



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA MATEMÁTICA E DA NATUREZA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DAS
CIÊNCIAS, TÉCNICAS E EPISTEMOLOGIA.

KATIA CORREIA GORINI

A REDE MODELADA: ARTE CÊRAMICA, ECONOMIA E
SOCIEDADE

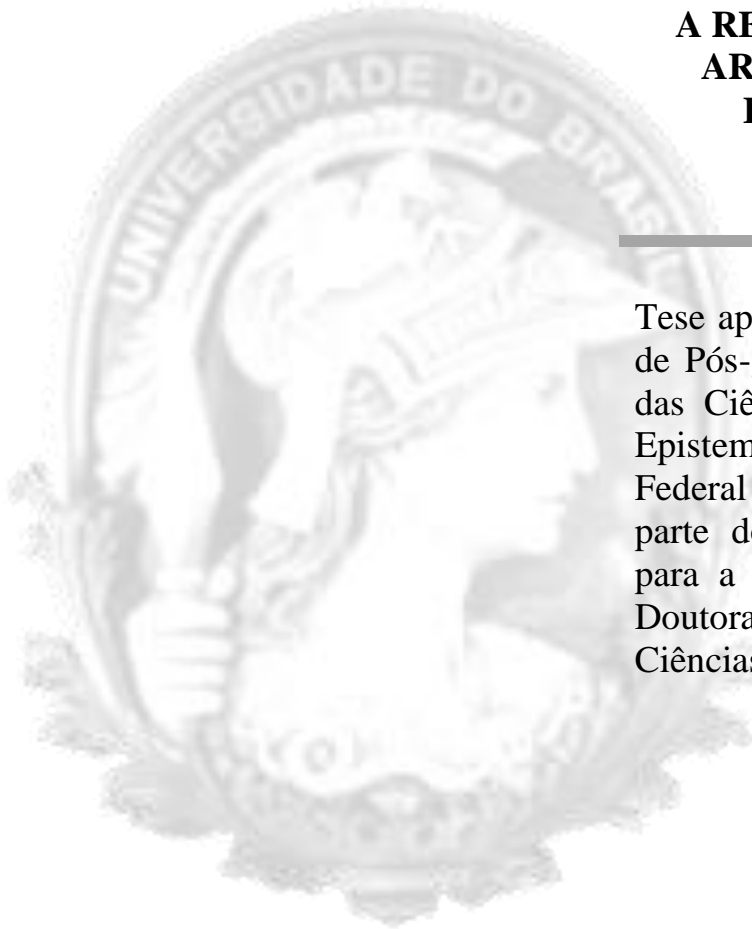
Rio de Janeiro

2018

KATIA CORREIA GORINI

**A REDE MODELADA:
ARTE CERAMICA,
ECONOMIA E
SOCIEDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em História das Ciências, das Técnicas



Gorini, Katia Correia.

A REDE MODELADA: ARTE CERAMICA,
ECONOMIA E SOCIEDADE. Katia Correia Gorini – Rio de
Janeiro, RJ: PPHCTE/UFRJ, 2018.

184 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Mércio Pereira Gomes

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Programa de Pós-graduação em História das Ciências, das
Técnicas e Epistemologia.

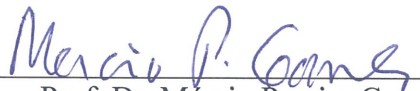
1. Arte-cerâmica. 2. Dagmar Muniz. 3. Fernando Araújo. 4.
Economia. 5. Sociedade. I. Gomes, Mércio Pereira Gomes. II.
Gorini, Katia Correia. III. Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Programa de Pós-graduação em História das Ciências,
das Técnicas e Epistemologia. IV. Mediações da Arte Cerâmica
nas Fronteiras da Cultura Brasileira.

KATIA CORREIA GORINI

A REDE MODELADA: ARTE CERÂMICA, ECONOMIA E SOCIEDADE

Tese submetida ao corpo docente do Programa de História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia.

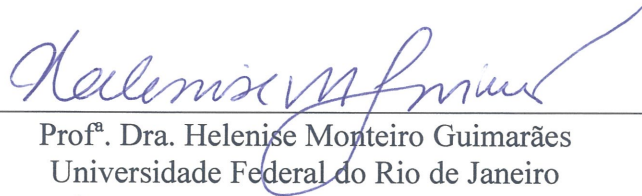
Aprovada em: 22 de fevereiro de 2018



Prof. Dr. Mercio Pereira Gomes
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof^a. Dra. Regina Maria Macedo Costa Dantas
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof^a. Dra. Helenise Monteiro Guimarães
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Aurélio Antônio Mendes Nogueira
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Raphael David dos Santos Filho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Ao professor Mércio Pereira Gomes pela sua inteligência, cultura, interesse, gentileza e paciência na orientação desta tese.

À Celeida Tostes, à Augustinha, à Dagmar Muniz e ao Fernando Araújo por terem me concedido o privilégio de conviver com eles e fornecerem com suas trajetórias de vida o suporte primordial desta tese.

Aos Professores Antônio Guerra e Raphael David dos Santos Filho por terem se predisposto com muita simpatia em contribuir com preciosas informações sobre a análise dos solos no LAGESOLOS/PPGG/UFRJ.

Aos Professores Regina Maria de Macedo Costa Dantas, Antônio Guerra, Aurélio Antônio Mendes Nogueira, Raphael David dos Santos Filho, Helenise Monteiro Guimarães, Luiz Antônio Ferreira das Neves e Andrea Pessoa Borde pelas sugestões, e pelas valiosas informações contribuintes à minha pesquisa e pelo entusiasmo em compor a banca desta defesa.

Ao corpo docente do PPGHCTE/UFRJ, em especial aos Professores Doutores Mércio Pereira Gomes, Regina Maria Macedo Costa Dantas e Ricardo Kubrusly, pelo tratamento atencioso, gentil e humano dispensado ao longo desta trajetória.

Aos técnicos administrativos do PPGHCTE/UFRJ secretários Robson Borralho, Gabriela Evangelista e Mariah Martins pela atenção dispensada a mim durante o curso.

A Professora Maria de Fátima Nascimento Alfredo pelas contribuições na transcrição das entrevistas.

Ao Professor Aurélio Antônio Mendes Nogueira e aos artistas Renato Baratcho e Kika Motta, que contribuíram para produzir e editar no LAMIE/LAB01-EBA/UFRJ os vídeos da pesquisa com muita dedicação e virtuosismo

Ao Doutorando Leonardo dos Santos Nascimento que realizou a pesquisa de solos no LAGESOLOS com muita dedicação e interesse no tema proposto.

A minha filha Maria Fernanda, a minha mãe Ceci, minha irmã Claudia e ao meu tio Pery Araújo e aos meus queridos amigos Cida, Simone Michelin, Rogéria de Ipanema, Dalton Raphael, Kenny Neob e Ana Cecília MacDowell pela colaboração, incentivo constante dispensado com amor e carinho de sempre.

“[...] Também a mão tem os seus sonhos, suas hipóteses. Ela ajuda a conhecer a matéria em sua intimidade. Ajuda, pois, a sonhar”. (*Gaston Bachelard*)

RESUMO

Esta tese nasceu de uma experiência de convivência da pesquisadora, como professora e ceramista, entre dois produtores de cerâmica no Sul da Bahia, a ceramista Dagmar Muniz e o oleiro Fernando Araújo. Ao longo de algumas semanas de pesquisa de campo realizadas entre os anos 2012 e 2015, a pesquisadora se deu conta de que a arte cerâmica praticada no Brasil advém de tradições europeias e indígenas e que seu método de produção continua muito semelhante às formas de produção de um passado já remoto em nossa história. A tese procura demonstrar como um importante segmento da arte cerâmica continua a ser exercido nas fronteiras da cultura brasileira dominante por artesãos e profissionais que fazem desta profissão não só um elemento de sua sobrevivência física e social, mas também um elemento de criatividade artística. A cerâmica como arte e sustento produzida nas camadas populares é analisada no contexto do sistema cultural contemporâneo por uma visada duplamente etnográfica e artística. Para tanto, a pesquisa que orientou esta tese se baseou na metodologia originada da Antropologia Hiperdialética, a qual leva em consideração aspectos relacionados à identidade, história de vida, contextualização social, criatividade humana, bem como formas de subsistência econômica, o mercado de trabalho, o escoamento da produção, a vida política regional e a autoconsciência dos produtores de cerâmica aqui analisados. A estética da produção artesanal em cerâmica fica demonstrada na subjetividade da narrativa do discurso e na prática laboral destes personagens e revelam indícios do passado histórico da formação do Brasil. Ao mesmo tempo, elaboram-se elementos de identidade cultural e de pertencimento social a um mundo mais amplo, ainda que os objetos produzidos careçam de visibilidade nos sistemas legitimadores da arte brasileira. O conhecimento e os saberes das manifestações artísticas populares podem contribuir para compreender a lógica heterogênea que compõe a cultura brasileira em diversas dimensões. A pesquisadora atuou como observadora participante para interpretar os códigos espaciais e sociais e decodificar a transcendência do fenômeno artístico fomentado pela cotidianidade de Dagmar Muniz e Fernando Araújo. Entende que a dicotomia conceitual entre arte popular e arte erudita se imbrica quando se percebe na produção artística dos protagonistas uma correspondência entre interesses e gostos, práticas e ações coletivas convertidas com uma visão estética mais abrangente do que o que pareceria ser necessário para a produção de objetos de cerâmica como tijolos e telhas. Esta tese considera que tanto a arte cerâmica de origem popular como de origem culta estabelece conexões entre si e que ambas dependem das relações de mercado, das indústrias culturais e do momento econômico vivido por ambos. Por sua vez, através da percepção do simbolismo do gesto na modelagem do barro, o estudo de concepção da forma e a imagem do objeto cerâmico produzido podem revelar a noção de pertencimento do ceramista, formando o conceito de brasilidade. Com isso, a tese quer concluir que as diferenças e atravessamentos entre a ação mecanicista da atividade oleira e a transcendência do artesão/artista, despertam potências criativas e podem trazer-lhe visibilidade como produtor de arte pelo o sistema cultural contemporâneo.

Palavras-chave: arte-cerâmica; Dagmar Muniz; Fernando Araújo; economia; sociedade.

ABSTRACT

This thesis rose from an experience of coexistence of the researcher, as a teacher and ceramist, between two producers of ceramics in the South of Bahia, the ceramist Dagmar Muniz and the potter Fernando Araújo. Over a few weeks of field research conducted between the years 2012 and 2015, the researcher realized that the ceramic art practiced in Brazil comes from European and indigenous traditions and that its method of production remains very similar to the forms of production of a past already remote in our history. The thesis seeks to demonstrate how an important segment of ceramic art continues to be practiced at the borders of the dominant Brazilian culture by craftsman/woman and professionals who make this profession not only an element of their physical and social survival, but also an element of artistic creativity. The pottery as art and living produced in the popular layers is analyzed in the context of contemporary cultural system by a doubly ethnographical and artistic approach. For both, the research who guided this thesis is based on the methodology originated from Anthropology Hyperdialectic, which takes into account aspects related to identity, life history, social background, human creativity, as well as forms of economy subsistence, the labor market, the flow of production, the regional political life and the self-consciousness of producers of ceramics analyzed here. The aesthetics of the handcraft production in ceramics is demonstrated in the subjectivity of the discourse narrative and practice of labor of these characters and they reveal clues from the past history of the formation of Brazil. At the same time, elements of cultural identity and social belonging are drawn up to a wider world, even if the objects produced lack visibility in the Brazilian art legitimizing systems. The knowledge and ways of expressing popular artistic manifestations may contribute to understand the heterogeneous logic that composes the Brazilian culture in various dimensions. The researcher acted as participant observer to interpret the spatial and social codes and to decode the transcendence of the artistic phenomenon fostered by the daily reality of Dagmar Muniz and Fernando Araújo. She believes that the conceptual dichotomy between popular art and classical art overlaps when protagonists a correspondence is perceives in the artistic production of the between interests and tastes, practices and collective actions converted with a more comprehensive aesthetic vision than what would seem to be necessary for the production of ceramic objects like bricks and tiles. This thesis considers that both the ceramic art of popular origin and of cultured origin establishes connections between themselves and that both depend on market relations, cultural industries and economic moment experienced by both. In turn, through the perception of the symbolism of the gesture in the modeling of clay, the study of conception of form and the image of the ceramic object produced can reveal the notion of belonging of the ceramist, forming the concept of brazilianess. Thus, the thesis aims to conclude that the differences and crossings between the mechanistic action of the pottery activity and the transcendence of the craftsman/artist arouse creative powers and can bring him/her visibility as a producer of art by contemporary cultural system.

Keywords: art-ceramics; Dagmar Muniz; Fernando Araujo; economy; society.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1- Processo de modelagem de Dagmar Muniz.....	25
Figura 2 - Processo de modelagem de Fernando Araújo	25
Figura 3 - Fluxo do Desenvolvimento da Pesquisa.....	26
Figura 4 - Mapa ilustrativo indicando as Cidades de Belmonte e Teixeira de Freitas.....	28
Figura 5 - Objetos da Cerâmica 14 Irmãos	47
Figura 6 - Objetos da Olaria Joao de Barro	48
Figura 7 – Cerâmica 14 irmãos e a Olaria Joao de Barro.....	48
Figura 8 - A Ceramista e o Oleiro	56
Figura 9 - Operação na maromba/ Olaria João de Barro	69
Figura 10 - Confecção de Tijolos maciços/ Cerâmica 14 Irmãos	70
Figura 11 – Planta Baixa da Cerâmica 14 Irmãos	76
Figura 12 – Mapa do deslocamento entre a Cerâmica 14 Irmãos e as jazidas	76
Figura 13 – Percursos do Cais da Olaria até os barreiros de extração na vertente e igarapé do Rio Jequitinhonha.....	77
Figura 14 – Margens do Rio Jequitinhonha e extração de barro nas jazidas e no barranco do rio	77
Figura 15 – Planta Baixa da Olaria João de Barro.....	80
Figura 16 – Mapa de localização da jazida	80
Figura 17 - Atividades e logística da Olaria João de Barro	82
Figura 18 - Tarefas do trabalho feminino na olaria.....	83
Figura 19 – Parte 1: Sequência de atividades desenvolvidas no LAGESOLOS/CCMN/UFRJ.....	86
Figura 20 - Parte 2: Sequência de atividades desenvolvidas no LAGESOLOS/CCMN/UFRJ	87
Figura 21 – Pesquisador Leonardo lavando o material para análise	90
Figura 22 – Exemplo de identificação do material para análise	90
Figura 23 - Espaço de exposição da Cerâmica 14 Irmãos.....	108
Figura 24 - Espaço expositivo Olaria João de Barro	108
Figura 25 – Mapa de localização da Cerâmica 14 Irmãos e do Centro de Belmonte.....	113
Figura 26 - Cidade de Belmonte – Av. Presidente Getúlio Vargas - Centro	113
Figura 27 - Cidade de Belmonte – Praça Treze de Maio - Centro	114
Figura 28 - Cidade com a arquitetura art nouveau e art déco	114
Figura 29 - Cidade de Belmonte – Prefeitura Municipal de Belmonte - Centro	115
Figura 30 - Cidade de Belmonte – Farol	115
Figura 31 - Igreja Matriz	115
Figura 32 – Vista da Rua São Domingos – Rua da Cerâmica 14 Irmãos	116
Figura 33 - Rua São Domingos – Rua da Cerâmica 14 Irmãos.....	116
Figura 34 - Portal do Guaiamum - Praia do Guaiamum – BA.....	116
Figura 35 - Atividade de trabalho na olaria - Dagmar Muniz e Kátia Gorini	118
Figura 36 - O filho de Dagmar (Hamilton) na confecção de tijolos	118
Figura 37 – A pesquisadora e Hamilton filho mais velho ad Dagmar	118
Figura 38 – O mateiro auxiliando a navegação no igarapé	119
Figura 39 – Atracagem do barco próximo a Jazida na Lagoa da Conceição e extração de barro no barranco do Rio Jequitinhonha	119
Figura 40 - Atividade extra da ceramista Dagmar Araújo	121

Figura 41 - Área da Praça da Rua da Cerâmica 14 Irmãos.....	121
Figura 42 - Ferramentas de produção.....	123
Figura 43 - Conjunto de ilustrações do forno da Cerâmica 14 Irmão	124
Figura 44 - os tijolos produzidos pela Cerâmica 14 Irmãos.....	125
Figura 45 - Espaço de exposição da Cerâmica 14 Irmãos com obra do imaginário de Dagmar.....	125
Figura 46 – Vista urbana do Centro d de Teixeira de Freitas	126
Figura 47 – Mapa de localização da Olaria João de Barro Ind. Com. Ltda/TF	127
Figura 48 - Residência e Olaria de Fernando Araújo	128
Figura 49 - Residência e desenvolvimento dos trabalhos na Olaria de Fernando Araújo	128
Figura 50 - Auxiliar do oleiro Fernando Araújo na produção de luminárias decorativas	130
Figura 51 – Forno da Olaria João de Barro	131
Figura 52 - Modelagem no torno com emenda para construção de vasos grandes.....	132
Figura 53 – Visita técnica estudantil da UNEB ao oleiro Fernando Araújo	133
Figura 54– Espaço de Dagmar Muniz - Cerâmica 14 Irmãos.....	151
Figura 55 - Espaço de Fernando Araújo – Olaria Joao de Barro.....	152
Figura 56 - Cerâmica 14 Irmãos.....	155
Figura 57 - Rua de acesso e vizinhança da Cerâmica 14 Irmãos	156
Figura 58 - Entorno da Cerâmica.....	156
Figura 59 - Casario no entorno da Cerâmica 14 Irmãos.....	156
Figura 60 - Olaria e Acesso principal	156
Figura 61 - Casa Azul da Dagmar - 300 mts da Olaria	157
Figura 62 – Entrada principal da olaria 14 Irmãos	157
Figura 63 - Extração do barro.....	157
Figura 64 - Preparação do barro sem o uso da maromba.....	157
Figura 65 - Forno de queima	157
Figura 66- Criação artística/Confecção do objeto.....	157
Figura 67 - Criação artística/Confecção do objeto.....	157
Figura 68 - Casario do Centro de Belmonte	158
Figura 69 - Fachada da Cerâmica 14 Irmãos	158
Figura 70 - Igreja da Comunidade próxima a Cerâmica 14 Irmãos	158
Figura 71 - Barcos da Cerâmica – Para Lazer, Extração e pesca.....	158
Figura 72 - Produção atual de cerâmica.....	158
Figura 73 - Indicação da localização da produção da ceramista	158
Figura 74 - Indicação da localização da produção da ceramista	158
Figura 75 - A ceramista Dagmar e a pesquisadora.....	159
Figura 76 - Manipulação do barro.....	159
Figura 77 - A artista finalizando as bordas	159
Figura 78 - A artista finalizando as bordas	159
Figura 79 - O filho da artista trabalhando nas formas de tijolo	159
Figura 80 – Trabalho manual com as formas de tijolo	159
Figura 81 - A artista modelando um vaso	160
Figura 82 - Colaboradores socando o barro.....	160
Figura 83 - Mateiros conduzindo o grupo para jazidas.....	160
Figura 84 - Manteiro mostrando o barro armazenado na jazida	160
Figura 85 - Colaborador sovando o barro	160

Figura 86 - Colaboradores hidratando o barro	160
Figura 87 - Partida da olaria para as Jazidas de barro.....	161
Figura 88 - Navegando em direção ao Igarapé do Rio Jequitinhonha	161
Figura 89- Barco navegando pelos Igarapés	161
Figura 90 - Visita a jazida de barro para telha e tijolo.....	161
Figura 91 – Desembarque na jazida de barro para telha e tijolo.....	161
Figura 92 - Jazida de barro para confecção de telhas e tijolos	161
Figura 93 - Navegação no Rio Jequitinhonha	161
Figura 94 - Jazida de barro preto nas margens do Rio Jequitinhonha	161
Figura 95 - Modo de extração do barro na ribanceira do rio.....	161
Figura 96 – Casa de um colono que trabalha com o cultivo do cacau	161
Figura 97 - Mateiros conduzindo o grupo para jazidas.....	162
Figura 98 - Manteiro mostrando o barro armazenado na jazida	162
Figura 99 - Colaborador sovando o barro	162
Figura 100 - Colaboradores hidratando o barro	162
Figura 101 - Ferramentas utilizadas para modelagem.....	162
Figura 102 - Modelos de instrumentos musicais	162
Figura 103 - Vaso elefante.....	162
Figura 104 - Torres de Pisa	162
Figura 105 - Dinossauro luminária e vaso avestruz.....	162
Figura 106 - Dinossauro luminária e vaso avestruz.....	162
Figura 107 - Pátio da Olaria	163
Figura 108 - Caixa de areia para desmoldar os tijolos da forma.....	163
Figura 109 - Oleiro separando os tijolos para secagem	163
Figura 110 - Caixote Forma de tijolos maciço	163
Figura 111 - Exposição Cerâmica.....	163
Figura 112 - Participação em Workshop	163
Figura 113 - Panela de Moqueca (uma das maiores já encontradas).....	163
Figura 114 - Visita Técnica da turma da UFSB as jazidas de barro.....	163
Figura 115 - Extração do barro no meio da jazida	163
Figura 116 - Colaborador da olaria guiando o piloto da lancha no meio dos igarapés	163
Figura 117 - Igreja local	164
Figura 118 - Símbolos Religiosos	164
Figura 119 - Trabalho coletivo de produção	164
Figura 120 - Atividades de partida para a jazida no Rio Jequitinhonha	164
Figura 121 - Sobrinho/neto da Dagmar com sua produção artística.....	164
Figura 122 - Peças produzidas por familiares da artista	164
Figura 123 - A artista Dagmar.....	165
Figura 124 - Assinatura nas peças confeccionada.....	165
Figura 125 - Acervo de imagens e publicações relacionadas com a artista.....	165
Figura 126 - Panfletos com a história da artista distribuídos aos visitantes.....	165
Figura 127 - Dagmar se despendido dos colaboradores para ida a jazida.....	165
Figura 128 - Detalhe da modelagem de vaso.....	166
Figura 129 - Dagmar modelando um vaso	166
Figura 130 - Colaborador retirando tijolos do caixote na caixa de areia	166

Figura 131 - Foto da artista Dagmar.....	166
Figura 132 - Jazida de barro Trajeto Igarapé.....	166
Figura 133 – Cerâmica em exposição para venda.....	166
Figura 134 – Cerâmica em exposição para venda.....	166
Figura 135 - Secagem da base para vaso	166
Figura 136 - Exposição da produção	167
Figura 137 - Identificação da autoria dos trabalhos.....	167
Figura 138 - Identificação da autoria dos trabalhos.....	167
Figura 139 - Identificação da autoria dos trabalhos.....	167
Figura 140 - Vaso grande.....	167
Figura 141 - Artista iniciado a dobra do barro para confeccionar uma peça.....	167
Figura 142 - Modelagem e secagem da base dos vasos de 2.00 mts.....	167
Figura 143 - Secagem dos tijolos.....	167
Figura 144 - Secagem dos objetos.....	167
Figura 145 - Objetos a espera de acabamentos e polimento	167
Figura 146 - Armazenamento objetos antes queima.....	168
Figura 147 - Exposição dos objetos após a queima.....	168
Figura 148 - Espaço de exposição dos vasos para venda	169
Figura 149 - Porto de atracagem dos barcos próximo à olaria	169
Figura 150- Vizinho da olaria secando cacau	169
Figura 151- Secagem do cacau na rua da olaria.....	169
Figura 152 Rio Jequitinhonha que corta a olaria	169
Figura 153- Mascote da olaria sendo acariciado.....	169
Figura 154 - Forno desmontado.....	171
Figura 155 - Boca do forno	171
Figura 156 - Lenha para alimentar o forno	171
Figura 157 - Vista frontal do forno	171
Figura 158 - Paredes internas do forno.....	171
Figura 159 - Vista lateral do forno.....	171
Figura 160 - Foto do forno e do pátio para fabricação dos tijolos.....	171
Figura 161 - Visão geral do forno	171
Figura 162 - Bocas do forno	171
Figura 163 - Estoque de lenha.....	171
Figura 164 - Parede de sustentação da laje do forno	171
Figura 165 - Preparação do tijolo- Mesa de areia	172
Figura 166 - Colocando os tijolos para secagem	172
Figura 167 - Vasos-em exposição para venda	172
Figura 168 - Vasos em exposição para venda	172
Figura 169 - Colaborador adicionando água ao barro	172
Figura 170 - Espaço para exposição e venda das peças produzidas	172
Figura 171 - Sala de exposição e venda dos vasos.....	173
Figura 172 - A artista alisando e dando acabamento no vaso	173
Figura 173 - Reprodução de um Guaiamum idealizado pelo artista Miguel Bustos.....	173
Figura 174 - Reprodução de um Guaiamum idealizado pelo artista Miguel Bustos.....	173
Figura 175 - Rua de acesso principal, via Rodovia, para Olaria do Fernando Araújo.....	174

Figura 176 - Rua de acesso secundaria a Olaria João de Barro	174
Figura 177 - Olaria João de Barro	174
Figura 178 - Retirado do barro azul.....	175
Figura 179 - Cooperativado modelando	175
Figura 180 - Fernando trabalhando no torno	175
Figura 181 - Cooperativada modelando um vaso	175
Figura 182 - Cooperativado preparando o barro na maromba	175
Figura 183 - Vista 2 - dos fundos da olaria	175
Figura 184 - Terreiro da Olaria	176
Figura 185 - Cartão de vista do artista	176
Figura 186 - Cooperativada modelando.....	176
Figura 187 - Exposição de peças para venda.....	176
Figura 188 - Exposição de peças para venda.....	176
Figura 189 - Exposição de peças para venda.....	176
Figura 191 - Exposição de peças para venda.....	176
Figura 192 - Esposa do artista embrulhando	177
Figura 193 - Cooperativado na maromba	177
Figura 194 - Preparando cones para o torno	177
Figura 195 - O artista Fernando	177
Figura 196 - Cofrinhos no formato de barro à espera da queima no forno.....	177
Figura 197 – A esposa do artista	178
Figura 198 – Thiago filho do artista.....	178
Figura 203 - Cooperativado trabalhando no torno	178
Figura 204 - O artista modelando no torno	178
Figura 205 - Oficina de cerâmica para comunidade local	178
Figura 206 - Peças a espera da queima no forno	179
Figura 207 - Auxiliar preparando o barro.....	179
Figura 208 - Confeção de porquinhos	179
Figura 209 - Exposição de peças na olaria.....	179
Figura 210 - Cooperativado modelando no torno	180
Figura 211 - Exposição de peças na olaria.....	180
Figura 212 - Fernando explicando a queima no forno	180
Figura 213 - Artista manuseando o torno	180
Figura 214 - Cooperativado embalando vasos vendidos	180
Figura 215 - Visão interna da olaria	180
Figura 216 - Maromba.....	180
Figura 217 – cooperado trabalhando na Maromba	180
Figura 218 - O artista concedendo entrevista, no qual declara a sua formação religiosa	181
Figura 219 - Anjinhos de cerâmica	181
Figura 220 - Objetos criados pelos cooperativados para venda	181
Figura 221 - Artista confeccionando uma peça de barro.....	181
Figura 222 - Atividades na maromba	181
Figura 223 - Atividades na maromba	181
Figura 224 - O artista explicando a construção do forno.....	182
Figura 225 - Obra em exposição do artista	182

Figura 226 - Peças preparadas para ir ao forno	182
Figura 227 - O artista Fernando	182
Figura 228 - Área ao redor do forno	182
Figura 230 - Espaço de queima do forno	183
Figura 231 - Peças em exposição no pátio externo.....	183
Figura 232 - Maromba.....	183
Figura 234 - Peças em exposição no pátio externo.....	184
Figura 235- Peças em exposição no pátio externo	184
Figura 237 - Parte interna da olaria	184
Figura 238 - Parte interna do forno	184
Figura 239 - Parte externa da olaria com o forno em último plano.....	184
Figura 240 - Pátio de exposição e venda.....	184
Figura 241 - Pátio e terreno para manobra de caminhões	184
Figura 242 - Obras do artista com plantas ornamentais para venda.....	185
Figura 243 - Auxiliar passando o barro na Maromba.....	185
Figura 244 - Auxiliar socando o barro	185
Figura 245 - Torno do artista.....	185
Figura 246 - Caixa para guarda do barro bruto.....	185
Figura 247 - Pátio de trabalho da olaria.....	185
Figura 248 - Vistas laterais e posteriores do forno	187
Figura 249 - Vista frontal do forno	187
Figura 250 - Vista frontal do forno	187
Figura 251- Vista lateral esquerda do forno	187
Figura 252 - Área interna do forno.....	187
Figura 253 - Área de queima do forno	187
Figura 254 - O artista mostrando a peça finalizada	188
Figura 255 - Auxilia socando o barro.....	188
Figura 256 - Artista explicando o funcionamento da olaria	188
Figura 257 - Torno elétrico.....	188
Figura 258 - Caixa para sovar o barro	189
Figura 259 – Pesquisadora observando os detalhes construtivos do forno	189
Figura 260 - Artista finalizando um vaso.....	189
Figura 261 – Fernando modelando um vaso.....	189
Figura 262 - Fernando modelando um vaso	189
Figura 263 – Fernando dando acabamento o artefato	189
Figura 264– Entrevistadora e o artista.....	190
Figura 265 - Entrevistadora e o artista.....	190
Figura 266 - Pátio de exposição e venda dos vasos	190
Figura 267 - Artista finalizando um vaso.....	190
Figura 268 - Panorâmica 1 do entorno da olaria.....	190
Figura 269 - Panorâmica 2 do entorno da olaria.....	190
Figura 270 - Caminho da Jazida.....	191
Figura 271 - Rio Itanhém que passa ao lado da jazida do oleiro Fernando Araújo.....	191

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Tabela de diferenças entre a Antropologia Hiperdialética e outras modalidades.....	46
Tabela 2 - Tabela para calcular o peso e decantação do barro/LAGESOLOS (em gramas).....	88
Tabela 3 - Tabela para calcular o peso e decantação do barro/LAGESOLOS (em percentual)	88
Tabela 4 - Fórmula para calcular os valores das frações das matérias	89
Tabela 5 - Tabela para calcular o tempo de sedimentação da argila/Lei de Stokes	89
Tabela 6 – Tabela refinada de análise granulométrica	91
Tabela 7 – Analogia de conceitos/Moderno e Contemporâneo.....	112
Tabela 8 – Tabela da logística da pesquisa (2013)	153
Tabela 9 – Tabela de logística da pesquisa (2014)	154
Tabela 10 – Tabela da logística (2015)	155

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1– Análise granulométrica.....	92
--	----

LISTA DE SIGLAS

BA - Bahia

BAB - Barro amarelo de Belmonte

BBB - Barro branco de Belmonte

BAM - Barro amarelo de Teixeira de Freitas

BAT - Barro azul/cinza de Teixeira de Freitas

BPB - Barro preto de Belmonte

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

CLA - Centro de Letras e Artes da UFRJ.

CCMN - Centro de Ciências da Matemática e da Natureza

EBA - Escola de Belas Artes da UFRJ

EMBRAPA - Empresa Brasileira de Pesquisas Agropecuárias

LAGESOLOS - Laboratório de Geomorfologia Experimental e Erosão dos Solos

PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ

PPGG - Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRJ

PPHCTE - Programa de Pós-graduação em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia da UFRJ

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNEB - Universidade do Estado da Bahia

UNESP - Universidade do Estado de São Paulo

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
EPÍGRAFE	6
RESUMO	7
ABSTRACT	8
ÍNDICE DE IMAGENS.....	9
ÍNDICE DE TABELAS	15
ÍNDICE DE GRÁFICOS.....	16
LISTA DE SIGLAS	17
SUMÁRIO	18
INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO I - OS ATRAVESSAMENTOS CONCEITUAIS E A METODOLOGIA ETNOGRÁFICA.....	27
CAPÍTULO II - A VISADA DA ANTROPOLOGIA HIPERDIALÉTICA.....	37
3.1 A Lógica da Identidade	38
3.2 A Lógica da Diferença	39
3.3 A Lógica Dialética	41
3.4 A Lógica Sistêmica	42
3.5 A Lógica Hiperdialética	44
CAPÍTULO III - LABOR E AMOR: A ARTE CERÂMICA NAS FRONTEIRAS SOCIAIS.....	49
CAPÍTULO IV - SER POBRE, SER NEGRO, SER MESTIÇO E SER ARTISTA	57
CAPÍTULO V - TÉCNICAS E HISTÓRIA NA PRODUÇÃO CERÂMICA	71
5.1 Localizações dos barreiros da Cerâmica 14 Irmãos.....	74
5.2 Localizações dos barreiros da olaria João de Barro	79
5.3 Descrições dos testes dos materiais coletados.....	84
5.4 Descrições do Método Granulométrico da EMBRAPA / 1997	85
5.5 Resultados obtidos	90
5.6 O saber histórico e a técnica de Dagmar Muniz e Fernando Araújo.....	93
CAPÍTULO VI - A FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO NA VIDA COTIDIANA.....	98
CAPÍTULO VII - A REDE MODELADA: ECONOMIA, ARTE E SOCIEDADE	109
7.1 A Cerâmica 14 Irmãos	113

7.2 A Olaria João de barro.....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	142
Sites pesquisados:	146
ANEXOS	149
Anexo A	150
Diários de campo.....	150
1 Pesquisa de campo na Cerâmica 14 Irmãos – Belmonte/Bahia.....	155
1.1 A Cerâmica 14 Irmãos	155
1.2 Imagens e visualidades.....	165
1.3 Tempo (Visitações, ciclo produtivo)	168
1.5 Objetos da cultura material: confecção de ferramentais, instrumentos, equipamentos, fornos.	170
1.6 O forno	171
2 Pesquisa de campo na João de Barro Cerâmica/Teixeira de Freitas/BA.....	174
2.1 A Cerâmica João de Barro	174
2.2 Imagens e visualidades.....	182
2.3 Tempo (visitações, ciclo produtivo).....	184
2.4 Cerâmica x casa x locais públicos x oleiros x público.....	185
2.5 Objetos da cultura material: confecção de ferramentais, instrumentos, equipamentos, fornos.	187
2.5.1 O forno	187
2.6 O acesso à jazida da olaria João de Barro.....	191
ANEXO B	192
Transcrições	192
1 - Transcrição da entrevista semiestruturada realizada pela pesquisadora em visita técnica em outubro de 2014 na Cerâmica 14 Irmãos, em Belmonte/ BA.....	192
2 – Transcrição de entrevista semiestruturada na visita técnica realizada pela pesquisadora em 27 de dezembro de 2014, na Olaria João de Barro, em Teixeira de Freitas/BA	195

INTRODUÇÃO

“**A rede modelada: arte cerâmica, economia e sociedade**” é o título desta tese, que busca investigar a produção cerâmica artesanal em duas comunidades no Sul da Bahia, como representação do fenômeno estético no âmbito da cultura popular brasileira. A cerâmica é arte e é sustento de vida. Nesse sentido, a produção cerâmica artesanal depende tanto quanto da sensibilidade artística que emerge do pensamento e da vida do ser nativo, bem como de estratégias para gerar fonte de renda como meio de sobrevivência em comunidades tradicionalmente pobres e desprovidas de emprego, de escolaridade e de intermediações ou conexões com as facilidades tecnológicas da vida moderna. Produzir cerâmica é uma atividade profissional considerada subalterna dentro da hierarquia econômica e social dessas comunidades, desde os tempos da escravidão e da colonização. Ao buscar traçar as histórias de vida dos produtores de cerâmica, seus modos de trabalho, suas ambições, suas perspectivas de vida, pode-se tomar consciência do atravessamento conceitual que se dá entre a arte popular e a arte considerada culta. A pesquisa de campo nos permitiu compreender as correspondências existentes entre interesses, gostos, práticas e ações coletivas correspondentes a ceramistas de diferentes grupos ou classes sociais, o que demonstra que a atividade artística da cerâmica tem uma história e um lastro cultural que estão além das diferenças engendradas pela desigualdade social.

A arte e o trabalho artesanal da produção cerâmica podem despertar a valorização da vida e das ações sociais de homens e mulheres que a elas se dedicam e, por outro lado, podem fomentar proposições artísticas que retirem a cerâmica do gueto da técnica, isto é do puro trabalho mecanicista. Nota-se que o fazer artístico em comunidades pobres geram, por vezes, potências criativas em função do dinamismo cultural vivido, as quais são expressas nos artefatos produzidos. Os temas do cotidiano, do imaginário coletivo e da subjetividade pessoal e a própria ação mecanicista do ceramista, como artista e ao mesmo tempo artesão, criam símbolos de identificação coletiva e conferem a noção de pertencimento dos artistas ao grupo social. A Tese está composta por esta Introdução, sete Capítulos, Considerações finais e um longo Anexo onde constam trechos do “Diário de Campo”, com 256 fotos explicativas de diversos aspectos da produção cerâmica. Além disso, foram produzidos dois vídeos documentários intitulados “Coisa que muito homem não faz” e “Revivências”, avaliados pela pesquisadora como componentes das Considerações Finais.

O Capítulo 1, “Os atravessamentos conceituais e a metodologia etnográfica”, apresentará os artistas protagonistas e abrirá uma primeira discussão sobre uma parte importante da Tese, qual seja o desenvolvimento da arte no Brasil, especialmente aquela dita culta, e que, de algum modo, serve aqui como contraponto e diálogo com a arte artesanal dos protagonistas. A contextualização das 36 ilustrações nos capítulos subsequentes estará apoiada na documentação sobre a atividade laboral da ceramista Dagmar Muniz (1940-) e do oleiro Fernando Araújo (1967-). O exame do comportamento dessa gente simples, dos relatos da cultura oral, das visões de mundo e de como vivenciam os fatos e acontecimentos cotidianos, serão alinhavados aos estudos sobre cultura material e sobre os sistemas interdisciplinares da arte que poderão gerar um corpus conceitual mediador entre a cultura em que vivem e o processo criador no cenário da cultura brasileira.

O Capítulo 2, “A Visada da Antropologia Hiperdialética”, explicitará as bases metodológicas e teóricas que inspiraram a pesquisa e sua elaboração final. Para essa tarefa, apresentará o Sistema Lógico Hiperdialético (SLH) proposto pelo filósofo e lógico brasileiro Luiz Sérgio Coelho de Sampaio (1933-2003), junto com a Antropologia Hiperdialética apresentada pelo antropólogo Mércio Pereira Gomes (1950-). O SLH e a Antropologia Hiperdialética constituem um modo lógico-antropológico que compreende o fenômeno artístico como estando envolvido numa rede de dimensões psíquicas, antropológicas, sociológicas, econômicas e filosóficas (se não religiosas, pelo sagrado que dela faz parte) que se entrelaçam de forma dialética e transcendental. Neste contexto, será inserida a atuação mediadora da pesquisadora que busca compreender e dar algum sentido aos códigos sociais e espaciais observados visando demonstrar que, para além do sistema cotidiano e social mais amplo em que o artista/artesão está inserido e é de certo modo por ele determinado, o artista ousar escapar dessa teia e transcender tudo por via da concepção e da prática de sua arte.

O Capítulo 3, “Labor e amor: a arte cerâmica nas fronteiras sociais” discorrerá sobre as práticas da vida cotidiana dos ceramistas em seu trabalho de artistas/artesãos e em seus relacionamentos com o segmento da cultura erudita brasileira contemporânea. A pesquisa de campo foi fundamental para entender e sentir a vida e o pulsar dos artistas em seus afazeres. A pesquisa se baseou no consagrado método antropológico de observação participante, com entrevistas abertas realizadas em conversas anteriores, e algumas registradas em vídeo, sobre os modos de trabalho dos artesãos. Examinará que a confecção de objetos temáticos de

cerâmica resulta de concepções de seus modos de vida e de como valorizam o engajamento dos artesãos na vida social comunitária. E verificará também como se formam as conexões entre as práticas profissionais, as experiências perceptivas, sensoriais, cotidianas e os aspectos relacionados à subjetividade da ação humana. Assim, o fenômeno artístico desses artesãos se apresentará em toda sua inteireza como demonstração da arte popular que se realiza nas frechas e nas beiradas das fronteiras culturais de nosso país.

O Capítulo 4, “Ser pobre, ser negro, ser mestiço e ser artista”, abordará alguns aspectos da sociedade e da cultura do Brasil contemporâneo pelo olhar de alguns intelectuais brasileiros que contribuíram para o entendimento sobre a formação do povo brasileiro, a própria ideia de povo brasileiro, o legado extremamente negativo da escravidão de africanos e a servidão forçada de indígenas e depois de mestiços. Envidará esforços para demonstrar o modo histórico e social pelo qual Dagmar Muniz e Fernando Araújo mantêm seus potenciais de artistas. Serão alinhavados ao conceito de “*estamento social subordinado*” elaborado pelo antropólogo Mércio Gomes (1950-) as definições de “*negro mestiço*” do antropólogo brasileiro Antônio Risério (1953-) e de “*ralé e o mito de brasilidade*” do sociólogo Jessé Souza (1960-), a fim de demonstrar a relevância do legado de José Bonifácio (1763-1838) para discutir os problemas da formação da identidade cultural brasileira contemporânea. O pioneirismo de sua visão de certo modo integradora vislumbrou a necessidade do Brasil se miscigenar biológica e culturalmente para poder se estabelecer como uma nação capaz de superar a condição de ser uma sociedade escravocrata, injusta e desigual. O capítulo dedica-se aos estudos do sociólogo Florestan Fernandes (1930-1995) para discutir em suas visões do Brasil as condições do negro na sociedade capitalista moderna. De Fernandes caberá sua elaborada discussão sobre a prevalência continuada da desigualdade social no Brasil que surgiu em razão da escravidão do negro e da servidão forçada do indígena. E ao fim e ao cabo, o capítulo relacionará as proposições de Fernandes com o conceito de *hábitus* do sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002) e com o conceito de “*culturas híbridas*” do antropólogo argentino Nestor Gracia Ganclini (1939-) para abrir a possibilidade de compreender o sistema social brasileiro contemporâneo, onde estão inseridos a ceramista Dagmar Muniz e o oleiro Fernando Araújo.

O Capítulo 5, “Técnicas e história na produção cerâmica” relatará um aspecto essencial da pesquisa, qual seja, as visitas técnicas aos barreiros das cidades baianas de Belmonte e

Teixeira de Freitas. Essas visitas evidenciaram um método muito antigo de coleta de barro, já descrito no livro **“Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas”**, de frei André João Antonil (1649-1716), publicado originalmente em 1711, o que permitirá entender a conexão histórica e permanente da produção de cerâmica no interior do Brasil. Por outro lado, o capítulo assinalará que os índios da nação Assurini produzem artefatos cerâmicos de modo similar aos métodos da ceramista Dagmar Muniz e do oleiro Fernando Araújo. E para comprovar que a experiência empírica de coleta de tipos de barro tem a ver com a qualidade estrutural do corpo cerâmico quanto a gravidade, pressão e tração do tipo de objeto que será produzido artesanalmente, amostras do barro coletados nos locais enunciados foram trazidas para testes pesquisados pelo método granulométrico da EMBRAPA (1997), sob a supervisão do Professor Antônio Guerra, chefe do LAGESOLOS/PPGG/CCMN/UFRJ.

O Capítulo 6, “A formação do imaginário na vida cotidiana”. Para esta tarefa o capítulo, sobretudo, discutirá a arte popular à luz do sistema cultural contemporâneo, expondo os argumentos do antropólogo indiano Homi Bhabha (1949-) acerca do tema da chamada “teoria pós-colonial”, nas representações da alteridade. Eis que apresentará reflexões sobre o imaginário artístico da ceramista Dagmar Muniz e do oleiro Fernando Araújo baseadas nos relatos coletados sobre modos de sobrevivência gerados pelas práticas oleiras. As discussões terão apoio na análise dos relatos referidos e nas narrativas, a saber: do livro “Quarto de Despejo” (1960), do “filme documentário “Cabra marcado para morrer” (1958-1982) e a dissertação “Memórias do forno monumento: arte cerâmica imbricada à vida cotidiana” (2010), desta forma, pretende-se contribuir nos estudos do fenômeno do imaginário popular iluminando o contexto cultural brasileiro na produção cerâmica.

O Capítulo 7, “A rede modelada: economia, arte e sociedade”, que também nomeia a tese, destacará as estratégias de atuação da pesquisadora a partir da observação participante, que possibilitaram identificar os códigos espaciais, sociais e a rotina laboral de Fernando Araújo e Dagmar Muniz. A pesquisa de campo foi realizada por visitas técnicas entre 2012 e 2014, alternadamente nas cidades de Belmonte e Teixeira de Freitas, no Estado da Bahia. Boa parte da pesquisa está documentada em fotografias que ilustram as atividades dos artesãos e seus produtos cerâmicos e servem como banco de imagens para futuras proposições investigativas. As formas peculiares de codificação dos sistemas de significação e comunicação do grupo e dos indivíduos envolvidos na pesquisa serão modeladas pelo

método etnográfico usado pelo antropólogo brasileiro Gilberto Velho (1945-2012). O neurocientista Endel Tuving (1927-) aponta a teoria de especificidade de codificação com o referencial para a transcrição e interpretação das entrevistas semiestruturadas pelo método do sociólogo francês Daniel Bertaux (1939-). E o historiador e crítico de arte Hall Foster (1955-) posicionará a pesquisadora como uma artista etnógrafa na prática da alteridade proposta por Gilberto Velho para interpretar os fenômenos artísticos e sociais a serem observados.

As Considerações Finais, avaliarão as questões apresentadas ao longo da Tese e os problemas identificados nas fronteiras da cultura brasileira com o propósito de demonstrar, não como surpresa, mas como possibilidade real, a imensa capacidade de transcendência do fenômeno artístico. Veremos que a visada da Antropologia Hiperdialética permitiu entender que a vida e a arte da ceramista Dagmar Muniz (Fig.1) e do oleiro Fernando Araújo (Fig.2) constituem evidência dessa transcendência dentro da cultura popular brasileira, tendo como elementos constitutivos o senso de identidade pessoal e coletivo, a continuidade da transmissão de saberes, a existência do respeito à diversidade social e cultural e a criatividade humana.

Em Anexos esclarecem-se que as ilustrações serão referenciadas quando não forem de autoria da pesquisadora e do acervo pessoal. Serão apresentados os trechos do “Diários de Campo”. No **Anexo A** estarão descritos 2 níveis com 5 e 7 subitens, respectivamente. Estes foram elaborados como um instrumento empírico de demonstração, por meio de fotos e descrições, do sentido da identidade cultural brasileira, tal como vislumbrado nos espaços, nos gestos, na indumentária, no mobiliário, nos equipamentos e no modo como se apresentam socialmente a ceramista Dagmar Muniz e o oleiro Fernando Araújo e seus respectivos familiares e colaboradores. Essa tarefa, teve o objetivo de evidenciar que as considerações formuladas ao longo dessa pesquisa de tese foram viabilizadas pelas visitas técnicas, mapas cartográficos, documentação fotográfica em 258 ilustrações e dois vídeos sobre a manutenção da atividade cerâmica como provedora de recursos financeiros e memória local. No **Anexo B**, serão apresentadas “Transcrições” em 2 (dois) níveis que relatarão as entrevistas semiestruturadas realizadas com Dagmar Muniz e Fernando Araújo, nas cidades de Belmonte e Teixeira de Freitas no Estado da Bahia.



Figura 1- Processo de modelagem de Dagmar Muniz¹



Figura 2 - Processo de modelagem de Fernando Araújo²

A seguir, apresentamos o fluxograma acerca do desenvolvimento da pesquisa de tese (Fig.3). Nosso ponto de partida é nossa dissertação de mestrado “**Memórias do forno Monumento:- arte cerâmica imbricada a vida cotidiana**”, que versou sobre o encontro da ceramista Augustinha do Morro do Chapéu Mangueira e a artista plástica Celeida Tostes. Em seguida, utilizamos como uma das estratégias didáticas para as disciplinas aplicadas na **Plataforma Freire- Plano Nacional de Formação de Professores - PARFOR CAPES/MEC**, durante nos anos de 2012 e 2014, para localizar ceramistas na região do extremo sul da Bahia, tais

¹ Fonte: Acervo pessoal (2014)

² Fonte: Acervo pessoal (2014)

como os personagens neste novo projeto. Por outro lado, a estrutura do PPGHCTE/UFRJ e a orientação do professor Mércio Pereira Gomes proporcionaram a análise dos cruzamentos entre os conceitos de: ciência, tecnologia e cultura na contemporaneidade, enredados aos movimentos não lineares fenomênicos contingentes vistos na arte cerâmica. Assim sendo, a viabilidade da pesquisa com as características interdisciplinares contou com o suporte dos Laboratórios LAGESOLOS/PPGG/UFRJ- para análise das amostras de solos, Oficina de Cerâmica Dep. BAE/EBA/FAU-para testes cerâmicos e LAMIE³-LAB 01/EBA/UFRJ para coleta de ilustrações, edição de fotografias e vídeos.

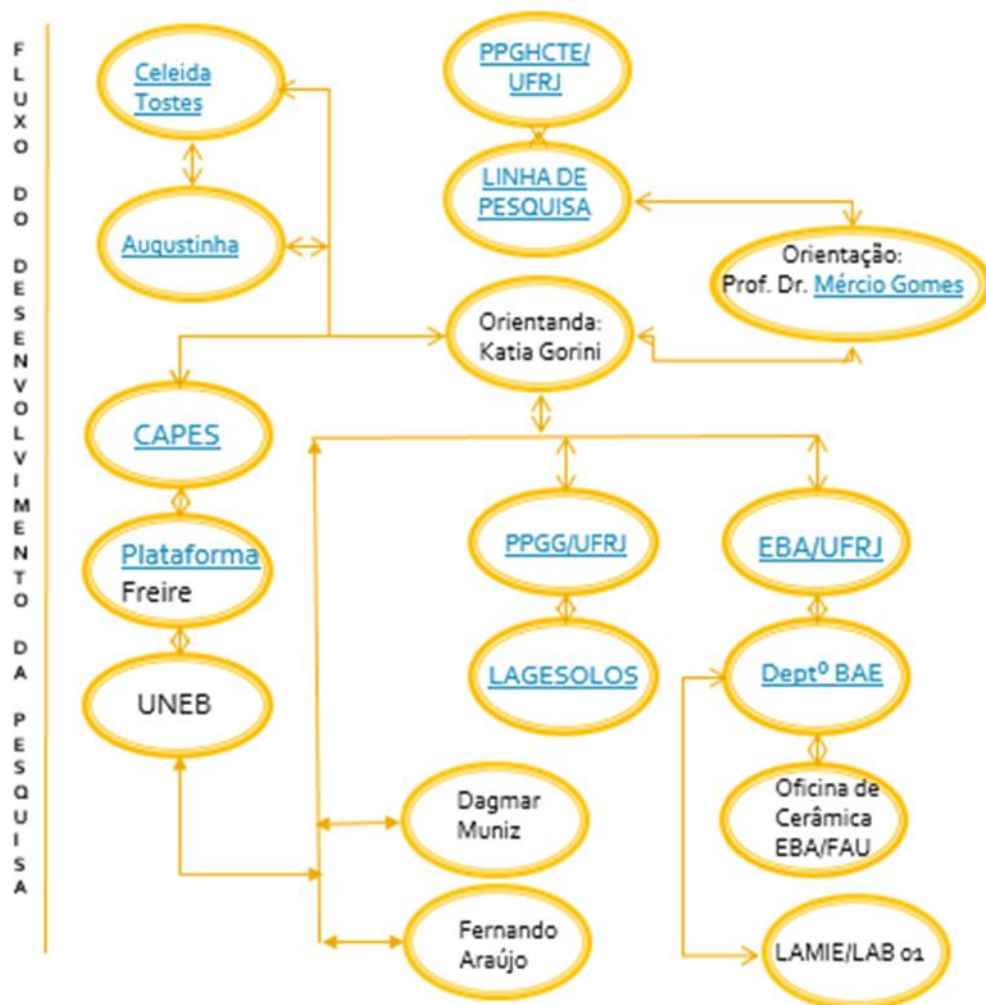


Figura 3 - Fluxo do Desenvolvimento da Pesquisa⁴

³ Fonte: LAMIE. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/index.php/servicos/laboratorios/89-ava-ambiente-virtual-de-aprendizagem>>. Visitado em:20/11/2015.

⁴ Fonte: Acervo pessoal (2014)

CAPÍTULO I - OS ATRAVESSAMENTOS CONCEITUAIS E A METODOLOGIA ETNOGRÁFICA

A arte, além dos aspectos exóticos e culturais, apresenta-se como ferramenta epistemológica e tem forte influência na construção do espaço e do tempo em todas as culturas, propondo significados, modelados de forma afetiva e não automatizada, problematizando a organização das cidades e o uso de seus instrumentos e promovendo um resgate poético e contemplativo da condição humana. A compreensão de arte pode ser entendida como resultado de circunstâncias históricas e culturais dadas a partir de conexões entre sensibilidade, inteligência e criação.

O valor sociocultural da produção e da divulgação das obras da ceramista Dagmar Muniz, da cidade de Belmonte, e do oleiro Fernando Araújo, da cidade de Teixeira de Freitas, no Estado da Bahia (Fig.4) tiveram as suas trajetórias individuais irmanadas pelas formas de ancestralidade, memória e contemporaneidade. Esse valor demonstra o dinamismo necessário para investigações sobre cultura, mediação, processo criador e expressão artística. Sendo assim, considerando o tema como um estudo de caso do fenômeno artístico de dois produtores de arte cerâmica no sul da Bahia, oriundos de classes populares, desconhecidos, parcialmente ligados ao mercado, poder-se-ia perguntar, levando-se em conta a teoria da Antropologia Hiperdialética (GOMES, 2011): Há meios e modos no fenômeno artístico, que em qualquer cultura ou situação de classe, possam elucidar a transcendência da arte? (GOMES, 2011:18)

Tudo que se passa na vida cotidiana é refletido na cultura como uma inter-relação entre arte e vida. A visão de mundo do indivíduo desprovido de acesso aos bens e meios culturais eruditos se forma com referências locais e privadas, pautadas em substratos da cultura popular informal, à margem, muitas vezes, a cultura dominante, construída e adaptada diante das adversidades impostas pela sociedade dominante de cunho capitalista. Sendo assim, perguntaríamos: o conhecimento informal, a subjetividade e a imaginação que de algum modo, criam o sentimento de pertencimento à nação, conseguem mediar as relações culturais entre classes sociais opostas? Onde se localiza o fenômeno artístico incorporado a outras formas de atividades de um padrão social?

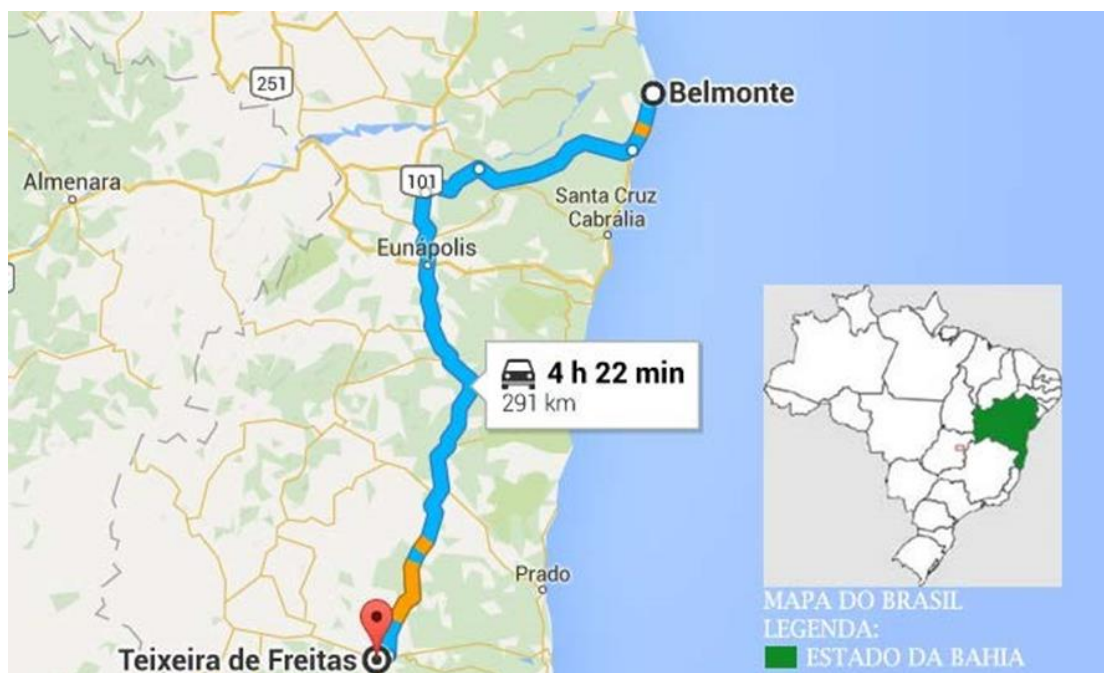


Figura 4 - Mapa ilustrativo indicando as Cidades de Belmonte e Teixeira de Freitas⁵

A ruptura da arte com a tradição clássica aconteceu com as experiências das vanguardas modernistas, entre as grandes mudanças ocorridas, houve uma preocupação do reconhecimento da arte como uma saber específico, com características próprias, diferente da filosofia e do pensamento científico. O artista moderno agiu consciente do que pretendeu alcançar: rompeu com a tradição da técnica, refletiu sobre os elementos estéticos da arte pela arte e procurou recompor de modos diferentes o todo social. O pensamento moderno procurou um espaço político através de uma ideologia estética: de um lado apresentou-se no campo da contemporaneidade brigando por um espaço; de outro, como proposta artística, um mundo socializado, humanizado e unificado pela arte. O artista abrigou-se nas diferenças, entrando em conflito sobre qual seria a melhor diretriz da arte na política, no mundo do conhecimento abstrato e da razão tecnicista.

O impasse das diferentes ideologias modernas, fruto dessa ruptura, surgiu no momento em que cada movimento de vanguarda pretendeu impor um conceito de nova arte, que, como ideia absoluta, tendia a ser derrubada uma pela outra. Isto é, os projetos artísticos modernistas apresentaram o grande momento do discurso sobre as qualidades formais dos matérias-primas, dos materiais e dos objetos industriais, que jamais poderiam dialogar com a

⁵ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <[Http://mapas.google.com](http://mapas.google.com) >. Acesso em: 21 de julho 2015.

qualidade das representações da arte atribuídas pelo virtuosismo de habilidade técnica do artista/artesão, que se consagrava pela reprodução da imagem como retrato da temática histórica. A ideia de arte conceitual estabeleceu-se na modernidade e estetizou a vida pública. Por um lado, os movimentos das vanguardas modernistas não prosperaram à formulação de um discurso ideológico disposto a discutir a política no meio político, o que teve como consequência o debate das ideologias modernas nas vanguardas artísticas. Contudo, o modernismo não rompeu efetivamente com a possibilidade de inserir a arte no plano social e político. Alguns movimentos e tendências estéticas como: a Bauhaus, o Construtivismo Russo, o Muralismo Mexicano, por exemplos, aproximaram o discurso cotidiano do projeto de identidade política, por vezes de cunho nacionalista, com a arte.

O Modernismo pretendeu gerar um plano de imanência histórica onde os problemas acerca dos códigos estéticos vigentes mostravam a materialidade da arte. O conceito do objeto de arte como reprodutibilidade técnica e autônoma exigiu um lugar específico de exposição, o recorte histórico no tempo e espaço, a ampliação da escala, do rompimento com o desenho de perspectiva, a sintetização das cores através da percepção, entre outras ações. Assim, os caminhos da arte como possibilidade de crítica à sociedade espelharam os problemas da sociedade industrial moderna.

Já arte na pós-modernidade pode ser pensada na relação do sujeito com o mundo e não teria uma linguagem institucional, criando uma nova ordem para o sujeito estético no mundo contemporâneo. O artista se relaciona com o espaço e o tempo, com o passado e a tradição, e reinventa as tecnologias. Torna as fronteiras entre o público e o privado em questões cambiantes, abrindo a possibilidade de transformar a arte em uma grande crítica à sociedade.

No Brasil, por causa da grande influência da Missão Francesa desde 1817, a arte e as políticas públicas convergiram para crença de que a erudição poderia dotar a arte da concepção europeia, mas com a temática brasileira. No Modernismo Brasileiro, a partir de 1922, assim como no Muralismo Mexicano, o tema também é nacional, apesar da valorização europeia. O passado tornou-se, de certa forma, aliado da Modernidade. Entretanto, o pressuposto de uma identidade brasileira de arte, espelhada no modelo do projeto modernista europeu, não se realizou, pois, não houve uma implosão dos elementos formais figurativos, apenas criou-se uma nova forma de utilizá-los. A América Latina não formou um paradigma mundial em

arte. A resposta em torno da figura gerou originalidade na arte, discutindo a arte na política, às questões de trabalho, etc. O Muralismo Mexicano dos anos 1930 demonstrou, de certa forma, um ponto de arte popular ao apresentar para o público o que não podia ser vista na galeria. A ideia de arte vinha, assim, aproximando-se da cultura popular.

No regime político impositivo do Estado Novo, no Brasil, incentivou os artistas foram incentivados a prestar-lhe serviços, configurando a formação de um gosto estético oficial que pudesse revelar os ditames da consciência do projeto de modernização do país. A vanguarda modernista brasileira direcionou-se para gerar um esvaziamento da discussão do impacto entre a arte da tradição e a arte inovação. Com isso, as manifestações populares, para além de retratar a vida cotidiana, tinham de mostrar a consciência da elite intelectual. Assim, os hábitos populares redimensionaram os códigos da cultura erudita. Nas décadas de 1950 e 1960, pode-se dizer que o circuito de arte, por um lado, apresentou indícios de confronto intelectual com o discurso estético implementado pelo Estado, devido à formação de um mercado de arte que trouxe ao país discussões sobre conceitos de brasilidade na arte. Observou-se, também, indícios de retorno a uma ideologia estética conservadora, quer fosse pelo enriquecimento de uma classe minoritária da sociedade, que estimulou a compra de obras de arte como investimento, pela ampliação do público de arte, ou quer pela ditadura política dos anos 1970.

À herança do projeto construtivista, da intelectualização e assepsia da arte nos anos de 1970 e dos movimentos internacionais como a transvanguarda italiana e o neoexpressionismo, contrapôs-se o movimento da “Geração Oitenta”. Este movimento caracterizou-se pelo resgate artístico e cultural como força mobilizadora popular, através de disseminar um sentimento de liberdade hedonista para romper fronteiras entre os conceitos de arte popular e erudita, apostando na arte inserida na vida. A Geração Oitenta foi um grupo de artistas cariocas criou uma marca, encontrando espaço de discussão demonstrando que o mercado de arte não se sustenta apenas pelo consumo, sendo necessária uma produção artística reflexiva sobre os problemas da banalização das inquietações contemporâneas. Nos anos de 1990, observou-se certo interesse da arte relacionada com as transformações sociais das comunidades, prosseguindo com as premissas da geração anterior. A proposta da 21ª Bienal de São Paulo, no ano de 1991, por exemplo, visou expor a produção artística contemporânea que contemplava uma identidade cultural brasileira, ainda que estivesse em evidencia as

discussões sobre o fim das fronteiras nacionais, com a fragmentação do sistema econômico-político-social mundial e brasileiro. Sendo assim, a curadoria da Bienal selecionou trabalhos em que os artistas transparecessem preocupações com sua existência no mundo particular, com a matéria, com os quatro elementos da natureza, com os totens e com os prazeres sensoriais.

Nota-se que artistas contemporâneos brasileiros por vezes lançam mão de provocações estéticas deflagradas pela experiência de vida, de suas afetações e das representações dadas. Com isso, os problemas da arte contemporânea podem se relacionar com o outro cultural promovendo a transfiguração do lugar comum. Observa-se, inclusive, que o local da arte não mais é fixo, ou seja, o lugar da arte pode se revelar em processos da atividade artística nos espaços fora da galeria ou do museu. Desta forma, a produção artística pode romper a dialética entre imagem e texto, gerando a possibilidade de expandir a arte para além das cercanias da arte culta.

Por outro lado, a identidade cultural e a produção do artista brasileiro podem focar o sistema contemporâneo entendido a partir de seu vínculo social. As transformações na pós-modernidade, abordadas pela lógica homogeneizadora do modelo cultural, inviabilizam o retorno às práticas estilísticas fundamentadas na história e enfatizadas nos diferentes momentos do realismo e do modernismo. Observa-se que o modelo de cultura política apropriado ao modelo de cultura globalizada levantam os problemas do tempo e do espaço como problemas fundamentais para a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social e espacial. A nova arte política imbrica-se à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental – o espaço mundial do capitalismo transnacional. E, ao mesmo tempo, gera um novo modo de representação do sujeito, individual ou coletivo, capaz de reagir às investidas do sistema político e econômico, que confundem e neutralizam as fronteiras espaciais dos grupos sociais. A arte imbricada na esfera da vida social tem o artista como mediador das fronteiras culturais.

Na pós-modernidade, constata-se que a formação da identidade cultural tem reflexo na construção da realidade imaginária. Este fenômeno pode ser compreendido como os ciclos sociais constituídos de mecanismos estratégicos ao estudo da identidade e da hibridação interculturais. Por vezes, o fenômeno artístico se manifesta nas frechas e na beirada das

fronteiras culturais, o que impede o reconhecimento de sua importância, por tudo que a arte representa como elemento da vida coletiva. Por isso mesmo, a pesquisa sobre o trabalho dos artistas ceramistas Dagmar Muniz e Fernando Araújo, tecidos aos problemas da arte inserida na vida em política no Brasil, desenvolveu-se para trazer, novas visadas e novas discussões acerca do sistema da arte, da cultura popular e da sociedade contemporânea.

A trajetória histórico-conceitual da produção cerâmica popular é bastante diferente da arte contemporânea culta dominante. Para dar conta dessa diferença e, ao mesmo tempo, buscar encontrar atravessamentos e as mediações conceituais, esta pesquisa direcionou-se para além dos valores dos discursos científicos estabelecidos, considerando a existência de fenômenos que os próprios discursos tentam excluir de seu campo. Sendo assim, foi pela etnografia, pelo esforço de estar presente, de observar e participar que essas dificuldades foram suplantadas. Alinhando os procedimentos teóricos adotados com as visões de mundo e fatos cotidianos sobre sistemas interdisciplinares da arte, pretende-se formular um corpus mediador entre cultura e processo criador no cenário da cultura brasileira, especificamente à sua modalidade popular.

Através das práticas da observação participante, seguindo a visão primeira criada pelo antropólogo Bronisław Kasper Malinowski (1884-1942), abriu-se a possibilidade da experiência *in loco* de coleta de informações para suporte conceitual com intencionalidade de consulta, pesquisa e desenvolvimento de projetos futuros, além da identificação de paradigmas sobre as questões propostas e abordadas. O acesso aos espaços de produção da “Cerâmica 14 Irmãos” e da “Olaria João de Barro” foi possível pela disposição da ceramista Dagmar Muniz e do oleiro Fernando Araújo em receber, com entusiasmo e de modo contínuo, as turmas da Universidade do Estado da Bahia/UNEB, entre outros visitantes, para demonstrar, ensinar as técnicas da cerâmica e conceder entrevistas semiestruturadas à pesquisadora.

Outro item de observação que resultou na análise dos saberes técnicos e estéticos se deu pela observação participante. O modo de como Dagmar Muniz e Fernando Araújo escolhem o tipo de barro específico para cada tipo de produto a ser confeccionado. Tanto Dagmar Muniz quanto Fernando Araújo observam a textura, a plasticidade e consistência do barro através do tato, fazendo um rolinho com a massa e envergando-o em forma de “U” para verificar se

não racha até a secagem. Neste caso, realizou-se uma pesquisa granulométrica no laboratório LAGESOLOS, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Geografia/PPGG, no Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza/CCMN da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. Após o exame de amostras de barro, foram comprovadas cientificamente que as composições são variáveis porque as matérias (diferentes tipos de barro) têm pouquíssimas impurezas ou matérias orgânicas de restos de vegetais e animais, e contém em diferentes proporções, matérias a-plásticas inorgânicas, como quartzo, silte, caulim, areia, óxido de ferro, óxidos minerais, carbonatos, etc. que qualificam os objetos produzidos de acordo com a necessidade de resistência mecânica e a forma plástica mais ou menos orgânica.

Para completar um corpus conceitual de mediações entre arte culta, processo criador e expressão artística, foram investigados as práticas e visões que nos permitem entender as trajetórias, ancestralidade, memória e contemporaneidade. Entre as grandes questões dos sistemas artístico e cultural, popular e erudito contemporâneos, estão a noção de experiência artística e o conceito de mediação cultural. Nossa visada sobre essas questões se deu efetivamente pela experiência do trabalho de campo. Assim, aqui se revelaram os métodos da produção cerâmica artesanal e a extração da matéria prima, o barro, apoiadas nas entrevistas semiestruturadas com os artistas ceramistas em estudo. Ademais, foi formado um banco de dados iconográfico com o material fotográfico e de vídeo para não só ilustrar, mas consolidar os propósitos intelectuais, artísticos e acadêmicos desta Tese. A dinâmica do trabalho artístico se evidenciou na compreensão do espaço e do tempo na produção cerâmica popular através da aplicação dos métodos construtivo e gerativo da produção da imagem. Ademais, verificou-se no circuito da arte contemporânea, a produção de artistas que se servem das técnicas da cerâmica para criar poéticas ou estratégias de sobrevivência como premissa para a análise da expressão artística.

A metodologia etnográfica aplicada para o estudo da cultura e da arte popular ao tema porque ela forneceu a apreensão das manifestações e de pormenores importantes da cultura popular, e facilita a compreensão de movimentos culturais nas sociedades contemporâneas. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com a ceramista e o oleiro e a participação presencial nas atividades do cotidiano deles e da comunidade local. Ao mesmo tempo, a pesquisa buscou se basear em um referencial teórico que abordasse os diversos aspectos sociais, históricos e intelectuais do fenômeno artístico. Foi realizada uma análise da literatura

específica da arte cerâmica imbricada à rotina de comunidades populares no contexto do sistema cultural contemporâneo brasileiro através de consulta às teses acadêmicas, catálogos, periódicos, revistas etc. O cruzamento desses procedimentos metodológicos proporcionou a produção de dois vídeos de caráter documental sobre os artistas/artesãos em análise. Nesta pesquisa foram considerados os espaços, os gestos, a indumentária, o mobiliário, os equipamentos, o comportamento cotidianos e não explicitadas verbalmente por Dagmar Muniz e Fernando Araújo. Por fim, os sistemas de significação e comunicação de um determinado grupo social foram codificados com base no método enográfico de Malinowski (1978) e teorizado pela Antropologia Hiperdialética. (GOMES, 2011)

No capítulo seguinte trataremos com mais detalhes a visão hiperdialética do fenômeno cultural. No geral a metodologia utilizada recebeu contribuições de outros autores que tratam de temas incidentes ao tema principal da tese, tais como, as contribuições do filósofo e pedagogo austríaco Martin Mordechai Buber (1878-1965) valeram para pensar a antropologia filosófica como sistema intelectual capaz de resolver os problemas de compreensão da intersubjetividade como a capacidade do homem de se relacionar com o seu semelhante. Para o autor, o homem possui a capacidade de inter-relacionamento com seu semelhante e relacionamento acontece entre o Eu e o Tu, e denomina-se relacionamento Eu-Tu. A inter-relação envolve o diálogo, o encontro e a responsabilidade, entre dois sujeitos e/ou a relação que existe entre o sujeito e o objeto. No nosso caso, as perguntas formuladas e aplicadas nas entrevistas objetivaram permitir que os entrevistados discorressem sobre sua visão de mundo e fatos cotidianos frente às atividades oleiras. (BUBER, 2007: 200)

Outro procedimento metodológico foi elaborar e aplicar entrevistas semiestruturadas para considerar os aspectos relacionados à subjetividade da ação humana, subjetividade considerada como um conjunto de ideias, significados e emoções do ponto de vista do sujeito, influenciados por seus interesses e desejos particulares. Outro aspecto metodológico aplicado foi o conceito do psicólogo e neurocientista Endel Tulving (1927-1992) acerca da memória semântica e episódica, dentro de um ponto de vista cultural intersubjetivo, isto é, que pode ser acessado por diferentes sujeitos. (GAUER E GOMES, 2006: 105-109)

Para a compreensão do papel que a ceramista Dagmar e o Oleiro Fernando Araújo ocupam na sociedade foram de muita valia os trabalhos apresentados pelo antropólogo Mércio Pereira

Gomes (1950-) sobre as visões do Brasil do jesuíta João André Antonil (1649-1716), do intelectual José Bonifácio (1763-1838), do sociólogo Florestan Fernandes (1920-1995), do antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997), do antropólogo Antônio Risério (1953-) e do sociólogo Jessé Souza (1960-) sobre a formação do povo brasileiro. Com isso, a desenvoltura artística de Dagmar Muniz e Fernando Araújo foi investigada sob as perspectivas de indivíduos localizados à margem social pelas condições socioeconômicas que retiraram oportunidades deles como descendentes de índios, portugueses e escravos africanos a lutar por melhores condições de formação educacional, trabalho, salário e respeito.

Por sua vez, as práticas político-sociais aplicadas por Dagmar Muniz e Fernando Araújo na “Cerâmica 14 Irmãos” e na olaria “João de Barro” comportam o cenário cultural brasileiro, pois a cerâmica e a olaria funcionam como espaços intermediários entre tempos e lugares, seja no núcleo familiar ou na comunidade. Para estas reflexões, a pesquisa apoiou-se nas contribuições do filósofo indiano Homi Bhabha (1909-1966), pois abordam a noção de espaço, a ação e a representação refletidos nos processos estratégicos das relações de poder para desenraizar o racismo como condição de posição social e econômica nos sistemas culturais coloniais. Com isso, abriu-se a possibilidade de discutir mais profundamente o pressuposto da formação de uma identidade cultural nacional aproximada do discurso cotidiano do trabalhador contemporâneo, desvinculado do processo produtivo como um todo.

As ideias e conceitos desse autor contribuíram para pensar a formação da identidade cultural e a constituição do imaginário de Dagmar Muniz e Fernando Araújo na cultura contemporânea. A análise das novas identidades do indivíduo fragmentado e deslocado dos processos centrais das sociedades modernas nas fronteiras menos definidas da pós-modernidade trouxe à luz os problemas da identidade como uma celebração móvel em um processo de transformação cultural contínuo. Mas, por outro lado, observou-se que existem modos de vida de gente simples que transita entre as fronteiras culturais, mesmo que a cultura oficial crie padrões de subordinação das diferenças regionais e étnicas como um dispositivo da industrialização e da modernidade.

Desta forma, pode-se aferir que Dagmar e Fernando movimentam-se entre as frestas e beiradas desses espaços sociais modelados para que estrategicamente a atividade cerâmica

artesanal coexista com as atividades profissionais contemporâneas. Neste contexto, é que se pretende articular os paradigmas da antropologia hiperdialética, reflexões sobre a arte cerâmica brasileira e os problemas investigados. Os cruzamentos conceituais serão realizados para trazer a compreensão dos fenômenos de criação artística, observados na produção cerâmica brasileira contemporânea à luz do sistema lógico hiperdialético (SLH), proposto pelo filósofo e lógico Luiz Sérgio Coelho Sampaio (1933-2003) e pela visada da antropologia hiperdialética proposta pelo antropólogo Mércio Gomes (1950-). Sendo assim, para traçar o corpus conceitual, apresentar-se-ão definições das lógicas com ênfase ao sistema lógico hiperdialético.

CAPÍTULO II - A VISADA DA ANTROPOLOGIA HIPERDIALÉTICA

Este capítulo visa à compreensão dos fenômenos de criação artística observados na produção cerâmica brasileira contemporânea à luz do sistema lógico hiperdialético (SLH), proposto pelo filósofo e lógico Luiz Sérgio Coelho Sampaio e modelado pela antropologia hiperdialética, tal como proposta pelo antropólogo Mércio Gomes.

O SLH é uma teoria que se baseia, em primeiro lugar, na ideia original de Parmênides (520-450 a.C.) simbolizado na frase “ser e pensar são o mesmo”. Explicando isso, quer dizer que segundo o modo com que o humano pensa as coisas do mundo corresponde de algum modo ao que é este mundo, seja o mundo físico ou o mundo social. Ao longo da história da filosofia essa ideia tem sido adaptada por muitos filósofos, a exemplo de Marx que propõe que a ideologia, ainda que o pensar parcial, de uma sociedade corresponde ao modo de existência (o ser) da classe dominante dessa sociedade. O modo de pensar do homem, sua lógica mais ampla, é capaz de dar conta de todas as possibilidades do mundo, tal qual percebível pelo homem. O filósofo Sampaio propõe que nosso modo de pensar é concatenado em quatro modos integrados entre si e regidos por um modo superior que abrange e subsume todos os modos. Esses modos de pensar são chamados de lógicas por Sampaio (2002) ou também de dimensões, por Gomes (2011).

As lógicas são designadas e simbolizadas como: Lógica da Identidade ou lógica I, Lógica da Diferença ou lógica D, Lógica Dialética ou lógica I/D e Lógica Clássica ou lógica D^2 , todas subsumidas pela lógica superior, a Hiperdialética ou lógica I/D^2 . Pensar pela lógica hiperdialética significa usar de todas as lógicas para dar conta das múltiplas dimensões da realidade, mais uma vez, tanto física como social. Na subjetividade humana, no nível hiperdialético concatena o modo consciente de perceber, o modo inconsciente, os sonhos, os paradoxos e inconsistências, o diálogo e o conflito, a lógica sistêmica que constitui a ciência, o pensamento intuitivo e o pensamento criativo, e, por fim, no entendimento de que tudo que o homem possa dizer de si mesmo e do mundo ainda sobrar algo a dizer (SAMPAIO, 2002). Por esses motivos o SLH pode ser aplicado na compreensão do ser humano como indivíduo, com ser social e ser histórico, como ser em transformação, enfim, na formação dos povos e na análise dos contextos sociais e culturais de quaisquer sociedades.

No presente trabalho usaremos o SLH para contextualizar a presença da mediação da cerâmica nas franjas da sociedade brasileira como modo de formar identidades sociais e demonstrar a transcendência humana pela arte. Para tanto, faremos neste capítulo uma breve exploração das lógicas do SLH e como elas podem ser úteis na realização de nossos objetivos neste trabalho. Dado que o SLH é pouco conhecido na Academia.

3.1 A Lógica da Identidade

A Lógica da Identidade, também chamada lógica transcendental ou lógica I, é a lógica original do pensamento filosófico. No nível objetivo é a lógica que define a temporalidade; no nível subjetivo, ela define a consciência de si. Sampaio atribui o entendimento original dessa lógica ao filósofo pré-socrático Parmênides (520 a.C – 450 a.C.) quando ele propôs, em sua linguagem própria que efetiva a criação da linguagem filosófica, que “o ser é” e, em consequência, “o não ser não é”. Isto quer dizer que existe uma realidade objetiva e subjetiva no mundo, ainda que ela só seja percebível, sem sombras de dúvidas, num momento único. Parmênides também argui, entre outros temas a mais, que tudo que existe é uma coisa só, que a diferença é uma ilusão. A lógica I trata, enfim, de garantir que a realidade é algo perceptível, que o ser existe em toda sua inexorável unicidade.

No princípio da era moderna a lógica I foi retomada por René Descartes (1596-1650) na formulação do sujeito pensante como ser em si. Mais adiante, Immanuel Kant (1724-1804) reconhece essa lógica e a denomina de lógica transcendental e a faz ser a lógica que define o sujeito que pensa a ciência.

Na formulação da Antropologia Hiperdialética, o antropólogo Mércio Gomes aplica a Lógica da Identidade para a visão ou concepção de que a cultura é uma entidade em si, que se define por seus próprios termos, adaptando-se às condições externas e se refazendo por sua própria dinâmica. Em palavras simples, a cultura é o que é, cada cultura tem sua própria dinâmica, é única e incomparável. O efeito dessa visão de cultura foi originalmente proposta por um dos principais pioneiros da antropologia moderna, Franz Boas (1858-1942), a partir de que formulou as bases da chamada Escola Culturalista, a qual se transformou num fulcro de muitas descrições e análises de culturas pelo mundo afora (GOMES, 2011: 18).

3.2 A Lógica da Diferença

Os aspectos que compõem a Lógica da Diferença, ou lógica D, referem-se às diferenças que compõem o mundo, especialmente o fenômeno humano. Ela dá conta de fenômenos contrários àqueles visados pela Lógica da Identidade, tais como a alteridade, a multiplicidade, a ambiguidade, o paradoxo, o inconsciente. No nível da subjetividade, a Lógica D trata da cultura como ordenada por um inconsciente coletivo.

É importante ressaltar que, na concepção de Sampaio, a Lógica da Diferença surge quase que simultaneamente à Lógica da Identidade, como se uma não pudesse prescindir da outra. Com efeito, Sampaio atribui ao filósofo pré-socrático Heráclito (540-470 a.C.) a compreensão original de que, ao tratar da multiplicidade e também da ambiguidade do mundo, existe um modo próprio para dar conta dessa realidade. Conceber que o mundo, o ser, é variável, multifário, ambíguo, sempre em movimento, é, efetivamente, ao contrário do que pensa a Lógica da Identidade tal como vista por Parmênides onde o mundo é fixo, eterno, uno e total. Nos aforismos de Heráclito vê-se claramente o potencial que a lógica D vai permitir ao mundo pensante. “O Ser e o não Ser são e não são o mesmo”; “Tudo flui”; “Ninguém atravessa um rio duas vezes”. Uma primeira consequência da visão heraclitiana do logos foi, ao seu tempo e ao tempo de Sócrates e Platão, o surgimento do sofismo, seu modo de duvidar do real e da verdade una, sua ênfase na pluralidade de pensamentos, enfim, no limite, a impossibilidade do conhecimento em si. O debate entre o Um e o Múltiplo, entre a verdade e a opinião, especialmente durante o tempo de Sócrates, caracterizaria não somente a sociedade grega antiga a disputa entre aristocracia e democracia com o estabelecimento da filosofia com linguagem própria e como forma de entendimento do mundo.

Na modernidade, a lógica D emerge por oposição à lógica I, contra a autossuficiência do indivíduo, tal como proposto por Descartes, e por oposição à Lógica Dialética, tal como proposta por Hegel (1770-1831), e também por disputa com a lógica sistêmica, que rege a ciência, como veremos em seguida. No primeiro caso foi um matemático brilhante, o filósofo Blaise Pascal (1623-1662) que pôs em dúvida o consciente e a racionalidade como totalidade do fenômeno humano. Daí seu conhecido aforismo: “O coração tem razão que a própria razão desconhece”. No segundo caso, foi Soren Kierkegaard (1813-1855), um filósofo dinamarquês, ex-discípulo de Hegel, que joga para o espaço a ideia hegeliana de que o

contrário, a contradição (antítese), ao se contrapor a um estado de coisas (tese) constitui, por um processo de subsunção, uma nova síntese desse estado de coisas. Para Kierkegaard esse tal processo de subsunção nunca acontece. Assim, ele se contrapõe à dialética, alimentado pela ideia heraclitiana de que o ser está sempre em ebulição, em devir, como viria a dizer mais recentemente o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995). Em contraste a disputa com a lógica sistêmica, o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) a dar marretadas na ciência, na filosofia platônica e na conformidade da modernidade. As bases lógicas da modernidade, enfim, não entraram tão facilmente no mundo social. Sampaio afirma:

“A Soren Kierkegaard cabe a primazia pela reinvidicação de um pensar paradoxal, como uma reação explícita e radical a Hegel, especificamente às pretensões de sua lógica, ou seja, problematiza a síntese dialética hegeliana ao considerar o paradoxo como uma alternativa necessária da realidade da condição humana.” (SAMPAIO, 2001, pp 47, 53).

Além de Pascal, Kierkegaard e Nietzsche, identificam-se, por seus argumentos e visões de mundo, com a lógica D os filósofos Arthur Schopenhauer (1788-1860), Heidegger (1889-1976) e outros mais recentemente. Sigmund Freud (1856-1939), o pai da psicanálise, quis fazer de sua descoberta uma ciência própria, enquadrada nos moldes da Lógica Clássica, mas seu esforço foi em vão, pois a psicanálise depende fundamentalmente da Lógica da Diferença, precisamente aquela que pode visar o inconsciente e o sonho.

Jacques Derrida (1930-2004), Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) assentam-se na Lógica da Diferença para localizar os personagens e os efeitos pós-modernos em um cenário de agenciamentos que favorecem a hibridação dos signos, homens e tecnologia, e geram novos entendimentos entre a relação espaço-tempo, na qual a ascensão da dimensão simbólica sobre a dimensão material faz emergir novos territórios de desterritorialização dos signos (MONTEIRO e ABREU, 2009).

Na Antropologia Hiperdialética a lógica D é principalmente aplicada na proposição do sociólogo francês Émile Durkheim (1858-1917) segundo a qual a cultura é um construto do inconsciente coletivo, do conjunto de símbolos e efeitos que são compartilhados inconscientemente pelos membros de uma determinada sociedade. A noção de (in)consciente coletivo foi fundamental para o desenvolvimento de toda uma escola antropológica, que teve, entre outras grandes figuras, Marcel Mauss (1872-1950), Van Gennep (1873-1957) e, em outra geração, Claude Lévi-Strauss (1908-2008). Foi a partir

dessa visada pela lógica D sobre a cultura que ideias como reciprocidade e ritos de passagem conseguiram vir a lume. Segundo Gomes,

“O (in) consciente coletivo [que] desponta no pensamento antropológico como uma entidade intangível, porém real, algo maior que a soma das partes que, no entanto, tem força própria, que orienta, se não, controla o comportamento humano na sociedade, ou naquilo que se entende por cultura.” (GOMES, 2011: 21- 22).

3.3 A Lógica Dialética

A Lógica Dialética, ou lógica I/D, compõe-se da fusão ou síntese da Lógica da Identidade e da Lógica da Diferença. A palavra dialética é originária do grego *dialektiké* e também significa poder de argumentação. Podemos dizer que Platão (427-347 a.C.) foi o filósofo que estabeleceu a dialética como uma lógica própria, a síntese do Um com o Múltiplo, a síntese das diferenças, a formulação da **Ideia**, como entidade abstrata que está acima das diferenças de um mesmo ser. A dialética é o método próprio para aproximar as ideias individuais às ideias universais, a verdade como o resultado do embate entre opiniões contrárias ou divergentes. Sampaio (1933-2003) afirma que:

[...] a maior contribuição de Platão a filosofia é a descoberta do pensamento dialético como o pensar próprio à ideia ou ao conceito como realidade autônoma, como um autêntico modo de ser, mas também é nos termos de Hegel, o modo de pensar a história. (SAMPAIO, 1988: 64- 65)

Na modernidade, a lógica dialética ressurgiu pelo esforço imensurável do filósofo alemão Friedrich Hegel (1770-1831), como modo de ir adiante dos dilemas do conhecimento trazidos pela filosofia de Immanuel Kant (1724-1804). Quem é o sujeito do conhecimento? Não importa, o conhecimento é a própria história que vai se fazendo presente, aos trancos e barrancos, pelo desvelamento de sua própria verdade. A dialética é a lei que determina e estabelece a auto manifestação da ideia sintetizada em uma totalidade.

Na teoria marxista, a dialética compreende não só a teoria da história, mas também a teoria do conhecimento, onde o mundo só pode ser compreendido em um todo, refletindo uma ideia a outra contrária, até o conhecimento da verdade. Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) discorrem sobre os movimentos históricos que acontecem de acordo com as condições materiais da vida, nas quais as classes dominantes reafirmam a importância de seu

controle sobre as massas através da imposição de uma condição naturalizante da cultura, ou da formação do senso comum como modo de pensamento internalizado no indivíduo. Igualmente, Sampaio argumenta sobre a visada da síntese dialética e a perspectiva hegeliana da história:

[...] se a lógica transcendental é a lógica da temporalidade do tempo subjetivo, a síntese desta lógica com a lógica da diferença, de certo modo, ou reifica ou objetiva esta temporalidade objetiva, daquilo que unifica ou totaliza todos os projetos e onde podem caber todas as durações: história (SAMPAIO, 1988: 65)

Para Gomes, a dialética no pensamento antropológico transmite:

“A ideia de que o fenômeno humano é o produto de uma história e também está sempre em mudança, sendo essa mudança dada pela contradição de elementos que o compõem, e seus resultantes sintéticos sempre direcionados a um fim inevitavelmente superior a sua condição anterior”. (GOMES, 2011: 21- 22).

Esse pensamento se configura, destarte, no estudo dos processos sociais dos homens em suas ações, e dá fulcro ao pensamento evolucionista, que tanto dominou os primórdios do estabelecimento da antropologia como uma disciplina em seu próprio mérito. A lógica dialética também dá conta dos processos litigiosos, na formação de sociedades, na inserção de ideologias e nos processos adaptativos, todos eles que demonstram o quanto a cultura muda com certo sentido, muda como o resultado das soluções de processos sociais (GOMES, 2011).

3.4 A Lógica Sistêmica

A Lógica Sistêmica, também chamada de clássica ou lógica do terceiro excluído, ou lógica D^2 , é a própria lógica criada originalmente por Aristóteles (385–322 a.C.), a qual, por tão importante que tem sido ao longo dos séculos, e como a lógica que permitiu o nascimento da ciência tal como a conhecemos hoje, representa a própria ideia de lógica. Como conhecido, a lógica clássica se compõe dos três princípios básicos estabelecidos por Aristóteles, quais sejam: o princípio da identidade, o princípio da não contradição e o princípio do terceiro excluído. Para Sampaio, a lógica clássica é tão-somente a quarta lógica do SLH, ainda que consagrada pela tradição como **a lógica**. Ela é a síntese das três lógicas anteriores, mas está abaixo da lógica hiperdialética. A lógica D^2 recorta um determinado objeto e o enquadra dentro dos três princípios aludidos, definindo-o ou como verdadeiro ou como falso, e não

permitindo inconsistência, incompletude ou paradoxo. Por isso, ela constitui a lógica dos sistemas fechados, como a matemática - exceto pelos teoremas de Kurt Godel (1906-1978) e, no plano subjetivo, a lógica do diálogo convencionado, no qual, desde o início já se conhecem as regras e os termos a serem dialogados.

Na modernidade, a lógica sistêmica ressurgiu desde a retomada de Aristóteles por São Tomás de Aquino e outros, e foi sendo desenvolvida ao longo dos anos por muitos filósofos, produzindo assim as bases sobre as quais se constituem os princípios da ciência, tais como, o empirismo, a sistematicidade, o recorte conceitual, a experimentação, o teste, etc. Ao final, a lógica sistêmica se quer pura matemática. No plano subjetivo, ela explica o desenvolvimento da modernidade com sua ânsia de explicar o mundo pela racionalidade, pela ideia de custo/benefício em todas as esferas da vida, pela organização sistematizada da vida. No limite de sua aplicabilidade, a lógica $D/2$ tende a reduzir o todo da vida a um sistema, e o sistema a outro sistema, como num processo de robotização contínuo. A sorte nossa é que, afinal, o ser humano, nem a sociedade, não se reduzem à lógica $D/2$, porém a transcende por ser possuidor da lógica hiperdialética.

Na Antropologia Hiperdialética, a lógica $D/2$ se faz presente na Escola Estruturalista, criada pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1908-2008). Ela culmina o desenvolvimento da antropologia no século XX, absorvendo as contribuições das escolas prévias, o culturalismo de Frans Vilas Boas (1858-1942), o funcionalismo estrutural de Émile Durkheim (1858-1917) e o evolucionismo dialético marxista. Nesse processo, e ao fechar em si o fenômeno humano, o estruturalismo trata de reduzir a cultura ou a sociedade a estruturas cada vez mais internas, como se pudesse chegar a uma equação matemática. O homem como tal é diluído pelo sistema, não passando de um elemento contrastante na produção desse sistema. O próprio Lévi-Strauss, que criou as bases do estruturalismo, se dá conta de que o objeto da antropologia estruturalista não é mais o homem em si, mas o sistema que se cria ao seu redor e à sua revelia. Essa desumanização do homem não o impediu, felizmente, de ter o senso de respeito à cultura como criação exclusiva do homem, e à variedade das culturas desde sempre criadas, desaparecidas e renovadas. Entretanto, o estruturalismo floresceu por muitos anos até que, a partir da década de 1970, foi perdendo sua força de convencimento e foi dando vez a outras modalidades de antropologia. Nesse espaço, entre as modalidades surgidas, está a Antropologia Hiperdialética.

3.5 A Lógica Hiperdialética

A Lógica Hiperdialética, ou lógica $I/D/2$ é a lógica própria do homem. Ela rege as demais lógicas como numa orquestra invisível, determinando qual lógica deve ser movimentada para visar e resolver determinado problema. Por exemplo, do ponto de vista de um indivíduo, para tomar uma decisão, a lógica I se faz presente; para divagar ou intuir, é a vez da lógica D; para dialogar vem a lógica I/D ; para contar, contabilizar, estruturar se usa a lógica D^2 . E, por cima de todo esse raciocínio e ação, está a lógica hiperdialética, comandando tudo sem faltar com a harmonização dessas ações e sem se fazer consciente de sua predominância. A lógica hiperdialética se faz claro na criatividade, na capacidade do homem de resolver problemas e de criar novas questões e novos problemas. A lógica hiperdialética se faz presente no ato de fazer poesia, de criar arte, de criar novos conceitos. Eis a sua máxima função.

A lógica hiperdialética se realiza no ser humano individual, tanto homem quanto mulher, porém, com ênfase maior das lógicas I e D^2 para o homem, e das lógicas D e I/D para a mulher. Assim, nem homem nem mulher são seres completos. Segundo Sampaio (1933-2003), constitui-se um

[...] paradoxo da realização humana: a síntese generalizada $I/D/2$, masculina e feminina, não totalizam de modo absoluto, pois um modo de realização necessariamente exclui o outro, logo, o homem é um ser quinqüitário, que se realiza numa contextualidade intersubjetiva sexuada, alternativamente, sendo ao mesmo tempo, completo e incompleto (SAMPAIO, 2002: 147).

A incompletude do ser humano é que vai impeli-lo para a transcendência. E isto vai se dar igualmente no plano coletivo, isto é, na cultura.

No plano coletivo do homem, no seu plano formativo cultural e histórico, a lógica hiperdialética é que rege o processo de desenvolvimento da história da humanidade. Não obstante o valor de Hegel ao reconhecer que a história, as mudanças estruturadas da vida humana se fazem pelo processo dialético, para Sampaio, o processo histórico de qualquer sociedade ou cultura é de um nível superior ao dialético, é hiperdialético. Isto é, o processo histórico é mais complexo do que a lógica dialética é capaz de entendê-lo. O processo histórico integra, num primeiro momento, as contradições internas, depois se sistematiza, e, uma vez mais, sintetiza os novos elementos sistematizados. Essa segunda síntese é realizada

sem diluir a integridade total dos elementos. Assim, para darmos um exemplo definido por Gomes (2011): a extinção dos povos indígenas que habitavam o leste brasileiro, na primeira fase (colonial) da formação do Brasil, foi quase total. Isto é, o encontro entre portugueses e africanos com os indígenas foi fatal para os indígenas. Grande parte foi morta por armas ou por doenças, mas uma parte ponderável foi absorvida como elemento formativo do povo brasileiro via assimilação física e cultural. Muitos de nós que descendemos de índios por gerações passadas não nos damos conta desse processo, nem nos inteiramos conscientemente de que praticamos atos e pensamentos que advieram dessa ascendência em síntese hiperdialética. Se o processo histórico fosse exclusivamente dialético, essa memória não estaria presente.

Para Sampaio, o ser humano, individual ou coletivo, se constitui por um feixe mais ou menos harmônico de dimensões ou lógicas. Ele age tanto para si como para a coletividade, da qual não pode prescindir. Ele, em suas modalidades sexuais diformes, forma cultura, a qual passa a reger parte fundamental do ser humano indivíduo. Ainda assim, o homem/mulher não se deixa entregar ao sistema. Algo o impele para a transcendência: sua dimensão hiperdialética. Nesse sentido, a arte, qualquer arte, assim como a criatividade científica, impele o homem à transcendência sobre suas determinações. Eis porque esse estudo sobre a prática do ofício da cerâmica realizada por dois personagens que, para todos os efeitos conhecidos no establishment político-cultural brasileiro, se apresenta como marginais, mas ainda assim ultrapassam os limites da cultura específica em que vivem – necessita de uma visão hiperdialética para ser mais bem compreendida.

A Antropologia Hiperdialética é uma aplicação do SLH, da lógica hiperdialética à tradicional disciplina da antropologia. Como vimos acima, na medida em que o estruturalismo levi-straussiano foi perdendo a sua força de convicção e assim abriu espaço para novas visões, surgiu uma série de modalidades de análise antropológica as quais, em seu conjunto, foram chamadas de antropologias pós-estruturalistas e depois antropologias pós-modernistas. A Antropologia Hiperdialética se difere fundamentalmente das antropologias pós-modernistas, sobretudo aquelas que derivam dos filósofos que se baseiam na Lógica da Diferença, como Deleuze, Foucault, Latour, etc. (SAMPAIO, 2002). Para uma compreensão resumida dessas diferenças, vale a pena avaliar Tabela 1 abaixo.

Tabela 1 - Tabela de diferenças entre a Antropologia Hiperdialética e outras modalidades⁶

Bases lógico-filosóficas da Antropologia Hiperdialética	Bases lógico-filosóficas de antropologias pós-modernistas
Compreensão do deslocamento na relação espaço-tempo: deslocamento ascendente e transparente (log I/D)	Compreensão do deslocamento na relação espaço-tempo: Trânsito planar, em dobras ou espelhamento opaco (log D)
Operador humano (log I)	Dispositivo acionador, maquínico (log D ²)
Sistema lógico regente ascendente (log D ²)	Deslocamentos desterritorializados (log D)
Homem acionador da máquina (log I - log D ²)	Homem acionado pela máquina digital (log D ² - log I)
Realidade mundana (log D ²)	Realidade virtual (log D)
Homem ativo (log I)	Homem passivo (log D)
Síntese hiperdialética (log I/D ²)	Homogeneidade / alteridade (log D)
Amor incondicional para ética (log I/D ²)	Afeto com condição intersubjetiva para ética (log D, log I/D ²)
Cogitar o interdito ou não-dito (log I/D)	Ressignificar o dado através de desdobramentos (log D)
Relação não excludente entre presença e ausência; repercussão; ética (log I/D ²).	Significado de verdade cambiante, desconstruída e ressonante (log D).

A Lógica Hiperdialética vai determinar a transcendência de todas as lógicas sobre estruturas de pensamento que implicam em analisar o espaço, o tempo e o movimento. Assim, Sampaio (2002) afirma que os sistemas culturais se apresentam em estruturas diversas e que de algum modo possuem uma estrutura lógica semelhante/comum e considera o pressuposto de que as representações culturais das lógicas constituem a estrutura fundamental do espírito humano. Em suma, a Lógica Hiperdialética vai nos ajudar a entender a inter-relação entre arte popular, arte “cultura”, ofícios tradicionais, classes sociais em confronto, formação do povo e da cultura brasileiros, pertencimento social, dinâmica de mercado, criatividade e transcendência. É o que achamos ser o sentido desta Tese. Trataremos nos capítulos seguintes de contextualizar

⁶ Fonte: Acervo pessoal (2016)

com mais detalhes a história da formação sociocultural dos protagonistas ceramistas, suas atividades e motivações pela contribuição de diversos autores que tratam desses temas e que se utilizam das lógicas, ainda que inconscientemente, que são assimiláveis à Antropologia Hiperdialética. Abaixo, mostramos exemplos da criatividade da ceramista Dagmar e do oleiro Fernando Araújo nos artefatos produzidos. (Figs. 5, 6 e 7).



Figura 5 - Objetos da Cerâmica 14 Irmãos⁷

⁷ Fonte: Acervo pessoal (2015)



Figura 6 - Objetos da Olaria Joao de Barro



Figura 7 – Cerâmica 14 irmãos e a Olaria Joao de Barro

CAPÍTULO III - LABOR E AMOR: A ARTE CERÂMICA NAS FRONTEIRAS SOCIAIS

A importância e o significado da atuação de Dagmar Muniz e Fernando Araújo podem ser analisados pelo fato de, através de seu compromisso com a arte cerâmica inserida na vida, fazerem o deslocamento do objeto e da imagem, de criar novos significados para a experiência de cada um e de inserir a comunidade na arte, estreitando a relação da alta cultura e da baixa cultura dominante ou popular no meio urbano, integrando a vida à cidade, e irradiando a cultura que esta comunidade produz. Os relatos da cultura oral e da história de vida de Dagmar Muniz e de Fernando Araújo inseridos da prática da vida cotidiana e nos hiatos da cultura erudita refletem a forma de produção artística dos ceramistas e a sobrevivência deles e das famílias.

Dagmar Muniz, nascida em 1940, em Unas, BA, trabalha na atividade cerâmica desde os 13 anos de idade, desde que se casou e teve o primeiro filho. Veio com a família para Belmonte em 1954. Não sabe ler nem escrever, e quem escreve o nome artístico nos trabalhos é o sobrinho ou alguma filha. O marido atuava na atividade da produção de tijolos, participando das etapas de retirada do barro do barreiro, da confecção de tijolos maciços com caixotes, da montagem do forno e do controle da queima. Dagmar aprendeu todas estas funções desde o casório. A ceramista sentia a necessidade de ter utensílios para a casa e, a partir disso, foi tentando confeccionar um bule para café tal como tinha referência visual das casas mais abastadas.

Dagmar Muniz desafiou-se a confeccionar toda sorte de utensílios, tais como, bules, cumbucas para tomar leite, tigelas, pratos, copos e panelas para a sua casa, quando menina. A necessidade de sobreviver da lida da cerâmica, o domínio da técnica adquirida, com o tempo, e o potencial de colocarem-se desafios para modelagem em barro, fez Dagmar chegar ao ponto de confeccionar vasos de cerâmica com até 2,60m de altura. A técnica utilizada é a da modelagem através de cordões de barro sobrepostos lentamente. Esta sobreposição significa que a escolha do barro e o controle da evaporação da água da pasta possibilitam a ceramista erguer vasos em grandes dimensões, sobrepondo camadas de barro em forma de cordão, onde o inferior mais seco suporta o outro mais úmido e mais pesado, evitando o desmoronamento do objeto pela gravidade.

O oleiro Fernando Araújo tem 48 anos, é da cidade de Cabo de São Agostinho, em Pernambuco, casado com Darlene, e tem três filhos jovens adultos. Não tem formação escolar, mas sabe ler e escrever. Aprendeu desde cedo a atividade cerâmica, tal como Dagmar Muniz, e assimilou a história da olaria da família, que data do século XIX. Observa-se que tem orgulho do assunto, pois faz questão de contar essa história a todos os visitantes ou compradores. Fundou a olaria artística “João de Barro” a partir da partilha de herança com o irmão, que ficou com a produção de tijolos. Atende ao mercado de jardinagem e decoração, a arquitetos, artistas plásticos e artesãos de pintura. A olaria tem mais estrutura para atender ao comércio se comparada à “Cerâmica 14 Irmãos”.

A atividade oleira compreende o uso de tornos mecânicos e elétricos para confeccionar objetos além da modelagem artesanal manual, por isso tem capacidade produtiva para atender ao público maior que a Cerâmica 14 Irmãos. No entanto, o processo de queima é semelhante: do es quente ao patamar de queima, a alimentação de lenha no forno ocorre de forma lenta, observando-se a cor da brasa como método de aferição da temperatura, ou seja, da cor marrom escura correspondente à temperatura ambiente, ao amarelo incandescente, correspondente a 900⁰ C, aproximadamente. O teste de qualidade de uma boa queima é aferido pelo som agudo emitido ao dar um peteleco no objeto ou bater no mesmo com um pedacinho de ferro. Caso o som emitido seja grave, significará que a cerâmica foi queimada por fora, mas não fundiu por dentro da parede do objeto.

Ao longo de sua trajetória como ceramista, Dagmar recebeu a encomenda para confeccionar, nas suas palavras, “a maior panela de cerâmica para moqueca do mundo”. O desafio de confeccionar levou a ceramista a vislumbrar a possibilidade de fazer “o maior guaiamum do mundo”, a referência da identidade visual da cidade de Belmonte, haja vista que as cidades litorâneas do sul da Bahia têm identidades visuais referentes aos animais marinhos encontrados na região. Entretanto, este desafio acabou sendo destinado a um artesão local que confecciona esculturas em fibra de vidro.

Este fato, que causou um grande desgaste a Dagmar Muniz, por outro lado, a empurrou a criar novos desafios para si. Serviu-lhe de estímulo para modelar o maior vaso do mundo, o objeto que, ao fim e ao cabo, deu-lhe notoriedade como artista da cidade. No início da década de 2000, separou-se do marido, e no mesmo local fundou a Cerâmica 14 Irmãos, escriturada

em nome dos filhos. A escolha do barreiro, as ações retiradas do barro com a enxada, o transporte do barro de canoa, a sova com os pés, a modelagem dos tijolos e a montagem do forno competem atualmente ao filho Hamilton e outros prestadores de serviço sazonais. Do controle da queima e do trabalho artístico de modelagem se encarrega a ceramista Dagmar, com a colaboração eventual das filhas, das vizinhas e do sobrinho. Atualmente, dedica-se a produção de vasos e tijolos e aplica aulas práticas avulsas no próprio local de trabalho para a comunidade, fazendo-a experimentar o barro como uma atitude que possibilite converter o objeto em uma tradução de suas diferenças culturais.

O oleiro Fernando Araújo há muito tempo recebe estudantes de escolas públicas em sua olaria. E há muito tempo, por falta de mão de obra específica, aproveita mão de obra em desuso da região, contratando parte desse contingente para trabalhar na olaria após ensiná-lhes todas as etapas de produção oleira. Em 2012, a pesquisadora realizou um levantamento das olarias e artistas na região, para poder aplicar a prática da Disciplina Escultura e Cerâmica aos estudantes do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da PARFOR/UNEB, e realizou a primeira visita técnica à olaria João de Barro. Em 2013, para oferecer aos estudantes da PARFOR/UNEB a oportunidade de comparar as diversas manifestações culturais da região, visitou com o grupo o “Sítio Natura”, localizado na cidade de Nova Viçosa/BA, do artista polonês Frans Krajberg (1921-2017), que lhes receberam com muita gentileza e simpatia ao descrever longamente suas obras e sua trajetória de atuação nacional e internacional como ativista ecológico através da arte inserida na política. Tanto o reconhecimento do artista quanto a valorização da atividade oleira de Fernando Araújo configuraram-se como fatores de importância cultural da região de Teixeira de Freitas deflagradas por essas visitas técnicas. Frans Krajberg, a partir desse episódio emergiu no circuito acadêmico local identificado em trabalhos acadêmicos através de trabalhos acadêmicos. Fernando Araújo foi convidado pela educadora Katia Aslene para fazer um *workshop* no evento Semana de Cultura da cidade. A partir deste episódio, a visita a olaria “João de Barro” entrou como atividade curricular nas escolas públicas de ensino fundamental local.

Destaca-se que nesta tese se evitou discutir profundamente a impressionante obra de Frans Krajberg e os desdobramentos na arte contemporânea. Entretanto, foi necessário o relato acima descrito pois os eventos tiveram a intensão de promover a mediação dos estudantes da

PARFOR/UNEB no encontro do oleiro com o artista, ainda que se quer os dois sem conhecessem presencialmente. Com isso, a aplicação deste método na pesquisa de campo e na atividade docente caracterizaram a postura da autora que primou pela aproximação interpessoal amistosa e confiante, pela diminuição de rejeição ao diálogo, pela conciliação e pela redução de possíveis conflitos. Para a educadora Ana Waleska Mendonça (1967-), tratar a educação como a transmissão de saberes locais e diversos é condição imprescindível na formação do professor. Para tanto, Mendonça analisa o projeto de Anísio Teixeira para o Ensino Complementar no Brasil, a saber:

“Trata-se de manter uma atmosfera de saber, para se preparar o homem que o serve e desenvolve. Trata-se de conservar o saber vivo e não morto, nos livros ou no empirismo das práticas não intelectualizadas. Trata-se de formular intelectualmente a experiência humana, sempre renovada, para que a mesma se torne consciente e progressiva, ensinava Anísio, caracterizando não apenas a universidade e a educação, mas, sobretudo a sociedade progressiva, colocando aquela no coração desta – antes de tudo, uma atitude otimista quanto às possibilidades de aperfeiçoamento e desenvolvimento autônomo da civilização humana e do indivíduo; a reivindicação para o homem da possibilidade de não só melhorar o próprio conhecimento e seu domínio sobre a natureza, como também, de alcançar uma auto compreensão cada vez maior, e, em decorrência, a felicidade.” (MENDONÇA, 2003: 6-19).

O oleiro Fernando é proprietário da área de jazida, e a lenha para a queima é comprada tal como Dagmar Muniz opera a sua cerâmica. A pesquisadora interpelou os dois ceramistas sobre os possíveis danos ambientais, e ambos responderam que têm ciência de que voçorocas podem vir a ocorrer. Mas, por outro lado, parecem-lhes riscos mínimos, afirmando que existe uma recuperação natural do ambiente, pois a retirada de matéria é artesanal e portanto mínima frente aos danos ambientais observados provocados por grandes olarias mecanizadas.

Desta forma, Dagmar se diferencia dos cidadãos locais, e até de seus filhos, pelos seguintes fatores: por sua atividade como ceramista popular localizar-se em uma cidade histórica litorânea, próxima a Porto Seguro, por serem construídas por referências da cultura oral, dos pedidos de encomendas dos turistas, dos estudantes de Licenciatura em Artes Visuais/Eunápolis/UNEB, e demais visitantes ocasionais à Cerâmica 14 Irmãos que desejam conhecer a produção dos vasos gigantes.

A família de Fernando Araújo tem longa tradição na produção cerâmica, datando do século XIX, marco da vinda de um segmento de sua família portuguesa para o Brasil para a prática

desta atividade. Instalando-se próximo a missões religiosas, em Pernambuco, absorveram a mão de obra indígena disponível na região. Desde esse período, uma parte da família Araújo ficou no local e outra parte, relativa à bisavó do oleiro, atuou na atividade cerâmica, percorrendo rumo ao sul, descendo o litoral nordestino por gerações, até a instalação em Teixeira de Freitas na Bahia, para, em princípio, atender às demandas dos padres na produção de filtros de água e talhas, entre outros utensílios de cerâmica.

A Cerâmica 14 Irmãos e a Olaria João de Barro são espaços multifuncionais que interligam os setores de preparo do barro, modelagem, acabamento, secagem, armazenamento, forno e estoque, afim de que os ceramistas controlem todas as etapas de produção. Ambas possuem trabalhadores fixos, mas, também, contratam prestadores de serviços para atividades sazonais. A cerâmica e a olaria contratam prestadores de serviço temporariamente para exercer uma ou outra atividade pesada ou refinada ou quando a encomenda extrapola a capacidade produtiva dos trabalhadores fixos da olaria. Os prestadores de serviço podem participar de todas as etapas da produção dos tijolos e recebem um percentual variável pelo serviço. A escolha do barreiro, as ações de retiradas do barro com a enxada, o transporte de carroça ou de canoa, a sova na maromba, a modelagem manual ou no torno e a montagem do forno e controle da queima são tarefas para estes atores.

No local, todas as práticas relativas à produção do objeto cerâmico distribuem-se da seguinte forma: uma área coberta com telhado de duas águas, em torno de 30 metros quadrados, chão batido, destinada a modelagem artística, como vasos, potes, bonecos, painéis, tigelas etc.; uma área aproximadamente com a mesma medida anteriormente citada, chão batido, destinada ao espaço expositivo e de vendas da produção artística; uma área de aproximadamente 80 metros quadrados para a produção de tijolos maciços: misturas, modelagem nos caixotes, desmoldagem e secagem; às margens do rio Jequitinhonha encontra-se uma área livre de 20 metros quadrados para estocagem da lenha para alimentar o forno, o forno propriamente dito de uma área de 20 metros quadrados delimitada por três paredes de 1,60 de altura, coberta por um telhado em duas águas com pé direito de 4,5 metros; uma área de 20 metros quadrados para a sova do barro que chega de canoa. A produção varia em tons predominantemente alaranjados.

A Olaria João de Barro situa-se em um terreno plano de várzea, onde os espaços distribuem-se na sequência da produção nos seguintes setores: entrada de caminhões, armazenamento da matéria-prima; local da maromba elétrica para misturar barro azul e barro amarelo; tornos elétricos e mecânicos, acabamento; secagem; estoque de lenha, forno; estoque. Cada setor tem em torno de 20m², incluindo a área do forno. Os objetos são produzidos nos tornos, na maromba ou em moldes, na forma de vasos em formato V ou S de 20 cm a 1,80m de altura, cofres com formato de porco de 10 cm a 50 cm, correntes de 5 m a 10 m de comprimento, moringas, claviculários, tigelas, etc. Toda a produção dispensa cobertura de tinta para colorir e ser vendida na cor da cerâmica queimada em tom alaranjado.

O processo de migração da família de Dagmar de Unas para Porto Seguro, Bahia, em busca de emprego, não resultou no distanciamento de sua realidade como uma totalidade das referências socioculturais regionais, descendentes de escravos. Casou-se muito jovem, teve catorze filhos, separou-se do marido depois de muitos anos e, ao longo de 61 anos, trabalha em uma atividade destinada ao masculino, pelo alto esforço físico despendido na produção de tijolos maciços, que sustenta a ela e a família. Por outro lado, a visão de mundo de Dagmar é observada nas práticas fora das redes de convenções da cultura e da estética que habitam o imaginário.

Na Cerâmica 14 Irmãos, Dagmar Muniz e o filho Hamilton são os trabalhadores fixos e dividem tanto o lucro da produção quanto o trabalho artístico de modelagem. Às vezes a ceramista conta com a colaboração das filhas, das vizinhas e do sobrinho da família. Por outro lado, os trabalhadores da Olaria João de Barro recebem por remuneração de sua força de trabalho mensurada pela divisão paritária da venda da produção, menos os custos e o lucro de Fernando Araújo. Tanto Dagmar Muniz quanto Fernando Araújo ensinaram aos filhos a atividade oleira. Entretanto, em busca de melhores condições de vida e oportunidades de trabalho mais lucrativas e menos pesadas, os rebentos dispersaram-se pelo país. E somente um filho de cada um dos ceramistas atua junto com eles: Hamilton e Diogo, respectivamente.

Tendo em vista a busca de alternativas diferenciadas de se colocarem no mundo com dignidade, Dagmar Muniz e Fernando Araújo (Fig.8) trouxeram a possibilidade de sustento da família, gerando elos cooperativos que proporcionam de certo modo a valorização da ação social comunitária como estratégia de sobrevivência, fomentados pelo cotidiano, pela

convivência, pela representação da argila como matéria e pelos objetos de cerâmica como resultado das concepções de vida. Talvez se passa afirmar que a produção da ceramista Dagmar Muniz e do oleiro Fernando forneçam senso de identidade e continuidade da transmissão de saberes, promovendo respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana incluídos no paradigma da cultura popular brasileira.

As práticas político-sociais desenvolvidas por Dagmar Muniz e Fernando Araújo na Cerâmica 14 Irmãos e na Olaria João de Barro inserem a arte no cotidiano. A cultura popular a que pertencem e se intensificam mostra a consciência da arte inserida na vida, não sendo um espelho da cultura dominante. Ainda que o Brasil seja uma sociedade desigual e hierarquizada, a consciência de si da cultura popular busca um caminho de autoafirmação. Abre-se por sua vez, no espaço horizontal a nação moderna, criando um plano de imanência fundamentado na memória histórica. A pluralidade do espaço moderno rasurou sua fronteira totalizadora. Sendo assim, compreende-se que o significado das culturas é efêmero porque as histórias da tradição são absorvidas e misturadas pelo imaginário popular. O sentido ambivalente deste fenômeno de significação é o que dá significado simbólico para a produção de uma arte que se confunde e de integra com a arte contemporânea considerada culta.

O antropólogo hermenêutico Clifford Geertz (1926-2013) considera que a arte é uma experiência importante na vida social por transmitir significados relevantes do cotidiano. Tudo que se passa na vida cotidiana pode refletir na cultura orgânica como uma inter-relação entre arte e vida. O conhecimento informal, a subjetividade e a imaginação transpõem a noção de pertencimento à comunidade, à nação, quando se quer ordenar afetos, sensações de pertencimento e comunidade. A visão de mundo do indivíduo desprovido de acesso aos bens e meios culturais eruditos se forma com referências locais e privadas, pautadas em substratos da cultura informal, à margem, muitas vezes, do estabelecido, construída e adaptada diante das adversidades e da sobrevivência impostas pela sociedade contemporânea. O fenômeno artístico pode incorporar-se a outras formas de atividades de um padrão específico. Por vezes, manifesta-se nos hiatos das fronteiras culturais, que impedem várias histórias de serem contadas, tendo por resultantes culturais a arte inserida na vida coletiva. Além disso, tal fenômeno analisado como referência pessoal ou como experiência da elite cultural desvela uma lacuna ao investigar certas interpretações dos signos fundamentados na realidade social

local e ao considerar a temporalidade paralela diferente da suspensão promovida pela análise das figuras de linguagem globalizantes. (GEERTZ,1973: 111-181)



Figura 8 - A Ceramista e o Oleiro

CAPÍTULO IV - SER POBRE, SER NEGRO, SER MESTIÇO E SER ARTISTA

A ceramista Dagmar Muniz e o oleiro Fernando Araújo pertencem ao segmento sociodemográfico da sociedade brasileira que o antropólogo Mércio Gomes (2017, no prelo) denominou de “estamento social subordinado”. Este é o mundo social em que as classes subalternas da sociedade brasileira são oprimidas não só por serem trabalhadores mal qualificados, pessimamente remunerados e/ou desvalorizados em seus trabalhos e ofícios individuais, mas sofrem em acréscimo o opróbio de serem negro, ou negro mestiço (na expressão de um outro antropólogo, Antônio Risério (2007), descendente de índios, mestiço, caboclo, caipira, tabaréu, enfim, *ralé* no dizer mordaz e irônico do sociólogo Jessé de Souza (2011), isto é, pobre sem remissão, como se pertencesse a um sistema social semelhante a uma *casta* do tipo indiana. Não tem sido fácil para esses dois artistas superar a opressão e a pouca mobilidade do sistema social brasileiro.

Dagmar Muniz é uma mulher descendente de negros ex-escravos do sul da Bahia, provavelmente negros mestiços com índios e brancos, pois ela mesma assim se considera. Por sua vez, Fernando Araújo se diz descendente de portugueses e índios de Pernambuco. Ambos atribuem parte de sua arte à mestiçagem tanto racial quanto cultural da qual derivam.

Trataremos neste capítulo de analisar a sociedade na qual vivem os dois artistas populares, buscando subsídios teóricos em alguns dos pensadores que se debruçaram sobre a formação da sociedade brasileira e a concomitante constituição de uma cultura que, apesar das grandes diferenças sociais que caracterizam o Brasil, consegue encontrar mediações que agregam sentimentos, atitudes e visões artísticas partilhadas por brasileiros de classes sociais até opostas entre si. De certo modo, trataremos de averiguar o quanto de pertencimento a uma comunidade mais ampla, a uma nação, e identidade cultural podem existir diante de uma assombrosa desigualdade social.

Uma das questões mais debatidas na atualidade sobre a persistente desigualdade social que assola o Brasil diz respeito à herança da escravidão. Segundo o sociólogo Jessé de Souza

(2017), a escravidão deixou marcas permanentes na sociedade brasileira e estas marcas recaem sobretudo sobre os negros e os mestiços de negros e descendentes de índios que compõem o conjunto populacional, dividido em segmentos de classes sociais que constituem o estamento social subordinado. Neste sentido, para Souza, as possibilidades de ascensão social são mínimas para quem pertence a esse estamento porque, na expressão de Souza, emprestando um conceito do sociólogo Pierre Bourdieu não há capital cultural suficiente para os membros majoritários desse estamento furarem as barreiras criadas pelo estamento social superior.

Por sua vez, Risério (2007) e Gomes (2017) consideram que a mestiçagem foi muito intensa no Brasil, envolvendo por longos séculos não somente o propalado caso de brancos com negras e brancos com índios, nos momentos de poder absoluto da “casa grande”, *pace* Gilberto Freyre, mas também índios com negras e negros com índios, nos momentos de relacionamento de trabalho, descanso e rituais comuns, na constituição de quilombos e arrabaldes livres, com vilas de pescadores ao longo do litoral, que tanto ocorreram nos interstícios da formação social brasileira, ainda que tão pouco estudados. Para esses dois últimos autores, a mestiçagem brasileira transcorreu sem peias e sem constrangimentos e estabeleceu um conjunto de mediações que permitiram em diversas fases de nossa história a ascensão do mestiço-mulato e do mestiço-caboclo a posições sociais mais altas, dentro do estamento social superior ou privilegiado. Esta mestiçagem teria favorecido a criação de uma cultura, de um modo de viver e pensar a vida, uma cultura de base, da população brasileira, que teria dado margem para incorporar o elemento indígena que, após atacado e reprimido, estava sendo trazido forçosamente, oprimidamente, para viver ao lado das vilas luso-brasileiras, bem como o elemento negro que se libertava, por motivos diversos, ou que mesmo como escravo começava a participar da vida mais ampla da incipiente sociedade brasileira. Neste processo, “brancos” pobres, decaídos do estamento superior por motivos variados, também eram incorporados nessa cultura de base.

Ao levarmos em conta essa visão de Risério e Gomes transparece a possibilidade de pensarmos que os nossos protagonistas, Dagmar e Fernando, oriundos da mestiçagem brasileira, estejam inseridos no estamento social subordinado e façam parte da cultura de base constituída em tempos coloniais e ainda em continuidade devido à rigidez da sociedade

de classes brasileira. Certamente que esta explicação abre uma luz para entender como os processos de produção cerâmica nas oficinas de Dagmar e Fernando se assemelham em diversos itens aos processos já realizados em tempos coloniais, como veremos em outro capítulo.

O debate atual não pode prescindir de uma averiguação dos precursores intelectuais brasileiros que nos abriram os olhos para a questão da mestiçagem e da permanente opressão sofrida pelo negro, mulatos e mestiços que compõem o estamento social subordinado. Entre os precursores destaca-se pelo pioneirismo e pela visão de estadista o nosso próprio patriarca da Independência José Bonifácio de Andrade e Silva (1763-1838). Sua grande contribuição a estas questões se deu através de duas proposições que fez à primeira Assembleia Constituinte do Brasil, em 1823. Uma delas tratava sobre os índios, a quem Bonifácio considerava como elemento autóctone do Brasil para quem a nação devia reconhecer o quanto de perda haviam sofrido e devia procurar redimir de seu passado tratando-os com “brandura” e incorporando-os à nacionalidade, com terras garantidas e com instruções e educação para produzirem e se tornarem cidadãos em sua plenitude. Hoje em dia essa proposição sofre graves restrições por parte da visão antropológica relativista, porém, visando o contexto histórico, vale a pena lembrar que os Estados Unidos da América estavam criando, nesse mesmo tempo, no seu Ministério da Guerra, o Serviço de Assuntos Indígenas (*Bureau of Indian Affairs*), cuja principal ação nos anos seguintes seria consolidar a decisão governamental de expulsar todos os povos indígenas que viviam a leste do rio Mississippi para um território a oeste, pois os índios não pertenciam à nação americana. Em relação ao negro escravo, Bonifácio propôs, em outra mensagem à referida Assembleia Constituinte, que a escravidão deveria ser abolida por ser contra o sentimento humanitário e iluminista, de que todo homem nasce livre, e que essa abolição poderia ser em breve período, e que os próprios ex-donos de escravos deveriam, como compensação, reservar terras cultiváveis para seus ex-escravos. Evidentemente, a abolição veio muito lentamente ao longo dos 65 anos seguintes e a distribuição de terras jamais foi realizada como queria Bonifácio.

Juntando índios, negros e brancos, Bonifácio vislumbrou a necessidade do Brasil se miscigenar biológica e culturalmente para poder se estabelecer como uma nação capaz de superar a condições de ser (ter sido por longo tempo) uma sociedade escravocrata, injusta e

extremamente desigual. Bonifácio se dava conta, porque esse processo ainda persistia em seu tempo, de que os índios constituíam uma mão de obra paralela e auxiliar à mão de obra escrava. Efetivamente, exporia Bonifácio:

“Por causa nossa recrescem iguais dificuldades, e vem a serem os medos contíguos e arraigados em que os tem posto em cativeiros antigos; o desprezo com que geralmente o tratamos, os roubos contínuo das suas melhores terras, os serviços que os sujeitamos, pagando-lhes pequenos ou nenhuns jornais, alimentando-os mal, enganando-os nos contratos de compra e venda...” (BONIFÁCIO, 2002: 184).

O contingente indígena situara-se entre os engenhos e as colônias, trabalhando em atividade artesanal, como nas olarias para fabricação de potes de cerâmica para o refino de açúcar, em, apenas alguns povos ainda desejavam agricultura doméstica e serviços considerados desqualificados nas atividades de subsistência. Segundo Mércio Gomes, ao longo de 300 anos de colonização portuguesa o Império deixou para os índios o legado da invisibilidade política, social e econômica e, sem espaço de legitimidade para atuar por um modo de vida autônomo. Gomes calcula que neste período havia 300 mil indivíduos vivendo nestas condições.

“[...] Até a saída do primeiro imperador, a questão indígena foi legislada por avisos e recomendações aos conselhos provinciais, permanecendo ainda a legislação anterior de guerras ofensivas e escravização... Com a regência, iniciou-se a promulgação das primeiras leis indigenistas de caráter nacional... A mais determinante foi à promulgação da chamada lei das TERRAS, DE 1850, que oficializou o latifúndio, não permitindo o direito de posse... Onde quer que as terras dos índios fossem valorizadas, o direito imemorial ou adquirido deles fora retirado...” (GOMES, 2012: 86 - 89).

Darcy Ribeiro (1922-1997) descreve o processo de apresamento indígena praticada pelos colonos e jesuítas, com o aval da Coroa, no primeiros séculos de colonização brasileira:

“Nenhum colono pôs jamais em dúvida a utilidade da mão de obra indígena, embora preferisse a escravatura negra para a produção mercantil de exportação. O índio era tido, ao contrário, como um trabalhador ideal para transportar cargas ou pessoas por terras e por águas, para o cultivo de gêneros e o preparo de alimento, para a caça e para pesca. Seu papel também foi preponderante nas guerras aos outros índios e aos negros quilombolas... custando uma quinta parte do preço de um negro importado, o índio cativo se converteu no escravo dos pobres, numa sociedade em que os europeus deixaram de fazer qualquer trabalho manual. Toda a tarefa cansativa, fora do eito privilegiado da economia de exportação, que cabia aos negros, recaía sobre os índios”. (RIBEIRO, 2012: 88)

Ao fazer sua análise sobre o papel econômico do indígena na sociedade colonial brasileira, Ribeiro analisa o sistema econômico brasileiro como um todo:

“[...] o Brasil é produto da implantação e da interação de quatro ordens de ação empresarial. A principal delas, foi a empresa escravista, dedicada para produção de açúcar, mineração de ouro, ambas baseadas na força de trabalho importada da África. A segunda foi a empresa comunitária jesuítica, afinada na mão de obra servil dos índios...apropriando-se de extensas áreas e produzindo mercadorias para o comércio local e ultramarino ... a micro empresa de subsistência funcionou como um complemento da grande empresa exportadora ou mineradora...porque as missões teriam gerado uma sociedade teocrática...as empresas de subsistência viabilizaram a sobrevivência de todos e incorporaram os mestiços de europeus com índios e negros, plasmando o que viria a ser o grosso do povo brasileiro”. (RIBEIRO, 2012: 160-161)

No período colonial brasileiro, entre os séculos XVI e século XVIII, considerava-se que os índios não se adaptaram ao ritmo da produção da cana de açúcar, o que fizera os senhores de engenho optarem pela mão-de-obra de escravos negros. Por outro lado, entre os fatores que constituem para os índios cativos serem considerados desprezíveis ao sistema colonial brasileiro destacam-se a truculência nos modos de aldeamento dos índios, o desprezo dos colonos pelos nativos tomando posse de territórios indígenas sem acordos, as doenças europeias que dizimaram as aldeias indígenas, a falta de aplicação das leis pelos encarregados de proteger os índios e a dificuldade de adaptação dos hábitos cotidianos indígenas aos padrões portugueses. Com isso, pode-se afirmar que este contingente indígena, na medida em que iam perdendo suas características étnico-culturais, constituiu a classe pobre mediadora entre o engenho e a colônia que, como estratégia de sobrevivência, sujeitava-se aos trabalhos secundários por salários aviltantes, por exemplo, ganhar um corte de tecido por dois ou meses de serviço. (GOMES, 2002).

O século XIX foi, segundo Gomes (2011), o período em que as populações indígenas autônomas deixaram de ser uma questão de segurança interna. Do Amazonas ao Rio Grande do Sul apenas alguns povos ainda desejavam a penetração das frentes de expansão agrícola e mineradora. Porém, havia um enorme contingente populacional descendente e os mestiços compunham o grosso da população brasileira pobre.

A proclamação da República, em 1889, ocorreu tanto como resultado da Abolição da escravidão quanto das alterações sociais e políticas que se vinham processando ao longo do século XIX, surgiram condições necessárias para a alteração de uma estrutura econômica

colonial considerada obsoleta e abriram-se perspectivas reais para reformas de várias naturezas, principalmente no tocante ao desejo de participação da nascente classe média no poder. Entretanto, a Abolição não trouxe a redenção do negro, como queria Bonifácio, nem o início da industrialização da modernidade melhoraram as condições de estamento social subordinado.

Entre o final do século XIX e o começo do XX, as transformações ocorridas na vida urbana da cidade de São Paulo, vide a industrialização e a chegada de imigrantes europeus, e a localização e conforme a análise do sociólogo Florestan Fernandes (1920-1995) impuseram aos negros livres, que retirou-lhes a oportunidade de lutar por melhores condições de trabalho e salário e respeito. Em meio século pós-Abolição observa-se que os negros delimitaram seu espaço à margem da sociedade capitalista brasileira, ao contrário dos imigrantes que conquistaram espaços importantes para si e para os herdeiros. Por sobre as condições socioeconômicas havia ainda a predominância da ideologia racista e racialista conhecida como “darwinismo social”. Por essa ideologia, agregada ao movimento eugenia, negros e índios eram considerados raças inferiores e, pior, os mestiços eram vistos como “degenerados”. Havia, evidentemente, pouca saída para o Brasil como nação e como identidade cultural.

Eis, entretanto, que surge o movimento modernista, a partir de 1922, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outro luminacer da literatura, poesia, da pintura, da música, que procuraram criar um senso de nacionalidade e pertencimento social cultural comum, Por sua vez, Gilberto Freyre publica “Casa grande e senzala” (1934), que traz uma nova visão sobre a questão racial no Brasil e o papel da mestiçagem. O resultado positivo desses acontecimentos foi a queda do “darwinismo social”, da cientização do racismo, a busca de uma brasilidade includente. Cogitou-se, inclusive, que a população negra e mestiça iria decrescer, enquanto os brancos aumentariam. Com efeito, os censos nacionais demográficos entre 1890 e 1920 pareciam indicar tal decréscimo de população negra – o que veio a ser conhecido como “déficit negro”.

A Era Vargas, que teve o político Getúlio Vargas como Presidente da nação, estendeu-se de 1930 a 1945, durante a qual uma série de ações buscou estabelecer uma identidade nacional brasileira e modernizar o país em um contexto republicano, de cunho positivista, com

destaque para a utilização da educação, das artes e da cultura como fonte de propagação e de sustentação de seus ideais. Entre 1930 e 1937, primeiro período de seu governo, Getúlio Vargas instaurou “no país um governo de força, caracterizado pela autoridade do Executivo”. A partir de 1937 e até 1945, assistiu-se ao estabelecimento de um período ditatorial, denominado Estado Novo, durante o qual se buscou no âmbito interno, “compor as novas forças econômicas” (SODRÉ, 1990: 328). A busca pela construção de um conceito de brasilidade, veio revestido como projeto hegemônico de Estado, com funções tanto culturais quanto sociais e como controle da ansiedade das classes populares. Buscava-se uma síntese das diversidades regionais originadas da múltipla formação racial do povo brasileiro.

Terminada a 2ª Guerra Mundial, a intelectualidade brasileira começou a se concentrar na Academia que a se constituindo como um novo modo de pensar o Brasil. Em 1950, na Universidade de São Paulo (USP) Roger Bastide (1898-1974) forma um grupo de estudos sobre as condições sociais do negro brasileiro com Florestan Fernandes, entre outros, para realizar um estudo patrocinado pela UNESCO sobre tema, a saber:

“Organizar no Brasil uma investigação sobre os contatos entre raças ou grupos étnicos, com objetivo de determinar os fatores econômicos, sociais, políticos, culturais e psicológicos favoráveis ou desfavoráveis a existência de relações harmoniosas entre raças e grupos étnicos, possibilitando o conhecimento da explicação de Brasil como democracia racial e de suas consequências para os negros no plano político e social.” (BASTIDE, 1938)

A partir de uma visão sociológica mais acadêmica, evidencia-se um descontentamento da parte de novos intelectuais brasileiros ao discurso considerado não acadêmico de autores do passado e de intelectuais como: Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Caio Prado Jr. (1907-1990) e Gilberto Freyre (1900-1987). Estes autores, principalmente Gilberto Freyre, são vistos como “ensaístas” e “ecléticos”, não se concentrando em conceitos elaborados por critérios científicos, mas descrevendo discursos sobre temas, inclusive a questão do negro, de um modo mais subjetivo de que o discurso acadêmico permitiria. Tais críticos, ironicamente, já haviam sido feitos pelo próprio Sérgio Buarque, como aposta. Segundo Bárbara Domingos (2010)

“É em “Raízes do Brasil” (1936), que Sérgio Buarque retoma de modo consistente o problema na formação dos intelectuais brasileiros. É nesta obra que ele vai falar da facilidade com que os intelectuais brasileiros se utilizam de doutrinas dos mais

variados tipos e de como sustentam as convicções mais díspares. Para isso, basta que tais doutrinas e convicções venham com “palavras bonitas e argumentos sedutores”. Para esses brasileiros que se presumem intelectuais, não importa se existem contradições de ideias, pois um dos aspectos do caráter do brasileiro seria o amor pelas leis genéricas e o valor do prestígio da palavra escrita.” (DOMINGOS, 2010: 3)

Paralelamente, observa-se a crítica que os acadêmicos da USP e de outras universidades brasileiras fizeram nos anos de 1950 até 1981. Fernando Henrique Cardoso (1931-), velho discípulo de Florestan Fernandes, discorre:

“Os críticos nem sempre foram generosos com Gilberto Freyre. Mesmo os que foram, como o próprio Darcy Ribeiro, raramente deixaram de mostrar suas contradições, seu conservadorismo, o gosto pela palavra sufocando o rigor científico, suas idealizações e tudo o que, contrariando seus argumentos, era simplesmente esquecido.” (CARDOSO, 2003: 20)

Já Florestan Fernandes se concentra em dados e conceitos que se integram num discurso acadêmico fazendo uso das teorias funcionalista e marxista. Sua preocupação com a questão do negro não se dá pelo modo culturalista de Freyre, mas se focaliza na diminuição de oportunidade de trabalho para negros livres frente à oferta de mão-de-obra do imigrante europeu, o que vai contribuir para evolução urbana excludente na primeira metade do século XX no Brasil. Condição que exporia os negros à margem social:

“Lançado ao trabalho livre sem que o Estado, Igreja ou qualquer instituição assumisse alguma responsabilidade por sua manutenção ou segurança, o liberto foi convertido em senhor de si mesmo, responsável por sua pessoa e pelos seus descendentes, despojado dos meios materiais e morais para realizar essa proeza, razões pelas quais a Abolição adquiriu o caráter da mais extrema espoliação e de uma atroz ironia.” (FERNANDES, 1965: 9).

Para retomar a questão do “déficit negro”. Fernandes, o interpreta como sendo função da pouca inserção do negro no regime de trabalho instalado com início da industrialização brasileira, e por força de imigração de europeus. O “déficit negro” não se justificou com queda populacional na cidade de São Paulo no começo do século, e sim pelo aumento da população por imigrantes europeus no final do século XIX e XX. Outro fator foi cruzamento entre raças no processo de “branquização” dos indivíduos negros que teriam mudado de categoria social devido à pele mais clara e melhores condições socioeconômicas. Por sua vez, havia discrepância quanto a dados sobre a cor das crianças, pois nos registros de nascimento, eram registradas como brancas, enquanto como negras nos registros de morte. O pensamento acadêmico representado por Florestan Fernandes rejeita a visão simplista de brasilidade sobretudo em relação ao negro e sua integração na sociedade brasileira.

Fernandes enfatiza outros problemas estruturais relevantes nas relações de trabalho com os negros libertos que pontem para a impossibilidade de pensar uma brasilidade e muito menos uma democracia racial através da branquização do “elemento negro”, tais como:

- a não submissão dos negros aos trabalhos considerados degradantes que não necessitassem de aprendizado especializado;
- a incapacidade dos antigos senhores de engenho e cafeicultores em estabelecer relações de trabalho com os ex-cativos;
- a preferência por contratação de trabalhadores imigrantes por estarem mais acostumados aos modos de produção capitalista europeia como o regime de trabalho livre, o respeito às diretrizes de contrato e a maior qualificação profissional.

Por sua vez, era inexorável que a nova lógica de trabalho capitalista, a industrialização, a urbanização intensa com imigrantes do campo trataram de criar padrões de comportamento moderno e a subordinação das diferenças regionais e étnicas no sentido maior de uma brasilidade, persistindo as dificuldades de acolhimento igualitário do negro. Em 1983, Florestan Fernandes destacou que a dificuldade do negro em substancializar sua identidade inserida no novo modelo social teve como consequências:

- a formação de estereótipos sociais, onde os negros passaram a ser vistos como indivíduos indolentes, vagabundos e incapazes de cumprir acordos;
- a desassistência do Estado na inclusão social dos negros urbanos;
- a desleal competição ao negro, carregando o legado da escravidão frente aos trabalhadores livres, em especial os imigrantes.

Para Fernandes, esse conjunto de estereótipos e negações terminou sendo subjetivado pelo negro. O conceito de *habitus* do sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002) definido como o potencial de uma determinada estrutura social ser incorporada por agentes ou atores sociais, por meio de disposições para sentir, pensar e agir. Bourdieu (1983) nos dá a visão teórica para compreender esse processo indicado por Fernandes. Uma das causas mais relevantes na vida urbana foram à exclusão dos negros e mulatos nos papéis sócios econômicos às relações de trabalho destes com proprietários ou imigrantes. Por sua vez, o alcoolismo, a promiscuidade sexual, os desajustes da instituição familiar e a segregação da interna da “elite negra” contribuíram para aumentar as dificuldades dos negros e mulatos na sociedade capitalista. (BOURDIEU, 1983: 57).

Em determinado momento de sua análise, Fernandes fez uma distinção entre os negros oriundos da ‘Casa Grande’ e os negros oriundos do “eito”. No período pós-abolição a mão de obra negra da “Casa Grande” era formada majoritariamente por mulheres destinadas aos trabalhos domésticos e artesanais onde estabeleciam uma condição de servidão disfarçada e os patrões, por vezes, educavam seus filhos. Ao contrário, neste período, os negros oriundos do eito carregavam uma posição social mais degradada pela falta de oportunidade em aprender a ler e escrever devido a lida rústica na lavoura. A dificuldade dos negros e mulatos em se enquadrarem na rotina de trabalho capitalista conduziu-os aos trabalhos temporários. Desta forma, as horas vagas possibilitaram a vivência destes grupos ociosos em bares, fundos de quintal e terrenos baldios onde por vezes a bebida alcoólica regava as conversas sobre as condições precárias de sobrevivência e minimizava as tensões entre negros e brancos.

Florestan identifica nos herdeiros dos negros oriundos do eito os principais desajustes da instituição familiar com o aumento da promiscuidade sexual, onde os componentes familiares negros ou mulatos não constituíam uma unidade tal como os da sociedade inclusiva branca. Por outro lado, observa que a proximidade das moradias, o abuso sexual de menores e a precocidade sexual dos indivíduos contribuíram para a disseminação de doenças venéreas e o aumento de mães solteiras. E destarte, estes fatores puderam contribuir com a ordem social excludente imediata através do aumento da prostituição, da vagabundagem e dos roubos.

Outra característica comportamental é a segregação interna da “elite negra”. Estes grupos oriundos dos negros da casa grande alfabetizados, que cultivaram amizades brancas e receberam auxílio dos senhores ou patrões que lhes indicaram por vezes aos cargos públicos ou empregavam-lhes como faxineiros, domésticos, motoristas ou empregos que lhes dessem melhores condições de sobrevivência. A “elite negra” adota os hábitos das sociedades tradicionais brancas. Entretanto, a família negra não mantinha um estilo de vida equivalente ao do branco de ajuda mútua para sua posição no sistema e proporcionou para si uma segregação indesejada protegendo-se dos parentes encostados da influência negativa “negra reais”. O homem familiar negro comporta-se como um déspota doméstico proibindo a mulher de trabalhar fora ou expulsar a filha de casa condenando-a a prostituição caso cometesse algum deslize.

O homem negro não teve tempo de adaptar-se ao modo de vida burguês e individualista e incorporou-se à ralé do proletariado urbano para manter uma condição de homem livre, garantida apenas na igualdade jurídica a todos os brasileiros na Constituição de 1891. A organização social do negro dependia do desenvolvimento social urbano em oportunidades de inclusão que não eram compatíveis com suas necessidades tal como a falta de escolarização: por vezes as crianças, não eram colocadas nas escolas consideradas pelos pais como perda de tempo. A exclusão retirou a oportunidade do negro em lutar por melhores condições de salário, colocações e respeito.

Em meio século pós-abolição, Florestan Fernandes constata que os negros não haviam delimitado seu espaço na sociedade capitalista brasileira, ao contrário dos imigrantes que conquistaram espaços importantes para si e para os herdeiros. Os negros, sem mesmo o quererem, haviam se perdido à ordem social é propriamente a ordem estamental tipificada pela honra, seja ela qual seja, em que há uma desvalorização do trabalho físico. Assim mais tarde, Florestan Fernandes constata que a teoria da dependência do negro está conectada à questão econômico-política mais ampla:

“[...] mantemos padrões e relações de classes de uma sociedade escravista ou semi-escravista... vivemos numa ordem social que é de classes para as elites e classes dominantes, porém que é semi-estamental ou estamental para as classes operárias e o povo em geral”. (FERNANDES, 1978:9-10: 151-154)

Para Florestan Fernandes, a ordem social estamental denuncia que desde a Abolição as relações de produção capitalista convivem com esta ordem, e não é só de classes. Revoluções dentro da ordem, como a reforma agrária, buscam realizar potencialidades próprias à ordem capitalista e são travadas pela várias formas de dominação aristocrática. São, enfim, revoluções democráticas que visam criar uma sociedade verdadeiramente inclusiva. Sendo assim, os negros são o testemunho vivo da persistência de um colonialismo destrutivo disfarçado com habilidade e soterrado por uma opressão inacreditável, o mesmo ocorre com o indígena, com os párias da terra e com trabalhadores sem-livres, superexplorados das cidades.

Na formação da população brasileira mesclam-se de corpo e alma os indígenas, os negros africanos e os portugueses dominadores. Aqui criou-se uma sociedade de classes regida tanto

por elementos da ordem capitalista, quanto por elementos da velha ordem estamental, conforme nos ensina Florestan Fernandes. O custo humano e social já altíssimo especialmente para negros e indígenas. Entretanto, para evocarmos Darcy Riberio (1933-1997), foi aqui criado um povo novo, com elementos culturais de três continentes, os quais foram adicionados novos elementos asiáticos e europeus a partir do final do século XIX. A cultura brasileira, que parece ser uma só, é dividida por grande clivagem social. O fosso entre o *povoão* e a elite social é imenso. Talvez o que poderia possibilitar um conceito cultural brasileiro seria um processo de hibridização completo.

O antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (2003) reflete sobre as manifestações culturais que atravessam as fronteiras gerando efeitos no *meio híbrido* sociocultural. Destarte, entende que o termo “*culturas híbridas*” se define por mecanismos estratégicos para sedimentar identidades do consenso nacional, que podem ser desagregadas à medida que as fronteiras culturais estão mais expostas aos processos globalizadores e o sujeito se manifesta em figurações que partem de sua experiência privada. Como consequência, os sistemas culturais, movimentados pela realidade imaginária cotidiana e acionados por interpretações criativas do sujeito ou do grupo em suas organizações culturais, definem-se muito mais pela descontextualização da cultura e pela estereotipia da memória, do que por modelos sistematizados da elite cultural ou do Estado:

“[...] não é um sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares, de conflitos gerados na interculturalidade recente, em meio a decadência de projetos nacionais de modernização da América Latina”.
(CANCLINI, 2003: 4)

A narrativa da cultura oficial não concede legitimidade à realidade social porque o enfoque opera mecanismos nos discursos sob uma ótica hermética e não aberta. As situações imprevisíveis geradas pela ausência de poder público, a rara assistência governamental nas comunidades e a privação de usufruir dos benefícios do contexto urbano ou rural fomentam nas comunidades a construção de racionalidades próprias cuja estratégia é formar uma noção de pertencimento. Os diferentes hábitos dos componentes da comunidade em um local específico promovem a fusão de estruturas discretas que tanto geram conflitos, quanto produções criativas de sobrevivência. Por outro lado, as condições históricas e sociais específicas em meio a um sistema de produção e consumo que, às vezes, operam como coações, segundo se estimam na vida de muito, geram movimentos transitórios de

pertencimento porque se fazem na medida em que a reconstituição do significado a partir de um significante é o mecanismo estratégico atenuante das tensões político-sociais geradas pela falta de oportunidades e de qualidade de vida. Desta forma, observa-se a possibilidade de uma nova organização sócio-político-cultural que pretende resistir à imposição da ordem pública de forma consciente ou não. Isto pode ser identificado tanto em situações de convivência e implantação de normas paralelas, quanto na criação de estratégias próprias. Para Canclini (2003), a cultura popular não pode ser compreendida como a representação máxima de uma nação porque os gestos indenitários ultrapassam seus próprios limites. Isto é, os eventos cotidianos particulares, anônimos do indivíduo ou grupo tornam-se constantemente signos padronizados da cultura oficial. Os símbolos são fixados na memória pelos métodos educativos a fim de serem aceitos como identidade nacional. No entanto, a cultura é uma totalidade orgânica. Os sistemas culturais transcendem à formatação histórica tradicional. A memória cultural de uma comunidade ou do indivíduo provém das suas histórias vivenciadas cotidianamente. Portanto, pode-se afirmar que ela é variável. Com isso, o sujeito relaciona-se com o espaço em um determinado instante, por motivado pelos acontecimentos presenciais tecidos às reminiscências do contexto temporal Assim, o indivíduo e sua comunidade podem atravessar as fronteiras entre o público e o privado, o popular e o erudito, e abrir possibilidades de transformação cultural (Figs. 8 e 9).



Figura 9 - Operação na maromba/ Olaria João de Barro



Figura 10 - Confeção de Tijolos maciços/ Cerâmica 14 Irmãos

CAPÍTULO V - TÉCNICAS E HISTÓRIA NA PRODUÇÃO CERÂMICA

A técnica de produção cerâmica de Dagmar Muniz e Fernando Araújo tem uma longa história que remonta o período colonial e a influência indígena. Ela pode ser confirmada pelas semelhanças descritas por André João Antonil (1711), desde a escolha dos barreiros, a retirada do barro, o transporte de canoa dessa matéria, a sova do barro e a modelagem servente aos elementos de arquitetura e utensílios. Estas técnicas, também nos remetem a processos referentes a confecção de artefatos cerâmicos produzidos pelas culturas indígenas contemporâneas, conforme vemos no vídeo-documentário de Sueli Nascimento, intitulado *Grafismo Asurini: Ritual da Imagem: Arte Asurini do Xingu*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_RqPlomJF-4/2009 -Ritual da Imagem: Arte Asurini do Xingu – cerâmica.

No caso, da produção indígena, o referido vídeo mostra a índia Assurini entrando na mata para coletar argilas coloridas para produzir engobes coloridos em branco, preto e vermelho. De ida, desce um igarapé em canoa de rabeira, pilotada por outro índio, para coletar num charco o barro para modelagem. De volta à aldeia, põe-se a modelar manualmente artefatos cerâmicos, potes com a forma do perfil em “C”, correspondentes à proporção da escala humana. Posteriormente, realiza a queima à lenha dos artefatos na superfície do solo, pinta-os decorativamente com motivos gráficos em branco, vermelho e preto e finaliza os trabalhos aplicando uma resina vegetal para fixar os engobes na superfície dos artefatos.

Nossa pesquisa de campo permitiu reconstruir o comportamento e a sensibilidade de toda uma época histórica que chega aos nossos dias, então interditas. Durante a pesquisa pode-se reviver momentos significativos que produziram imagens e sentimentos do tempo, evidenciando o percurso da história da gente brasileira comum. Suas histórias de vida perpassam, nesta perspectiva, de geração em geração, de uma maneira subjetiva impregnadas de vestígios e indícios da memória do modo de vida colonial brasileiro.

Em 1711, o jesuíta Antonil, publica o livro único na nossa historiografia colonial, “*Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*”, porque trata de constituir de uma descrição minuciosa sobre o ciclo econômico da cana de açúcar no Brasil. Relata, outrossim, todo o processo produtivo de outras indústrias no século XVIII, como o anil, o couro e o tabaco. Neste livro, encontram-se informações relevantes sobre como o senhor de engenho escolhe e compra terras através de informantes experientes:

“Se o senhor de engenho não conhecer a qualidade das terras, comprará salões por massapés, e apicús por salões. Por isso valha-se das informações dos lavradores mais entendidos, e attente não somente a barateza do preço, mas também a todas as conveniências, que se hão de buscar para ter fazenda com cannaveaes, pastos, agoas, roças e matos; e em falta destes, comodidade. para ter a lenha mais perto que puder ser, e para escusar outros inconvenientes, que os velhos lhe poderão apontar, que são os mestres a quem ensinou o tempo, e a experiência, o que os moços ignorão.” (ANTONIL, 1711: 11)

A instalação do engenho de cana de açúcar dependia, em primeira instância, de um diagnóstico das condições geológicas e geográficas traçadas com a contribuição dos nativos indígenas, que seriam o que chamamos hoje de mateiros locais. Na escolha de um local, são levados em considerações a qualidade do solo massapê para o plantio da cana de açúcar e os barreiros para extração de argilas mais ou menos alcalinas, usadas na produção das formas de purgar o mel da garapa, e os elementos de arquitetura para a construção das instalações residenciais e da produção canavieira. A seguir, pode-se comparar a descrição da escolha do solo realizada por Antonil, com as ações de Dagmar e Fernando, para o mesmo propósito:

“As terras boas ou más, são o fundamento principal para, ter hum engenho real bom, ou máo rendimento... Os matos dão as madeiras, e a lenha para as fornalhas. Os mangues dão caibros, e marisco. E os Ápicus (que são as coroas, que faz o mar entre si e a terra firme, e as cobre a maré) dão o barro, para purgar o assucar das formas, e para a olaria, que na opinião de alguns se não escusa nos engenhos reaes.” (ANTONIL, 1711: 45- 46).

A proximidade a olarias também constituía um dos critérios para a instalação do engenho, ainda que, por vezes, fosse mais econômico colocar um negro produzindo na olaria vizinha do que dispender de seis ou sete escravos da mão de obra própria para tanto. Segundo Antonil,

“Do barro, que se bota nas fôrmas do assucar: qual deve ser, e como se hade amassar: e se he bom ter no engenho olaria. O barro, com que se purga o assucar, tira-se dos apicús, que como temos dito, são as corôas, que faz o mar entre si, e a terra firme, e as cobre a maré. Vem este em barcos, canôas, ou balças, que são duas canôas juntas com páos atravessados, e sobre elles taboas, nas quaes se amontoa o barro. Chegado

ao engenho, põe-se em lugar separado, e dahi passa a secar-se dentro dos fornalhas, sobre hum andar de páos segurado com esteios, que chamão girão, sobre o cinzeiro, quando tem seu borralho, que he a cinza misturada com brazas...E ainda que se seque em quinze dias; com tudo ahí se deixa, tomando a seu tempo a quantidade, que fôr necessaria, para barrear as fôrmas já cheias, como se dirá em seu lugar. Seco se desfaz com macetes, que são páos para pisar; e dahi se bota em huma canoa velha, ou cocho grande de páo, e se vai desfazendo com agua, movendo-o, e amassando com seu rodo o negro amassador, que se occupa neste triste trabalho... O signal de estar bem amassado o barro, he não ter já godilhões, que são huns torrãosinhos ainda não desfeitos: e então está em seu ponto, quando botando-lhe hum pedaço de telha, ou hum caco de fôrma, se sustem na superficie, sem ir ao fundo.” (ANTONIL, 1711: 91-92)

Antonil se exime de comentar sobre a origem étnica do indivíduo contratado como o especialista para localizar as regiões propícias das jazidas de barro, que traça os charcos e mapeia os trajetos se embrenhando no mato, para aferir pessoalmente as condições geológicas ideais. Mas, pode-se conjecturar sem receio que um indígena fizesse o papel de mateiro devido a própria condição do seu modo vida. Entretanto, no discurso do autor, percebe-se a ausência de quaisquer referências ao trabalho indígena, ainda que periférico na produção canavieira, provavelmente porque no período do Brasil colonial, as comunidades indígenas haviam sido dizimadas e os indígenas sobreviventes teriam sido, incorporados na massa de trabalhadores livres ou agregados, e que contribuíram, de forma expressiva, nas atividades econômicas de grande porte:

“Ter olaria no engenho, huns dizem, que escusa maiores gastos, porque sempre no engenho, há necessidade de formas, tijolo, e telha. Porém outros entendem o contrário: porque a fornalha da olaria gasta muita lenha de armar-se, e muita de caldear: a de caldear hade ser de mangues: os quaes tirados, são a destruição do marisco, que he o remedio dos negros. E além disto a olaria quer serviço de seis, ou sete peças, que melhor se empregão no cannaveal, ou no engenho: quer oleiro com soldada, roda, e aparelho: e quer apicús, ou barreiro, donde se tire bom barro: e tudo isto pede muito gasto, e com muito menos se comprão as fôrmas, e as telhas, que são necessarias. O melhor conselho he metter hum crioulo em alguma olaria: porque este ganha a metade do que faz; e em hum anno chega a fazer três mil fôrmas, das quaes o senhor se pôde valer com pouco dispendio. Tendo porém o senhor do engenho muita gente, lenha, e mangues para mariscar de sobejo; poderá tambem ter olaria, e servirá esta officina para grandeza, utilidade, e commodidade do engenho.”(ANTONIL, 1711: 92)

Em nossos dias, Dagmar Muniz e Fernando Araújo repetem de forma muito similar os modos de localização das jazidas de barro, descritas por Antonil, onde o trajeto percorrido pode ser realizado de canoa pelos rios, ou de carroça, ou a pé pelo mato, e as jazidas têm de estar próximas aos locais de trabalho. Dagmar afirma desconhecer quaisquer relações étnicas indígenas na família e diz que aprendeu as etapas produtivas na lida diária. Fernando Araújo também afirma que é a lida diária o fator que determina as ações produtivas, entretanto, conta

que teve um bisavô índio trabalhando na atividade cerâmica junto com a bisavó portuguesa no século XIX.

Pode-se entender que as relações de aprendizagem informal transmitem diferentes conhecimentos e modo inconsciente, onde as palavras transformam-se em atitudes participativas, estabelecendo certa relação de cumplicidade entre os atores envolvidos. Em suma, que Dagmar, Fernando e o mateiro descrito por Antonil procedem da mesma forma que a índia Assurini, adentrando de canoa nos igarapés até os charcos, percorrendo a pé na mata para selecionar jazidas de barro específicas, sovando o barro, confeccionando objetos pelas técnicas de modelagem denominadas puxada e/ou acordelado entre outras ações.

Tendo como ponto de partida a narrativa das histórias de vida ligada a forma de subsistência econômica, pode-se acompanhar as transformações e evolução da sociedade. E, no milênio onde os avanços tecnológicos e as grandes descobertas são algumas marcas do ser humano, as relações sociais carregam marcas profundas que identificam história cultural do povo brasileiro, que por vezes ficam alheias ao contexto da literatura específica. Com isso, trata-se de tornar inteligível a compreensão do passado no presente, evidenciando a integração entre a pesquisa científica no LAGESOLOS/PPGG/UFRJ e a articulação das vozes de Dagmar Muniz e Fernando Araújo, a partir da artesanaria e seu contexto como a fonte investigativa componente do método da interdisciplinaridade no meio científico. (MÉTIS: *história & cultura*. SILVEIRA, Éder da Silva: 35- 44)

5.1 Localizações dos barreiros da Cerâmica 14 Irmãos

Na cidade de Belmonte/BA foram realizadas duas visitas técnicas às jazidas nos barreiros da lagoa da Conceição, situadas a seis quilômetros rio acima da Cerâmica 14 Irmãos, no igarapé esquerdo e na foz do rio Jequitinhonha. Hamilton, o filho de Dagmar, relatou que por abrir poços artesanais na região, tem a facilidade de coletar amostras de tipos de barro para a mãe testar, e assim, podem definir alguns locais de extração da matéria prima. Numa das visitas técnicas, a saída do cais da Cerâmica 14 Irmãos foi marcada para as seis da manhã, antes do início da vazante do rio que assoreia os igarapés. Devido ao calor característico da região entre 24⁰ C e 300⁰ C, as roupas usadas foram bermudas, camisas de malha, bonés e chinelos de borracha. Todo o trajeto foi realizado de canoa de rabeta, capitaneada por Hamilton,

acompanhado da pesquisadora e por um mateiro, prestador de serviços temporários na Cerâmica 14 Irmãos.

A seguir apresentamos o croqui da planta baixa da Cerâmica 14 Irmãos (Fig.11) e as distâncias correspondentes. Da linha azul temos o trajeto feito a partir do cais da Cerâmica 14 Irmãos até a jazida, com extensão de 8 km, em um braço do Rio Jequitinhonha, seguindo um igarapé. A segunda jazida é marcada pela linha roxa num percurso de 6 km, aproximadamente (Fig. 12).

Ao longo do circuito (Figs. 13 e 14), observou-se que os igapós e igarapés cortam pequenas fazendas de gado e cacau ou de mata fechada. O mateiro orientou a navegação de Hamilton munido de uma peixeira, um machado e uma vara de bambu, abrindo o caminho muitas vezes coberto por mato, galhadas e troncos e verificando a profundidade do igarapé. No percurso, pode-se apreciar em suas margens a presença de construções e instalações rudimentares, tais como cercas dentro da água para o gado beber água e evitar cair no rio, aquedutos, pinguelas e tanques para lavar louça e roupas armengados, isto é, improvisados como gambiarras, tudo feito em madeira, e que remetem a uma ideia de ofícios localizados num passado colonial.

Ao atracar nas margens da lagoa, o grupo cruzou a pé o charco, uns 800 metros até a margem do outro lado, para retirar numa voçoroca o barro branco e o amarelo. No retorno, Hamilton fez mais uma parada na plantação de cacau de Dagmar, serviu a fruta ao grupo e comentou sobre uma jazida de barro ali extinta apontando para uma vala rasa de 2 metros de diâmetro. Segundo relato de Hamilton, a mãe dele adquiriu essa propriedade por doação. E a plantação de cacau, ali encontrada, traz algum lucro para a subsistência da família com a comercialização das sementes secas.

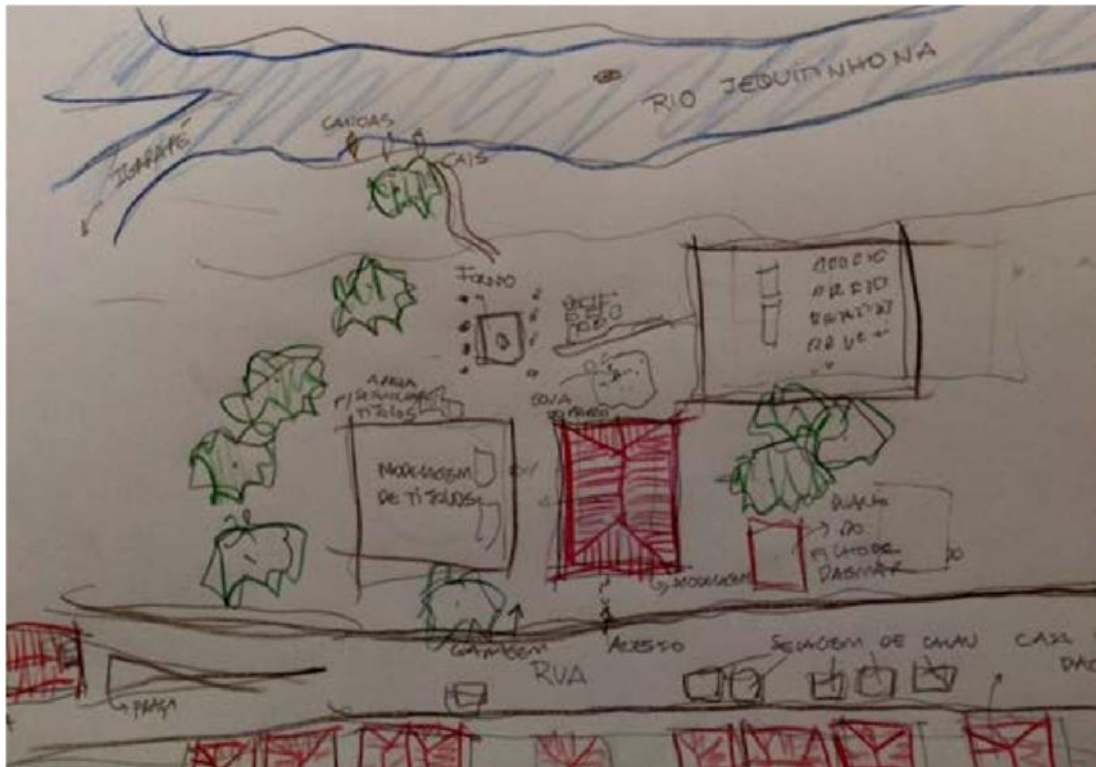


Figura 11 – Planta Baixa da Cerâmica 14 Irmãos

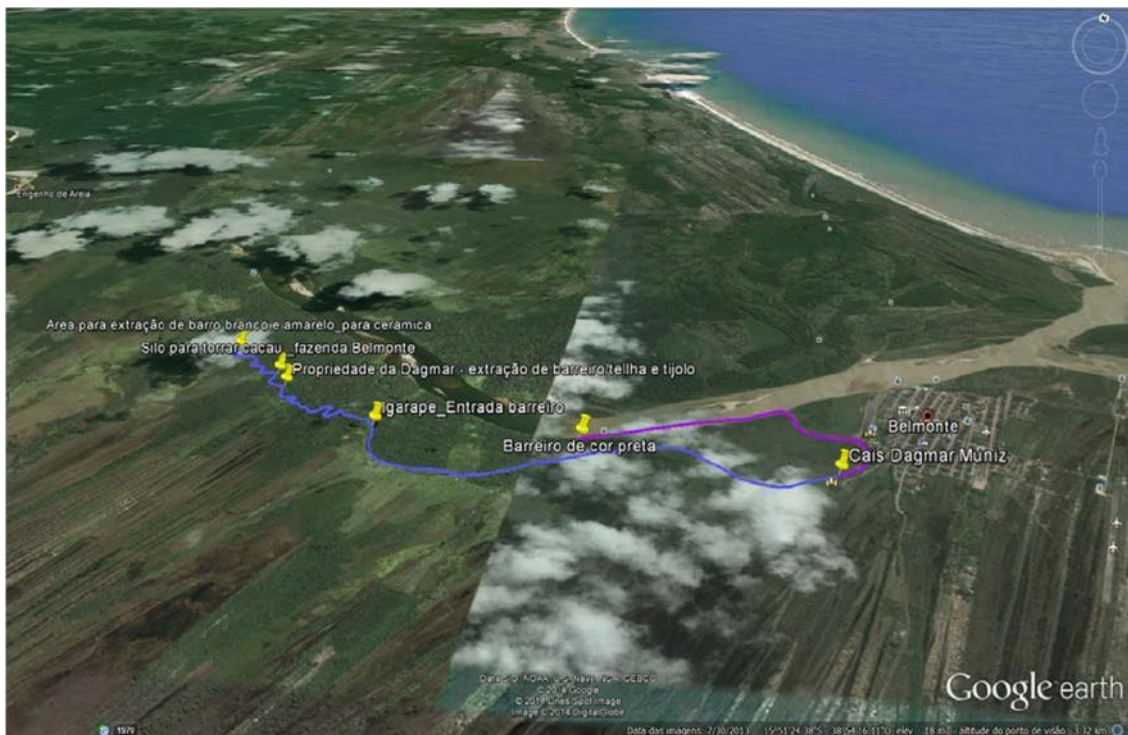


Figura 12 – Mapa do deslocamento entre a Cerâmica 14 Irmãos e as jazidas⁸

⁸ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <<http://maps.google.com>>. Acesso em: 21 de julho 2015.



Figura 13 – Percursos do Cais da Olaria até os barreiros de extração na vertente e igarapé do Rio Jequitinhonha⁹



Figura 14 – Margens do Rio Jequitinhonha e extração de barro nas jazidas e no barranco do rio¹⁰

⁹ Fonte: Acervo pessoal (2016)

¹⁰ Fonte: Acervo pessoal (2016)

O grupo retornou pelo igarapé até chegar ao leito principal do rio Jequitinhonha. Na foz de águas barrentas e caudalosas não houve desembarque da tripulação canoeira. Hamilton encostou a borda do barco na margem do barranco lamacento e o mateiro retirou o barro preto do barranco com uma enxada, colocando os pelos, isto é, blocos de barro, de 10 kg aproximadamente no chão do batel balançante. Depois, o grupo navegou para o cais da Cerâmica para o desembarque. As pastas de argila foram colocadas separadamente sobre chão forrado com plásticos para depois de sovadas, serem enroladas, preservando a umidade. Outros pormenores podem ser relatados durante a expedição. Antes de embarcar na canoa de rabeta e seguir para a expedição de conhecimento das jazidas, na travessia a pé, uns 60 metros do terreiro até a margem da vertente do rio Jequitinhonha, um pescador conhecido de Dagmar aproximou-se do cais e deu-lhe um balde cheio de manjubinhas pescadas ali perto. O mateiro sentado na proa da canoa atuou como navegador auxiliar e orientou o percurso até o rio principal e depois a esquerda para o igarapé. Nesse trecho ele tomou as funções de indicar as rotas das jazidas e cortar galhos e troncos caídos pelo rio. Esses resíduos de mata fizeram a pesquisadora ficar abaixada boa parte do percurso, mas que não evitou choque de leve com alguns galhos, que renderam boas risadas do grupo.

Em alguns trechos o grupo teve de desembarcar e seguir pelo espelho d'água pois o nível de água estava muito baixo. Até a chegada à jazida atravessamos do pasto e mata até uma clareira onde haviam dois buracos, abertos pelo mateiro, para extração da matéria-prima argilosa, uma de barro amarelo e outra de barro branco. Hamilton conduziu a canoa na popa e explicou que também tem atividade de furar poços nas propriedades do percurso realizado, aproveitando essa atividade para coletar amostras de barro e levar para a mãe testar na cerâmica misturando-as a outras qualidades de massa. De volta a vertente do rio Jequitinhonha, o mateiro teve a função de identificar os bancos de areia, afastar os troncos, galhos flutuantes e gigogas até Hamilton pedir a parada num barranco marginal para a extração do barro preto.

A visita técnica durou ao todo quatro horas, de acordo com a movimentação das marés. A documentação fotográfica do trajeto destinou-se a montar uma metodologia visual para demonstrar os modos de produção na Cerâmica que dependem fundamentalmente das qualidades específicas do solo na região. A comparação com as descrições de Antonil e o vídeo da índia Assurini está mais evidente. Além disso, o traçado registrado durante o

percurso contribuiu para que, posteriormente, Dagmar Muniz oferecesse a visita técnica aos locais dos barreiros, como parte de oficinas aplicadas por ela destinadas aos estudantes da UFBA/UNEB em 2015.

5.2 Localizações dos barreiros da olaria João de Barro

Em Teixeira de Freitas a pesquisadora visitou os barreiros da Olaria João de Barro, situado a dez quilômetros, aproximadamente, do local. Uma grande fazenda de gado de propriedade desconhecida foi atravessada de carro alugado pela pesquisadora acompanhada do oleiro Fernando Araújo, seu filho Tiago e o motorista. A temperatura média local semelhante à de Belmonte/BA e inserção do grupo no mato não determinaram o tipo de roupas usadas na lida, tais como bermudas ou as calças jeans, camisas de malha, bonés, botas ou chinelos de borracha, demonstrando que os indivíduos têm pouca preocupação em evitar picadas de mosquitos e outros bichos peçonhentos. A seguir, as ilustrações (Figs. 15 e 16) da planta baixa da Olaria João de Barro e o mapa de demarcação dos trajetos da Olaria João de Barro até os barreiros, às margens do rio Itanhém.

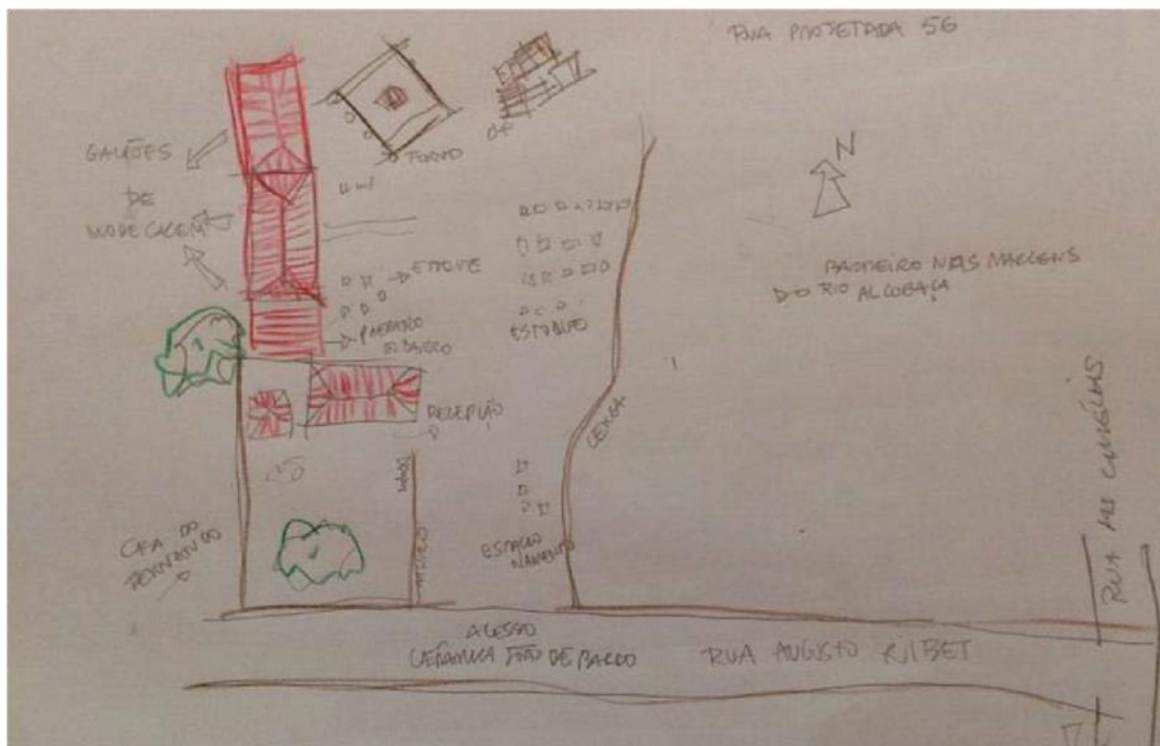


Figura 15 – Planta Baixa da Olaria João de Barro¹¹



Figura 16 – Mapa de localização da jazida¹²

Depois de percorrer mais ou menos uma hora na estrada de chão bastante esburacado, o oleiro demonstrou como escolhe a matéria prima nas jazidas. Demarcou um traçado perpendicular de mais ou menos 20 passos distantes da margem do rio Itanhém em direção à terra firme. Fernando testou a qualidade do barro envergando um cordãozinho de barro feito com as mãos

¹¹ Fonte: Acervo pessoal (2016)

¹² Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <Http://mapas.google.com >. Acesso em: 21 de julho 2016.

e verificando se a dobra se preservava. O método empírico descrito acima é o mesmo método utilizado pela pesquisadora quando seleciona argilas para suas proposições artísticas, que dependem da “boa plasticidade do barro” para atender ao apelo das mãos.

O oleiro e o filho determinaram o local de extração após dois oleiros cavarem uma cova, aproximadamente, de 3 metros de diâmetro e 1 metro de profundidade com enxadas. Depois de aferida às pastas pelo tato e pela cor, mais plásticas ou menos plásticas pelo oleiro, os prestadores de serviço, que antes chegaram de carroça e bicicleta, prepararam-se para a retirada de aproximadamente 150 kg de barro tipo azul e amarelo e fazer as entregas dos fardos na olaria João de Barro e em outras olarias da região.

Segundo relato de Fernando, a extração do barro extraído é transportado de caminhãozinho ou carroça puxada por uma mula, sendo o meio de transporte escolhido de acordo com a quantidade de barro extraído por vez. Na Olaria as pastas ficam ao rés do chão, não são ensacadas como na Cerâmica 14 Irmãos, perdem a umidade devido ao armazenamento exposto ao tempo e posteriormente passam pela máquina de maromba para uniformização plástica da mistura da água com a terra, na medida em que se faz necessário usá-las no momento da produção.

Verificou-se na logística da Olaria João de Barro o envolvimento dos indivíduos masculinos em toda empreitada (Fig. 17), pois o mesmo grupo atuou em todas as frentes de trabalho. E observou-se que as mulheres dedicaram-se à modelagem, estocagem, embalagem, atendimento ao público e venda dos produtos (Fig. 18). Com isso, demonstrou-se que as relações de trabalho têm a ver com as condições físicas e os estereótipos sociais de gênero. No entanto, as atividades coletivas realizadas através do trabalho manual e mecânico nas etapas no processo produtivo propiciam a divisão das despesas e os lucros após a venda de forma mais equânime.



Figura 17 - Atividades e logística da Olaria João de Barro¹³

¹³ Fonte: Acervo pessoal (2015)



Figura 18 - Tarefas do trabalho feminino na olaria¹⁴

¹⁴ Fonte: Acervo pessoal (2015)

5.3 Descrições dos testes dos materiais coletados

Foram coletados cinco tipos de barro utilizados na Cerâmica 14 Irmãos e na Olaria João de Barro, respectivamente: o barro amarelo de Belmonte, o barro branco de Belmonte, o barro preto de Belmonte, barro azul de Teixeira de Freitas e o barro amarelo de Teixeira de Freitas. O método empírico adotado para identificar uma pasta de argila consistiu em colocar uma pequena porção de argila seca na palma da mão, umedecendo-a com saliva e misturando-a para verificar se formou lama com a água.

Desse modo, na Oficina de Cerâmica EBA/FAU-UFRJ modelou-se rolinhos das pastas de argilas nas palmas das mãos para conferir se as superfícies permaneceriam uniformes e lisas. Foram confeccionadas cinco lajotinhas de 3 cm x 3 cm e cinco bolinhas maciças de 3 cm de diâmetro para os testes de queima das amostras de barro coletadas durante as visitas técnicas. Foram destinadas para verificar variações de tensão durante a secagem dos objetos e os coeficientes de contração antes da queima. Por outro lado, foram verificados a coloração pela presença ou ausência de hematita, os coeficientes de contração e a resistência dos corpos cerâmicos após a queima entre 800⁰ C a 900⁰ C no forno elétrico disponível no local.

É interessante notar que esses métodos são semelhantes a algumas práticas adotadas pela artista, ceramista e professora Celeida Tostes na Oficina de Cerâmica EBA/FAU-UFRJ entre 1989 e 1994, para reconhecer quaisquer pastas de argila propícias à modelagem. Os testes, neste caso tiveram a finalidade, sobretudo, de abrir a possibilidade dos detentores desses conhecimentos evitarem o desaparecimento desses fazeres para as novas gerações através do estímulo à pesquisa científica. De outro modo, contribuiriam para aferir alterações de cor e de resistência quanto aos movimentos de tração e pressão e podendo também serem utilizados nas proposições artísticas da pesquisadora.

Constatou-se que todas as argilas coletadas tinham plasticidade ou maleabilidade. E porém entretanto, em predominâncias diferenciadas não mesuráveis pelos métodos até o momento aplicados. E, como forno elétrico carece de manutenção, a temperatura ficou registrada de forma imprecisa, e com isso, percebeu-se pela aparência material que as alterações de contração de mais ou menos 10% do tamanho inicial antes da queima, a coloração variante

e a resistência permaneceram similares às amostras queimadas à lenha na Cerâmica 14 Irmãos e na Olaria João de Barro.

5.4 Descrições do Método Granulométrico da EMBRAPA / 1997

Houve a necessidade de aprofundar a pesquisa científica sobre as argilas devido aos resultados imprecisos dos testes anteriores. As investigações serviram para coligir observações, conferir e documentar minuciosamente e estruturalmente a tecnologia da cerâmica além dos processos do fazer. E propiciar a compreensão do contexto ecossistema-cultura de classes desfavorecidas economicamente, decodificando os componentes dos processos no nível de laboratório. A proposta definiu-se sobre como decompor os elementos das amostras de argilas utilizadas pela ceramista e o oleiro, e submetê-los a uma série de testes e de análises físico-químicas, para exteriormente, formar um tabelamento de tecnologias comparadas e apoiadas da reconstituição, através de um fazer direto e especializado. Dessa forma, a pesquisa laboratorial foi apresentada ao Professor Dr. Raphael David dos Santos Filho que indicou a orientação do Professor Dr. Antônio Guerra (PPGG/UFRJ), coordenador do LAGESOLOS/CCMN/UFRJ (Figs. 19 e 20). As amostras de barro coletadas nos locais do mapa dos barreiros serviram para identificar a predominância de componentes minerais que possibilitam confeccionar diferentes objetos cerâmicos nos locais em questão.

As práticas laboratoriais observadas pela pesquisadora foram realizadas pelo Doutorando Leonardo dos Santos Pereira, do PPGG/UFRJ, que seguiu a metodologia do *Manual de métodos de análises dos solos da EMBRAPA* (1997) através da análise granulométrica que compreende a quantificação da distribuição por tamanho das partículas individuais de minerais do solo. A duração desta pesquisa foi de aproximadamente 3 semanas, até a obtenção dos resultados finais demonstrados em gráfico e tabela. O princípio fundamenta-se no método da pipeta para solos normais e consiste em separar os tipos de areia grossa e fina, o silte e a argila propriamente dita para aferir as características de composição dos solos em questão:

“a velocidade de queda das partículas que compõem o solo. Fixa-se o tempo para o deslocamento vertical na suspensão do solo com água, após a adição de um dispersante químico (soda ou calgon). Pipeta-se um volume da suspensão, para

determinação da argila que seca em estufa é pesada. As frações grosseiras (areia fina e grossa) são separadas por tamisação, secas em estufa e pesadas para obtenção dos respectivos percentuais. O silte corresponde ao complemento dos percentuais para 100%. É obtido por diferença das outras frações em relação.” (EMBRAPA, 1997:27).



Figura 19 – Parte 1: Sequência de atividades desenvolvidas no LAGESOLOS/CCMN/UFRJ¹⁵

¹⁵ Fonte: Acervo pessoal (2015)



Figura 20 - Parte 2: Sequência de atividades desenvolvidas no LAGESOLOS/CCMN/UFRJ¹⁶

Serviu para legitimar no campo científico a compreensão estrutural dos objetos produzidos pela ceramista Dagmar e pelo oleiro Fernando Araújo. As amostras dos solos mapeados consistiram em triturar torrões superficialmente. Estes foram selecionados, identificados por tipos numerados, recebendo como legenda: 1)BAT- barro azul de Teixeira de Freitas, 2) BAB – barro amarelo de Belmonte, 3) BAM – barro amarelo de Teixeira de Freitas, 4) BPB – barro preto de Belmonte e 5) BBB – barro branco de Belmonte. Preparou-se uma solução de água com defloculante para decantar os tipos solos. Posteriormente, foram agitadas, pesadas, peneiradas, lavadas, selecionadas, dessecadas e secas em estufa.

Os dados tabulados e calculados das amostras para análise granulométrica realizados pelo doutorando Leonardo Pereira foram demonstrados nas tabelas 2 e 3, a saber:

¹⁶ Fonte: Acervo pessoal (2015)

Tabela 2 - Tabela para calcular o peso e decantação do barro/LAGESOLOS (em gramas)

AMOSTRA		Peso do Becker	Peso pós estufa (Becker + Areia)	Areia Grossa + Fina	Areia Grossa	Areia Fina		Peso do Becker	Peso pós estufa (Becker + Argila)	ARGILA
BAT	1	52,841	53,083	0,242	0,06	0,187	0,03	28,786	29,509	0,723
	2	57,178	57,264	0,086	0,073	0,182	0,03	34,886	35,642	0,756
	3	54,825	55,176	0,351	0,06	0,188	0,03	27,655	28,405	0,750
BBB	1	55,716	60,044	4,328	2,183	2,126	0,03	35,700	36,255	0,555
	2	59,586	63,966	4,38	2,274	2,12	0,03	28,546	29,100	0,554
	3	57,239	61,661	4,422	2,157	2,249	0,03	33,247	33,803	0,556
BAM	1	60,793	66,255	5,462	0,161	5,307	0,03	28,401	28,926	0,525
	2	59,755	65,162	5,407	0,221	5,194	0,03	28,585	29,129	0,544
	3	69,417	74,912	5,495	0,153	5,415	0,03	30,049	30,595	0,546
BPB	1	64,772	67,312	2,54	0,135	0,39	0,03	31,522	32,027	0,505
	2	54,722	55,094	0,372	0,067	0,316	0,03	31,919	32,418	0,499
	3	56,07	56,765	0,695	0,069	0,574	0,03	29,531	30,001	0,470
BAB	1	59,144	71,05	11,906	0,096	10,855	0,03	31,201	31,445	0,244
	2	51,776	63,737	11,961	0,068	11,882	0,03	30,239	30,493	0,254
	3	52,646	64,835	12,189	0,111	12,215	0,03	31,512	31,768	0,256

Tabela 3 - Tabela para calcular o peso e decantação do barro/LAGESOLOS (em percentual)

AMOSTRA		AREIA GROSSA (g)	AREIA FINA (g)	ARGILA (g)	AREIA GROSSA (%)	AREIA FINA (%)	SILTE (%)	ARGILA (%)	
BAT	1	0,069	0,187	0,723	0,3	0,9	28,7	70,0	100,00
	2	0,073	0,182	0,756	0,4	0,9	25,4	73,3	100,00
	3	0,06	0,188	0,750	0,3	0,9	26,0	72,7	100,00
BBB	1	2,183	2,126	0,555	11,0	10,7	25,2	53,0	100,00
	2	2,274	2,12	0,554	11,5	10,7	24,9	52,9	100,00
	3	2,274	2,249	0,556	11,5	11,4	24,0	53,1	100,00
BAM	1	0,161	5,307	0,525	0,8	26,8	22,4	50,0	100,00
	2	0,221	5,194	0,544	1,1	26,2	20,7	51,9	100,00
	3	0,153	5,415	0,546	0,8	27,3	19,8	52,1	100,00
BPB	1	0,111	0,39	0,505	0,6	2,0	49,5	48,0	100,00
	2	0,135	0,316	0,499	0,7	1,6	50,4	47,4	100,00
	3	0,067	0,574	0,470	0,3	2,9	52,3	44,4	100,00
BAB	1	2,157	10,855	0,244	10,9	54,8	12,7	21,6	100,00
	2	0,096	11,882	0,254	0,5	60,0	16,9	22,6	100,00
	3	0,068	12,215	0,256	0,3	61,7	15,1	22,8	100,00

E, entre outros procedimentos do método, realizou o cálculo do tempo de sedimentação da argila em suspensão aquosa pela Lei de Stokes, considerando a densidade de partícula (real) igual a 2,65.

Tabela 4 - Fórmula para calcular os valores das frações das matérias

$$\begin{aligned} \text{Teor de argila} &= [\text{argila (g)} + \text{dispersante (g)}] - \text{dispersante (g)} \times 1.000 \\ \text{teor de areia fina} &= \text{areia fina (g)} \times 50 \\ \text{teor de areia grossa} &= [\text{areia fina (g)} + \text{areia grossa (g)}] - \text{areia fina} \times 50 \\ \text{teor de silte} &= 1.000 - [\text{argila (g)} + \text{areia fina (g)} + \text{areia grossa (g)}] \end{aligned}$$

Fonte¹⁷: EMBRAPA. Manual de métodos de análise de solos. Centro de pesquisa de solos. Rio de Janeiro, 1997.

Tabela 5 - Tabela para calcular o tempo de sedimentação da argila/Lei de Stokes¹⁸

Calcular o tempo de sedimentação da argila (fração menor que 0,002mm de diâmetro), em suspensão aquosa, para uma profundidade de 5cm, a diversas temperaturas, de acordo com os dados constantes do quadro a seguir:

Temperatura °C	Tempo	Temperatura °C	Tempo
10	5h 11'	23	3h 43'
11	5h 03'	24	3h 38'
12	4h 55'	25	3h 33'
13	4h 47'	26	3h 28'
14	4h 39'	27	3h 24'
15	4h 33'	28	3h 19'
16	4h 26'	29	3h 15'
17	4h 20'	30	3h 10'
18	4h 12'	31	3h 07'
19	4h 06'	32	3h 03'
20	4h 00'	33	2h 58'
21	3h 54'	34	2h 55'
22	3h 48'	35	2h 52'

Observação:

Calculada pela Lei de Stokes, considerando a densidade de partícula (real) igual a 2,65.

O método granulométrico possibilitou formular tabulações e cálculos de todos os dados estatisticamente, comprovando cientificamente o que já era sabido informalmente pela ceramista Dagmar Muniz e pelo Oleiro Fernando Araújo sobre a relação das qualidades do barro e os objetos produzidos. Em uma pesquisa futura, utilizando o manual da EMPRAPA,

¹⁷ Fonte: Manual de Métodos de Análise de Solo da Embrapa, pág. 30 (1997).

¹⁸ Fonte: EMBRAPA. Manual de análise de solos. Centro nacional de pesquisa de solos. Rio de Janeiro, 1997.

pretende-se aferir outras características, tais como percentuais de plasticidade e sílica e graus de floculação desses solos, pertinentes à produção cerâmica nos locais mapeados. A seguir, observam-se o pesquisador Leonardo (Fig. 21) separando os grãos dos minerais por lavagem e subsequência um exemplo de identificação do processo de decantação da argila (Fig.22).



Figura 21 – Pesquisador Leonardo lavando o material para análise¹⁹



Figura 22 – Exemplo de identificação do material para análise²⁰

5.5 Resultados obtidos

A seguir apresentamos a tabela de análise granulométrica e gráfico granulométrico das matérias primas coletado nas jazidas citadas. A pesquisa realizada no

¹⁹ Fonte: Acervo pessoal (2015)

²⁰ Fonte: Acervo pessoal (2015)

LAGESOLOS/CCMN/UFRJ teve por objetivo, ao fim e ao cabo, comprovar a ações dos processos qualitativos do barro, através da transmissão de saberes da cultura oral e da experiência cotidiana dos atores aqui pesquisados.

Tabela 6 – Tabela refinada de análise granulométrica²¹

Ambientes		Areia grossa (%)	Areia fina (%)	Silte (%)	Argila (%)
<i>BAT</i>	1	0,3	0,9	28,7	70,0
	2	0,4	0,9	25,4	73,3
	3	0,3	0,9	26,0	72,7
<i>Média</i>		0,3	0,9	26,7	72,0
<i>Desvio padrão</i>		0,0	0,0	1,8	1,8
<i>Coefficiente de variação %</i>		9,9	1,7	6,6	2,5
<hr/>					
<i>BBB</i>	1	11,0	10,7	25,2	53,0
	2	11,5	10,7	24,9	52,9
	3	11,5	11,4	24,0	53,1
<i>Média</i>		11,3	10,9	24,7	53,0
<i>Desvio padrão</i>		0,3	0,4	0,6	0,1
<i>Coefficiente de</i>		2,3	3,4	2,5	0,2
<hr/>					
<i>BAM</i>	1	0,8	26,8	22,4	50,0
	2	1,1	26,2	20,7	51,9
	3	0,8	27,3	19,8	52,1
<i>Média</i>		0,9	26,8	21,0	51,3
<i>Desvio padrão</i>		0,2	0,6	1,3	1,2
<i>Coefficiente de</i>		20,8	2,1	6,3	2,3
<hr/>					
<i>BPB</i>	1	0,6	2,0	49,5	48,0
	2	0,7	1,6	50,4	47,4
	3	0,3	2,9	52,3	44,4
<i>Média</i>		0,5	2,2	50,7	46,6
<i>Desvio padrão</i>		0,2	0,7	1,4	1,9
<i>Coefficiente de</i>		33,1	31,1	2,9	4,1
<hr/>					
<i>BAB</i>	1	10,9	54,8	12,7	21,6
	2	0,5	60,0	16,9	22,6
	3	0,3	61,7	15,1	22,8
<i>Média</i>		3,9	58,8	14,9	22,4
<i>Desvio padrão</i>		6,1	3,6	2,1	0,6
<i>Coefficiente de</i>		154,9	6,1	14,2	2,9

Fonte: Autora

O Gráfico 1 contém as análises realizadas no LAGESOLOS/PPGG/CCMN/UFRJ que demonstram as variantes concentrações de areia grossa, areia fina, silte e argila, determinantes para estruturar os artefatos específicos a serem modelados.

Características dos minerais componentes das amostras analisadas:

- Areia grossa e fina sedimento clástico não consolidado, composto essencialmente de grãos de quartzo de tamanho que varia entre 0,06 e 2 mm.

²¹ Fonte: LAGESOLOS/CCMN/UFRJ (2016)

- Silte: todo e qualquer fragmento de mineral ou rocha menor do que areia fina e maior do que argila e que na escala de Wentworth, de amplo uso em geologia, corresponde a diâmetro $> 4 \mu\text{m}$ e $< 64 \mu\text{m}$ ($1/256 = 0,004$ a $1/16 = 0,064$ mm).

- Argila solo de granulação muito fina (Menor que 0,02 mm) ou a parte de um solo que apresenta características marcantes de plasticidade dentro de uma faixa de umidade, bem como uma elevada resistência à compressão simples. Ou ainda solo constituído essencialmente de hidrossilicatos de alumínio (como o caulim), etc.

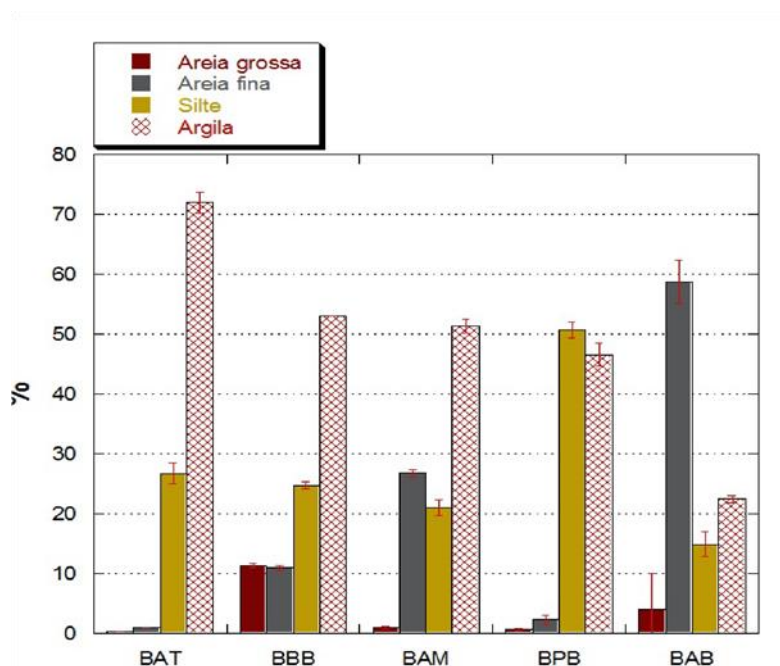


Gráfico 1– Análise granulométrica²²

²² Fonte: LAGESOLOS/CCMN/UFRJ (2016)

O barro azul/cinza de Teixeira de Freitas (BAT) tem maior quantidade de argila, seguida por aproximadamente 1/3 de silte, pouquíssima areia fina e irrelevante quantidade de areia grossa. Isso implica em dizer que a pasta tem uma característica mais dura, no entanto, pouco sustenta o corpo cerâmico na modelagem, pois a matéria argilosa adere-se à água formando uma lama; com pouca areia a estrutura torna-se enfraquecida. Ademais, depois da queima pode provocar deformações na forma e enfraquecimento devido à alta porosidade da parede do objeto cerâmico.

O barro amarelo de Teixeira de Freitas/BA tem por característica plástica maior potencial de estruturação do corpo cerâmico tanto para modelagem quanto para queima devido ao aumento da proporção de areia fina em relação à quantidade de argila. O oleiro Fernando Araújo relata que mistura o BAT e o BAM, numa proporção de 50 por cento, para obter uma pasta mais equilibrada destinada à modelagem de vasos, mas serve-se do BAM para modelar outros objetos menores que dispensam acabamentos mais refinados.

5.6 O saber histórico e a técnica de Dagmar Muniz e Fernando Araújo

A ceramista Dagmar utiliza o barro amarelo de Belmonte/BA (BAB), que contém quase 60 por cento de areia fina, para à produção dos tijolos maciços. A ceramista também utiliza o barro branco de Belmonte (BBB) para modelagem de objetos menores que exigem uma superfície mais plana. No entanto, também mistura em 50 por cento com o BAB, preparando uma pasta mais resistente e ao mesmo tempo mais plástica para modelar objetos de toda ordem. Desta forma, observa-se que a produção de tijolos maciços traz maior rentabilidade para a ceramista Dagmar e fomenta indiretamente a atividade comercial para outros setores da cidade de Belmonte, pois se serve da mão de obra local, como descreve as relações de trabalho, a seguir:

“[...] Esse pessoal que trabalha tudo aqui é parente. Pago por semana, pago pelo que faz. Se botarem dez canoas de barro, são quinhentos contos, eu vou pagar. Se fizer dois mil tijolos ou três vou pagar cem contos por milheiro, eu vou pagar. Eu pago pelo que eles fazem, porque eu pago por semana, se não trabalhou não tem como pagar. Enfornar ali pra queimar tem dinheiro, se não enfornar pra queimar não tem dinheiro... Ele me entrega na Gabina, mil tijolos, eu pago cem reais, de barro de condução. É a mão de obra deles. O barro já eu pago pra outro botar. Tem dia que leva dois, três dias sem botar o barro, ai atrasa a produção, porque os trabalhadores do tijolo aqui vão de acordo com a quantidade de barro que tem [...].”

Para modelar os vasos com 2,60 m de altura, estruturando o corpo cerâmico, Dagmar lança mão da mistura em 50 por cento de barro preto e Belmonte (BAP), obtendo maior plasticidade devido a maior concentração de muito silte. O silte tem menor coesão, isto é, baixa capacidade de se fixar a outras partículas e a argila, como tem maior superfície de contato, consegue se unir mais facilmente com outra partícula, fazendo com que sua ligação seja mais forte, portanto, mais dura.

Pode-se observar que os oleiros se servem de argilas mais ou menos consistentes, dependendo do objeto a produzir. Para fazer tijolos maciços, por exemplo, a matéria barro tem pouca plasticidade e isto pode tornar o tijolo queimado mais resistente, e, ao contrário, para fazer objetos artísticos e utilitários. Algumas características das matéria primas diferenciadas através do tato e de testes empíricos para confecção dos objetos são: o barro é mais ou menos plástico, de cor cinza escura, quase preta, que, após a queima, fica quase branca etc., apresentando os resultados de predominância de quais componentes minerais possibilitam confeccionar diferentes objetos, através da comprovação científica e a atividade oleira.

A ceramista Dagmar Muniz busca a plasticidade e a resistência do barro que trabalha como se fosse numa pesquisa continuada em diferentes localidades, as vezes, até explora novas matérias com a segunda profissão de furador de poços artesianos do filho Hamilton. Na atual fase de produção, a ceramista utiliza duas diferentes jazidas de barro, sendo, a primeira num igarapé do Rio Jequitinhonha e a outra na margem do mesmo rio.

No relato, a ceramista ressalta a preocupação maior com as relações de força pela posse das jazidas na Lagoa da Conceição, em Belmonte/BA:

“[...] Lá tinha esse barro, de lá fomos pra Belmonte e começamos a trabalhar na usina, da usina a gente pegava o barro na Conceição, onde eu pego até hoje. Quando eu pegava na Conceição era no comando de Humberto Bolardini. A gente pagava um quinto de dez por cento. Qualquer peça que fizesse. Tijolo, (indecifrável), telha. Qualquer tipo de material eu pagava dez por cento. ‘Um certo dia’ eles comunicou pra gente que estava vendendo as terras pra Raimundo Cantaro Padevam de Cruz. Eu sei que é deles a propriedade. Aí eu fiquei sem ter como trabalhar. Aí apareceu esse moço, Emanuel e disse D. Dagmar eu soube que estão vendendo as terras pra senhora lá. Eu digo tão vendendo e o Sr Raimundo já esteve aqui pra aparar o barro. Mas eu ainda ‘tô’...eu digo que ia aparar o barro, mas o barro que ‘tava’ atirado eu ia mandar apanhar. Aí eu consegui apanhar o barro lá, e o Emanuel veio, comprou um pedaço em minha mão e me deu. Ah, o Raimundo quando comprou as terras barrou e ainda não queria deixar pegar o barro que ‘tava’ lá e eu disse o barro que eu já tirei eu vou

pegar. E aqui dentro é meu. Não vieram tipo assim a Sra para de pegar o barro, vieram tipo violência assim, mas como Deus é bom não houve nada, eu 'tô' trabalhando tranquila. E eu digo pra todo mundo, esse barro foi Deus e Emanuel que me deu [...].”

O oleiro Fernando confirma a atividade de escolha da matéria prima atrelada ao tipo de produção no relato coletado pela autora em 27 de dezembro de 2014 na olaria João de Barro:

“[...] Mas a matéria-prima é a base principal do oleiro porque ... Esses dias nos estávamos vendo uma coisa interessante que a gente fica vendo. Porque não tem olaria em todo lugar? Porque essa arte tem núcleo e tem regiões. Um exemplo, tem aqui e tem lá em Vitória, as paneleiras. Só que o barro de Vitoria não faz as coisas que nós fazemos aqui. Então até dentro deste contexto há divisão. A peça que nós trabalhamos aqui tem identidade nossa. Você pode levar nossa peça aqui lá pro Rio Grande do Norte. Você vai chegando e qualquer pessoa lá conhece nossa peça. Olaria de Fernando. Porque o barro divide isso [...].”

Ele atua com a experiência subjetiva e histórica cotidianamente, priorizando a necessidade de extração da matéria prima como o fator determinante da produção cerâmica. Afere a qualidade do barro pelo método da observação presencial do sistema de decantação natural do barreiro:

“[...] Até o barro divide isso. Tem uma área de barro. Nós temos uma área de barro aqui, só para você ter uma ideia. Esse barro daqui que nós pegamos lá também pertence ao Vale de Jequitinhonha. Esse barro daqui é o mesmo tipo talvez e aí você vai lá embaixo, lá na Cascata e já muda. É na mesma veia, mas ele muda. É igual água mineral, você está tirando aqui e com três metros ele da diferença e a peça fica... Nós estamos pegando um barro daqui porque quando chove a água passa e barro sedimento, e o barro vai embora logo. Lá na Cascata a água quando enche como é baixada demora, aí quando vai lá, fica mais coberto de água, então essa é a diferença do barro de lá e do barro de cá. Decantando e lá tem uns fungos que se você pegar dá umas machinhas e tal porque ele fica coberto por muito tempo e absorve as matérias orgânicas diferentes desse aí, que chegou lavou e a água foi embora. Então o melhor que tem é na parte de cima, na parte de baixa já dá diferença. Então nós usamos mas tem de saber o sistema. Ele fica mais frágil, porque ele fica com mais goma [...].”

Para a ceramista e o oleiro, a determinação do tipo de produto fica então estabelecida pela qualidade do barro em relação à estética e, sobretudo, à resistência da matéria após a queima. A cor da cerâmica avermelhada é referente à quantidade de óxido de ferro na composição da matéria barro após a queima, mas o oleiro observa que o forno também colabora com essa tonalidade dos produtos. Isto quer dizer que, se numa mesma fornada tem objetos feitos com barro branco e objetos com barro cinza, azul amarelo ou vermelho, o primeiro se contaminará com óxido de ferro, impregnado no segundo, e por isso os produtos cerâmicos brancos ficarão na coloração rosa ou vermelha após a queima Sendo assim, é um processo físico-

químico na câmara de queima durante a fundição que determinará a cor dos objetos produzidos pela ceramista Dagmar Muniz e pelo oleiro Fernando Araújo.

Abaixo, o oleiro relata sobre o processo das transformações da matéria na câmara de queima, em entrevista concedida à pesquisadora em 2014:

“[...] Nós trabalhamos com peças rústicas. A cor vai depender do barro. O barro que determina a cor da cerâmica. Não é você que quer, é o barro que determina. O barro tem umas quinze a vinte cores. Aqui nós temos quatro cores: azul, amarela, o cinza e tem o barro vermelho que a gente adiciona pra ficar mais vermelho ou mais claro. Quem vai determinar a cor do barro é o forno ou o barro. A história do barro quem determina é ele... A questão do forno quando vai mudar a mancha de uma peça, a cor da peça, a claridade ou negócio aí, o forno também... então tem coisas que não depende. Podem-nos acrescentar, mas não mudar cem por cento. As telhas brancas é o barro lá de Salinas [...].”

Quanto à aferição da temperatura da queima, observa-se que existem saberes sobre o processo de queima à lenha controlada para não ultrapassar a temperatura limite de o produto suportar o corpo cerâmico sem danos, e que, também impede atuar em outros processos de acabamento dos objetos, a não ser com engobes, em alguns casos.

“[...] A esmaltação o barro não aguenta, ele só aguenta até mil e trezentas de temperatura. Oitocentas, novecentas e até mil. O barro pra vitrificar ele tem de chegar a mil e trezentos e se chegar e não aguentar ele começa a trincar. Nós temos o conhecimento... Nós usamos o tauá. Lá em Pernambuco se usa o tauá pra dar a cor. Tem o tauá cor de chumbo. Tem o tauá vermelho. O tauá é um barro que é só a goma. Você mói ele e serve pra dar um banho de listras, aí você vai ter duas cores na peça [...].”

Em suma e para concluir, observa-se a arte e a técnica inseridas na vida, através das experiências e investigações da matéria barro e da cerâmica, a construção de uma identidade cultural do artista nas classes populares, onde as imagens podem sair do lugar da representação estereotipada para uma troca efetiva da experiência poética entendida a partir de seu vínculo social. Sendo assim, identifica-se uma hibridação de saberes, como a produção da ceramista Dagmar da Cerâmica 14 Irmãos na cidade de Belmonte, sul do estado da Bahia, e do oleiro Fernando Araújo em Teixeira de Freitas no mesmo estado. As práticas artísticas de saberes centenários podem inserir-se no debate contemporâneo que procura, nos termos da antropologia, dar voz ao nativo, aos procedimentos técnicos desenvolvidos cientificamente. E as informações da análise científica da matéria prima cruzadas com a experiência prática cotidiana da ceramista Dagmar Muniz e do oleiro Fernando Araújo podem agregar valores aos objetos produzidos, ao contribuir para relativizar as condições

socioeconômicas mais ou menos lucrativas, determinando o tipo da produção de objetos técnicos, mais rentáveis, ou estéticos, mais artísticos, menos rentáveis.

CAPÍTULO VI - A FORMAÇÃO DO IMAGINÁRIO NA VIDA COTIDIANA

Este capítulo trata em primeiro lugar, de dar conta do imaginário na vida cotidiana do artista popular. Por isso faremos usos dos argumentos do antropólogo indiano Homi Bhabha (1949-) acerca do tema da chamada “teoria pós-colonial”, que identifica os fenômenos da cultura nas representações da alteridade, classificando-os como: a enunciação híbrida, o mimetismo cultural, a mímica do discurso e a enunciação da diferença. Eis que estas serão as ferramentas teóricas para examinar a constituição do imaginário artístico da ceramista Dagmar Muniz e do oleiro Fernando Araújo através dos modos de sobrevivência gerados pelas práticas oleiras. Por um lado, considera-se que os movimentos culturais podem fazer com que as transformações das ações coletivas cruzadas aos fatores intermediários entre cultura popular e cultura erudita enfraqueçam ou reforcem a qualidade da produção cerâmica como objeto de arte ou como objeto comum. Por outro lado, considera-se, que a produção subjetiva do ser humano alia-se as estratégias de sobrevivência para constituir novas maneiras de ver as coisas, que podem proporcionar novas maneiras de dar um novo sentido a cada objeto produzido.

Homi Bhabha (2003) discorre sobre os movimentos culturais e os problemas da identidade de indivíduos oriundos dos países colonizados. A soberania do colonizador na visada do colonizado pode rearticular a noção de identidade, surgindo como uma contrapartida diferenciada dos códigos vigentes. O desejo dos colonos de tornaram-se, por este mecanismo, uma apropriação do sistema colonial, gera uma visão parcial da presença do colonizador. Sendo assim, constata-se que há presença de um olhar do outro fragmentando a unidade do sistema dominante. Para Bhabha a memória cultural de uma comunidade ou do indivíduo provém das suas histórias vivenciadas cotidianamente e desta forma ela é variável. Os diferentes hábitos dos componentes da comunidade promovem a fusão de estruturas discretas que tanto geram conflitos, quanto produções criativas de sobrevivência. Por sua vez, as condições históricas e sociais específicas em meio a um sistema de produção e de consumo que, às vezes, operam como coações, segundo se estimam na vida de muitos imigrantes, geram movimentos transitórios de pertencimento porque se fazem na medida em que a reconstituição do significado a partir de um significante é o mecanismo estratégico atenuante

das tensões político-sociais geradas pela falta de oportunidades e de qualidade de vida. (2003:70-207)

A enunciação híbrida desenvolve-se como uma área proveniente da interação entre classes culturais. Aparece como problema da identidade cultural resultante da homogeneização, que procura manter evidente a tradição nacional do conceito de “povo”. Esta área paradoxal e ambivalente do discurso, afirma o filósofo Homi Bhabha (2003), serve como um local para as condições discursivas de enunciação, ou seja, o local onde as reivindicações hierárquicas para a originalidade inata ou pureza das culturas são inválidas. O conceito de enunciação postula que a cultura não é fixada em uma lógica cultural coesa e mostra que os fenômenos de manifestações culturais podem ser apropriados, transcritos e resignificados. O autor apresenta a distinção entre diferença cultural como uma alternativa para a diversidade cultural:

“Na diversidade cultural, a cultura é um objeto do conhecimento empírico e preexiste o conhecedor enquanto diferença cultural vê a cultura como o ponto em que duas ou mais culturas se encontram e também é onde ocorre a maioria dos problemas, discursivamente construídas em vez de pré-dado, um processo de enunciação da cultura como experiente.” (BHABHA, 2003:198-219)

O mimetismo cultural é observado quando se estabelece no discurso uma relação de proximidade de sentidos substituindo uma referência por outra semelhante ou divergente. Esse fenômeno da cultura pode aparecer quando membros de uma sociedade colonizada assumem características da cultura dos colonizadores através da imitação. Isto é observado como uma estratégia de aproximação das diferenças, não obstante, considerando que os limites de tensão estão sob a vigília constante dos poderes disciplinares. Assim, o mimetismo posiciona o sujeito colonial como dependente de uma presença parcial do discurso autoritário, ressaltando-se que existe um desejo de autenticidade na construção de uma identidade, detectado pelo processo de representação parcial da cultura oficial. Por outro lado, Bhabha aborda o mimetismo como uma:

"visão dupla que em revelar a ambivalência do discurso colonial também perturba a sua autoridade. E é uma visão dupla que é um resultado do que [ele] descrita como a representação / reconhecimento parcial do objeto colonial... as figuras de uma duplicação, os objetos parciais de uma metonímia do desejo colonial que aliena a modalidade e normalidade desses discursos nos dominam quais eles emergem como 'inapropriados súditos coloniais'". (BHABHA, 2003:198-215)

A mímica do discurso do poder colonial é outra estratégia para inserir os sujeitos colonizados e o colonizador no sistema homogeneizante da cultura e nutri-los do sentimento de pertencimento à nação. Revelam-se na ambivalência do discurso oficial e na desestruturação de sua autoridade, ausentando quaisquer evidências de paradoxos. A forma de aplicação deste mecanismo processa-se pela permissão do que deve ser conhecido e pela imitação das formas de autoridade, mas ao mesmo tempo, este procedimento desautoriza a incorporação desta força para construir uma identidade específica.

A enunciação da diferença localiza-se no espaço entre os códigos vigentes da cultura erudita e da cultura popular, manifestada pela diferença cultural, que reconhece a autenticidade da identidade do sujeito. E o mecanismo opera uma cisão entre o sistema referencial conservador da cultura e, ao mesmo tempo, da negação da certeza da cultura conectada aos novos eventos culturais. Portanto, a diferença cultural é um processo de identificação estranho aos processos da diversidade cultural, que opera sistemas de analogias para se consolidar como modelos categorizados. Os significados das diferenças culturais movimentam-se nos sistemas culturais coloniais e pós-coloniais como estratégias tanto a prática de dominação ou da resistência. Além disso, o reconhecimento da diferença cultural pode permitir que emergjam das contradições de aceitação e recusa dos estereótipos da identidade e da noção de pertencimento, como o racismo e o sentimento de nação.

Desta forma, compreendendo os fenômenos culturais apresentados por Homi Bhabha, pode-se pensar que a cultura popular não é a representação máxima de uma nação porque os gestos individuais ultrapassam seus próprios limites. Prova disso é observar que os eventos cotidianos particulares, anônimos do indivíduo ou grupo podem tornar-se signos padronizados da cultura oficial, ainda que os símbolos nacionais sejam apresentados como identidade nacional imutável. Isso demonstra que os sistemas culturais podem transcender à formatação histórica tradicional. Destarte, Bhabha identifica o lugar da cultura como o interstício de estratégias de saber/poder colonial, cujo estereótipo da memória e a imitação é que lhes autorizam existir, a saber:

“A localização da cultura está em torno da temporalidade, muito mais do que da historicidade, pois os movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal”.(BHABHA, 2003:198-219)

Estes fenômenos estruturam-se como processos socioculturais observados em práticas discretas, que ora existem de forma separada, ora se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. E definem os ciclos de *hibridação cultural* como mecanismo estratégico ao estudo da identidade e interculturalidade que reestruturam os conjuntos históricos e as sedimentações sociais. Nesse sentido, os significados sociais, políticos, religiosos e culturais nos quais a ceramista Dagmar Muniz e o oleiro Fernando Araújo constituem a âncora de suas produções reforçando seu valor de uso, sua função no contexto no qual foram produzidas, considerando as crenças, as superstições, estereótipos, as esperanças e os seus medos.

O conceito de *hibridação cultural* nos ajuda a entender como a produção da ceramista Dagmar da Cerâmica 14 Irmãos na cidade de Belmonte, sul do estado da Bahia, e do oleiro Fernando Araújo em Teixeira de Freitas no mesmo estado, transcende as suas situações de vida. As práticas artísticas de saberes podem inserir-se no debate contemporâneo que procura, nos termos da antropologia, dar voz ao nativo, aos procedimentos técnicos desenvolvidos empiricamente e com a memória histórica. As informações da análise científica da matéria prima cruzadas com experiência prática cotidiana da ceramista Dagmar Muniz e do oleiro Fernando Araújo podem agregar valores aos objetos produzidos, ao contribuir para melhorar as condições socioeconômicas mais ou menos lucrativas, determinando o tipo da produção de objetos técnicos, mais rentáveis, ou estéticos, mais artísticos, menos rentáveis.

Cabe ressaltar os processos das condições de trabalho e modos de vida nas cidades brasileiras, tecidos pela história da origem pobre e dos modos de vida precários, a lida árdua de Dagmar Muniz, artista popular e ceramista, reiteradamente dita, nascida em 1940 na cidade de Una no estado da Bahia. O trecho da entrevista concedida à pesquisadora em 08 de novembro de 2014 relata:

“[...] Sou filha de Una... Filha de pai negro e mãe branca aos oito anos chegaram à Belmonte e aos treze anos tive o primeiro filho, de vinte um... O meu pai, trabalhador rural, saiu da cidade de Una com a família numa canoa, em busca de emprego nas fazendas de cacau. Em Belmonte, conheci meu marido e fui trabalhar com ele na fabricação de tijolos (maciços), produzindo sozinha em torno de setecentos e quarenta tijolos por dia... coisa que muito homem não faz..e estou aqui até hoje [...]”.

Em Belmonte, a ceramista Dagmar, de 74 anos, confecciona vasos de até 2,60m de altura e tijolos refratários entre outros produtos. Nestas empreitadas, pode-se observar que a ceramista -utiliza argilas mais ou menos arenosas, dependendo do objeto a produzir. Para fazer tijolos maciços refratários, por exemplo, o barro utilizado tem pouca plasticidade e isto pode tornar o tijolo queimado mais resistente. Em contrapartida, para a confecção de objetos de forma orgânica serve-se de argilas mais plásticas, mais maleáveis ou flexíveis. Eles selecionam as características da matéria primas diferenciados através do tato, pela coloração e por testes empíricos para confecção dos objetos: o barro é mais ou menos plástico, de cor cinza escura quase preta que após a queima fica quase branca. A ceramista Dagmar Muniz busca a plasticidade e a resistência do barro que trabalha numa pesquisa continuada em diferentes localidades, por vezes até explora novas matérias com a segunda profissão conforme vimos no capítulo IV, em detalhes, de furador de poços artesianos do filho Hamilton. A atual fase de produção a ceramista utiliza duas diferentes jazidas de barro, sendo a primeira num igarapé do Rio Jequitinhonha e outro na margem do mesmo rio. O relato da ceramista ressalta a preocupação maior com as relações de força pela posse das jazidas na Lagoa da Conceição, em Belmonte/BA:

“[...] Quando eu botei Cerâmica 14 Irmãos. E alguém que queira dividir um pedaço da terra e poderia querer vender o restante, aí eu fiz um documento e botei 14 Irmãos, que é justamente os meus filhos. Lá tinha esse barro, de lá fomos pra Belmonte e começamos a trabalhar na usina, da usina a gente pegava o barro na Conceição, onde eu pego até hoje. Quando eu pegava na Conceição era no comando de Humberto Bolardini. A gente pagava um quinto de dez por cento. Qualquer peça que fizesse. Tijolo, (?), telha. Qualquer tipo de material eu pagava dez por cento. ‘Um certo dia eles comunicou pra gente’ que estava vendendo as terra pra Raimundo Cântaro Padevam de Cruz. Eu sei que é deles a propriedade. Aí eu fiquei sem ter como trabalhar. Aí apareceu esse moço, Emanuel e disse D. Dagmar eu soube que estão vendendo as terras pra senhora lá. Eu digo tão vendendo e o Sr. Raimundo já esteve aqui pra aparar o barro. Mas eu ainda ‘tô’...eu digo que ia aparar o barro, mas o barro que ‘tava’ atirado eu ia mandar apanhar. Aí eu consegui apanhar o barro lá, e o Emanuel veio comprou um pedaço em minha mão e me deu. Ah, o Raimundo quando comprou as terras barrou e ainda não queria deixar pegar o barro que ‘tava’ lá e eu disse o barro que eu já tirei eu vou pegar. E aqui dentro é meu. Não vieram tipo assim a Sra. para de pegar o barro, Vieram tipo violência assim, mas como Deus e bom não houve nada eu ‘tô’ trabalhando tranquila. E eu digo pra todo mundo, esse barro foi Deus e Emanuel que me deu [...]”

Ao longo desses estudos, estiveram sempre presentes na mente da pesquisadora as narrativas de Maria Aparecida, Carolina Maria de Jesus e de Maria Augusta do Nascimento Silva que foram apreciadas para realizar analogias aos relatos de Dagmar Muniz. Uma delas foi a história de Maria Aparecida que atua no documentário “Cabra marcado pra morrer”, do cineasta Eduardo Coutinho (1933-2014), gravado no interstício de 1958 a 1982. A temática

do filme abordou a reação das condições degradantes de vida impostas pelo sistema capitalista brasileiro na década de 1950 e destacam-se o paraibano João Pedro Teixeira, um dos fundadores da Liga Camponesa em 1958 e a sua mulher Maria Aparecida como mantenedora de seu legado.

Outra personagem relevante foi a escritora Carolina Maria de Jesus (2006), moradora da favela do Canindé, na cidade de São Paulo, aproximadamente no mesmo período de atividade de João Pedro, na Paraíba, que se tornou escritora ao ter seu diário publicado como livro “Quarto de Despejo - diário de uma favelada”. A autora, em 2006, relata os modos de sobrevivência frente ao sentimento de impotência sobre opressão e precariedade das condições de vida na cidade:

“15 de julho de 1955, aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Nas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar... 16 de julho... Tudo quanto eu encontro no lixo eu cato para vender. Deu 13 cruzeiros. Fiquei pensando que precisava comprar pão, sabão e leite para Vera Eunice. E os 13 cruzeiros não dava! Cheguei a casa, aliás, no meu barracão, nervosa e exausta. Pensei na vida atribulada que levo. Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta”. (JESUS, 2006: 21).

Por outro lado, estes estudos podem iluminar a compreensão dos mecanismos de adaptação do negro e do imigrante regional, no modelo da sociedade de trabalho livre, relativos aos anos sucessivos a Abolição como consequência do passado de condições morais, culturais e sociais degradantes. Como exemplo deste processo, Maia (2008) cita uma versão acerca da formação do Morro do Chapéu Mangueira, no Leme, Rio de Janeiro, em 2008, depoimento coletado de Augustinha (liderança da comunidade) e alguns moradores do local:

“Em 1889, na cidade de Campos/RJ, um escravo alforriado recebeu de seu ex-Senhor um burro, uma saca de farinha, outra de sal e um pedaço de carne-seca, tomando rumo ao Rio de Janeiro para procurar trabalho. Chegou até a Praia do Leme apenas com o burro e o sal. Então matou e salgou o burro armazenando-o em uma barrica de madeira encontrada na praia. Até 1913, morou nesta orla e foi obrigado a mudar-se para parte de cima da área de demarcação ambiental feita pelos militares quando foi construído o Forte do Leme.” (MAIA, 2008: 19).

Em Teixeira de Freitas, o oleiro Fernando Araújo realiza uma produção artesanal comercial de jardinagem, mas com foco também educativo e cooperativo, que traz visibilidade da memória semântica da Olaria João de Barro desde o século XIX. A atuação de Fernando Araújo pode ser considerada análoga aos fatos étnicos históricos, em relação ao

aproveitamento do contingente desqualificado de mão de obra, dos ciclos da economia colonial brasileira. Em 28 de dezembro de 2014, o oleiro concedeu entrevista acerca do assunto:

“[...] Eu tenho três filhos que já é oleiro, a nossa base cultural é o seguinte: eu ensino as outras pessoas que vem de fora. Eles vêm aprender aqui que somos ótimos oleiros e tem a tradição familiar. Meus meninos tudo eles podem ser até outra coisa, mas a base eles têm de ‘entrar dentro’ da cerâmica e saber. Se falar assim eu não quero ser oleiro, mas tem a base de oleiro. Eu tenho três filhos e todos os três são oleiros. Eles trabalham cada um faz uma coisa e tal, então minha família tem trezentos anos de barro. É tradicional. Você pode pegar a ‘revivência’ de Pernambuco que é a base, vai falar dos meus tios, meu pessoal que começou no tempo dos engenhos fazendo pote que não tinha agua, não tinha caixa d’água, não tinha plástico, não tinha nada. Então eles vendiam filtro pra... e uns tal de burrão, que era uns potes grandes redondos que botava 40 latas d’água e o pessoal usava e depois que veio o plástico [...]”

Atualmente, a olaria abriga alguns membros do contingente de mão de obra excedente e desqualificada da cidade para trabalhar como prestadores de serviço onde dividem todo o lucro da produção específica. Estes trabalhadores recebem de Fernando aulas sobre a história da olaria, sobre as técnicas desde a extração do barro, preparo do barro, a modelagem manual, a modelagem no torno, a secagem, os processos de queima, até a embalagem para o escoamento dos produtos. As engrenagens elaboradas desta forma demonstram a possibilidade de uma nova organização sócio-político-cultural que pretende resistir à imposição da arte oficial de forma consciente ou não. Isto acontece comumente tanto em situações de convivência e implantação de normas paralelas, quanto na criação de estéticas próprias, como no desenvolvimento da cerâmica popular pelo interior do Brasil.

A Olaria João de Barro tem origem em Pernambuco, datada da vinda de portugueses para o Brasil, entre os séculos XIX e início do XX. A família de Fernando Araújo foi enviada por padres missionários portugueses para montar uma olaria em Pernambuco destinada à fabricação de talhas, filtros de água e demais utensílios domésticos. Segundo relato do oleiro Fernando Araújo, esses missionários tinham problemas de saúde ao beber a água sem tratamento e também observavam a disseminação de doenças nas comunidades devido ao consumo. Destarte, a avó dele casou-se com um índio em Pernambuco, e presume-se que este ingressara na atividade oleira, na busca de melhores condições de trabalho e sobrevivência. Tal fato, pode ser visto como análogo ao contingente indígena já reduzido à servidão que foi absorvido pelas microempresas coloniais em atividades mais brutas ou menos especializadas, como a produção de peixe seco até a produção de cerâmica no período

colonial. Igualmente como a derrubada de matas para fazer lavoura de cana de açúcar (GOMES, 2017, no prelo), análogo foi o casamento entre a avó portuguesa do oleiro Fernando e o índio, que deram origem à genealogia da família Araújo e ao prosseguimento da atividade oleira da Cerâmica João de Barro pelo nordeste brasileiro.

Evidenciam-se as práticas da arte inserida na vida através das experiências e investigações da matéria barro e da cerâmica, a construção de uma identidade cultural de artista nas classes populares onde as imagens podem sair do lugar da representação estereotipada para uma troca efetiva da experiência poética entendida a partir de seu vínculo social. O oleiro Fernando confirma a atividade de escolha da matéria prima atrelada ao tipo de produção no relato coletado pela autora em 27 de dezembro de 2014 na Olaria João de Barro:

“[...] Mas a matéria-prima é a base principal do oleiro porque.... Esses dias nos estávamos vendo uma coisa interessante que a gente fica vendo. Porque não tem olaria em todo lugar? Porque essa arte tem núcleo e tem regiões. Um exemplo, tem aqui e tem lá em Vitória, as paneleiras. Só que o barro de Vitoria não faz as coisas que nós fazemos aqui. Então até dentro deste contexto há divisão. A peça que nós trabalhamos aqui tem identidade nossa. Você pode levar nossa peça aqui lá pro Rio Grande do Norte. Você vai chegando e qualquer pessoa lá conhece nossa peça. Olaria de Fernando. Porque o barro divide isso [...]”

A matéria prima é coletada a aproximadamente 2, 3 quilômetros da Olaria João de Barro e a casa do oleiro. A coleta demanda mão de obra de pelo menos cinco indivíduos: o Fernando Araújo que afere a qualidade da matéria prima, um motorista de caminhonete que exerce a função de mateiro, e quatro peões que realizam a extração propriamente dita quando a jazida é identificada. As ferramentas utilizadas para esta atividade extrativista são o facão, a machadinha, a picareta, a enxada, a pá e o carrinho de mão. O oleiro Fernando Araújo aplica o conhecimento adquirido durante toda a vida, no dia-a-dia e que não tem comprovação científica nenhuma. A necessidade de extração de um tipo de matéria prima é o fator determinante da produção cerâmica em escala maior ou menor. No seu sítio, demonstra a preocupação em comprovar a autenticidade de suas ações através do fato em si, conferindo a qualidade do barro pelo método da observação do sistema de decantação natural do barreiro:

“[...] Até o barro divide isso. Tem uma área de barro. Nós temos uma área de barro aqui, só para você ter uma ideia. Esse barro daqui que nós pegamos lá também pertence ao Vale de Jequitinhonha. Esse barro daqui é o mesmo tipo talvez e aí você vai lá embaixo, lá na Cascata e já muda. É na mesma veia, mas ele muda. É igual água

mineral, você está tirando aqui e com três metros ele da diferença e a peça fica... Nós estamos pegando um barro daqui porque quando chove a água passa e barro sedimento, e o barro vai embora logo. Lá na Cascata a água quando enche como é baixada demora, aí quando vai lá, fica mais coberto de água, então essa é a diferença do barro de lá e do barro de cá. Decantando e lá tem uns fungos que se você pegar dá umas machinhas e tal porque ele fica coberto por muito tempo e absorve as matérias orgânicas diferentes desse aí, que chegou lavou e a água foi embora. Então o melhor que tem é na parte de cima, na parte de baixa já da diferença. Então nós usamos mas tem de saber o sistema. Ele fica mais frágil, porque ele fica com mais goma [...]"

Para a ceramista e o oleiro, a determinação do tipo de produto fica então estabelecida pela qualidade do barro em relação a estética e, sobretudo, a resistência da matéria após a queima. A cor da cerâmica avermelhada é referente a quantidade de óxido de ferro na composição da matéria barro que, após a queima. Mas, o oleiro observa que o forno também colabora com essa tonalidade dos produtos. Isto quer dizer que se numa mesma fornada tem objetos feitos com barro branco e objetos com barro cinza, azul amarelo ou vermelho, o primeiro se contaminará com óxido de ferro impregnado no segundo, e por isso os produtos cerâmicos brancos ficarão na coloração rosa ou vermelha após a queima. Sendo assim, é um processo físico-químico na câmara de queima durante a fundição que determinará a cor dos objetos produzidos tanto pela ceramista Dagmar Muniz quanto o oleiro Fernando Araújo, que discorre sobre esse processo:

"[...] Nós trabalhamos com peças rústicas. A cor vai depender do barro. O barro que determina a cor da cerâmica. Não é você que quer, é o barro que determina. O barro tem umas quinze a vinte cores. Aqui nós temos quatro cores: azul, amarela, o cinza e tem o barro vermelho que a gente adiciona pra ficar mais vermelho ou mais claro. Quem vai determinar a cor do barro é o forno ou o barro. A história do barro quem determina é ele... A questão do forno quando vai mudar a mancha de uma peça, a cor da peça, a claridade ou negócio aí, o forno também... então tem coisas que não depende. 'Nós pode' acrescentar, mas não mudar cem por cento. As telhas brancas é o barro lá de Salinas [...]"

Também a ceramista e o oleiro servem-se do mesmo procedimento quanto à aferição da temperatura da queima. Observa-se que existem saberes sobre o processo de queima à lenha controlada para não ultrapassar a temperatura limite de o produto suportar o corpo cerâmico sem danos, e que, também impede atuar em outros processos de acabamento dos objetos, a não ser com engobes, em alguns casos, a saber:

"[...] A esmaltação o barro não aguenta, ele só aguenta até mil e trezentas de temperatura. Oitocentas, novecentas e até mil. O barro pra vitrificar ele tem de chegar a mil e trezentos e se chegar e não aguentar ele começa a trincar. Nós temos o conhecimento...Nós usamos o tauá. Lá em Pernambuco se usa o tauá pra dar a cor. Tem o tauá cor de chumbo. Tem o tauá vermelho. O tauá é um barro que é só a goma.

Você mói ele e serve pra dar um banho de listras, aí você vai ter duas cores na peça [...]”.

Voltando ao tema central deste capítulo, o imaginário de Dagmar Muniz e Fernando Araújo consiste, enfim, na capacidade do sujeito de se apropriar do antigo e do moderno, de tempos imemoriais e memórias fragmentadas sem a pretensão de estabelecer um paradoxo entre questões, mas é exposto nas temáticas formais dos objetos modelados, tal como um intermediário das realidades socioculturais. O modo de vida e a compreensão da estética formal estão imbricados às necessidades de subsistência. Por um lado, Dagmar determina qual artefato será confeccionado de acordo com as diferentes amostras de barro que o filho Hamilton coleta nas jazidas encontradas ao longo da navegação no rio Jequitinhonha ou da colheita do cacau, também sendo considerado para tanto o tamanho da jazida e sua serventia. Por outro lado, as características dos objetos produzidos na Olaria João de Barro revelam indícios da produção oleira de Portugal. Tomam-se como referências morfológicas podem ser geradas através do estudo dos tipos de formas e amostras dos artefatos cerâmicos funcionais que revelam indícios da tecnologia da produção cerâmica no Brasil desenvolvido no século XIX, ou até antes. Os dados singulares das amostras dos artefatos de categorias funcionais compreendem: tijolos, vasos, correntes, claviculários, cofres, tigelas, panelas, copos, jarros, canecas, instrumentos musicais etc.

À vista disso, as dimensões simbólicas do indivíduo são frutos de uma relação que depende das variações de distância da visão de mundo e do conformismo, impostos pelas relações de poder. As ações simbólicas importantes existem por diversas maneiras de organização social que constituem o movimento de arte. Esse fenômeno revela-se na morfologia dos objetos produzidos e pode apresentar a arte como uma ação simbólica, onde o importante é realizar a etnografia dos sistemas de significação e comunicação, pois é uma experiência importante na vida social por transmitir significados relevantes do cotidiano. As variadas informações sócias históricas estão, muitas vezes, ausentes na documentação escrita. Com isso, nNo entanto, podem-se considerar formas e tipos diferenciados de objetos que traduzem os adventos do cotidiano contemporâneo, como expressão artística, ou seja, com características diferentes da produção cerâmica serializada e estereotipada da preocupação estética visual. (Figs. 23 e 24).



Figura 23 - Espaço de exposição da Cerâmica 14 Irmãos²³



Figura 24 - Espaço expositivo Olaria João de Barro²⁴

²³ Fonte: Acervo pessoal (2016)

²⁴ Fonte: Acervo pessoal (2016)

CAPÍTULO VII - A REDE MODELADA: ECONOMIA, ARTE E SOCIEDADE

Neste capítulo trataremos de demonstrar como a atividade cerâmica se entrelaça com a economia local e regional e como diz respeito à sociedade como um todo. Demonstraremos também por dados e usando conceitos de memória simbólica, memória histórica e memória episódica como se constituem as identidades sociais dos trabalhadores ceramistas e até, de certo modo, dos demais habitantes das cidade de Belmonte /BA e Teixeira de Freitas/ BA.

O mundo da produção cerâmica começa no galpão da oficina e daí se esparrama numa rede de conexões sociais, artísticas, históricas e públicas – numa rede modelada a partir do trabalho e da obra dos ceramistas e oleiros. Este capítulo trata de descrever e também problematizar essa rede a partir do trabalho e das concepções criadas pelos protagonistas. Ao mesmo tempo, insere-se nesse mundo a pesquisadora, como observadora participante que, aos poucos, se envolve na práxis dessa rede e vai buscar entender as conexões mais subjetivas desse mundo.

A pesquisadora comportou-se como agente que observa a arte para além das cercanias da arte culta. O mundo social observado exigiu uma escuta atenta para minimizar certos constrangimentos dados pelo desconhecimento da situação vivida. A prática da alteridade rompeu de certa pela dialética entre imagem e texto como método acadêmico de compreender outras formas da atividade artística. Os espaços, os gestos, a indumentária, o mobiliário, os equipamentos e o comportamento cotidianos são formas peculiares de codificação dos sistemas de significação e comunicação de um determinado grupo social. O exame de fenômenos sociais não pode seguir uma tradição intelectual rígida que desconsidera os eventos dinâmicos da cultura. O antropólogo Gilberto Velho (1945-2012) diz que para o observador escapar dos estratagemas do senso comum e superar os obstáculos epistemológicos do pensamento científico é necessário estudar a sociedade considerando que a interpretação dos fatos está imbricada à subjetividade do observador posto que,

“A vivência sociocultural do pesquisador não deve sobrepor-se, nem controlar o objeto a ser interpretado. A experiência da observação participante possibilita uma versão analítica relativamente heterogênea das sociedades complexas, pois, há de se considerar a questão da subjetividade... Estou consciente de que se trata de uma interpretação e que por mais que tenha procurado reunir dados verdadeiros e objetivos

sobre a vida daquele universo, a minha subjetividade estará presente em todo o trabalho.”5 e 4 (VELHO, 1997:9- 10)

A pesquisa etnográfica se deu pelo acompanhamento da rotina da atividade produtiva. A pesquisadora colocou-se na posição de aprendiz das tarefas oleiras a fim de compreender os significados das ações realizadas pelos protagonistas. O psicólogo e neurocientista russo Endel Tulving (1927-) contribuiu nestas investigações, pois suas formulações acerca do fenômeno da memória à luz dos paradigmas científicos consideram que as narrativas das histórias da vida favorecem o entendimento sobre o indivíduo as vivencia. Neste caso, Tulving propõe a teoria de especificidade de codificação, tal como um entendimento sobre a diferença entre as memórias semântica e episódica, na forma como funcionam, nos tipos de informação que processam e modelam a organização cooperativa de um grupo social. O artigo de Gustavo Gauer e William B. Gomes (2006) apresenta as teorias sobre memória que discutem a cognição com experiência de aprendizagem, e contribuem para esclarecer que,

“O retorno à memória como experiência de recordar As qualidades da experiência consciente de lembrar permaneceriam em segundo plano até que, num trabalho crucial para a nascente ciência cognitiva, de Endel Tulving ressaltaria o princípio da dissociação da memória de longo prazo em dois sistemas independentes, embora relacionados: memória episódica e memória semântica. “(GAUER e GOMES, 2006:102-112)

Os relatos transcritos nos diários de campo, nos anexos, representados pelas ilustrações e transcrições das entrevistas semiestruturadas, tiveram a finalidade de situar e registrar os eventos e situações, bem como a passagem do deslocamento do campo da própria cultura da observadora. Desta forma, foi configurada uma rede de codificações para estabelecer os elos entre parceiros, colaboradores e acompanhar a atividade produtiva da ceramista Dagmar Muniz e do oleiro Fernando Araújo, identificando os significados das ações que tanto trazem estranhezas e inquietudes por estarem, neste estudo, fora dos estereótipos da produção cerâmica. Sendo assim, pode-se compreender que a memória semântica armazena os códigos assimilados a longo prazo que dizem respeito as palavras, símbolos e significados de um mesmo povo. Por sua vez, a memória episódica diz respeito aos códigos individuais que uma pessoa tem sobre um fato específico. Isto não significa que estes fenômenos da memória ocorram em unidades separadas. Com isso, Tulving (2002) ressalta que:

“Lembrar de eventos do passado é uma experiência universalmente familiar, e também unicamente humana, tudo indicando que outros animais não podem viajar de volta no tempo nas suas próprias mentes. A primeira distinção proposta por Tulving corresponde a uma taxonomia de capacidades de memória em termos das características funcionais dos fenômenos: episódica, semântica e memória de

habilidades perceptuais e motoras. As duas primeiras são de caráter proposicional (mais recentemente chamado declarativo) e a última, procedural. Enquanto a capacidade de memória procedural permite a um sujeito “lembrar como” realizar certa tarefa, e a memória semântica permite “saber que” algo aconteceu, a memória semântica possibilita ao indivíduo “lembrar que” um determinado evento aconteceu e faz parte do seu passado (TULVING, 2002:1-25)

Esses estudos sobre a memória contribuíram para formular o referencial da transcrição das entrevistas semiestruturadas, baseado no pensamento do sociólogo francês Daniel Bertaux (1939-1996). Os conceitos alinhavados permitiram a pesquisadora elaborar análises do material empírico observado no discurso da ceramista Dagmar Muniz e do oleiro Fernando Araújo. Para nutrir de relatos no escopo da tese e editar os vídeos “Coisa que muito homem não faz” e “Revivências”, com atenção evitou-se alterar a interpretação subjetiva dos relatos com intuito de dar voz ao nativo. A busca de obter informações do cotidiano não foi necessariamente para comprovar a autenticidade dos fatos, e sim comprovar através da narrativa como a pessoa vivencia o fato pelos cruzamentos da memória episódica e da memória semântica. (BERTEAUX, 2006: 24)

Os procedimentos metodológicos também se valeram do conceito do crítico americano Hall Foster (1892-1982), que discute questões políticas, sociais, gênero, localidade, a fim de incorporar a antropologia na arte contemporânea. O método do “artista etnógrafo” nos termos do autor foi de grande valia para identificar que o processo de criação da ceramista e do oleiro gera um crescente multiplicador de transmissão de memória cultural, estreitando relações dos diversos segmentos sociais, operando como um fator modificador da realidade deste organismo social pois também visam o retorno financeiro para a subsistência. A analogia construída pelo teórico sobre o termo o artista enquanto etnógrafo refere-se ao conceito do autor como produtor elaborado pelo filósofo Walter Benjamin (1892-1940), explicado no quadro a seguir:

Tabela 7 – Analogia de conceitos/Moderno e Contemporâneo

Walter Benjamin – O autor como produtor (BENJAMIN, 2006:271-293)	Hal Foster– O artista enquanto etnógrafo. (FOSTER, 1966:158-173)
Qualidade da arte é a estética	Qualidade da arte é o conteúdo
Qualidade técnica verificada onde o	Qualidade do tema preocupado em
Aparato da arte é a forma de produção do objeto autônomo	Reinserções das representações dadas, Bill Woodrol desconstrução e reconstrução dos objetos comuns (1981), Andy Warhol, “Brillo Box “(1964) Steve Harvey, designer da caixa “Brillo Box” (1961)
O <i>site especific</i> da arte é o mesmo espaço da atividade política	O não-lugar da arte se revela em processos da atividade artística nos espaços fora do cubo branco
As vanguardas políticas situam-se no mesmo local das vanguardas artísticas	Os problemas da arte relacionam-se com o outro étnico promovendo a transfiguração do lugar comum
Tema dialético: opressor X oprimido, destacando-se o esforço do oprimido como resultante na transformação da cultura dominante.	Patronado ideológico antropológico faz o artista correr o risco do mecenato ideológico conduzi-lo a assumir o papel do nativo ou informante oprimido pós-colonial
Os dispositivos mecânicos embelezam a memória miséria como objeto de fruição	A produção artística rompe a dialética entre imagem e texto
Delimitar a arte em categorias nos sistemas gerados pela elite intelectual	Visibilidade da arte para além das cercanias da arte culta

Fonte: Tabela desenvolvida pela Autora

Com isso, a rede modelada trata da análise dos aspectos da imagem imbricada ao lado cognitivo da representação e ao lado simbólico dos fenômenos que orientam diversos aspectos do mundo real, em estruturas que não seguem um padrão regular epistemológico, porém estendem a visibilidade da arte para além dos paradigmas da arte culta.



Figura 27 - Cidade de Belmonte – Praça Treze de Maio - Centro²⁷



Figura 28 - Cidade com a arquitetura art nouveau e art déco²⁸

²⁷ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <[Http://mapas.google.com](http://mapas.google.com) >. Acesso em: 21 de julho 2015.

²⁸ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <[Http://mapas.google.com](http://mapas.google.com) >. Acesso em: 21 de julho 2015.



Figura 29 - Cidade de Belmonte – Prefeitura Municipal de Belmonte - Centro²⁹



Figura 30 - Cidade de Belmonte – Farol30



Figura 31 - Igreja Matriz³¹

²⁹ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <Http://mapas.google.com >. Acesso em: 21 de julho 2015.

³⁰ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <Http://mapas.google.com >. Acesso em: 21 de julho 2015

³¹ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <Http://mapas.google.com >. Acesso em: 21 de julho 2015



Figura 32 – Vista da Rua São Domingos – Rua da Cerâmica 14 Irmãos³²



Figura 33 - Rua São Domingos – Rua da Cerâmica 14 Irmãos³³

Existem artistas e artesãos na cidade que são convidados a executar esculturas de grande porte que representem os animais mais exuberantes das regiões do sul da Bahia e que por isso mesmo trazem-lhe fama, como por exemplo, a escultura de um Guaiamum (Fig.34), com 8 metros de altura, de autoria do artista Miguel Bastos, alocada na avenida central da cidade, na foz do rio Jequitinhonha.



Figura 34 - Portal do Guaiamum - Praia do Guaiamum – BA

³² Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <Http://mapas.google.com >. Acesso em: 21 de julho 2015.

³³ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <Http://mapas.google.com >. Acesso em: 21 de julho 2015.

Todos os quatorzes filhos vivos de Dagmar trabalharam na cerâmica, entretanto, apenas um continua na lida: Hamilton. Os outros saíram em busca de melhores atividades na Bahia. Dagmar executa o trabalho de confecção dos vasos com dois metros e sessenta de altura, panelas etc. Controla a queima em todas as etapas de aquecimento e resfriamento. Algumas filhas, um neto e vizinhas colaboram eventualmente no acabamento das peças. O filho mais velho trabalha na lida direta da atividade oleira, passando pela extração do barro, confecção de tijolos maciços em formas chamadas caixotes e na montagem de forno para cada queima. Atualmente, parentes trabalham como prestadores de serviços sazonais dependendo do montante de encomendas são acionados para trabalhar nas atividades. Durante a visita técnica, na Cerâmica, Dagmar mostra-se desenvolvida ao se comunicar de forma clara. O filho e os demais colaboradores demonstram-se concentrados nas tarefas, tímidos e lacônicos. Ela explica que o barro cinza tem mais matéria plástica na composição, serve para confecção de objetos utilitários. É extraído na Lagoa da Conceição – um charco de um igarapé do rio Jequitinhonha em Belmonte/BA.

A ceramista trabalha à sombra porque precisa que o barro mantenha-se úmido facilitando a modelagem. (Fig. 35). Dagmar trabalha na modelagem de panelas, encomendas de objetos, vasos etc. Afirma que ensinou aos filhos realizarem todas as tarefas na produção cerâmica. O filho Hamilton trabalha ao ar livre. Uma de suas atividades é untar a forma de madeira com água e areia para em seguida enche-la com barro e em subsequência desmoldar os tijolos. (Fig. 36). Atualmente, é recorrente Dagmar contratar dois parentes para sovar o barro e montar o forno além do filho mais velho, Hamilton. Para extração do barro ele é o piloto da canoa de rabeta que leva a pesquisadora à Lagoa da Conceição (Fig. 37). Ele tem um colaborador que é mateiro (Fig. 38), auxiliam a extração do material (Fig. 39) e escolhe o local onde o barro será extraído de acordo com a qualidade mais plástica ou menos plástica, ou que atenda ao tipo de produto a ser executado: barro cinza/amarelo e o branco na Lagoa da Conceição e barro preto, mais plástico, no cacauero ou as margens da foz do rio Jequitinhonha.



Figura 35 - Atividade de trabalho na olaria - Dagmar Muniz e Kátia Gorini³⁴



Figura 36 - O filho de Dagmar (Hamilton) na confecção de tijolos³⁵



Figura 37 – A pesquisadora e Hamilton filho mais velho ad Dagmar³⁶

³⁴ Fonte: Acervo pessoal (2015)

³⁵ Fonte: Acervo pessoal (2015)

³⁶ Fonte: Acervo pessoal (2015)



Figura 38 – O mateiro auxiliando a navegação no igarapé³⁷



Figura 39 – Atracagem do barco próximo a Jazida na Lagoa da Conceição e extração de barro no barranco do Rio Jequitinhonha

Observa-se que todos os atores envolvidos dominam os processos da confecção de tijolos, desde a escolha do barro mais adequado até a queima. Os homens trabalham nessa produção e as mulheres, embora conheçam os mesmos processos de modelagem de tijolos nos caixotes de madeira, dedicam-se à confecção de objetos utilitários e figuras do imaginário individual

³⁷ Fonte: Acervo pessoal (2015)

ou coletivo. Com o passar do tempo, os modos de produção vão se modificando lentamente devido ao esgotamento das jazidas antes disponíveis, mas de forma significativa, tais como, confecção de formas, ferramentas, material comburentes, etc. As referências para a criação dos objetos também se ampliam com as encomendas, ilustrações de revistas e sugestões de visitantes turistas através da transmissão oral e imagética. Os oleiros ficam concentrados na execução das etapas do modo de produção, demonstrando conhecimento para o trabalho ser cumprido, sem interrupções. No entanto, Dagmar, como dona da Cerâmica, determina as tarefas, pois é ela quem recebe e trata de negociar as encomendas.

Desde 2002, a ceramista Dagmar participa de eventos (Fig. 40) que divulgam seus trabalhos Brasil fora. No dia 27 de Julho de 2008 foi feita em Belmonte a maior moqueca do mundo. O evento foi realizado numa quadra de esporte e a panela usada foi confeccionada pela artesã Dona Dagmar. Entre outras exposições, em 2014, foi ao congresso de cerâmica da UNESP e realizou uma visita de campo com estudantes da UNEB, nas cidades de Porto Seguro e Belmonte. Os setores políticos e culturais da cidade de Belmonte, às vezes, incentivam a visibilidade da imagem de Dagmar como ceramista e artista representativa da cidade, dependendo da gestão da prefeitura. Por exemplo, Dagmar foi homenageada com a implementação de uma praça (Fig. 41) para por trabalhos como elementos escultóricos, na frente da Cerâmica 14 Irmãos, pois, apoiou uma candidatura na época. Entretanto, o prefeito subsequente removeu os trabalhos e desfez a homenagem. No mais, somente promessas e colaboração individual de pessoas comuns trazem visibilidade ao trabalho da ceramista. A oleira recebe diversos convites e aplica oficinas tanto na olaria quanto em eventos, contudo reclama que não é remunerada devidamente ao final das atividades.

A família de Dagmar é católica. No espaço da cerâmica, sobrinhos e netos frequentam a olaria, aprendendo a manusear o barro como atividade lúdica, portanto, não foi observado o consumo de bebida alcoólica durante a documentação das tarefas de trabalho. Como atividade de lazer, os homens reúnem-se em um alpendre ao lado da olaria, após a lida diária para jogar cartas apostando alguns trocados.



Figura 40 - Atividade extra da ceramista Dagmar Araújo³⁸



Figura 41 - Área da Praça da Rua da Cerâmica 14 Irmãos³⁹

As tarefas de trabalho são distribuídas na organização da produção da Cerâmica 14 Irmãos ao longo do dia. As atividades laborais começam às cinco horas da manhã, com uma parada às onze horas para o almoço e se encerram por volta das cinco horas da tarde. Este plano de horários está diretamente ligada ao aproveitamento da projeção da luz solar utilizada para acelerar a secagem do barro ou dos objetos modelados. Quando há queima, então um dos oleiros, incluindo a Dagmar, fica no controle de alimentação do forno revezando-se por volta de 48 horas até completar o processo de transformação do barro em cerâmica.

A organização dos modos de produção da ceramista dispõe-se da seguinte forma: ela produz pelo menos cinco objetos pequenos dispostos sobre um banco de madeira de 0,60cm X 0,30cm X 3,20m, em sequência linear. Sova o barro e esboça os objetos, depois retorna ao primeiro objeto, onde iniciou a tarefa, e realiza o acabamento e assim por diante. A secagem dos objetos se dá no chão. Depois de secos são empilhados no forno para a queima.

³⁸ Fonte: Acervo pessoal (2015)

³⁹ Fonte: Acervo pessoal (2015)

Dagmar, por vezes, serve-se de um acervo com ilustrações de objetos para modelar objetos. Outras vezes, através da descrição da encomenda, cria suas próprias interpretações. Através da cultura oral das práticas e das ações coletivas, a ceramista forma os profissionais que trabalham para ela. O projeto dela é fazer uma escola onde possa transmitir os conhecimentos da cerâmica que ela domina como oportunidade para as futuras gerações de servirem-se disso como estratégia de sobrevivência.

A ceramista vive em uma casa simples de duas águas, bem próxima à Cerâmica, na mesma rua. Com não há muros, o público pode transitar no espaço produtivo sem restrições, apenas se identificando. Existe a atividade cacauera artesanal na mesma rua, pois é uma prática do cotidiano inclusive de Dagmar. O espaço expositivo apresenta-se da seguinte forma: um Galpão com duas águas, contendo prateleiras de madeira para colocação dos objetos, a maioria das quais ficam expostas no chão para dar visibilidade ao visitante da assinatura da artista. Durante o verão a ceramista recebe muitas encomendas de turistas, no entanto, poucos retornam para buscá-las. A recepção aos visitantes é sempre amistosa, considerando-se que podem ser potenciais compradores. A sequência de ações ao entrar na cerâmica de visitação é entrar no espaço expositivo, o espaço de modelagem e o espaço de queima, nesta ordem.

Os modos produtivos se mantêm quase os mesmos ao longo dos 60 anos da atividade da ceramista. Destacam-se a modelagem por formas ou caixotes de madeira para produção de tijolos e a modelagem dos artefatos dispensam o uso do torno pelas técnicas da puxada e acordelado. Segundo a arqueóloga Erika Marion Robrahn-Gonzalez (1998-), estas técnicas, de confeccionar objetos por puxadas e cordões de barro provem da dinastia Jomon, entre 14.000 aC. e 1.000 aC. É certo que os indígenas brasileiros usavam essas técnicas. As ferramentas de produção são confeccionadas pelos próprios trabalhadores e por Dagmar (Fig.42), eles fabricam ferramentas de acordo com a ergonomia do agente e do objeto a ser confeccionado.



Figura 42 - Ferramentas de produção⁴⁰

O forno da Cerâmica (Fig. 43) não tem dimensões fixas, sobretudo na altura (pé direito), pois é montado com tijolos crus, cruzados estruturalmente até formarem as paredes que o tamanho das peças exige para se queimar. Com essa arquitetura, abre-se a possibilidade de Dagmar realizar seus projetos tais como confeccionar o “maior vaso do mundo”, vasos, utensílios e esculturas que representam personagens do seu imaginário ou descritos por visitantes. O processo de queima da olaria João de Barro é distinto, uma vez que o forno tem uma câmara fixa. No entanto, atende às necessidades da produção, cujos objetos têm menores dimensões do que os de Dagmar Muniz. O forno constitui uma centralidade simbólica, pois o controle da queima dos produtos determinará todo o processo econômico e cultural da atividade cerâmica. É o símbolo de toda atividade, pois a produção para venda sairá da queima.

⁴⁰ Fonte: Acervo pessoal (2015)



Figura 43 - Conjunto de ilustrações do forno da Cerâmica 14 Irmão⁴¹

⁴¹ Fonte: Acervo pessoal (2015)

O significado e o sentido de uso dos objetos agregam valores culturais regionais, das atividades econômicas da região do imaginário da ceramista. Segundo Dagmar, os tijolos (Fig. 44) produzidos pela Cerâmica 14 Irmãos são refratários e de alta resistência, devido aos cuidados reportados na escolha do barro, na confecção e no controle da queima de alta qualidade. Por sua vez, os vasos são assinados e por vezes tem gravada a história de vida da ceramista. As influências do turismo nos temas formais ocorre quando visitantes sugerem temáticas que não fazem parte da realidade cotidiana nem do imaginário de Dagmar, como por exemplo, a “Torre de Pisa”. No entanto, ela coloca isso como desafio e modela-os como interpreta considerando aspectos formais que remetem ao coletivo. (Fig. 45).



Figura 44 - os tijolos produzidos pela Cerâmica 14 Irmãos⁴²



Figura 45 - Espaço de exposição da Cerâmica 14 Irmãos com obra do imaginário de Dagmar⁴³

⁴² Fonte: Acervo pessoal (2015)

⁴³ Fonte: Acervo pessoal (2015)

7.2 A Olaria João de barro

A jovem cidade de Teixeira de Freitas tem 27 anos (Fig. 46). Antes era um povoado que subsistia pela atividade agropecuária e em outra parte o território era ocupado pela Mata Atlântica. Mas, nos anos de 1980, o incremento da atividade madeireira por causa da expansão do reflorestamento de eucalipto, a produção industrial de celulose em larga escala e a localização geográfica favoreceram o aumento populacional, o comércio intermunicipal e interestadual na região do extremo sul da Bahia. Com isso, foi decidida a fundação da cidade em 05 de maio de 1985, após um plebiscito realizado pelos municípios fronteiriços de Alcobaça e Caravela, tornando-se a principal cidade da região. A olaria de Fernando Araújo, situa-se em um bairro novo, pois a cidade continua se expandindo territorialmente. O empreendimento é legalizado e chama-se Olaria João de Barro Ind. Com. Ltda/TF, sito à Rua Augusto Ribet, 714-946, Teixeira de Freitas – BA.



Figura 46 – Vista urbana do Centro d de Teixeira de Freitas⁴⁴

O bairro onde a olaria se situa é muito novo, formado por um loteamento numa área pública rural da cidade de Teixeira de Freitas (Fig. 47). No local não se produzem tijolos. O sustento da família de Fernando Araújo é fruto da produção de objetos denominados “decorativos”. A criatividade dos modos de produção é um dos destaques a serem observados. Os laços de parentesco no trabalho da Olaria compreendem a participação de toda a família de Fernando Araújo, a mulher Darlene e os três filhos, dominando as técnicas da cerâmica, tal como os antepassados dele, que vieram de Portugal para implementar uma olaria em Pernambuco. Atualmente, a mulher e o filho mais novo são quem mais trabalham na atividade oleira, pois

⁴⁴ Fonte: Acervo pessoal (2015)

os demais filhos têm empregos formais ou trabalham por conta própria em diversas atividades do mercado.

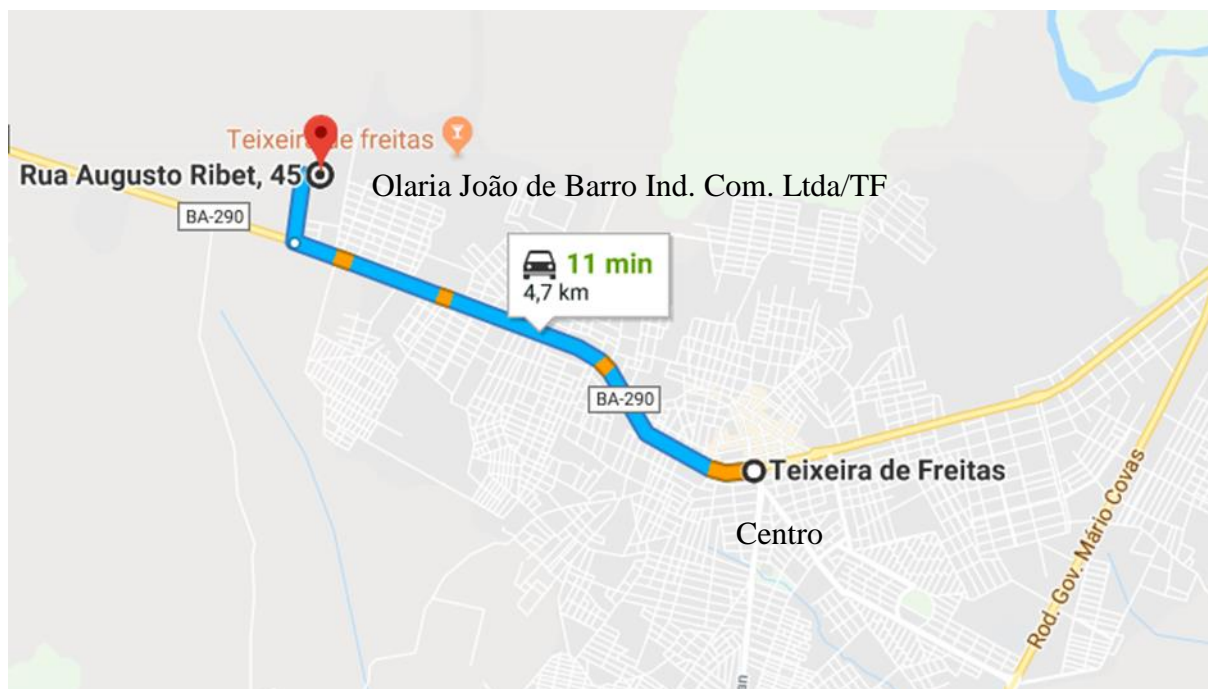


Figura 47 – Mapa de localização da Olaria João de Barro Ind. Com. Ltda/TF⁴⁵

Todos os operadores participam ativamente, desde a retirada do barro das jazidas, da sova na maromba, da modelagem no torno mecânico ou elétrico, da modelagem manual, da organização da secagem, da montagem dos processos de queima, da embalagem dos produtos e do escoamento da produção. Contudo, identificou-se que o oleiro Fernando Araújo atua de forma individualizada na captação de encomendas e nos orçamentos apresentados aos clientes. As atividades manufatureiras são realizadas pelos homens e mulheres. Elas trabalham na modelagem manual e na distribuição da produção, enquanto eles trabalham nas atividades que compreendem desde a retirada do barro no barreiro, o preparo do barro na maromba, a modelagem no torno, o processo de acabamento, a montagem do forno, o controle da queima e a desmontagem do forno.

Os trabalhadores dominam o processo produtivo da Olaria, em princípio. Depois, eles se especializam em uma atividade ou outra, de acordo com suas aptidões. O oleiro Fernando Araújo faz questão de divulgar a história da Olaria durante o ensino das práticas técnicas, demonstrando como se utilizam os equipamentos desde a origem da Olaria. Os oleiros que

⁴⁵ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <Http://mapas.google.com >. Acesso em: 21 de julho 2015.

prestam serviços para o João de Barro são um pouco tímidos ao se apresentarem, mas se mostram desenvoltos na fala, quando interpelados sobre atividades de trabalho que requerem concentração, habilidade e força física. Têm o mesmo compromisso de trabalho atuando com muita dedicação nas tarefas. Desta forma, pode-se dizer que a olaria funciona com um sentimento colaborativo e cooperativo (Figs. 48 e 49). Não foi observado o consumo de bebida alcoólica durante a lida, devido à necessidade de concentração na atividade de trabalho para evitar acidentes, ao que parece, motivado pelo alto grau de periculosidade no uso do maquinário de produção, como a maromba, os tornos elétricos e mecânicos além do forno à lenha.



Figura 48 - Residência e Olaria de Fernando Araújo⁴⁶



Figura 49 - Residência e desenvolvimento dos trabalhos na Olaria de Fernando Araújo⁴⁷

A memória simbólica da cultura oral e material revela-se nos termos técnicos do layout da Olaria e nos meios e na logística de produção, tais como, a escolha do barreiro através do conhecimento dos mateiros da região, o transporte do barro em carroça de burro, a sova do barro com os pés, o uso de tornos mecânicos movidos com os pés para modelagem, o sistema de secagem das peças até atingirem o ponto de couro, os procedimentos de colagem de duas ou mais peças, a confecção de ferramentas para acabamento, o armazenamento para secagem

⁴⁶ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <<http://mapas.google.com>>. Acesso em: 21 de julho 2015.

⁴⁷ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <<http://mapas.google.com>>. Acesso em: 21 de julho 2015.

dos objetos no processo de queima, etc. Identificam-se os profissionais da Olaria Joao de Barro como sovadores, oleiros e modeladores, pelo tipo de atividade que mais praticam no local. Fernando Araújo utiliza um vocabulário em muitos termos específicos a partir dos quais se pode formatar um glossário, a saber:

- Barbotina – lama do barro usada como cola para emendar partes dos objetos confeccionados quando estão em ponto de couro, fixar as alças ou os bicos dosadores entre outros apliques também de barro ou barbotina para colagem utilizada para reprodução e objetos em formas de gesso;
- Acordelado – técnica de modelagem de objetos a partir de cordões de barro e puxadas que dispensam o uso do torno mecânico ou elétrico;
- Puxada – técnica de modelagem manual, no torno elétrico ou mecânico, que a partir do centro de uma bola de barro, as mãos repuxam a massa para cima;
- Desbastador - ferramenta de madeira com arame na forma de um arco preso na ponta que serve para modelagem, escavar o barro para deixar o objeto oco e dar acabamento;
- Falsos planos - marcas dos gestos que ficam impressas na superfície do corpo cerâmica
- Engobe – tinta de barro colorida como o tauá, que é uma argila tingida de óxido de ferro;
- Espátula – ferramenta de madeira ou de plástico com formatos retangulares ou em semicírculo que para ajudar a modelagem dos objetos mantendo equilibrada a pressão dos gestos sobre a argila;
- Espicho – instrumento de corte com o cabo de madeira na forma do bojo das mãos, com ponta fina e longa de arame duro, serve para nivelar a boca do objeto quando está sendo modelado, ou para fazer desenhos gravados ou vazados;
- Esquente – corresponde à primeira etapa para esquentar o forno para acelerar a evaporação da água dos objetos nele colocado para queima;
- Maromba – máquina elétrica que mistura e amassa o barro até formar uma massa compacta e coesa, em ponto plástico, ou ponto para modelagem;
- Sovar – misturar e amassar o barro com as mãos ou os pés até formar uma massa compacta e coesa, em ponto plástico, ou ponto para modelagem do barro;
- Vitalina – estilo dos bonecos de Mestre Vitalino.

As dificuldades de manter as atividades da cerâmica da região são grandes e recorrentes na medida em que o oleiro Fernando Araújo tem necessidade de formar profissionais para

atuarem nas diversas frentes da produção oleira. Como a atividade é exaustiva, não gera interesse por parte dos indivíduos com potencial de trabalho. Além disso, a produção oleira é flexível e destina-se, por vezes, a realizar encomendas diferenciadas da rotina. Observa-se que, com o passar do tempo, há manufatura de novos objetos, sem trocar as atividades regulares. Com isso, o significado dos objetos produzidos atende à decoração de jardins, mas, sobretudo, para Fernando Araújo, as diferentes atividades de produção oferecem oportunidades de trabalho para gerar renda a quem quer que seja (Fig. 50). Desta forma, a produção cerâmica como um todo mantém em evidência a memória histórica da Olaria, que se desenvolve como se fosse derivada diretamente na história do Brasil colonial.



Figura 50 - Auxiliar do oleiro Fernando Araújo na produção de luminárias decorativas⁴⁸

Entre 2012 e 2014, não foram observadas transformações espaciais na olaria João de Barro. A sequência de ações pra entrar na Olaria começa pela entrada na casa do oleiro Fernando. Em seguida, chega-se no pátio expositivo, depois a uma parte coberta onde está o depósito úmido, o espaço da maromba, a área dos tornos, o setor de acabamento e secagem. Do lado de fora se encontra o forno (Fig. 51), com um salão interno de dimensões aproximadas de 3,20x6,00 x6,00m, o estoque seco para a lenha que alimenta o forno e o alpendre de modelagem manual. Os visitantes da Olaria são oriundos de diversos setores da cidade de Teixeira de Freitas, tais como comerciantes e estudantes do ensino fundamental, médio e universitário. Mas, também, a Olaria é visitada por artistas plásticos, arquitetos e paisagistas,

⁴⁸ Fonte: Acervo pessoal (2015)

principalmente de Minas Gerais, para que Fernando e seus parceiros realizem trabalhos mais específicos, elaborados em cerâmica (Fig. 52).



Figura 51 – Forno da Olaria João de Barro⁴⁹

Desde 2012, Fernando Araújo é convidado para participar da Feira Cultural anual em Teixeira de Freitas para divulgar a produção da Olaria João de barro. Através de sua história, Fernando Araújo realiza workshops em eventos culturais e/ou de turismo nas cercanias da cidade. A Olaria situa-se em um terreno plano dentro de um loteamento sem muros. Existe

⁴⁹ Fonte: Acervo pessoal (2015)

apenas um muro frontal com portão servindo de entrada da Olaria João de Barro e da casa de Fernando Araújo. A área não tem muros laterais, e o público visitante pode chegar amistosamente. A Rua Augusto Ribet situa-se a três ruas paralelas à Estrada BA290, principal acesso ao local para o escoamento da produção.



Figura 52 - Modelagem no torno com emenda para construção de vasos grandes

Para uma olaria, o forno é tratado como um monumento que precisa de manutenção regular para evitar a deterioração. O forno tem uma centralidade simbólica como objeto e ligação entre a memória da Olaria e os oleiros, pois dali retira-se o sustento e se constituem identidades. Como detalhes mais relevantes na atividade coletiva produtiva da olaria pode-se descrever a sova do barro que exige muito esforço físico, o domínio do torno para modelar o objeto no prumo, a emenda das partes dos objetos grandes no torno girando, a montagem do forno e o controle da queima. De acordo com as cores da câmara de lenha, eles estabelecem referências para atingir o grau de temperatura necessária para que os objetos estejam bem queimados ou fundidos por igual. Por memória histórica, relacionam a temperatura específica de modo empírico, a saber: a câmara das brasas acesas inicialmente tem a cor luz marrom escuro, correspondente dos 1000°C aos 4000°C ; depois tende ao vermelho alaranjado, correspondente dos 4000°C aos 6000°C ; e o final, amarelo ouro para amarelo claro, correspondente dos 6000°C aos 9800°C .

Os vasos e demais objetos produzidos materializam um certo princípio de identidade devido aos seus aspectos formais que remetem ao coletivo na atividade do torno mecânico, a

principal forma de modelagem do barro. Observam-se características da memória histórica devido aos aspectos formais que se assemelham aos utensílios coloniais brasileiros. No entanto, os objetos cerâmicos podem ter utilidades diferentes das funções ergonômicas do passado, sendo utilizados como objetos decorativos ou para proposições artísticas. O oleiro Fernando Araújo é, acima de tudo, um educador leigo, pois atende a comunidade local contando a história da família tecida à história do Brasil oitocentista, procurando manter as tradições da origem colonial da atividade oleira (Fig. 53). Por outro lado, é um empreendedor social, pois aproveita a mão de obra em desuso da cidade, qualificando-a na olaria, ampliando a perspectiva de sobrevivência destas pessoas na cidade de Teixeira de Freitas, tal como seus antepassados atuaram em Pernambuco e pelas paragens onde viveram.



Figura 53 – Visita técnica estudantil da UNEB ao oleiro Fernando Araújo⁵⁰

⁵⁰ Fonte: Acervo pessoal (2015).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que o barro quer

o barro

toma a forma

que você quiser

você nem sabe

estar fazendo apenas

o que o barro quer

(Paulo Leminski)

Cabe aqui neste final retomar e ressignificar alguns aspectos estratégicos da produção. Dado o fato de que a estratégia principal tomou ares de interdisciplinaridade, envolvendo antropologia, sociologia e até a ciência, podemos considerar que se apresentou como aquilo que chamamos de “rede modelada”. Esta Tese se desenvolveu como uma exposição de aspectos sociais e culturais baseados no estudo de caso da arte cerâmica, que demonstra transcendência do fenômeno artístico na visada da antropologia hiperdialética. O trabalho abordou problemas do sistema cultural brasileiro contemporâneo para fundamentar as noções, os gestos e as atividades de mediação entre a arte cerâmica popular e diversos aspectos da arte dita erudita ou culta, do próprio desenvolvimento da arte no Brasil. Os conceitos de identidade, pertencimento, hibridação, memórias semântica e episódica e fronteiras apresentaram-se junto aos fatores intermediários entre cultura popular e cultura erudita como dispositivos para a compreensão do lugar do imaginário de ceramistas que exercem o ofício da cerâmica para transcender sua atuação e sua situação social por proposições artísticas.

A Tese abordou as mediações entre a arte cerâmica popular e a erudita levando em conta o sistema contemporâneo cultural e a artesanato como uma modalidade do trabalho artístico. A compreensão do espaço tridimensional e do tempo nas artes visuais abordou o gesto e o ato como potências do trabalho nos propósitos construtivos e gerativos da imagem. No contexto

da pesquisa de campo, identificam-se artistas que se servem das técnicas da cerâmica para gerar poéticas através de estratégias de sobrevivência. Como premissa para a análise da expressão artística, levou-se em conta a visão do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) sobre a questão da distinção entre o que ele chama de mecanismo, matéria governada por suas leis, e dinamismo, como a atividade voluntária da consciência, que pode localizar diferenças entre a ação mecanicista do ceramista e a transcendência do artesão/artista, e de onde são deflagradas potências criativas em conjunto ao dinamismo cultural vivido, expressando tanto imaginário quanto coletivo ou subjetivo e gerando uma marca que pode conferir ao objeto produzido a legitimação como arte.(BERGSON 1991: 105).

Os significados simbólicos e imagéticos imbricados em outras esferas da vida social, avançam sobre o exclusivo campo artístico e visam legitimar o artista erudito e a artista popular sem, entretanto, separar as categorias. Com isso, destaca-se a possibilidade de localizar a mediação narrativa e imagética nas fronteiras entre a cultura popular e a cultura erudita na arte cerâmica do Brasil contemporâneo.

A mediação das fronteiras entre a cultura popular e erudita pode reproduzir tanto um gesto criativo como hábitos corriqueiros. Ao tratar das questões da arte contemporânea, o crítico de arte e curador brasileiro Marcelo Gustavo de Lima Campos observa que “as realidades se tangenciam, hibridizam-se em emblemas visíveis repletos de sinais da cultura de massa e da cultura erudita”. E mais que, “os sinais da cultura de massa e erudita se hibridizam e a arte contemporânea amplia o interesse por correntes culturais atualizadas no cotidiano das metrópoles.” O artista contemporâneo tem por uma das estratégias de criação uma provocação estética: interpondo passado e futuro, criando um movimento de tensão, pensando a arte com as transformações culturais em tempo real e simultâneo. Sua atitude é criar novas temporalidades e não promover um movimento perene.

Desta forma, se pode investigar as poéticas do imaginário cotidiano analisando as ações artísticas de Lygia Clark, que revolucionou a relação espectador-obra de arte e assumiu, acima de tudo, o ato estético como campo de experiência, nas décadas de 1960 e 1970. Nos anos de 1980 e 1990, a artista e ceramista Celeida Tostes propôs retirar a arte cerâmica dos estereótipos utilitários com ações artísticas coletivas e colaborativas nos diversos setores das camadas sociais. Antônio Poteiro ao participar da XXI Bienal de São Paulo, em 1991,

apresentou intensidade poética no mundo particular com a matéria barro, com os quatro elementos da natureza, com os totens e com os prazeres sensoriais. Pode-se destacar, ainda como exemplos da arte contemporânea, Ana Maria Maiolino, que se serviu da potência poética do gesto na instalação “Territórios Imanentes” na XXVII Bienal de São Paulo, em 2006. Com a proposta de utilização da reprodutibilidade técnica e servindo-se de desdobramentos poéticos impregnados de humor e emoção, destacam-se ainda, no cenário artístico contemporâneo: Laerte Ramos, Tiago Carneiro Cunha, Barrão, entre outros. (CAMPOS:2007: 108),

Nesse sentido, não se pode negligenciar o fato de que a arte contemporânea no Brasil se faz sob condições históricas e sociais específicas em meio a um sistema de produção e consumo que, às vezes, segundo se estima particularmente na vida de imigrantes, gera movimentos transitórios de pertencimento que se expressem num mecanismo estratégico atenuante das tensões político-sociais geradas pela falta de oportunidades e de qualidade de vida. Guardadas as proporções, a cultura popular, desenvolvida pelas classes que não pertencem à cultura erudita, se constrói nas práticas combinatórias da utilidade e da ação do indivíduo ou grupo que constituem uma cultura diferenciada, uma mistura de características do Brasil. Já o artista contemporâneo de teor erudito tem como uma das estratégias de criação uma provocação estética. Ele se fez pela presença de culturas de imigrantes. Esticando ao máximo a analogia, pode-se comparar o dilema artístico do imigrante com as vicissitudes dos artistas das classes populares brasileiras. Ambos os tipos de artistas, totalizam suas impressões singulares através de suas experiências de vida, de suas afetações.

A dicotomia entre arte popular e arte erudita se rompe somente quando há correspondência entre interesses e gostos, práticas e ações coletivas convertidas de uma visão estética de determinado grupo social que tem a ver mais com a experiência do cotidiano do que com a elaboração intelectual. A arte culta estabelece conexões com outros campos do saber, atravessa e dependem das relações de mercado, indústrias culturais e referências à arte dita primitiva ou também dita pura. No entanto, o regime do desigualitarismo social, a projeção do artesão, que constrói seu trabalho de forma mais intuitiva, fica em grau de importância social aquém da produção cultural erudita.

O imaginário artístico brasileiro encontra-se, então, na capacidade do sujeito em se apropriar do antigo e do moderno, de tempos imemoriais e memórias fragmentadas sem a pretensão de estabelecer um sentido qualquer ou promove um paradoxo, entre estas questões, agindo como um intermediário das realidades socioculturais e trazendo a noção de pertencimento à cidade e legitimação do trabalho dele no circuito de arte oficial ou instituições oficiais. A produção e a transmissão de significados imagéticos através da arte fica, assim, imbricada em outras esferas da vida social que não só o campo artístico.

Por essa mediação a arte entendida culta e a arte popular encontram um meio de relacionamento, diálogo e, quiçá, identidade. No plano social mais amplo, o valor artístico atrelado ao saber local pode ser relacionado a uma constituição do conceito de brasilidade vista pelos discursos que tratam e instauram raízes culturais. Já narrativa da cultura erudita não concede legitimidade ao estado da arte popular porque o enfoque opera mecanismos nos discursos sob uma ótica hermética, e não na realidade do que é artístico.

As situações imprevisíveis, geradas pela ausência de poder público, especificamente do Estado, pela parca assistência governamental nas comunidades nas regiões pobres privam a população de usufruir os benefícios do contexto civilizacional contemporâneo. Por sua vez, fomentam, indiretamente, nas comunidades a construção de racionalidades próprias, cuja estratégia é uma tentativa de sobrevivência através da promoção da diversidade cultural. Os diferentes hábitos dos componentes de uma comunidade promovem a fusão de estruturas sociais e artísticas discretas que tanto geram conflitos, quanto produções criativas de sobrevivência.

As culturas populares, desenvolvidas pelas classes que não pertencem à elite e as classes médias, se constroem nas práticas combinatórias da utilidade e da ação do indivíduo ou grupo. O imaginário destas classes populares constitui-se no cotidiano, ainda que também na sua fuga, na condição de diversidade cultural e de interesses estéticos de um grande centro urbano pode ensejar o reconhecimento da sua história individual, particular de um artista, recomposta na memória representativa do passado e no contexto fragmentado culturalmente em que vive.

Sendo assim, os códigos podem ser compreendidos através da interpretação dos signos fundamentada na realidade social local e nos conjuntos históricos - etnias, nações, classes - validados pelas classes dominantes. Esses códigos - tornaram-se mais ou menos estáveis na medida em que *se* ampliou a aceitação da pluralidade cultural. Assim, tanto o sistema sociocultural erudito quanto o popular podem assumir a questão da brasilidade, seja por uma atração pelo erudito, seja pelo *naif*. Diante da impossibilidade de conceituar versões da cultura regional ou da cultura dominante, sem ser de forma sectária por serem movediças, a noção de pertencimento traz uma das possibilidades de brasilidade ou de identidade comum ligada ao discurso do senso comum. Da mesma forma pode-se afirmar que a arte não deriva da arte, e sim de lutas entre estratégias de valorização e desvalorização, e as convenções são fruto de lutas entre o formal e o moral, e assim, o consenso é obtido, conquistado e não dado.

Os processos sociais que transformam os percalços da história em espaços legítimos para os grupos das culturas populares integram os usuários da cultura popular com os da massa, e apontam para a alteração dos códigos e do espaço vigentes. Por isso mesmo, as comunidades locais, seja formadas por imigrantes, ou seja por nativos, buscam ressignificar o “não-lugar” em lugar, ainda que permanentemente provisório. Os espaços socioculturais, por serem orgânicos, ressurgem e modificam-se, tendo o lugar da criatividade resultante de sincretismos entre a descontextualização cultural, a estereotipia da memória e a realidade imaginária, verossímil ao real. Eles provém da organização cultural local e dos pequenos usos do indivíduo ou do grupo: artístico, social, político, religioso e econômico. Circunscrevem-se em lugares com referências identitárias regionais, oriundas da memória, e resultam na constituição de organismos sociais ao mesmo tempo diversos e integrados à cidade, recebendo influências ou ditando outras regras.

A memória declarativa retém informações que o indivíduo processa conscientemente, dividindo-se entre: memória episódica, atribuído ao conceito da memória individual que uma pessoa tem de um determinado evento, e memória semântica - visão atribuída à memória cujos significados compreendem todas as formas de conhecimento baseado em conceitos. Os movimentos de atividade e inserção culturais da ceramista Dagmar Muniz e do oleiro Fernando Araújo têm a ver com as cidades de onde consolidam a suas histórias. A arte de Dagmar representa as influencias estéticas de acordo com a que memória episódica, na qual tem a ver com o que escuta de sugestões de outras pessoas, vê em ilustrações de revistas ou

na televisão. Esse modo de representação dos objetos pode não transparecer uma preocupação consciente da importância da cidade de Belmonte, fundada em 1764, na história da economia cacauera da região. No entanto, toda a trajetória de vida da ceramista espelha justamente o processo de ascensão e decadência da cidade na produção do cacau e que reconduziu a população local para diversas atividades fora do campo original.

Por outro lado, Fernando Araújo esforça-se para manter o seu legado, disseminar processos técnicos de modelagem e fabricação de objetos aos moldes, na medida do possível como se fosse no século XVIII, porém numa cidade fundada em 1985, carente de memória semântica, por parte de operários das indústrias de celulose que por ali chegaram. São pequenos agricultores e comerciantes transeuntes entre Governador Valadares/MG e as cidades do extremo sul da Bahia. Ele, desta forma, pode estar modelando uma história para esta cidade sem memória semântica.

O pressuposto da formação de uma identidade moderna aproximou o discurso cotidiano do projeto de identidade nacional. O conceito de pertencimento a uma nação foi um empreendimento moderno aliado ao passado. Surgiu como forma de homogeneização e controle da ansiedade das classes populares pelo estado nacional. A cultura tinha de mostrar a consciência da elite intelectual e não a vida cotidiana. O espaço horizontal da nação moderna fixou-se em um plano de imanência fundamentado na memória histórica ficcional. Tudo que se passava na vida cotidiana, se não fosse legitimado pela cultura oficial, acabava inexistente. Os símbolos foram suspensos do cotidiano a fim de serem aceitos como identidade nacional, de uma elite econômica, política e cultural. No entanto, a cultura é orgânica e os sistemas culturais transcendem à formação histórica tradicional da memória. A memória cultural de uma comunidade ou do indivíduo provém das suas histórias vivenciadas cotidianamente e desta forma ela é temporal. O sujeito relaciona-se com o espaço em um determinado instante e torna as fronteiras entre o público e o privado em questões cambiantes, abrindo possibilidades de transformação cultural. (BHABHA, 2003: 198, 207).

Belmonte e Teixeira de Freitas podem ser consideradas respectivamente como cidades que ocupam espaços provisórios, atualmente, baseados em dados sociais e históricos e observados na pesquisa de campo. Belmonte foi fundada em 1764 e aparece no cenário cultural brasileiro como uma cidade decadente do ciclo econômico do cacau que pouco

preserva a memória local. A população sobrevive de serviços prestados ao parco movimento turístico, pequenos comércios e atividade na agricultura familiar. Teixeira de Freitas foi fundada em 1985 e por esse motivo não integra o rol dos lugares tradicionais brasileiros. A economia local da região é motivada pelo comércio entre Minas Gerais e o extremo sul da Bahia. Sendo assim, a partir dessas observações pode-se concluir que a ceramista Dagmar tem motivações para a produção de seus artefatos cerâmicos espelhado em referências ao senso comum, coletadas no seu cotidiano, pois ficam interditas quaisquer referências à memória da cultura da cidade. Já Fernando Araújo tem foco na produção de artefatos cerâmicos que preservem, de alguma forma, o legado de sua família localizado em um passado histórico.

O estudo de signos analisados frente à realidade social local como forma de um idioma a ser traduzido depende dos sistemas socioculturais, ainda que observados, sob a forma de vestígios. Sendo assim, a representação simbólica de uma imagem para produzir sentido, poderá ser caracterizada por suscitar interpretações e significados do contexto social para além da relação dos discursos científicos estabelecidos, considerando a existência da relação comum com aquilo que eles tomaram cuidado para excluir de seu campo. Com isso, a arte cerâmica neste trabalho de tese forneceu os meios para perceber um modo de construção de identidade e continuidade da transmissão de saberes, promovendo respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana. Destacou, ao fim e ao cabo, que o significado da cultura é cambiante, sob alguns aspectos, efêmero porque as histórias da tradição são absorvidas e misturadas pelo imaginário da cultura erudita e da cultura popular. O sentido ambivalente deste fenômeno de significação híbrida é o que lhe permite existir e continuar produzindo arte.

Por fim, a metáfora da “rede modelada” trata de corresponder a relação entre arte cerâmica, sociedade, história e o artista como estando envolvidos numa rede. Não só envolvidos, mas a todo tempo tecendo os fios e as conexões desta rede. Além do mais, valorizando a arte cerâmica, a rede é modelada – evidentemente pelas mãos do artista. O fazer artístico de Dagmar Muniz e Fernando Araújo, comportam-se com muita desenvoltura para realizar a modelagem dos artefatos cerâmicos, resgatando e desenvolvendo técnicas que lhes permitem representar o imaginário para além de um tema específico ou para além de uma encomenda de terceiros.

Desse modo, queremos dizer que o ser humano, o indivíduo, o artista está inserido num sistema social, econômico e histórico, preso a este sistema, de certo modo, mas também capaz de agir nele com alguma desenvoltura, tecendo (ao menos) algumas linhas de seu caminho. Este é o sentido maior dessa tese: mostrar que pela arte, que envolve tudo da vida, o ser humano é capaz de estar aquém e além de sua existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON**, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADA e SILVA**, José Bonifácio. *Coleção Formadores do Brasil*. Rio de Janeiro, Editora 34, 2002.
- ARGAN**, Giulio Carlo. *Arte Moderna – a crise da arte como ciência europeia*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.
- AUGÉ, Marc**. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas/SP: Editora Papirus, 1994.
- BACHELARD**, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.
- _____, *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.
- BAUMAN**, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2012.
- _____, *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar Editora, 2005.
- BECKER**, Howard S. (In) *Mundos artísticos e tipos sociais – tradução Ilana Strozenberg*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- BENJAMIN Walter**, “O autor como produtor”, in *A modernidade. Obras escolhidas de Walter Benjamin*, [edição e tradução de João Barrento], Lisboa, Editora Assírio & Alvim, 2006.
- BERGSON**, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.
- BERTAUX**, Daniel. *L’approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités*. *Cahiers Internationaux Sociol.* 1980, Ago-Dez; 69 (2): 197-223. 3.
- _____, *Los relatos de vida*. Barcelona (ESP): Editora Bellaterra; 2005.
- BHABHA**, Homi K. *O Local da cultura – tempo de nação*. Belo Horizonte. Editora Moderna, 2003.
- BOAS**, Frans. *Primitiv art*. New York, Editora Dover, 1995.
- BOURDIEU**, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.
- BRITO**, Ronaldo. *O moderno e contemporâneo – O novo e o outro novo*. (In) *Revista Brasil* 05. Rio de Janeiro: Editora FUNARTE, 1986.
- BUBER**, Martin. *O socialismo utópico*. Tradução de Pola Civelli. 2. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2007.

CAMPOS, Marcelo. (org.). História da arte: Escutas. Rio de Janeiro. Editora UERJ - Instituto de Artes, 2011.

_____. Revista Arte e Ensaios. Rio de Janeiro: Editora PPGAV/UFRJ, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. As culturas populares no capitalismo. São Paulo. Editora Brasiliense, 1983.

_____. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora EDUSP, 2003.

CATÁLOGO. Rumus Artes visuais– Itaú Cultural. São Paulo. Editora SESC, 2009.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano – as artes do fazer. Petrópolis. Editora Vozes, 1994. **CLIFFORD**, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COCHIARALE, Fernando & **GEIGER**, Anna B. Abstracionismo Geométrico Informal. Rio de Janeiro: Editora FUNARTE, 1987.

COMUNICAÇÃO E COMUNIDADE. Versões do Passado: A história e memória do Chapéu Mangueira pelos moradores. 2008/2009.

COSTAS, Marcus de L. Arte do fogo, do sal, da paixão: Celeida Tostes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

DOMINGOS, Bárbara. De crítico literário a pensador social: A busca de Sérgio Buarque de Holanda por uma atualização da cultura brasileira. Rio de Janeiro: Editora INTRATEXTOS, Número Especial 01, 2010.

DUFRENNE, Mikel. Estética e Filosofia. (In) Coleção Debates. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1986.

DUVIGNAUD, Jean. Sociologia da arte. Rio de Janeiro: Editora Companhia editora Forense, 1970.

ÉCOLE DÊS HAUTES ÉTUDIÉS EM SCIENCES SOCIALES – Centre d'études transdisciplinaires (sociologie, anthropologie, semiologie). Semiótica de l'espace. Editora Paris: 1977.

EMBRAPA. Manual de métodos de análise de solo / Centro Nacional de. Pesquisa de Solos. – 2. ed. rev. atual. – Rio de Janeiro: Editora EMBRAPA, 1997.

- FERNANDES**, Florestan. A Integração do negro na sociedade de classes (1964). Vol.1. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- _____. Brasil em compasso de espera: pequenos escritos políticos. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- FOSTER**, Hal. The return of the real: the avant-garde at the end of the century. The MIT Press. London; 1996.
- MAIA**, Naílton de Agostinho. Versões do passado: a história e memória do Chapéu Mangueira pelos moradores. Revista Comunicação e Comunidades. Rio de Janeiro: NECC/FACHA, 2008/2009.
- FREIRE**, Gylberto. Casa grande e senzala. São Paulo: Global Editora, 2013.
- FREIRE**, Marcius; **LOURDOU**, Philippe. Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009.
- FROTA**, Lélia C. A fala feminina do Fazer. (In) Revista do 30º Congresso de Cerâmica. Rio de Janeiro: Editora FUNARTE. 1983.
- GEERTZ**, Cliford. Arte como um sistema cultural: o saber local. Rio de Janeiro. Editora Vozes, 1997.
- GOMES**, Mércio Pereira. Antropologia Hiperdialética. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- _____, Mércio Pereira. Antropologia: ciência do homem: filosofia da cultura. São Paulo: Editora Contexto, 2012.
- GOMES**, W. B., Gauer, G. & Souza, M. L. A teoria da evolução e a psicologia, História da Psicologia. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.
- GORINI**, Katia Correia. Memórias do forno monumento: arte cerâmica imbricada à vida cotidiana. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Editora PPGAV/UFRJ, 2010.
- GRIMBERG**, Clemente et al. O Debate Crítico. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- HALL**, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOLANDA**, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- JAMESON**, Frederic. Pós-modernismo e alógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo. Editora Ática, 1997.
- JESUS**, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. São Paulo: Editora Ática, 2006.

- JOLY**, Martine. A introdução à Análise da Imagem. São Paulo: Abril Cultural, 1996. JR, Caio Prado. Formação do Brasil contemporâneo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014.
- LEMINSKI**, Paulo. Melhores poemas de Paulo Leminski: seleção Fréd Góes. Global, São Paulo, 1996.
- MAIA**, Naílton de Agostinho. Versões do passado: A história e memória do Chapéu Mangueira pelos moradores. Revista Comunicação e Comunidades. Rio de Janeiro: Editora NECC/FACHA, 2008/2009.
- MALINOWSKI**, Bronislaw Kasper. Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978.
- MARC**, Augé. O lugar antropológico. In: Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas/SP: Editora Papyrus, 2012.
- MEDEIROS**, Isabella Maria. Abrapso. Org.br/ANAIS XV ENABRAPSO. 2010.
- MEDEIROS**, Rogério. Celeida Tostes. Editora Revista Arte e ensaios, PPGAV, 1995.
- MENDONÇA**, Ana Waleska. Anísio Teixeira e a universidade de educação. Rio de Janeiro: Editora EDUERJ, 2003.
- NEOOB**, Kenny. Um Processo de Vida. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.
- ORTIZ**, Renato. Cultura popular: românticos e folcloristas. São Paulo: Editora USP, 1985.
- PINTO**, Regina Célia. Quatro olhares em busca de um leitor; mulheres importantes – arte e identidade – Celeida de Barro. (In) Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte – Escola de Belas Artes – Editora UFRJ, 1994.
- RIBEIRO**, Darcy. O Povo Brasileiro: A formação e o sentido de Brasil. 2ª ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1995.
- RISÉRIO**, Antônio. A Utopia Brasileira e os Movimentos Negros. São Paulo, Editora 34, 2007.
- ROCHA**, Everardo. Representações do consumo: estudo sobre a narrativa publicitária. Rio de Janeiro: Editora Métodos, 2006.
- ROSENBERG**, Harold. A tradição do novo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

ROUANET, Paulo Sérgio. A verdade e a ilusão do pós-moderno. (In) Revista Brasil 05, RJ, 1986.

SAMPAIO, Luiz Sérgio Coelho de. Antropologia; ciência do homem e filosofia da cultura. Editora Contexto. São Paulo, 2013.

_____, Filosofia da cultura/Brasil: luxo ou originalidade. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2002.

_____, Lógica ressuscitada, sete ensaios. Rio de Janeiro: Editora EDUERJ, 2000.

SOUZA, Jessé. A rale brasileira: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

TOSTES, Celeida Moraes. Convite para a exposição “Gesto Arcaico” (In) Catálogo XXIª Bienal de São Paulo, 1991.

_____, Memorial de concurso para professor titular da Escola de Belas Artes – UFRJ. Rio de Janeiro, 1992.

TULVING, E. (2002). Episodic memory: From mind to brain. Annual Review of Psychology, 2002.

VELHO, Gilberto. A Aventura sociológica – objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. São Paulo. Editora Zahar, 1984.

Sites pesquisados:

AMARO, Daniellle Rodrigues. Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/danielle_amaro_415_426.pdf,2010>. Acesso em: 21 de julho 2015.

ANTONIL, André João. Cultura e opulência do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1982. Disponível: <http://www.culturatura.com.br/obras/Cultura%20e%20opul%C3%Aancia%20do%20Brasil.pdf>.

ANTUNES, Maria Cristina da Cunha. A lógica do Laboratório de Ensino: significante. Segmento da Tese de doutorado: "O discurso do analista e o campo da pulsão: da falta de gozo ao gozo com a falta". Disponível em <UFRJ/PPGTP/RJ/2002http://www.isepol.com/teoria_significante.html>. Acesso em: 21 de julho 2015.

COSTA, Gilberto. Agência Brasil, entrevista publicada pelo EcoDebate, 28/10/2009. Disponível em: <https://www.ecodebate.com.br/2009/10/29/para-o-sociologo-jesse-souza-a-invisibilidade-da-rale-e-problema-grave-do-brasil-moderno/> acesso 28 de dezembro de 2017.

IBGE. <https://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?codmun=293135>. Acesso em 10 de dezembro de 2017.

GONZALEZ, Erika Marion Robrahn. Teoria e métodos na análise cerâmica em arqueologia. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 8: 287-294, 1998.

JUNIOR, José de Souza. Disponível em <http://resenhasexercertos.blogspot.com.br/2008/11/olocal-da-cultura-homi-k-bhabha.html>. Acesso em: 21 de julho 2015.

KRAJBERG, Frans.h Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/11/18/Como-o-s%C3%ADtio-de-Frans-Krajcberg-se-tornou-seu-maior-manifesto>>. Acesso em 10 de dezembro de 2017.

LEMINSKI, Paulo. Disponível em: <http://pauloleminskipoemas.blogspot.com.br/2008/09/o-que-o-barro-quer-paulo-leminski.html> >. Acesso em 10 de dezembro de 2017

MONTEIRO e ABREU. Silvana Drumond e Joel Gomes. O pós-moderno e a organização do conhecimento no ciberespaço: agenciamentos maquínicos. Data Grama Zero - Revista de Ciência da Informação n.º 06 – Artigo 05/v.10. 2009. Disponível em: http://www.dgz.org.br/dez09/Art_05.htm>. Acesso em: 27 de julho 2015.

NASCIMENTO, Sueli. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_RqPlomJF-4/2009-Ritual-da-Imagem:Arte-Asurini-do-Xingu-cer%C3%A2mica>. Acesso em 10 abril de 2017.

QUEIROZ, Fábio José C. O conceito de revolução de Caio Prado Júnior e Florestan Fernandes. Disponível em: http://www.revistaoutubro.com.br/edicoes/19/out19_06.pdf >. Acesso em: 21 de julho 2015.

SILVEIRA, Éder da Silva. MÉTIS: história & cultura. Porto Alegre. UFGS, 2007. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewFile/835/592> Site Belmonte Bahia. Disponível em: <http://www.belmontebahia.com/curiosidades>. >. Acesso em: 16 de fev. 2015.

Site maisbn, Alunos da UFSB visitam Dona Dagmar e ficam impressionados com seu trabalho e suas obras. Disponível em: <<http://www.maisbn.com/portal/?p=6491>>. Acesso em: 18 de fev. 2015.

TEIXEIRA, João Pedro. Biografia: Cabra marcado para morrer. Wikipédia:248. Disponível em:<http://ufrn.emnuvens.com.br/cronos/article/viewFile/1805/pdf_52)Tfile:///C:/Documents%20and%20Settings/user/Desktop/O%20Nordeste.com%20-%20Enciclopédia%20Nordeste%20) >. Acesso em: 21 de julho 2015.

ANEXOS

Anexo A

Diários de campo

No interstício de 2013 e 2015 foram realizadas as visitas técnicas pela PARFOR/UNEB em Belmonte e Teixeira de Freitas, situadas ao sul da Bahia onde houve a oportunidade de conhecer e conviver alguns dias com a ceramista Dagmar Muniz - Cerâmica 14 Irmãos (Fig.54) e o oleiro Fernando Araújo – Olaria João de Barro (Fig.55). Além disso, a pesquisadora percorreu as cidades do entorno em busca de identificar nas cercanias a possibilidade de transcendência do fenômeno artístico. Por sua vez, dispôs de recursos próprios para investir e vivenciar a experiência etnográfica, proposto no conhecido método da observação participante do antropólogo polonês Bronislaw Malinowski (1884-1942), que descreve o modo de comportamento do agente da seguinte forma:

“[...] o autor é ao mesmo tempo, o seu próprio cronista e historiador; suas fontes de informação são indubitavelmente, bastante acessíveis, na da vida tribal. O etnógrafo tem que percorrer essa distância ao longo dos anos laboriosos que transcorrem desse momento em que pela primeira vez pisa numa praia nativa e faz as primeiras tentativas no sentido de comunicar-se com os habitantes da região, até a fase final de seus estudos... Até que se adquira a prática em formular perguntas e entender respostas tem-se a impressão desconfortável que através do inglês pidgin, jamais conseguiremos comunicar-nos livremente com os nativos... Condições adequadas à pesquisa etnográfica: mantendo-se “em contato o mais íntimo possível com os nativos... Com o passar do tempo, acostumados a ver-me constantemente, dia após dia, os nativos deixaram de demonstrar curiosidade ou alarma em relação a minha pessoa nem se sentiam tolhidos com a minha presença [...]”.

Sendo assim, o método aplicado compreendeu à atuação da pesquisadora integrada à rotina das atividades práticas em questão, direcionando a pesquisa de campo para formular as interpretações dos códigos espaciais e sociais ditos e interditos, de acordo com as prerrogativas de a saber:

O pesquisador de campo depende inteiramente da inspiração que lhe oferecem os estudos teóricos... fenômenos de suma importância podem ser registrados os imponderáveis da vida real: rotina de trabalho, tom das conversas e da vida social ao redor das fogueiras; o modo como prepara a comida e se alimenta, a existência de hostilidade ou de fortes laços de amizade... Todos esses fatos podem ser formulados cientificamente e registrados... Diário etnográfico; recomenda-se ao etnógrafo que de vez em quando deixe de lado a máquina fotográfica, lápis, caderno, e que participe pessoalmente do que está acontecendo”. (MALINOWSKI, 1978: 18-29)

As atividades desenvolvidas durante esse período foram transferidas para as tabelas com a finalidade de apresentar a logística das expedições (roteiro, traslado, visitas técnicas, custos operacionais etc). O filósofo e pedagogo Martin Mordechai Buber (1878-1965) discorre sobre a importância de se reconhecer os pormenores comportamentais do gênero humano individuais relacionado com os adventos do mundo. Para o filósofo, a totalidade humana é composta pela singularidade humana vivenciada no mundo com o outro:

“Uma antropologia filosófica legítima tem que saber não só que existe um gênero humano mas também povos, não só uma alma humana mas também tipos e caracteres, não só uma vida humana mas também idades da vida; só abarcando sistematicamente essas e as demais diferenças, só conhecendo a dinâmica que prevalece dentro de cada particularidade e entre elas e somente mostrando constantemente a presença de um entre vários, poderá ter diante de seus olhos a totalidade do homem. (BUBER, 1985: 18)



Figura 54– Espaço de Dagmar Muniz - Cerâmica 14 Irmãos

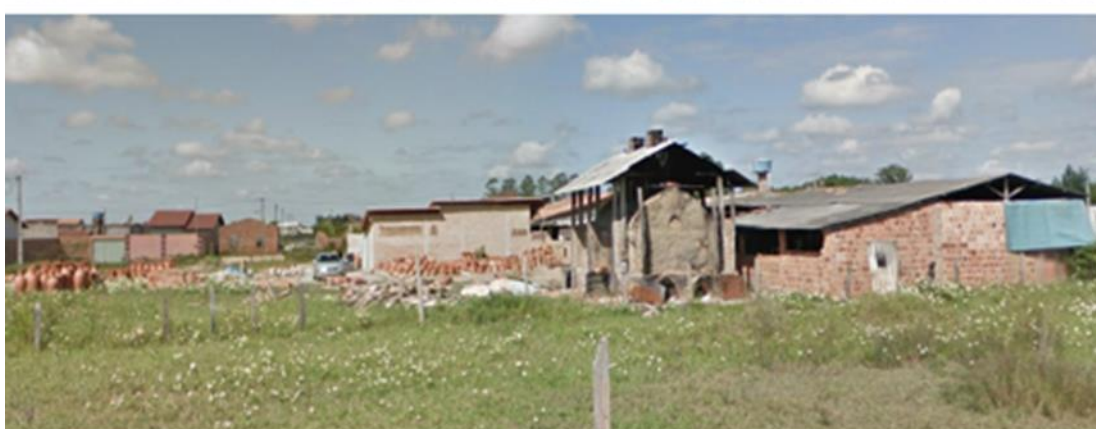


Figura 55 - Espaço de Fernando Araújo – Olaria Joao de Barro

Desta forma, lança-se mão de uma tabela contendo a logística da pesquisa de campo com a finalidade de dimensionar as distancias e tempo das viagens e os modos de como os recursos foram gastos para tanto. Esses os pormenores dispersos no escopo da tese As expedições foram listadas de acordo com os dados registrados durante a viagem de acordo com as atividades específicas pré-estabelecidas. Foram consideradas como atividades específicas nos anos de 2013, 2014e 2015, pois as visitas técnicas deflagraram o encontro da pesquisadora com a ceramista e o oleiro, iniciaram-se, quando a pesquisadora aplicou as disciplinas de Escultura e Cerâmica para o curso Licenciatura em Artes Visuais/UNEB pela PARFOR/UNEB. Com isso, os pormenores dispersos no escopo da tese, aqui se apresentam, a saber:

Tabela 8 – Tabela da logística da pesquisa (2013)

EXPEDIÇÕES							
Dados da Viagem	Atividades específicas						
	Ano	2013	2013	2013	2013	2013	2013
	Partida	RJ	RJ	RJ	RJ	RJ	RJ
Roteiro	Trajetos	RJ P. Seguro/Eunápolis	RJ P. Seguro/Eunápolis	RJ P. Seguro/Eunápolis	RJ/Vitória-ES/T.Freitas	RJ//T.Freitas	RJ//T.Freitas
	Distancia Km/Hora	64Km/1:30h BR367	64Km/1:30h BR367	64Km/1:30h BR367	361Km/5h BR101	361Km/5h BR101	361Km/5h BR101
	Destino	Eunápolis	Eunápolis	Eunápolis	Teixeira de Freitas	Teixeira de Freitas	Teixeira de Freitas
	Visitação	UNEB /Belmonte/ Ce.14 Irmãos 130Km/1:49h BA275	UNEB /Belmonte/ Ce.14 Irmã 130Km/1:49h BA275os	UNEB /Belmonte/ Ce.14 Irmãos130Km/1:49h BA275	UNEB/Olaria Joao de Barro	UNEB/Olaria Joao de Barro/ Nova Viçosa/Sítio Natura	UNEB/Olaria Joao de Barro/
	Retorno	Eunápolis/PS/RJ	Eunápolis/PS/RJ	Eunápolis/PS/RJ	T.F/Vitória-ES/RJ	T. Freitas /RJ	T. Freitas /RJ
Translado	Rota Aérea	Voo Comercial/839 Km	Voo comercial/839 Km	Voo Comercial/839 Km	Voo Comercial/416 Km		
	Terrestre	Carro alugado Motoboy	Carro alugado Motoboy	Carro alugado Motoboy	Ônibus interestadual, carro fretado Motocicleta alugada	Ônibus interestadual, carro fretado Motocicleta alugada	Ônibus interestadual, carro fretado Motocicleta alugada
	Fluvial	Balsa	Balsa	Balsa			
Hospedagem	Diárias	Gratuita -4 dias	Gratuita -4 dias	Gratuita -4 dias	4 diárias	4 diárias	4 diárias
	Alimentação						
	Combustível	Casa do Professor	Casa do Professor	Casa do Professor	Hotel	Hotel	Hotel
Prestador de serviços		Motoboy, motorista fotografo editor de imagens	Motoboy, motorista fotografo editor de imagens	Motoboy, motorista fotografo editor de imagens	Motoboy motorista, fotógrafo editor de imagens	Motoboy motorista, fotógrafo editor de imagens	Motoboy motorista, fotógrafo editor de imagens

Tabela 9 – Tabela de logística da pesquisa (2014)

EXPEDIÇÕES							
Dados da Viagem	Atividades específicas						
	Ano	2014	2014	2014	2014	2014	2014
Roteiro	Partida	RJ P.Seguro/Eunápolis	RJ	RJ/Costa do Cacau	RJ	RJ	RJ
	Trajetos	64Km/1:30h BR367	RJ/Eunápolis/Porto Seguro, Sta. Cruz de Cabralia/Guaiu/Mogiçaba, Santa Cruz, Santo André, Belmonte/	RJ à de Ilhéus, Cana Brava, Una, Comandatuba, Canavieiras, Oricana Superino, Santa Maria Eterna, Barrolandia, Belmonte	RJ/Vitória-ES/treitas	RJ/T. Freitas	RJ/T. Freitas
	Distancia Km	Eunápolis	1043Km/14h		361Km/5h BR101	884Km/12:22h	884Km/12:22h
	Destino	UNEB /Belmonte/ Ce.14 Irmãos 130Km/1:49h BA275	UNEB/Eunápolis/ Belmonte	Belmonte	Teixeira de Freitas	Teixeira de Freitas	Teixeira de Freitas
	Visitação	Eunápolis/PS/ RJ	Visitas na cercanias de Belmonte em busca de referências para nutrir a pesquisa com a história local	Visitas na cercanias de Belmonte em busca de referências para nutrir a pesquisa com a história local	UNEB/Olaria Joao de Barro	Olaria Joao de Barro	Olaria Joao de Barro
	Retorno	Voo Comercial/839 Km	Eunápolis/PS/RJ	Ilhéus/RJ	T.F/Vitória-ES/RJ	T.F/ RJ	T.F/ RJ
Translado	Aéreo	Carro alugado Motoboy		Voo Comercial 1282Km RJ/Ilhéus	Voo Comercial/416Km		
	Terrestre	Balsa	Ônibus interestadual/Carro alugado, Motocicleta	Carro alugado Ilhéus/Belmonte 322Km/4:27h	Ônibus interestadual, carro fretado Motocicleta alugada	Ônibus interestadual, carro fretado Motocicleta alugada	Ônibus interestadual, carro fretado Motocicleta alugada
	Fluvial	Balsa	Balsa	Balsa, canoa de rabeta		Ñ se aplica	Ñ se aplica
Hospedagem	Diárias	Gratuita	Gratuita	8 dias Hotel	3 dias Hotel	3 dias Hotel	3 dias Hotel
	Alimentação	3 Refeições	3 Refeições	16 Refeições	2 Refeições	2 Refeições	2 Refeições
	Combustível						
Prestador de serviços		Motoboy, motorista fotografo editor de imagens	Motoboy, motorista fotografo editor de imagens	Fotografo, editor de imagens	Motoboy motorista, fotografo editor de imagens	Motoboy motorista, fotografo editor de imagens	Motoboy motorista, fotografo editor de imagens

Tabela 10 – Tabela da logística (2015)

EXPEDIÇÕES			
Dados da Viagem	Atividades específicas		
	Ano	2015	2015
Roteiro	Partida	RJ	RJ
	Trajetos	RJ/T. Freitas	RJ/T. Freitas
	Distancia Km	884Km/12:22h	884Km/12:22h
	Destino	Teixeira de Freitas	Teixeira de Freitas
	Visitação	UNEB/Olaria Joao de Barro	Olaria Joao de Barro
	Retorno	T. Freitas /RJ	T.F / RJ
Translado	Aéreo	Ñ se aplica	Ñ se aplica
	Terrestre	Ônibus interestadual, carro fretado Motocicleta alugada	Ônibus interestadual, carro fretado Motocicleta alugada
	Fluvial	Ñ se aplica	Ñ se aplica
Hospedagem	Diárias	3 dias Hotel	3 dias Hotel
	Alimentação	2 refeições	2 refeições
	Combustível		
Prestador de serviços		Motoboy motorista, fotógrafo editor de imagens	Motoboy motorista, fotografo editor de imagens

A seguir, serão apresentados registros comentados das ilustrações realizadas em campo vivenciadas pela pesquisadora, a saber:

1 Pesquisa de campo na Cerâmica 14 Irmãos – Belmonte/Bahia

1.1 A Cerâmica 14 Irmãos

A olaria é legalizada e está denominada como Cerâmica 14 Irmãos, sito a Rua São Domingos, 84- Belmonte - BA - 45800-000



Figura 56 - Cerâmica 14 Irmãos⁵¹

⁵¹ Fonte: Acervo pessoal (2015).



Figura 57 - Rua de acesso e vizinhança da Cerâmica 14 Irmãos⁵²



Figura 58 - Entorno da Cerâmica⁵³



Figura 59 - Casario no entorno da Cerâmica 14 Irmãos⁵⁴



Figura 60 - Olaria e Acesso principal⁵⁵

⁵² Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <Http://mapas.google.com >. Acesso em: 21 de julho 2015

⁵³ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <Http://mapas.google.com >. Acesso em: 21 de julho 2015

⁵⁴ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <Http://mapas.google.com >. Acesso em: 21 de julho 2015

⁵⁵ Fonte: GOOGLE EARTH-MAPAS. <Http://mapas.google.com >. Acesso em: 21 de julho 2015



Figura 61 - Casa Azul da Dagmar - 300 mts da Olaria

Pergunta 1: Como as tarefas de trabalho são distribuídas na organização da produção da Cerâmica 14 Irmãos?

Resposta: O acesso ao galpão da propriedade tem um piso de placas retangulares de cimento, dividindo à área entre a rua, o quintal e a área da Cerâmica. O terreno é cercado, na frente com uma cerca de régua de madeira, pintada na cor azul. Após cerca, existem arbustos diferentes e com floração diversificada, de modo formar uma paisagem visualmente harmônica e aconchegante. A Cerâmica tem uma produção diversificada de artefatos cerâmicos e tijolos. O forno se localiza do lado esquerdo do galpão de modelagem. A extração do barro e o transporte até Cerâmica são atividades braçais que exigem bastante esforço e força. Por conta disso, Dagmar conta com o filho Hamilton e um prestador de serviços que atue também como mateiro. Os homens distribuem-se nas tarefas mais pesadas: extração da mateia prima na jazida, sova do barro, confecção de tijolos e fornadas. O barro cinza é extraído na Lagoa da Conceição, num charco de igarapé do Rio Jequitinhonha em Belmonte/BA. Contém mais plasticidade e serve para confecção de objetos utilitários. O forno da Cerâmica não é perene, pois é montado com tijolos crus e varia de tamanho das peças a queimar.



Figura 62 – Entrada principal da olaria 14 Irmãos



Figura 63 - Extração do barro



Figura 64 - Preparação do barro sem o uso da maromba



Figura 65 - Forno de queima



Figura 66- Criação artística/Confecção do objeto



Figura 67 - Criação artística/Confecção do objeto

Pergunta 2: Como se dispõe o local a olaria em relação ao centro urbano de Belmonte /BA?

Resposta: Belmonte é uma cidade com a arquitetura *art nouveau* e *art decó* devido ao passado de ativa produção cacaueteira no sul da Bahia. E a Cerâmica 14 Irmãos situa-se a aproximadamente 2 quilômetros do centro urbano da cidade. A Cerâmica se integra no contexto da cidade, do bairro e da localidade como um espaço artístico e fornecedor de tijolos. Nos arredores observam-se que as características tipológicas da arquitetura, tais como: arruamento, equipamentos urbanos, sistemas construtivos de moradias, instalações comerciais e religiosas mais ou menos padronizadas. A comunidade do entorno tem atividades complementares de sobrevivência na pesca, no rio Jequitinhonha, cultivo do cacau em pequenas propriedades e comercialização das sementes secas em áreas próximas ao centro.



Figura 68 - Casario do Centro de Belmonte



Figura 70 - Igreja da Comunidade próxima a Cerâmica 14 Irmãos



Figura 69 - Fachada da Cerâmica 14 Irmãos



Figura 71 - Barcos da Cerâmica - Para Lazer, Extração e pesca

Pergunta 3: Que oleiros já passaram pelo local?

Resposta: Todos os 14 filhos vivos de Dagmar aprenderam ofício da ceramista, entretanto, apenas o Hamilton continua na lida. Os outros saíram da cidade em busca de melhores atividades na Bahia, Espírito Santo e Minas Gerais. Parentes também trabalham como prestadores de serviço, atualmente. As ilustrações mostram a forma criativa da artesã, que identifica os artefatos gravando a assinatura e local onde foram produzidos. Na área da Cerâmica tem um espaço expositivo dos trabalhos para venda, bem como um espaço para a guarda de publicações sobre o seu trabalho.



Figura 72 - Produção atual de cerâmica

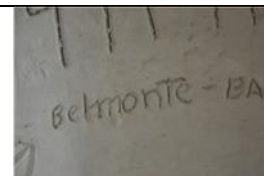


Figura 73 - Indicação da localização da produção da ceramista



Figura 74 - Indicação da localização da produção da ceramista

Pergunta 4: Quais as distinções na distribuição das atividades manufatureiras realizadas pelos homens e mulheres?

Resposta: Durante as visitas técnicas realizadas na cerâmica, a pesquisadora participou das atividades da Cerâmica, observando as vivências, modelando objetos, fotografando a rotina local, visitando as áreas de extração do barro, conhecendo a realidade da região, filmando e anotando as atividades. A Dagmar executa o trabalho de confecção dos vasos com dois metros e sessenta de altura, panelas etc. Controla a queima em todas as etapas de aquecimento e resfriamento. Algumas filhas, um neto e vizinhas colaboram eventualmente no acabamento das peças, dependendo do montante da encomenda. O filho mais velho, Hamilton trabalha na lida desde a extração do barro à confecção de tijolos maciços em formas chamadas caixotes e na montagem de forno a cada queima.



Figura 75 - A ceramista Dagmar e a pesquisadora



Figura 76 - Manipulação do barro

Pergunta 5: Quais as caracterizações do local dos trabalhadores da cerâmica?

Resposta: A topografia do município é acidentada, com inúmeros morros e colinas recortados por vales. A cidade de Belmonte, entretanto, ergue-se numa imensa planície, sem qualquer elevação, e tem um clima tropical, a temperatura média anual de 24.2 °C e temperatura máxima 34°C. A predominância marcante das chuvas de Outono e Inverno do litoral da Bahia (Maio, Junho, Julho). Desse modo, as atividades exercidas na Cerâmica dependem do clima, da vazante do rio Jequitinhonha e das oscilações das marés. Contudo, durante a vivência das visitas técnicas não foram observadas reclamações de trabalho com as condições climáticas da região, mas sim, um favorecimento do clima seco para secagem dos tijolos ao sol. A Dagmar trabalha à sombra por que precisa que o barro fique úmido para modelagem. O filho trabalha no sol porque precisa que o barro seque dentro das formas para desmoldar os tijolos.



Figura 77 - A artista finalizando as bordas



Figura 78 - A artista finalizando as bordas



Figura 79 - O filho da artista trabalhando nas formas de tijolo



Figura 80 - Trabalho manual com as formas de tijolo

Pergunta 6: Quais as relações entre os laços de parentesco e a Cerâmica?

Resposta: Nas entrevistas semiestruturadas, constatou-se um grande apreço familiar entre os participantes da cerâmica, onde também se nota aportes desenvolvimento, educação formal e informal, bem-estar afetivos e moral da ceramista para seu clã. Os laços de parentesco (noras, genros e primos) da cerâmica constroem as marcas entre as gerações (filhos e netos) e são agregados gostos culturais e de modelagem de objetos cerâmicos.

A Dagmar trabalha na modelagem de panelas, encomendas de objetos, vasos etc. As filhas, os netos e vizinhas eventualmente colaboram nos acabamentos. E Dagmar afirma que todos os filhos sabem realizar todas as tarefas ensinadas por ela na produção. Atualmente conta com dois parentes para sovar o barro e montar o forno além do filho mais velho, Amilton. Durante a nossa visita na Cerâmica, Dagmar mostra-se desenvolva ao se comunicar de forma clara. O filho e os demais colaboradores demonstram-se concentrados nas tarefas, tímidos e lacônicos.



Figura 81 - A artista modelando um vaso



Figura 82 - Colaboradores socando o barro

Pergunta 7: Qual a posição de cada profissional dentro do grupo?

Resposta: Segundo Dagmar, todos os trabalhadores, homens e mulheres, dominam os processos da confecção de tijolos desde a escolha do barro mais adequado para a produção, a sova, a formagem dos caixotes, a montagem do forno, o controle da queima à lenha, a desmontagem do mesmo, o armazenamento e a distribuição dos produtos cerâmicos queimados. No entanto, somente constatou-se que os homens trabalham nessa produção e as mulheres, embora conheçam os mesmos processos dedicam-se a confecção de objetos utilitários e modelagem de figuras do imaginário.



Figura 83 - Mateiros conduzindo o grupo para jazidas



Figura 84 - Manteiro mostrando o barro armazenado na jazida



Figura 85 - Colaborador sovando o barro



Figura 86 - Colaboradores hidratando o barro

Pergunta 8: Como os integrantes são inseridos nas primeiras tarefas rotineiras de funcionamento da produção?

Resposta: Nas ilustrações observa-se as atividades exercidas na cerâmica na difícil extração do barro, em diferentes localidades, via navegação fluvial, onde necessita de múltiplas habilidades na execução da tarefa: piloto de voadeira, navegador, mateiro, atividades braçais com trabalho de pá, enxada e carregador. As atividades levam grande parte do dia, por vezes são abortas no meio da navegação pelo mal tempo.

Para extração do barro o filho é o piloto do barco; tem um colaborador que é mateiro e auxilia na orientação do trajeto e na localização da jazida. O Hamilton escolhe o local onde o barro será extraído de acordo com a qualidade mais plástica ou menos plástica para atender ao tipo de artefato modelado, tais como, o: barro cinza e o branco na lagoa da Conceição e barro preto, mais plástico, as margem do Jequitinhonha



Figura 87 - Partida da olaria para as Jazidas de barro



Figura 88 - Navegando em direção ao Igarapé do Rio Jequitinhonha



Figura 89- Barco navegando pelos Igarapés



Figura 90 - Visita a jazida de barro para telha e tijolo



Figura 91 – Desembarque na jazida de barro para telha e tijolo



Figura 92 - Jazida de barro para confecção de telhas e tijolos



Figura 93 - Navegação no Rio Jequitinhonha



Figura 94 - Jazida de barro preto nas margens do Rio Jequitinhonha



Figura 95 - Modo de extração do barro na ribanceira do rio



Figura 96 – Casa de um colono que trabalha com o cultivo do cacau

Pergunta 9: Qual a posição de cada profissional dentro do grupo?

Resposta: As atividades exercidas na Cerâmica são distribuídas de forma organizada para homens e mulheres. As tarefas de extração, de sova, de modelagem e de queima no dia-a-dia distribuídas para homens e mulheres dinamizam a produção dos artefatos, tanto na confecção de tijolos como na modelagem de objetos cerâmicos.



Figura 97 - Mateiros conduzindo o grupo para jazidas



Figura 98 - Manteiro mostrando o barro armazenado na jazida



Figura 99 - Colaborador sovando o barro



Figura 100 - Colaboradores hidratando o barro

Pergunta 10: Com o passar do tempo e novas experiências os oleiros podem criar novas funções dentro dos grupos? Podem propor a manufatura de novos objetos?

Resposta: Nas ilustrações ficam demonstrados o interesse da ceramista na busca de novas tendências decorativas, criações interpretativas, ferramentas e modelagens, a fim de atender as encomendas para trazerem novas oportunidades de negócio e de relacionamento profissional. Com o passar do tempo os modos de produção vão se modificando lentamente devido as modificações de materiais disponíveis, mas de forma significativa tais como: confecção de formas, ferramentas, material comburente etc. As referências para a criação dos objetos também se ampliam com as encomendas, ilustrações de revistas e sugestões de visitantes turistas através da transmissão oral e imagética.



Figura 101 - Ferramentas utilizadas para modelagem



Figura 102 - Modelos de instrumentos musicais



Figura 103 - Vaso elefante



Figura 104 - Torres de Pisa





Figura 105 - Dinossauro luminária e vaso avestruz







Figura 106 - Dinossauro luminária e vaso avestruz



Pergunta 11: Todos os oleiros têm o mesmo compromisso e a mesma dedicação?		
<p>Resposta: Observam-se os modos de relacionamento profissional dos oleiros, onde a atenção ao cumprimento da logística prima por otimizar a execução das etapas do modo de produção, tendo a impressão que esse conhecimento está internalizado. Por sua vez, a ceramista Dagmar, dona da Cerâmica, 14 Irmãos, determina as tarefas, pois é ela quem recebe e trata de negociar as encomendas. Nas lustrações são observadas as fases de modelagem e secagem dos tijolos; A produção dos tijolos é controlada pela ceramista, de forma que possa tender o número de pedidos e prazo de entrega.</p>		
		
	<p>Figura 107 - Pátio da Olaria</p>	<p>Figura 109 - Oleiro separando os tijolos para secagem</p>
	<p>Figura 108 - Caixa de areia para desmoldar os tijolos da forma</p>	<p>Figura 110 - Caixa de madeira para moldar tijolos maciços</p>

Pergunta 12: Em que situações a ceramista Dagmar é convidada a se apresentar em outros eventos?		
<p>Resposta: A ceramista Dagmar desde 2002 participa de eventos que divulgam seus trabalhos Brasil fora. No dia 27 de Julho de 2008 foi feita em Belmonte a maior Moqueca do mundo. O evento foi realizado numa quadra de esporte e a panela usada foi confeccionada pela artesã Dona Dagmar. Entre outras exposições, em 2014, foi ao congresso de cerâmica da UNESP e realizou uma visita de campo com estudantes da UNEB, nas cidades de Porto Seguro e Belmonte</p>		
		
	<p>Figura 111 - Exposição Cerâmica</p>	<p>Figura 113 - Panela de Moqueca (uma das maiores já encontradas)</p>
	<p>Figura 112 - Participação em Workshop</p>	<p>Figura 114 - Visita Técnica da turma da UFSB as jazidas de barro</p>

Pergunta 13: Existe consumo de bebida alcoólica durante a lida? Isso interfere na produção cerâmica?		
<p>Resposta: Não foi observado o consumo de bebida alcoólica durante a nossa estada documentando as tarefas de trabalho, Os homens, após a lida diária jogam cartas, parece o jogo de “Truco”, apostando alguns trocados.</p>		
	<p>Figura 115 - Extração do barro no meio da jazida</p>	<p>Figura 116 - Colaborador da olaria guiando o piloto da lancha no meio dos igarapés</p>

Pergunta 14: Quais as religiões dos oleiros?		
Resposta: Católicos		
	Figura 117 - Igreja local	Figura 118 - Símbolos Religiosos

Pergunta 15: Evidencia-se algum tipo de competição entre os grupos? Que incentivo(s) é (são) dado(s) aos grupos?		
Resposta: Não observado. As tarefas são colaborativas		
	Figura 119 - Trabalho coletivo de produção	Figura 120 - Atividades de partida para a jazida no Rio Jequitinhonha

Pergunta 16: Como as crianças interagem com a Cerâmica?		
Resposta: Sobrinhos e netos de Dagmar frequentam a olaria e aprendem as técnicas de modelagem no barro como atividade lúdica. Na foto o sobrinho Ivan Souza.		
	Figura 121 - Sobrinho/neto da Dagmar com sua produção artística	Figura 122 - Peças produzidas por familiares da artista

Pergunta 17: Como se dá a atuação dos oleiros relacionados às demais ações da vida cotidiana?

Resposta: As ações da cotidiana são as atividades na cerâmica. Começam às cinco horas da manhã, com uma parada às onze horas para o almoço e encerramento as atividades por volta das cinco horas da tarde e este plano de horários está diretamente ligada projeção da luz solar. Quando há queima, então um dos oleiros, incluindo a Dagmar, fica no controle de alimentação do forno revezando-se entre 48h para tanto. O Desejo de Dagmar é fazer uma escola onde possa transmitir os conhecimentos da cerâmica que ela domina como oportunidade para as futuras gerações de servirem-se disso como estratégia de sobrevivência



Figura 123 - A artista Dagmar



Figura 124 - Assinatura nas peças confeccionada

1.2 Imagens e visualidades

Pergunta 18: Que imagens são construídas pelos relatos e memórias do passado?

Resposta: Dagmar, por vezes, serve-se de um acervo com ilustrações de formas diversificadas para desdobrá-las em objetos cerâmicos. Por sua vez, cria suas próprias interpretações, através da descrição de uma encomenda, como a torre de Pisa.



Figura 125 - Acervo de imagens e publicações relacionadas com a artista



Figura 126 - Panfletos com a história da artista distribuídos aos visitantes



Figura 127 - Dagmar se despendido dos colaboradores para ida a jazida

Pergunta 19: Como são descritas as visualidades para identificação dos atores na atividade da olaria?

Resposta: A ceramista trabalha atualmente com as técnicas do acordelado e da puxada na modelagem dos artefatos e o filho Amilton com a produção de tijolos.



Figura 128 - Detalhe da modelagem de vaso



Figura 130 - Colaborador retirando tijolos do caixote na caixa de areia



Figura 129 - Dagmar modelando um vaso



Figura 131 - Foto da artista Dagmar

Pergunta 20: Como é a transmissão de saberes e técnicas da Cerâmica 14 Irmãos?

Resposta: Através da cultura oral Dagmar e o filho Hamilton encarregam-se de transmitir as práticas e os modelos de ações coletivas.



Figura 132 - Jazida de barro Trajeto Igarapé



Figura 134 – Cerâmica em exposição para venda



Figura 133 – Cerâmica em exposição para venda



Figura 135 - Secagem da base para vaso

Pergunta 21: Como o espaço expositivo é montado?

Resposta: O galpão com duas águas, de chão batido, contém prateleiras de madeira e alguns suportes. Mas, a maioria dos objetos fica exposta no chão para dar visibilidade da assinatura da artista ao visitante.



Figura 136 - Exposição da produção



Figura 138 - Identificação da autoria dos trabalhos



Figura 137 - Identificação da autoria dos trabalhos



Figura 139 - Identificação da autoria dos trabalhos

Pergunta 22: Como se dá a organização e disposição dos modos de produção?

Resposta: A ceramista produz pelo menos cinco objetos pequenos e um vaso grande em sequência linear. Sova o barro e esboça os objetos; depois retorna ao primeiro objeto, onde iniciou a tarefa, e realiza o acabamento, assim por diante. A secagem dos objetos é no chão. Depois e secos são empilhados no forno para a queima.



Figura 140 - Vaso grande



Figura 143 - Secagem dos tijolos



Figura 141 - Artista iniciado a dobra do barro para confeccionar uma peça



Figura 144 - Secagem dos objetos



Figura 142 - Modelagem e secagem da base dos vasos de 2.00 mts



Figura 145 - Objetos a espera de acabamentos e polimento

Pergunta 23: Como os objetos são dispostos para armazenamento ou exposição?		
Resposta: Os grandes objetos ficam dispostos no chão.		
	Figura 146 - Armazenamento objetos antes queima	Figura 147 - Exposição dos objetos após a queima

1.3 Tempo (Visitações, ciclo produtivo)

Pergunta 24: Quando iniciam o ciclo produtivo?
Resposta: O ano todo, entretanto, a atividade oleira é oscilante, pois sempre dependerá de maior ou menor encomenda para aumentar ou diminuir a produção.

Pergunta 25: Qual o período mais frequente de vendas? Durante esse período há algum cumprimento de promessa?
Resposta: Durante o verão brasileiro é com certeza o maior período de vendas da Cerâmica 14 Irmãos e a ceramista recebe muitas encomendas mas, muitas vezes fica com os trabalhos encalhados e com prejuízo no investimento, pois, poucos turistas pagam e retornam para busca-los.

1.4 Cerâmica x casa x locais públicos x oleiros x público

Pergunta 26: Como se dispõe à cerâmica, a casa e o público?

Resposta: A ceramista vive em uma casa simples de duas águas, bem próxima à Cerâmica 14 Irmãos, na mesma rua. Como não há muros na Cerâmica, o público pede licença para entrar e pode transitar no espaço produtivo sem restrições. Existe a atividade cacaeira artesanal na mesma rua, pois é uma prática do cotidiano inclusive de Dagmar.



Figura 148 - Espaço de exposição dos vasos para venda



Figura 151- Secagem do cacau na rua da olaria



Figura 149 - Porto de atracagem dos barcos próximo à olaria



Figura 152 Rio Jequitinhonha que corta a olaria



Figura 150- Vizinho da olaria secando cacau



Figura 153- Mascote da olaria sendo acariciado

Pergunta 27: Qual o perfil dos visitantes das cerâmicas?

Resposta: Turistas brasileiros, estrangeiros e estudantes de universidades.

Pergunta 28: Qual o número de visitantes/ potenciais compradores em um dia útil? E nos finais de semana

Resposta: Entre seis dez possíveis compradores

Pergunta 29: Existem atividades oficiais culturais e/ou de turismo nas cidades que fomentem a divulgação das cerâmicas de forma regular?

Resposta: Embora a ceramista considera-se o cartão postal da cidade, atualmente, não.

Pergunta 30: A cada ano o processo de produção, compra e venda se modificam? Como Dagmar recebe os visitantes?

Resposta: Os processos produtivos se mantêm quase os mesmos ao longo dos sessenta anos da atividade da ceramista. E a recepção aos visitantes é sempre amistosa, considerando-se que podem ser potenciais compradores. A sequência de ações ao entrar na cerâmica de visitação é entrar no espaço expositivo, o espaço de modelagem e o espaço de queima, nesta ordem.

1.5 Objetos da cultura material: confecção de ferramentais, instrumentos, equipamentos, fornos.

Pergunta 31: Como os objetos encontram-se relacionados com seus participantes e com a vida cotidiana?

Resposta: Os objetos de produção são confeccionados pelos próprios servidores e por Dagmar, confeccionando ferramentais que atendam a ergonomia do agente e do objeto a ser confeccionado.

1.6 O forno

Pergunta 32: Qual o sentido/ significado simbólico do forno? E do barro?

Resposta: O barro é a matéria primordial para atividade oleira, por razões óbvias. O forno é o símbolo de toda atividade pois a produção para venda sairá da queima. A técnica para montagem do forno de Dagmar é diferenciada das demais olarias, pois o forno é montado e desmontado com os tijolos maciços que também serão queimados. Essa técnica de empilhamento, permite-lhe construir um forno a cada queima dependendo da demanda.



Figura 154 - Forno desmontado



Figura 155 - Boca do forno



Figura 156 - Lenha para alimentar o forno



Figura 157 - Vista frontal do forno



Figura 158 - Paredes internas do forno



Figura 159 - Vista lateral do forno



Figura 160 - Foto do forno e do pátio para fabricação dos tijolos



Figura 161 - Visão geral do forno



Figura 162 - Bocas do forno



Figura 163 - Estoque de lenha



Figura 164 - Parede de sustentação da laje do forno

Pergunta 33: Seria uma centralidade simbólica?

Resposta: O forno é uma centralidade simbólica, pois o controle da queima dos produtos determinará todo o processo sócio, econômico e cultural da atividade cerâmica.

Pergunta 34: Quais os processos vinculados a produção dos objetos cerâmicos?

Resposta: Retirada do barro, sova, modelagem, acabamento, secagem, queima e escoamento da produção.

Pergunta 35: Que lugar possui os tijolos no contexto da produção cerâmica?

Resposta: É a fonte de renda regular da Cerâmica



Figura 165 - Preparação do tijolo- Mesa de areia



Figura 166 - Colocando os tijolos para secagem

Pergunta 36: Os vasos/tijolos materializam algum princípio de identidade? Seus aspectos formais remetem ao coletivo, à brasilidade?

Resposta: Segundo a ceramista, os tijolos produzidos pela Cerâmica 14 Irmãos são refratários e de alta resistência, devido ao controle peculiar da escolha do barro, a confecção e a queima de alta qualidade. Os vasos são assinados e por vezes tem gravada a história de vida da ceramista.



Figura 167 - Vasos-em exposição para venda



Figura 168 - Vasos em exposição para venda

Pergunta 37: Quais os modos de fazer? Materiais, técnicas utilizadas

Resposta: A técnica do acordelado e da puxada destina-se a modelagem de artefatos e os caixotes ou por formas para produção de tijolos e a modelagem dos objetos, por cordões de barro que dispensam o uso do torno.



Figura 169 - Colaborador adicionando água ao barro



Figura 170 - Espaço para exposição e venda das peças produzidas

Pergunta 38: Como é o processo de transmissão das técnicas?

Resposta: A transmissão das técnicas ocorre através da oralidade.

Pergunta 39: Qual o significado do vaso gigante e o sentido de uso dos objetos produzido na Cerâmica 14 Irmãos?

Resposta: Agregam valores culturais regionais, das atividades econômicas da região do imaginário da Ceramista



Figura 171 - Sala de exposição e venda dos vasos



Figura 172 - A artista alisando e dando acabamento no vaso

Pergunta 40: Quais as influências do Turismo na produção?

Resposta: Os turistas sugerem ou encomendam objetos com temas que não fazem parte da realidade cotidiana nem do imaginário de Dagmar. No entanto, ela coloca isso como desafio e modela-os como interpreta.

Pergunta 41: Existem artistas e artesãos que tenham visibilidade na cidade?

Resposta: Artistas são convidados a executar esculturas de grande porte que representem os animais mais exuberantes da região e que por isso mesmo trazem-lhe fama.



Figura 173 - Reprodução de um Guaiamum idealizado pelo artista Miguel Bustos



Figura 174 - Reprodução de um Guaiamum idealizado pelo artista Miguel Bustos

2 Pesquisa de campo na João de Barro Cerâmica/Teixeira de Freitas/BA

2.1 A Cerâmica João de Barro



Figura 175 - Rua de acesso principal, via Rodovia, para Olaria do Fernando Araújo

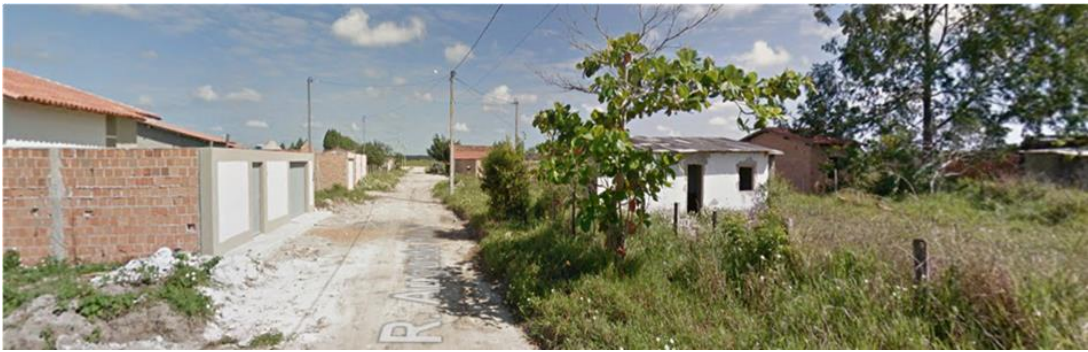


Figura 176 - Rua de acesso secundária a Olaria João de Barro



Figura 177 - Olaria João de Barro



Figura 178- Vista 1 - dos fundos da Olaria

Pergunta 1:Endereço da olaria João de Barro

Resposta: A olaria é legalizada é denominada como OLARIA JOÃO DE BARRO IND. E COM, LTDA /TF, sito a Rua Augusto Ribet, 714946, Teixeira de Freitas – BA. A cerâmica está situada em um bairro periférico do centro de Teixeira de Freitas, acessado pela Av. Getúlio Vargas, asfaltada e Rua das Camélias, barreada. A olaria está integrada à casa de Fernando Araújo, nas cercanias do mesmo terreno.

A cidade tem uma urbanização simplória verificada nas pequenas cidades do Estado da Bahia. Sendo assim, o estilo arquitetônico tem apenas indícios caraterísticos do estilo *art decó* e pós-moderno, pois a cidade tem apenas 25 anos de fundação. A Olaria encontra-se na periferia rural em relação ao centro da cidade. E a região subsiste tanto pela atividade da agroindústria multinacional da empresa Aracruz Celulose, quanto pela atividade comercial local e pela atividade pecuária de pequeno porte.



Figura 178 - Retirado do barro azul



Figura 179 - Cooperativado modelando



Figura 180 - Fernando trabalhando no torno



Figura 181 - Cooperativada modelando um vaso



Figura 182 - Cooperativado preparando o barro na maromba



Figura 183 - Vista 2 - dos fundos da olaria



Figura 184 - Terreiro da Olaria

Pergunta 2: Quais as dificuldades de manter as atividades da cerâmica da região? Em que medida esses acontecimentos alteram a estrutura produção?

Resposta: O oleiro Fernando Araújo tem necessidade de formar profissionais para atuarem nas diversas frentes da produção oleira. Mas, como a atividade é exaustiva não gera interesse por parte dos indivíduos com potencial de trabalho. Sendo assim, Fernando Araújo cria oportunidade de trabalho oferecendo parceria na produção para atrair a mão de obra, como estratégia para manter a atividade oleira.



Figura 185 - Cartão de vista do artista



Figura 186 - Cooperativada modelando



Figura 187 - Exposição de peças para venda



Figura 188 - Exposição de peças para venda

Pergunta 3: Que oleiros já passaram pelo local?

Resposta: O irmão do Fernando Araújo e seus três filhos. Todos trabalharam na Olaria, entretanto, só filho caçula continua na lida. O irmão de Fernando montou uma pequena olaria, mas dedica-se a montar marombas elétricas e fornos para outras olarias.



Figura 189 - Exposição de peças para venda



Figura 1901 - Exposição de peças para venda

Pergunta 4:Quais as distinções na distribuição das atividades manufatureiras realizadas pelos homens e mulheres?

Resposta: A mulheres trabalham na modelagem manual e na distribuição da produção. Os homens trabalham nas atividades que compreendem desde a retirada do barro no barreiro, o preparo do barro na maromba, a modelagem no torno, o processo de acabamento, a montagem do forno controle da queima e a desmontagem do forno. Durante as visitas técnicas realizadas na cerâmica, a pesquisadora participou das atividades rotineiras da cerâmica, observando as vivências, modelando objetos, fotografando a rotina local, visitando as áreas de extração do barro, conhecendo a realidade da região, filmando e anotando as atividades. Fernando Araújo executa o trabalho de confecção dos vasos no torno junto com os demais trabalhadores. Também se encarrega de receber os pedidos de distribuir as tarefas.



Figura 1912 - Esposa do artista embrulhando



Figura 1923 - Cooperativado na maromba



Figura 1934 - Preparando cones para o torno

Pergunta 5:Quais as características temáticas da produção?

Resposta: Os artefatos cerâmicos destinam-se a jardinagem, como vasos, ânforas, fontes correntes, bolinhas, etc. Mas também se dedicam a produção e objetos em série como cofrinhos, claviculários, entre outros. Também aceitam executar projetos de artistas plásticos e outros artesãos comerciais da região e do Estado de Minas Gerais.



Figura 1945 - O artista Fernando



Figura 1956 - Cofrinhos no formato de barro à espera da queima no forno

Pergunta 6:Quais as relações entre os laços de parentesco e a Cerâmica?

Resposta: Toda a família de Fernando Araújo, mulher Darlene e os três filhos, dominam as técnicas da cerâmica. Atualmente, a mulher e o filho mais novo são quem trabalham com ele na atividade. Observaram-se nas entrevistas semiestruturadas um grande apreço familiar entre os trabalhadores da cerâmica, onde também ficaram evidente os aportes de desenvolvimento, educação formal e informal, bem-estar afetivos e moral do oleiro para com os seus



Figura 1967 – A esposa do artista



Figura 1978 – Thiago filho do artista



Figura 199 - A pesquisadora, o artista e o filho do artista



Figura 200- A pesquisadora, o artista e o filho Thiago do artista

Pergunta 7:Como é o comportamento dos prestadores de serviços?

Resposta: Os oleiros que prestam serviços para Olaria João de Barro são introspectivos, pois as atividades requerem concentração, criatividade e força física.



Figura 201 - Retirado do barro azul na Jazida, nas margens do Rio Alcobaça



Figura 202 - Rio Alcobaça

Pergunta 8: Como os integrantes são inseridos nos grupos?

Resposta: O oleiro Fernando Araújo transmite a história da olaria e ensina as práticas técnicas demonstrando como se utilizam os equipamentos. Nas imagens observa-se as atividades exercidas na cerâmica na difícil extração do barro, em diferentes localidades, via terrestre, onde necessita de múltiplas habilidades na execução da tarefa, tais como: motorista, carroceiro, mateiro, e prestadores de serviço para executarem as atividades braçais de abrir picadas, capinar, extrair o barro nas jazidas. Estas atividades duram grande parte de um dia, e por vezes alguns dias.



Figura 198 - Cooperativado trabalhando no torno



Figura 1994 - O artista modelando no torno



Figura 2005 - Oficina de cerâmica para comunidade local

Pergunta 9: Qual a posição de cada profissional dentro do grupo?

Resposta: Todos os agentes dominam todo o processo produtivo e depois se especializam mais em uma atividade ou outra de acordo com suas aptidões. Nota-se que as atividades exercidas na Olaria são distribuídas numa forma otimizada e organizada de tarefas e deveres (extração, sova, maromba e modelagem), dentro do dia-a-dia, onde trazem aspectos positivos para produção da cerâmica, tanto na confecção de tijolos como na modelagem de objetos cerâmicos. Todos dominam os processos da modelagem puxada no torno. Ressalta-se que também conhecem e participam coletivamente desde a escolha do barro mais adequado até a realização queima. Os homens trabalham nessa produção e as mulheres, embora conheçam os mesmos processos, dedicam-se a confecção de objetos utilitários e figuras do imaginário.



Figura 2016 - Peças a espera da queima no forno



Figura 2027 - Auxiliar preparando o barro

Pergunta 10: Com o passar do tempo há manufatura de novos objetos?

Resposta: Com o passar do tempo os modos de produção vão se modificando lentamente devido as modificações de materiais disponíveis, mas de forma significativa tais como: confecção de formas, ferramentas, material comburente etc. As referências para a criação dos objetos também se ampliam com as encomendas, ilustrações de revistas e sugestões de visitantes turistas através da transmissão oral e imagética. Nas ilustrações disponibilizadas na questão e nítidas o interesse da ceramista na busca de novas tendências decorativas, criações interpretativas, ferramentas e modelagens, a fim de atender as novas encomendas para trazerem novas oportunidades de negócio e de relacionamento profissional.



Figura 2038 - Confecção de porquinhos



Figura 2049 - Exposição de peças na olaria

Pergunta 11: Todos os oleiros têm o mesmo compromisso e a mesma dedicação?

Resposta: Pode afirmar que sim, pois a olaria funciona como uma cooperativa. Nas ilustrações são observadas as fases de modelagem e secagem dos artefatos. A produção é controlada pelo oleiro de forma que possa tender o número de pedidos e prazo de entrega.



Figura 20510 - Cooperativado modelando no torno



Figura 20611 - Exposição de peças na olaria



Figura 20712 - Fernando explicando a queima no forno

Pergunta 12: Existe consumo de bebida alcoólica durante a lida? Isso interfere na produção cerâmica?

Resposta: Não. A atividade oleira não comporta que o trabalhador consuma bebida alcoólica, pois o local é de grande risco para os usuários, onde existem ferramentais e equipamentos que podem causar grandes acidentes, por distração no manuseio.



Figura 2083 - Artista manuseando o torno



Figura 2105 - Visão interna da olaria





Figura 2094 - Cooperativado embalando vasos vendidos





Figura 2116 - Maromba







Figura 2127 - cooperado trabalhando na Maromba

Pergunta 13: Quais as religiões dos oleiros?		
Resposta: Católica		
	Figura 2138 - O artista concedendo entrevista, no qual declara a sua formação religiosa	Figura 2149 - Anjinhos de cerâmica



Pergunta 14: Evidencia-se algum tipo de competição entre os grupos?		
Resposta: Não. Apresentam-se de forma colaborativa		
	Figura 21520 - Objetos criados pelos cooperativados para venda	Figura 21621 - Artista confeccionando uma peça de barro

Pergunta 15: Que incentivo(s) é (são) dado(s) aos grupos?		
Resposta: A valorização do trabalho é pela remuneração após a venda dos produtos onde a arrecadação é dividida pelos trabalhadores, após a retirada dos valores de custo.		
	Figura 21722 - Atividades na maromba	Figura 2183 - Atividades na maromba

<p>Pergunta 16: Como se dá a atuação dos oleiros relacionados às demais ações da vida cotidiana?</p>		
<p>Resposta: A atividade oleira é entrelaçada à vida cotidiana, pois o oleiro reside no mesmo terreno da olaria.</p>		
	<p>Figura 2194 - O artista explicando a construção do forno</p>	<p>Figura 2216 - Peças preparadas para ir ao forno</p>
		
	<p>Figura 2205 - Obra em exposição do artista</p>	<p>Figura 2227 - O artista Fernando</p>

2.2 Imagens e visualidades

<p>Pergunta 17: Que imagens são construídas pelos relatos e memórias do passado?</p>
<p>Resposta: Filtros, Vasos, Tigelas e etc. Modelados no torno mecânico.</p>

<p>Pergunta 18: Como são descritas as visualidades para identificação dos atores na atividade da olaria?</p>		
<p>Resposta: Sovadores, oleiros e modeladores</p>		
	<p>Figura 2238 - Área ao redor do forno</p>	<p>Figura 229 - Artista com a pesquisadora</p>

Pergunta 19: Pode-se construir um glossário como os termos?

Resposta: Sim.

- Barbotina – lama do barro usada como cola para emendar partes dos objetos confeccionados quando estão em ponto de couro, fixar as alças ou os bicos dosadores entre outros apliques também de barro ou barbotina para colagem utilizada para reprodução e objetos em formas de gesso;
- Acordelado – técnica de modelagem de objetos a partir de cordões de barro e puxadas que dispensam o uso do torno mecânico ou elétrico;
- Puxada – técnica de modelagem manual, no torno elétrico ou mecânico, que a partir do centro de uma bola de barro, as mãos repuxam a massa para cima;
- Desbastador - ferramenta de madeira com arame na forma de um arco preso na ponta que serve para modelagem, escavar o barro para deixar o objeto oco e dar acabamento;
- Falsos planos - marcas dos gestos que ficam impressas na superfície do corpo cerâmica
- Engobe – tinta de barro colorida como o tauá, que é uma argila tingida de óxido de ferro;
- Espátula – ferramenta de madeira ou de plástico com formatos retangulares ou em semicírculo que para ajudar a modelagem dos objetos mantendo equilibrada a pressão dos gestos sobre a argila;
- Espicho – instrumento de corte com o cabo de madeira na forma do bojo das mãos, com ponta fina e longa de arame duro, serve para nivelar a boca do objeto quando está sendo modelado, ou para fazer desenhos gravados ou vazados;
- Esquente – corresponde à primeira etapa para esquentar o forno para acelerar a evaporação da água dos objetos nele colocado para queima;
- Maromba – máquina elétrica que mistura e amassa o barro até formar uma massa compacta e coesa, em ponto plástico, ou ponto para modelagem;
- Sovar – misturar e amassar o barro com as mãos ou os pés até formar uma massa compacta e coesa, em ponto plástico, ou ponto para modelagem do barro;
- Vitalina – estilo dos bonecos de Mestre Vitalino..



Figura 22430 - Espaço de queima do forno





Figura 22531 - Peças em exposição no pátio externo







Figura 22632 - Maromba





Figura 233 - Peças em exposição no pátio externo

Pergunta 21: Como o espaço expositivo é montado?	
<p>Resposta: No pátio os artefatos são distribuídos os artefatos de forma aleatória.</p>	 <p>Figura 22734 - Peças em exposição no pátio externo</p>  <p>Figura 22835- Peças em exposição no pátio externo</p>







Pergunta 22: Organização e disposição dos modos de produção?	
<p>Resposta: Parte interna coberta para modelagem e parte externa para o forno.</p>	 <p>Figura 236- Parte interna da olaria</p>  <p>Figura 2297 - Parte interna da olaria</p>  <p>Figura 2308 - Parte interna do forno</p>  <p>Figura 2319 - Parte externa da olaria com o forno em último plano</p>

2.3 Tempo (visitações, ciclo produtivo)

Pergunta 23: Quando iniciam o ciclo produtivo?
Resposta: De fevereiro a novembro.

Pergunta 24: Qual o período mais frequente de vendas?	
<p>Resposta: A olaria recebe encomendas por quase todo 12 meses do ano, mas atividades oleiras tem uma pausa entre os meses de dezembro e janeiro.</p>	 <p>Figura 23240 - Pátio de exposição e venda</p>  <p>Figura 23341 - Pátio e terreno para manobra de caminhões</p>

2.4 Cerâmica x casa x locais públicos x oleiros x público

Pergunta 25: Como se dispõe à olaria, a casa e o público?		
Resposta: A Olaria situa-se em um terreno plano dentro de um loteamento sem muros. Existe um muro com portão na entrada da olaria que é a entrada da casa também. Mas não têm laterais, e o público visitante pode chegar amistosamente.	 <p>Figura 23442 - Obras do artista com plantas ornamentais para venda</p>	 <p>Figura 23745 - Torno do artista</p>
	 <p>Figura 23543 - Auxiliar passando o barro na Maromba</p>	 <p>Figura 23846 - Caixa para guarda do barro bruto</p>
	 <p>Figura 23644 - Auxiliar socando o barro</p>	 <p>Figura 2397 - Pátio de trabalho da olaria</p>

Pergunta 26: Qual o perfil dos visitantes das cerâmicas?
Resposta: Comerciantes e estudantes do ensino fundamental, médio e universitário.

Pergunta 27: Qual o número de visitantes/ potenciais compradores em um dia útil? E nos finais de semana?
Resposta: Variável, nos períodos letivos existe uma frequência maior mensal, segundo ao artista oleiro

Pergunta 28: A cada ano o processo de produção, compra e venda se modificam? Como os oleiros recebem os visitantes?
Resposta: Não foram observadas transformações entre 2012 e 2014, quando a pesquisadora realizou as vistas técnicas

Pergunta 29: Qual a sequência de ações ao entrar na cerâmica?

Resposta: Casa do oleiro Fernando, espaço expositivo, depósito úmido, maromba, tornos, setor de acabamento e secagem, forno, estoque seco para lenha, casa de modelagem manual.

Pergunta 30: Existem atividades culturais e/ou de turismo nas cidades que fomentem a divulgação das cerâmicas?

Resposta: Sim, muito raras, na feira cultural da cidade de Teixeira de Freitas que passou a convidar o oleiro a partir de 2012

2.5 Objetos da cultura material: confecção de ferramentais, instrumentos, equipamentos, fornos.

2.5.1 O forno

Pergunta 31: Qual o sentido/ significado simbólico do forno?

Resposta: O significado simbólico é como um monumento, que precisa de manutenção regular para evitar que desabe pela frequência de queimas que alteram as estruturas da edificação.



Figura 2408 - Vistas laterais e posteriores do forno



Figura 242 - Vista frontal do forno



Figura 2419 - Vista frontal do forno



Figura 24351- Vista lateral esquerda do forno



Figura 24452 - Área interna do forno



Figura 24553 - Área de queima do forno

Pergunta 34: Seria uma centralidade simbólica? Objeto de ligação entre os oleiros?

Resposta: Sim, pois dali sai a produção para a venda.

Pergunta 35: Os vasos/tijolos materializam algum princípio de identidade? Seus aspectos formais remetem ao coletivo, à brasilidade?

Resposta: Sim, as características estéticas remetem a memória visual dos utensílios coloniais brasileiros. Entretanto, com funções predominantemente decorativas.



Figura 24654 - O artista mostrando a peça finalizada



Figura 24755 - Auxilia socando o barro

Pergunta 36: Quais os modos de modelagem?

Resposta: A atividade no torno mecânico é a principal forma de produção, mas dispendem também do torno elétrico.



Figura 24856 - Artista explicando o funcionamento da olaria



Figura 24957 - Torno elétrico

Pergunta 37: Como os objetos transitam comercialmente?

Resposta: A produção é comprada por comerciantes atravessadores do comércio varejista da região.

Pergunta 38: Quais detalhes são mais relevantes na atividade produtiva da olaria?

Resposta: A sova do barro que exige muito esforço físico; o domínio do torno para modelar o objeto no prumo; a emenda das partes no torno girando, a montagem do forno e controle da queima de acordo com a cor da chama relacionado a temperatura específica



Figura 2508 - Caixa para sovar o barro



Figura 2519 – Pesquisadora observando os detalhes construtivos do forno



Figura 25260 - Artista finalizando um vaso

Pergunta 39: Quem cuida dos acabamentos?

Resposta: Os oleiros orientados pelo próprio Fernando sobre as técnicas de modelagem e acabamento dos artefatos cerâmicos.



Figura 25361 – Fernando modelando um vaso



Figura 25563 – Fernando dando acabamento o artefato



Figura 25462 - Fernando modelando um vaso

Pergunta 41: Elementos invariáveis, diferenças formais determinadas pela gestualidade?

Resposta: Os oleiros evitam alterar as formas estabelecidas, pois trabalham com a produção em série.

Pergunta 42: Qual o papel mediador dos objetos?

Resposta: O oleiro Fernando Araújo é acima de tudo um educador leigo, pois atende a comunidade local contando a história da família que se imbrica com a história do Brasil, procurando manter as tradições da atividade oleira. Por outro lado, aproveita a mão de obra em desuso da cidade qualificando-a na olaria, ampliando a perspectiva de sobrevivência na cidade.



Figura 25664 –
Entrevistadora e o artista



Figura 257 - Entrevistadora e o artista

Pergunta 43: Qual o significado e sentido de uso dos objetos?

Resposta: A olaria atende a decoração de jardins, especialmente. Mas, produz diversos artefatos de acordo com as eventuais encomendas, tais como, claviculários, cofrinhos em forma de porco etc.



Figura 25866 - Pátio de
exposição e venda dos vasos



Figura 2597 - Artista finalizando
um vaso

Pergunta 44: Como é o bairro na vida cotidiana?

Resposta: O bairro onde a olaria se situa é muito novo, formado por um loteamento numa área pública rural da cidade de Teixeira de Freitas.



Figura 260 - Panorâmica 1 do entorno da olaria



Figura 2619 - Panorâmica 2 do entorno da olaria

2.6 O acesso à jazida da olaria João de Barro



Figura 26270 - Caminho da Jazida



Figura 26371 - Rio Itanhém que passa ao lado da jazida do oleiro Fernando Araújo

ANEXO B

Transcrições

1 - Transcrição da entrevista semiestruturada realizada pela pesquisadora em visita técnica em outubro de 2014 na Cerâmica 14 Irmãos, em Belmonte/ BA.

Eu nasci em Unas. Sou filha de Unas. Eu nasci em Unas em 1940. Vim pra Belmonte em 54, não em 54 eu já tinha João, o mais velho, não tenho a lembrança de quando minha mãe veio pra Belmonte, só sei que a gente freta um barco. Eles fretaram um barco e nós viemos parar aqui em Belmonte. E ‘tô’ aqui até hoje. Porque lá ‘tava’ difícil pro meu pai trabalhar. Não tinha condição mais, né. Trabalhador rural... Empregado da prefeitura varrendo rua, essas coisas. E aí ficamos aqui porque já trabalhava todo mundo aqui, o pessoal meu todo, já trabalhava a maior parte e tinha como arranjar um emprego... Um trabalho. Aqui na Coroa Grande a gente trabalhava com cacau. A gente colhia, embandeirava, vendia tudo aqui na Coroa Grande. Eu quando eu vim pra Belmonte, eu ‘tava’ pequena, eu ‘tava’ com oito anos de idade, com treze eu tive o primeiro filho... o João, e aí começou a minha vida. Eu não estudei, e digo pra todo mundo eu não sei ler, eu não aprendi, não tive tempo, porque com os treze eu já era mãe. E aí pronto era só trabalhar. Eu saía daqui pra Conceição mais esse marido meu e eu batia setecentos tijolos todo o dia. Trabalho que nenhum homem faz até hoje. Eu ia pra Conceição trabalhar com tijolo. Lá o tijolo já vinha queimado. Não tinha isso aqui ainda não. Nós trabalhávamos lá. As pessoas chegam aqui e perguntam assim: Dona Dagmar a tradição da senhora é diferente... Tem tradição com índio? Eu digo não. A minha mãe era modista. Nós morávamos em Unas, meu pai era trabalhador rural, minha mãe era modista, nunca trabalhou com isso. A minha mãe fazia presépio. A minha mãe amava quando vinha gente de todo canto pra ver aquela coisa mais linda de presépio que ela fazia. Fazia os bonecos, os três reis magos, tudo. Fazia de pena, de algodão, daquelas coisas, daqueles bichinhos. Fazia cada boneca linda que vendia em Salvador. Todo mundo gostava das bonecas que minha mãe fazia. E a minha filha hoje faz a mesma coisa que minha mãe fazia. Acho que vem do sangue, né. Minha mãe trabalhava com peças assim de artesanato, com jornal, com cipó, como meu filho trabalha aí, né. Ela pegava um arame, fechava num pássaro, enchia de algodão, botava as penas aquelas cocar. Tudo que era... ela fazia. Então a gente acha que ela sabe devido a Deus. Minha filha trabalha, o mesmo trabalha da minha ‘mainha’. Costurar também. Todas elas também são modistas. Tem a Vania a dona do

restaurante, ela trabalha, ela costura muito bem. Tem a Selma que é uma grande modista. Tudo isso por raiz da minha mãe. Minha mãe que era modista. Eu comecei era no barro, fui pra cerâmica e estou até hoje. Agora a família mesmo, a sabedoria dos meus filhos foi dada por Deus. Essa nora aí ela nunca se adaptou com o barro, hoje ela trabalha igual a mim. Trabalha bem, bem mesmo. Essas coisas que minha filha faz, ela também faz, então um vendo o outro fazer. Se eu 'tô' fazendo uma peça aqui, aí vai aprender e faz igual. Então o meu saber que eu estou mostrando pra todo mundo, tá igual ao meu trabalho. Meus filhos que trabalha todos eles, no caso eu tenho o Evandro que tá em Belo Horizonte, um grande artista, no caso ele faz o vaso como faz o tijolo e a telha. Mas como a situação de Belmonte financeira é braba como todo mundo sabe, ele teve que sair pra procurar pra procurar trabalho fora. O Evandro trabalha em Belo Horizonte de pedreiro, essa semana agora ele tá trabalhando. Eu tenho as duas filhas que mora em Vitoria também que trabalha com artesanato são empregadas domesticas, estão trabalhando. E os outros estão aqui em Porto Seguro, tudo empregado, me deixaram sozinha porque não tinha condição aqui de tocar. Eu 'tô' aguardando e pedindo a Deus que resolva, porque se seu tivesse um meio de trazer minhas filhas de volta, pra mim ia ser bom demais. Principalmente as que estão em Porto Seguro. Eu sei que sou filha legítima de Unas. Ela tinha uma área... tipo uma chácara que era de bater o Gantuá. E a propriedade do meu pai, Belmiro Dias de Oliveira, ficava do lado, desse local dela lá, então não conheço nada lá. Se eu disser pra você que eu nem sei pra que lado fica, vocês podem não acreditar. Eu 'tô' dizendo pros meninos, olha antes de eu morrer eu ainda 'vou lá na cidade' ver como é que é, pelo menos conhecer, né. Minha cunhada é de Porto Seguro... Eu tive 21 Irmãos e eu tive 19 filhos. Tá tudo escrito nesse pote... nesse papel aí... eu tive 21 Irmãos e aqui em Belmonte ainda tem... tem a mãe dele, de Carlota essa minha sobrinha, minha irmã mora ali, tem o outro que mora ali na Prainha, só tem esses dois, o resto está tudo em Canavieira, em Vesus, Cabiúna, tudo pra lá, os daqui eu vejo agora os que tão aí pra fora, não sei nem notícia. Eu sei que aqui tem um lugar chamado Vale Verde que tem um bocado de índio, aqui em Trancoso, lá eu tenho um bocado de parente, tem muito mesmo... Por parte da minha mãe, sei lá... só se eram os pais dela porque minha mãe era branca, tinha um cabelo comprido, preto, preto, preto. Ela gostava de fazer um coque assim na cabeça... Ela é lá de Porto Seguro, eu acredito que eles devem ter alguma raizinha lá... já sabe, né. Eu só sei que tenho bastante parente em Trancoso. Esse pessoal que trabalha tudo aqui é parente. Pago por semana, pago pelo que faz. Se botarem dez canoas de barro, são quinhentos contos, eu vou pagar. Se fizer dois mil tijolos ou três vou pagar cem contos por milheiro, eu vou pagar. Eu pago pelo que eles fazem, porque eu pago por semana, se não

trabalhou não tem com pagar. Enfornar ali pra queimar tem dinheiro, se não enfornar pra queimar não tem dinheiro. Ele me entrega na Gabina, mil tijolos, eu pago cem reais, de barro de condução. É a mão de obra deles. O barro já eu pago pra outro botar. Tem dia que leva dois três dias sem botar o barro ai atrasa a produção, porque os trabalhadores do tijolo aqui vão de acordo com a quantidade de barro que tem. A vontade de usar a cerâmica foi a necessidade. A gente não tinha condição nenhuma de trabalhar pra lá e pra cá e ficar andando, então fundei isso aqui. Um dos meus filhos que mora em Porto Seguro, comprou um pedacinho de terra e me deu. Aí eu botei a olaria e começamos a trabalhar. É José mora em Porto Seguro, que me deu o terreno, nós fizemos a olaria Progresso no princípio. Depois eu tirei o Progresso e botei Cerâmica 14 Irmãos. Quando eu botei Cerâmica 14 Irmãos. E alguém que queira dividir um pedaço da terra e poderia querer vender o restante, aí eu fiz um documento e botei 14 Irmãos, que é justamente os meus filhos. Lá tinha esse barro, de lá fomos pra Belmonte e começamos a trabalhar na usina, da usina a gente pegava o barro na Conceição, onde eu pego até hoje. Quando eu pegava na Conceição era no comando de Humberto Bolardini. A gente pagava um quinto de dez por cento. Qualquer peça que fizesse. Tijolo, (?), telha. Qualquer tipo de material eu pagava dez por cento. Um certo dia eles comunicou pra gente que estava vendendo as terras pra Raimundo Cantaro Padevam de Cruz. Eu sei que é deles a propriedade. Aí eu fiquei sem ter como trabalhar. Aí apareceu esse moço, Emanuel e disse D. Dagmar eu soube que estão vendendo as terras pra senhora lá. Eu digo tão vendendo e o Sr Raimundo já esteve aqui pra aparar o barro. Mas eu ainda ‘tô’... Eu digo que ia aparar o barro, mas o barro que ‘tava’ atirado eu ia mandar apanhar. Aí eu consegui apanhar o barro lá, e o Emanuel veio comprou um pedaço em minha mão e me deu. Ah, o Raimundo quando comprou as terras barrou e ainda não queria deixar pegar o barro que ‘tava’ lá e eu disse o barro que eu já tirei eu vou pegar. E aqui dentro é meu. Não vieram tipo assim a Sra. para de pegar o barro, Vieram tipo violência assim, mas como Deus e bom não houve nada eu ‘tô’ trabalhando tranquila. E eu digo pra todo mundo, esse barro foi Deus e Emanuel que me deu. Aqui é o ponto turístico de Belmonte. Todo mundo que vem aqui. Primeiro eu vim aqui conhecer a Senhora dona Dagmar e fica por aqui mais a gente. O fato de eu querer vender isso aqui é por causa daquela situação que eu e contei. Eu queria fazer escola. O meu sonho mesmo era ensinar, não para crianças, mas para adultos que quisesse aprender a trabalhar como eu trabalhei para ganhar a vida né. Mas eu não achei acerto com ninguém... Disseram que o prefeito ia ajudar, não sei quem ia ajudar, mas tudo no papel. Aí eu botei a venda. ‘Tô’ botando a placa ali de venda disso aqui e vou parar.

2 – Transcrição de entrevista semiestruturada na visita técnica realizada pela pesquisadora em 27 de dezembro de 2014, na Olaria João de Barro, em Teixeira de Freitas/BA

Eu estive aqui em 2012 e fiquei muito impressionada com a tua história na época e como até hoje. Eu passei para o doutorado na UFRJ e estou fazendo uma pesquisa que se chama “Mediações da arte cerâmica nas fronteiras da cultura brasileira”. Ainda estou aqui no sul da Bahia... Mas que tem uma diferença em relação... Uma característica diferenciada em relação a produção cerâmica que a gente encontra em outras olarias. Que é o teu caso, que é o caso da Dagmar de Belmonte. A gente foi lá agora e é impressionante também. Assim como tem a sua história, tem as panelas lá de Itaúna (ES). Então a minha pesquisa está com esse foco pra mostrar o que tem de brasilidade dentro dessa produção de vocês. Que é diferente de uma outra cerâmica que não tem uma memória. Aqui tem uma memória. Você inclusive difunde, preserva... Eu tenho três filhos que já é oleiro, a nossa base cultural é o seguinte: eu ensino as outras pessoas que vem de fora. Eles vêm aprender aqui que somos ótimos oleiros e tem a tradição familiar. Meus meninos tudo eles podem ser até outra coisa, mas a base eles têm de entrar dentro da cerâmica e saber. Se falar assim eu não quero ser oleiro, mas tem a base de oleiro. Eu tenho três filhos e todos os três são oleiros. Eles trabalham cada um faz uma coisa e tal, então minha família tem trezentos anos de barro. É tradicional. Você pode pegar a “revivência” de Pernambuco que é a base, vai falar dos meus tios, meu pessoal que começou no tempo dos engenhos fazendo pote que não tinha água, não tinha caixa d’água, não tinha plástico, não tinha nada. Então eles vendiam filtro pra... e uns tal de burrão, que era uns potes grandes redondos que botava 40 latas d’água e o pessoal usava e depois que veio o plástico. Depois que mudou, mas eles mudaram. Hoje nossa área é mais área de jardinagem. Como o país enriqueceu a cerâmica também enriqueceu. Área de jardinagem. Área de enfeite. Hoje a área de utensílios é pouca. Na quantidade que tem a área de cerâmica a área de utensílio é pouca. O que tem de tradicional algumas panelas, moringas e outras coisas, mas a maioria são peças ornamentais ou pra paisagismo. Nós fazemos porque amamos isso. Eu nunca pensei em outra coisa a não ser barro. Meu pai começou com doze trabalhou setenta e dois anos com barro, morreu com oitenta e seis e mexendo com cerâmica. Ele não mexia com outra coisa. Meu irmão tem outra cerâmica também e minhas irmãs. Minha mãe também fazia as peças de vitalina todo mundo era do barro então minha vó quando veio de Portugal e minha vó casou com um índio daquela região de Palmeiras e os índios trabalhavam manualmente e aí incorporou o torno, porque o torno é muito velho. O

peçoal penso que o torno é novo, mas o torno é antes de Cristo. Veio do Egito, quando falava que Isaias falava de um moleiro vai ver Jeremias como faz, então a família minha tradicional, riquíssima em barro e gostando de barro. Meu irmão ontem mesmo ‘tava’ lá mexendo com um negócio. Ih hoje eu dou emprego pra quase umas trinta pessoas direto e indireto. Aquele ali tem quase trinta anos que trabalha comigo. Hoje não é mais empregado, é oleiro. E todos hoje nós trabalhamos no sentido de uma cooperativa. Cada um faz o seu, cada um cuida do seu, mas num sentido de estado comum, de que todo mundo se dê bem na coisa que tá fazendo. Você só vai gostar daquilo quando está dando bem e vendo, né. Hoje nós entregamos pra uns nove dez estados. Assim, nós temos uma média de produção de uns trezentos e sessenta, mas a média nós estamos querendo atingir quinhentos. O projeto é pra quinhentos por ano. Ih, mais... Agora mesmo nós estamos mudando daqui a cerâmica porque já tá dentro da cidade e estamos com um projeto de fazer um núcleo de artesanato, igual tem em Nazaré. Núcleo que tenha, porque o cara vai procurar onde é e aí tem naquele lugar. Igual tem em Nazaré, em Caruaru. Minha ideia é essa pegar os oleiros que trabalham comigo e quem quiser se incorporar e fazer um núcleo. Já estamos até olhando umas áreas pra projetar essa coisa. E crescimento e tradição. Porque nós trabalhamos aqui em Teixeira, mas pouca pessoa sabem que aqui em Teixeira tem uma cerâmica tão antiga, nós estamos a quarenta anos aqui na região... Quarenta e dois anos, então aí, mas a minha ideia é fazer um núcleo. Meu projeto é fazer um núcleo. Fazer um núcleo de uma cerâmica, porque se perguntar onde tem, tem a referência de Teixeira que tem uma boa cerâmica. Nós somos pernambucanos. Meu pai minha mãe pernambucano. De Santo Agostinho, encostado em Recife ali perto de Porto Suave, Santo Agostinho. Ainda tem cerâmicas do pessoal que trabalhou com meus avós. Tá lá meu avô, meu pai, tá meu tio trabalhou tudo lá. Eu trouxe até umas fotos. Fiz uma viagem só sobre cerâmica. Vai visitando as cerâmicas. Fui a Carrapicho, entendeu... Que é de Sergipe. Fui lá a minha cidade, entendeu? Tirei umas fotos e tal, e comunicando... Ali na beira de Penedo, perto de Carrapicho tem lá uma cerâmica tradicional que é um Núcleo. Porque cerâmica é núcleo. Tem uma parte... a cerâmica melhor que eu acho, que eu sou encantado e ainda quero ir lá e a cerâmica de Marajó. Porque a cerâmica marajoara é linda. Minha vó é portuguesa, meu avô era índio, meu pai é Pernambuco. Eu nasci em Pernambuco. Eu vim com três anos. Eu vim em sessenta e quatro pra cá pra Bahia. Eu fui conhecer Pernambuco esse ano, que eu fui lá ver meus tios, meu irmão. Nós viemos pra cá, pra Camaçari porque meu tio botou uma cerâmica de filtro e eu vim pra Camaçari. Lá eu vim com onze anos pro Sul da Bahia. Nós estudamos o primário... Assim essas coisas. Porque de lá nós voltamos pra Itabaianinha, porque o oleiro só vai aonde tem barro. Ele não

vai aonde não tem barro. Aí nós viajamos. Nós estávamos em Pernambuco de Pernambuco nós viemos pra Penedo. Fica na beira do Rio São Francisco. De Penedo eu só me lembro do zoológico. Eu tinha três, quatro anos e ainda me lembro do zoológico. Aí nós pegamos um negócio e viemos pra Camaçari. Não eu não trabalhava porque eu era pequeno. Quem tinha uma cerâmica era meu pai. Meu pai trabalhou em uma cerâmica lá Bloco Forte até 69, 70. Aí depois ele veio pra aqui na região, porque aqui precisava pessoas e fizesse filtro. Nós viemos pra cá por causa dos filtros. Da Medeiros Neto. Aí o que aconteceu. Aconteceu o seguinte: aqui tem o problema da tuberculose. A região não tinha água tratada. Em setenta e dois não tinha água tratada. Aí a Diocese holandesa veio procurou um oleiro que quisesse. Só que o nordestino não sai de lá, mas meu pai como era aventureiro... já tinha morado no Rio quando era jovem e tal, aí veio pra cá. Pra Medeiros Neto e chegando lá ficou um ano trabalhando, aí depois que a diocese parou com os filtros porque veio a água tratada e outras coisas. E nós vendíamos filtro pra região toda. Caravelas. O núcleo da Diocese era em Caravelas, e nós vendíamos muito filtro pra lá por causa do problema da tuberculose e tinha muita tuberculose aqui. Quando Frei Ronaldo resolveu ir embora, ele veio e nesse período nós ficamos e quando frei Ronaldo foi embora ele disse “vou vender a cerâmica pra vocês”. Isso porque vocês estão aí, trabalham e tal. Trabalhou muito tempo então eu vou te vender. Vender assim... Dar. Praticamente dar. Vender baratinho pra... porque dar a Arquidiocese não podia dar, mas tinha que vender e aí vendeu baratinho, a prestação e aí meu irmão comprou. Permaneceu, não botou nem nome. Porque antigamente artesanato não tinha esse negócio, dessa burocracia que todo mundo tem que pagar imposto, então tinha lá aquele negócio de paneleira. Então esse pessoal tinha essa tradição, só a Arquidiocese tinha porque era pra prestação de contas. Aí ficou. Aí nesse período eu tinha vontade de vir pra Teixeira. Porque lá é o núcleo da região. E vem não vem eu resolvi vir. Compramos a área e botamos a cerâmica São Luís. A cerâmica é minha e do meu irmão. Só que nós era tão negócio que nunca botamos no papel. Nenhum dos dois botou no papel. Aí eu passei minha parte pra ele em 2002... 2003 e aí passei pra cá e comecei a fazer essa aqui. Aí a prefeitura me doou esse terreno pra eu trabalhar. Só que esse negócio de prefeitura, um fala que vai dar a papelada e agora nos estamos em negociação porque nos estamos dentro da rua e não pode ter empresa dentro da rua por causa de fumaça, pó, essas coisas. Nós estamos negociando com ela. Ela vai comprar os bens que tem. A proposta é essa e o meu projeto é colocar na parada do Pedrão. E como eu sou muito amigo dele eu quero... eu preciso sair, entendeu? Eu estou querendo expandir. Eu estou querendo fazer outro forno, fazer escritório e aqui eu fico escondido. Eu quero bota na BR. Na beira da BR uma loja bonita. Mas a matériaprima é a

base principal do oleiro por que... Esses dias estávamos vendo uma coisa interessante que a gente fica vendo. Porque não tem olaria em todo lugar? Porque essa arte tem núcleo e tem regiões. Um exemplo tem aqui e tem lá em Vitória, as paneleiras. Só que o barro de Vitoria não faz as coisas que nós fazemos aqui. Então até dentro deste contexto há divisão. A peça que nós trabalhamos aqui tem identidade nossa. Você pode levar nossa peça aqui lá pro Rio grande do Norte. Você vai chegando e qualquer pessoa lá conhece nossa peça. Olaria de Fernando. Porque o barro divide isso. Até o barro divide isso. Tem uma área de barro. Nós temos uma área de barro aqui, só para você ter uma ideia. Esse barro daqui que nós pegamos lá também pertence ao Vale de Jequitinhonha. Esse barro daqui é o mesmo tipo talvez e aí você vai lá embaixo, lá na Cascata e já muda. É na mesma veia, mas ele muda. É igual água mineral, você está tirando aqui e com três metros ele da diferença e a peça fica... Nós estamos pegando um barro daqui porque quando chove, a água passa e barro sedimento, e o barro vai embora logo. Lá na Cascata a água quando enche como é baixada demora, aí quando vai lá, fica mais coberto de água, então essa é a diferença do barro de lá e do barro de cá. Decantando e lá tem uns fungos que se você pegar dá umas machinhas e tal porque ele fica coberto por muito tempo e absorve as matérias orgânicas diferentes desse aí, que chegou lavou e a água foi embora. Então o melhor que tem é na parte de cima, na parte de baixa já da diferença. Então nós usamos, mas tem de saber o sistema. Ele fica mais frágil, porque ele fica com mais goma. O que ela te falou é natural. Todo oleiro tem de fazer isso. Eu tive uma experiência na minha vida interessante. Eu fui encontrar um cliente... Eu morava em Medeiros Neves... Nós vendíamos as peças em caixinhas para ir para Itamaraju e tal, em feiras. Nós éramos feirantes. E nisso aconteceu que eu disse “isso aqui não me agrada, eu vendendo na feira, batalha e tudo aí não dá pra você crescer”. Pensei bem e falei: vou fazer diferente. Vou correr atrás das lojas pra vender, porque eu vendo em um preço maior e em quantidade maior. Aí em um ano vendi quatro truques pra um cliente meu lá em Medeiros Netos, que era pequenininha a 25 anos e você vai pra São Mateus que era o núcleo da Petrobras, era tudo bonitinho. Aí você já toma aquele choque de cidade. Cheguei, falei e ele disse “Fernando vou comprar tudo pra distribuir no Espírito Santo” e aí eu falei “vou ficar rico”. O cara vai me comprar toda a produção. Já me comprou cinco truques durante um ano e vai me comprar toda a produção. Vou ficar rico. Aí trabalhei dois anos no projeto pra mudança, porque quando você vem aqui pra perto, pra baixo do rio ou aqui, porque a cerâmica fica mais perto até nós administrarmos. Longe, ela fica mais dependente de outras pessoas e aí você tem uma noção, mas não tem a realidade de fechamento de final de ano... Balancete... Essas coisas necessárias pra você ver como estão às coisas, mas tem as

dificuldades de falta de estudo, de não concluir o segundo grau. Hoje o estudo está bom demais. Nunca esteve boa a educação como está agora, com todas as dificuldades que tem. Hoje tem os programas de governo... eu tenho dois sobrinhos que estão fazendo medicina e você nunca imagina isso. Filho de oleiro... Filho de carpinteiro fazer medicina. Nós temos a nossa tradição. Nós trabalhamos dentro da nossa tradição... Eu não trabalho com peça por ninhada. Tem gente que trabalha com peça polida e nós não trabalhamos com peça polida. Nós trabalhamos com peças rusticas. A cor vai depender do barro. O barro que determina a cor da cerâmica. Não é você que quer é o barro que determina. O barro tem umas quinze a vinte cores. Aqui nós temos quatro cores: azul, amarela, o cinza e tem om barro vermelho que a gente adiciona pra ficar mais vermelho ou mais claro. Quem vai determinar a cor do barro é o forno ou o barro. A história do barro quem determina é ele. A questão do forno quando vai mudar a mancha de uma peça, a cor da peça, a claridade ou negócio aí, o forno também... Então tem coisas que não depende. Nos podem acrescentar, mas não mudar cem por cento. As telhas brancas é o barro lá de Salinas. A pintura quem faz é Darlene. Eu já tive um projeto de agregar mais valores, como pintura, textura, essas coisas. Só que hoje quem faz é minha filha e Darlene. Mas nós não temos tempo. Eu estou até querendo fazer um núcleo de botar jovens pra aprender e pintar. Eu tenho a técnica guardada. A esmaltação o barro não aguenta, ele só aguenta até mil e trezentas de temperatura. Oitocentas, novecentas e até mil. O barro pra vitrificar ele tem de chegar a mil e trezentos e se chegar e não aguentar ele começa a trincar. Nós temos o conhecimento. Você usa aquele engobe? Aquela tinta feita de barro? Nós damos o nome de barbotina. Nós usamos o tauá. Lá em Pernambuco se usa o tauá pra dar a cor. Tem o tauá cor de chumbo. Tem o tauá vermelho. O tauá é um barro que é só a goma. Você o mói e serve pra dar um banho de listras, aí você vai ter duas cores na peça. Em Porto Seguro, Macuco artesanato, tem cerâmica de seis tipos.

Minha mãe trabalhava com aqueles bonequinhos, depois teve um problema de glaucoma. Fazia preto velho. Minha mãe é descendente de índio. Minha vó era índia. Minha mãe teve uma necessidade em 69... 70 quando morávamos em Camaçari. Lá era região de praia. Era só sitio, ponto turístico para o pessoal que vinha... os médicos, todos iam pra Camaçari pra ficar lá. Todos tinham renda. Aí mãe vendia na feira de Agua de Menino, porque lá tem a tradição da feira de Caxuxi de Nazaré. Minha mãe começou a vende lá. Ela aprendeu. Meu pai trabalhava no torno e minha mãe aprendeu e fazia muito bem. A peça de mãe era pau no gato. Minha mãe fez uns quatro ou cinco presépios pra Holanda. Fez uns presépios pra

Espanha, quer dizer através da igreja. Como a diocese era aqui ela sempre levava peças... Presépios, coisinhas pra Holanda.

Nós fizemos um trabalho pra Alemanha, em 95. Nós fizemos a divulgação que nós apoiamos a Casa do menor de Lajedão. Aí eles queriam levar alguma coisa pra mostrar que tinha alguém aqui no Brasil apoiando também a cultura. Porque o alemão mandava o dinheiro pra Casa do menor. Bancava a Casa do menor e aí nós levamos. Tiramos umas fotos lá dentro da cerâmica e expomos lá uns dois ou três meses. Depois essa menina trouxe esses retratos de presente pra mim. Esse mês agora nós fizemos um trabalho pra faculdade, sobre os mestres. Nós, uns índios e o pessoal do caranguejo. Sobre o saber do conhecimento. Fizemos palestras. Fizemos uns dois dias aqui. Fizeram umas peças. Fizemos um caldo pra eles e foi muito bom. Sempre estamos juntos e misturados. Quando precisam estamos lá e nós já fizemos também na feira de Salvador... Você tem documentos, cartazes desses dias, desses eventos? Não. Eu estava comentando com meu irmão esses dias. Nós estávamos fazendo uns filtros. Meu irmão é muito inteligente. Não tem pessoa mais inteligente que ele. Ele faz tudo. É aquele que faz tudo. Se falar assim: vai fazer o emadeiramento? Ele faz o emadeiramento. Ele é igual Da Vinci. Tudo ele entende, mas não tem interesse por dinheiro, só pra ele viver ali e está tranquilo. Eu falei “irmão você tem essa inteligência e não aproveita!”. O cara encomendou mil filtros e aí como a cerâmica dele não tinha sido registrada nem nada, a menina falou: olha eu vou levar cem e você vai lá e faz uma nota na Secretara de Fazenda. Demorou quatro anos pra sair. Quando terminou o mandato, ele perguntou: (Vanildo) você não vai receber os filtros, não? Não vou receber porque há de ir até Porto Seguro. Minha vó da parte do meu pai, casada com índio. Ela traz essa tradição cerâmica de Carvalhares das Louças, lá da região de Portugal. A família dela que trabalhava no torno e minha família do meu pai são daquele pessoal lá dos prefeitos do Rio de Janeiro, os Paes. Meu pai trabalhava no porto do Rio e minha vó veio com os Irmãos pra cá, pra Pernambuco. Uma parte veio pra cá e outra ficou lá, porque deve ser família tradicional. E aí pegou esse índio e amarrou lá e sei que envolveu e minha vó, até que meu pai conheceu minha vó. Meu avô não morreu antes... E nesse caso aí veio meu avô. O avô do meu pai que era índio aí meu avô era índio, meu bisavô já não era índio, já era misturado, tanto que tem branco e tem moreno. É uma bagunça danada. Aí quem apoiou ele foi a igreja. Nós temos um vínculo cm a igreja. Nós viemos com a igreja pra cá e meu pai a primeira cerâmica que teve lá no Convento Santo Agostinho foi de um convenio coma igreja de lá também. Os franciscanos. Quando nós viemos pra Penedo também, a gente foi ligada com a igreja, os franciscanos. Meu pai

trabalhou uns dois ou três anos em Penedo. Aí meu irmão chegou mais o tio dele pra Camaçari onde estávamos montando uma cerâmica e tal e tal. Como nos anos 70 já estava formando Brasília e oitenta por cento da lajota de Brasília veio de Salvador ali... de Caneias... Aquela região tradicional de cerâmica de lajota. O pessoal mudou de filtro pra lajota, foi quando apareceu em 71... 72... Veio frei Ronaldo procurando um negócio. Ele atravessou lá em cima e aí veio a cultura descendo e a história contada com a linhagem se você pega aí dos incas e dos maias são as mesmas coisas. A cultura é a mesma coisa. Eu vi umas peças das partes sexuais, a mulher ganhando neném era feito modelado no barro. As primeiras fotos foram feitas no barro, lá pelos egípcios. Não tinha como fazer uma coisa que não fosse de barro. E esses dias um amigo estava falando que quando se vai montar um carro também é no barro pra fazer o design, depois escanea pra saber as formas. Pra você ter uma ideia de arte que o barro é origem de tudo. E todos nós gostamos do barro. E o primeiro oleiro é Deus. Todos nós fomos feito de barro. Até quem diz que não gosta está ligado ao barro. O barro também é saúde, ele trata 35 tipos de doença. O barro absorve energia e usamos o barro pra um descarrego, enquanto estamos ali amassando o barro, suando, estamos pensando em outras coisas, mas pra você gostar você tem de conhecer e o oleiro, nós começamos a conhecer... De vez em quando eu boto na “cultura” porque lá tem muito... Nós trabalhamos hoje a repercussão de onde nós chegamos. Estava conversando com o Sidney outro dia “nós trabalhamos direto com cento e vinte clientes e trabalhamos indiretamente (que é aquele que chega à porta) com mais cento e vinte. Nós não damos conta. Vamos dizer que eu entregue lá na região de Ribeirão Preto, eu sempre entrego lá porque eu tenho uma cliente lá. Ela me compra e tal. Ela leva os índios também pra lá. O negócio dela é em Barrinhas, entre Ribeirão Preto e Jabuticabal. Ela trabalha com culturas. Ela leva barro e me convidou até pra levar um forno pra lá, fazer umas peças e ficar lá. Ela leva os índios pataxós e eles gostam desse negócio. Eles vêm com caro e levam os índios, os pataxós aí de Monte Paschoal. E aí ela me convidou e lá tem um barro. Um tipo de barro, porque Jabuticabal é a parte de cerâmica depois vem Porto Ferreira, só que lá em Porto Ferreira, o barro é a base de caulim. O barro mais vitrificado. Lá deve ter umas trinta e cinco cerâmicas. Foi feito até uma pesquisa sobre endemia pulmonar adquirido pelo pó, porque estava lixando aquela peça e lá em Jabuticabal tem uma cerâmica alemã e tem a São João, a Santo Antônio. Lá é diferente, depende do barro. É marrom. Nós representamos o sul da Bahia sobre a cerâmica. Tem eu e o rapaz de Nova Viçosa.