

A IMAGINÁRIA RELIGIOSA NA PRODUÇÃO ESCULTÓRICA DE FIA

Emanuel Santos de Araújo
emanuel.historia@bol.com.br
Universidade Estadual de Feira de Santana

O grande momento da imaginária religiosa no Brasil foi o século XVII, esta que foi fortemente influenciada pelo estilo barroco. Ítalo Calvino, no texto “Visibilidade”, atesta que a época seiscentista foi particularmente feliz para a imaginação visual, acompanhada concomitantemente por sentimentos contraditórios por meio dos quais o universo imaginário encontrou caminhos tão férteis. O homem era insistentemente convidado a pensar a sua existência, sendo o convite um emaranhado de imagens oriundas do discurso religioso católico predominante no mundo ocidental.

A tradição no que diz respeito à construção de imagens sacras foi fortemente influenciada pela atuação da Igreja ao cultivar, no período colonial, uma “pedagogia de conversão”. Dessa forma, podemos encontrar, por exemplo, na tradição da construção de presépios, elementos culturais que foram transplantados para o Brasil pelos portugueses, sendo os jesuítas os maiores responsáveis pela propagação dos mesmos. Fernão Cardim, em 1583, ao passar o Natal entre os jesuítas na Bahia, atesta: “*tivemos pelo natal um devoto presépio, na povoação aonde algumas vêzes nos juntávamos, com boa e devota música, e o Ir. Barnabé nos alegrava com seu berimbau*” (PEREIRA, 1957, p. 102)

Era muito comum nas ruas das cidades baianas, no período natalino, a presença de vendedores de imagens, que seriam utilizadas para a montagem de presépios, e com seus tabuleiros nas cabeças, atraíam os fregueses cantarolando: “*As barras do dia; Já vêm clareando; Que belo menino; Na lapa chorando!*” (QUERINO p. 16-17 apud Coleção Artesanato Baiano, 1994). Ainda hoje, na época do Natal, os presépios invadem as residências e praças públicas, principalmente no espaço rural, atestando a permanência desta tradição, bem como o próprio trabalho artístico dos santeiros populares, que possibilitam às pessoas um contato mais próximo com as imagens sacras.

Notamos que esse universo imaginário religioso, que vem perpassando séculos, influenciou a produção escultórica de Maria de Jesus Carneiro, popularmente conhecida como Fia, ceramista, natural de Ichu, no sertão baiano. Sua obra apresenta uma certa teatralidade que fascina, pois nos oferece rostos que expressam as dimensões da alma humana; dessa forma, apresenta uma aproximação com a estética barroca, visto que somos insistentemente atraídos a olhá-las com sensibilidade.

O universo imaginário supracitado é que vai despertar em Fia o desafio de elaborar suas primeiras obras religiosas. A artista, ainda na sua infância, ganhou um Menino Jesus de seu pai para montar um presépio e, a partir daí, juntamente com suas irmãs, construíram as imagens de Nossa Senhora e São José. É importante salientar que foi através dessa iniciativa paterna que as figuras de santos passaram a compor o seu repertório plástico, tomando proporções cada vez maiores por meios de encomendas, através das quais passou a confeccionar figuras representativas do mundo religioso. Fia, em depoimento, enfatiza que: *“foi presépio pra toda aquela região: Serrinha, Riachão, Ichú, tudo pra encomendar. Já não tinha mais tempo pra fazer um presépio e daí também partiu as figuras bíblicas, porque até então era as figuras típicas que a gente fazia”*. Um exemplo típico de figuras de presépio é o que se pode ver na ilustração (fig. 01), elaborado por Fia, usando como técnica a cerâmica.



Fig. 01- Presépio feito por Fia. Foto: Esequias Souza de Freitas

Etmologicamente, “barroco” vem do espanhol “barrueco” e significa “pérola irregular”; assim também é a alma humana e, talvez por isso, é que existe uma relação imediata entre obra e espectador, esta usada pela Igreja como instrumento contra o avanço protestante e que estimulou a construção da imaginária religiosa no Brasil. Encontramos em religiosos, como Frei Agostinho da Piedade, monge beneditino português, que no século XVII, foi um dos iniciadores da imaginária sacra em cerâmica no Brasil, e nos santeiros populares anônimos, inclusive Fia, o reflexo do imaginário religioso católico, foi alimentado também pelas peças escultóricas religiosas, onde *“a imagem, longe de regredir, conservou uma importância essencial dentro do projeto coletivo de uma pastoral conquistadora e – a meu ver- progrediu e se diversificou”*. (VOVELLE, 1987, p. 128)

Durval Muniz Albuquerque Jr., no livro “A Invenção do Nordeste”, define a região do Nordeste brasileiro como o lugar onde a estética barroca se manifesta fortemente, onde se

mistura e se harmoniza o sagrado e o profano, que se evidencia no talhar em pedra ou madeira, no moldar o barro, denunciando a essência mística dos antigos fragmentos culturais que compõem esta região, no qual “*os anjos barrocos e os santos de oratório convivem ao lado de Iemanjá, de Xangô, e merecem homenagens das filhas-de-santo.*” (ALBUQUERQUE Jr., 2001 p. 246)

Sabe-se que a prática ceramista no território baiano e brasileiro existiu antes do processo colonizador. Segundo o arqueólogo Carlos Etchevarne “pouco ou nada se sabe do que aconteceu a este conhecimento específico, durante a colonização” (ETCHEVARNE, 1994 apud LIMA, 1996, p. 10). Frei Agostinho da Piedade, trazendo, assim como outros europeus, padrões decorativos e morfológicos próprios de seus elementos culturais, possibilitou a todos que habitavam o território conquistado, a absorção dos mesmos. Não podemos deixar de ratificar que há uma hibridez cultural, a exemplo das peças escultóricas que misturavam tradições oleiras portuguesas e indígenas, apresentando formas portuguesas, pintadas com corantes argilosos como a tabatinga branca e o tauá. Essa hibridação de elementos europeus, africanos e indígenas se manifestam no movimento da tradição ceramista, desenhando dentro deste processo de diálogo, muitas vezes agressivo, o que chamamos de identidade cultural. Carlos Etchevarne (Ibidem, p. 11), refletindo sobre a produção da cerâmica no Brasil, assevera que: “[...] *Vivem nela, misturadas junto às suas argilas, as práticas e os conhecimentos de grupos humanos que, por escolha ou por força, houveram de viver juntos na construção da história do território baiano.*”

Maria de Jesus Carneiro, assim como outros santeiros populares, afirma que as pessoas que encomendam santos para serem utilizados como objeto de culto religioso desejam que as imagens correspondam exatamente às imagens encontradas nos altares das igrejas; muitos, inclusive, querem as peças pintadas exatamente como aparecem nos altares, onde podemos encontrar as marcas do estilo das esculturas religiosas barrocas. Percebemos que os artesãos, muitos deles migrantes da zona rural, adaptam o seu repertório plástico para atrair os consumidores, estes que encontram nos santeiros a possibilidade de trazer as imagens do altar para perto a preços mais acessíveis, sendo que o desejo de quem compra não impede a inclusão de traços relacionados à vivência do artesão e seu aparato técnico.

Em Feira de Santana, cidade onde Fia mora atualmente, assim como em todo o interior baiano e nordestino, especialmente nas procissões, é forte a presença de imagens que alimentam, junto aos cânticos, orações e sermões, o imaginário religioso popular. É comum nestas cidades a devoção se manifestar mais fortemente em relação aos santos padroeiros, sendo os santeiros solicitados pelos fiéis para produzirem imagens que se referem àqueles. Em Feira de Santana, cada igreja ou capela foi construída em devoção a um santo, sendo Santa Ana e São Domingos

os padroeiros da capela primitiva de Sant'ana dos Olhos d'Água. Mas, com o passar dos anos, Santana assumiu a posição de santa protetora do município e nos dias das festas dos dias santificados “a imagem do santo deixava o seu lugar de honra no altar e era levada pelas ruas, em procissão solene, pelos membros da Irmandade” (POPPINO, 1968, p. 277). Uma mudança significativa foi que, aproximadamente nos anos de 1860, durante a festa da padroeira Senhora Santana, ocorreu inclusão de imagens de santos protetores de outras paróquias e capelas na procissão, o que enchia os olhos e a imaginação visiva dos populares que presenciavam a mesma, inclusive os fazedores de santos. Diante deste contexto histórico local, o artesão é levado a produzir peças escultóricas para atender a essa nova demanda. É o que pode ser notado quando Fia atesta que: “*Eu tenho feito tanta Santana (...) por que quando tinha gente aqui, por ser a padroeira, elas encomendavam figuras pra dar de presente a, aos participantes dos eventos, né?!*”

A técnica de produção faz parte do fazer artístico, esta que Fia reconhece quando afirma que: “... a minha técnica fui aprendendo fazendo, com exercício”, mas deixa claro que o não reconhecimento sistemático da mesma cria dificuldades quando deseja ensinar a produção cerâmica. Em suas produções, Fia sempre incorporou novos materiais e instrumentos e deixou de queimar suas peças na fogueira, passando a queimá-las no fogão a gás, sendo que as mudanças técnicas foram dando nova caracterização ao seu trabalho. Segundo Pedro Demo, “*não se pode sacrificar a criatividade à técnica [...] o bom artista é aquele que superou os condicionamentos da técnica e voa sozinho. Quem segue excessivamente as técnicas, será por certo medíocre, porquanto há demasiada ordem, não se cria.*” (DEMO, 1987, p. 22)

Fia utiliza como matéria prima, o barro ou argila, penetrando, mesmo que de forma “inconsciente”, na tradição cultural milenar da produção cerâmica, carregada de elementos mítico-religiosos. Fazendo suas peças, que são frutos de um ventre chamado terra, a artista encarna o papel d'aquela que tanto admira, o seu criador. Ela aprendeu com suas colegas artesãs a adicionar talco industrial ao barro e atualmente usa o “caulim”, recomendada pelo amigo e também ceramista Eriel Araújo. A artista popular, comentando sobre o uso de novos materiais, enfatiza: “*fica mais mais macio e eu tenho a impressão que dá mais aquele tom de beleza, porque você pode alisar e tomar aquela face bem lisinha com o “caulim”, que dá um aspecto mais bonito na peça*”.

A criação ou utilização de um instrumento e material que se destina a um determinado trabalho faz parte do processo criativo do artesão. Fia utiliza instrumentos como: o espinho do mandacaru, dedais, pedaços de metais, bocais de canetas, palito de picolé (fig.02-03) que, além de facilitar, dar ao trabalho um caráter litúrgico e permite à artesã uma aproximação com o vivido, com seu “tempo-passado” (memória), materializando, no instante da produção, o que é

rememorado. É importante uma exposição dos instrumentos usados pela artesã para desmistificar a idéia de que o desprestígio do artesão atualmente esteja no desconhecimento dos elementos tecnológicos modernos que facilitam, por exemplo, o acabamento de uma peça escultórica. A palavra “técnica” vem de “techne”, que em grego significa arte. Toda a técnica empregada por Fia, e não somente o trabalho final, é o que caracteriza a originalidade e dá beleza à sua produção. Portanto, é necessário que se perceba a contemplação de um objeto escultórico, originalmente feito por uma ou outra técnica, como instrumento ideológico. A “theoria” é o olhar subjetivo ao fazer humano, onde encontramos a explicação para o desprestígio do artesão atualmente.



Fig. 02 - Instrumentos utilizados por Fia
Foto: Esequias Souza de Freitas



Fig. 03- Mãos de Fia segurando os instrumentos
Foto: Esequias Souza de Freitas

O fazer do artesão é fruto da relação entre a subjetividade, que é o que disponibiliza a criação e o “pôr mãos à obra”, que caracteriza a matéria dessa obra e define o seu conteúdo mais objetivo. Observamos que, ao escolher determinados materiais, que para muitos não tem utilidade, o olhar criterioso de Fia se faz presente, existindo a clara percepção de que a face lisa de um palito de picolé funciona como uma espátula; que um espinho de mandacaru possui características que lhe permite riscar na escultura o que deseja. Vejamos o que nos diz a artista: *“Pra modelar você sabe que o dedo da pessoa não tem a capacidade de fazer certos detalhes, pra modelar tem que fazer o olho, fazer a boca, os cabelos, tudo eu preciso aquelas faquinhas”*; *“todas as vezes que eu vou lá no sertão eu trago o espinho do mandacaru. Porque os espinhos de mandacaru ajuda a formar o olho, fazer os cabelinhos, o espinho do mandacaru ajuda muito”*. Não é atrevimento buscarmos na escolha do espinho de mandacaru elemento da poética de sua obra, onde o fazer objetivo se relaciona com o que lhe é familiar e, estabelecendo no momento da produção, um diálogo permanente entre o seu tempo-passado e seu tempo-presente, assimilando sempre novos elementos e assegurando as opções necessárias ao seu desenvolvimento e facilitando, portanto, a recepção coletiva.

Maria de Jesus Carneiro, utilizando-se do apelido carinhoso que seu pai lhe deu, criou a

sua marca -**FIA**. A partir do momento que a ceramista imprime nas peças a sua marca, o trabalho torna-se “a obra”, que se manifesta na forma escultórica, tornando-se o veículo de uma relação que mistura subjetividade e objetividade existentes entre a matéria e o artesão. A marca simboliza o desejo de imortalidade, de singularidade, a tentativa de fuga do anonimato num ambiente cada vez mais homogêneo. É evidente também que a necessidade de se criar uma marca atende a uma lógica de mercado, através da qual Fia dá mais visibilidade ao seu trabalho, e isso aproxima a artesã do artista, na medida que ambos sentem a manifestação do fazer ser redefinida por esta nova lógica.

Quando morava em Ichú, a ceramista queimava as peças menores no fogão a lenha e as maiores em fogueiras armadas no quintal. Ao mudar-se para Feira de Santana, encontrou dificuldade em queimar as peças, por não encontrar a madeira e porque incomodava a vizinhança, pois as casas eram muito próximas e a falta de ventilação dificultava o trabalho. A saída encontrada por Fia foi fazer a queima no chão de um quarto, no fundo da casa onde atualmente reside, preocupada sempre com a possibilidade de a chuva destruir todo o seu trabalho. Atualmente, Fia queima suas peças no forno a gás, construído no fundo de sua residência.

Na roça eu queimava dentro do fogão de lenha. Sim, as peças quando eram pequenas queimava no fogão, porque lá tinha aquele fogão que o povo chama de chapa [...] o povo coloca a panela em cima, eu pegava as figuras botava em baixo e misturava com aquela lenha que tava cozinhando as panelas. (Fia)

Existe uma forte influência da mudança da técnica da queima na fogueira para a queima no fogão a gás, sendo importante uma discussão sobre a relação entre a técnica e a estética que serve para identificar elementos visuais que não surgiram pelo projeto do artista e sim pela necessidade técnica. As peças, quando da queima na fogueira, apresentavam manchas escuras e caracterizam o que Gilbert Simondon (SIMONDON, 1998) chama de “técno-estética”, ou seja, algo que não foi programado pela artista mas que é marca da técnica usada pela mesma.

A artista produz suas imagens a partir da palavra, principalmente através da leitura bíblica. Existe um direcionamento do olhar, mas é evidente a possibilidade de vôos numa história que não lhe pertence. A imaginação é liberada e se junta ao conjunto fundamental, que são a memória e o olhar elementos que possibilitam relações entre a sua vivência e o que foi vivido pelo outro, ou seja, uma grande interseção do vivido, bem como lhe permite experimentar algo que ainda não foi concebido.

Para produzir suas peças, Fia risca mentalmente traços que busca na memória ou em gravuras, como fotografias, santinhos, recortes de revista etc. e cria o desenho das peças nas idéias, materializadas posteriormente em objetos; portanto, a concepção de suas esculturas

pressupõe a existência do desenho.

[...] o pessoal me encomendava a imagem de Santana e eu tinha que me inspirar naquela figura, que eu nem sabia como era Santana. Então como eu ia em Serrinha, via a imagem lá no altar mor, aquelas figuras bonitas, mais não trazia todos os traços na minha cabeça, aí eles me arranjavam estampas, daí saía a figura de Santana, da mesma forma era Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora da Conceição da Praia. (Fia)

As imagens também são construídas a partir, predominantemente, do que é rememorado. O “tempo-passado” (memória) que se materializa na produção escultórica de Fia é o relato no barro de tudo o que a marcou e que o inconsciente não quer que se perca. Uma outra forma de produção se dá no instante em que a artista faz a leitura direta de uma outra imagem. Um exemplo disso é quando ela se utiliza de um catálogo com imagens que selecionou para moldar suas peças ou ao observar outras peças levadas pelos clientes (fig.04), para dali executar o seu trabalho.



Fig. 04-Escultura produzida por Fia a partir da leitura da imagem.
Foto: Esequias Souza de Freitas

Dessa maneira, podemos perceber que o desenho feito no barro pela ceramista nos possibilita a construção do tempo não-vivido através das memórias e experiências visuais. Fia alimenta nossa imaginação visiva, evoca o passado e proporciona a percepção do que significam as transformações e permanências da produção escultórica em cerâmica ao longo da História.

REFERENCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 2ª ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

- BULHÕES, Maria Amélia. Identidade, uma memória a ser enfrentada. In: SOUZA, Edson L. A.. *Pisicanálise e colonização*. POA: Artes e Ofícios, 1999.
- BULHÕES, Maria Amélia. Repetição e memória na construção significativa. In: CATTANI, Icléia (Org.). *Imagens da repetição*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2001.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed. USP, 1998.
- CARVALHO, Vânia Bezerra de. *Presépio: religião e arte no Recôncavo*. 1995. Dissertação de Mestrado em Artes, 1995.
- COLEÇÃO ARTESANATO BAIANO. *Cerâmica Popular*. Salvador: Instituto de Artesanato Visconde de Mauá. 1994.
- CONTI, Flávio. *Como reconhecer a arte Barroca*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1984.
- COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil*. Niterói-RJ: EDUFF- Editora da Universidade Federal Fluminense, 3ª ed., 1986.
- DEMO, Pedro. *Introdução à Metodologia da Ciência*. São Paulo: Atlas, 1987.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- LIMA, Ricardo Gomes. *Louça de Perfeição: A cerâmica baiana do município de Barra*. Rio de Janeiro: FUNARTE; CFPC- Coordenação de Folclore e Cultura Popular, 1996.
- MAINSTONE, Rowland. *Introdução à História da Arte da Universidade de Cambridge - O Barroco e o século XVII*. Zahar Editores, Rio de Janeiro. 1984.
- PEREIRA, Carlos José da Costa. *A cerâmica popular da Bahia*. Bahia: Publicações da Universidade da Bahia, 1957.
- POPPINO, Rollie E. *Feira de Santana*. Salvador: Editora Itapuã. Coleção baiana, 1968.
- SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. *Os dois escultores: Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus, e arquiteto: Frei Macário de São João*. Salvador: EDUFBA- Editora da Universidade Federal da Bahia, 1971.
- SIMONDON, Gilbert. *Sobre a técnico-estética: carta a Jacques Derrida*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- VOVELLE, Michel. *Imagens e Imaginário na História: Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Editora Ática, 1987.