

Mulheres negras e louças finas: três narrativas entre ocultamentos e visibilidades

Femmes noires et vaisselle fine : trois narratives entre silences et visibilités

Joseania Miranda Freitas¹
Rosa Catão Cruz²

DOI 10.26512/museologia.v11i22.43430

155

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Resumo

Gestado em um projeto de Iniciação Científica, este texto resulta de um exercício acadêmico que objetiva mostrar a presença de mulheres negras em acervos de porcelana para além de seu papel de cuidadoras no âmbito colonial e imperial-escravista, como implicitamente os museus de arte decorativa deixam transparecer. O texto entrecruza três narrativas sobre o tema que, museologicamente, se cristalizou como exclusivo das elites, ocultando que as chamadas “louças finas” foram também adquiridas por mulheres negras, antes e depois da abolição do trabalho escravo. A primeira, ancorada no texto literário da escritora Eliana Alves Cruz, narra sobre as sobras de um acervo de porcelana. A segunda, ancora-se em documentação museológica sobre um serviço de chá e café do período imperial-escravista, e a terceira entrelaça peças de dois terreiros de Candomblé de Salvador, o Gantois e o Maroketu, tendo as mulheres negras como proprietárias de porcelanas.

Palavras-chave

mulheres negras; biografia de objetos; porcelana; museus de arte decorativa; literatura.

Introdução

*Não queremos mais aquilo que embranquece a negra maneira de ser
Não queremos mais o lento e constante apagamento da cor de terra
molhada, suada, encantada...
Queremos os remendos dos panos, nas tramas dos anos
sofridos, amados...
E acima de tudo
apaixonadamente vividos.
(CRUZ, 2018: 11).*

Résumé

Réalisé dans le cadre d'un projet d'Initiation Scientifique, ce texte est le résultat d'un exercice académique qui vise à montrer la présence des femmes noires dans les collections de porcelaine, non seulement en tant que soignantes dans le contexte colonial et impérial-esclavagiste, comme le montrent implicitement les musées d'art décoratif. Le texte entremêle trois récits sur le thème qui, muséologiquement, s'est cristallisé comme exclusif aux élites, cachant que la soi-disant « vaisselle fine » a également été acquise par les femmes noires avant et après l'abolition du travail forcé. Le premier, ancré dans le texte littéraire de l'écrivaine Eliana Alves Cruz, raconte les restes d'une collection de porcelaine. La seconde s'appuie sur une documentation muséologique d'un service à thé et café de la période impériale-esclavagiste et la troisième entremêle des pièces de deux terreiros de candomblé à Salvador, Gantois et Maroketu, avec des femmes noires comme propriétaires de porcelaine.

Mots clés

Femmes noires; Biographie d'objets; Porcelaine; Musées d'art décoratif; Littérature.

¹ Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Professora titular do curso de Museologia da UFBA (graduação e pós-graduação). Pesquisadora do Museu Afro-Brasileiro da UFBA. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6133-2303>

² Graduanda em Museologia pela Universidade Federal da Bahia. Bolsista Iniciação Científica PIBIC-UFBA-FAPESB, Edital 2021-2022. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4286-490X>

Estimuladas pelo alerta da premiada escritora Eliana Alves Cruz,³ que postula em seus versos o não embranquecimento da maneira de ser da mulher negra, fomos levadas a perceber, em três narrativas reflexivas gestadas no andamento de projeto de Iniciação Científica,⁴ como a literatura trata os objetos, entrelaçando-os às vidas humanas e suas trajetórias, na criação poética de uma espécie de “etnografia”, a partir de suas narrativas (auto)biográficas. O projeto integra uma proposta maior, interinstitucional, que visa construir reflexões e ações museológicas a partir da formação de estudantes bolsistas dos cursos de Museologia da Universidade Federal do Pará (UFPA)⁵ e da Universidade Federal da Bahia (UFBA). No caso da UFBA, o projeto tem por foco compreender como os objetos são decifrados em determinadas obras literárias, buscando suas interfaces com aqueles que se encontram em espaços expositivos.

Neste texto, entrelaçamos perspectivas sobre porcelanas nas quais observamos, explícita ou implicitamente, a presença de mulheres negras. Na primeira perspectiva, literária, estão em jogo memórias “em meio aos cacos”, destacando-se a presença explícita dessas mulheres no capítulo *O Rio de Janeiro e as bodas em cacos*, da obra *Água de Barrela*,⁶ de Eliana Alves Cruz. A segunda, museológica, realça a omissão dos museus de arte decorativa - na qual procuramos enfatizar o implícito dessa presença, já cristalizado, exemplificando com dados documentais de um conjunto de peças do Museu de Arte da Bahia (MAB).

Por fim, a terceira, igualmente museológica, privilegia mulheres negras na condição de proprietárias das louças finas, ângulo construído a partir da análise de dois acervos de terreiros de candomblé, um dos quais já musealizado, o Ilê Iyá Omi Axé Iyassê - o Memorial de Mãe Menininha do Gantois, que conta com um Catálogo das peças expositivas (SILVA, 2010), e a coleção de porcelanas do Terreiro Maroketu, descrita em anexo da tese de Cecília Conceição Moreira Soares (2009). Ao final do texto, às três narrativas, entrecruzamos o princípio poético *exuzilhar*, neologismo proposto pela escritora Cidinha da Silva,⁷ como proposição de epistemes que possam gerar narrativas poético-museológicas inclusivas.

O fértil campo de estudo de objetos oferece suportes interpretativos para a compreensão da relação destes com os seres humanos, desde a produção, comercialização, uso e descarte e/ou salvaguarda. Uma das grandes dificuldades dos museus tem sido a de apresentar ao público descrições dos objetos de forma Utilizamos o verbo, derivando de “‘Pretagonismo’ é um neologismo adotado por Rodrigo França e Jonathan Raymundo [...], para descrever aquilo que foi negado às pessoas negras durante séculos: o domínio sobre suas próprias histórias.” (RAYMUNDO; FRANÇA, 2022: 4ª capa). ampla, pois, geralmente, as informações ficam restritas às materialidades técnicas e às formas e funções. Em *Água de Barrela*, no capítulo que baseia essas reflexões, encontram-se ricas e diversas possibilidades para ampliação do campo descritivo dos objetos. A autora,

3 Prêmio Oliveira Silveira, do Ministério da Cultura (Fundação Cultural Palmares), em 2015; Menção honrosa do prêmio Thomas Skidmore, do Arquivo Nacional e Brown University, em 2018, pela obra *Água de Barrela*.

4 PIBIC-UFBA 2021-2022, com bolsa de Iniciação Científica FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia.

5 Coordenado pela profª Drª Luzia Gomes Ferreira.

6 Alvejante para roupas, produzido com mistura de cinzas.

7 Fusão poética utilizada pela escritora Cidinha da Silva (2018), na qual o princípio formador da palavra e da divindade “Exu” é acrescida e substitui a parte inicial da palavra encruzilhada, local de encontro, cruzamentos, ações inerentes à divindade das religiões de matriz africana no Brasil.

ao pretagonizar⁸ as personagens e os objetos que lhes dão sentido, aponta para possibilidades de registro dos objetos em que as subjetividades se entrelaçam às vidas das pessoas retratadas.

Geralmente, nos museus de arte decorativa, pessoas negras são ocultadas nas etiquetas e demais materiais expositivos, postas à sombra, como uma espécie de espectros. Corpos negros, africanos e afrodescendentes, foram, e são, a verdadeira força motriz do enriquecimento das elites, e ainda continuam sendo vistos somente como “corpos de trabalho”, como salienta Souto Mayor (2017). Diga-se, aliás, trabalho que propiciou às elites as condições financeiras necessárias para a aquisição de coleções de porcelana que hoje preenchem as vitrines do museu aqui estudado. Os museus, em geral, continuam restritos à abordagem das elites nobiliárquicas dos períodos colonial e imperial nos seus acervos de mobiliário, prataria, cristais e porcelana, legados de antigas fazendas escravistas, mantendo as memórias dos corpos negros em estado espectral e, muitas vezes, como pontua Freitas (2019), o evocar dessas memórias negras causa desconforto, mal-estar, um tema “tabu”.

Como reflexão a contrapelo, entrecruzamos o texto literário, que traz à tona os cacos - sobras da porcelana - de parte do enxoval de casamento da avó da autora Eliana Alves Cruz, como assinalado anteriormente, com as sobras de um serviço de chá e café, que se salvou nos processos de partilhas, inventários e antiquários da família do Conde de Passé, no século XX.⁹ Os processos expositivos dessas porcelanas, além de ocultar as mãos de mulheres negras encarregadas da limpeza e manutenção dessas peças desde o período escravista, também ignoram a aquisição de exemplares dessa natureza por famílias negras, aquisições essas datadas ainda do século XIX, fruto do trabalho de ganho,¹⁰ e que continuaram a ocorrer no século XX, como atestam o relato literário e os dois acervos de terreiros, guardados em cristaleiras. Os acervos dos terreiros exemplificam outras formas de relação das mãos de mulheres negras com a porcelana, a relação de pertencimento, de compra, uso e, também, exibição em móvel específico, a cristaleira, não limitada à relação serviçal, que ocorria no passado colonial-imperial, com seus desdobramentos no trabalho doméstico no período republicano.

O campo de estudo da arte decorativa analisa os objetos que foram feitos para o uso, mas que são, e estão, carregados de apelos estéticos e de exibição. As marcas de uso são elementos que dão especial identidade aos objetos de arte decorativa. No caso das porcelanas e demais objetos cerâmicos, ao serem transportados para os museus essas marcas não são apagadas, sejam os desgastes na pigmentação, os arranhões produzidos pelos talheres que lhes tocaram a superfície, ou as rachaduras e craqueladas adquiridas ao longo do tempo de uso e nas pequenas quedas. Porém, as pessoas implicadas à trajetória dos objetos têm sido relegadas e a exacerbação dos elementos da materialidade tem vencido as narrativas das tramas históricas. Entretanto, é possível evocar as

8 Utilizamos o verbo, derivando de “‘Pretagonismo’ é um neologismo adotado por Rodrigo França e Jonathan Raymundo [...], para descrever aquilo que foi negado às pessoas negras durante séculos: o domínio sobre suas próprias histórias.” (RAYMUNDO; FRANÇA, 2022: 4ª capa).

9 O MAB foi criado como Museu do Estado, em 1918. As peças, parte da Coleção Góes Calmon, foram adquiridas por compra, em 1943. (MAB, 1943).

10 “No ganho de rua, principalmente através do pequeno comércio, a mulher negra ocupou lugar destacado no mercado de trabalho urbano. Encontramos tanto mulheres escravas colocadas no ganho por seus proprietários, como mulheres negras livres e libertas que lutavam para garantir o seu sustento e de seus filhos.” (SOARES, 1996: 57).

memórias humanas ancoradas nas porcelanas, pois são memórias que se movimentam entre consolidações, apagamentos e esquecimentos. Há muitas histórias que precisam ser contadas, ainda que partindo de cacos, ranhuras e rachaduras que estão por trás do brilho da louça limpa e bem cuidada exposta nos museus.

A porcelana, produto cerâmico chinês que adentrou o mundo ocidental a partir das conquistas portuguesas, no século XVI, foi nomeada dessa forma, segundo o estudioso José Roberto Teixeira Leite, “[...] após terem constatado a semelhança entre aquele tipo de cerâmica que viam na China e a carapaça lisa e brilhosa da *porcella* ou *porcellana*, um crustáceo anomuro [...] aparentado ao caranguejo” (1986: 15, grifos do autor).

Nos muitos cantos do mundo, diversificadas produções cerâmicas foram feitas no transcorrer da história humana, a partir da mistura de diferentes tipos de argila com a água. O fazer cerâmico irmana a humanidade, como destacam Freitas e Mota (2019): “[...] onde quer que o ser humano tenha habitado, deixou suas marcas nos produtos argilosos.” No entanto, o produto chinês - que se diferenciava dos demais por ser impermeável, sonoro, leve, translúcido, resultante da queima em alta temperatura da mistura básica de caulim, petuntse e feldspato (pó do petuntse)¹¹ - gerou não somente o estabelecimento de rotas comerciais para a chamada porcelana chinesa de exportação, distribuídas pelas Companhias das Índias que abasteciam a Europa e suas colônias, mas também provocou, sobretudo, a ganância e a cobiça pela fórmula de fabricação.

O estudioso Eldino da Fonseca Brancante, em seu clássico estudo *O Brasil e a cerâmica antiga*, de 1981, apresenta importantes análises sobre o estabelecimento das “Companhias”, que derrubaram a primazia portuguesa neste negócio:

Vamos assistir, do começo do século XVII em diante, ao desmantelamento da vasta organização montada pelos portugueses no Oriente, e ao assalto do comércio oriental por vários europeus que disputaram cupidamente os despojos dos lusitanos. As águas asiáticas passam a refletir os pavilhões de outras nações, quando não se colorem com o sangue de acesas lutas. São os ingleses (1599-1600), os holandeses (1602), os dinamarqueses (1616), os franceses (1673), os austríacos (1751) e os suecos (1766) e ainda outros que fundam suas Companhias das Índias, cujas naus vão se misturar pelos mares das Índias e do Extremo Oriente, procurando abrir e fixar feitorias. (BRANCANTE, 1981: 331).

Em Portugal esse comércio, que marcava a soberania portuguesa no ramo, continuou sob a responsabilidade da Coroa, como observa Teixeira Leite (1986: 51): “[...] é notório que Portugal, ao contrário de tantos países europeus, jamais possuiu uma Companhia das Índias, porquanto o comércio com o Extremo Oriente era privilégio da Coroa.” Este comércio exacerbou, ainda mais, a ânsia europeia pela descoberta da fórmula da chamada “verdadeira porcelana”, garantindo os lucros com manufaturas e fábricas próprias, sem gastos de importação, além de poder atender, mais facilmente, às gramáticas estilísticas que se impunham, entre o barroco, o rococó e o neoclássico, com seus modelos específicos de peças, com policromia e elementos heráldicos que respondessem aos anseios das cortes, o que a louça importada nem sempre respondia a contento, como salienta Teixeira Leite (1986: 63):

11 “O caulim é uma argila branca finíssima; quanto ao petuntse, origina-se de uma rocha granítica e contém grande quantidade de quartzo [...]. Após a pintura, os objetos recebiam uma cobertura, aplicada a pincel, de uma mescla de petuntse em pó, cinzas e cal, sendo depois introduzidos em grandes fornos [...]” (TEIXEIRA LEITE, 1986: 18-19).

O chinês copiava o mais fielmente possível os modelos de brasões que recebia, evitando interpretações e modificações de qualquer tipo; ainda assim, por vezes se equivocava, e seu equívoco dava origem a versões heraldicamente inaceitáveis de armas invertidas ou incompletas. São também encontradas peças em que aos brasões propriamente ditos, acrescentaram os artesãos chineses as próprias indicações cromáticas fornecidas pelo cliente [...] *green, blue e red*.

Foram inúmeras as tentativas europeias para produzir a porcelana. Nessas buscas chegaram à “louça vidrada”, produto poroso de origem árabe que se consolidou sob a denominação “faiança”¹² na Europa e suas colônias. Entre as diversas tentativas para encontrar a verdadeira fórmula da porcelana, que incluíam espionagem e charlatanismo, destaca-se o “*No Tratado da China e Ormuz*, publicado em 1570, [...] o dominicano português Frei Gaspar da Cruz descrevia já resumidamente o processo de fabricação da porcelana.” (TEIXEIRA LEITE, 1986: 17, grifos do autor). No entanto,

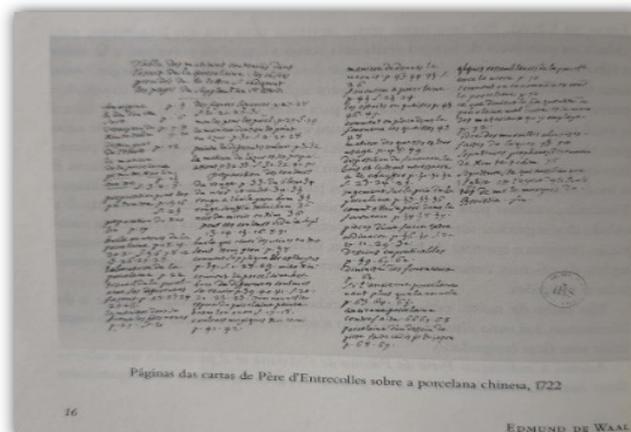
A Europa parece não ter tomado ciência do livro [...] continuou ignorando totalmente a técnica do fabrico da porcelana até começos do Séc. XVIII, acolhendo, ao contrário as mais fantasiosas versões [...]. Na ânsia de se garantirem o segredo que envolvia o fabrico da porcelana chinesa, reis e príncipes não hesitaram em recorrer a charlatães e alquimistas. (TEIXEIRA LEITE, 1986: 17).

Como acentua o autor, a fórmula foi passada pelo padre jesuíta François d’Entrecolles, francês de nascimento (1662), que faleceu na China (1741):

[...] com minúcia de detalhes, agudo senso de observação e estrita fidelidade, relata o que lhe foi dado constatar longamente em Jingdzhen. [...] dá uma descrição minuciosa da cidade, de sua situação, de sua administração, atividades, meios de transporte e vias de acesso, e fala em ‘três mil fornos’ como total dos em atividade [...]. (TEIXEIRA LEITE, 1986: 20).

O escritor e ceramista inglês Edmund de Waal (2017: 16) apresenta uma foto de páginas da carta, de 1722, em seu livro *O caminho da porcelana; a jornada de uma obsessão*.

Figura 1 - carta do padre D’Entrecolles



Fonte: WALL, 2017: 16.

12 Mais informações em (FREITAS; MOTTA, 2019) e (MOTA, 2020).

Mulheres negras e louças finas:
três narrativas entre ocultamentos e visibilidades

O título do livro traduz as sensações de quem busca compreender o sedutor fazer cerâmico que, no caso das porcelanas, é um caminho que tende a nos levar à “obsessão”. O passo adiante desse breve panorama explicativo, nos conduz ao exercício de evocar e reconstruir fragmentos de memórias, protagonizando as mãos de mulheres negras, muitas anônimas nos museus, mas que foram as responsáveis pela manutenção das porcelanas quando elas ainda estavam destinadas ao uso nas ricas casas dos senhores de engenho e sua descendência, e nas mãos das lalorixás Maria Escolástica da Conceição Nazaré, Mãe Menininha, do terreiro do Gantois, e nas mãos da fundadora do terreiro Maroketu, Cecília Brito, Mãe Cecília do Bonocô - Onã Sabagí,¹³ assim como as mãos das mulheres - Nunu, Damiana, Celina e Martha - da família da escritora cuja obra inspira essas reflexões.

A lógica expositiva hegemônica, que ainda se faz presente nas exposições de longa duração, ao se propor a incluir pessoas, não tem permitido ultrapassar as figuras nobiliárquicas de homens brancos, que “[...] ganham evidência silenciando as mulheres, mesmo as brancas.” - como salienta Freitas (2019:10). Os escudos, brasões e monogramas masculinos, gravados para a posteridade nas porcelanas, são elementos que limitam a visibilidade das mãos femininas que mais as tocaram, fossem brancas ou negras; sendo que as negras eram as responsáveis diretas pelo cuidado e manutenção.

Narrativa literária - mulheres negras e louças finas: memórias “em meio aos cacos”¹⁴

Eliana Alves Cruz, no seu romance-histórico de estreia, *Água de Barrela*, traça um panorama autobiográfico da família paterna, a partir de 1849, desde a chegada de seu antepassado africano Akin Sangokunle (Xangocunlé), filho de Olufemi e Ayoola - batizado no sistema colonial-escravista como Firmino, aos nove anos de idade “[...] quando foi empurrado com brutalidade para dentro daquele barco grande” (CRUZ, 2018: 19). A obra segue entrelaçando os familiares, com base na memória das parentes mais velhas (tias, tias-avós e bisavó), e em documentos escritos, como livros, dissertações e teses e demais registros de arquivos, mapeando dados de meados do século XIX ao século XXI, passando por diversos períodos da história nacional.

Especialmente tomado para as reflexões aqui postas, o capítulo *O Rio de Janeiro e as bodas em cacos*, apresenta as peças em porcelana que restaram do enxoval de casamento da personagem Celina, avó da autora: uma xícara e um pires e uma boneca de louça da sua tia-avó, Nunu.

13 Onã = caminho, em língua iorubá e Sabagí = local onde se realizam os rituais de ingresso no culto jeje. (SOARES, 2009: 10).

14 Expressão utilizada por Cruz (2018, p. 283) - base inspiradora para escrita deste texto.

Figura 2 - Objetos de porcelana



Fonte: CRUZ, 2018: 314.

O ano era 1938, neste ponto da trama da família Cruz, graças ao dinamismo das mulheres, parte da família se instalou no Rio de Janeiro, pois “[...] A vida na Bahia estava difícil. [...] Para elas, que nunca ultrapassaram as fronteiras da Bahia, ir para o Rio de Janeiro parecia assustador” (CRUZ, 2018: 275). A jovem Nunú, de 16 anos, que sofria de crises de esquizofrenia, sempre cuidada com zelo pela família, acompanhou a mãe, Damiana, nessa viagem, enquanto a irmã, Celina, por estar noiva de Manuel (Maneca) ficou na Bahia.

Em novembro de 1939 foram informadas, por carta, sobre o casamento de Celina e Maneca no mês seguinte, sem que o assunto tivesse sido tratado em cartas anteriores, provocando o rápido regresso: “Embarcaram, sim, para Salvador com urgência, deixando tudo para trás.” Nunú, sabendo de tudo entrou em crise e também seguiu com a mãe: “Sedada, ela ficou numa cabine com marinheiros na porta, revezando-se para que não saíssem. Ao contrário da viagem de ida, a volta foi um inferno.” (CRUZ, 2018: 281). O reencontro, nessas condições, foi difícil, “[...] Entraram em casa e deram de cara com o vestido de noiva de Celina pendurado e louças de um enxoval cuidadosamente preparado se empilhando. Mãe e filha tiveram uma dolorida conversa.” (p. 281). A jovem a tudo observava e “[...] ninguém conseguiu interferir quando Nunú decidiu acabar com aquele ‘circo de casamento’, como dizia entre os dentes, enquanto rasgava cuidadosamente cada pedaço do vestido de noiva pendurado.”

Despedaçavam-se ali parte dos elementos materiais que davam sentido às bodas, que concretizariam a separação das irmãs. Nunú continuou rasgando o vestido e, de repente: “[...] O barulho de pratos quebrando foi o que chamou

Martha [avó de Nunu], que estava no quintal tomando um pouco de sol, e alguns vizinhos para dentro. Tarde demais. O vestido já estava em farrapo e sobram apenas uma baixela, um saleiro e algumas pequenas xícaras.” (CRUZ, 2018: 283). Celina, ao chegar do trabalho “[...] corria os olhos, muda, pelo cenário de destruição, sentindo uma trave na garganta. Chorou sentada na beirada da cama, amparada por Martha, que apenas dizia que iriam dar um jeito.” (CRUZ, 2018: 283). Nunu transformou as “bodas em cacos”, ao destruir parte do enxoval adquirido com o trabalho de Celina. Após o surto, mesmo com a recomendação da avó para ser levada ao terreiro do Gantois para consulta e tratamento espiritual - “[...] - Eu não disse a vosmicê que essa pequena tinha que ir ao Gantois? Até quando vai negar que ela tem coisas a fazer?” (CRUZ, 2018: 283) - Nunu foi levada ao Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira e “[...] não, foi ao famoso terreiro, onde Mãe Menininha a esperava.” (CRUZ, 2018: 283).

O episódio chegou ao fim com a autora lembrando que “[...] Teriam em pouco tempo bodas na família. Bodas partidas. Bodas em meio aos cacos.” Esse final remete às palavras do historiador Walter Fraga (2014: 21), ao estudar documentos da escravidão: “[...] fragmentos ou retalhos de experiências espalhados em fontes documentais ajudariam a recompor outras fascinantes histórias.” Assim trilhou Eliana Alves Cruz, cruzando fontes documentais às memórias de sua tia-avó Nunu, a partir de 2010 e finalizou o seu romance-histórico autobiográfico recompondo “fascinantes histórias”. O entrelaçamento de tramas memoriais e objetos oferece, especialmente ao campo da documentação e exposição museológica, uma farta inspiração para incluir elementos das subjetividades, pois elas estruturam e entrelaçam as pessoas aos objetos e vice-versa.

A força histórico-literária da expressão “em meio aos cacos” não se restringe àquele momento, pois para reconstruir memórias e histórias é preciso seguir entre fragmentos de matérias e memórias. No caso das famílias negras, poucas são aquelas que conseguem saber sobre seus antepassados além da geração de bisavós. São muitas as histórias negadas, ocultadas, resultantes de desintegrações feitas desde o sistema colonial-escravista e seus desdobramentos. A materialidade do episódio relatado no capítulo nos inspira a dialogar sobre mãos negras e porcelanas, um diálogo silenciado nos museus de arte decorativa. O texto aponta para a possibilidade da aquisição e uso de objetos de exceção, como as porcelanas, por mulheres negras, antes e após a abolição, episódio que nos instigou a entrelaçar fios conectivos com os acervos de porcelanas dos terreiros, de forma a evocar suas memórias.

As louças quebradas no episódio narrado ressaltam a complexidade que envolve memórias negras, em suas mais diversas possibilidades. A obra de Eliana Alves Cruz se distancia das velhas narrativas nas quais as pessoas negras são vistas como massas homogêneas, com a predominância de lugares subalternos, sem o devido cuidado com as subjetividades. O rico multiverso do trabalho das mulheres negras, que desde o período colonial-escravista possibilitou a aquisição da liberdade, com a compra da própria alforria¹⁵ e de seus familiares, bem como a compra de imóveis e o acesso a objetos de exceção, destacando-se aqueles em ouro, que também habitam os museus.

No século XX, as mulheres negras continuaram adquirindo e utilizando objetos de alto valor monetário, que podiam ser transformados em dinheiro,

15 Alforria ou também coartação, “[...] prática costumeira resultante de um acordo entre senhor e escravo que permitia o pagamento parcelado da alforria em quatro ou cinco anos [...]” (PAIVA, 2012: 14).

com vendas e penhoras, como narra Cruz em trechos de conversa¹⁶ entre as personagens Martha e Celina, sua trisavó e avó:

Feliz da vida com a escolha da neta, Martha um dia a chamou em um canto e lhe mostrou uma caixa. A menina arregalou os olhos. Eram balangandãs, terços, colares e brincos... Tudo de ouro. - Teu avô a vida toda me disse que eu queria ser igual a eles, que eu disputava com a família de Maricota... Era um pouco sim - e riu -, mas eu queria que tivessem alguma coisa pro futuro. Fui comprando aos poucos, a vida toda. Um mês um brinquinho, tempos depois um colar, outra hora a penca de balangandã... [...] - Usei algumas coisas para bancar o seu ginásio. Se a gente tivesse usado antes, isso tinha virado comida, vestido novo, quem sabe parte de outra casa maior, mais bonita... Mas que queria uma coisa que ninguém pudesse tirar, fia. É pros seus estudos de professora, Cecé. (CRUZ, 2018: 255).

O caminho (auto)biográfico não é individualista, muito ao contrário, ao construir narrativas de si, estas se alinham a muitas outras memórias. O episódio dos “cacos” traz à tona um exorcizar de memórias traumáticas de muitas mulheres negras do passado. A pentavó da autora, a africana Ewa Olluwa, batizada Helena, assim como tantas mulheres escravizadas, levou surras por quebrar xícaras e pires da casa da família onde foi escravizada, a família Tosta. Há no episódio, sem dúvida, implicações derivadas da sanidade mental da jovem, porém, se retirarmos essa condição e interpretarmos a cena da quebra das louças tal como um cinema mudo, podemos ver naquele ato uma expressão contra hegemônica, como um grito que ecoa vozes de outras tantas mulheres que, acidentalmente, quebraram louças, como Ewa Olluwa.

O medo, o cuidado excessivo deve ter pairado no imaginário de muitas mulheres no trabalho doméstico que, do formato colonial-escravista, se desdobrou para o universo das empregadas domésticas que continua adentrando o século XXI. Ao pensarmos no episódio como uma cena muda podemos inferir que, com a quebra das louças, ela quebrou uma tradição de medo, medo de não poder exprimir os seus próprios sentimentos, medo do castigo, medo da morte. Atos e sentimentos que suas ancestrais não puderem vivenciar. Houve choro, houve tristeza com as “bodas em meios aos cacos”, mas, uma vez mais, as mulheres negras pegaram os cacos e reconstruíram suas vidas.

Entre as materialidades que sustentam as tramas memoriais da obra *Água de Barrela*, a boneca de louça (Figura 3) foi levada por Eliana Cruz a um programa de entrevistas,¹⁷ como prova material dessas narrativas. Sobre a boneca, em alva porcelana, com face rosada e cabelos loiros, ofertada a uma criança negra, a autora assim se expressou: “[...] eu fico imaginando aquela menina negra olhando essa boneca como o modelo, modelo estético, modelo cultural, como um objetivo a ser atingindo [...]” (CRUZ, 2019: entre os minutos 12:37-12:50). Situação semelhante, mesmo não sendo “representativa”, relata a premiada escritora negra estadunidense, Toni Morrison, no posfácio de sua obra que desafiou os conceitos de beleza racial nos anos sessenta, O olho mais azul, que destaca a personagem Pecola, como um “caso extremo”, no qual “[...] a demonização de uma raça inteira podia criar raízes dentro do membro mais delicado da sociedade: uma criança; do membro mais vulnerável: uma mulher.” (MORRISON, 2019: 210).

16 Narrações com base nos registros das lembranças da tia-avó da autora, a tia Nunu.

17 Programa Conversa com Bial: entrevista os escritores Eliana Alves Cruz e Laurentino Gomes. Exibição em 18 nov. 2019. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8097950/?s=0s> Acesso em 6 abril de 2022.

Figura 3 - Imagem capturada do computador, momento da fala de Cruz



Fonte: CRUZ, 2019.

Narrativa museológica - mulheres negras e louças finas: o ocultamento nos museus de arte decorativa

A imagem da boneca serve de elo para passarmos do acervo privado, em cacos, para o diálogo com peças do acervo do Museu de Arte da Bahia, que reflete em sua narrativa expográfica os anseios da sociedade que se pensa embranquecida, passada pela “barrela”, a exemplo da descrição do serviço de chá e café,¹⁸ em porcelana francesa encomendado com as marcas heráldicas familiares:

Parte do serviço para chá e café, em porcelana francesa decorada com pinturas de influências oriental com policromia, e o brasão do Conde de Passé, Antônio Bernardino da Rocha Pita e Argolo, (1793-1877). Um dos homens mais ricos do seu tempo, possuidor de várias propriedades, viveu na Bahia e **soube cercar-se de objetos de fino gosto.** (MAB, 1997: 263, grifos nossos).

18 Com data de registro na ficha de documentação de 10 de agosto de 1943, proveniente da Coleção Góes Calmon, foram registradas as peças do serviço: “12 - Doze xícaras grandes com os respectivos pires perfeitas. 13 Treze xícaras menores com os respectivos pires - uma rachada. 2. Dois bules - perfeitos 1 - Uma leiteira perfeita 3- Três açucareiros - uma tampa rachada” (MAB, 1943).

Figura 4 - Serviço para chá e café



Fonte: MAB, 1997: 263.

O Conde de Passé, com nome e seus muitos sobrenomes: “Antônio Bernardino da Rocha Pita e Argolo”, um homem que “[...] soube cercar-se de objetos de fino gosto”, é o personagem central na descrição do conjunto de louças. A expressão “fino gosto” nos faz lembrar o comentário de Cruz sobre a boneca de porcelana para uma menina negra: “[...] modelo estético, modelo cultural, como um objetivo a ser atingindo”. Trata-se de um senhor de engenho¹⁹ que, dentre suas “várias propriedades”, estavam seres humanos escravizados, como determinava a base econômica do seu tempo.²⁰ Sobre a materialidade da louça descreve-se rapidamente a proveniência francesa, de forma genérica, sem especificação da fábrica,²¹ entre as muitas que compõem o quadro histórico singular relativo à apropriação do saber-fazer da porcelana chinesa, sintetizado como “influências orientais”. A função das peças foi rapidamente descrita: “serviço para chá e café”.

Utilizando a descrição como uma cena muda, como fizemos com o episódio dos cacós, começamos perguntando como reagiriam, ao ler essa descrição, as mulheres que zelavam pela casa do Conde naquela época, depois do falecimento da Condessa ?²² - a exemplo de sua filha, a “[...] Baronesa de Cotegipe, quem fazia as honras das casas nas recepções e festas”, conforme informa a museóloga Telma Carvalho (2019: 91). Essa, entre outras tantas possíveis perguntas, nos remete às inspiradas palavras do historiador Ulpiano Meneses (2008: 13) em prefácio da obra *Gênero e Artefato*, de Vânia Carneiro de Carvalho: “Mas não se trata apenas de colar etiquetas de gênero aos objetos e espaços de outros tempos, e sim de trazer à tona a dinâmica da vida cotidiana.”

19 “No planeta feito de açúcar e fumo, a terra era a extensão do próprio ser. Existia quem a tinha.” (CRUZ, 2018: 110).

20 No inventário da esposa de Passé, em 1856, os escravos do ‘Engenho Freguesia’ eram cento e sessenta e três, “[...] No inventário do Conde de Passé em 1877 os escravos passaram a ser cento e vinte e um, não contando três ingênuos libertados pela lei de 28 de setembro de 1871. [...]” (PINHO, 1982: 254).

21 No catálogo publicado em 2000, aparece registrada a fabricação: “Porcelana francesa, pasta dura com marca ‘C. H. Pillivuyt & Cie, Paris’, século XIX.” (ATHAYDE, 2000: 54, grifos da autora).

22 “Casou-se o futuro Conde de Passé a 2 de fevereiro de 1831 com sua prima Maria Luísa Munis Barreto (batizada a 10 de abril de 1810 e falecida a 26 de setembro de 1838).” (PINHO, 1982: 36).

Conforme citação acima, para explicitar narrativas expográficas que tratem da “dinâmica da vida cotidiana” exige que os argumentos que as sustentem tragam à tona, entre outros tantos temas, aquele considerado por Freitas (2019: 56) como “tabu para os museus de arte decorativa”, a escravidão. Naquele cenário nobiliárquico-escravista vivenciado pelo referido conde, que faleceu onze anos antes da abolição do trabalho escravo, a relação com objetos domésticos não estava voltada para o masculino, como a descrição salienta. Ainda que datada de 1997, a descrição exemplifica a permanência do modo patriarcal de pensar a sociedade, presente ainda no final do século XX, apesar do surgimento dos estudos de gênero e suas denúncias. O museu privilegiou, em sua narrativa, o homem branco, detentor dos bens, mesmo daqueles chamados de “fino gosto”, que estavam restritos ao universo feminino, ocultando as mulheres que faziam parte da vida cotidiana do conde, fossem brancas ou negras.

Essa narrativa, excludente, consolida um fazer museal cristalizado na exacerbação de personagens das elites, em detrimento de informações intrínsecas e extrínsecas que as peças podem oferecer, a exemplo da triangulação continental explicitada na materialidade das peças, ou seja, a fabricação francesa, depois que aquele país se especializou em pasta dura, com as descobertas de caulim em seu território, seguindo a tecnologia desenvolvida na primeira fábrica de porcelana europeia, em Meissen, na Alemanha. À tecnologia chinesa, transposta para a Europa, são colocados elementos estilísticos que atendem à estética encomendada, em xícaras com asas, bules com corpos que lembram elmos, asas em estilo rococó, elementos que se aliam à policromia chinesa, a *chinoiserie*, ou seja, a permanência de elementos chineses, fora da China.

Ao somente enaltecer o conde, os diálogos estéticos entre China, França-Alemanha-Portugal e Brasil, explicitados nas peças, ficam esquecidos, assim como as tramas históricas internas sobre os motivos da encomenda desse serviço para o Engenho Freguesia,²³ como relata o historiador Wanderley Pinho (1982), com base no inventário em 1877: “[...] ‘um aparelho completo de louça de porcelana dourada com as armas da casa, para jantar e almoço - 60\$000’ [...] Outro com armas imperiais, comprado em 1858, segundo tradição familiar, para uma eventual recepção dos Imperadores.” (PINHO, 1982: 223). Segue ainda o historiador comentando sobre a visita imperial não ocorrida:

Passé se prepara em 1859 para receber o Imperador no ‘Freguesia’: Ele e vários outros senhores de engenho: é tradição. Em 1847, na Província do Rio, o jovem Imperador tinha visitado vários engenhos e fazendas, recebido com pompa e festas. Era natural que o mesmo fizessem na Bahia. (PINHO, 1982: 598).

Mas, não foi o que aconteceu:

[...] Em uma carta do Marquês de Abrantes a Inocêncio Góis, datada de 7 de setembro de 1859 lê-se: ‘S.M. autorizou-me a escrever a meus parentes e amigos, e a assegurar-lhes que, conhecendo Ele as circunstâncias das Províncias, que ia percorrer, não desejava de modo algum que os proprietários e habitantes fizessem despesas, e contraíssem dívidas, a fim de recebê-lo com festas etc. SS.MM.II. não aceitem bailes nem outro festejo dispendioso. Desejam que o

23 Engenho que foi transformado em museu, por decreto em 1968, inaugurado em 1971, no: “[...] imponente edifício tombado ainda em 1944 pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), [...] A denominação da instituição foi estabelecida como forma de homenagem ao dono do bem, o político e intelectual baiano José Wanderley de Araújo Pinho, falecido em 1967.” (RODRIGUES, 2018: 11-12). No momento o Museu passa por um processo de reforma, com abertura prevista para este ano de 2022.

produto das subscrições, que hajam de fazer-se para tais festejos, seja antes aplicado a estabelecimentos pios ou de utilidade pública. Nada de patacoadas. Declare, portanto, isto a todos os nossos amigos e conhecidos. (PINHO, 1982: 598).

O cenário do Brasil imperial-escravista, “[...] ambiente castelão de um potentado rural daquele meado do século XVIII [...]”, em palavras de Pinho (1982: 497), com o Nordeste do país ainda firmemente ancorado no mesmo modo de produção colonial, a monocultura da cana-de-açúcar e seus velhos senhores de engenho, com seus títulos de barões, viscondes, condes e demais títulos nobiliárquicos foi o pano de fundo para o que Pinho (1982: 451) chamou de cenário provocador do “[...] surgir dos linhagistas [...] que despertou no Brasil colonial o dormente gosto das tradições de família, com isto estimulando a busca de brasões - uns esquecidos, outros novamente criados”.

É ainda Pinho que, criticando este cenário da feitura dos brasões, com elementos que articulam as famílias à corte portuguesa, observa:

Um heraldista rigoroso acharia o que reparar e retocar no brasão qual se acha pintado não só no teto de ‘Freguesia’ (como outrora no da casa nobre do Largo do Teatro - depois ‘Diário da Bahia’) mas também na louça do depois Conde de Passé. Assim no timbre - o dos Argolos - o leão devia sustentar a chave entre as garras e a tem, entretanto, na boca; o quartel dos Queirozes, que devia ser em campo de ouro, figura em campo de prata, o que pode estabelecer confusão com as armas dos Ramalhos; no quartel dos Rochas, além da vespa vermelha estar irregularmente debruada de ouro, as vieiras ou conchas mais parecem umas flores-de-lis. Para os que tomam a rigor as regras de armaria e não se querem afastar da exata representação dos símbolos heráldicos, há 450 aí graves erros, que entretanto nem eram sequer suspeitados pelos pintores, abridores e alvenéis a quem se entregavam pelo Brasil a fora a fatura de painéis, gravuras e cunhais. (PINHO, 1982: 450-451).

Figuras 5 - Brasão do Conde de Passé



Fonte: Foto MAB.

Figura 6 - Detalhe do leão com a chave na boca



Fonte: Foto MAB.

Mulheres negras e louças finas:
três narrativas entre ocultamentos e visibilidades

Este serviço faz parte da exposição de longa duração do MAB, que ocupa o andar superior do “[...] palacete do rico negociante de escravos José de Cerqueira Lima.” (MAB, 1997: 12), fato que também não é explorado na expografia. Abaixo apresentamos duas fotos da sala de exposição.

Figuras 7 e 8 - detalhes da exposição (2019)



Fonte: FREITAS, 2019.

Neste momento, 2022, as salas da exposição de longa duração passam por reforma e parte do acervo está exposto no andar térreo, recebendo destaque a coleção de louças brasonadas, ilustradas nas fotos abaixo. No destaque em exposição temporária, outras peças, do mesmo material, dialogam com as peças brasonadas do Conde, conforme texto expográfico também utilizado na exposição de longa duração:

LOUÇA HISTÓRICA DO BRASIL - A partir da transferência da Corte Portuguesa, em 1808, e posteriormente, da independência do Brasil, novos usos costumes foram implementados entre a aristocracia local, sendo o uso da louça brasonada uma forma de simbolizar poder e distinção social. Os serviços de jantar, café e chá eram encomendados, através de catálogos, às diversas manufaturas de porcelana existentes na Europa, tais como ‘Sèvres’ e ‘Limoges’, na França, ‘Meissen’, Alemanha, ‘Copeland’ e ‘Wedgwood’, na Inglaterra, além das peças que foram fabricadas na China e exportadas para a Europa por meio da ‘Companhia das Índias’. Podemos classificar as louças em três segmentos: brasonada, coroadada e monogramada, conforme observamos nesta pequena mostra da coleção de louça histórica pertencente ao Museu de Arte da Bahia. (MAB, texto expográfico).

Figuras 9 e 10 - detalhes da atual exposição (2022)



Fonte: Fotos MAB.



Essas narrativas museológicas podem levar a uma falsa ideia de que essa tipologia de objetos era de propriedade e uso exclusivo da classe identificada em seus brasões. Peças com semelhante matéria-prima, tipos e funções também foram adquiridas e transformadas em bens salvaguardados, como demonstram, a seguir, os acervos das lalorixás.

Narrativa museológica - quando as mulheres negras são as proprietárias das louças finas

Levantei de manhã triste porque estava chovendo. [...] O barraco está numa desordem horrível. É que eu não tenho sabão para lavar as louças. Digo louça por hábito. Mas é as latas. [...] ... Fiz a comida. Achei bonito a gordura frigindo na panela. Que espetáculo deslumbrante! As crianças sorrindo vendo a comida ferver nas panelas. Ainda mais quando é arroz e feijão, é um dia de festa para eles. (JESUS, 2014: 42-43).

Os versos de Carolina Maria de Jesus nos remetem, mais uma vez, à relação das mulheres negras com as louças e o velho hábito de limpá-las, mesmo que objetivamente ali estivessem latas no lugar das louças. No entanto, outras memórias e histórias dessa relação foram erguidas, ultrapassando a ligação com a limpeza. Nos ancoramos na literatura, principalmente a de mulheres negras, para analisar essa relação, por nela encontrar abordagens que entrelaçam os objetos de arte decorativa às biografias de pessoas negras, revelando o que as formas hegemônicas de expor tentam apagar e esquecer: as mãos de mulheres negras, como exemplifica a obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, que revela o gosto da protagonista Kehinde pela louça. A personagem, já alforriada, trabalhando no ganho, compra um serviço de café como presente de bodas para um casal negro:

[...] Mal tive tempo de procurar um presente para enviar ao Hilário pelo casamento, mas por sorte acabei encontrando um bonito aparelho de café muito parecido com o que a sinhá Ana Felipa tinha no solar em São Salvador. Era chinês, como garantiu o dono do armazém onde comprei e onde também estavam à venda muitas coisas de lá do outro lado do mundo [...]. (GONÇALVES, 2019: 617).

Os estudos sobre o período escravista têm mostrado as complexidades do cotidiano das mulheres, como destaca o professor Eduardo França Paiva: “[...] os estudos realizados nas últimas décadas revelam um passado escravista colonial muito mais complexo, dinâmico e marcadamente feminino do que se pensava. [...] Essas mulheres ainda têm muito a nos contar sobre aquela sociedade e aquela época.” (PAIVA, 2012: 17). No entanto, especialmente no campo dos museus de arte decorativa, essa presença ainda não foi percebida, nem mesmo no pós-abolição, quando essas mulheres continuaram adquirindo artigos de exceção, como as porcelanas. Quando veremos nos museus que elas, assim como o Conde de Passé, também souberam “[...] cercar-se de objetos de fino gosto”? (MAB, 1997: 263). Há, inegavelmente, uma lacuna nos estudos quanto ao poder aquisitivo de famílias negras, seja no período escravista ou no posterior, que precisa ser preenchida. Enquanto isso, mais uma vez, somos guiadas pela personagem Kehinde, que nos leva a refletir:

Eu sempre tive medo da inveja, mas era um medo misturado com orgulho, porque ter nascido preta não me impediu de **conseguir muitas coisas com as quais alguns brancos nem ousavam sonhar**. [...]. (GONÇALVES, 2019: 711, grifos nossos).

Seguindo nessa perspectiva do orgulho na aquisição de objetos de exceção, com os quais, inclusive, “[...] alguns brancos nem ousavam sonhar”, passamos a vislumbrar as coleções de louças dos dois terreiros anteriormente citados, constituídas por peças compradas e recebidas como presente. A concepção de pertencimento, mesmo não explicitada ou destacada nas exposições (no Memorial do Gantois e na sala de jantar do Maroketu) e nas descrições de Silva (2010) e Soares (2009), oferece aos estudos de arte decorativa elementos analíticos que podem ser articulados às memórias anônimas de mãos negras que puderam tão somente cuidar das louças das casas dos patrões, essas mesmas que foram habitar as vitrines dos museus, perpetuando discursos nobiliárquicos e masculinos. Essa mesma concepção, porém, pode se articular às muitas mãos anônimas que foram, e continuam sendo, proprietárias de louças finas.

A cristaleira de Terreiro do Gantois

O acervo de louças finas da lalorixá Menininha do Gantois compõe o Núcleo “O espaço da mulher”, e está acondicionado em duas cristaleiras, contendo peças em seu espaço interno e na parte superior, bem como sobre o tampo de uma mesa redonda, conforme figura abaixo.

Figura 11 - Cristaleira I com acervo de louça



Fonte: SILVA, 2010: 20.

Figura 12 - cristaleira 2 com acervo de louca e vidros



Fonte: Instagram do Terreiro do Gantois.²⁴

Segundo informações do site institucional, o Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê, Terreiro do Gantois, foi “[...] fundado em 1849, pela africana Maria Júlia da Conceição Nazareth. [...] (1800-1910)” (TERREIRO). Já o “Memorial Mãe Menininha do Gantois” foi fundado em 1992, no mesmo espaço físico do Terreiro - no bairro da Federação, em Salvador, em área que era privativa da lalorixá Maria Escolástica da Conceição Nazaré (1894-1986), a Mãe Menininha, que o liderou de 1922 a 1986. O Memorial é composto por um acervo de mais de 500 peças “[...] referentes à história, objetos rituais, e pessoais, de uma das maiores lideranças da religiosidade de matriz africana na Bahia. Ele está integrado ao espaço sagrado do terreiro.” (TERREIRO).

Para essa trama narrativa-museológica acerca de um objeto pertencente a um terreiro de Candomblé, escolhemos a peça abaixo (figura 13), descrita no Catálogo como “Prato de louça”, sendo, “Provavelmente louça de Macau, China. Dimensões: 26 x 23,8 cm.”, como explica a lalorixá Carmem Oliveira da Silva²⁵ (2010: 116).

Figura 13 - Acervo Memorial



Fonte: SILVA, 2010: 116.

24 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cdt5eYErO3x/> acesso Maio 2022.

25 Atual dirigente do Terreiro do Gantois.

Mulheres negras e louças finas:
três narrativas entre ocultamentos e visibilidades

Com base nos estudos de Teixeira Leite (1986), essas porcelanas, feitas sob encomenda, geralmente eram classificadas, a partir da predominância cromática, como: “porcelanas policromadas”; “Família Verte”; “Família Rose”; “Café au Lait”; “Imari chinês”; “Celadon”; “Blancs-de-Chine” e “Gres de Yixing”. Contudo, uma das mais difundidas era a “Azul e branca”, ou louça de Macau, exemplificada na figura 12:

Nos primeiros espécimes decorados com azul de cobalto observavam-se manchas escuras ou avermelhadas no desenho, causadas por saturação. À medida em que os artistas chineses adquiriam maior experiência com o novo material, tais manchas foram evitadas, até que exemplares tecnicamente perfeitos foram produzidos. Isso não impediu, porém, que em tempos da Dinastia Qing se tentasse reproduzir, deliberadamente, aquilo que era causado involuntariamente pelo excesso de mineral empregado. (TEIXEIRA LEITE, 1986: 28).

O prato mencionado foi um presente, dentre os muitos recebidos por Mãe Menininha. O ato de presentear objetos dá suporte material às relações, marcadas pelo prestígio advindo desde as pioneiras ialorixás da Bahia, que conseguiram, mesmo em face de uma sociedade racista e sexista, criar redes de cumplicidade, solidariedade e afetos a partir dos serviços espirituais prestados a pessoas de distintos estratos sociais e raciais. O prato de louça de Macau, para além das questões técnicas e históricas dessa categoria de objeto, articula-se às narrativas que se entrecruzam às mãos que o utilizaram no espaço sagrado de religiosidade afro-brasileira.

As cristaleiras do Terreiro Maroketu

Fundado em 1943 por Mãe Cecília Moreira da Costa²⁶ (1895-1964), Mãe Cecília do Bonocô, que o liderou por 21 anos desde a sua fundação, o Terreiro Ilê Axé Maroketu está situado no bairro de Cosme de Farias, com acesso pelo Vale do Bonocô, em Salvador. A denominação “Maroketu”, segundo Soares (2009), deve-se à sua origem africana:

M'ARÔ: Mo (eu/pronome pessoal) + Arô (vila fundada pelos nagôs em Ketu, culto a ogum) = MARÔ + KETU = minha terra de Ogum/terra que ogum pisou / eu potentado de ogum na Bahia (Salvador). Maroketu, expressa a reconstituição simbólica, tão legítima quanto a pessoal, da linhagem real da família de Arô de Ketu na Bahia. Esse é um exemplo de como os descendentes de africanos conseguiram re-simbolizar as referências sócio-culturais vividas em algum tempo do passado na África (SOARES, 2009: 289).

O acervo de louças finas está acondicionado em duas cristaleiras, com peças no espaço interno e na parte superior (Figuras 13 e 14). De acordo com Soares (2009), as cristaleiras foram sendo preenchidas desde a criação do terreiro, recebendo novas peças nas gestões das sucessoras, as filhas sanguíneas da líder religiosa, Mãe Jocelina Santos de Oxalufã e Archanja Moreira de Brito, Mãe Pastora de Iemanjá Ogunté. Todas elas, conforme Soares (2022), “Deram continuidade... preservando e introduzindo outros objetos. Tudo era preservado com bastante esmero [...]”. Seu depoimento assim seguiu: “[...] O aparelho de jantar e outras louças, talheres de prata (ou banhados) e os copos de cristais eram os

26 “[...] reconhecida publicamente como Cecília Brito, depois de ter agregado ao seu nome o sobrenome do companheiro Crispim Brito [...]” (SOARES, 2009: 118).

mais protegidos ... delicados. E provavelmente, os mais preferidos.” (SOARES, 2022).

Figuras 14 e 15 - cristaleiras do Ilê Axé Maroketu



Fonte: SOARES, 2022

As cristaleiras ficam na sala de jantar do terreiro, no espaço que era então de uso privativo da lalorixá. Assim como nas ricas casas, as louças finas eram usadas em ocasiões especiais, como lembra Soares (2022):

Na Semana Santa e para receber os clientes e amigos influentes. O ambiente dos móveis onde os objetos estavam, era protegido, circulação restrita, cristaleiras com chaves pequeninas, mas eficientes restringindo o acesso dos curiosos...

Ao consultarmos o anexo V (Memórias: objetos, louças e símbolos do Ilê Axé Maroketu) da tese de Soares (2009), que elenca o importante acervo de objetos, utensílios domésticos e sacros, incluindo mobiliário, indumentárias, ferramentas, joias e demais insígnias de Orixás - descobrimos, entre esses objetos, um conjunto de vasos com tampa, em porcelana chinesa (potiches), pertencentes ao quarto de Obaluaê²⁷ - que nos fez adentrar ao universo particular desses objetos de exceção, especialmente selecionados para o uso no quarto reservado ao Orixá de Mãe Cecília do Bonocô, conforme figuras (16 a 19) a seguir:

27 “[...] orixá que rege as dualidades, as coisas que, a princípio, parecem ser antagônicas, como saúde e doença, vida e morte, mas que, na verdade, são manifestações do mesmo princípio.” (MATOS, 2019: 31).

Figuras 16, 17, 18 e 19 - vasos chineses do Terreiro Maroketu



Fonte: fotos da pesquisa.

Como as demais peças de louças, os vasos com tampas chegaram ao Terreiro provavelmente como presentes, o que testemunha e revela o prestígio social e político da rede de sociabilidades advinda do trabalho espiritual, “[...] como exímia olhadeira em copo d’água e pela força ‘Axé’ do seu Orixá Obalu-aê”, que envolvia as relações no terreiro, como relata Soares (2022):

Lembro que as relações de amizades com pessoas de outras classes sociais (portuários, comerciante, professores primários), puderam ajudar a desenvolver o gosto de minha avó pela estética das salas de jantar aparelhadas, prontas para eventos pontuais, mas que pudessem evidenciar a distinção da família. Tínhamos uma pequena coleção de louças da China para chás, achava que eram brinquedos, tardiamente entendi o valor das louças levíssimas e ornadas com tintas douradas, com paisagens, situações do cotidiano chinês. (SOARES, 2022).

Sobre as características estilísticas e técnicas dos potiches chineses, várias são as referências que podem ser acessadas, passando da porcelana chinesa de exportação à fabricação europeia e nacional, para explicar a sua produção com as policromias apresentadas, floral chinesa e floral estilizada, pigmentação a ouro, reserva em medalhão de influência neoclássica, entre outros elementos iconográficos.²⁸ Mas, o que de fato interessa para a presente argumentação são os entrecruzamentos, as relações entre a proprietária dos vasos e seu Orixá. Para isso, vejamos alguns aspectos relativos à construção do quarto de Obalu-aê:

[...] A projeção dos posicionamentos dos quartos dos orixás no Terreiro edificado por Cecília do Bonocô representa um pouco das referências africanas que subsistiram na memória do culto. Na casa de Obalu-aê, no centro ergueu-se uma pequena cabana, moradia preferencial desse Orixá que, segundo os mitos, procurou reservar-se do convívio coletivo em virtude de suas moléstias. [...]. (SOARES, 2009: 108).

A construção do quarto seguiu as recomendações africanas ancestrais, mas, como já mencionado, esses vasos chineses foram introduzidos ao ambiente. Tal incorporação, para uso ou decoração, traz à tona entrelaçamentos de percepções, de mundo e artísticas, se levarmos em consideração que o Orixá, tal qual a porcelana, possui uma relação profunda com a terra:

28 Teixeira Leite (1986); Brancante (1981); MAB, (1997).

[...] Nesse aspecto, ele é senhor de tudo que está na superfície e no interior da terra, relacionando-se, portanto, com as necrópoles, elementos em decomposição, os processos de erosão, deterioração, destruição e transformação da matéria, sendo o responsável por devolver à terra as materialidades que lhe pertencem. (MATOS, 2019: 50).

Há, nessa explicação, algo de alquímico na transformação das materialidades, o que nos faz retornar à obra de Edmund Wall (2017: 23), na qual ele expressa que: “Há um consenso sobre a estranheza da porcelana: ela é sujeita a alterações alquímicas, ao renascimento. [...]”. Seu texto nos articula à nossa primeira narrativa, pois utiliza a noção de “cacos”, como necessários para seguir pistas:

Ou posso viajar através de cacos. A porcelana justifica uma viagem, acredito. [...] Está na categoria dos materiais que transformam objetos em outra coisa. É alquimia. A porcelana começa em um lugar distante e nos leva a outro lugar distante (WALL, 2017: 26).

Magistralmente, ou mesmo alquimicamente, Mãe Cecília do Bonocô, ao destinar os vasos de porcelana ao quarto consagrado a seu Orixá, também “[...] chamado de ‘Rei da Terra’ o que significa que ele representa os antepassados que fundaram as primeiras comunidades da região” (SOARES, 2009: 220), os articulou à potência espiritual ali representada, que se materializa em elementos ligados à terra.

Considerações finais

O entrelaçar de memórias familiares na complexidade dessas narrativas, que evidenciam ocultamentos e visibilidades sobre a presença da mulher negra em acervos de louças finas, pode ser inspirador para o campo dos museus de arte decorativa, no sentido de pensar a construção de narrativas expográficas mais inclusivas. A primeira, mesmo não sendo uma narrativa museológica, consegue imprimir reflexões que levam ao encontro de subjetividades, a partir das porcelanas em cacos; a segunda e a terceira se aproximam quanto às características documentais, sendo que a segunda prima pelos enaltecimentos nobiliárquicos em detrimento do ocultamento de outras pessoas e situações, nos alertando à reflexão de posturas excludentes. A terceira narrativa, dos dois terreiros (apesar destes manterem um padrão documental e expográfico de modelo hegemônico), tem latente um importante diferencial que em muito se distancia da segunda narrativa, o fato de serem mulheres negras as proprietárias das louças. O pertencimento provoca a explicitação de narrativas em primeira pessoa, como acentuou a primeira narração. Esse diferencial oferece ao campo de estudos de arte decorativa importantes pistas para construção teórica e empírica de argumentos que podem ampliar as informações documentais que alimentam as narrativas expográficas em museus.

Ao refletir sobre o entrecruzamento das três narrativas, impossível não pensar no princípio da ação-poética do verbo *exuzilhar*, nascido da cosmopercepção do mensageiro Exu,²⁹ entidade das religiões de matriz africana (Elegua,

29 Èsù na escrita iorubana - “[...] significa esfera, o que reafirma a significância desta divindade enquanto movimento, circulação, coesão e infinitude.” (JAGUN, 2015: 117).

Mulheres negras e louças finas:
três narrativas entre ocultamentos e visibilidades

Elegbara),³⁰ que movimenta seus princípios ontológicos no encontro de outros caminhos que possam ultrapassar as interpretações estabelecidas. A noção de *exuzilhar* tem como argumento reflexivo a articulação entre diversificados elementos de culturas, ancestralidades e memórias transoceânicas, nas quais o Oriente e o Ocidente se interconectam pela via do saber-fazer da porcelana, que navegou mares transportando princípios ontomitológicos e cosmogonias de diversos povos, na construção de conhecimentos que os modos de pensar e fazer ocidentais hegemônicos tentam ocultar. Que o *exuzilhar* possa inspirar a abertura de caminhos para construção de narrativas poético-museológicas inclusivas, ou melhor dizendo, *narrativas poético-museológicas exuzilhadas*.

Referências

ATHAYDE, Sylvia Meneses de; MIRANDA, Victorino Chermont de. *Louça histórica: Museu de Arte da Bahia*. Salvador: MAB, 2000.

BRANCANTE, Eldino Fonseca. *O Brasil e a cerâmica antiga*. São Paulo: Cia. Lithographica Ypiranga, 1981.

CARVALHO, Telma Ferreira de. *Na casa e na mesa: cultura material e sociabilidade na Bahia do Segundo Reinado (1841-1889)*. Salvador, 2019. Orientadora: Marina Regis Cavicchioli. Dissertação (Mestrado - História). Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33363?mode=full> Acesso abril 2022.

CARVALHO, Vânia Carneiro. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material - São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: FAPESP, 2008.

CRUZ, Eliana Alves. *Água de Barrela*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

CRUZ, Eliana Alves. Entrevista ao Programa do Pedro Bial. Exibição em 18 nov. 2019. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8097950/?s=0s> Acesso março 2022.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira. Espirais da linguagem de Exu: por uma filosofia do Òkòtó. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 18, n. 207, p. 04-15, 7 ago. 2018. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/43160> Acesso abril de 2022.

FRAGA, Walter. *Encruzilhadas da liberdade: histórias de escravos e libertos na Bahia (1870-1910)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2ª ed., 2014.

FREITAS, Joseania M.; MOTA, Ritta M. M. Correia. Descolonizando o olhar em arte decorativa: estudo da louça do cemitério Nosso Senhor dos Aflitos em Nazaré-Bahia-Brasil. *Museologia e Interdisciplinaridade*, 8 (16), 125-136, 2019. Disponível em <https://doi.org/10.26512/museologia.v8i16.25057> Acesso abril de 2022.

30 “Há uma indiscutível significação política na presença de Exu nos cultos afro-brasileiros, nos candomblés e terreiros de umbanda espalhados por esse imenso território. Primeiro porque os terreiros não se alinham com religiões hegemônicas, ascéticas puritanas, conversionistas e missionárias, segundo porque estão assentados sob o falo de Exu, responsável por fertilizar a vida.” (FERNANDES, 2018: 9).

FREITAS, Joseania Miranda. Fotografias da pesquisa, acervo do Museu de Arte da Bahia. 2019.

FREITAS, Joseania Miranda. Escravidão: tema tabu para os museus de arte decorativa. *Revista PerCursos*. Florianópolis, v. 20, n.44, p. 56 - 76, set./dez. 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/view/1984724620442019056/pdf> Acesso março 2022.

FREITAS, Joseania Miranda; OLIVEIRA, Lysie dos Reis. Memórias de um tamborete de baiana: as muitas vozes em um objeto de museu. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*. Salvador, v. 05, n. 14, p. 541-564, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/issue/view/444> Acesso fevereiro de 2022.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

JAGUN, Márcio de. *Ori: a cabeça como divindade*. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo; diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

MAB. *O Museu de Arte da Bahia*. São Paulo: Banco Safra. Catálogo. 1997.

MAB. Ficha de Documentação. 43.687. Louça. Coleção Góes Calmon. N. de arrolamento: 676. Salvador, 10 de agosto de 1943.

MATOS, Denis Alex Barboza de. *A casa do velho: significado da matéria no candomblé*. Salvador: EDUFBA, 2019.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Prefácio. In: CARVALHO, Vânia Carneiro. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material - São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: FAPESP, 2008.

MORRISON, Toni. *O olho mais azul*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2019.

MOTA, Ritta M. M. Correia. *Louças vidradas: de Portugal para o cemitério de Nazaré-Ba*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Museologia. Orientadora: Joseania Miranda Freitas. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. UFBA. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33345> Acesso abril de 2022.

PAIVA, Eduardo França. Mulheres de diversas “qualidades” e seus testamentos na colonial escravista e mestiça capitania das Minas Gerais. In XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio (Orgs.). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

RAYMUNDO, Jonathan; FRANÇA, Rodrigo (Orgs.). *Pretagonismos*. Rio de Janeiro: Agir, 2022.

RODRIGUEZ, Mariana Cerqueira. *De Engenho a Museu: um estudo do processo de criação do Museu do Recôncavo Wanderley Pinho*. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Museologia. Orientadora: Suely Moraes Cerávolo. Faculdade

Mulheres negras e louças finas:
três narrativas entre ocultamentos e visibilidades

de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/28459/1/TCC%20Revisado%20Final%20.pdf> Acesso abril 2022.

SILVA, Carmem Oliveira da. *Memorial Mãe Menininha do Gantois*: seleta do acervo. Carmem Oliveira da Silva; Org. e curadoria Raul Lody. Salvador: Omar G, 2010.

SILVA, Cidinha da. *Exuzilhar*; melhores crônicas de Cidinha da Silva. Vol. I. São Paulo: Kuanza, 2018.

SOARES, Cecília Conceição Moreira. *Encontros, desencontros e (re)encontros da identidade religiosa de matriz africana: a história de Cecília do Bonocô Onã Sabagi*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal de Pernambuco. Tese. 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/463> Acesso abril 2022.

SOARES, Cecília Conceição Moreira. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. In: *Revista Afro Ásia*, N.º 17, Salvador, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20856> Acesso março 2022.

SOARES, Cecília Conceição Moreira. Informações para o texto sobre porcelanas. Mensagem recebida por: <joseaniafreitas@yahoo.com.br> 26/04/2022a.

SOARES, Cecília Conceição Moreira. Informações para o texto sobre porcelanas. Mensagem recebida por: <joseaniafreitas@yahoo.com.br> 26/04/2022b.

Herculano, Antônio. Relatório Anual [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <empresaxyw@gmail.com> em 29 nov. 2021.

SOUTO MAYOR, Mariana. Corpos de trabalho, corpos de festa: negros e mestiços na festa colonial triunfo eucarístico, em Vila Rica (1733). *Revista Aspás*, Vol. 7, n.º 1, 2017. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/126523/133555> Acesso março 2022.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *As Companhias das Índias e a porcelana chinesa de exportação*. Salvador: Fundação Cultural da Bahia. 1986.

TERREIRO do Gantois. Site institucional, disponível em: <http://terreirodogantois.com.br/index.php/o-terreiro/> Acesso abril 2022.

TERREIRO do Gantois. Instagram @terreirodogantois. 18.05.2022. Dia Internacional dos Museus. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cdt5eYErO3x/> Acesso Maio 2022.

WALL, Edmund de. *O caminho da porcelana*; a jornada de uma obsessão. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

Recebido em maio de 2022.

Aprovado em setembro de 2022.