", afirma Antonio Bispo dos Santos (2023, p.101). A cerâmica dita popular, antes de ser objeto, é uma oportunidade para que possamos aprender com a terra, com os ciclos e com a cultura das comunidades mantenedoras de saberes antigos. Esses saberes, no entanto, se reatualizam no presente, pois não são intemporais – pelo contrário. Estão em constante diálogo e transformação em relação à vivência das novas gerações de artistas artesãos.

## Referências

BENTO, C. 2022. O pacto da branquitude. São Paulo: Companhia das Letras.

BISPO DOS SANTOS, A. 2023. A terra dá, a terra quer. São Paulo: UBU Editora/Piseagrama.

FROTA, L. C. Pequeno dicionário do povo brasileiro, século XX. São Paulo: Aeroplano, 2005.

LIMA, R. G. 2010. Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda? In: LIMA, Ricardo Gomes. Objetos: percursos e escritas culturais. São José dos Campos: Centro de Estudos da Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo. p. 17-25.

MACHADO, V. R.; SANTOS, F. L. de S. 2009. Lina Bo Bardi e a cultura material popular. In: Seminário 50 Anos de Lina Bo Bardi na Encruzilhada da Bahia E Do Nordeste, 2009, Salvador. Artigos completos do Seminário “50 anos de Lina Bo Bardi na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste”: instantâneas, saraus, varandas redondas, instalações. Salvador: Capes/PPGAU-FAU-UFBA.

MESQUITA, T. 2018. Reflexão, tradição e as artes do povo. In: EID, Vilma; MONTE-MÓR, Germana (comp.). Arte popular brasileira: olhares contemporâneos. São Paulo: WMF Martins Fontes. p. 45-50.

MONTES, M. L. 2012. Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro. Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros. São Paulo: WMF Martins Fontes. p. 106-125.

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

ROSA, A. S. 2021. Águas de homens pretos: imaginário, cisma e cotidiano ancestral (São Paulo, séculos XIX ao XXI). 2021. 390 p. Tese (Doutorado em Cultura e Educação) - Curso de Programa de Pós-Graduação Cultura, Filosofia e História da Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SAID, E. W. 2003. Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHEUER, H. L. 1976. Estudo da cerâmica popular do Estado de São Paulo. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.

SILVA, M. de A. A. 2018. Cerâmica e arte popular: assunto da arte ou dos estudos sociais? In Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27°, São Paulo. Anais do 27° Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes. p .444-457.

SILVA, M. de A. A. 2019. O encontro dos rios: a associação de cerâmica da barra (ba) no contexto da arte popular. Dissertação (Mestrado). Curso de Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), São Paulo. 182 f.