
**PARA ALÉM DA TRADIÇÃO:
SINCRETISMO, GÊNERO E ARTE POPULAR NO MÉXICO¹**

DOI: DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9573

*Eli Bartra*²

Tradução Yasmin Fabris

Resumo: Este texto foi publicado em espanhol na revista *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, em 1998. Na versão em português, revisada pela autora, Eli Bartra aborda os sincretismos entre a arte elitista e popular, descrevendo os processos de reelaboração e atualização operados por artistas populares de "modelos" da arte culta. Para isso, temos contato com três experiências, a primeira trata das reproduções dos quadros de Frida Kahlo em esculturas em barro, desenvolvidas por Josefina Aguilar Alcántara, do povo de Ocotlán de Morelos, Oaxaca; a segunda descreve os sarapes de Teotitlán del Valle, que reproduzem obras ou elementos presentes em pinturas de Picasso, Miró, Kandinsky, Vasarely, Matisse, Escher e Diego Rivera; a terceira, analisa as figuras de barro policromado criadas pelas mulheres da comunidade de Ocumicho, no estado de Michoacán, reinterpretações de eventos históricos vistas em obras mexicanas e europeias do século XVI ao XX. A partir desses casos, a autora articula como divisões sociais de gênero influenciam no ofício e práticas desses sujeitos e coletivos e, ainda, reflete sobre como as reelaborações são mescladas com os modos de vida e técnicas de trabalho habituais das comunidades em que os fluxos entre culto e popular acontecem.

Palavras-chave: Arte Popular Mexicana, Cultura Popular, Gênero.

**BEYOND TRADITION:
SYNCRETISM, GENDER, AND POPULAR ART IN MEXICO**

Abstract: This text was originally published in Spanish in the journal *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* in 1998. In the revised Portuguese version by the author, Eli Bartra discusses the syncretisms between elite and popular art, describing the processes of re-elaboration and updating

¹ Texto publicado em espanhol em *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe - E.I.A.L.*, Universidad de Tel Aviv, v. 9, n. 1, janeiro-junho, 1998.

² Desde 1977 é professora do Departamento de Política e Cultura, da Divisão de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade Autônoma Metropolitana, Xochimilco (UAM-X). É Professora Distinta da UAM-X e docente no Programa de Maestría en Estudios de la Mujer e do Doctorado en Estudios Feministas. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5391-1081> E-mail: elibartra@gmail.com

carried out by popular artists of "models" of high art. For this purpose, we are introduced to three experiences: the first deals with reproductions of Frida Kahlo's paintings in clay sculptures, developed by Josefina Aguilar Alcántara, from the town of Ocotlán de Morelos, Oaxaca; the second describes the "sarapes" of Teotitlán del Valle, which reproduce works or elements present in paintings by Picasso, Miró, Kandinsky, Vasarely, Matisse, Escher, and Diego Rivera; the third analyzes the polychrome clay figures created by women from the community of Ocumicho, in the state of Michoacán, reinterpretations of historical events seen in European or Mexican works from the 16th, to the 20th centuries. Based on these cases, the author articulates how gender social divisions influence the craft and practices of these individuals and collectives, and also reflects on how the re-elaborations are intertwined with the usual ways of life and work techniques of the communities where the flows between high and popular culture occur.

Keywords: Mexican Popular Art, Popular Culture, Gender.

MÁS ALLÁ DE LA TRADICIÓN: SINCRETISMO, GÉNERO Y ARTE POPULAR EN MÉXICO

Resumen: Este texto fue publicado en español en la revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, en 1998. En la versión en portugués, revisada por la autora, Eli Bartra aborda los sincretismos entre el arte elitista y popular, describiendo los procesos de reelaboración y actualización operados por artistas populares de "modelos" del arte culto. Para ello, tenemos contacto con tres experiencias: la primera trata de las reproducciones de los cuadros de Frida Kahlo en esculturas de barro, desarrolladas por Josefina Aguilar Alcántara, del pueblo de Ocotlán de Morelos, Oaxaca; la segunda describe los sarapes de Teotitlán del Valle, que reproducen obras o elementos presentes en pinturas de Picasso, Miró, Kandinsky, Vasarely, Matisse, Escher y Diego Rivera; la tercera, analiza las figuras de barro policromado creadas por las mujeres de la comunidad de Ocumicho, en el estado de Michoacán, reinterpretaciones de eventos históricos vistas en obras mexicanas y europeas del siglo XVI al XX. A partir de estos casos, la autora articula cómo las divisiones sociales de género influyen en el oficio y las prácticas de estos sujetos y colectivos y, además, reflexiona sobre cómo las reelaboraciones se mezclan con los modos de vida y técnicas de trabajo habituales de las comunidades en las que los flujos entre culto y popular ocurren.

Palabras clave: Arte Popular Mexicano, Cultura Popular, Género.

Talvez seja lugar comum falar de sincretismo nas manifestações culturais de uma sociedade como a mexicana. Existe um tipo de produção, no terreno da arte popular, particularmente significativa desse processo que tenho chamado, por falta de um conceito mais apropriado, de sincretismo. Com essa palavra me refiro unicamente ao seu significado mais simples, de combinação de coisas aparentemente muito distantes e sem nada a ver entre si. A mescla de elementos de duas esferas sociais diferentes (a elitista e a popular) na arte produz algo particular que resulta importante, a partir do ponto de vista estético.

Essas criações, das quais vou falar, parece que se encontram "a cavalo" entre a arte popular e a chamada arte culta, elitista ou ilustrada, como denomina Ticio Escobar. Em certa maneira, são aquelas que se poderiam caracterizar como híbridas. As artistas populares tomam "modelos" da arte elitista e os reproduzem no tipo de objeto artístico que costumam criar. A arte elitista copia muitas coisas da arte popular (na forma e no conteúdo) e as integra, as reelabora e, logo, nos entrega em uma obra "única" e

"original". A arte popular, nos casos que veremos, olha a arte elitista e nos dá uma cópia reelaborada, claro, mas que não deixa de ser uma reprodução do modelo.

O fenômeno da hibridação, em certas expressões da arte popular, tem que ver com a articulação entre as culturas tradicionais (índigenas ou mestiças) e a cultura ocidental moderna; o amálgama entre o tradicional e o moderno nos leva, neste caso, a um sincretismo cultural que considero muito rico. Entre as várias razões deste fenômeno se encontram as reiteradas crises econômicas, conjunturas que obrigam a renovar a criatividade em busca de uma maior comercialização. No entanto, o estado de precariedade de uma grande parte da população do México não é somente conjuntural, mas sim estrutural, e isso nem sempre leva ao sincretismo, mas sim a uma renovação constante.

I. Frida Kahlo em Ocotlán

Por volta de 1990, Josefina Aguilar Alcántara, do povo mestiço hispanófono de Ocotlán de Morelos, Oaxaca, começou a realizar peças de barro que reproduzem os quadros da famosa artista Frida Kahlo (1907-1954). Josefina diz que viu em uma cafeteria da cidade de Oaxaca duas reproduções de quadros de Frida Kahlo e foi, a partir disso, que teve a ideia de fazê-los. Também diz que começou a produzi-los porque pensou que ela mesma se parece fisicamente com Frida, pelo menos no cabelo, a única diferença são as sobrancelhas³. Outra possibilidade é que alguém tenha ido visitar uma das quatro irmãs Aguilar (Josefina, Irene, Guillermina e Concepción) com reproduções das pinturas de Frida Kahlo e tenha encomendado que lhe fizessem alguma delas em barro.

Josefina começou a trabalhar com o barro aos seis anos, sua mãe e avó a ensinaram. Quando se casou, fazia tudo sozinha, mas com o tempo os filhos e o marido começaram a ajudá-la a preparar o barro e a pintar. O fato dos homens ajudarem as mulheres em seu trabalho com o barro não é novo. Josefina conta que até seu pai (que era camponês e, também, fazia sandálias) ajudava sua mãe a pintar as figuras.

Um dia, o marido sugeriu que muito do trabalho poderia ser feito em torno, mas ela recusou. Afirma que sua mãe "le enseñó a hacerlo todo a mano y con el torno ya tendría otro valor, porque dondequiera se hacen cosas con el torno, en cambio a mano no"; ela também nunca usa moldes.

É interessante essa diferença entre a forma de trabalhar do marido e dela. Ele preferiria aumentar a produção ao modernizar o processo de trabalho, em contrapartida ela prefere a forma tradicional, acredita que tem mais valor. Se produz, assim, uma estranha combinação entre o "moderno" e o tradicional. Na verdade, ambos os fatores entram em jogo em função do mercado. Ela prefere manter a forma tradicional porque pensa que assim suas peças são mais valorizadas e vendem melhor. Ele pensa que ganhariam mais porque seriam mais rápidos e teriam uma maior produção. Acho que ela tem razão, porque em outros lugares (como em Ocumicho, Michoacán), onde se tentou implementar o que ele propõe, a qualidade diminuiu enormemente e, portanto, também as vendas. Na verdade, sempre foi feito o que ela considerava correto. Sem dúvida, essa nova produção dos quadros de Frida em argila começou em função do mercado, da demanda.

Josefina Aguilar reproduz os quadros de Frida Kahlo que lhe encomendam, mas não os faz iguais às pinturas, porque ela diz que "aparte es la pintura y aparte es el barro". Por isso, um dia ela colocou um bebê ao lado de Frida e seu filho lhe disse que ela nunca tinha tido um bebê. "Pues no lo tuvo en vida,

³ Todas as citações textuais, assim como as ideias parafraseadas de Josefina Aguilar provém das entrevistas realizadas por mim em novembro de 1995 e abril de 1996. Voltei a visitá-la em 2016. Algumas partes estão no passado porque respondem as perguntas que realizei no momento e, outras, no presente.

pero ahora muerta, en mi trabajo, sí lo va a tener". Seu filho a avisou que a peça não seria vendida, mas foi a primeira que vendeu. "Ya ves", disse a ele.

Pensa que Frida é uma pessoa que já morreu, mas que os mortos estão entre nós: "por eso yo digo que hay que darle vida; con el barro volvió a nacer, les doy vida a Frida y a sus cuadros". Diz que as pinturas só podem ser penduradas na parede, enquanto uma peça de barro pode ser movida como quisermos e colocada em diferentes lugares. A ideia é que suas figuras de argila são melhores, porque são mais versáteis.

Na família de Josefina Aguilar, há uma clara divisão do trabalho. Ela é a mestra, a que sabe, e os filhos vão aprendendo, embora agora seu filho Demetrio García já seja independente e tenha adquirido sua própria identidade, sem competir com sua mãe. O marido a ajuda a amassar o barro, a cozinhá-lo e a pintar. Apenas os membros da família trabalham com a argila, não têm empregados, porque dizem que dessa forma perderiam a tradição e desejam preservá-la. Não querem produzir em série em uma oficina com trabalhadores remunerados.

As peças que saem de sua oficina são basicamente o resultado de um trabalho coletivo; Josefina, mesmo sendo analfabeta e atualmente cega devido ao diabetes, assina quase todas elas. Geralmente é assim que lhe pedem, e ela faz. Muitas vezes, quando os filhos modelavam as figuras, ela dava os toques finais, pintava os olhos ou algum detalhe e, se necessário, assinava. Mais recentemente, é ao contrário, ela modela, sem ver, e os outros finalizam as figuras.

Em relação ao trabalho doméstico, às vezes ela cozinhava ou lavava roupa aos domingos; já não faz mais as tortilhas. As mulheres da família a ajudam nesse trabalho e também no trabalho com as figuras de barro. O marido só "ajuda" nas tarefas domésticas quando ela está doente, mas é ele quem exerce autoridade sobre os filhos. Ele também cuida das contas, da administração do negócio, embora pergunte a ela quanto tempo levou para fazer alguma peça, para saber quanto cobrar pela escultura. No entanto, no que diz respeito ao seu trabalho com a argila, é ela quem decide o que fazer.

O tamanho das peças varia de alguns poucos centímetros a um metro de altura. Uma vez modeladas, elas precisam ser cozidas no forno por cerca de nove horas e, em seguida, são pintadas. "Cuando las estoy haciendo están muertas, cuando salen del fuego y las empiezo a pintar les doy vida", diz.

Josefina conta que o acesso às tintas vinílicas industriais facilitou enormemente o processo. Antes de seu uso generalizado, quando ela começou, tinha que ir buscar as tintas no campo, que eram naturais. Era feito um tipo de cola de goma, fervendo-a, e tinham que ficar cuidando constantemente. E o pior é que, se as peças ficassem ao ar livre depois de pintadas, a tinta saía facilmente. Além disso, não pareciam melhores, a tinta era muito opaca e só havia preto, azul, vermelho e branco. Agora, com as tintas vinílicas, há muitas cores disponíveis e as peças podem ficar ao sol ou à chuva sem problema algum. Neste caso, ocorre o oposto dos sarapes que, pintados com cores naturais, são melhores.

A mãe de Josefina costumava fazer braseiros e candelabros para a Semana Santa e o Dia de Todos os Santos, vendendo suas peças na comunidade e arredores. A família era muito pobre. Josefina já não vende mais nada dentro de sua comunidade, toda sua produção é para o mercado nacional e internacional. Nesse sentido, houve uma mudança significativa de uma geração para outra.

Uma das questões mais interessantes desse processo de sincretismo é que a própria Frida Kahlo foi uma artista cuja vida e obra foram fortemente influenciadas pela arte popular mexicana e pelo artesanato. A grande ambição política de Frida era fazer uma arte para o povo, uma "arte popular revolucionária". Além disso, objetos de arte popular apareciam com frequência em suas pinturas. Ou seja, esse sincretismo

começou a se manifestar na própria obra de Frida, tanto no conteúdo, quanto na forma. Lembrem-se de seus quadros pintados em chapas metálicas, no modo como se pintavam os ex-votos.

Não se pode esquecer também da proximidade que Frida Kahlo sempre teve com Oaxaca, nem dos trajes, supostamente de tehuana (pois, em grande medida, ela os inventava), que ela costumava vestir. No presente, uma mulher de uma comunidade de Oaxaca retoma a obra de Frida para recriá-la, para revivê-la. A obra de Kahlo, em alguns momentos, teve uma aparência deliberadamente *naïf*, na medida em que integrava o popular. Por sua vez, a arte popular que reproduz seus quadros se sofisticava e engendra uma curiosa mescla entre um fazer rústico⁴ e uma criação de outra classe e de outro meio social.

O processo de apropriação da obra de Frida Kahlo que ocorreu por parte do "povo" é algo que resulta, portanto, tanto surpreendente quanto satisfatório. É como se sua "gente", "a raça", como ela costumava dizer, tivesse prestado, de certa forma, uma homenagem a ela. Além disso, parece que o círculo se fechou, esse estreito vínculo entre a arte "cultura" e a arte popular se tornou circular: o gato está mordendo o próprio rabo.

É provável que a pessoa que introduziu as reproduções de Frida Kahlo em alguma das casas das irmãs Aguilar, supondo que tenha sido assim, tivesse certa consciência feminista ao se interessar pela criatividade das mulheres e por Frida Kahlo. Nesse sentido, pode-se dizer que o feminismo internacional, ao recuperar a figura de Kahlo há várias décadas, contribuiu, ao mesmo tempo, para que a inserisse na arte popular mexicana.

A arte popular se caracteriza pela repetição, quase ao infinito, de um mesmo tipo de objeto. No entanto, neste caminho de imitação das pinturas, Josefina se permite certas variações, tanto em relação ao original, quanto entre a reprodução de uma peça e outra do mesmo quadro. Isso é o incrível, que se trata do quadro de Frida Kahlo, ou seja, é uma imitação, mas ao mesmo tempo é outra coisa. É uma recriação ou até mesmo uma nova criação.

Por exemplo, em relação ao quadro *Frida e Diego Rivera* (1931), Josefina goza de suficiente liberdade para colocar os personagens às vezes sentados, em vez de em pé, como estão no original. Além disso, Frida e Diego, para ela, são quase do mesmo tamanho, embora ela faça Diego gordo e barrigudo [em outras peças], porque lhe disseram que ele era assim. Em contrapartida, no quadro, Frida é pequena e Diego é grande (mas nem gordo, nem barrigudo). Existe uma grande tentação de pensar que, no quadro de Frida Kahlo, as figuras estão exageradamente desproporcionais. Josefina iguala essa desproporção de tamanhos; será porque pretende que eles sejam mais parecidos? O caso é que essa diferença de tamanhos não lhe parece bem, por qualquer razão que seja, talvez até porque formalmente não funcione para ela.

No quadro *Árvore da Esperança* (1946), Frida Kahlo se pintou vestida e sentada, com um fundo sombrio, no lado direito da tela. No esquerdo está ela deitada com as costas descobertas e cheias de cicatrizes, o fundo é mais iluminado. Em contrapartida, Josefina coloca a Frida vestida no centro, entre a luz e a sombra, em vulto, e pinta ao fundo Frida deitada de costas. Talvez, novamente por razões formais, não lhe funcione descentralizar sua figura e, em prol de um melhor equilíbrio, a coloca no meio. Pode-se ver que, em certos casos, Josefina combina a escultura e a pintura, um fenômeno bastante curioso.

Há um autorretrato só do rosto, *Pensando na Morte* (1943), no qual Frida tem uma caveira pintada na testa. Josefina a faz de corpo inteiro e, como a caveira não seria visível na testa porque a figura mede cerca de dez centímetros, ela adiciona braços a escultura e, na mão esquerda, uma caveira. Trata-se de uma peça significativa, sabendo a importância pessoal da morte para Frida e o quanto é significativa a

⁴ "hechura burda"

morte para a cultura mexicana (a ideia da morte devido à fragilidade de sua saúde e em relação a um casamento frequentemente pernicioso, e porque no México se celebra plenamente o Dia dos Mortos). De fato, todos os autorretratos que Frida Kahlo fez apenas do rosto, Josefina os faz de corpo inteiro com braços, pés e vestido, que ela decora e colore como lhe agrada. Esta é a solução que dá ao problema que se apresenta ao passar de um suporte ao outro, de uma pintura bidimensional para um objeto tridimensional. Os retratos apenas do rosto, em barro, pareceriam cabeças trocadas.

Em *A Coluna Quebrada* (1944), os pregos que Josefina utiliza em todo o corpo nu de Frida são pregos de verdade, o que implica em uma desproporção total em relação à figura, assim como em relação ao original. Provavelmente, ela achou que, se fizesse os pregos de barro, por um lado, seria extremamente trabalhoso e tampouco conseguiria fazê-los na proporção que têm no quadro. Por outro lado, se os fizesse tão grandes quanto os pregos de verdade, ficariam frágeis e se quebrariam muito facilmente. Dessa maneira, ela resolveu um problema técnico e, além disso, os pregos adquiriram uma dimensão simbólica de primeira ordem, são um elemento muito mais preponderante na "fridita" de Josefina do que no original. Ela também fez seios enormes e erguidos; se uma certa imagem da feminilidade é sublinhada por Frida Kahlo através de belos seios turgentes, Josefina pegou essa mensagem e a enfatizou.

Há algumas "friditas" de Josefina totalmente inventadas. Há uma figura de corpo inteiro com o rosto que pretende ser o de Frida Kahlo pelas sobrancelhas, coque na cabeça e está abraçando seis enormes copos-de-leite. Não existe nenhum quadro de Kahlo como este. É bastante provável que as flores provenham, na verdade, dos quadros de Diego Rivera, que tem estado povoando a arte popular mexicana há um bom tempo.

Os rostos das "friditas" de Josefina (e também os de suas irmãs) na verdade não se parecem em nada com Frida Kahlo, o que as torna semelhantes são os outros elementos do quadro, como os vestidos, o fundo e, principalmente, as grandes sobrancelhas juntas que as colocam. As sobrancelhas se tornaram, nas obras das irmãs Aguilar, e em toda a arte popular, uma espécie de grande símbolo-chave. Na verdade, elas dão às suas figuras um rosto qualquer, mas ao pintar as sobrancelhas *ipso facto* as convertem em Frida Kahlo. Assim, a identidade lhes é atribuída, basicamente, através das sobrancelhas e da indumentária.

Apesar das "friditas" serem cópias dos quadros, elas gozam de uma certa autonomia que as torna mais do que simples reproduções. Esse "algo mais" poderia ser chamado de "alma", como disse a própria Josefina. E, fazem tanto parte da *imaginería* da artesã, quanto suas mulheres da noite, suas vendedoras do mercado ou suas sereias.



Figura 1: "Fridita" com copos-de-leite de Josefina Aguilar.
Foto: Martha López Díaz.



Figura 2: Frida e Diego de Josefina Aguilar.
Foto: Martha López Díaz.



Figura 3: Frida e Diego de Josefina Aguilar.
Foto: Bernardo Arcos.

Neste processo de sincretismo, o que resulta, talvez, é que Josefina Aguilar nos transmite, em outra

linguagem, o que Frida Kahlo a comunicou. Josefina teve que fazer uma tradução e isso é o que vemos na recepção, ao olhar as "friditas". Mas, além de nos comunicar isso, também nos produzem algo particular. Pessoalmente, as peças de Josefina Aguilar me parecem especialmente divertidas, talvez seja justamente o processo de tradução que seja simpático. Trata-se de ver, e até aprofundar, qual resultado se obtém ao passar de um meio para outro (da pintura para o barro) e de um grupo social para outro, de uma época para outra. Desfruta-se da nova versão. Algumas das peças são grosseiras e outras mais refinadas, mas todas nos obrigam a uma dupla leitura de ver o que pintou Frida Kahlo e como interpretou Josefina.

As "friditas" são reproduções da arte "cultura" dentro da arte popular e se convertem em uma, digamos, curiosidade por serem obras que provêm do sincretismo cultural. Algumas saíram dos requintados pincéis de Frida Kahlo, pintora de Coyoacán, na Cidade do México, e as outras saíram das mãos embarradas de Josefina Aguilar, de Ocotlán de Morelos, em Oaxaca. E como Frida Kahlo desfruta hoje de grande fama internacional, as "friditas" de barro contribuem para que a fridomania cresça e se desenvolva. Ou seja, há um mercado para as "friditas" devido à popularidade que a pintora mexicana ganhou nas últimas décadas.

"Las pinturas" nos sarapes de Teotitlán del Valle

Teotitlán del Valle é uma localidade zapoteca também no estado de Oaxaca. No início do século XX, era uma vila basicamente agrícola, mas na década de 1980 apenas 11% da população economicamente ativa se dedicava à agricultura, enquanto que 89% se dedicava à tecelagem e à venda de sarapes. Em 1986, entre 35% e 40% dos tecelões eram mulheres⁵. Para o ano de 2005, relata-se 38% de artesãos, mas não constam dados segregados por gênero e esses números não parecem ser confiáveis⁶.

As mulheres têm tecido no México com o tear de cintura desde a época pré-hispânica, e hoje continuam tecendo assim em várias localidades. Após a conquista, foi introduzido o tear de pé ou vertical, que foi exclusivamente usado pelos homens por séculos.

Atualmente, a principal fonte de renda na vila segue sendo a venda de sarapes. Aproximadamente a partir da década de 1960 as mulheres ingressaram em maior número na tecelagem com o tear de pé. No entanto, se antes de 1980 elas não apareciam como tecelãs nas estatísticas e não participavam de concursos nacionais de arte popular é, em grande parte, não porque não estavam envolvidas no processo de fabricação de sarapes, mas porque as atividades que realizavam eram mais relacionadas a lavar a lã, cardar, tingir, fiar e amarrar as franjas, em vez de tecer. É importante ressaltar que a confecção de sarapes de lã é um processo de várias etapas e não se resume apenas ao ato de tecer.

As pessoas vinculadas aos têxteis se dividem em dois grupos: aquelas que tecem e aquelas que vendem aquilo que as outras tecem. De acordo com Lynn Stephen, um tecelão ou uma tecelã de Teotitlán tem muito claro quais comerciantes compram o trabalho alheio; essas pessoas ganham mais dinheiro do que

⁵ Segundo dados de Lynn Stephen (1991, p.72, 94-97). Para mais informações sobre Teotitlán, a organização de trabalho artesanal e a comercialização dos sarapes ver Hernández e Zafra (2005).

⁶ Tejiendo_los_hilos_en_Teotitlan_del_Valle.pdf p. 9. De acordo com um tabela da p.86 do Plan Municipal de Desarrollo é possível deduzir que a porcentagem dedicada aos têxteis em 2000 era na ordem de 86% https://www.finanzasoaxaca.gob.mx/pdf/inversion_publica/pmds/08_10/546.pdf
https://www.finanzasoaxaca.gob.mx/pdf/inversion_publica/pmds/08_10/546.pdf

aqueles que tecem, sem suar, sem trabalhar⁷.

Hoje, as mulheres realizam todo o trabalho relacionado à confecção de sarapes. A única coisa que elas não fazem é operar os teares grandes. Evidentemente, além de se dedicarem à tecelagem, também precisam cuidar das tarefas domésticas e da criação dos animais do curral.

A divisão tradicional do trabalho em Teotitlán del Valle, assim como em tantos outros lugares, ditava que as mulheres não realizavam trabalho produtivo, apenas reprodutivo e de apoio ao trabalho masculino provedor. No entanto, chegou um momento em que, por um lado, se é que existia o homem provedor-tecelão, o dinheiro que ele ganhava não era suficiente para sustentar uma família seguramente numerosa e as mulheres tiveram que começar a tecer. Ou então, em muitos lares, os homens, por diferentes motivos, não estavam presentes - frequentemente devido à migração - e as mulheres tiveram que prover o sustento.

Na comunidade foi criada uma cooperativa formada exclusivamente por mulheres chamada "Dgunaa ruyin chee lahady" (mulheres que tecem sarapes), que foi a primeira com essas características. Começou com cerca de vinte e oito ou trinta mulheres em abril de 1992, mas algumas tiveram problemas com seus maridos e saíram. Em 2016, havia apenas cerca de dez integrantes, entre casadas, solteiras e viúvas, "sin embargo después de más de 20 años de la conformación de la cooperativa, la participación de las mujeres en las asambleas generales y en la vida política de Teotitlán es evidente. Considero que la labor de las 'Mujeres que tejen' fue decisiva en este proceso, pues poco a poco promovieron que otras mujeres tuvieran una participación más activa en el desarrollo de su comunidad" (Alavez, 2016, p. 101).

Todas elas são bilíngues, mas sua língua materna é o zapoteco e entre elas conversam nesse idioma. Algumas delas não completaram nem o ensino fundamental. Elas dizem que a cooperativa é apenas de mulheres porque preferem assim, entre mulheres é mais fácil trabalhar porque se entendem mais rápido.

A cooperativa possui uma mesa diretiva e uma sede na vila. Josefina Jiménez diz que no início foi muito difícil porque elas não sabiam sair sozinhas, muitas delas não conheciam nem a cidade de Oaxaca, mas pouco a pouco foram aprendendo e agora já vão vender seus sarapes até a Cidade do México.

As mães de algumas das tecelãs começaram a tecer desde a década de 1960 e, para elas, foi muito mais difícil porque aprenderam já na idade adulta. De acordo com Josefina, as mulheres da cooperativa preferem ser tecelãs a trabalhar no campo, porque o trabalho agrícola é ainda mais duro⁸.

Há uma enorme concorrência porque toda a vila tece: homens, mulheres, meninos e meninas. Por isso é muito difícil e elas têm que tentar renovar as coisas que fazem; por exemplo, agora começaram a fazer bolsas de couro e têxteis, porque vendem bem. Das mulheres da cooperativa, são poucas as que sabem fazer sarapes a partir da reprodução de pinturas famosas.

As mulheres tecem menos horas do que os homens, porque têm que fazer o trabalho doméstico e cuidar dos filhos. Quando vão a alguma exposição, precisam deixar a comida pronta, o marido só precisa aquecê-la e depois elas lavam a louça ao regressar. Normalmente, as mulheres dedicam cerca de quatro ou cinco horas à confecção de tapetes, enquanto os homens trabalham oito ou dez horas por dia.

Em 1963, o pintor Rufino Tamayo (Oaxaca, 1899 - Cidade do México, 1991) e o tecelão Isaac Vásquez García de Teotitlán, que trabalharam juntos durante 22 anos, começaram a fazer desenhos de artistas das elites na vila. Primeiro, eles reproduziam obras de pintores oaxaquenhos, como Rufino Tamayo e

⁷ Stephen. *Ibidem*. p.24, 134.

⁸ Entrevista com Josefina Jiménez na cidade de Oaxaca em 27 de abril de 1996. Todas as citações textuais e ideias dela provêm dessa entrevista.

Francisco Toledo, e depois de pinturas de artistas famosos, como Picasso, Miró, Kandinsky, Vasarely, Matisse, Escher e *La vendedora de alcatraces* de Diego Rivera ⁹. Entre os artistas copiados, não há nenhuma mulher.

Com a obra de Escher, acontece algo curioso, porque praticamente a integraram aos desenhos de peixes e pássaros que se têm realizado há mais tempo. É como se os pássaros e peixes que fazem parte dos sarapes tradicionais simplesmente tivessem sofrido uma leve transformação. Não se percebe uma ruptura, por exemplo, uma clara diferença entre um sarape com pássaros tradicionais e um sarape inspirado em Escher.



Figura 4: Sarape inspirado em Escher, Teotitlán del valle, Oaxaca, Grupo “Mujeres que tejen sapares”, 2000. Foto: Irma Villalobos.

⁹ Entrevista com o Sr. Isaac Vásquez, Teotitlán del Valle, Oaxaca, 26 de abril de 1996.



Figura 5: Sarape inspirado em Escher. Teotitlán del Valle, Oaxaca, Grupo “Mujeres que tejen sarapes”, 1996. Foto: Irma Villalobos.

Embora tenham sido os homens tecelões que começaram a fazer sarapes reproduzindo pinturas, agora tanto homens quanto mulheres os fazem. No entanto, no mercado há pouca variedade de desenhos porque é muito trabalhoso criar novos, já que é necessário elaborar um novo molde em papel. Mas se alguém chega e pede algo diferente, então eles fazem. "O problema dos artesãos é precisamente esse, que copiam tudo", disse o Sr. Isaac.

Um tapete com um novo desenho, de algum artista reconhecido, pode exigir meses de trabalho, e como elas são mulheres de recursos limitados, precisam vender rapidamente para poder viver, comprar mais matéria-prima e seguir tecendo. Leva mais tempo para fazer um tapete com uma pintura do que provavelmente precisou o artista para fazer o original. Os tapetes com *grecas*¹⁰ são mais fáceis de tecer porque não requerem um padrão, apenas se vão contando os fios.

Os sarapes com desenhos de pinturas são consumidos principalmente pelo turismo internacional, mais do que pelo nacional. Esse fato é bastante interessante, já que tenderíamos a pensar que os turistas de fora preferem desenhos muito "mexicanos".

¹⁰ As gregas fazem referência a padrões geométricos utilizados em diferentes manifestações artísticas mexicanas e fazem parte do repertório iconográfico de diferentes culturas indígenas do país, como os zapotecas e mixtecas. Essas formas, muitas vezes se utilizam de padrões geométricos repetitivos, com linhas retas, podendo formar desenhos complexos.

Os alcatraces são feitos porque um dia alguém começou, agora continuam sendo pedidos e os seguem fazendo. É bastante claro que a escolha dos desenhos está principalmente relacionada ao mercado. Fazem o que vende. Elas tentam vender tapetes diretamente aos turistas. Se estão em apuros e precisam vender rápido e vendem os sarapes para intermediários, recebem muito pouco.

As mulheres dizem que gostam de tecer o que tem mais demanda, o que é pedido. Mas também gostam de criar desenhos originais, novos. Agora elas estão começando a usar, como no passado, cores vegetais porque fizeram cursos para aprender a usá-las, já que essa prática estava se perdendo. Hoje, elas usam tanto cores naturais quanto químicas. O inconveniente é que as cores naturais são mais caras e isso é um problema.

Cada pessoa tem sua própria forma de tecer, alguns tapetes saem finos, outros grossos; algumas pessoas trabalham mal e outras criam verdadeiras obras de arte, magníficos tapetes originais e únicos que podem encantar quem os vê. Agora, quanto às diferenças entre o trabalho das mulheres e o dos homens, elas dizem que "los hombres, como son hombres", podem trabalhar com teares mais largos; enquanto as mulheres usam teares com até um metro e meio ou dois metros de largura, no máximo. Elas consideram que não há nenhuma outra diferença pelo fato de ser homem ou mulher e que elas podem fazer os mesmos desenhos que os homens; na verdade, os desenhos e as cores que usam dependem principalmente do que os clientes pedem. Quando alguma colega recebe uma encomenda de um tapete grande, se tiver marido, ele que o faz.

Elas sabem realizar todo o processo, mas porque querem fazê-lo rapidamente - pois precisam vender logo e não demorar muito com uma única peça - elas compram o fio de fábrica. Elas só fazem tudo quando a encomenda é assim, às vezes quando têm um pedido especial e são instruídas a não usar fio industrial. Em termos gerais, acredita-se que o uso do fio industrial diminui a qualidade e, além disso, só dispõe de uma espessura. As mulheres trabalham com fio mais grosso do que o usado nos sarapes mais finos do Sr. Isaac, por exemplo; ele usa um fio que não é industrial e mais fininho.

Os desenhos navajos¹¹ são bastante realizados porque estão entre os mais fáceis. Na verdade, tanto o Sr. Isaac quanto a Sra. Josefina dizem que pessoas de Teotitlán faziam tapetes com o diamante zapoteca pré-hispânico e esses tapetes eram vendidos em Oaxaca. Depois, foram vendidos para pessoas de Saltillo e, finalmente, chegaram aos navajos (aliás, a grande maioria dos tecelões navajos são mulheres), as quais copiaram esses desenhos que agora retornam, segundo eles, ao seu local de origem como desenhos navajos. Parece-me uma história difícil de investigar. Sabemos que existem coincidências e influências de todo tipo dentro da arte popular, em todo o mundo. No entanto, é apenas há cerca de vinte anos, no máximo, que os chamados desenhos navajos são feitos em Teotitlán. Esses mesmos desenhos podem ser apreciados nos sarapes navajos pelo menos desde o século passado¹².

Na oficina de Isaac Vásquez, há oito homens e quatro mulheres, e todos participam do processo completo. No entanto, é Isaac quem decide quais desenhos serão elaborados. Os tapetes especiais tecidos por ele, evidentemente com cores vegetais, são assinados. Nem todos os tapetes são assinados, por exemplo, os tapetes para chão não são. "Cuando es arte lo firmo, cuando es para el piso no. Cualquiera puede hacer un tapete para piso, eso no es arte", diz Isaac. "No todos saben tejer un sarape de Tamayo o de Toledo. No como quiera hacen un Miró o un Picasso". Isaac é um artista, ele sabe e reforça isso ao assinar suas obras. As mulheres da cooperativa de Teotitlán ou as mulheres da oficina de Isaac não assinam seu trabalho. Na verdade, é muito excepcional que os tapetes sejam assinados; ainda que as mulheres da

¹¹ Dos indígenas da Nação Navajo, dos Estados Unidos.

¹² Ver o livro de Ann Lane Hedlund, *Reflections on the Weaver's World*, que conta com muitas fotografias.

cooperativa muitas vezes coloquem uma etiqueta com o nome da que fez a peça.

Quanto às cores, como mencionei, se valoriza mais as naturais, é importante notar que não é a introdução dos desenhos de pintores das elites que marca uma grande mudança nesse aspecto. Eles usam para esses desenhos tanto os pigmentos naturais quanto os industriais que usavam com seus desenhos mais tradicionais. No entanto, quando começaram a criar os desenhos dos indígenas navajos anos atrás, houve uma revolução nas cores de todas as suas criações. Incorporaram novos tons que antes não usavam, como alaranjados muito escuros, vermelhos e azuis profundos; houve uma transformação drástica no uso das cores, sem deixar de usar as cores puras e as cruas.

Embora copiem o desenho de artistas, muitas vezes elas e eles usam as cores que compreendem como melhor adequadas, o que muda a mensagem. Por exemplo, eles usam um desenho tomado de Escher, mas usam uma cor que ele jamais usou; com isso, a distância entre o original e o tapete é enorme. Ou seja, temos tanto as cópias fiéis do original, idênticas em cor e desenho, mas não em tamanho, e também vemos sarapes que se afastam consideravelmente do modelo no qual foram inspirados.

No primeiro caso, o que eles comunicam é o que o pintor quis expressar, mas como é outro meio e tamanho, é diferente a sensação que produzem. Para mim, um Joan Miró ou um Diego Rivera que vi reproduzidos pequenos sobre papel, ao vê-los grandes e tecidos em lã, transmitem maior calidez e também são melhor apreciados. No entanto, não deixam de produzir uma certa estranheza, pois não parece o "lugar natural" de Picasso, por exemplo. Além disso, este é um dos poucos casos em que podemos sentar ou pisar em um quadro de pintores famosos. Ou seja, esses sarapes, quando não estão pendurados na parede como uma pintura, podem ter uma função prático-utilitária ao serem usados como cobertor, tapete ou para colocar sobre um sofá. De certa forma, se desmistifica a aura dos pintores das elites, cuja obra original está em algum museu e suas reproduções em tapetes são vendidas em mercados e colocadas no chão. Quando já está metamorfoseado o original, é como se fosse um novo desenho que lembra, novamente de maneira um tanto divertida, alguma distante pintura da arte elitista.

É importante destacar que, neste processo específico de sincretismo nos tapetes de Teotitlán, os tecelões e as tecelãs, em princípio, podem criar qualquer desenho, mas na realidade a grande maioria tem uma forte tendência a fazer desenhos simples, tanto por razões de falta de preparação técnica quanto pela necessidade de trabalhar rapidamente para aumentar a produção e vender facilmente a preços acessíveis. Todas as mulheres da cooperativa com quem conversei me disseram que se consideram artesãs e não artistas, assim como Josefina Aguilar.

O processo de repetição, que é inerente à arte popular, encontra, portanto, sua explicação, neste caso, em razões tanto de habilidades técnicas quanto de caráter econômico. Finalmente, é difícil conciliar a criação artística e sanar as necessidades básicas de sobrevivência. Em termos gerais, ainda é verdade que é mais fácil fazer arte quando se tem garantido o prato de feijão na mesa. Se um tecelão ou uma tecelã receber um salário para fazer o que quiser ou se, como é o caso de Isaac Vásquez, tiver recursos e uma pequena empresa que lhe garanta renda, ele pode se dedicar a criar obras de arte. Por outro lado, se precisar trabalhar para vender os sarapes, que permitem viver e comprar matéria-prima para continuar tecendo, será mais difícil criar obras excepcionais.

II. A arte "cultura" em Ocumicho.

O povoado de Ocumicho está localizado no estado de Michoacán, perto de Zamora, em uma região

purépecha¹³. É um lugar enlameado durante a temporada de chuvas e empoeirado no inverno. Grande parte dos homens dali foram ou estão no vizinho país do norte trabalhando. Se tiverem sorte, alguns retornam e constroem casas de tijolos; outros retornam por necessidade e passam o resto de suas vidas suspirando pelo paraíso perdido. Outros nem retornam, nem mandam dinheiro.

São as mulheres, principalmente, que se dedicam a criar figuras peculiares de barro policromado, sendo as mais famosas os diabinhos. Diabos travessos e sorridentes que vivem todas as aventuras possíveis e imagináveis: andam de moto, de avião, de barco, em caminhões da Coca-Cola, fazem amor, realizam operações, comem, se casam, dançam, participam de últimas ceias... tudo isso e muito mais. Através dos diabinhos, recriam sua vida cotidiana, religiosa e imaginária. Também têm a especialidade de fazer peças chamadas de "tapadas" ou eróticas: descobre-se uma espécie de galinha ou outra figura inventada e nos deparamos com um casal ou um trio (de humanos ou de diabos) envolvidos em um jogo amoroso, sexo ao ar livre. Essas peças são "clandestinas", já que as freiras do povoado não gostam que as façam e, elas, as fazem, mas guardam bem enroladas em papel de jornal debaixo das camas de suas escuras e miseráveis casinhas.

Desde a década de 1960, alguns homens têm realizado "trabalho de mulher" e hoje, com as crises econômicas que o país enfrenta, os homens estão se envolvendo cada vez mais para "ajudar" na criação dessa arte fundamentalmente feminina¹⁴.

Em duas ocasiões diferentes, foi realizado o experimento de mostrar obras de arte "cultas" a essas oleiras purépechas. A primeira vez foi quando uma exposição foi preparada para comemorar o bicentenário da Revolução Francesa em 1989 e a outra quando se comemorou o V Centenário do Descobrimento da América em 1992 e foi organizada uma exposição sobre a conquista do México. Em ambas as ocasiões, a pessoa responsável pelos projetos de exposição artística e de experimento sociológico com as oleiras foi Mercedes Iturbe¹⁵.

Ao que se refere à exposição sobre a conquista do México, as artistas de Ocumicho viram os "modelos" que lhes mostraram e depois traduziram essa informação para a sua linguagem, a linguagem com a qual normalmente se expressam através de suas peças de barro. É um processo idêntico ao que ocorre com a reprodução das pinturas de Frida Kahlo, em Ocotlán, ou com a criação de tapetes com desenhos de pintores famosos em Teotitlán del Valle.

Uma das questões mais curiosas dessas figuras de barro de Ocumicho é a interpretação que fazem da história. A Revolução Francesa ou a Conquista do México devem ser algo igualmente abstrato e carente de significado para elas. Mostraram a elas algumas reproduções de gravuras europeias dos séculos XVI, XVII e XVIII, fragmentos de murais de José Clemente Orozco e Diego Rivera, bem como reproduções dos Códices Florentino, Yauhuatlán e Diego Durán; esses foram os modelos para se reproduzir em barro um evento histórico. Ou seja, passou-se por um processo de reinterpretação múltipla. As imagens modelo já são uma interpretação subjetiva de outras interpretações de um fato histórico que não se sabe muito bem como foi. Portanto, é importante levar em conta o quão distantes do fato histórico estão as figuras

¹³ Nota de tradução: região localizada no estado de Michoacán, no México, habitada predominantemente pelo povo indígena purépecha.

¹⁴ No meu livro *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, (México, UAM, 2005) ocupo-me com maior profundidade da criação de figuras de barro de Ocumicho, p.73-108.

¹⁵ Mercedes Iturbe (1944-2007) foi promotora cultural, curadora e teve extensa atuação no setor público mexicano. A exposição cujas peças falei se chamou *Arrebato del encuentro*; foi apresentada no Museo Etnológico de Barcelona, Espanha, em março de 1993 e, no mesmo ano, no Museo de Arte Moderno da Ciudad de México.

das artistas de Ocumicho, já que sobre a sucessão de interpretações que representam os modelos, veio a delas.

Assim, com base nessas fontes de informação, o importante é ver como elas interpretaram o acontecimento histórico da conquista do México e como o integraram na *imaginería* que as caracteriza.

É importante perceber a escala de valores com relação à cor da pele que algumas das artistas mostram, em algumas de suas peças. Maria Luisa Basilio faz a "Virgem de Guadalupe com personificações da América e Europa", copiando uma pintura a óleo, provavelmente colonial, e coloca a Virgem Morena (a Virgem de Guadalupe) com a pele branca! Ao lado dela está a América, que no original não parece nem muito morena nem sequer muito indígena, e a coloca com a pele bem escura, quase negra, e vestida de indígena. Ou seja, ela está consciente de que a América é indígena, mas a virgenzinha não pode ser indígena, deve ser branca. Talvez isso signifique que, se a fizer morena, a degrada, a torna menos sagrada. Há outra Virgem de Guadalupe feita por Magdalena Martínez, que sim é morena, mas ela põe junto a Virgem um Juan Diego bem branco. Também temos uma Virgem de Guadalupe branca, a de Carmela Martínez, que, além de ser branca, acrescenta, inventa uma bandeira mexicana; essa me parece uma peça encantadora e, assim que alguém a vê, não pode deixar de sorrir. A combinação de guadalupanismo e nacionalismo fica bem plasmada nesta obra da fantasia popular. A mesma Carmela reproduz Huitzilopochtli¹⁶, mas com cabeça de diabo. É incrível, porque suponho que ela não sabe quem era esse deus ou talvez alguém tenha contado a ela e, por isso, o representa como diabo.

Nas matanças de indígenas representadas por Guadalupe Álvarez e Bárbara Jiménez, os indígenas são completamente brancos. Claro que também encontramos modelos em que os indígenas aparecem bem corados e brancos, como na pintura do pintor espanhol Antonio Solís.

¹⁶ Deus da guerra para os aztecas.



Figura 6: Carmela Martínez, *Virgen de Guadalupe*, barro policromado, 1992. Inspirado no quadro da Virgem de Guadalupe de 1531, Catedral Metropolitana, México. Foto: Lourdes Grobet.

Há artistas como Virginia Pascual que se distanciam amplamente do original e, embora faça o indígena e a indígena com pele morena, introduz animais, como um burro e galos que não estão no modelo "Primeiro encontro de Cortés com os enviados de Moctezuma".

É particularmente significativa a seguinte cena: em uma das peças está representada a violação de uma mulher indígena por um espanhol. Não está no modelo, a artista a incorporou. A mulher está amarrada a uma árvore e amordaçada e tem o cabelo longo e preto (símbolo de feminilidade) ainda que tenha a pele branca; o violador tem barba e um grande pênis. Do outro lado, uma indígena também branca, deitada, semi despida, segura um bastão na mão. Representar a violação de mulheres em cenas da Conquista não é algo muito comum, sobretudo de forma tão crua, sem sublimações. Suponho que isso tem a ver com a sensibilidade própria das mulheres frente à violência sexual.



Figura 7: Antonia Martínez, *Hernán Cortés y la Malinche*, barro policromado, 1992, inspirado no mural de José Clemente Orozco, Colegio de San Ildefonso. Foto: Lourdes Grobet.

Sabina, assim assina, fez uma cópia de uma escultura em marfim do século XVII da Virgem de Guadalupe, na qual ela é branca (por causa do marfim), mas toma a liberdade não só de fazê-la morena, mas também de adicionar duas floreiras com copos-de-leite e, além disso, o anjinho que carrega a Virgem no original se converte em uma pessoa indígena (pode ser homem ou mulher ou talvez, como representa um anjo, não tem sexo!). Até no remoto povoado de Ocumicho chegou a moda dos copos-de-leite, que hoje aparecem por toda parte na arte popular mexicana.

Um “Batismo” de Rutilia Martínez mostra o padre como um diabinho sorridente. O original é uma pintura de Miguel González em que aparecem quatro pessoas: o padre, um homem e outras duas pessoas que não se sabe de que sexo são. Para Rutilia trata-se de três diabinhos e uma mulher ajoelhada que vai ser batizada. O grau de liberdade que goza essa artista é sensacional. Suponho que nenhum padre acharia a menor graça aparecer como um diabinho sorridente prestes a cometer uma travessura. Ela tem outra

figura que é uma caravela de Cortés a qual ela coloca uma suposta bandeira mexicana vermelha, branca e verde (a bandeira do México é verde, branca e vermelha) e põe os espanhóis morenos, barbudos e com chapéus parecidos aos mexicanos.

Paulina Nicolás copia o Códice Florentino onde parece que Moctezuma tem barba. Ela põe barba no indígena e, por outro lado, faz os espanhóis sem barba. No original, a Malinche leva as pontas das tranças para cima da cabeça e parece que tem uns chifrinhos. Para as artistas de Ocumicho, acostumadas a fazer diabinhos aos montes, não custa nada fazer chifres, por isso aqui a Malinche é representada com uns chifrinhos de diabinha.

Baseando-se em um fragmento de um mural de José Clemente Orozco, em que aparece Cortés com a Malinche e um indígena jaz aos seus pés, há duas versões: uma de María de Jesús Basilio na qual o indígena é branco e, outra versão, de Antonia Martínez, em que o indígena é moreno.

No Códice Florentino, os indígenas parecem europeus e são tão brancos quanto Cortés. Paulina Nicolás, a partir desse modelo, faz as indígenas morenas e o nu feminino de costas, que aparece no original, ela o coloca com calcinha. Não deve ter lhe parecido correta a nudez.

María Luisa Basilio, também observando o Códice Florentino onde Cortés recebe presentes em Tepozotlán, cria um personagem absolutamente surrealista. Atrás de Cortés, de pé, há um espanhol com capacete de armadura, mas o personagem que María Luisa fez é um ser extravagante com cabeça verde, cachecol branco e blusa vermelha, usa algo como uma saia e uma espécie de pluma no capacete, que parece qualquer coisa menos uma pluma. Não se sabe se há intencionalidade ao ter feito um personagem assim ou se saiu por acidente. Tendo a pensar que foi intencional porque as outras figuras, que são Cortés e alguns indígenas, são perfeitamente identificáveis.

Independentemente do fato das artistas de Ocumicho terem recebido informações gráficas sobre a Conquista e, antes, sobre a Revolução Francesa, as peças resultantes são simplesmente variantes do que elas criam comumente e, além disso, utilizam as mesmas cores que usam para o resto de suas criações. Os famosos diabinhos aqui aparecem em uma caravela comendo, tocando música e sorridentes como sempre.

O sincretismo entre a arte chamada culta ou elitista e a arte popular nestas figuras de Ocumicho ocorre de tal maneira que se amalgama a temática dos modelos com a forma habitual que elas têm de criar suas peças. Em vez de fazer um sol com diabos comendo peixe, fazem uma caravela com um senhor de barba que se supõe ser Cortés e muitos diabinhos comendo bananas. Também neste caso, assim como com as “friditas” e com alguns dos tapetes, o resultado me parece extremamente simpático.

Comentário final

No que se refere ao processo de recepção, é inegável que as pessoas não reagem da mesma forma diante de umas *greças* e diante de um Picasso. Ninguém pensa o mesmo diante de uma sereia e diante de um quadro de Frida Kahlo. Os ocumichos, além de copiar alguns modelos, têm um referente histórico que surpreende, intriga e faz rir as pessoas que os veem; sem dúvida, produzem uma reação especial e distinta da que o original produz. Da mesma forma, pode-se dizer que a releitura da religião católica pelas artistas de Ocumicho é extremamente divertida.

Ao ver qualquer um dos objetos de arte popular aos quais me referi, uma das primeiras reações da pessoa que os olha é um largo sorriso, como o da maioria dos diabinhos...

Apesar de os exemplos que mencionei não pertencerem à arte popular prática-utilitária, mas sim a

criações artísticas, não se pode pensar que se trata de uma forma popular de arte pela arte. Os três tipos de criação são realizados por tradição (não há uma escolha livre da forma de arte que vão criar, mas sim fazem o que a mãe fazia ou o que toda a comunidade faz) e, fundamentalmente, para poder comer. Mas, como vimos, também transcendem a tradição. É um modo de vida e uma maneira de sobreviver. A noção de arte pela arte simplesmente não existe nessas artistas que vivem criando e criam para viver.

Bibliografia

- ALAVEZ NAVARRETE, Daniel. *Tejiendo procesos de desarrollo: la gestión del patrimonio cultural inmaterial como herramienta para dinamizar procesos de desarrollo local en Teotitlán del Valle, Oax.* 2016. Tese (Licenciatura em Desenvolvimento e Gestão Interculturais) – Faculdade de Filosofia e Letras, UNAM, México, 2016.
- ARAEEN, Rasheed. “From Primitivism to Ethnic Arts”, *Third Text*, n. 1, p. 6-25, outono 1987.
- Arrebato del encuentro. México: Museo de Arte Moderno, 1993.
- BARBASH, Shepard; Vicki RAGAN. *Oaxacan Woodcarving. The Magic in the Trees.* San Francisco: Chronicle Books, 1993.
- BARTRA, Eli. *Feminism and Folk Art: Case Studies in Mexico, Japan, New Zealand, and Brazil.* Lanham, MD: Lexington Books/Rowman & Littlefield, 2019.
- BARTRA, Eli. *Women in Mexican Folk Art. Of Promises, Betrayals, Monsters and Celebrities.* Cardiff: University of Wales Press, 2011.
- BARTRA, Eli. *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades.* México: UAM/Conaculta-FONCA, 2005.
- BARTRA, Eli (coord. com Liliana Elvira Moctezuma). *Estrategias creativas de sobrevivencia. Feminismo y arte popular.* México: UAM-X, 2021.
- BARTRA, Eli (coord. com Liliana Elvira e Marisol Cárdenas). *Interculturalidad estética y practicas artesanales. Mujeres, feminismo y arte popular.* México: UAM-X, 2019.
- BARTRA, Eli (coord. Ma. Guadalupe Huacuz Elías). *Mujeres, feminismo y arte popular.* México: UAM/UNISINOS/Obra abierta, 2015.
- BARTRA, Eli (coord.). *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe.* México: PUEG-UNAM, 2004.
- BARTRA, Eli (ed.). *Crafting Gender. Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean.* Durham/Londres: Duke University Press, 2003.
- BLOCKER, Gene H. *The Aesthetics of Primitive Art.* Londres: University Press of America, 1994.
- BRYSON, Norman et al. *Visual Culture.* Hanover: University Press of New England, 1994.
- CLAERHONT, G. H. Adriaan. “The Concept of Primitive Applied to Art”. *Current Anthropology*, v. 6, p. 432-438, 1965.
- ELINOR, Guillian et al. *Women and Craft.* Londres: Virago, 1987.
- HEDLUND, Ann Lane. *Reflections on the Weaver's World.* The Gloria F. Ross Collection of Contemporary Navajo Weaving. Denver: Denver Art Museum, 1992.

- HERNÁNDEZ-DÍAS, Jorge; Gloria ZAFRA. *Artesanas y artesanos. Creación, innovación y tradición en la producción de artesanías*. Oaxaca: UABJO/Sibej/Servicios para una educación alternativa/Plaza y Valdés, 2005.
- JONES, Michael Owen. "The Concept of 'Aesthetic' in the Traditional Arts". *Western Folklore*, v. XXX, n. 2, p. 77-104, abr. 1971.
- LIPPARD, Lucy R. *The Pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*. Nova Iorque: The New Press, 1995.
- MULRYAN, Lenore Hoag. *Mexican Figural Ceramists and Their Work*. Monograph Series n. 16. Los Angeles: Museum of Cultural History/UCLA, 1982.
- OETTINGER, Marion. *Folk Treasures of Mexico*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1990.
- PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: The Women's Press, 1996.
- PORQUERES, Bea. *Reconstruir una tradición*. Madrid: horas y Horas, Cuadernos Inacabados, 1994.
- PREZIOSI, Donald. *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- RADNER, Joan Newlon (ed.). *Feminist Messages. Coding in Women's Folk Culture*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- SAID, Edward W. *Orientalism*. Nova Iorque: Vintage Books, 1979.
- SALTZMAN, Rachelle H. "Folklore, Feminism, and the Folk. Whose Lore Is It?" *Journal of American Folklore*, v. 100, n. 398, p. 548-562, out.-dez. 1987.
- SAUNDERS, Lesley. *Glancing Fires. An Investigation into Women's Creativity*. Londres: The Women's Press, 1987.
- STEPHEN, Lynn. *Zapotec Women*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- ZALDIVAR GUERRA, M^a Luisa L. *Modificaciones en el arte popular. Boletín del Departamento de Investigaciones de las Tradiciones Populares*, n. 2, México: Dirección General de Artes Populares/SEP, 1975.

