

Joseania Miranda Freitas  
Ritta Maria Morais Correia Mota

# Descolonizando o Olhar em Arte Decortiva: estudo da louça do cemitério Nosso Senhor dos Aflitos em Nazaré, Bahia, Brasil

Joseania Miranda Freitas<sup>1</sup>  
Ritta Maria Morais Correia Mota<sup>2</sup>  
DOI: 10.26512/museologia.v8i16.25057

125

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

## Resumo

Este texto, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Museologia, da Universidade Federal da Bahia, Brasil, propõe um exercício de descolonização do olhar em arte decorativa, baseado em revisão bibliográfica que evidencia a pluralidade do fazer cerâmico, através do estudo de uma coleção de louça. Buscou-se um caminho metodológico para estimular a explicitação da pluralidade das matrizes que compõem os acervos cerâmicos, ampliando os modos de compreensão dessa prática, de forma a encorajar outras experiências que apontem para reflexões em torno do campo da arte decorativa, objetivando evidenciar memórias ausentes, silenciadas e/ou excluídas pelos processos de registros de memória hegemônicos.

## Palavras-chave:

Descolonização do olhar. Arte decorativa. Fazer cerâmico. Nazaré-BA. Louça portuguesa.

## Résumé

Ce texte, développé dans le cadre du Master en Muséologie, de l'Université Fédérale de Bahia au Brésil, propose un exercice de décolonisation du regard dans les arts décoratifs, basé sur une révision bibliographique mettant en évidence la pluralité de la fabrication de la céramique, à travers l'étude d'une collection de vaisselle. Une approche méthodologique a été recherchée pour stimuler l'explicitation de la pluralité des matrices composant les collections de céramiques, en élargissant les moyens de comprendre cette pratique, afin d'encourager d'autres expériences pointant vers des réflexions autour du domaine de l'art décoratif, visant à mettre en valeur des souvenirs absents, réduits au silence et/ou exclus par les processus des registres de mémoire hégémoniques.

## Mots-clés:

Décolonisation du regard. Art décoratif. Le faire céramique. Nazaré-BA. Vaisselle portugaise.

## Introdução

Este texto propõe o exercício didático de colocar em diálogo matérias-primas, elementos estilísticos e ornamentais da coleção de vasos de louça do Cemitério Nosso Senhor dos Aflitos, da cidade de Nazaré, com os de outras produções cerâmicas. Este exercício se vincula às abordagens analíticas patrimoniais relativas à descolonização do olhar em arte decorativa. Descolonizar o olhar implica em uma tomada de posição crítica frente aos acervos hegemonicamente estabelecidos, que ainda se ancoram na chegada, conquista e estabelecimento dos povos europeus às Américas como marco fundante de processos civilizatórios. O exercício visa reestabelecer diálogos com os diversos povos produtores de cerâmica, na perspectiva de uma construção plural, de forma a

1 Docente do curso de Museologia UFBA: graduação e pós-graduação.

2 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Museu/UFBA

ampliar as possibilidades de compreensão dos acervos cerâmicos por meio de abordagens inclusivas e não hierárquicas no campo de estudo dos objetos que unem o caráter utilitário às expressões sensoriais e estéticas.

Um dos passos necessários para a construção desse exercício de descolonização do olhar está na observação do fazer cerâmico como uma prática que une a humanidade, pois onde quer que o ser humano tenha habitado, deixou suas marcas nos produtos argilosos, como sublimemente aponta a antropóloga brasileira Maria Lúcia Montes:

[...] arte da criação cerâmica se associa à evolução do homo sapiens sapiens como prima-irmã do domínio do fogo, da agricultura e da domesticação dos animais. Foi com o barro que o homem moldou utensílios imemoriais para as humildes fainas da sobrevivência, para guardar a água e o alimento, para o cozer e comer e o beber - jarros, potes, botijas, panelas - mas também o cântaro, o vaso e o recipiente cerimonial para levar às divindades suas oferendas, ou as urnas para abrigar seus mortos para a vida eterna. (2009, p. 5).

No entanto, ao observar os acervos relacionados ao campo de arte decorativa, percebe-se que as bases eurocentradas, alicerçadas, principalmente, no final do século XIX e início do XX, quando se consolidaram os grandes museus e suas coleções, levaram à internalização de interpretações que se fixaram em classificações e hierarquizações das produções humanas, privilegiando os saberes e práticas ocidentais. No campo específico dos museus e dos estudos de arte decorativa no Brasil as produções apresentadas concentram-se, geralmente, nos estilos europeus Barroco, Rococó e Neoclássico, sem destacar, muitas vezes, a presença de elementos das culturas locais que se fazem presentes, assim como deixam de evidenciar as mãos que lavraram as produções artísticas nas colônias, impondo marcas específicas que diferenciam os produtos daqueles estilos das metrópoles.

No caso específico da cerâmica, produção argilosa comum a praticamente todos os povos, os acervos museais e os estudos de arte decorativa centram-se na dita *louça fina* (que agrega a *faiança* e a *porcelana*), destinada ao uso das elites locais, sem interlocução com as produções anteriores ou com aquelas existentes no momento das conquistas coloniais. Tampouco há lugar expositivo, de forma horizontal - não hierarquizante -, para a louça utilizada no cotidiano colonial. Para esta, que também é portadora de requisitos que poderiam classificá-la como louça artística, resta, quando muito, o lugar de “coleção de louça popular”. O lugar de destaque da produção cerâmica nos museus de arte decorativa tem sido reservado à louça vidrada (sintetizada como *faiança*), à porcelana chinesa de exportação e à porcelana europeia.

Os adornos e utilitários cerâmicos pré-coloniais são estudados, geralmente, como artefatos arqueológicos e/ou históricos, preocupação essa que não se restringe ao Brasil. Estudos na América hispânica já apontam a necessidade de aprofundamento e deslocamento do olhar que ultrapasse as interpretações arqueológicas e históricas, a exemplo dos organizadores do *Catálogo de morfologia; Cerâmica precolombina*, César Sonderegger e Mirta Marzalli (2006, p. 9) que, no prólogo da obra, afirmam:

A bibliografia sobre a cerâmica ameríndia carece de estudo sistematizado [...] de uma hermenêutica que analise o *iconográfico*

*descritivo: morfologia e história* junto ao *iconológico interpretativo: classificação e crítica*, ou seja uma sistematização classificatória e interpretativa paralela a seus óbvios valores arqueológicos e históricos<sup>3</sup>. (grifos dos autores).

Sem nenhum desmerecimento à importância das abordagens arqueológicas e históricas, as peças pré-coloniais não se restringiam aos usos ritualísticos, o que também não estimulou que fossem estudadas na perspectiva de arte sacra. Muitas peças estão relacionadas ao uso cotidiano, sendo utensílios carregados de expressões artísticas, repletos de formas de comunicação sensorial que tiveram suas características de arte decorativa silenciadas pelas formas hierárquicas de classificação baseadas nos moldes coloniais. Esse silêncio se relaciona à colonização do conceito grego de *aesthesis*, que foi reduzido ao de *estética* no Iluminismo, como salienta o estudioso argentino Walter Mignolo para quem o conceito de *aesthesis* estava relacionado às sensações, às percepções sensoriais diversas, sem ser restritivo, como o conceito de belo:

Esta operação cognitiva constituiu, nada mais e nada menos, a colonização da *aesthesis* pela *estética*; desde que a *aesthesis* é um fenômeno comum a todos organismos vivos com sistema nervoso, a *estética* é uma versão particular ou teoria particular de tais sensações relacionadas com a beleza. Ou seja, não há nenhuma lei universal que torne o relacionamento necessário entre a *aesthesis* e a beleza. Esta foi uma ocorrência do século XVIII europeu.<sup>4</sup>, (2010, p. 14), (grifos do autor).

Neste exercício de descolonizar o olhar colocamos em evidência e em diálogo outras produções técnicas e estéticas (no sentido amplo, das percepções e sensações), sem hierarquizações, de forma a incorporar o conceito de “desaprender o aprendido”, igualmente proposto por Mignolo (2010, p.19). Para o estudo da louça, importada de Portugal para o Cemitério da cidade de Nazaré, no Recôncavo da Bahia, é preciso estabelecer reflexões e diálogos, visando escapar à lógica eurocêntrica. É preciso acentuar que Nazaré foi uma próspera cidade colonial-imperial no final do século XIX e que a região do Recôncavo era e continua sendo importante produtora de cerâmica.

## A arte cerâmica

O ceramista Aristides Pileggi (1958, p. 3) argumenta que a cerâmica “[...] veio da terra, não é de ninguém, pertence a todos. [...] Arte provinda da terra, é a mais democrática das realizações do homem [...]”; perspectiva que se alinha aos argumentos de Montes (2009), sobre a alquimia existente no processo de fabricação que faz com que a mistura de terra e água resulte em argila e, uma vez moldada pelas mãos de homens e mulheres, se materialize em expressões

3 Tradução nossa do original: “La bibliografía sobre la cerámica amerindia carece de estudio sistematizado [...] de una hermenéutica que analice lo *iconográfico descriptivo: morfología e historia* junto a lo *iconológico interpretativo: clasificación y crítica*, o sea una sistematización clasificatoria e interpretativa paralela a sus obvios valores arqueológicos e históricos.”

4 Tradução nossa do original: “Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la *estética*; puesto que si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la *estética* es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. Es decir, que no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aesthesis* y belleza. Esta fue una ocurrencia del siglo XVIII europeo.”

artísticas solidificadas pelo fogo. O fazer cerâmico há milênios transmite o ensinamento da mistura da argila, da estruturação do rolinho, das pequenas e grandes decorações e incisões, do uso do torno, do descanso e/ou da pressão para remover pequenas bolhas, do uso do engobe, tudo isso com respeito ao tempo, ao espaço e à natureza.

Não é possível demarcar a época exata em que a cerâmica foi criada, no entanto, Pileggi (1958) afirma que arqueólogos admitem que seu nascimento se deu no despertar do ser humano na terra. Foi, possivelmente, na observação das características e mudanças nos processos do fazer cerâmico que os oleiros chegaram à diversificação tipológica do que, atualmente, se conhece como terracota, grés, louça fina, louça grossa, louça vidrada e porcelana; artefatos produzidos por povos de diferentes regiões que, ao longo de suas diferentes migrações, transmitiram seus ensinamentos a outros povos. Nessa perspectiva, este texto volta-se para a técnica da louça vidrada.

### Louça vidrada

Segundo o historiador português Luís Sebastian (2010), a *louça vidrada* era conhecida pelos portugueses, até meados do século XIX, como *louça fina*, enquanto pelos holandeses como *louça de Delf*. Já para o estudioso em cerâmica da Universidade de Cambridge, Hugo Morley-Fletcher (1996), era denominada por alguns povos europeus como *Maiólica* ou *Majólica*. Identificada como *faiança* pelos franceses, segundo Sebastian (2010), tornou-se finalmente conhecida no Brasil como *Faiança Portuguesa*, de acordo com o ceramista e estudioso, Eldino Brancante (1981).

Ao iniciar o estudo sobre os vasos de louça do Cemitério de Nazaré, a denominação posta era *faiança* - considerando a literatura, que utilizava a denominação advinda da síntese de produtores da louça majólica na cidade italiana de Faenza, como destaca a estudiosa Noël Riley (2004, p. 47): “[...] Faenza situava-se na vanguarda da inovação cerâmica, [...] a cidade acabaria por dar seu nome à louça vidrada de estanho - faiança [...]” Porém, ao examinar a literatura com as lentes voltadas para o exercício de “descolonização do olhar”, optamos pela designação *louça vidrada* - fugindo à síntese italiana e buscando uma abordagem mais ampla, voltada para a matéria-prima, *louça vidrada*, como aquela resultante da técnica produzida com argila de grande plasticidade, fabricada em dois cozimentos: uma primeira queima fundível, resultando em um biscoito poroso e pouco resistente, recoberto de esmalte opaco à base de componentes de estanho no qual é feita a decoração, e uma segunda queima, à temperatura reduzida, média de 750° a 800°, resultando em um material duro e sonoro.

Sebastian (2010, pp. 49 e 57), em pesquisas diversas sobre o fazer cerâmico, resultantes da consulta a diários de oleiros, livros de receitas e registros de compra e vendas de olarias, constatou que até meados do século XIX a *louça vidrada*, em Portugal, era denominada *louça fina*, diferenciando-a da cerâmica dita comum e da cerâmica grossa, esta recoberta com vidrado de chumbo, sendo o uso do termo *faiança* um “francesismo evoluído”, fruto do impacto da inserção das enciclopédias francesas no país, no século XVIII, “[...] algo inexistente, ou no mínimo, um conceito não técnico fruto de uma solução de compromisso [...]” (SEBASTIAN, 2010, p. 57).

Brancante (1981) realizou um trabalho de pesquisa apurado sobre louça vidrada, possibilitando uma visão ampla da origem da sua técnica. Uma interessante reunião de conceitos construídos por ceramistas e ceramógrafos de

diversos países, que aguça no público leitor uma curiosidade sobre a origem e características regionais, resultando na provocação de um olhar que pode ser considerado como “descolonizador” sobre a louça vidrada, algo que necessita mais exploração, pois apresenta referências que não são centradas na origem da produção europeia. Sua obra destaca as seguintes referências:

O sul-americano Jorge Saavedra Mendez, estudioso de cerâmica, autor de alguns livros sobre o tema, sustenta que:

[...] é uma espécie de terracota, ou louça de barro cozido, mas recoberta de esmalte opacificante e às vezes com reflexos metálicos. Diz-se também de certas louças italianas fabricadas segundo o gosto dos ateliês introduzidos na Itália pelos árabes ou pelos espanhóis das Ilhas Baleares. (SAAVEDRA MENDEZ, citado por BRANCANTE, 1981, p. 69).

O mestre ceramista francês Theodore Deck, que foi diretor, em 1887, da Manufatura de Sèvres, afirma que:

Antes de mais nada, a palavra faiança é um anacronismo, todo o mundo sabe, pois os persas fizeram faiança muito antes dos fabricantes de Faenza [...] os árabes, hábeis em se aproveitar das artes e da indústria dos outros, aprenderam dos persas a profissão de oleiro, fabricantes de faiança, e a importaram nos países que eles conquistaram na Europa. (THEODORE DECK, citado por BRANCANTE, 1981, p. 69).

O pesquisador Marcel Dieulafoy (1907) diz que:

A Espanha não emprestou dos persas somente a fabricação e o uso dos revestimentos de faiança. Ela recebeu também a parte de dar ao esmalte o lustre metálico. Iben Batoutah, que tinha vindo de Tânger e chegado a Málaga por volta do ano de 1350, escreve em seus relatórios de viagem que se fabrica em Málaga bela cerâmica dourada que é exportada para os países mais distantes. A retomada de Málaga em 1487 pelos cristãos não interrompeu a fabricação. Os donos e artesãos mouros lá ficaram e transmitiram aos cristãos os seus processos. (DIEULAFOY, citado por BRANCANTE, 1981, p. 69).

A estudiosa Jeanne Giacomotti (1961), ex-conservadora do Museu do Louvre, atesta:

Quanto à palavra maiólica, sabe-se que estava em uso desde o século XVI, mas no começo aplicava-se somente às ricas faianças lustradas (com reflexos metálicos) importadas da Espanha pelos barcos da Ilha Maiorca, em italiano maióllica, antes de tomar por extensão seu caráter genérico, não será tratada senão de maióllica, a faiança propriamente dita, quer dizer, a cerâmica com a cobertura de esmalte estanífero e decoração pintada. (GIACOMOTTI, citada por BRANCANTE, 1981, p. 69).

Arthur Lane (1946), diretor do departamento de Cerâmica do Museu

### Victoria and Albert em 1934, lembra que a

Faiança, maiólica, louça de Delf (Delf ware) – todos os três são nomes nacionais para uma modalidade de louça feita antigamente para o uso em toda a Europa. É uma louça fabricada a temperatura branda, geralmente amarelada ou cor-de-rosa (a pasta) e sua característica principal é a glasure branca opaca que cobre a superfície do barro, como uma pele. (LANE, citado por BRANCANTE, 1981, p. 70).

Finalmente, Brancante (1981) apresenta George Fontaine, outro a ressaltar a importância árabe na produção da cerâmica europeia:

Quanto à técnica da decoração há que observar dois procedimentos; o chamado de ‘grand feu’ no qual a decoração é aplicada diretamente sobre o esmalte cru, seco e pulverizado, a temperatura entre 900° e 1000°, técnica esta já empregada pelos árabes no Oriente muçulmano, na Sicília (de 827 a 1090 d. C.) e na Espanha (desde o século X e XI [...]). (FONTAINE, citado por BRANCANTE, 1981, p. 70).

Mantendo essa mesma linha de análise, que aponta os povos islâmicos como criadores da louça vidrada, o estudioso português Arthur de Sandão (1976) argumenta que a:

Designação corrente da cerâmica argilosa de vidrado estanífero - compreende mesmo a que antecederam o prestigioso ciclo mediterrâneo, inclusive a do Oriente Islâmico, pouco conhecida no Oriente até 1900, quando afluíram ao mercado antiquário e começaram a ser estudados, na Alemanha, os seus protótipos dos séculos XII a XIV, oriundos da Síria, Pérsia e Turquia, errônea e indistintamente atribuídos a Rodas. (SANDÃO, 1976, pp. 25-26).

Com essas reflexões sobre a louça vidrada pode-se perceber que esses autores e autora comungam da forte ideia da influência dos povos árabes no continente europeu, que disseminaram nessas regiões sua técnica de vidrar a cerâmica que, possivelmente, propagou-se a partir do século VII d. C., quando os exércitos árabes iniciaram a conquista de outros países em nome de Maomé.

O período de expansão islâmica foi definido por Morley-Fletcher (1996, p. 35) como “[...] mais de mil anos durante o qual se produziram algumas das melhores cerâmicas do mundo [...]”<sup>5</sup>. O autor enfatiza as características peculiares da cerâmica islâmica: decoração em forma de inscrições ornamentais, baseada na escrita sagrada do Alcorão; desenhos de plantas que passaram por diversas estilizações até converterem-se em puramente geométrico; o típico arabesco islâmico, que se converteu na forma mais útil pela sua capacidade de completar os espaços; e representação de figuras humanas e animais com pouco movimento.

Brancante (1981, p. 75) pontua que nos séculos XI, XII e XIII o comércio europeu era intenso, marcado pela comunicação de vários polos cerâmicos, entre eles “Flandres-Itália”, que comercializavam especiarias, sedas, tecidos mais comuns e estofos, entre outros artigos. Assim, nesse comércio europeu não é

5 Tradução nossa do original: “[...] más de mil años durante lo cual se produjeron algunas de las mejores cerámicas del mundo”.



improvável que também ocorresse o comércio da cerâmica com técnica islâmica.

Lembrando que no século VII d. C. a região hoje conhecida por Espanha foi dominada pelos árabes, que permaneceram nesse território por quase um milênio, sendo expulsos apenas no século XV, no processo de reconquista pelos reis católicos. Essa influência cultural pode ser identificada na arquitetura e na arte decorativa através dos traços árabes ainda muito presentes, principalmente na região da Andaluzia, através da chamada louça vidrada hispano-muçulmana<sup>6</sup>, marcada pelo uso do vidrado metálico, forte característica da arte islâmica.

Brancante (1981, p. 83) afirma que por volta do século X os muçulmanos apresentaram à Espanha o vidrado de chumbo na cerâmica. E que, na cidade de Toledo, foram encontrados “Formulários e depósitos de cerâmica” do século X que apontam diferenças na produção, inclusive o uso do vidrado metálico, caracterizado como produção de Málaga na literatura atual. Morley-Fletcher (1996, p. 32) ratifica essa ideia de criação islâmica com a informação de que nasceu em Bagdá, no século X, a técnica do lustre (metálico) na cerâmica e através da expansão do Islã, pelo norte da África, chegou à Espanha.

Esse processo de expansão islâmica pode ser visto como encontro de culturas e difusão de expressões que foram adequando-se em e a cada região. O ceramógrafo Llubíá, citado por Brancante (1981, p. 87), pressupõe que especialistas persas tenham se instalado em Málaga e ensinado os segredos de famílias do Oriente Médio, introduzindo as técnicas que revolucionaram o mercado cerâmico do Ocidente no século XIII ao utilizar o esmalte estanífero, o azul de cobalto e os reflexos metálicos, fazendo da cidade o principal centro de comercialização dessa louça metálica na Europa.

Na cidade espanhola de Talavera de la Reina, importante centro cerâmico no século XVI, o sucesso da cerâmica local também foi atribuído aos árabes, que conquistaram a localidade no século XI. Segundo Brancante (1981, p. 91), no século XVI Talavera alcançou tamanho prestígio que “[...] um grupo de artesãos é enviado ao México onde iniciam em Puebla o fabrico de faiança na América”.

Ainda citado por Brancante, Saavedra Mendez informa que a Espanha exportou no século XVI a cerâmica para diversas regiões como “[...] Vaticano, Nápoles, Florença, Sicília, Veneza, Turquia, Chipre, Flandres, Países Baixos e todas as cortes europeias [...] chegou a exportar também para a América.” Morley-Fletcher (1996, p. 39) confirma tal informação a partir de pesquisas arqueológicas em sítios nos quais foram encontradas grande quantidade de cerâmica de Málaga em regiões tais como: Inglaterra, Sicília, Flandres, Alexandria e Fustat.

Em Portugal, a influência árabe na arte pode ser explicada pela expansão dos povos islâmicos a este território, segundo Pileggi (1958, p. 56). Pode ser explicada, também, pela expansão marítima portuguesa no século XV, que proporcionou maiores contatos com povos do Oriente, facilitando comercializações e expandindo o comércio de pequenos polos cerâmicos que, possivelmente, tornaram-se mais produtivos após a transação de seus artefatos em territórios portugueses ultramarinos.

Sandão (1976, p. 13) informa que desde os seiscentos a faiança portuguesa era representada em duas modalidades: louça e o azulejo. Para Brancante (1981, pp. 108 e 116), Portugal, no século XVII, produziu para o mercado metropolitano e também exportou para o mercado ultramarino, o que se confirma pela abundância de faiança em inventários seiscentistas brasileiros e em pesquisas arqueológicas, tanto terrestres quanto subaquáticas. No entanto, apesar da

6 Afonso Ruíz Garcia (2006: 75), no catálogo “Los jarrones de la Alhambra: Simbología y poder” - pontua que a cerâmica vidrada espanhol era conhecida como “hispano-muçulmana”.

abundância de louça vidrada nas colônias, países da Europa pouco conheceram a produção portuguesa, o que Brancante (1981, p. 116) atribui à pouca disseminação da faiança portuguesa na Europa, ao contrário de outros países daquele continente, como Holanda, que “[...] produzia para o mercado externo e Portugal para si e suas colônias [...]”.

No Brasil, é provável que o comércio de louça vidrada - também considerada como uma forma de imitação da louça chinesa - tenha se iniciado com a política de povoamento dos portugueses, em meados do século XVI. Essa louça atraía os novos ricos que necessitavam de elementos que os associassem à nobreza e ao poder, já que muitos dos colonos que aqui vieram não tinham nobreza familiar e agarravam-se a elementos que lhes assegurassem o novo status na América portuguesa. Segundo Brancante (1981, p. 495), a louça vidrada portuguesa foi predileção no Brasil até início do XX. A fabricação portuguesa de cerâmica produzia objetos utilitários, adornos domésticos e de decoração externa, embelezando jardins, prédios e até mesmo os cemitérios, como o de Nazaré.

Essa análise feita por Brancante pode ser confirmada ao observarmos, na arquitetura do século XIX da Bahia (e provavelmente de outros estados do Brasil), a predileção pela louça vidrada como elemento decorativo. Em Salvador e no Recôncavo da Bahia, em cidades históricas como Cachoeira, Santo Amaro e Nazaré, é notório na arquitetura do século XIX o uso de elementos como vasos e esculturas em louça vidrada, datados e com marcas de fabricação portuguesa.

Este breve exercício de revisão literária demonstra que o campo teórico que serve de base para a formação de profissionais que lidam com o patrimônio relativo à arte decorativa aponta para a riqueza plural da formação dos acervos. No entanto, a cristalização de formas de pensar hierárquicas consolidaram sínteses eurocêntricas que precisam ser revistas, pois levam à falsa ideia de uma história única, como visto com o conceito de faiança. No caso das colônias americanas vale a reflexão do peruano Aníbal Quijano (2005, p. 129), que explica que: “[...] Aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete”.

### **A louça do Cemitério Nosso Senhor dos Aflitos em Nazaré, Bahia**

A cidade de Nazaré, situada no Recôncavo da Bahia<sup>7</sup> - emancipada em 19 de novembro de 1849 - foi um importante centro econômico devido à sua geografia com alto potencial fluvial e à malha ferroviária<sup>8</sup>. Destacou-se desde o século XVIII, como informa o historiador Luís Henrique Dias Tavares (2003, p. 23): “O povoado já era próspero nos finais do século XVIII e mais próspero ficaria nas primeiras décadas do século XIX”. Sobressaía-se pela produção de farinha de mandioca, açúcar, melão e, principalmente, pela feira livre aos sábados, a qual polarizava a comercialização de produtos agrícolas, animais, tecidos, ferragens e os utensílios cerâmicos produzidos na região.

Nesse contexto de expansão econômica, política e social da cidade foi criada a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia<sup>9</sup>, em 1831, uma importante

7 Região geográfica localizada em torno da Baía de Todos os Santos, abrange cerca de 20 municípios incluindo áreas metropolitanas de Salvador (capital da Bahia), litoral e cidades do interior.

8 A malha ferroviária de Nazaré está atualmente desativada.

9 Segundo o historiador britânico Russell-Wood (1939), em 15 de agosto de 1498, em Lisboa, foi consagrada a Irmandade de Nossa Senhora, Mãe de Deus, Virgem Maria da Misericórdia. Esta Irmandade foi



instituição que era regida por 14 compromissos “Espirituais e Corporais”, dentre estes o de sepultar os mortos conforme as políticas de higienização difundidas no Brasil do século XIX, algo marcante na história da capital baiana e que influenciou a região do Recôncavo.

Em 1836 há registros do planejamento da construção do Cemitério Nosso Senhor dos Aflitos, que foi inaugurado em 1839, atendendo às exigências sanitárias em voga no período, segundo publicação da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia (2006) que reúne 100 anos de documentos da instituição. A localização privilegiada do cemitério, no centro da cidade, em área imponente da qual se tinha uma visão panorâmica da cidade, contribuía para imprimir ao ambiente um caráter cerimonial, que é destacado pelo seu patrimônio arquitetural representativo da elite do período. Adentrando-se o grande portão vislumbra-se uma área murada, e ao centro um corredor que divide os espaços de enterramento, ornado pelos 12 vasos de louça portuguesa, estilo floreiras, na cor branca. Com 63,5 cm de altura, os vasos, datados de 1863, apresentam elementos fitomorfos em relevo, destacando-se ao centro o brasão da Santa Casa de Misericórdia nas cores azul e branco, com a inscrição *Fábrica Carvalhinho*.

A primeira quadra do Cemitério está disposta simetricamente, composta por monumentos funerários e carneiros (túmulos verticais, estilo gavetas) coletivos em formato circular, a da direita com decoração de embrechados<sup>10</sup>, e a da esquerda sem decoração, além de conjunto de bancos em alvenaria com decoração de embrechados. Na segunda quadra, também simétrica, há áreas de enterramentos sustentadas por colunas. Ao fundo, em local central, introduzida por duas colunas com vasos em louça vidrada - sem datação e decoração - encontra-se a capela.

Em pesquisa sobre as fábricas portuguesas, Brancante (1981, p.116) informa que nos séculos XVI e XVII as principais áreas de produção eram Lisboa e Coimbra, sendo que esta última era o centro responsável pela comercialização na Metrópole e colônias. Já no século XVIII e XIX pode-se “[...] destacar Porto e Gaia, Lisboa, Coimbra, Caldas da Rainha, Viana do Castelo, Aveiro, Alcobaça, Extremóz, entre outros [...]”.

Sandão (1976, p.19) pontua que na área litorânea portuguesa foi instalado o maior número de fábricas devido aos solos argilosos. Além da abundância da matéria-prima, o autor condiciona o progresso e a expansão da faiança portuguesa à proteção régia, instrumento de privilégio, como os alvarás:

[...] alvará régio de 1770 para ‘bem animar, e proteger não só a dita Fábrica primitiva (a do Rato) mas também todas as mais, que se acham, e acharem por diferentes partes deste Reino estabelecidas, e se houverem de estabelecer para o futuro’. (SANDÃO, 1976, p.19).

Em 1794 o ‘Alvará da Isenção de meios Direitos por entrada nas Alfândegas Ultramarinas para as Manufacturas não só de todas as fábricas de Louça, que já se acham estabelecidas, mas também as que se houverem de estabelecer’ [...]. (SANDÃO, 1976, p.20).

### Segundo Brancante (1981), havia na região do Porto e Gaia as fábricas

criada pela regente D. Leonor e confirmada pelo Rei D. Manuel I, e tinha por objetivo o auxílio espiritual e material aos mais necessitados. A Santa Casa de Misericórdia, ou simplesmente Santa Casa, recebeu patrocínio e privilégios reais e espalhou-se pelos domínios portugueses.

10 Técnica de aplicação de fragmentos cerâmicos, conchas e outros materiais, de forma superficial, em paredes e outros suportes.

Massarellos, fundada em 1738; Miragaia, em 1775; Afurada, em 1789; fábrica de Santo António, do decorrer do século XIX; Bandeira, em 1835; e Devezas, em 1865. Em Lisboa existia a Real Fábrica do Rato, no período 1767-1837; a da Bica do Sapato, de 1796; fábrica de Constância, 1836; Sacavém, 1850; Ratinho, em 1872, além de numerosas pequenas fábricas. O autor ainda cita importantes ceramistas de Coimbra, Caldas da Rainha, Viana do Castelo, Alcobaça, Extremóz e Aveiro.

A fábrica *Carvalhinho*, registrada na louça vidrada do Cemitério Nosso Senhor dos Aflitos, não é mencionada nos livros clássicos sobre essa técnica, tendo sido encontradas, até este ponto da pesquisa, somente duas referências: a primeira, no artigo “Fábrica Cerâmica do Carvalhinho; História e Ação Social desportiva e cultural”, escrito pelo pesquisador e historiador português Hugo Pereira; a segunda referência consta do livro do português José Carlos de Costa Amorim: “Crônicas de um acervo: Museu de Santa Maria de Lamas”, encontrado em versão digital com a fotografia da ruína da capela, onde primeiramente funcionou a fábrica.

O pesquisador português Manuel Leão, citado por Hugo Pereira (2007, p. 3), revela que a fábrica *Carvalhinho* foi fundada por Thomaz Nunes da Cunha e António Monteiro Catarino em 13 de novembro de 1841 e foi instalada “[...] na Capela do Senhor do Carvalhinho (que deu nome à empresa), enquanto o forno e as oficinas funcionavam em alguns barracões anexos [...]”. Em 1853 a *Carvalhinho* foi comprada e passou pelo processo de expansão nas instalações fabris, vincando posição no mercado pelo alto nível e qualidade da cerâmica. Ainda segundo essa mesma fonte, em 1878, Thomaz Nunes da Cunha passou a *Carvalhinho* para o genro, João Camilo Castro Junior, que por volta de 1891, ou 1894, associou-se a António Nunes Dias de Freitas, como destaca Pereira (2007, p. 4): “É com os Dias Freitas que o Carvalhinho se torna um grande centro cerâmico.”

Segundo Romero Vila, citado por Pereira (p. 5), em 1923, sob a direção de António Augusto Pinto Dias de Freitas, a fábrica *Carvalhinho* foi transferida para Gaia, expressivo local de produção de cerâmica portuguesa, tornando-se um respeitável centro cerâmico do país. A fábrica teve suas atividades encerradas em 1977, após ser levada a leilão em maio de 1974.

### Considerações finais

[...] a cerâmica, inegavelmente, é a mais transcendental e rica manifestação da cultura- material brasileira. Os colonizadores, instalando aqui as primeiras olarias, nada de novo trouxeram para a terra. (PEREIRA, 1957, p. 12).<sup>11</sup>

O argumento acima, escrito em 1957, pelo estudioso Carlos José da Costa Pereira, sintetiza o objetivo deste texto: descolonizar o olhar em arte decorativa. O processo de colonização secundarizou a produção cerâmica da região do Recôncavo, de tal maneira que ainda no período imperial (1863), mesmo estando numa região produtora de louça, a elite local optou por valorizar a aquisição de vasos em louça vidrada, sintetizada como faiança portuguesa, para decoração do cemitério, que funcionava como local para a exteriorização das memórias póstumas desta elite.

O exercício proposto, de descolonizar o olhar em arte decorativa, im-

11 Ortografia original.

plica ampliar as formas de compreensão dos acervos hegemonicamente consagrados, incorporando às análises o estudo das diversas matrizes produtoras dos acervos, de forma a voltar o olhar para as dinâmicas culturais pré-existentes e para as teias de relações que os objetos intrinsecamente apresentam. Não se trata de negar a produção relacionada às metrópoles coloniais, ao contrário, significa a sua ampliação, já anunciada pelos autores e autoras da área, como apresentado neste exercício. Tampouco se trata de uma proposta teórica nova, mas de um caminho metodológico para estimular a explicitação da pluralidade das matrizes que compõem os acervos cerâmicos. Infelizmente, as memórias cristalizadas, expressas nas narrativas expográficas dos museus de arte decorativa, no geral, não contemplam a pluralidade, mantendo-se ancoradas nas memórias hegemônicas, sem questionamentos, como salienta o antropólogo João Pacheco de Oliveira (2011, p. 57, grifo do autor):

[...] As iniciativas museológicas correm sempre o risco de vir a constituir-se em intervenções técnicas de natureza classificatória, que tem como domínio próprio uma *mimesis* de coletividades ausentes, ao mesmo tempo em que consagra uma relação de exclusão de natureza essencialmente política.

Os museus, assim como a formação de seus profissionais, têm se modificado muito, principalmente nas últimas décadas. No entanto, raras são as experiências que apontam para reflexões em torno do campo da arte decorativa que evidenciem as memórias ausentes, silenciadas e/ou excluídas. Geralmente, nesses museus, permanecem as marcas coloniais-hegemônicas advindas das relações baseadas no binarismo colônia-metrópole. Talvez, apelando para a compreensão da *longa duração*, que perpetua as *mentalidades* - temas discutidos pelo historiador Ronaldo Vainfas (1997) - seja possível analisar a permanência da *colonialidade do poder*, argumentada e debatida por Quijano (2004) - encorajando outras experiências analíticas e expográficas.

## Referências

- AMORIM, José Carlos de Costa. *Crônicas de um acervo*: Museu de Santa Maria de Lamas, Maio de 2016, p. 10. Disponível em <http://museu.colegiodelamas.com/pdf/azulejaria.pdf>. Acesso em 06/09/2018.
- BRANCANTE, Eldino da Fonseca. *O Brasil e a cerâmica antiga*. São Paulo, 1981. IRMANDADE da Santa Casa de Misericórdia da cidade de Nazareth; um século de evolução: contribuição histórica 1º de fevereiro de 1981 a 1º de fevereiro de 1931. 2º ed. Nazareth: E. da Bahia, 2006.
- MIGNOLO, Walter D. Aiesthesis decolonial; Artículo de reflexión. CALLE 14: Revista de Investigación en el campo del arte. Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, mayo 2010. Disponível em: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1224/1634> / Acesso: 03/09/2018.
- MONTES, Maria Lúcia. Oferenda; a arte cerâmica de Caroline Harari. Catálogo da Exposição Oferenda. Museu de Arte da Bahia. Março 2009. Também disponível em: <http://www.acasa.org.br/biblioteca/texto/203> / Acesso: 28/5/2018.
- MORLEY-FLETCHER, Hugo (Coord.). *Técnicas de los grandes maestros de la alfarería y cerámica*. Trad. Juan Manuel Ibeas. Madri: Tursen Hermann Blume. 1996.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus. Séculos XIX e XXI. In:

*Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia*, n. 5. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011. (p. 36-59). Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/04/Musas5-web.compressed.pdf> /Acesso: 28/5/2018.

PEREIRA, Carlos José da Costa. *A cerâmica popular da Bahia*. Salvador: Livraria Progresso, 1957.

PEREIRA, Hugo. Fábrica cerâmica do Carvalhinho; história e ação social, desportiva e cultural In: *Comunicação apresentada ao 1º Encontro de História e Investigação*, organizado pelo D. de História e Estudos Políticos e Internacionais da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007. Disponível em: [https://www.academia.edu/1698899/F%C3%A1brica\\_Cer%C3%A2mica\\_do\\_Carvalhinho\\_-\\_Hist%C3%B3ria\\_e\\_ac%C3%A7%C3%A3o\\_social\\_desportiva\\_e\\_cultural](https://www.academia.edu/1698899/F%C3%A1brica_Cer%C3%A2mica_do_Carvalhinho_-_Hist%C3%B3ria_e_ac%C3%A7%C3%A3o_social_desportiva_e_cultural) /Acesso: 28/5/2018.

PILEGGI, Aristides. *Cerâmica no Brasil e no mundo*. São Paulo. 1958.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_QUIJANO.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf) / Acesso 7/9/2018.

RILEY, Noël. *A arte do azulejo; a história, as técnicas, os artistas*. Trad. Marisa Costa. Lisboa, 2004.

RUIZ GARCIA, Afonso. La cerámica en vidrado verde de Museo de la Alhambra. In: *Patronato de la Alhambra y Generalife (Coord.)*. Catálogo de la Exposición *Los jarrones de la Alhambra: simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2006.

RUSSELL-WOOD, A. J. R. *Fidalgos e filantropos: a Santa Casa de Misericórdia da Bahia, 1551-1755*. Tradução de Sergio Duarte. Brasília, 1981.

SANDÃO, Arthur de. *Faiança portuguesa: séculos XVIII e XIX*. Livraria civilização, 1976.

SEBASTIAN, Luís. *A produção oleira de faiança em Portugal: séculos XVI-XVIII*. Dissertação de doutoramento em História com especialidade de Arqueologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 784 p. Julho 2010. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/5562> / Acesso em 7/8/2018.

SONDEREGUER César; MARZIALI Mirta. *Catálogo de morfologia; Cerâmica pre-colombina*, 2006.

TAVARES, Luís Henrique Dias. Nazaré; cidade do rio moreno. 2003.

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História*; ensaio de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus. 1997.

Recebido em 09 de junho de 2019

Aprovado em 13 de setembro de 2019