

Da comunidade à individualidade artística: As questões de género no figurado de Galegos

Angélica Cruz

Esta comunicação foca o papel da Rosa Ramalho como figura chave na mudança do *figurado sortido* para o figurado de hoje, ocorrida nos anos 60. Este trabalho é resultado do trabalho de campo decorrido entre 1985 a 1999, no âmbito da tese de doutoramento intitulada: *Clay Figurines of Galegos: an Antroplogy of Artistic Production by Women in Northern Portugal*, realizada na Universiadde de Surrey/Roehampton, Londres.

O ditado: “*Um homem não é homem enquanto não plantar uma árvore, escrever um livro e fizer um filho*”, faz pensar em Rosa Ramalho, como mulher e dizer-se então: “Uma mulher não é mulher, enquanto não plantar uma árvore, escrever um livro e tiver uma filha”. Sim, escreveu um livro com outra forma diferente de escrita e teve uma filha no verdadeiro sentido da palavra, mas teve sobretudo uma neta, que lhe perpetuou o nome (apelido) e a arte.

Mas apesar desta brincadeira sobre a mudança de género gramatical, é importante desconstruir esta ideia. Não é preciso fazer nenhuma destas três coisas para se ser pessoa inteira, porque é possível sê-lo, sem ter feito nenhuma delas. Há muitas outras coisas de igual valor humano, que não passam por aqui. Olhemos para a figura de Rosa Ramalho que, não cumprindo nenhum destes preceitos à letra, plantou na terra uma cultura, e pariu a obra que conhecemos. De tal modo que vem a dar nome a uma escola, ela uma mulher que não sabia ler nem escrever.

De Rosa RamalhA passa a Rosa RamalhO. Esta mudança no seu nome, assim como uma série de palavras que nem existiam, como figurado, barristas, reflecte a adopção desta figura e da sua arte pelo mundo erudito. Dão-lhe um estatuto e até lhe adaptam o nome. (Ruralmente, os nomes femininos que terminam em "o" são passados para "a" [Sameiro/a, Carmo/a], tal como aconteceu com esta artista). A neta comenta: “*O mundo dos doutores lá sabe!*”

Estas mudanças não acontecem por acaso, nem isoladamente. Com estas outras se deram:

Na sociedade rural do Minho, a mulher desempenha um papel determinante no funcionamento das relações da comunidade e da família através de várias funções que exerce: económicas, sociais e simbólicas. De acordo com o dizer popular ela afirma-se pelo trabalho “ser mulher é ser trabalhadeira”. Nela é valorizado segundo Ana Azevedo (1997), um corpo saudável e forte o qual representa antes de tudo um instrumento de produção e reprodução, condição fundamental para a manutenção da casa, valorizando de tal modo as capacidades físicas que as estéticas por vezes são referidas como complemento. A sua vida é, usando uma frase muito ouvida, uma vida “escrava”, cheia de trabalho, mas é precisamente desse trabalho que a mulher adquire força e foi conseguindo construir o seu poder.

Na olaria a matéria-prima era uma espécie de terra, o barro, que não era extraído das suas propriedades porque as não tinham. Como era referido, o oleiro era um “homem sem terras”. A matéria-prima de que precisava, ia adquiri-la nas terras dos agricultores.

Era normal trabalharem os dois, mulher e homem, no barro, só que havia divisão de tarefas: o homem só trabalhava no torno, no espaço de casa, enquanto a mulher entremeava o figurado com o trabalho de casa e dos filhos. Numa das entrevistas realizadas no trabalho de campo, Júlia Ramalho lembra:

“*Jão Manquinho, como não podia trabalhar à roda, pintava junto com as mulheres.*”

Júlia Cota, noutra entrevista, a propósito da alcunha de família, reforça a mesma ideia:

“Domingos coto, meu avô, não tinha a ponta de um dedo. Fazia aqueles galos grandes!”

Além destes trabalhos a mulher acumulava a venda dos produtos de ambos na feira. Tal como afirma Macedo Correia (1968), nesta região do norte de Portugal, o trabalho ligado ao barro era considerado inferior ao trabalho agrícola.

O figurado, como outros trabalhos, era articulado com as tarefas da casa. Trabalho sem significado em termos estatísticos, dando continuidade à invisibilidade da mulher (Cruz, 2002). As mulheres eram mencionadas como viúvas e mães mas nunca como trabalhadoras no mundo do emprego pago ou, actores na cena pública. (Chalres, 1993).

Nesta comunidade de oleiros, a perpetuação da desigualdade assentava precisamente na divisão dos trabalhos por sexo. Em crianças: os rapazes aprendiam a trabalhar “à roda” com o pai, enquanto as raparigas eram iniciadas e encaminhadas nos trabalhos domésticos e no figurado pela mão da mãe e nalguns casos como neste, pela mão da avó.

Não foi de mãe para filha, mas de avó para neta que a transmissão matrilinear se passou na família de Rosa Ramalho. A neta confirma:

“A minha avó fazia aquilo no figurado e eu também fiz aquilo a copiar pela minha avó.”

Na primeira metade do sec. XX, trabalhar em barro, era sinónimo de uma vida muito precária. Como já foi dito, os homens trabalhavam à roda e as mulheres, nos intervalos do trabalho de casa, completavam os trabalhos feitos “à roda” pelos maridos, (como as asas do vasilhame) e faziam figurado. Júlia, neta de Rosa Ramalho, lembra: *“A minha avó, no princípio, era só subsistência”*.

Com o passar do tempo, pela década de 60, o figurado começou, através da figura de Rosa Ramalho, a ser valorizado por pessoas estranhas à comunidade. Pessoas ligadas ao mundo artístico, concretamente por alguns professores da Escola de Belas Artes do Porto. A neta lembra:

“Não foram os da terra que lhe deram valor.”

Não foi a comunidade local que as “descobriu”, mas elementos de fora (Cruz, 1990). Até aí eram elas que se deslocavam, agora são procuradas em casa. Com estas outras mudanças se deram: não assinavam as peças e passam a assinar por exigência dos clientes. Situação confirmada por Ana Baraça e Júlia Cota respectivamente:

“Não assinava, tinha vergonha! As pessoas é que pediram.”, “No tempo da minha avó (Rosa Ramalho) ninguém assinava.”

Estas mulheres, frequentemente, descrevem o modo como começaram a fazer figurado; duma maneira geral quando os seus familiares trabalhavam, elas modelavam pequenas figuras que depois eram cozidas e vidradas no forno juntamente com a louça deles (Fig.1).

As peças eram pequenas (8cm x 8cm) e possuíam assobio. Hoje o assobio desapareceu e as peças passam a ser maiores o que implica recurso a outras técnicas como a “roda”, ou moldes. Processos que permitiu o aumento do corpo da figura (o cabaço), deixando de ser maciço, para ser oco. O que as vai tornar em parte dependentes de uma técnica, só exercida por homens nesta região: a roda de oleiro.

As figuras em barro no passado, seguiam na totalidade ou em parte um rol de representações temáticas referido como *figurado sortido*. Trabalhar no barro era seguir normas. Algumas peças eram melhores que outras, mas isso era uma coisa de menor

importância. Hoje, cada barrista faz figuras diferentes, assume-o positivamente e reage quando alguém copia uma criação sua. Relativamente à temática, embora hoje ainda estejam presentes temas do *figurado sortido*, é possível constatar os aparecimentos de representações relacionadas com a religião e a sexualidade.

A ausência de temas religiosos foi comentada por Rocha Peixoto (1900), nos finais do sec. XIX:

Os oleiros fizeram quase todas as composições possíveis (...), excepto figuras de devoção, facto que eu considero estranho numa população de uma província onde a religião constitui o fundamento de toda a sua vida moral.

Hoje, santos e outras figuras conotadas com a religião católica são temas tratados, mas não são para devoção, não são benzidas, nem tão pouco postas nos altares (Fig.2 e 3).

Relativamente à sexualidade, o mesmo autor apontou, no passado, uma só representação: um galo a galar uma galinha, que ele intitulou de “Facto natural”. As representações neste domínio, no figurado de hoje, aparecem geralmente associadas às representações religiosas. É importante a forma como estas representações evidenciam a fuga aos “interditos”, ou seja aos pecados (Fig.4 e 5):

Antes da década de 60 os principais consumidores eram crianças dum estrato social baixo. Mistério outro oleiro já falecido refere:

“Mas esse era o que se vendia antigamente (...) era para vender à canalha nas feiras”. Hoje, levam preços mais elevados pelas suas peças e são consumidas por pessoas de um estrato social mais elevado. Júlia Cota acrescenta: “As pessoas daqui compram mas é para oferecer aos médicos e doutores no Porto.”

As peças deixam de ser vendidas nas feiras (semanais, quinzenais, anuais), nas festas e passam a ser vendidas em *boutiques*, lojas de artesanato, galerias, feiras de artesanato e sobretudo em casa delas. Júlia cota confirma:

Não, não vendo porque a minha louça não é para vender na feira... Quem vem aqui só vem por que quer. O que se vende na feira é tudo mal feito. Portanto as pessoas que me conhecem vêm a minha casa.

As mulheres mantêm-se nesta actividade que, depois da “descoberta de Rosa Ramalho, passa a ser valorizada e a ter sucesso em termos de nome, prestígio e monetário. É a partir daqui que apenas singram as que tinham habilidade e “paixão” por esta actividade. Esta habilidade, normalmente herança familiar, reflecte um pouco a “escola” que as gerou, tanto na temática como na forma, mas sempre com uma crescente vontade de demarcação em relação aos antecessores e em relação aos que neste momento exercem a mesma arte. Se até ali era uma actividade de todas, agora passa a ser só de algumas.

Hoje, já não se trabalha neste ofício só para completar o orçamento familiar mas também porque se tem uma habilidade que permite a consecução de um impulso estético que localmente é referido de “paixão”. Júlia Cota refere:

“É preciso ter paixão (...) e também é preciso ter habilidade. Mas também lhe digo se não tiver paixão... é escusado não adianta nada (J.Cota).”

Dum modo geral estas barristas começam assumir um certo protagonismo, papel que ruralmente, raramente é concedido às mulheres. No mundo rural, onde vivem, não é bem aceite nem é desenvolvido. Este impacto local está reflectido no seguinte passagem contada por Júlia Ramalho:

Quando alguém perguntava na freguesia onde morava a minha avó, as pessoas daqui diziam: aquela que faz Cristos com cornos? E eu respondia-lhes. Ora essa, ele não era casado para ter cornos (Fig.6)

Assistimos a um paradoxo: as oleiras estão em tudo integradas na sua comunidade excepto na aceitação do seu produto artístico. Por isso, os consumidores não se confundem com os produtores, contrariando assim a teoria de Hauser (1977) em relação a uma das características que ele considera atributo da arte popular.

Não me admira nada que no momento presente, os homens comecem a assumir este trabalho até aqui essencialmente do domínio feminino pelo prestígio e protagonismo que entretanto adquiriu. O mesmo aconteceu com actividades de costura e cozinha. Quando o prestígio dessas actividades passou para fora de portas, ganhou relevo e prestígio, passou a ser apropriado pela esfera masculina. O facto de os netos da Ana Baraça, aparecerem a trabalhar nestes trabalhos foi um indício desta mudança. Podemos então levantar a questão:

O figurado não tinha prestígio porque era feito por mulheres ou era feito por mulheres porque não tinha prestígio?

Depois destas reflexões algumas questões se evidenciam:

- 1) O figurado passou a ser visto como arte popular e não como artesanato.
- 2) As produtoras de figurado adquiriram uma certa liberdade e status de artistas, mas numa escala social abaixo da arte erudita, e o *stablishment* do mundo artístico teve, e ainda tem, uma palavra a dizer sobre o que tem valor e o que não tem em termos artísticos (*canons*).
- 3) Se estas artistas, perderem o seu contacto com a comunidade resulta na falta de inspiração e possivelmente esta forma de arte começará a tomar uma forma diferente.
- 4) Estas artistas tem consciência da falta de um discurso artístico que legitime o seu trabalho, ou seja, são autoras mas não têm autoridade de autor
- 5) Estas barristas estão em desvantagem na comunidade na medida em que o seu trabalho é feito sozinho, enquanto que o do homem oleiro é apoiado pela mulher e outros membros da família.

A *dupla jornada* (trabalho doméstico não remunerado e trabalho fora de casa remunerado), foi possível até aqui, mas a partir de um certo protagonismo e uma dedicação mais exclusiva a esta actividade elas como em muitos casos na sociedade vão ter que arranjar alguém menos visível que as apoie em serviços tão insignificamente essenciais à vida que seria impossível imaginar o dia-a-dia sem eles. Fazer *jornada dupla* certamente é pesado, mas possível em várias circunstâncias. *Dupla criação*, (criar uma criança e uma obra de arte), neste caso estamos a pensar em criar nos dois sentidos, é onde reside o problema. *Dupla criação*, tem igualmente um tempo de gestação e um parto que por vezes é complicado, demorado e nem sempre bem-sucedido. Além de que cresce sem um horário de trabalho fixo. Não se fecha a porta do emprego e retoma outra actividade em casa, ou fora, menos criativa.

Tal como a acumulação das tarefas domésticas e trabalho pago é referida como *dia duplo*, no campo da arte, a mulher também exerce a *dupla criatividade*. Quando uma mulher cria na esfera pública tal como os homens, ela está a criar ao mesmo tempo em casa, e é difícil para elas acumular as duas actividades criativas.

A combinação da criação/filhos e criação/artística pode ser um estímulo para umas e um obstáculo para outras. Alice Neel e Louise Nevelson sentiram esta situação como um obstáculo. Uma outra artista cujo casamento falhou por causa dos conflitos dos papéis de género foi Eva Hesse. De acordo com Warner citada por Harris (2001), houve

incompatibilidade na maneira de pensar, tanto de Hesse como do seu marido Doyle, com a identidade de esposa e de artista. Doyle movia-se no comportamento convencional que Eva não partilhava.

Na maioria dos casos, quando no casal ambos têm formação artística: ela, além do trabalho de casa, exerce funções docentes enquanto ele, além da docência, dedica-se à sua arte.

É importante mencionar a entrevista que Paula Rego deu ao Público (1997), quando da sua retrospectiva no CCB, onde afirma que se sentiu mais capaz de se afirmar como artista, de criar produção em arte depois de ter os filhos já criados e diz: “mudar fraldas não é muito criativo”. Uma atitude mais drástica foi a de Vieira da Silva, que tomou a decisão de não os ter.

Quando uma mulher dum status social elevado emprega uma mulher de um status mais baixo para fazer os trabalhos domésticos, ela relega a *dupla jornada* para outra mulher. Esta vai aliviar os trabalhos domésticos para permitir à primeira, dedicação a outras tarefas mais criativas e/ou mais bem pagas.

A possibilidade de uma mulher artista ter “o seu próprio espaço”, como refere Virgínia Woolf (1977), só recentemente está a acontecer em Portugal. Se as mulheres barristas de Galegos casam com homens que também fazem figurado em casa, um mesmo problema ocorrerá no futuro. O caso de Sara Afonso pintora e mulher do pintor português Almada Negreiros, ilustra as dificuldades de combinar a “*dupla criação*”, que neste caso também implicava duplo espaço. Ela abdicou de pintar para dedicar o estúdio e o tempo, exclusivamente para o seu marido e filhos (Magalhães, 1995).

O processo artístico e a maternidade são similares na medida em que ambos têm um período de gestação e não são comandados por horários. Eles não são como alguns empregos em que o trabalhador vai para casa à noite e sabe que tudo está terminado nesse dia. No passado quando a maternidade era valorizada, a mulher que queria ter sucesso no *mainstream* em arte tinha problemas. Este dilema continua para certas mulheres artistas.

Com as mulheres barristas de Galegos, a maternidade não foi um problema até elas adquirirem visibilidade no mundo da arte. Quando faziam figurado sortido não havia uma clara separação deste tipo de actividade com as tarefas domésticas. O aumento da sua visibilidade não alterou o relacionamento das actividades domésticas e artísticas.

Tal como a acumulação das tarefas domésticas com trabalho pago é referida como “*dia duplo*”, no campo da arte, a mulher também exerce a *dupla criatividade*. Quando uma mulher cria na esfera pública, tal como os homens, ela está criando ao mesmo tempo em casa, e é difícil para elas acumular as duas actividades criativas

Em muitos sistemas de pensamento, transformar o cru em cozido, segundo Levi Strauss (1969), representa a transição da natureza para a cultura. Neles, as mulheres, segundo Ortner (2001) têm o papel de “mediadoras” uma vez que a unidade doméstica é uma das cruciais agências de conversão de natureza em cultura, especialmente com referência à socialização das crianças. “Homens e mulheres podem e devem estar envolvidos em projectos de criatividade e transcendência. É deste modo que as mulheres alinham com a cultura, num crescer dialéctico da cultura com a natureza” Ideia que de certo modo vem desconstruir a tese de Simone de Beauvoir (1978) que atribui ao factor biológico da mulher, o seu estado imanente. Estado que a impossibilita de aceder a um grau de transcendência, na sua opinião, só possível pelo recalçamento da maternidade.

Recordo outras oposições binárias que emergiram neste estudo para além das referidas: natureza/cultura, imanência/transcendência: doméstico/público; manual/máquina; quotidiano/posteridade; efémero/perene; arte popular /arte erudita.

Embora estas oposições binárias apresentem uma situação polarizada que não correspondem ao pensamento pós-moderno (Edelson, 2001), fazem-nos reflectir no facto de que num grupo há sempre membros que desempenham papéis mais visíveis e outros com papéis mais na sombra, mas com igual importância e dependentes uns dos outros. Um trabalho, não funciona melhor por ter toda a gente boa nas mesmas áreas nem deve o valor

ser medido em termos de visibilidade. O problema aqui reside no facto de que as mulheres aparecem sempre conotadas com o lado menos visível, menos reconhecido ou valorizado socialmente.

Imagine-se o mundo com toda a gente visível, seria insuportável. O problema reside na hierarquização das diferenças e a atribuição de mais valor ao lado mais visível. Mas, quem decide é quem tem poder e lá diz o ditado: “Quem parte reparte e não fica com a melhor parte ou é tolo ou não tem arte.”

Nesta comunidade de Galegos as actividades do barro têm sobrevivido na medida em que têm sido apoiadas pelo grupo familiar. Penso que será difícil uma mulher manter-se só nesta actividade, sem alguém que a vá apoiando no trabalho do barro na manutenção da casa. Esta situação lembra-me o estudo feito pelos sociólogos franceses, Berteaux e Wiame (1993), sobre os padeiros em França, onde constataram que funcionavam por pequenas indústrias familiares, como em Galegos e concluíram que, para um padeiro abrir uma padaria, era fundamental arranjar duas coisas: dinheiro e uma mulher. Eu interrogo-me: e o contrário? Tal como em Galegos e certamente noutras circunstâncias, não tem acontecido.

Neste momento penso nas mulheres como a Júlia Ramalho, neta de Rosa Ramalho, que está a aguentar o trabalho sozinha, e faço votos para que, tal como a sua avó, lhe venha a surgir uma neta ou neto, ou alguém para desempenhar o mesmo papel que ela desempenhou com a sua avó Rosa.

Num tempo em que os valores na arte *mainstream* estão a ser questionados, estudar estas tradições pode contribuir para o actual conhecimento dos valores em geral, particularmente em relação ao olhar sobre o valor dado às formas ‘*hiddenstream*’ (Collins & Sandell, 1997) em arte, na sociedade Portuguesa, onde teoria e prática artísticas são ainda controladas e guiadas por uma estrutura de poder organizado financeiramente e no qual as mulheres são raramente representadas.

Referências bibliográficas:

- BERTAUX, D. e BERTAUX-WIAME, I. (1993), *Histórias de Vida del Ofício de Panadero*, in Marinas, e J. Santamaría C. (eds.) *La História Oral: Métodos e Experiências*, Madrid: debate.
- CHARLES, N. (1993), *Gender Division and Social Change*, Hemel, Hampstead: Harvester Wheatsheaf.
- COLLINS, J. & SANDELL R. (1987), *Women’s Achievements in Art: An Issues Approach for the Classroom*, *Art Education*, May, V.40, nº3, pp. 12-21.
- CORREIA, J. (1968), *Achega para o Estudo das Louças de Barcelos*, *Olaria*, nº 1, Barcelos.
- CRUZ, A. (1990), *Figurado de Barcelos*, dissertação de mestrado policopiada, Lisboa, F.C.S.H., Universidade Nova de Lisboa.
- CRUZ, A. (2002), *Clay Figurines of Galegos: An Anthropology of Artistic Production made by Women in Northern Portugal*, Tese de Doutoramento policopiada, Londres: Surrey/Roehampton.
- de BEAUVOIR, S.(1978), *Le Deuxième Sexe*, Paris : Gallimard.
- EDELSON, M. (2001) .Male Grazing: An Open Letter to Thomas McEvelley, in Robison, H. (ed.) *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-200*, Massachusetts, Oxford: Blackwell.
- HARRIS J. (2001), *The New Art History: A Critical Introduction*, London and new York: Rotledge.

- HAUSER, A. (1977). *Sociologia del Arte: 4, Sociologia del Público*, Barcelona: Ed. Guadarrama.
- LEVI-STRAUSS, C. (1969), *The Raw and the Cooked*, New Cork: Harper and Row.
- MAGALHÃES, M. (1995) *Movimento Feminista e Educação. Em Torno da Análise dos Discursos sobre educação nas Décadas de 1970 e 1980*. Dissertação de mestrado em Ciências da Educação, Especialização em Educação e Mudança Social, Porto: FPCEUP:
- MÉNDEZ, L. (1995), *Antropologia de la Producción Artística*, Madrid, Ed. Síntesis.
- ORTNER, S. (2001), Is Female to Male as Nature is to Culture?, in Robinson, H. (ed.) *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-200*, Massachusetts, Oxford: Blackwell.
- PARKER, R. & POLLOCK, G. (1981) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Routledge.
- REGO, P. (1997), Entrevista, *Público* 16 de Maio: Lisboa.
- WOOLF, V. (1977 [1929]), *A Room of One's Own*, London:Grafton.