

## O imaginário da ceramista e do oleiro: produções criativas de sobrevivência através da arte cerâmica

### *The imagery of the ceramist and potter: creative productions of survival through ceramic art*

**Katia Correia Gorini**

Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

*kcgorini@gmail.com*

[orcid.org/0000-0003-0120-792X](https://orcid.org/0000-0003-0120-792X)

**Resumo.** A produção cerâmica artesanal depende da sensibilidade artística que emerge do pensamento e do meio de vida do ser nativo. Por sua vez, é uma estratégia 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 entre a arte popular e a arte considerada culta.

**Palavras-chave:** Cultura. Arte cerâmica. Economia. Sociedade.

**Abstract.** Artisanal ceramic production depends on the artistic sensibility that emerges from the thought and livelihood of the native being, as well as on strategies to generate a source of income as a means of survival in communities that are traditionally poor and lacking employment, education and intermediation or connections with the technological facilities of modern life. Producing pottery is a professional activity considered subordinate within the economic and social hierarchy of these communities, since the times of slavery and colonization. By seeking to trace the life stories of the ceramic producers, their ways of working, their ambitions, their perspectives on life, one can become aware of the conceptual crossing between popular art and art considered cultured.

**Keywords:** Culture. Ceramic art. Economy. Society.



Recebido: 01/10/2018 Aceito: 27/10/2018 Publicado: 05/11/2018

## Introdução

A arte e o trabalho artesanal da produção cerâmica podem despertar a valorização da vida e das ações sociais de homens e mulheres, e por outro lado, podem fomentar proposições artísticas que retirem a cerâmica do gueto da técnica. Notamos 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. No sentido do pensamento do metafísico Henry Bergson 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. (BERGSON,1999)

Com base nos argumentos do antropólogo indiano Homi Bhabha acerca da chamada “teoria pós-colonial”, identificamos 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 tratamos de relacionar e discutir os problemas da arte popular brasileira, à luz do sistema cultural contemporâneo. Consideramos a análise dos movimentos de hibridação culturais acerca das transformações das ações coletivas cruzadas aos fatores intermediários entre cultura popular e cultura erudita cultural para observar a qualidade da produção cerâmica como objeto de arte ou como objeto comum. (BHABHA,2003)

Na visão do antropólogo Mércio Pereira Gomes, constituímos novas maneiras de ver arte, expressa na produção subjetiva do ser humano, e as estratégias de sobrevivência que podem proporcionar novas maneiras de dar um novo sentido a cada objeto produzido. Não obstante, destacamos que a pesquisa de campo 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 está além das diferenças engendradas pela desigualdade social. Eis que assim apresentamos 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 realizadas no extremo sul do estado da Bahia, atualmente. (GOMES,2012)

## Parte 1

A memória cultural de uma comunidade ou do indivíduo provém das suas histórias vivenciadas cotidianamente. 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, transcendem 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.

Os fenômenos de expressão artística 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 ancora 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. (GORINI,2018)

O imaginário dos atores pesquisados tem seu lugar, então, 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, como um intermediário das realidades socioculturais. O problema da arte vinculado às estruturas sociais tem suas particularidades compreendidas como elementos sociais através das relações factuais sociais. O estilo de vida das classes populares está condicionado às necessidades de subsistência inseridas no contexto geográfico e social. Representa uma adaptação à posição ocupada por elas na hierarquia social.

## Parte 2

Os processos das condições de trabalho e modos de vida nas cidades brasileiras, tecido pela história da origem pobre e dos modos de vida precários, a lida árdua de Dagmar Muniz, artista popular e ceramista, nascida em 1940 na cidade de Una no estado da Bahia. Segundo 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, pudemos 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. Dagmar e o filho Amilton 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 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 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[...].”

Ao longo desses estudos, levaram-se em consideração 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. (GORINI, 2010)

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.(JESUS, 2006).

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 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.(MAIA,2008)

### **Parte 3**

Em Teixeira de Freitas, sul do Estado da Bahia, o oleiro Fernando realiza uma produção artesã 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 o aproveitamento do contingente desqualificado de mão de obra, dos ciclos da economia colonial brasileira.

Atualmente, a olaria, abriga alguns membros do contingente de mão de obra excedente e desqualificada da cidade para trabalhar na olaria como prestadores de serviço onde dividem todo o lucro da produção específica é dividida. 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 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, estes 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. Com isso, pode ser análogo ao contingente indígena que fora absorvido pelas microempresas coloniais em atividades mais brutas ou menos especializadas como a produção cerâmica no período colonial. Este fato pode ser análogo ao casamento entre a avó portuguesa do oleiro Fernando e o índio, que deram origem a 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 a autora em 27 de dezembro de 2014 na olaria João de Barro:

“[...]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... 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 branco 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 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. 'Nos podem' 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, observamos 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 pintura de engobes, em alguns casos. A queima é controlada pela observação ocular da cor da brasa, quanto mais clara, maior a temperatura. Existe um manejo de alimentar o forno mais ou menos lenha também para manter os patamares temperatura. Necessários para obter-se uma boa fornada,

## Conclusões

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 produção de seus artefatos cerâmicos espelhadas em referências do senso comum, coletadas no seu cotidiano, pois ficam interditas quaisquer referências à memória da cultura da cidade. E Fernando Araújo tem foco na produção e artefatos cerâmicos que preservem, de alguma forma, o legado de sua família localizado em um passado histórico.

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, as 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. Sendo assim, estas características dos objetos produzidos na Cerâmica e na Olaria revelam indícios da produção oleira de Portugal e em algumas tribos indígenas do Alto Xingu. Por sua vez, 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 em série automatizada cujos estereótipos de da estética formal apresentam-se incorporados no imaginário popular.

## **Financiamento**

Não houve financiamento institucional. A pesquisa foi custeada com recursos próprios.

## **Referências**

- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BHABHA, Homi K. **O Local da cultura – tempo de nação**. Belo Horizonte. Moderna, 2003.
- GOMES, Mércio Pereira. **Antropologia: ciência do homem: filosofia da cultura**. São Paulo: Contexto, 2012.
- GORINI, Katia Correia. **Memórias do forno monumento: arte cerâmica imbricada à vida cotidiana**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PPGAV/UFRJ, 2010.
- \_\_\_\_\_. **A rede modelada: arte cerâmica, cultura e sociedade**. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, PPGHCTE/UFRJ, 2018.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- 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.