

DE “LUTA DO BARRO”, “ISSO DO BARRO”, “NESSE SERVIÇO” À CERÂMICA DE APIAÍ

Guacira Waldeck (CNFCP)

O artigo descreve uma experiência de intervenção, de 2002 a 2003, na Casa do Artesanato Municipal de Apiaí, no Vale do Ribeira, estado de São Paulo, como parte das atividades empreendidas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular no Programa Artesanato Solidário, ação de rede de parceiros voltada, sobretudo, para a ação direta em coletividades artesanais, no sentido de proporcionar condições à continuidade das atividades. Em lugar de atuar diretamente em bairros rurais, o objetivo foi demarcar simbolicamente os espaços de venda e de guarda e exibir os diversos objetos adquiridos para a coleção desde os anos 70. Uma das vertentes da narrativa do espaço de exibição consistiu em expor parte do material informativo, fotos e textos de diferentes coleções públicas e privadas.

COLECIONAMENTO; EXIBIÇÃO; CASADO ARTESANATO MUNICIPAL DE APIAÍ; PROGRAMA ARTESANATO SOLIDÁRIO.

WALDECK, Guacira. De “luta do barro”, “isso do barro”, “nesse serviço” à cerâmica de Apiaí. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 107-128, mai. 2014.

FROM “CLAY FIGHT”, “THIS THING ABOUT CLAY”, “THIS SERVICE” TO “CERAMIC OF APIAÍ”

Guacira Waldeck (CNFCP)

The article describes an interventionist experience, from 2002 to 2003, in the Municipal House of Crafts in Apiaí, in Vale do Ribeiro, State of São Paulo, as part of activities undertaken by the National Center for Folklore and Popular Culture in the Programa Artesanato Solidário (Solidary Crafts Program), a network of partners focused mainly on direct action in artisanal communities in order to provide conditions for the continuity of activities. Instead of acting directly in rural districts, the goal was to symbolically mark the commercial and storage spaces, and display the various objects acquired for the collection since the 1970s. One of the stances of the narrative of the exhibition was to bring into space and display part of the information material, photos and texts from various public and private collections.

COLLECTION; DISPLAY; MUNICIPAL HOUSE OF CRAFTS IN APIAÍ; SOLIDARY CRAFTS PROGRAM.

WALDECK, Guacira. De “luta do barro”, “isso do barro”, “nesse serviço” à cerâmica de Apiaí. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 107-128, mai. 2014.



Figura 1: Foto: Francisco Costa, acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan, 2002

Este artigo é uma versão da comunicação no seminário Destinações das culturas populares em museus, realizado em abril de 2010, no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, em que apresentei a intervenção, de 2002 a 2003, na Casa de Artesanato Municipal de Apiaí – desde 2003, Casa do Artesão – situada na Praça Jonas Batista, n.9, no Centro de Apiaí, município do Vale do Ribeira, no sudoeste do estado de São Paulo (Figura 1). O prédio de um só pavimento, construído em 1901 para residência, fora cedido pela Prefeitura em 1977 como espaço destinado ao artesanato local e, na ocasião, delimitava basicamente dois domínios: um destinado à venda, reunindo peças em cerâmica e os mais diversos tipos de artesanato em tecido, fibra e outros materiais; e o outro, intitulado “acervo” e exclusivo da cerâmica de bairros rurais, guardando peças retiradas da vida corrente, indisponíveis para venda. A placa “acervo” estabelecia, assim, a fronteira entre coisas para vender e coisas para guardar, preservar e exibir.

Estive na casa, pela primeira vez, em 2002 para visitar artesãs em bairros rurais, a fim de realizar a exposição Mestras da cerâmica, na Sala do Artista Popular, um programa do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. A realização dessa exposição foi uma das atividades incluídas na execução do projeto Te-

celãs do barro: tradição e arte do sudoeste paulista, que abrangeria as localidades de Apiaí, Bonsucesso de Itararé, Itaoca e Barra do Chapéu, situadas no Vale do Ribeira, apresentado ao Programa Artesanato e Geração de Renda pela Organização não Governamental Arte e Sustento, dirigida por Ana Elisa Lins, que atuava na região desde 1995. O Programa Artesanato e Geração de Renda, por sua vez, condicionou a realização da proposta apresentada pela ONG ao acompanhamento e à orientação do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular; e a gestão financeira do projeto ficou a cargo da Associação de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro.

A proposta apresentada pela ONG Arte e Sustento consistia em desenvolver, com o total de 70 artesãs das diferentes localidades, oficinas de “educação ambiental” e “repasso técnico para resgatar a técnica de pintura em dedo com taguá e [retomada] de objetos não mais confeccionadas”, edição de material de divulgação e realização de exposições, ações que se voltavam para o objetivo de geração de renda e “valorização da cultura e resgate de objetos”, a fim de recuperar “o valor da expressão cultural da cerâmica tradicional de Apiaí”, bem como “fortalecer o associativismo”.

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular pode ser entendido, sob a perspectiva de James Clifford (1994, p.80), como instituição que atua no “sistema arte-cultura”, categoria que o autor articulou ao analisar, nos anos 20, as atividades de artistas modernistas que expandiam a categoria arte, antes restrita às excepcionalidades do gênio ocidental. E também envolve a concepção relativista que a antropologia tem de cultura, que passa ser a narrativa para descrever totalidades, um modo de vida singular, dotado de harmonia. As categorias arte e cultura interagem no sentido de redefinir como “documento etnográfico”, “arte” e “cultura” objetos de múltiplos significados em seus contextos de origem.

Atuando em 26 coletividades artesanais, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular colaborava, então, no Projeto Artesanato e Geração de Renda, uma das vertentes do Conselho da Comunidade Solidária no CNFCP e a seguir contextualizado. Em 1998, o CNFCP retirava da gaveta um projeto que aguardava recursos para execução e que subsidiou teórica e metodologicamente o projeto empreendido pelo Conselho da Comunidade Solidária em todo o país – o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais (Paca), por sua vez inspirado no Projeto de Apoio ao Artesão, implantado em Juazeiro e Paraty, de 1984 a 1986, e indissociável da constituição, em 1983, do Programa da Sala do Artista Popular, idealizado pelo então Instituto Nacional do Folclore (atual CNFCP) na gestão de Lélia Coelho Frota (1937-2010).

O Programa Sala do Artista Popular, como atividade do sistema arte-cultura, foi idealizado a um só tempo como espaço de difusão e pesquisa de cunho etnográfico das expressões diversas das culturas populares, e contempla calendário de cerca de dez exposições por ano. A constituição da coleção do CNFCP, notadamente a partir do programa da Sala do Artista Popular, não se restringe à ida ao campo para coleta de objetos, guarda em acervo e exibição em outro contexto. O programa promove experiências concretas de encontros entre os antropólogos de uma instituição situada na metrópole e diferentes indivíduos e grupos espalhados por todo o país. Nessa atividade, o roteiro se inverte no dia da abertura da exposição, quando são eles que vêm ao Rio de Janeiro e, como parte da programação, participam de visitas a reservas técnicas, de entrevistas e conhecem outros espaços da cidade dedicados às artes populares.

Diferentemente da Sala do Artista Popular, cuja ponta mais visível é a realização de exposição para venda durante um mês, o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais previa a execução de ações em nível local, num período de dois anos. Nele, o CNFCP funcionava como centro de articulação e orientação técnica nos diferentes contextos de produção, difusão de arte e cultura popular e, assim, a partir de ampla consulta aos artesãos e diferentes agentes locais, em consenso, estabelecia prioridades em sintonia com a realidade local.

De fato, a cerâmica de Apiaí faz parte do cotidiano do CNFCP. Ela é visível numa das unidades da exposição de longa duração do Museu de Folclore Edison Carneiro, no Módulo Técnica, com seção dedicada ao barro, em que exhibe peças doadas pela artista plástica Lourdes Cedran, bem como as que foram coletadas pelas antropólogas Elizabeth Travassos e Ana Heye, que estiveram na região em 1989, para trabalho de campo e documentação fotográfica visando realizar a exposição Barro é encanto, no Programa Sala do Artista Popular.

A “carreira” da cerâmica de Apiaí, a passagem de potes e vasilhas de uso doméstico que circulavam nas redondezas para objetos classificados como folclore, arte popular e de decoração de interiores, não pode ser dissociada do processo de mobilização de intelectuais e artistas pela institucionalização de campos de estudos de folclore. E o CNFCP resultou dessa mobilização, como bem analisa o antropólogo Luís Rodolfo Vilhena (1997) em *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, pesquisa em que analisa a constituição do campo de estudos de folclore, a rede de colaboradores formada por intelectuais, artistas, professores, profissionais liberais, capitaneada por Renato Almeida, modernista, musicólogo baiano, funcionário de carreira do Itamaraty, ao constituir, em 1947, a Comissão Nacional de Folclore.

O estilo de mobilização, analisa Vilhena, empregando a categoria nativa “estratégia do rumor”, reunia os participantes e o público em rituais coletivos, congressos, encontros, semanas, para debates doutrinários, apresentação de estudos, comensalidade, bem como a realização de exposição e apresentações de “folguedos”. Uma das referências a Apiaí aparece no elenco de exposições do “movimento folclórico brasileiro”, bem como nas atividades de alunos da Escola de Folclore, dirigida pelo folclorista Rossini Tavares de Lima, da Comissão Paulista de Folclore.

Em 1954, como parte das celebrações da comemoração do IV Centenário de São Paulo, a Comissão Nacional de Folclore e a Comissão Paulista de Folclore organizam a Exposição Interamericana de Artes e Técnicas, uma das atividades do I Congresso Internacional de Folclore (VILHENA, 1997). A menção à coleta de louça utilitária de Apiaí aparece em texto do artista plástico Oswald de Andrade Filho, um dos membros da Comissão Paulista, no jornal *Correio da Manhã* de 3 de novembro de 1950, quando se pensava na seleção de material para representar o módulo dedicado ao estado de São Paulo, na exposição comemorativa: “entre os vasos escolhidos, há verdadeiras obras de arte, não somente pelo formato como pelo desenho. Nesse sentido, destacam-se os vasos de Apiaí e Cunha”. Entrevê-se aqui como a coleta para a exposição circunscreve uma “área” na qual se identificam estilo, formas e técnicas, o que será, posteriormente, por meio de edição de estudos de folcloristas, classificado como “área de concentração folclórica” de Apiaí.

“Quem são as artesãs que permanecem no anonimato, capazes de criar de um pedaço de argila disforme um vasilhame de valor estético?” “todas as nossas paneleiras são mulheres da roça”, “labutam na enxada”. A pergunta feita pela folclorista Herta Sheuer (1976) – em *Estudo da cerâmica popular do Estado de São Paulo*, da Coleção Folclore São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – fora publicada pela primeira vez em 1964 (ver Nascimento, 1974). Nela reverbera certa urgência em percorrer a região a fim de identificá-las, nomeá-las. Além de ornamento, forma, “conservação do estilo” e técnica, Sheuer indica Apiaí como “núcleo de tradição e de geração de paneleiras que teve o maior desenvolvimento”, mas em 1962, os efeitos do progresso, de acordo com a autora, reduziram o número de mulheres em atividade – eram quatro no bairro de Pinheiros (...) que “praticavam o ofício de cerâmica”: Juvência Rodrigo Prado, Matilde de Lima, Margarida Gomes e Filipa de Oliveira.

A ceramista e folclorista Haydée Nascimento foi aluna do musicólogo e folclorista Rossini Tavares – que fora aluno de Mário de Andrade e um dos mais atuantes no movimento folclórico brasileiro – na Escola de Folclore, instalada em

1960, anexa ao Museu Rossini Tavares de Lima. Como parte das atividades de final de curso, com seus próprios recursos, transporte cedido pela prefeitura de Apiaí, Haydée Nascimento emprega técnicas do moderno etnógrafo em campo: “ir, perguntar, anotar, fotografar” para “não perder os pormenores” em visita aos bairros rurais, a fim de fazer registros publicados em *Cerâmica folclórica de Apiaí*, em 1974.

Nas entrevistas realizadas, Haydée Nascimento (1974) revela que a categoria ceramista teve logo de ser deixada de lado ao longo da pesquisa: “para as ‘paneiras’ (...) não tem nome especial, nem entendem se dizemos ceramistas”; falam “isso do barro, trabalhar o barro, nesse serviço”. Interessada em estabelecer “áreas culturais” conclui que “Apiaí, pelo seu número de mulheres trabalhando, já pode ser considerada uma área folclórica de cerâmica utilitária” (p.113), identificada na região como “pote” ou “vazia”. Numa passagem, contudo, a autora deixa pistas sobre mudanças no repertório desencadeadas por encomendas, sobretudo a partir de 1963, por meio de contato com mercados diversos, embalhando, assim, os contornos geográficos que delimitariam um núcleo tido como “área de cerâmica utilitária”. E Laura Garcez, no bairro rural de Cambutas, foi uma das paneiras que passaram a atender às encomendas, não abrindo mão de considerar a atividade de confeccionar peças do figurado em barro como uma entre tantas outras ocupações do cotidiano, ou como mais um “serviço”:

Nesse serviço, nesse negócio de boneco, essas coisas, eu tô fazendo de três anos para cá” (...) Fazia, quando algum encomendô, até que para vendê, eu não fazia muito (...) Daí que seu Waldemá [o motorista, de acordo com informações de Nascimento] pegô a encomenda, a primeira vez que encomendô que foi o Alberto (ex-prefeito) encarream encomendá essas coisarada, boneca, retrato de porco e tanta coisa de quatro ano pra cá (GARCEZ apud NASCIMENTO, 1974, p.87).

As vasilhas antropomorfas como as de Sebastiana Lara, Honorata Oliveira Rosa, Laura Garcez, com tampa separada do corpo, como se nela ainda permanesse a função de armazenar água, revelam, de acordo com Haydée Nascimento (1974, p.113), o caminho de mulheres que “derivavam para a fantasia fazendo peças em formas de figuras ou animais”. E nesse domínio, destaca Nhá Antoninha “como artista à parte” que “trabalha em cerâmica figurativa, sem utilidade prática imediata”.

A “biografia” ou “carreira” (Kopytoff, 1986) que, das expressões “isso do barro”, “luta do barro”, “nesse serviço” empregadas pelas mulheres, se constitui como cerâmica de Apiaí não pode ser dissociada das atividades acima em que ob-

jetos de uso redefinem-se como objetos de folclore por meio da atividade de folcloristas – como objetos/documentos associados a um modo de vida numa determinada área. Conceção essa que as antropólogas Ana Heye e Elizabeth Travassos (1989, p.9) problematizam quando afirmam que “A cerâmica de Apiaí tal como a conhecemos é o resultado do processo de adequação do conhecimento tradicional ao mercado”. A exposição e o material documental coletado resultaram da pesquisa nos bairros rurais: Pavão, o distrito de Itaoca (município desde os anos 90), Pinheiro Verde, Cambutas, Encapoeirado, bem como Serrinha, na fronteira com o município Itararé. Além de relacionar a localidade aos diversos mercados, as autoras assinalam que a oposição cerâmica utilitária e cerâmica figurativa deve ser analisada à luz dos usos, dos significados que estão investidos na vida cotidiana.

A escolha do título “Barro é encanto”, em lugar de área delimitada expressa em cerâmica de Apiaí (Sheuer, 1976; Nascimento, 1974; Cedran, 1979; Bardi, 1980), privilegia os significados que constituem a atividade, nas palavras de Ana Gonçalves (Heye e Travassos, 1989, p.16), exímia paneleira de Itaoca, que se manteve fazendo utensílios, sobretudo panelas irretocáveis. Nela, o significado da matéria-prima não surge como algo que existe na natureza – em oposição à vida social – para ser retirado, a fim de preencher a necessidade de fazer utensílios para o cotidiano. É uma categoria sensível, tátil, cósmica, nas palavras de Ana Gonçalves, perita em distinguir o barro pela cor, ao caminhar sobre o solo. Ela reconhece o barro “encante” em oposição a outro barro, “o barro à toa”, que dá na superfície do solo. O encanto, com o qual se notabilizou com as belas e despojadas panelas, “não é qualquer um que conhece o [barro] que Deus preparou bem. Esse aqui é encanto, encanto que dá escondido, a mesma coisa do ouro”, ela distingue como aquele com que se faz uma boa vasilha. De acordo com Heye e Travassos (1989, p.16), “a luta do barro envolve concepções específicas sobre a natureza deste material e prescrições quanto ao modo de se relacionar com ele, especialmente na extração e na queima”.

A atribuição de valor em circuitos fora do cotidiano pode ser entendida como parte da atividade que envolve folcloristas, bem como colecionadores, circuitos de fomento da atividade artesanal, lojistas, o que certamente colaborou para a diversidade de repertório, notadamente em algumas localidades que se voltaram para o animalismo em barro e outras, como Encapoeirado, por suas grandes urnas destinadas à decoração de interiores. Vale mencionar algumas exposições, como a realizada por iniciativa de Lourdes Cedran, no Paço das Artes, em 1979. Convém destacar o galerista e crítico de arte Pietro Maria Bardi (1900-1999), que abriu em 1949 as portas do recém-inaugurado Museu de Arte de

São Paulo (Masp) para a exposição Arte Popular Pernambucana, organizada pelo artista plástico e arte-educador Augusto Rodrigues. E, por meio da consulta ao acervo textual do Masp (exposição A mão do povo brasileiro, caixa 1 pasta 4), percebe-se que Bardi manteve diálogo e contou com a colaboração do musicólogo, professor, folclorista, ensaísta Rossini Tavares (1915-1987), secretário-geral da Comissão Paulista de Folclore de 1948 a 1976. Em 1980, Bardi incluiu na edição *Arte de cerâmica no Brasil* menção a “bons ceramistas” em São Paulo, “destacando-se no Vale do Ribeira, a localidade montanhosa de Apiaí” (p.174); em 1981, o Masp, dirigido por Bardi, abriga a exposição Cerâmica de Apiaí.

DE SALA A MUSEU

A gente vai aprendendo, né? Fazia todo tamanho, tudo quanto é peça. Tinha tempo que a gente tirava só para fazer figura. Fazia bicharada. Tinha tempo que fazia só peça de uso: panela, cuscuzeira, vaso, prato, aqueles pratão que a turma gostava para salgar carne (Cacilda de Oliveira Rosa, Barra do Chapéu, em 2002).

Na proposta Tecelãs do barro: tradição e arte do sudoeste paulista, apresentada pela ONG Arte Sustento, a atuação envolvia basicamente a realização de oficinas. No projeto, a tônica era resgate de ornamentos em taguá, “associativismo”, retomada de “objetos não mais confeccionados” – atividades baseadas na concepção de que a constituição de valor cultural é intrínseca aos modos de vida singulares em bairros rurais. Em contraste, ao privilegiar a Casa de Artesanato Municipal de Apiaí, levei em conta a peculiaridade desse lugar que, em sua sala “acervo”, de guarda e exibição, espelha o processo de migração das peças para diferentes contextos e a classificação como “cerâmica de Apiaí”.

Casa de Artesanato, com seus domínios de venda e exibição, se opõe às feiras que se constituíram em nosso sistema de arte e cultura como lugares de “descoberta” das artes populares. Mestre Vitalino, por exemplo, em sua bancada na feira de Caruaru, granjeou fama nos círculos eruditos vendendo seus brinquedos de “criança pobre de interior, mealheiros de matuto”, e, mais adiante, com cenas de flagrantes por meio das quais foi considerado um “intérprete” (WALDECK, 2002). Convém assinalar, como destacaram as antropólogas Ana Heye e Elizabeth Travassos (1989), que várias regiões pesquisadas no Vale do Ribeira que careciam de feira semanal funcionaram como centros de encontros, convívio, diversão, festas e, sobretudo, de distribuição da produção de pequenos sitiantes e irradiação da produção artesanal. A Casa de Artesanato, instituição municipal, com apoio da Sutaco para transporte das peças, manteve, ao longo do tempo, o elo entre a produção local em bairros rurais e os centros urbanos de comercialização.



Figura 2: Peças à venda; Artesanato Municipal de Apiaí. Foto Francisco Costa/ acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/ Iphan, 2002

A Casa de Artesanato Municipal de Apiaí, como um ponto de vendas, evidenciava-se – e ainda se evidencia – na pequena sala que abrigava objetos variados: bonecas de pano, panos de prato, artigos feitos de papel reciclado, utensílios em palha e taquara, objetos em madeira. Que peças em cerâmica se constituíam como o artesanato de referência local é visível no espaço mais amplo que lhe é reservado, o qual abriga moringas, potes, gatos e cães, distribuídos sobre estantes (Figuras 2 e 3). Nele, a medida de mudanças mais recentes no repertório ficava por conta de uma mesa em que a superfície de vidro temperado era sustentada por suporte de ferro para máquina de costura em desuso. Sobre a mesa, um jogo de feijoada, de Loide Oliveira Lima, filha de Cacilda, com pratos, *terrine*, garrafa d'água, em que se percebia que as formas das peças eram muito semelhantes aos jogos de feijoada feitos em escala industrial (WALDECK, 2002). A placa “curso do SEBRAE” atribuía destaque ao jogo e evidenciava a presença de cursos em que panelas, “potes” e “vazias” davam lugar ao conjunto de louça para um evento, a feijoada. Da mesma maneira que a mãe, Loide, mantinha o roçado para o “gasto”, o marido e a filha ajudavam em diferentes afazeres, mas no que concerne à comercialização, diferenciava-se, transportando suas peças para o ponto



Figura 3: “Acervo”; Artesanato Municipal de Apiaí. Foto Francisco Costa/acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/ Iphan, 2002

de venda no município de Itapeva que expunha seu jogo para a venda. Era também frequentemente convidada para orientar aprendizes em cursos nas regiões vizinhas.

Na sala “acervo”, cujas peças aguardavam seu destino definitivo algum dia, coisas para uso – vasilhas, potes, moringas –, urnas avantajadas com ornamentos em taguá, as moringas antropomorfas, ainda com finalidade de uso, as bonecas estavam distribuídas sobre piso, em estantes cujos suportes pareciam escadas (Figura 4). Tudo isso numa atmosfera em que prevalecia a provisoriidade: fios da iluminação emendados, totalmente expostos, lâmpadas acopladas diretamente na fiação que pendia do teto, no esforço de reter alguma informação sobre a autoria dos objetos – ora etiquetas em papel coladas na superfície das peças, ora placas de metal numeradas para identificação.

Diziam-me os funcionários invariavelmente que, em diversas ocasiões, ao entrarem na sala, os visitantes julgavam que ali estavam peças para venda. Qual narrativa de exposição então prevalecia na sala “acervo”? Para uma exposição como arte, em galerias ou em museus, faltava-lhes o espaço destinado a cada peça exibida em módulo, com referência à autoria. Tampouco poderiam ser con-



Figura 4: “Acervo”; Artesanato Municipal de Apiaí. Foto Francisco Costa. Acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2002

siderados “objetos do etnógrafo” (Kirshenblatt-Gimblett, 1991) não apenas pelo fato de a coleta não ter alguma associação com a antropologia como disciplina, pois tinham sido adquiridas pela prefeitura e não coletadas ou compradas em trabalho de campo. Contudo, aquela separação – como tesouros não disponíveis para venda, enfim, como objetos de coleção separados da vida cotidiana, fora de circulação e expostos ao olhar – não pode ser dissociada dos processos em que migram dos bairros para as coleções de folclore, de arte e de etnografia. E, conforme diversos autores (Pomiam, 1997; Gonçalves, 2007), as coleções se constituem como categorias de pensamento que estabelecem a mediação lógica universal entre o visível e o invisível.

Privilegiar os espaços de exibição e de venda foi ação mais afinada com estudos que analisam práticas materiais e simbólicas de atribuição de valor aos objetos por meio de “sistema de sinais sociais”, conforme Raymond Williams (1992, p.2000), ao argumentar que as categorias de objetos como arte, por exemplo, “não pode[m] ser pressuposta[s] empiricamente”, como uma reação natural da percepção humana. Ou seja, os objetos ganham outras vidas, para usar uma expressão de Kopytoff (1986), são reclassificados, singularizados à medida que são

apropriados e migram para coleções. Passagem essa que envolve a exibição, catálogos e comentários críticos.

O que me parecia então ação estratégica, de relevância incontestável, destoava, digamos, de certa naturalização em relação a espaços destinados às artes populares. A mudança na proposta original exigiu uma tarefa considerável de rodas de conversa para que as instituições e colaboradores locais se engajassem no projeto. O fato de ter a garantia de aplicação de recursos da Petrobras facilitava o trabalho, como revelou a etapa da visita do designer de exposições do CNFCP Luiz Carlos Ferreira, que precisava conhecer o espaço para elaborar o projeto em função de recursos disponíveis. Soube mais tarde que Ursula Depetris apresentou Luiz Carlos Ferreira como representante da Petrobras, responsável por verificar o andamento do projeto. Era, digamos, meia verdade, pois de fato os recursos seriam ali aplicados, mas, provavelmente, ela intuiu que apresentá-lo como designer do CNFCP não teria o mesmo alcance. O episódio evidenciava também que a proposta estava longe de alcançar alguma ressonância. Estudos foram feitos para a seleção dos objetos que ocupariam a seção acervo. Foi inestimável a colaboração da arquiteta e especialista em restauro Helena Calazans, cuja família ali tinha residido no passado. Contudo, quando as intervenções iam ter início, constatamos que a documentação do imóvel não estava regularizada –requisito essencial para o projeto –, o que foi resolvido pelos técnicos da prefeitura.

No curso das atividades, podemos afirmar que o trabalho na Casa acabou por funcionar como um núcleo deflagrador de relações, de negociações, tendo em vista que a ideia era incluir textos etnográficos e acervo fotográfico que faziam parte de acervos institucionais e pessoais. Entrei em contato com alguns pesquisadores que estiveram na região, como a socióloga Marina Ceravolo, que trocou com a ceramista Laura Garcez um baú por um conjunto de desenhos em guache sobre papel; com o pesquisador e fotógrafo Ivan Marcos Groff, inscrito na edição de 2000 do Concurso de Monografias Sílvio Romero, com a dissertação *Cerâmica cabocla do Vale do Ribeira*, que reúne notável registro fotográfico, sobretudo do processo de queima da cerâmica. E, claro, havia ainda o trabalho acumulado pelo CNFCP.

E o nome do espaço de exibição? Consulta, sugestão. Uma das sugestões me foi apresentada, depois de ampla conversa, por Úrsula de Petris: dar ao espaço o nome de uma das artesãs, a reconhecida Custódia Cruz, do bairro rural Encapoeirado. Seria ótimo, em princípio. Mas seria o caso de individualizar ali uma prática coletiva, presente em vários bairros rurais, distritos e localidades do Vale do Ribeira? Outra sugestão: o nome do então prefeito, mas ele estaria nos créditos da exibição. Diante dos impasses fiz uma sugestão, que foi acolhida: Sala das



Figura 5: No domínio “acervo”, a Sala das Mestras, na Casa do Artesanato de Apiaí

Foto: Luiz Carlos Ferreira; Acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2003

Mestras (Figuras 5 e 6) Recorrer à categoria mestre, porém, não seria mais adequado em se tratando de mestres num modelo de hierarquia, tal qual as corporações de ofício? Em que medida a categoria ofício pode ser associada ao contexto local com suas expressões “luta do barro”, “nesse serviço”, “isso do barro”? Neste caso, em especial, mestras da cerâmica é uma categoria que, de certa forma, dissipa a atividade na lavoura, ainda significativa quando estive na região.

Naquele contexto de se criar uma centralidade, considerei essencial, com o uso da categoria mestra, ressaltar a presença de várias gerações de mulheres empenhadas em adaptar o saber acumulado aos apelos dos mercados – as urnas gigantes, o figurado e, na ocasião de minha estada, era Loide muito hábil na confecção de jogo completo de feijoada, de muitas encomendas, para o qual usava uma garrafa industrial a fim de manter o mesmo padrão uniformizado exigido pela clientela. As peças do jogo de moderno design eram exibidas em destaque, na seção de vendas, na Casa do Artesão, numa mesa cuja superfície era um retângulo de vidro, com um arranjo que tentava imitar aqueles que vemos em revistas de decoração. Embora a família participasse em diferentes etapas do trabalho, as



Figura 6: Sala das Mestras, na Casa do Artesanato de Apiaí
Foto: Luiz Carlos Ferreira; acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN, 2003

mulheres residentes na área rural mantiveram a atividade complementar e, além disso, desenvolveram, ao longo do tempo, habilidades e técnicas para atender às mudanças nas formas e nos volumes ditados pelos apelos dos mercados.

Uma das ideias era manter um clima receptivo, de acolhimento para quem visita a casa. Um clima de casa, enfim. No arranjo original havia uma mesa, e a ideia era que fosse mantida; não uma mesinha, mas uma mesa de dimensões avantajadas em volta da qual o visitante e as ceramistas pudessem sentar, conversar. A escolha também seletiva não ocultava o desejo de um objeto que simbolizasse o sentimento de densidade, de passado. Ou, em outros termos, não se tratava de uma mesa que se pudesse adquirir em alguma loja, mas uma mesa de madeira que, na primeira impressão, evocasse para o visitante um passado, uma mesa que condensasse experiências, usos e, enfim, a resistência ao tempo. Inflexível em relação à compra com recursos de projeto, finalmente foi encontrado o móvel que imaginava – carinhosamente batizado como a “mesa da Guacira” – a qual adquiriu personalidade inconfundível quando Luiz Carlos Ferreira decidiu fa-

zer de uma esteira de fibra vegetal o “caminho de mesa”; que, depois me disseram, foi bem apreciada e incorporada na residência de algumas pessoas.

Vale uma breve síntese sobre as estratégias para a proposta expositiva. O trabalho de montagem transcorreu em quatro dias de atividade intensa da equipe da qual eu participava com Luiz Carlos Ferreira, designer de exposições do CN-FCP, com a arquiteta Helena Calazans, Ursula de Petris, responsável pela administração da Casa e representante da Associação, Aparecido, Ana Eliza Lins, da ONG Instituto Arte Sustento, bem como um grupo dedicado de auxiliares que, por falta de dados, lamento não poder identificar aqui. Foram definidos para as paredes dois tons de cor que remetiam à cor da cerâmica queimada, com as bases para peças tingidas de preto; para o piso, a escolha foi superfície de cimento queimado, com detalhes em tijolo aparente (Figura 7)

A ideia era fazer algo semelhante às exposições na Sala do Artista Popular. A proposta resultava da costura de duas narrativas, combinando objetos como arte, isolados em módulos, com autoria, e objeto como documento com base, sobretudo, em pesquisa de cunho etnográfico, com textos e fotos. A referência para a elaboração foi o módulo técnica, dedicado ao barro, da exposição de longa duração do Museu de Folclore Edison Carneiro, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Contudo, nessa versão prevalece a mostra de técnica correspondente à unidade geográfica, e nesse sentido, o propósito consistiu em estabelecer a oposição de duas áreas culturais de referência: Apiaí (SP), com a técnica do rolete – sobreposição de cilindros de barro – em contraste com Maragogipinho (BA), com o uso de torno para a confecção da louça de tonalidade vermelha com delicados desenhos de flores e folhas em branco, voltada principalmente para o abastecimento de feiras e mercados regionais.

A categoria “barro é encanto”, do depoimento de Ana Gonçalves na pesquisa de Heye e Travassos, no módulo barro, aparece como uma concepção nativa constitutiva da atividade, uma categoria interna, sensível, cósmica que estabelece dissonância com a delimitação de técnicas e o conjunto de objetos, em termos de estilo e de forma, correspondente à área cultural de Apiaí. Assim, essa cerâmica que, de acordo com as antropólogas, se constituiu como saber tradicional adaptado aos diferentes mercados, é uma contingência omitida na narrativa da exposição de longa duração do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Tampouco há menção alguma sobre as mediações que a constituíram ao longo do tempo, por meio da atividade de lojistas, arquitetos de interiores, folcloristas e instituições de arte.

A categoria barro é encanto abre também a exposição na Sala das Mesas. Diante da profusão de objetos do acervo, o que escolher para marcar o iní-



Figura 7: Vasilhas, panelas, urnas na Sala das Mestras. Foto Luiz Carlos Ferreira; acervo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN 2003

cio da narrativa? Uma belíssima urna de dimensões avantajadas, com desenhos em tauá, como fora sugerido? Nela, prevalece o critério beleza, o objeto como decoração de interiores, o qual não pode ser dissociado da relação com os mercados de arquitetura e artesanato. O ponto de partida estabelece o que era feito para uso em casa, para abastecer a vida diária no campo; assim, no início da exposição, à esquerda de quem entra, apresentamos o detalhamento da técnica do acordelamento que encerra com a panela pronta, queimada, finalizada; fotos de Ivan Marcos Groff (2000) ilustram a técnica da queima, os fornos, com textos explicativos a partir das categorias nativas. Enfim, usar a técnica como ponto de partida para estabelecer as fronteiras entre a casa, o uso doméstico de potes, panelas, em menor escala, para o manuseio diário, em contraste com as mudanças ditadas por diferentes mercados, pela atividade de artistas, intelectuais, instituições museológicas, decoradores de interiores que se revelam nas urnas agigantadas, no figurado zoomórfico e antropomórfico, objetos que configurarão a “cerâmica de Apiaí”. Inclui, em texto informativo, a presença de objetos na exposição comemorativa de 1954.

Incorporamos também, em pequenos recipientes de vidro – adotando idêntico recurso visual usado na exposição de longa duração do Museu de Folclore Edison Carneiro, uma das unidades do CNFCP – a diversidade de barros disseminada pelos bairros rurais, municípios e distritos. Ursula Depretis mostrara-me o resultado visual do trabalho de pesquisa realizado pelo Instituto de Pesquisas Tecnológicas, vinculado à Secretaria de Desenvolvimento, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo: pequenas pastilhas sobre papel que mostravam a variação cromática conforme a temperatura da queima. Incorporamos, emoldurando pastilhas sobre papel, como se fosse um quadro, o que passou a funcionar a um só tempo como informação de caráter científico, com os devidos créditos, e como recurso de notável plasticidade visual, aprovado por todos.

Outro recurso que se distingue da proposta expositiva do CNFCP, que reserva o módulo arte para o destaque aos indivíduos, foi dedicar um espaço para ceramistas reconhecidas pelo grupo e pela literatura. Assim que o visitante entra na Sala das Mestras, a imagem que sobressai é um espaço de retratos, dedicado à identificação de algumas mulheres de diferentes localidades, com nome e data de nascimento, ou quando fosse o caso, os ano de nascimento e de morte.

Luiz Carlos Ferreira optou por iluminação que pudesse ser facilmente mantida. Módulos e praticáveis exibiam a diversidade das formas, do utilitário ao figurado. A ideia foi relativizar a suposta espontaneidade que os objetos exibidos pudessem evocar: a criação de uma urna, por exemplo, que correspondesse à demanda dos circuitos de coleções. Essa opção implica dar destaque ao que entendemos como “sistema arte-cultura”. Assim, na exposição, trouxemos informações sucintas sobre a atividade de folcloristas, artistas, museus, estudiosos e os distintos circuitos por que trafegam os objetos. Embora o cerne fosse a cerâmica, considerei fundamental incluir um desenho de Laura Garcez, doado pela socióloga Marina Ceravolo. Ao exibir o desenho emoldurado, com um texto sucinto, o intuito foi ressaltar os encontros, as trocas que se firmavam em trabalho de campo entre Laura Garcez e a pesquisadora, Marina Ceravolo, expressos na troca de presentes. Laura recebera da pesquisadora papéis e tintas para poder passar para o papel o gosto por formas que fixara nas paredes de sua casa, enquanto Marina encomendava em São Paulo um baú em madeira, um pedido de Laura, que recusara o pagamento e aceitou receber o móvel como um presente para acomodar seus pertences.

As informações sobre o contexto de produção, as diferentes formas e fases em que algumas famílias integravam aquele circuito estavam dispostas em breves textos fixados na parede. Uma medida do acolhimento do projeto foi a iniciativa local de criação de um sítio na internet: <http://apiai.sp.gov.br/casado->

artesanato. O que me surpreendeu foi ler como o espaço era apresentado numa das passagens do texto: “oficialmente transformado em Casa do Artesão com o Museu Sala das Mestras”, ou seja, a sala (antes acervo) passava então a ser designada museu. E digno de nota é a maneira como foi recentemente reconhecido no site institucional http://apiai.sp.gov.br/site/?page_id=7114: “Um dos lugares mais importantes a serem visitados em Apiaí, tanto pelo interesse histórico, quanto pelos atrativos artísticos, é um casarão do início do século XX, situado à Praça Jonas Dias Batista, nº 9, no centro da cidade, onde está localizado o Museu “Casa do Artesão”. “Sala das Mestras, aquele domínio separado, recebeu o nome de Museu Sala das Mestras”. E a proposta voltada para a institucionalização do espaço, que partiu do projeto no Programa Artesanato Solidário, com orientação conceitual do CNFCP, aparece no mesmo site como iniciativa local, protagonizada pelo poder municipal: “Oficialmente transformado em Casa do Artesão com o Museu Sala das Mestras, em 25 de junho de 2003, numa parceria da Prefeitura Municipal e de diversas entidades (...)”. Nas imagens se percebe que voltaram a inserir etiquetas brancas em módulos pretos para identificação.

A ideia de sala tinha a ver com a experiência da Sala do Artista Popular, aplicando-se ali uma das dimensões da sala que consiste na realização de exposição. Não pudemos acompanhar como se processou essa mudança, o que a motivou, quem estava diretamente envolvido e os significados ali investidos na categoria museu que, em linhas gerais, se constituíram como lugares de guarda de acervo, de pesquisa, com constituição de arquivos, documentação, textos e coleções. Vale mencionar os significados mais recentemente atribuídos não como guarda, mas associados a ações afirmativas, como a experiência de afirmação étnica no Museu Maguta, da etnia Ticuna, criado nos anos 80, e os que emergiram de mobilização de moradores, como o Museu da Maré, no Rio de Janeiro. Provavelmente, o investimento simbólico, ao ser adotada a categoria museu para Sala das Mestras, teve como alvo reforçar assim a fronteira entre os domínios de venda e exposição, sinalizando que ali se guardavam relíquias, que era um espaço reservado à coleção.

Embora não tenha sido mencionada em nenhum momento a literatura sobre patrimônio cultural, essa passagem de sala a museu não deixa de evocar o artigo Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso, do antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves (2007). Nele, em linhas gerais, o autor sugere que narrativas na constituição do patrimônio cultural no Brasil desde os anos 20 e 30 podem ser interpretadas por meio da oposição entre o princípio de monumentalidade e o princípio do cotidiano, também representados por meio de oposição de imagens do bronze e da argila. O autor desenvolve

esse argumento a partir de Bakhtin (Gonçalves, 2007) na análise de gêneros narrativos em literatura, em que opõe o épico, que corresponde à monumentalidade, ao romance, associado ao cotidiano. Em síntese, Gonçalves distingue as práticas discursivas. Ao eleger o monumental, tem como horizonte a força do passado para modelar o presente, como uma totalidade. O patrimônio, quando tecido pelo princípio de monumentalidade, é associado ao peso da tradição congelada no passado, como bússola para a vida presente por meio do monumental, do excepcional, de objetos de arte, da arquitetura.

Na estratégia narrativa cotidiana, e aqui José Reginaldo Gonçalves (1996) relaciona essas narrativas a Mário de Andrade, Aloisio Magalhães – podendo-se também incluir Gilberto Freyre, bem como o “movimento folclórico brasileiro” –, domina a valorização do presente, regido pelo princípio de experiências individuais e coletivas, da passagem do tempo, das contingências e das múltiplas linguagens. O que aparece nessa passagem de sala a museu, de certa forma, representa o reconhecimento de memórias de experiências de famílias em bairros rurais, experiências vivas expressas nas categorias relacionadas ao fazer, ao conhecimento – “isso do barro”, “esse serviço”, “luta do barro”, “barro é encanto” – de uma atividade ainda presente na região. E ao substituírem sala por museu, revelam o quanto essas experiências vivas, materializadas em objetos exibidos a um só tempo como arte e como documentos, também podem ser narradas como monumento local, consagrado às mulheres, mas símbolo de identidade cultural, um lugar de memória. O que até então poderia atrair o visitante como mais coisas para vender foi definitivamente colocado fora do mundo, de circulação, mas que evoca o contato estreito com o mundo lá fora onde ainda se encontram mulheres e famílias “tecendo” potes, figuras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na experiência acumulada pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e, sobretudo, à luz de debates recentes na literatura sobre coleções (Clifford, 1994; Gonçalves, 2007), foi possível, no que concerne a quase meio século de intervenções, lançar algumas perguntas: caberia mais uma atuação direta junto às mulheres em seus contextos de vida como base na concepção de que o valor simbólico se constitui na “origem”, definido como “artesinato de raiz”? Ou seria aqui mais profícuo pensar, com base nas sugestões de Igor Kopytoff (1986), na “biografia das coisas” na “carreira das coisas”, nos sucessivos percursos de suas vidas e os valores que lhe são atribuídos à medida que são apropriadas por indivíduos, coletividades, instituições? No caso de coisas imersas na vida diária, feitas nas horas vagas ou com tendência a se tornar uma “es-

pecialização”, conquistaram novos mercados e um testemunho de suas fases de vida; em parte, estavam separadas na Casa do Artesão, um espaço sagrado, não disponível para venda.

De certa forma, a Sala das Mestras, redefinida localmente como Museu Sala das Mestras, traduz simbolicamente o impacto que ali teve a narrativa tecida com presença de acervos acumulados por centros situados na metrópole. Pude identificar, no dia da inauguração, 29 de junho de 2003, a receptividade da proposta na região, em dois episódios. Num deles, uma ceramista que não havia sido entrevistada na pesquisa e que provavelmente não residia na área rural, ao entrar na sala exclamou, emocionada: “para isso trabalhamos!”. Uma moradora, dissera, ao entrar: “agora temos um lugar para levar as pessoas que nos visitam”. Posteriormente, Ursula De Petris informou, por telefone, que houve aumento de 30% nas vendas. Uma nova etapa então na “carreira” dos objetos então separados, guardados, reunidos como “acervo” e, claro, uma nova “carreira” para a casa com seus objetos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDI, Pietro Maria. Paneleiras e figurinistas. In *Arte de cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris Brasil S.A., 1980
- CEDRAN, Lourdes. *Cerâmica de Apiaí*. Paço das Artes, 1979. Catálogo de exposição.
- CERAVOLO, Marina V. N. Cerâmica de Apiaí. Momentos de uma pesquisa em arte popular. *Cerâmica*. São Paulo: Associação Brasileira de Cerâmica v.34 n.217, fev. 19.
- CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília:IPHAN, n.23, 1994.
- _____. Los museus como zonas de contato. In *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1999.
- GONÇALVES, José Reginaldo S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro:UFRJ; Brasília: Iphan. 1996.
- _____. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro: Iphan/Departamento de Museus e Centro Culturais, 2007.
- GROFF, Ivan Marcos. *Cerâmica cabocla do Vale do Ribeira*. Dissertação de mestrado em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), 2000. Pesquisa inscrita na edição do Concurso de Monografias Sílvio Romero 2000.
- HEYE, Ana M.; Mello e Souza, Marina. Relatório Projeto-Piloto de Apoio ao Artesão. Rio de Janeiro Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1987.

- HEYE, Ana M; TRAVASSOS, Elizabeth. *Barro é encanto*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional do Folclore, 1989 (Sala do Artista Popular 48).
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Objects of ethnography. In KARP, I. Lavine (ed.). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington D.C: Smithsonian Institute Press, 1991.
- KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things. In APPADURAI, Arjun (ed). *The social life of things – commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Kopytoff_CulturalBiography.pdf
- MACHADO, Clotilde de Carvalho. São Paulo. In *O barro na arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Lídio Ferreira Júnior e Artes Gráficas e Editora Ltda, 1977.
- NASCIMENTO, Haydée. Cerâmica folclórica em Apiaí. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, São Paulo, v.37 jan-dez, 1974.
- POMIAN, Krzysztof. *Enciclopédia Einaudi v.1 – Memória e história*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.
- SCHEUER, Loëll Herta. *Estudo da cerâmica popular do Estado de São Paulo*. Coleção Folclore. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.
- WALDECK, Guacira. *Mestras da cerâmica do Vale do Ribeira*. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 2001 (Sala do Artista Popular 105).
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- CEDRAN, Lourdes. *Cerâmica de Apiaí*. São Paulo: Paço das Artes, 1979 (vídeo).

Guacira Waldeck é antropóloga, pesquisadora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan.

Recebido em: 25/03/2014

Aceito em: 03/04/2014