



ENTRECRUZAMENTOS CULTURAIS NA CERÂMICA DE CACHOEIRA (BAHIA)

Suzane Pinho Pêpe
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Professora)
Universidade Federal da Bahia (Doutoranda)
suzanepinho@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este estudo sobre uma família de ceramistas de Cachoeira, cidade do Recôncavo da Bahia, e a sua produção voltada para temas afro-brasileiros integra resultados de um levantamento que realizamos na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia entre 2008 e início de 2011.

Ao revisitar o tema da cerâmica, pretendemos fazer uma reflexão sobre as representações plásticas e sua relação com as representações socioculturais no contexto de Cachoeira. Paralelamente, planejamos contribuir para atualizar o registro da memória de uma família de ceramistas que mantém ainda uma produção com características estético-formais que, por um lado, preservam a tradição iniciada na primeira metade do século XX com a produção de cerâmicas representando animais, Exu e Barca de Exu, por outro, introduziram formas influenciadas por desenhos animados para representar orixás e caboclos.

Os ceramistas da primeira geração são os irmãos Armando Santos (1911 – ?), Cecílio Santos (? – ?) e Cândido Santos Xavier (Tamba) (1934 – 1987?). Esposas, filhos e netos de Armando foram criados modelando em casa. Atualmente, dos descendentes de Armando, fazem cerâmica em Cachoeira seus netos Florisvaldo Ribeiro dos Santos (Flor do Barro) (1982), Marilene (1977) e Márcia (1987). Todos são filhos de Pedro de Jesus dos Santos (1956), que se transferiu para Dias d'Ávila, e de Aletícia Bertosa Ribeiro (1950), que reside em Cachoeira.

A pesquisa bibliográfica nos trouxe a informação de que os ceramistas que estamos estudando são, provavelmente, descendentes de um babalorixá que esteve à



frente de candomblé jeje de Cachoeira no final do século XIX, conhecido pela tradição oral como Chiquinho de Babá.

A fim de estudar a produção de cerâmica, além de colher dados bibliográficos, realizamos entrevistas, produzimos documentação fotográfica e analisamos algumas imagens que consideramos importantes para a compreensão de temas ligados à religiosidade afro-brasileira. Contamos com informações fornecidas pelo Museu de Arte Afro-Brasileira da Universidade Federal da Bahia, sobre representações de Exu. Também foi de grande importância, para a elaboração deste texto, o acesso a dados da exposição sobre Cachoeira, realizada no Instituto Mauá (Salvador) em agosto de 2009.

CACHOEIRA

Cachoeira, localizada às margens do Rio Paraguaçu, foi elevada a cidade em 1837, séculos após a sua ocupação pelo colonizador. Nas últimas décadas do século XVI, começaram a ser instalados engenhos de açúcar na região, mas a resistência indígena dificultou a criação de um núcleo urbano até meados do século XVII. Apenas em 1674, foi criada a Freguesia de N. Sra. do Porto da Cachoeira, desmembrada de Santiago do Iguape, e em 1698, foi instalada a Vila.

A economia da região esteve calcada na economia agrária, sobretudo do tabaco, sendo a mão de obra escrava negro-africana o sustentáculo para o enriquecimento das elites senhoriais. Africanos provenientes da África Central e Ocidental, de diversas etnias – angola, jeje, mina, nagô, benguela etc. –, foram trazidos para trabalhar entre os séculos XVII e XIX (PARÉS, 2007, p. 65).

No século XVIII, seu porto servia ao escoamento agrícola da região, das produções açucareira e fumageira sobretudo. Segundo Edmar Santos, Cachoeira “era espaço de produção, distribuição de gêneros alimentícios, passagem dos diamantes de Mucugê e Rio e Contas, gado, além de escravos e toda a sorte de produtos para famílias da região” (SANTOS, 2009, p. 20), e, na passagem do século XVIII para o século XIX, Cachoeira era o segundo núcleo populacional da Bahia (REIS, 1988 apud SANTOS, 2009, p. 20). Todavia, no século XX, a criação do sistema rodoviário na região fez com que o abastecimento deixasse de acontecer por meio de embarcações e via férrea, o que



abalou o comércio. Do mesmo modo, a indústria de fumo, atividade que empregou muitas pessoas até as primeiras décadas do século XX, entrou em decadência. Nos anos 1970, houve o tombamento de Cachoeira pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que seria seguido por propagandas a favor do turismo, o que contribuiu para estimular o interesse por uma produção artístico-artesanal do local (SANTOS, José Carlos, 2010).

Quanto às religiosidades, o catolicismo foi a religião de maior importância para as elites da sociedade colonial, que fizeram construir igrejas e criaram irmandades. Paralelamente, a população africana e descendentes, a quem foi imposto o catolicismo, criaram suas irmandades. A participação nas irmandades de negros era encorajada, todavia a conversão dos africanos talvez não fosse radical, e crenças e práticas religiosas paralelas não eram vividas como contradição (PARÉS, 2009, p. 111). Também mitos exteriores ao imaginário católico foram absorvidos pelo dito catolicismo popular. Isso pode ajudar a compreender o comportamento religioso que permite manter a missa católica no calendário de festas de candomblé e de adeptos do catolicismo que, de forma discreta, buscam ajuda junto a mães e pais de santo para tomar decisões. Essa relação com o candomblé foi-se ampliando para pessoas de todas as camadas sociais.

De acordo com Parés, tomando-se o “complexo fortuna-infortúnio”, a formação de calundus, originados paralelamente aos batuques, e depois dos candomblés, no século XIX, foi “uma construção, reinvenção ou reinstitucionalização das religiões africanas no Brasil”, que representam tanto uma forma coletiva de resistência cultural quanto a necessidade primeira de fazer face aos infortúnios, sendo a escravidão um caso extremo (PARÉS, 2007, p. 109). Dessas necessidades formaram-se alguns terreiros de candomblé desde o século XIX, tanto jejes quanto nagôs.

Segundo a tradição oral, na Recuada, núcleo urbano de Cachoeira onde moravam africanos e descendentes desde o século XIX, teria havido um candomblé da nação mussurumi, ligado aos eguns. Essa informação foi passada pelo ogan Boboso, Ambrósio Bispo Guimarães (PARÉS, 2007, p. 180). Parés levantou a hipótese de que, acima da Recuada, na estrada para Belém, existiu um candomblé no Bitedô¹, sob a

¹ “Obá Tedô”, em ioruba, quer dizer “local onde o rei se instalou” (IPHAN, 2007).



direção de um africano chamado Quixareme, já Nascimento acha que Quixareme foi o nome dado a um personagem inexistente para legitimar o terreiro. (NASCIMENTO, 2007, p. 89-90). Para o ogan Boboso, foi aí que se deu início aos fundamentos do candomblé jeje em Cachoeira (PARÉS, 2007, p. 180).

Ainda segundo a tradição oral, existiu um candomblé de africanos conhecido como Roça de Cima, na atual Ladeira da Cadeia, seguindo para Belém, antes de chegar na Lagoa Encantada. Esse lugar é identificado por uma jaqueira sagrada. Da Roça de Cima surgiu o Seja Hundê, importante terreiro de Cachoeira de tradição jeje ativo, conhecido como candomblé da Terra Vermelha, cujo registro das terras data de 1860.

A FAMÍLIA DE “CHIQUINHO DE BABÁ”

Publicações da década de 1980, voltadas para o estudo da arte popular, enfocam uma relação do popular com uma africanidade decorrente da participação de negros na formação cultural e a importância das religiões de matriz africana. Uma dessas publicações é *O Reinado da Lua: escultores populares do Nordeste* (1980), da autoria de Sílvia Coimbra e colaboradores, que contribuiu para divulgar o nome dos ceramistas Armando e Tamba, além de mostrar imagens da sua produção e as precárias condições de moradia, em casas de taipa, sem água encanada nem luz elétrica, espaço onde também trabalhavam.

As entrevistas apresentadas no livro *Reinado da Lua* permitiram-nos conhecer um pouco da história da família desses ceramistas. Na década de 1970, a esposa de Armando, Matilde, seus filhos Expedito, Pedro e Wanda também faziam cerâmica, além de sua ex-esposa, o que quer dizer que a produção familiar era garantida pela participação de homens, mulheres e crianças. A essa época, para a família Santos, a arte era a base da sua sobrevivência (COIMBRA et al., 1980, p. 122).

Lélia Coelho Frota escreveu o texto *Criação liminar na arte do povo: a presença do negro*, publicado em 1988, com a preocupação de desfolclorizar os artistas de ascendência africana, comumente, postos nas categorias pitoresco, exótico e ingênuo, colocando-os num *continuum* com a arte contemporânea. Citou Tamba (que havia falecido há pouco tempo) e Armando, apresentando uma fotografia de Exu modelado por Tamba.



De acordo com a entrevista de Armando publicada por Coimbra e colaboradores, a tradição da cerâmica desenvolvida pela família Santos pode ter começado nos anos 1920, com Armando e Cecílio ainda adolescentes. É possível que tenha se iniciado antes, com seus pais. Além de utilizarem temas afro-brasileiros, eles desenvolveram a produção de peças de cerâmica que eram compradas para presépios. Essas peças, inicialmente consumidas pela população local, passaram a ser vendidas aos turistas como *souvenir*.

Consideramos relevante a hipótese do historiador Luís Cláudio Nascimento de que Armando, Cecílio e Tamba fossem filhos do babalorixá Chiquinho de Babá. Segundo Aletícia Ribeiro (2008), eles eram filhos do “candomblezeiro Chiquinho Babado, que fazia panelas e potes de barro para o candomblé”. Essa informação foi fornecida à família por Luís Cláudio Nascimento.

Há alguns anos atrás, ogan Boboso (hoje com 105 anos), pertencente ao Seja Hundê, deu depoimentos a Nascimento, a quem informou que Chiquinho de Babá fazia parte do Seja Hundê no tempo de sua fundação. Segundo o mesmo ogan, este terreiro foi desativado após o falecimento de Chiquinho e reaberto depois. Para Nascimento, Chiquinho de Babá teria também lidado com um candomblé situado no Bitedô, no Alto do Túnel, bem mais antigo que o Seja Hundê (NASCIMENTO, 2007, p. 64). O autor dedica a seguinte nota de rodapé ao babalorixá:

Chiquinho de Babá era ceramista, atividade que seus descendentes ainda preservam. No entanto, seus familiares não recordam a data de seu falecimento nem guardam informações sobre seu candomblé. O povo-de-santo de Cachoeira, no entanto, guarda informações sobre seu conhecimento religioso e medo que inspirava. Ainda hoje é comum a expressão em situação de disputa e contenda: – *deixe ele comigo e Chiquinho de Babá* (NASCIMENTO, 2007, p. 64).

Em trechos de entrevistas realizadas com Tamba e Armando, provavelmente filhos de Chiquinho de Babá, datadas de 1976, publicadas no Reinado da Lua (1980) por Coimbra e colaboradores, os ceramistas não revelaram a ligação de sua família com o candomblé. Entretanto é importante lembrar que a família Santos habitava ainda nos anos 1970 na Ladeira Manoel Vitório (COIMBRA et al., 1980, p. 123), local antigamente chamado de Recuada, bairro de Cachoeira ocupado por negros no passado



e estudado por Nascimento como local de formação dos candomblés de Cachoeira e pela formação de uma rede de sociabilidades e formação de uma identidade jeje-nagô nos candomblés locais.

Em 1976, Tamba tinha 42 anos de idade, e Armando, 65 anos (COIMBRA et al., 1980, p. 122). Armando declarou que aprendeu a modelar na escola com a professora, aos 12 anos de idade, fazendo peças que eram colocadas em presépios, a exemplo de árvores decoradas com pequenas pombas. Foi inventando as formas e seus irmãos menores foram praticando com ele. Ainda não temos dados para estimar quando a família começou a comercializar seu trabalho. Segundo Tamba, seu pai e sua mãe também faziam cerâmica. Tamba declarou ainda que, nos anos 1960, se mudou para Salvador, onde morou durante alguns anos, transferindo-se depois para Feira de Santana (COIMBRA et al., 1980, p. 125).

Armando, na ocasião, queixou-se do alto custo de vida e de que, apesar de arranjar alguns serviços, estes eram insuficientes para melhorar a sua condição de vida. Preferia o barro à lavoura, pois o lavrador, para plantar, tinha de pagar com dias de serviço (COIMBRA et al., 1980, p. 122). Afirmou acreditar mais no trabalho da cerâmica do que em emprego na indústria, até porque havia trabalhado numa fábrica de charutos e perdido quinze anos de tempo de serviço, quando esta fechou. Com o trabalho da modelagem na argila, seu ganho mensal não chegava a um salário mínimo (COIMBRA et al., 1980, p. 124).

Armando teve nove filhos, mas, pelo que conseguimos saber, apenas Pedro vive da cerâmica atualmente (RIBEIRO, 2008). Sua ex-esposa Aletícia Bertosa Ribeiro (1950), filha de lavradores, nasceu em Cabonha, distrito de Cachoeira. Passou a dedicar-se à modelagem depois de se casar com Pedro (RIBEIRO, 2008). Reside em Cachoeira, acima da Ladeira da Cadeia, com seus filhos, numa casa modesta e fazem a queima das peças de argila no próprio quintal da casa. Aletícia exerce um papel importante no incentivo a seu filho Florisvaldo (Flor do Barro) e a suas filhas Márcia e Marilene para que deem continuidade à tradição da família (SANTOS, 2011). Em 2008, ela declarou que prefere modelar figuras de animais e presépios e deixava os orixás para Florisvaldo, que se identificava com o tema. Recentemente, com orgulho, disse que tem feito Exus e



recebido encomendas de lembranças para festas de filhos de santo (RIBEIRO, 2010), o que pude constatar.

Florisvaldo (Flor do Barro) (1982) começou a trabalhar com o barro aos 18 anos. Atualmente frequenta o terreiro Guarani de Oxossi, no Alto do Rosarinho – nação angola. Durante o ano de 2010, Florisvaldo trabalhou em São Luiz do Maranhão na construção civil, dando aulas de capoeira e pintando telas. Não encontrou receptividade a sua cerâmica em São Luiz. Mas, segundo ele, trouxe economias com o objetivo de fundar um ateliê. Suas irmãs trabalham como doméstica durante a semana e só têm tempo para pegar no barro aos domingos, o que dificultou o nosso acesso para realizar entrevistas com elas.

“Os anos 1980 foram considerados como muito bons para os artistas de Cachoeira, pois havia incentivo ao turismo.” Naquela época, o ponto cultural de referência era a Cabana do Pai Thomás, que pertencia ao Sr. Aloísio Berto da Silva (falecido em 2008). Ele divulgava e vendia os trabalhos dos artistas de Cachoeira. A Cabana do Pai Thomás ficava repleta de cerâmicas de Tamba” (BERNARDO, 2011). O outro espaço importante de comercialização da arte de Cachoeira nos anos 1980 foi o Mercado Modelo; neste caso, a família vendia para um barraqueiro chamado Waldemar (COIMBRA et al., p. 124).

Desde os anos 1980, é de extrema importância o apoio dado aos artistas da região que não possuem ateliê e que expõem alguns trabalhos na sede do Iphan (Praça da Aclamação) sem ônus para os artistas. Trata-se de um ponto de referência procurado pelos turistas em busca de artesanato. Os artistas contam com a boa vontade dos funcionários do Iphan, que estabelecem contatos entre compradores e produtores, encaminham turistas interessados em conhecer o local onde mora a família, facilitando a compra de peças. Aletícia e Florisvaldo também tiveram a oportunidade de colocar peças à venda no Pouso da Palavra e na Associação de Artistas e Animadores Culturais de Cachoeira, fechada em 2009 (SANTOS, 2008).

AS REPRESENTAÇÕES



Em seu artigo *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares* (2003), Ulpiano Bezerra de Menezes propõe “deslocar o interesse dos historiadores, das fontes visuais (iconografia, iconologia) para um tratamento mais abrangente da visualidade como dimensão importante da vida social e dos processos sociais”. Na contemporaneidade, é reconhecido o papel da visualidade, o fato de que vivemos numa cultura dominada pela imagem, simulações visuais, estereótipos, cópias, reproduções e fantasias (MIRZOEFF apud ESTEVES, 2005, p. 32). “As imagens surgiriam como centrais no modo como representamos, produzimos significados e nos comunicamos no mundo” (ESTEVES, 2005, p. 32). Apesar da dimensão que adquire a visualidade no mundo contemporâneo, com as produções fotográficas, cinematográficas e os multimeios, não podemos esquecer que as produções em suportes ditos tradicionais exercem também influência sobre as representações mentais que fazemos do mundo.

Temos de levar em consideração que a arte não é privilégio de uma civilização, mas parte constitutiva do sistema cultural, uma forma do processo social geral da sociedade, não existindo fora dela (WILLIAMS, 1958 apud HALL, 2006, p. 127). As especificidades da arte são resultantes de processos individuais ou coletivos de criação, e seu caráter subjetivo. Sua leitura é polissêmica. Nesse momento atuam a emoção, a imaginação e a dimensão cultural que faz com que um objeto seja compreendido pelos diferentes grupos de diversas formas.

No Brasil, tratar a produção de objetos sobre a temática afro-brasileira tem relação com compreender o significado de determinadas imagens. O conceito de arte afro-brasileira que adotamos aqui é o proposto por Martha Salum (2000, p. 113): “qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil”, crendo que, no caso da cerâmica aqui mencionada, são os cenários socioculturais e a própria história da família o nexos com uma identidade afro-brasileira.

As produções de cerâmica da família Santos deverão ser compreendidas por sua materialidade, mas também por seus significados. As representações visuais não nascem do nada, elas se alimentam de representações socioculturais e contribuem para novas representações. Representar, como mostra Williams, tanto tem relação com o sentido



físico de representar a si mesmo ou a outrem, como com o sentido de tornar presente na mente.

Exu e Barca de Exu são expressões que materializam uma visão de mundo que mescla o imaginário africano com o católico, mesmo que seja difícil traçar com exatidão essas relações. Chartier fala de uma competição, uma luta de representações tão importantes quanto as lutas econômicas. Através das representações um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção de mundo social, seus valores e seu domínio (CHARTIER, 1988, p. 17). Para Aumont (2006, p. 103), representação é “o processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa”. Mas as imagens não existem apenas enquanto representações, podem haver imagens simbólicas e sígnicas. Além do significado, há na apreensão do objeto artístico a sua dimensão estética, cujos padrões têm relação com cada cultura.

Não sabemos quando e quem – Armando, Tamba ou Cecílio – começou a criar as figurações de Exu (Figura 1) e da Barca de Exu (Figura 2), que podem ter sido fruto da criação coletiva. Esses motivos continuam a ser representados por Pedro (Figura 3) e por Florisvaldo (Figura 4).

A inserção temática do Exu e da Barca de Exu conferiram singularidade à tradição da cerâmica em Cachoeira. Essas representações mantêm as cores do orixá – preto e vermelho –, o seu pênis ereto, próprio a certas figurações masculinas de Exu. De língua de fora e chifres, a representação de Exu sinaliza a associação que foi feita por afro-baianos com o demônio católico, pela presença dos chifres. Mas a língua de fora, parece-nos um dado da criatividade dos artistas.



Figura 1 - Armando Santos (1911 - ?).
Exu. (Fonte: COIMBRA et al., 1980, p. 23)

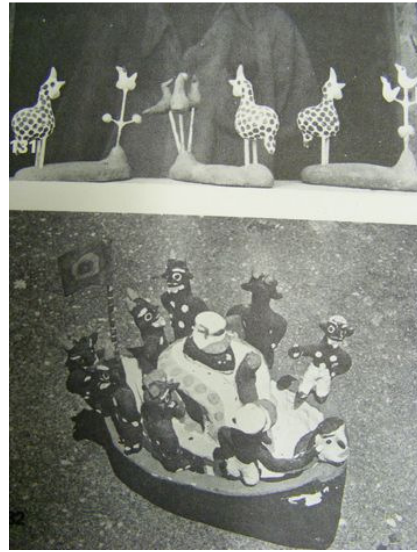


Figura 2 - Cândido Santos Xavier, Tamba (1934 - 1987?).
Animais, acima; Barca de Exu, abaixo. (Fonte: COIMBRA et al., 1980, p. 23)

Segundo Mariano Carneiro da Cunha, Exu tem estatuária profusa, como revelara Frobenius no início do século XX. Cunha mostrou que, na África, entre os nagô-iorubás, há duas representações plásticas de Exu. Nos mercados das cidades, o santuário de Exu recebe montículos com uma vaga figuração de rosto humano em cauri². No Daomé, em frente às casas, sobre um montículo uma pequena edícula abriga altar chamado de Legbá, guarnecido de um falo de madeira ou ferro. Libações diárias de azeite de dendê são oferecidas para proteger a virilidade dos membros da família, o que permite compreender a representação do falo. Nas cidades nigerianas, Exu-Elegbá aparece como estatueta masculina ou feminina, com cabeleira longa curvada para trás. Em vez de ter o pênis aparente, o Exu-Elegbá masculino porta um avental e o feminino apresenta-se despido. (CUNHA, 1983, p.1005).

No Brasil, os símbolos fálicos retornam à iconografia de Exu através da colocação de penacho e bastões. O penacho, entretanto, foi se dividindo e deu lugar a chifres. Assim como os chifres, o tridente e as lanças introduzidos fazem parte da associação feita com o diabo católico.

² “Búzio; espécie de molusco univalve outrora usado como moeda em várias regiões do continente africano” (LOPES, 2004, p. 180).

A iconografia cristã do diabo foi influenciada pelas figurações de Pã, divindade grega dos caçadores, dos pastores e dos rebanhos, representada com asas, chifres e rabo. Segundo Carlos Roberto Nogueira (apud QUINTILIANO, 2007, p.6), foi a escola neoplatônica que traçou o perfil do diabo cristão, ao incorporar perfeições e fraquezas aos deuses e heróis.

Delumeau ressaltou que o diabo, na Bíblia, é definido como “adversário”, “sobre-humano”, “sedutor”, “ardiloso”, “enganador” e “temível. Sermões, catecismos, obras de demonologia e de acusações foram usados para fazer medo aos cristãos e justificar o trabalho de salvação. Considerou que as representações do diabo nas igrejas românicas francesas assumiam forma humana ou animal, e estavam entre a sedução e o ridículo (DELUMEAU, 1989, p.255). No século XIV, a partir da Divina Comédia (1321), a elite não resistiu ao temor a satã, o que ocorreria até o século XVII (DELUMEAU, 1989, p. 240). Delumeau também identificou a ideia do diabo popular nas lembranças de infância do bretão Hélias, que descreve “o chifrudo”, uma espécie de animal vermelho de rabo, diferente do diabo humano (DELUMEAU, 1989, p. 249).

A barca pode ter sido inspirada nas barcas do Rio São Francisco, porque tem uma carranca na proa. A carranca foi um motivo que escultores de Cachoeira se apropriaram, pois elas são usadas para espantar o mal e colocadas nas casas com este objetivo (GAMA, José Carlos, 2010). Para o artista Evanildo Teiga Silva (2011), Tamba criou a barca porque havia o navio Paraguçu com suas embarcações.

Na barca, a atenção do observador volta-se para a profusão de Exus, cujo significado é “abrir os caminhos”. Exu é o intermediário e mensageiro entre os homens e os deuses.

Exu come tudo que a boca come, bebe cachaça, é um cavaleiro andante e um menino reinador. Gosta de balbúrdia, senhor dos caminhos, mensageiro dos deuses, correio dos Orixás, um capeta. Por tudo isso sincretizaram-no com o diabo: em verdade ele é apenas o Orixá do movimento, amigo de um bafafá, de uma confusão, mas no fundo uma excelente pessoa. (AMADO, 1979, p. 22).

A imagem de Exu e a da barca vêm se completar. Sem contar que as oferendas dos homens aos orixás são transportadas por Exu e a barca pode ser interpretada como o

local para se colocar essas oferendas. Para o cachoeirano, que vive às margens do Rio Paraguaçu, onde o transporte e a navegação sempre foram elementos essenciais à sobrevivência das populações ribeirinhas, os Exus ganham vida, percorrendo muitos caminhos fluviais ou marítimos. Há, ainda, a ideia de que Exu é brasileiro, como se pode ver na bandeira colocada na barca feita por Tamba (Figura 2), e baiano, na barca da autoria de Flor do Barro (Figura 4).



Figura 3 – Pedro de Jesus. Exu Grande, h = 41cm; l = 35cm. (Cerâmica exposta no Instituto Mauá, Salvador, Set. 2009). (Foto: S. P. Pêpe).



Figura 4 - Flor do Barro. Barca de Exu, h = 25 cm. (Cerâmica exposta no Pouso da Palavra – Cachoeira, 2008). (Foto: S. P. Pêpe)

Há um exemplar de “Exu Boca de Fogo”, da autoria de Cândido Xavier (Tamba), no Museu de Arte Afro-Brasileira da Universidade Federal da Bahia, doado por Manoel de Souza em 1981, atualmente na reserva técnica (NEVES, 2011).

Pedro desenvolve conjuntos escultóricos em miniatura, que têm forte motivação nas representações da cultura afro-brasileira de Cachoeira, como candomblé (Figura 5), procissão da Boa Morte, roda de samba, capoeira e maculelê. Existe a possibilidade de arrumação das figuras de diversas maneiras, o que torna cada montagem uma nova produção de arte.

Florisvaldo recebe encomendas de peças de cerâmica para os pejis dos candomblés, principalmente representações de Exu, Pombagira e Caboclo. Segundo Aletícia, quando as encomendas incluem a colocação de uma pemba, tem de se fazer uma limpeza de corpo antes, e Florisvaldo não assina as peças destinadas aos candomblés como as que vende ao público em geral (RIBEIRO, 2008). Tivemos a oportunidade de encontrar pequenos altares dedicados a Exu, em ateliês de outros artistas, com peças da autoria da família Santos, como no Ateliê de Mimo e na Casa Paulo Dias Adorno.

Flor do Barro continua a fazer cerâmicas nas formas idealizadas por seu avô e seus tios; entretanto, tem criado peças com inovações de ordem estética e temática. Estas são esculturas que se caracterizam pelo colorido, pela volumetria dos corpos, tão visíveis nas figuras femininas, que têm seios volumosos, quanto nas masculinas, com musculatura bastante desenvolvida (Figura 6). Estimulado a ampliar seu universo formal e influenciado pelo imaginário dos desenhos animados transmitidos pelos meios de comunicação de massa,



Figura 5 – Pedro de Jesus. Candomblé (Altura das peças de cerâmica = entre 8 e 20 cm). (Conjunto cerâmico exposto no Instituto Mauá, Salvador, Set. 2009). (Foto: S. P. Pêpe).



Figura 6 – Florisvaldo Santos, Flor do Barro. Obá (h = 17 cm), à esquerda; Ogum (h = 22 cm), à direita. (Cerâmicas expostas na Galeria do Iphan – Cachoeira, 2008). (Foto: S. P. Pêpe).



mais particularmente a televisão, Flor começou a representar heróis (Hulk, He-Man, Homem-Aranha, Família Dinossauro e Mulher Maravilha) direcionados ao público infantil. A inspiração em heróis de desenho e sua apropriação lembram procedimentos da arte pop norte-americana dos anos 1960. Essa nova dimensão estética resultou de seu contato com heróis de desenho animado que assistiu na televisão, que lhe serviram mais do que como entretenimento, constituiu-se em fonte iconográfica. Essas novas criações passaram a servir de modelos para suas irmãs e mãe com quem trabalha.

Todo esse processo é resultado de uma vontade de modernização que vem sendo difícil de ser processada pelo público intelectual, conhecedor das tradições de Exu e das Barcas. A identificação com o orixá é que leva os turistas a adquirir as peças, ao lado do caráter exótico, da rusticidade que também atraem compradores.

O barro – branco ou cinza – utilizado é pegado no quintal da casa ou comprado. No processo de preparação, batem, amassam e pisam o barro antes da modelagem. Mantêm os cuidados necessários para que as esculturas não quebrem durante a queima: não deixá-las ocas e manter espaço entre elas ao colocá-las para queimar. Queimam suas esculturas de barro no chão porque não possuem forno a lenha nem elétrico. Colocam bambu, depois as peças, cobrindo-as então com bambu, por fim acendem o fogo. A queima dura vinte minutos (RIBEIRO, 2008). Pintam algumas peças, antes de queimá-las, com Pignol (tinta solúvel de parede) ou tinta de cerâmica (SANTOS, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A percepção dos ceramistas de Cachoeira da família Santos sobre a sua história parece ter se modificado quando a última geração teve a informação de que seus membros provavelmente descendem de um babalorixá. Ao declarar a sua vontade de continuar a viver de cerâmica e abrir um ateliê no Centro de Cachoeira, Florisvaldo Santos (2011) afirmou que o que mais importa é dar continuidade ao trabalho de seus ascendentes.

A expressão da temática afro-brasileira na cerâmica ampliou-se ao longo dos anos tanto com Pedro quanto com Flor do Barro, cada um com suas especificidades estéticas, mas a representação de Exu Boca de Fogo ainda é a que mais desperta no



público curiosidade por sua originalidade. Há realmente uma identificação desse Exu com Cachoeira, muitas vezes tida como a cidade do feitiço.

Constatamos que a cerâmica estudada sempre foi vendida por um valor muito baixo, pela fragilidade do material provavelmente, mas principalmente pelo fato de esses ceramistas não compreenderem que suas peças podem ser valoradas como bens simbólicos. Quando caem na mão dos intermediários, os valores das peças bem acabadas logo sobem. Talvez hoje os ceramistas da família Santos que vivem em Cachoeira enfrentassem dificuldades piores que as enfrentadas por Armando e Tamba se não tivessem optado por manter atividades paralelas.

Também a articulação que mantêm com o Iphan, onde vendem suas peças aos turistas, é fundamental para a continuidade de seus trabalhos. A encomenda por membros de terreiros de candomblé é um dado que aparece em nossas pesquisas, mas não foi colocado de forma clara por outros autores que escreveram nos anos 1980. Isso não quer dizer que não ocorresse, entretanto, as gerações mais novas parecem ter menos tabus para falar de candomblé, mantendo a ética de não comentar o nome de quem faz essas encomendas.

A maior expectativa para os artistas, do ponto de vista comercial, é a chegada do turista, que nem sempre dá o retorno esperado. Para que a geração mais nova de artistas tenha mais acesso ao mercado, é necessário que amplie suas formas de comercialização e consiga promover articulações com outros artistas e *marchands*, assim como divulgue sua produção através da Internet, o que está começando lentamente.

Como vimos, o imaginário da pós-modernidade sobrepôs o da tradição no que concerne a aspectos estético-formais da cerâmica a partir das inovações de Flor do Barro. As técnicas e a infraestrutura de trabalho ainda se mantêm parecidas com as do passado. Já o mercado de arte se ampliou em termos gerais, entretanto, os artistas de Cachoeira, em sua maioria, ainda não têm acesso ou não fazem uso das tecnologias digitais que lhes permitam divulgar seus trabalhos *on-line*.

REFERÊNCIAS



AMADO, Jorge. Apresentação e Texto. In: CARYBÉ; AMADO, Jorge; RÊGO, Waldeloir *Mural dos Orixás*. Banco da Bahia Investimentos S/A, 1979

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu; Cláudio C. Santoro. 11. ed. Campinas: Papirus, 2006.

BEZERRA, Ulpiano Bezerra de. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____. *Introdução*. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

_____. O mundo como representação. *Revista das Revistas. Estudos Avançados*. vol.5 no.11 São Paulo Jan./Apr. 1991, p. 173 -191.

COIMBRA, Sílvia et al. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Coord.). *História geral da arte no Brasil*. v. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. p. 975-1033.

DELUMEAU, Jean. *A história do medo no Ocidente: 1300-1800*. Tradução Maria Lúcia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ESTEVES, Flávia Copio. Visualidade, gênero e poder: as representações do feminino no cinema de Ana Carolina (“Mar de Rosas”, “Das tripas coração” e “Sonho de valsa” – 1977 a 1986). *História, imagens e narrativas*, n.1, ano 1, set. 2005, p. 31-51.

FROTA, Lélia Coelho. Criação liminar na arte do povo: a presença do negro. In: ARAÚJO, Emanuel. *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 217-44.

FUNARTE. *Artesanato brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro, 1986.

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. Instituto Mauá. *Cerâmica Popular*. Salvador, 1994.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Cachoeira: vivências e compreensões do patrimônio cultural*. [S.l.], 2007.



LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

NASCIMENTO, Luís Cláudio Dias do. “*Terra dos macumbeiros*”: redes de sociabilidades africanas na formação do candomblé jeje-nagô em Cachoeira e São Félix – Bahia. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

PARÉS, Nicolau. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PÊPE, S. Escultura e religiosidade afro-brasileira em Cachoeira (BA). *Revista OHUN*, ano 4, n. 4, dez. 2008. p. 33 – 59. Disponível em:
<http://www.revistaohun.ufba.br/02_A_escultura_afrobrasileira_Suzane_Pinho_Pepe.pdf>. Acesso em: 27 mai 2009.

PÊPE, Suzane Pinho; SANTOS, João Carlos; SILVA, Zaine. Relatório Parcial de Pesquisa: Produção artística de temática afro-religiosa em Cachoeira e São Félix (BA): meados do século XX – início do século XXI. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira, fev. 2009.

QUINTILIANO, Angela Maria Lucas. De Hades ao diabo: uma reflexão sobre os significados das imagens no imaginário pós-moderno da figura do diabo. In: I ENCONTRO DO GT NACIONAL DE HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E RELIGIOSIDADES – ANPUH. Maringá, 2007. p.1 – 13.
<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st4/Quintiliano,%20Angela%20Maria%20Lucas.pdf>

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do descobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 112-121.

SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo baiano*. Salvador: Edufba, 2009.

ENTREVISTAS

BERNARDO, Júlio César da Anunciação. Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 4 abr. 2011.

NEVES, Maria Emília. Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Salvador, 18 fev. 2011.

RIBEIRO, Aletícia Bertosa. Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 4 nov. 2008.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

18

SANTOS, Florisvaldo Ribeiro (“Flor do Barro”). Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 4 nov. 2008.

SANTOS, Florisvaldo Ribeiro (“Flor do Barro”). Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 27 fev. 2011.

SANTOS, José Carlos dos (Zé Mole). Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Palácio da Cultura. Cachoeira, 9 fev. 2010.

SILVA, Evanildo Teiga. Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 27 fev. 2011.

SILVA, José Carlos Gama da. Entrevista concedida a Suzane Pinho Pêpe. Cachoeira, 3 mai. 2010.