

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
Convênio Minter – Universidade Tiradentes - UNIT

design
da tradição:
a produção artesanal da cerâmica de
Santana do São Francisco

Igor Libertador Silva

NATAL/RN
2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

Convênio Minter – Universidade Tiradentes - UNIT

IGOR LIBERTADOR SILVA

DESIGN DA TRADIÇÃO:

a produção artesanal da cerâmica de Santana do São Francisco

NATAL/RN
2010

S586d Silva, Igor Libertador

Design da tradição: a produção artesanal da cerâmica de Santana do São Francisco / Igor Libertador Silva; orientação [de] Lisabete Coradini. – Natal - RN: 2010.

106 f. : il.

Inclui bibliografias

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. (UFRN)

1. Artesanato – Santana de São Francisco. 2. Cerâmica 3. Santana de São Francisco (SE) – Artesanato 4. Trabalho artesanal. 5. Cultura Sergipana I. Coradini, Lisabete. (orient.) II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). VI. Título.

CDU: 745 (813.7)

IGOR LIBERTADOR SILVA

DESIGN DA TRADIÇÃO:

a produção artesanal da cerâmica de Santana do São Francisco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

ORIENTADORA:
Lisabete Coradini, Dr^a

NATAL/RN
2010

IGOR LIBERTADOR SILVA

DESIGN DA TRADIÇÃO:

a produção artesanal da cerâmica de Santana do São Francisco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, obtendo a nota de _____, atribuída pela banca constituída pela orientadora e membros abaixo:

Natal, 30 de junho de 2010.

Prof^ª. Dr^ª. Lisabete Coradini
Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Maria Aparecida Lopes Nogueira
Examinadora externa - UFPE

Prof. Dr. Luis Carvalho de Assunção
Examinador do programa - UFRN

Prof. Dr^ª. Norma Missae Takeuti
Suplente – UFRN

Dedico este trabalho a todos os artesão,
que fazem do barro sabedoria e que com
grande destreza conseguem transformar
a terra revolvida em poesia.

AGRADECIMENTOS

Eu gostaria de agradecer ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais – PPGCS, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, por ter me permitido realizar este estudo e de ter conhecido professores que contribuíram para o meu amadurecimento como pesquisador.

Não posso esquecer de Norma Takeuti e Alex Galeno, que com grande maestria, apostaram e conduziram da melhor forma esta parceria realizada com a Universidade Tiradentes.

Agradeço também a todos os professores do programa pela oportunidade do aprendizado construído e compartilhado, especialmente Maria da Conceição (Ceixa).

Minha profunda gratidão à minha orientadora Lisabete Coradini, por ter me escolhido no papel de orientando. Por ter me conduzido por esta longa estrada e por me deixar alçar vôo.

A toda comunidade de Santana do São Francisco, por ter me recebido de braços abertos e pela solicitude durante todas as etapas da pesquisa. Sem vocês não teria conseguido.

Não posso esquecer da minha amada esposa. Liliam, se isso se concretizou, devo a você, por ter sido a primeira pessoa a me apoiar, a me encorajar e me mostrar que eu estava pronto para mais um desafio. Essa conquista não é só minha, é nossa. Valeu!

Ao meu aluno Mário Fiscina, que através das suas ilustrações permitiu reconstruir alguns momentos da história.

Gostaria de retribuir a todos aqueles que diretamente ou indiretamente fizeram parte desse processo. Mesmo estando anônimos nunca os esquecerei.

Por fim, gostaria de agradecer especialmente a minha família, especialmente aos meus pais, Ivan e Iracema, que sempre confiaram em minhas decisões, me dando apoio quando necessário. O que sou hoje eu devo a vocês. Obrigado!!!!

O barro é cada gesto,
cada sentido.
O barro é o feto explodido
do útero da terra.

O barro é o lenço atado ao cabelo da lavadeira.

O barro é cada anseio,
cada canção
dessa gente que sonha com o
coração.

Cláudio Bento

RESUMO

A grande pluralidade cultural existente no Estado de Sergipe pode ser percebida através da variedade de produções artesanais que acontecem principalmente nos seus municípios, abrangendo um grande número de pessoas que fazem dela uma atividade geradora de economia. O presente trabalho trata da problemática da produção da cerâmica artesanal do município de Santana do São Francisco, considerado como o maior produtor de cerâmica do estado. Sob o ponto de vista antropológico, o trabalho apresenta relatos de vida e detalhes da sobrevivência do ofício, herdados através das gerações, bem como as ferramentas e alternativas encontradas pela comunidade e suas adaptações e transformações como forma de conservação da tradição do saber fazer.

Palavras-chaves: Santana do São Francisco, cerâmica, transformação.

ABSTRACT

The great cultural diversity existing in the State of Sergipe can be seen through the variety of craft production that occurs mainly in its small cities, covering a large number of people who make it a generating economic activity. This paper addresses the problem of production of pottery in the city of Santana do São Francisco, considered the largest producer of potteries in the state. From the anthropological point of view, this work presents life stories and details of the survival craft, inherited through generations, as well as the tools and alternatives found by the community and their adaptations and changes as a mean of preserving the tradition of know-how.

Keywords: Santana do São Francisco, pottery, transformation

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01: Mapa de acesso ao município de Santana do São Francisco
- Figura 02: Primeira cerâmica da cidade montada na Fazenda Carrapicho
- Figura 03: Semente de carrapicho que deu nome ao povoado
- Figura 04: Igreja Matriz
- Figura 05: Nossa Senhora Santana, padroeira da cidade
- Figura 06: Olaria na entrada da cidade, onde são fabricados telhas e tijolos
- Figura 07: Sr. Claudionor Catarino, conhecido na cidade por Nanô
- Figura 08: Moringa fabricada por Nanô e o detalhe das faixas
- Figura 09: Nanô no processo de modelagem da moringa
- Figura 10: Fachada da olaria de Nanô, localizada ao lado de sua residência
- Figura 11: Nanozinho, nova geração de artesãos de Carrapicho
- Figura 12: Capilé e ao fundo suas esculturas
- Figura 13: Esculturas em tamanho real para presépio criadas por Capilé
- Figura 14: Detalhe das expressões das esculturas criadas por Capilé
- Figura 15: Fachada da olaria de Capilé
- Figura 16: Moringa sendo utilizada no Centro de Artesanato da cidade
- Figura 17: Alguidar sendo utilizado para o preparo de refeição
- Figura 18: Matéria do Jornal da Cidade destaca a exportação de produtos de Carrapicho
- Figura 19: Fachada de olaria com as peças à mostra
- Figura 20: Fachada de olaria de Cícero com as peças secando na calçada
- Figura 21: Última canoa de tolda que ainda navega na região
- Figura 22: Embarcação atualmente utilizada no transporte da população e na distribuição da produção de cerâmica
- Figura 23: Caminhão transportando objetos de cerâmica para outros mercados
- Figura 24: Fachada do Centro de Comercialização de Artesanato
- Figura 25: O Centro de Comercialização de Artesanato visto por dentro
- Figura 26: Espaço em frente à balsa para a exposição e venda das peças
- Figura 27: Visão panorâmica da lagoa
- Figura 28: Detalhe da lagoa, local de onde é extraído o barro
- Figura 29: Representação gráfica da quantidade de barro que era extraída

Figura 30: Pá de escavadeira extraindo o barro na lagoa

Figura 31: Aprontador quebrando o barro

Figura 32: Aprontador pisando e aguando o barro

Figura 33: Caçua, tipo de cesto fabricado com fibras naturais utilizado para o transporte de cargas

Figura 34: Separação do barro em bolos para verificação e eliminação de impurezas

Figura 35: Carroça carregada com bolos da pasta pronta para o uso

Figura 36: O desmonte, parte descartável da produção da cerâmica artesanal

Figura 37: Unidades de medidas utilizadas pelos artesãos e aprontadores

Figura 38: Barro estocado sobre superfície plástica

Figura 39: Candangue preparando o bolo de barro

Figura 40: Peão utilizado na modelagem do barro

Figura 41: Torno normalmente utilizado por artesãos

Figura 42: Posição de trabalho do artesão no torno

Figura 43: Vista lateral da posição de trabalho do artesão no torno atual

Figura 44: Vista lateral da posição de trabalho do artesão no torno antigo

Figura 45: Artesão apoiando bolo de barro sobre o prato

Figura 46: Camada de argila sobre o disco menor do peão para criar liga

Figura 47: Detalhe da fixação do peão no torno atual

Figura 48: Detalhe da fixação do rolamento na parte superior do torno

Figura 49: Alavanca acionada com os pés para movimentar o peão

Figura 50: Peças que compõem a fixação do torno atual

Figura 51: Antigo torno utilizado pelos ceramistas

Figura 52: Detalhe da fixação do peão no torno antigo

Figura 53: Peças que compõem a fixação do torno antigo

Figura 54: Artesão utilizando a cana durante a modelagem

Figura 55: Paleta de PVC utilizada pelos artesãos

Figura 56: Detalhe da curvatura da paleta de PVC

Figura 57: Artesão dando acabamento com a mão na boca da peça

Figura 58: Esponja sendo aplicada para retirada do excesso de água

Figura 59: Aplicação de textura com a utilização do carretel

Figura 60: Capilé utilizando a vareta para medir o diâmetro de uma peça

Figura 61: Capilé juntando as duas metades para finalizar a peça

Figura 62: Carimbos de madeira confeccionados por Chicô

- Figura 63: Ferramentas utilizadas por Capilé
- Figura 64: Carimbos confeccionados em gesso por Capilé
- Figura 65: Caixa de ferramentas de Chicô
- Figura 66: Haste de guarda-chuva utilizada pelos artesãos
- Figura 67: O nylon, ferramenta utilizada para separar a peça do prato
- Figura 68: Capilé utilizando o nylon para separar a parte superior da peça
- Figura 69: O processo de modelagem de uma peça
- Figura 70: Pequenas peças endurecendo ao sol na calçada
- Figura 71: Peças endurecendo à sombra em prateleiras
- Figura 72: Peças endurecendo à sombra sobre o chão
- Figura 73: Artesão dando acabamento na peça com a fita
- Figura 74: Cavacos gerados pelo acabamento da peça
- Figura 75: A fita utilizada pelos artesãos
- Figura 76: Forno circular
- Figura 77: Forno retangular
- Figura 78: Forno a gás implantado pelo Sebrae
- Figura 79: Detalhe do botijão do forno a gás
- Figura 80: Artesão arrumando as peças no forno
- Figura 81: Detalhe da arrumação das peças dentro do forno circular
- Figura 82: Detalhe da arrumação das peças dentro do forno retangular
- Figura 83: Detalhe da arrumação das maringas dentro do forno
- Figura 84: Fornada sendo realizada no horário da manhã
- Figura 85: Detalhe da "boca" do forno
- Figura 86: Lenha estocada próxima ao forno

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
1.1. APRESENTAÇÃO DA PROPOSTA DE TRABALHO	10
1.2. CONCEITOS E METODOLOGIA	14
2. CARRAPICHO, CORAÇÃO DE BARRO!	29
3. MESTRES DA ARGILA	36
3.1. O BARRO DE ONTEM O POTE DE HOJE	50
3.2. A COMERCIALIZAÇÃO DA CERÂMICA	55
3.3. O RITUAL DA CERÂMICA	60
3.3.1. A EXTRAÇÃO E PREPARAÇÃO DO BARRO	61
3.3.2. MODELAGEM DAS PEÇAS	68
3.3.3. SECAGEM DAS PEÇAS	87
3.3.4. O ACABAMENTO	89
3.3.5. O COZIMENTO	91
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	101

1 INTRODUÇÃO

1.1 APRESENTAÇÃO DA PROPOSTA DE TRABALHO

A problemática referente aos ofícios tradicionais, à produção artesanal, tem assumido um grande destaque e uma crescente importância no cenário nacional. Há pouco tempo atrás, o que era tido como algo ultrapassado ganha com o passar do tempo, não só um valor simbólico, mas também um valor cultural, destacando tanto a produção artesanal de uma comunidade, normalmente originária dos meios rurais, como também os profissionais envolvidos na execução do ofício, revelando o papel importante destas atividades para a economia da população da região.

Atualmente, mesmo com a absorção das diversas tecnologias, existe uma expressividade no que diz respeito ao uso de objetos artesanais no uso cotidiano e o mais interessante, é que tais objetos ainda carregam consigo características dos seus antecessores, como asoringas de Nanô, o ceramista mais velho em Carrapicho, que são produzidas do mesmo modo de 66 anos atrás. É verdade que ocorreram modificações, porém estas foram mais expressivas no comportamento social dos envolvidos e na própria produção. Todo esse processo, do fazer artesanal, permitiu aos ceramistas a concretização das suas experiências cotidianas, levando-os a compreender a diversidade dos modos de sobrevivência coletiva, além do desenvolvimento de novas formas de ser e de estar e a absorção de novos hábitos e de novos estilos de vida.

Antigamente, estas atividades artesanais permitiam que seus produtos fossem comercializados em feiras e mercados populares, gerando importantes redes de contato e de trocas, onde os artesãos e os demais membros da comunidade se encontravam para conversar, produzir e vender suas peças artesanais. Um fato interessante, é que todos esses mecanismos utilizados para a venda das peças e as relações vivenciadas pelos envolvidos, possuíam uma dinâmica própria, acompanhavam e se adaptavam aos novos padrões do mercado da época e obedeciam a padrões de organização social, principalmente referente à divisão sexual do trabalho.

Quando falamos em cultura não podemos esquecer de entender o passado, já que a cultura vem embutida de perspectivas da memória e da história de um povo. Simbolizando o passado através dos objetos do cotidiano, podemos perceber

claramente os valores materiais dados a eles e as sensações imateriais as quais podem promover, com isso, temos paralelamente uma percepção tangível e intangível tanto dos bens quanto das sensações. Segundo GIDDENS apud HALL (2006, p.14-15),

[...] nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contém e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes.

Nesse contexto é que surgiu o interesse em traçar um panorama da produção de cerâmica artesanal, buscando identificar a ocorrência de mudanças no processo de produção e de perpetuação do ofício, transmitido entre as gerações que hoje produzem este artesanato. O campo empírico escolhido foi o município de Santana do São Francisco, antiga Carrapicho, no agreste sergipano, local onde a produção de artesanato em barro sempre esteve presente na história da fundação da cidade. A escolha do município é justificada por possuir grande representatividade dentro do Estado de Sergipe. Como o maior produtor de artesanato em argila da região, ele tem chamado a atenção constantemente do turismo, atraindo muita gente que se identifica e valoriza aquilo que é feito artesanalmente, embutido de tradições e que às vezes são esquecidos em função do crescimento exagerado da economia, forçando a maioria dos artesãos se renderem aos encantos promovidos pelo capital, cujo principal objetivo é servir ao mercado serviços e produtos em grandes quantidades.

Analisando a inserção do conceito do artesanato como um fator identitário da comunidade de Santana do São Francisco, percebe-se uma certa exigência quanto ao saber-fazer, implicando no domínio de uma técnica, da disponibilidade de recursos necessários para o desenvolvimento do ofício e do acesso à matéria-prima para a confecção dos artefatos. Para BEZERRA (2007, p.12), o artesanato possui uma ligação siamesa com a arte e sempre estão vinculados a uma rede,

[...] firmada por intercâmbios entre produtores, intermediários e consumidores, co-participantes na manutenção do ofício. Essas relações suplantam as dimensões materiais de produção, constituindo um universo simbólico regido pelas práticas sociais em

que são transmitidos os valores culturais específicos de aceitação ou resistência.

CANCLINI (1979, p. 31) reforça acerca dessas relações sociais que

[...] cada obra é o resultado do terreno artístico, o complexo de pessoas e instituições que condicionam a produção dos artistas e interferem entre a sociedade e a obra, entre a obra e a sociedade. Para compreender o sentido social de uma arte é necessário compreender as relações entre os componentes do terreno artístico e a inserção desse terreno na sociedade.

Nessa linha de pensamento concluímos que os objetos fazem parte da cultura de um povo e tem o poder de definir e moldar a experiência humana. Podemos também, entendê-los como sobreviventes de uma cultura antes desconhecida, testemunhas de modos de vidas passadas. Seguindo o pensamento de CANCLINI (1979, p.31), cada objeto, cada peça, nasce de um campo artístico, resultado da interferência da complexidade das pessoas e instituições sobre a sociedade e a obra artística e vice-versa, o que permite compreender o real sentido social da arte através das relações entre os seus componentes e a sua inserção na sociedade.

É importante ressaltar que o surgimento de novos padrões de consumo abre espaços e ao mesmo tempo são exigentes quanto a qualidade simbólica, seus valores culturais e a origem em que esses bens são produzidos, tornando-os desejáveis do ponto de vista econômico. Na região, o artesanato é o principal meio de inserção no mercado para grande parcela da população que ali habita, e sem perceber são resguardadas as particularidades referentes à representação e a produção da cerâmica herdada através de gerações, criando assim uma marca simbólica que autentica a originalidade das peças, ou seja, as peças apresentam características não só visuais mais de costumes, produção etc., permitindo uma fácil identificação da sua origem.

Essa inquietude em transparecer uma marca demonstrando a origem dos produtos e produtores, nos faz refletir sobre a tradição popular, que por tentar atender às necessidades do mercado, transformam (rebaixam) os componentes da tradição em uma chancela, adicionando uma hipotética autenticidade como um critério para que o objeto artesanal seja aceito pelo mercado. BEZERRA (2007, p. 13) condescende afirmando:

A preocupação em "resguardar" as tradições populares remete-nos às particularidades dos contextos culturais e às informações sobre as origens de seus produtores, seus conhecimentos, habilidades, visões de mundo e relações sociais que estabelecem. Nessa perspectiva, cria-se um paradoxo no qual elementos da tradição são acionados como um selo de garantia de uma suposta "autenticidade" para reforçar apelos de uma lógica que estabelece novos critérios e metas, impostos para a aceitação do objeto artesanal.

Acredito que esta pesquisa é relevante para refletirmos acerca da produção artesanal dentro do Estado de Sergipe, principalmente pelo crescente aumento no que se refere à procura por objetos artesanais pelos turistas que vem à região, porém que ainda permanece esquecida, necessitando de uma maior atenção quanto as reais necessidades dos artesãos. Estamos ancorados também na importância em desmistificar a imagem dos objetos derivados do barro, tidos como objetos arcaicos e desprovidos de um passado, normalmente escondido por trás das finas e delicadas paredes, que ao mesmo tempo demonstram força e resistência, dotados de benefícios sociais e espirituais, muitas vezes difíceis de ponderar e que sobrevivem às catástrofes da modernização.

Quanto aos capítulos que compõem esta dissertação, o primeiro capítulo apresenta a proposta de trabalho, destacando elementos que justificam e interferem tanto na produção quanto no comportamento dos envolvidos, associados aos aportes teóricos e metodológicos como forma de absorção e compreensão da produção artesanal da região. O segundo capítulo resgata a visão histórica do campo de pesquisa, como destaca a sua importância cultural e produtiva em relação à produção artesanal da cerâmica, enxergando-a como o estopim para o desenvolvimento do baixo São Francisco. No terceiro capítulo, destacamos o processo de produção artesanal e as interferências ocorridas, provenientes das novas exigências mercadológicas. Relacionamos também os mestres envolvidos na manutenção da tradição da produção da cerâmica, identificando os processos e técnicas utilizadas, bem como as formas de comercialização e consumo. A dissertação finaliza com as considerações finais, sintetizando as percepções e questões surgidas durante a pesquisa.

1.2 CONCEITOS E METODOLOGIA

O Estado de Sergipe possui um pluralismo cultural na base da configuração da sua sociedade, agindo como um componente ativo das suas manifestações culturais e artísticas e que a cada dia que passa se alimenta e se renova, demonstrando a sua formação multicultural, multireligiosa e multiétnica, fazendo-nos refletir sobre a vasta gama de caráter que esse *mix* proporciona.

Segundo o antropólogo Darcy Ribeiro a identidade étnica e a configuração cultural brasileira se formaram através da “destribalização dos índios, da desafricanização dos negros e da ceseuropanização dos brancos” (MORAES, 2004). Isso demonstra que a formação multicultural do país nos levou a refletir sobre as diversidades estéticas, icônicas e simbólicas. É evidente que a representação de um grupo apenas pelos seus signos visuais, não é suficiente para entendermos e conhecermos a sua cultura, pois esta pode ser a própria expressão ou um produto intencional da indústria cultural.

O conceito sobre a indústria cultural se relaciona com o processo de banalização da cultura e de sua difusão através de sua mercadorização. Com isso, a produção cultural se integra ao modo de produção capitalista, assumindo a forma valor, sendo produzida para o consumo das massas. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais (ADORNO, 1985, p.114).

Existem condições de elaboração e de circulação de todas as formas de expressão cultural, e não podemos deixar de mencionar que os diversos meios de comunicação exercem influência em cada indivíduo da sociedade, nos permitindo fazer uma pergunta: a indústria cultural representa ou não um bem para a sociedade?

Apesar de não ser objetivo desta dissertação, esta pergunta permite visualizar respostas que nos levam a uma análise mais profunda, pensar que a indústria cultural quando transforma, seja de modo positivo ou negativo na vida cultural de um povo, causam um grande impacto em toda a sociedade, principalmente na economia, às vezes incentivando ações educativas para um fortalecimento da população na elaboração de sua cultura.

O conhecimento é algo inerente ao homem e sempre está em constante desenvolvimento, edificando em seu interior todo o aprendizado, resultado da sua interação com outros indivíduos, com o próprio meio, com os objetos do dia-a-dia, com a cultura e com o grupo social no qual está inserido. É dessa relação com o meio ambiente e com os artefatos que estão em sua volta que o indivíduo, segundo FONTOURA (2003), "constrói a realidade objetiva e se estabelece o que convencionou chamar de cultura material."

Ao analisar a natureza que está a nossa volta, podemos perceber que o que diferencia o homem, enquanto animal, de outros animais, é a sua capacidade de interferir no meio ambiente em que vive. O animal age meramente de forma instintiva, respondendo através de reflexos a estímulos externos, ignorando o propósito da sua ação. Já o homem age voluntariamente, totalmente consciente dos seus atos, aparecendo primeiro como um pensamento, como uma possibilidade e se concretiza com uma ação proveniente da escolha dos meios necessários para atingir seu objetivo. Essa possibilidade de interferir intencionalmente no meio ambiente em que vive através de atos pensados, possibilita ao homem a construção da sua própria cultura por meio dos conhecimentos adquiridos dentro da coletividade.

O entendimento sobre a cultura na maioria das vezes é entendida como a forma que um grupo social vive e o conhecimento que é passado entre as gerações, e como postula HALL (2006, p. 50), ela não deve ser entendida como uma composição apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações, apresentando-se como um modo de construção de sentidos que influenciam e organizam as nossas ações e o conceito que temos de nós mesmos.

Reforçando a posição de HALL, GEERTZ (1989) sustenta em uma análise mais interpretativa, configurando a cultura como uma rede de significados entrelaçada por um grupo social, onde se desenvolvem pensamentos, valores e ações, fazendo juízo a respeito da própria existência.

Na visão construtivista, a cultura é produto da realidade objetiva social¹, ou seja, é resultado da interação dos indivíduos com o seu meio, e que tem como produto dessa interação o universo simbólico, que está relacionado aos conhecimentos resultantes de suas vivências em uma determinada sociedade e em um determinado período da história.

¹ Entende-se como realidade objetiva social o conjunto de conhecimentos estabelecidos, estruturados, institucionalizados e legitimados previamente por uma sociedade (FONTOURA, 2003)

Para a Antropologia, a cultura manifesta-se como o conjunto de símbolos desenvolvidos por um grupo social em uma determinada época e lugar, construindo neste espaço de tempo sua existência por meio de práticas, valores materiais e espirituais e teorias.

Sob a ótica de HALL (2003, p. 135 e 136), cabem para a cultura dois tipos de concepções. Uma destaca a relação da cultura somada às descrições as quais a sociedade dá sentido e refletem as suas experiências em comum, considerando-a como um processo histórico compartilhado. Tece ainda uma concepção que enfatiza uma abordagem mais antropológica, reforçando o parágrafo anterior, conceituando a cultura como a união das práticas sociais, como tudo aquilo que vai ao encontro da natureza, criado pelo homem, dotado de um sentido, um porquê, cobrindo todas as atividades humanas.

É sabido que a cultura pode influenciar o comportamento social e o estudo do seu conceito é responsável pela compreensão da grande diversidade cultural de um povo, apesar de sua comprovada unidade biológica. CANCLINI (1997), postula que apesar de possuir formas de organização e de representação próprias, a cultura, mesmo que pareça estranha para alguns, não deve ser compreendida como atrasada e não civilizada, deve ser entendida como um processo que está em constante transformação, adotando uma postura de mobilidade e ação. Uma das principais transformações culturais contemporâneas visualizadas por ele foi o crescimento do consumo, como também a valorização do signo e do símbolo.

Para LARAIA (2004), não podemos considerar um sistema como dinâmico apenas pela soma das heranças das diferentes tradições herdadas de um povo, na verdade, o autor chama a atenção para o fato de que todos esses elementos herdados nada mais são do que um grande exercício de bricolage, onde eles são reinterpretados e reorganizados. Quando falamos da nossa cultura, a cultura brasileira é possível classificá-la de duas formas distintas, uma associada à interação entre os elementos formadores de uma cultura, e a outra, a presença de elementos de diferentes culturas presentes no território nacional. Clarificando a questão da classificação cultural, no primeiro caso temos como exemplo, o nosso famoso carnaval, que faz referência às festas saturnais romanas associadas a segmentos culturais indígenas e africanos. No segundo caso, temos a questão do sucesso do jeans no Brasil, além de algumas festas que não fazem parte da nossa cultura, como por exemplo, o *haloween*. O autor ainda reforça que a identidade e

territorialidade são requisitos fundamentais para a definição de uma cultura, pois algumas práticas culturais não nos pertencem nem possuem um vínculo com a nossa identidade, apenas nos apropriamos delas. Essa globalização se exhibe como um evento ao mesmo tempo problemático quanto contraditório, apresentando tendências à homogeneização e à fragmentação da inter-relação entre as culturas.

Para Lévi-Strauss, a bricolagem é constantemente utilizada tanto pelo pensamento artístico quanto pelo pensamento selvagem, onde ocorre um novo arranjo e utilização de novos materiais em função de um novo significado, propondo uma nova concepção e recombinação dos dados percebidos. Um bom exemplo disso é o que CANCLINI (1983, p. 91) afirma

O artesanato é um lugar privilegiado para se perceber a rapidez e a multiplicidade de modificações que o capitalismo introduz nas culturas tradicionais. De fato, a estrutura semântica dos objetos é mais maleável que a das pessoas: um manto bordado para a festa da padroeira de uma aldeia pode mudar em poucas horas o seu significado e a sua função ao passar a servir de decoração numa habitação urbana (...)

Nossa capacidade de criar e de transformar os objetos do dia a dia nos leva a influenciar direta e indiretamente nas práticas e relações sociais, influenciando principalmente no desenvolvimento espiritual e físico da sociedade, contribuindo de alguma forma para a construção de um mundo material.

Tal influência assume um papel de grande importância no que diz respeito ao desenvolvimento da cultura material, entendida aqui como a totalidade de artefatos que são produzidos e aproveitados pelas culturas humanas em um determinado tempo, e que assumem significados diversos em função da diversidade cultural, trazendo consigo os valores e as referências culturais da sociedade da qual faz parte. Percebemos a peculiaridade da cultura na formação da sociedade, que ao mesmo tempo em que é a responsável pelo desenvolvimento dos grupos sociais, dinamiza uma relação entre os indivíduos e grupos sociais, compondo assim a sua identidade.

A cultura material não é algo novo, ela já estava presente, há séculos, em quase todo o continente Sul-Americano, nas mais variadas nações indígenas, que desenvolveram e produziram inúmeros tipos de artefatos para satisfazer suas necessidades, sejam elas físicas, culturais e sociais. É muito comum na comunidade

indígena, o destaque para os objetos de uso do cotidiano, que até hoje fazem parte da sua cultura em todo o nosso país. Apresentam-se como uma diversidade de artefatos, objetos de adorno, utensílios de diversos formatos e funções, indumentárias para ocasiões específicas e até armas produzidas de madeira, pedra e cerâmica, além de outros materiais criados a partir do que o meio lhe oferece, como por exemplo: ossos, chifres, peles e penas de animais, cascas de árvores, sementes e raízes.

São inúmeros os artefatos criados por eles, tais como tigelas, panelas, colheres e potes utilizados para a preparação, transporte e guarda dos alimentos; ocas cuja finalidade é de protegê-los das ações do clima; machados, tacapes, arcos e flechas, utilizados tanto como armas quanto como ferramentas para caça e pesca; flautas e chocalhos para a produção de sons para suas festas e rituais; fios para a tecelagem das vestimentas; colares e brincos entre outros adornos como forma de demonstração hierárquica social e política. Todos esses artefatos trazem consigo simbologias e significados diversos, além de serem compostos por signos e sinais gráficos, o que torna a fácil identificação das diferentes culturas. O objeto possui um papel importante dentro deste contexto, tornando-se um mediador do corpo social, comunicando e trazendo consigo signos e significados, modificando-se de um mero objeto-função para o que podemos chamar de objeto de comunicação.

O interessante da cultura material é que a sua tangibilidade mantém uma relação direta com a Arqueologia, poranto, é através dos artefatos que podemos conhecer e "entender esses estilos de vida, as visões de mundo, esses modos de existência" (VELHO, 2000). É importante esclarecer que os artefatos não caracterizam uma forma cômoda de análise, pois as ciências necessitam deles para explicar as questões socioculturais, neles elas vêem lugares e significados. Os artefatos permitem um estudo mais específico da vida cotidiana de uma sociedade, e se põe como um mediador social num determinado ambiente, colocando a cultura neste contexto, como o meio artificial que foi criado para si.

FONTOURA (2003), desenhista industrial e professor de design da PUCPR, UFPR e CEFET-PR, chama a atenção para a existência da teoria dos objetos, a qual reserva o termo "coisas" para tudo aquilo que é oferecido pela natureza e o termo "objeto" àquilo que está relacionado com a produção humana. Desta forma, entendemos que as coisas não sofrem nenhum processo intencional de

transformação, ao ponto que os objetos, são resultados de uma transformação premeditada da natureza, fazendo parte dos sistemas postíços da ação humana.

Falar em objeto significa pensar nas mais diversas modalidades de produções artísticas desenvolvidas pelos indivíduos orientados para o uso cotidiano. Surge nesse contexto o termo artesanato, o qual sustenta a pesquisa e que é de grande importância o esclarecimento do seu conceito.

A produção artesanal de artefatos era vista antigamente como uma produção desenvolvida para o uso diário, buscando atender as necessidades de um grupo, às vezes individual ou restrito. Tais artefatos se destacavam pela sua inventividade e criatividade nunca percebidas antes, fazendo-os renascer sobre o universo da produção mercadológica, da produção em série e, a partir do século XX, mereceu o nome de artesanato (LEON, 2005, p. 12). O artesanato é uma das formas mais significativas de expressão da cultura material e imaterial de um povo, e está relacionado com a edificação de conhecimentos que são repassados mediante práticas do cotidiano.

Estudos comprovam a existência do artesanato desde 6.000 A.C., época em que o homem por necessidade, aprendeu a polir a pedra, a manusear peles de animais, a tecer as fibras vegetais e animais, além da modelagem do barro, dando formas diferenciadas ao que chamamos hoje de cerâmica, caracterizadas pelo trabalho manual.

Existe uma grande discussão quanto ao significado do artesanato e segundo FURTADO (1994), no Brasil existe uma distinção quanto a definição do artesanato, vista por ele às vezes como: uma expressão estética e artística; como uma manifestação cultural das classes dominadas; como uma mera atividade manual executada por pequenos produtores na visão dos órgãos oficiais, às vezes rebaixando o artesanato a um nível inferior, considerado-o o irmão pobre das artes e que tinham o papel de socializar os indivíduos excluídos.

Sustentado por LEON (2005, p. 12), podemos descrever o artesanato:

[...] como o oposto da grande indústria moderna: esta usa a racionalidade estrita na produção, com os dois princípios fundamentais: economia de meios e economia de tempos de produção e distribuição nos novos segmentos do mercado que irão colocar bens à disposição dos usuários.

O artesanato só obedece aos interesses do autor, e não respeita a fadiga do produtor, mas só o resultado final. Nesse sentido, o projeto de um produto para o mercado é, ele mesmo, artesanato.

Quanto à questão etimológica do termo artesanato, não temos ainda uma definição exata, pois ainda existem estudos sobre seu conceito. O que podemos afirmar é a relação do termo artesanato com a arte, onde antigamente a palavra arte assumia o significado de fazer, referindo-se aos procedimentos técnicos que a sociedade daquela época tinha como meio de sobrevivência e, ao momento que eles passaram a aplicar seus nomes nas peças, como forma de identificação e autenticidade, começaram a ser chamados de artesãos.

Apesar da existência de incertezas referente ao conceito sobre artesanato, o conceito proposto pelo Conselho Mundial de Artesanato é atualmente o mais bem aceito e utilizado, onde define artesanato como "(...) toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade" (SEBRAE/MG, 2004). Concordando parcialmente em relação a definição do SEBRAE, complementaria dizendo que artesanato é uma criação dotadas de valores que sintetizam emoções, história e sentimentos, tendo como resultado um produto com "alma".

Quando nos referimos ao artesanato devemos considerar uma diversidade de multiplicidade de olhares, principalmente daqueles que consomem diretamente ou indiretamente o artesanato, pois para determinados consumidores existe um alto grau de exigência quanto a autenticidade e a identidade conferida aos artefatos produzidos. Esse é um motivo que levou o SEBRAE/MG (2004) a tecer sobre o artesanato:

Atualmente, o "fazer manual" está valorizado. O artesanato é a contrapartida à massificação e uniformização de produtos globalizados, pois promove o resgate cultural e a identidade regional. Os consumidores têm buscado peças diferenciadas e originais em todos os segmentos. Em produtos utilitários e decorativos, as técnicas artesanais atuam para agregar valor. É a Cara Brasileira manifestando-se com criatividade e inovação.

São diversas as utilizações do artesanato, que vão desde um simplesmente *hobby*, como uma atividade física ou profissional, até como uma atividade terapêutica, enfim, percebemos o grande campo de atuação do artesanato, que

aparece nas mais diversas capitais brasileiras como uma forma de inclusão social e, através das associações, muitas vezes surgem pela necessidade da comunidade, oferecendo aos seus associados a única opção de sustento.

Quando nos referimos a um conceito mais antropológico do artesanato, os vemos como um objeto único, dotado de representações e contextualizado historicamente. É mais fácil a sua percepção em países em desenvolvimento, os quais ainda apresentam contrastes sociais e tecnológicos em uma mesma área geográfica, levando parte de sua população a enxergar o artesanato como uma via de sobrevivência e complementação da renda familiar.

O artesanato muitas vezes está associado a lembrança, a um povo, e seu valor está atrelado à identidade da comunidade que o gerou, carregando consigo características que remetam a sua origem, seja através de uma determinada técnica de produção típica da região, seja pelo uso de materiais específicos, seja pelo uso de componentes simbólicos, dando ao artefato criado, força na tentativa da recuperação da identidade de seus antepassados. PEROTA (2007, p. 21 e 22) nos esclarece dizendo:

Um dos exemplos mais significativos dentro do estudo do artesanato brasileiro é o da cerâmica que foi produzida individualmente pelo mestre Vitalino, em Pernambuco, e que, após sua morte, teve suas representações em argila passadas para o domínio público. Hoje, há uma significativa quantidade de artesãos ou grupos de pessoas que estão reproduzindo os temas e as formas do mestre Vitalino, expressando, assim, uma cultura regional muito bem identificada e solicitada pelos turistas.

De acordo com CANCLINI (2003, p. 245),

[...] na cerâmica, nos tecidos e retábulos populares é possível encontrar tanta criatividade formal, geração de significados originais e ocasional autonomia com respeito às funções práticas quanto na arte culta. Esse reconhecimento deu entrada a certos artesãos e artistas populares em museus e galerias.

BEZERRA (2007, p. 16) em sua dissertação de mestrado sobre a cerâmica de Santo Antônio do Potengi, ao indagar um dos artesãos da cidade o porquê dele continuar a decorar suas painéis com relevos semicirculares, obteve a seguinte resposta: "Porque eu gosto e acho bonito."

É o conjunto dessas diferenças que dão significado ao artesanato, apresentando para o mundo seu criador, o artesão. Num mundo globalizado, são suas diferenças, são seus atributos que o fazem se destacar no mercado, onde pessoas ávidas por produtos diferenciados buscam produtos que ofereçam uma origem, um passado, uma história, o início para a edificação da almejada identidade. CANCLINI (2006, p. 23) chama a atenção para uma determinada época em que o artesanato era relacionado a uma matriz mítica ou a um sistema sociocultural autônomo que dotava os objetos de sentidos lacônicos e que na conjuntura atual, eles se apresentam como estruturas culturais "multicondicionadas por agentes que transcendem o artístico ou o simbólico."

No entanto, não devemos visualizar a cultura simplesmente como uma representação simbólica da sociedade, mas como uma produção coletiva dos indivíduos cuja base está situada em um território híbrido no qual a influência e interações culturais fazem parte. Por estas e outras razões podemos concordar com CANCLINI (1983, p. 29) quando se refere à cultura como sendo:

(...) a produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido

Para CANCLINI (2006, p. 206) não devemos enfrentar esse processo de hibridação como um movimento que tem um sentido evolutivo, onde a tendência é o desaparecimento das práticas tradicionais a partir do momento que aceitam a industrialização. De acordo com o autor, a hibridação é entendida como "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas." Devemos encarar a realidade e aceitar as permutas existentes nos mais diversos espaços, sejam eles populares ou eruditos. Não é mais possível viver em uma redoma hermeticamente fechada, onde seus costumes e suas práticas não se relacionam com o exterior, que não sofrem modificações advindas dos agentes modernos, pois nossas práticas e costumes estão em constante avaliação, passíveis de transformações ocasionadas principalmente pelo mercado cultural. Ainda reforça que o artesanato não está limitado apenas às questões estéticas do objeto, devendo ser visto como um processo cultural, resultante da totalidade de suas relações

sociais de produção, circulação e consumo, inerentes ao mercado capitalista e turístico.

Antigamente, as comunidades de pequena escala permitiam aos seus integrantes o compartilhamento dos mesmos conhecimentos, das mesmas crenças, gerando entre eles um gosto semelhante, além de permitir um acesso ao mesmo capital cultural comum. Nos dias atuais, o que percebemos é que as diferenças regionais e setoriais, geradas pela heterogeneidade de relações sociais e pela divisão técnica e social do trabalho, trazem novas informações e resignificam as tradições, adaptando-as às novas exigências provenientes das interferências externas.

Entramos aí em outra questão: é possível atualmente obter produtos autênticos no que diz respeito ao artesanal, aquilo que é feito manualmente segundo as tradições herdadas no seio familiar? Para tal questionamento é necessário aprofundar os conhecimentos sobre tradição, buscando entender os seus conceitos, os atores envolvidos e de que forma podemos qualificar um determinado ofício como tradicional.

Visualizamos outro ponto para discussão, quanto à autenticidade da cultura. Talvez possamos dizer que seria uma crise do modelo tradicional de pensar a cultura, onde “o critério fundamental é o da autenticidade, conforme proclamam os folhetos que falam sobre os costumes folclóricos, os guias turísticos quando exaltam o artesanato e as festas ‘autóctones’, os cartazes de lojas que garantem a venda da ‘genuína arte popular’” (CANCLINI, 2006, p. 198). Na conjuntura atual, onde o acesso à tecnologia nos permite a reprodutibilidade de imagens, que antes eram vistas como únicas, hoje a imagem original – obra única, que se vai ao seu encontro como se fosse uma peregrinação para apreciá-la – é modificada pela repetição em massa. Neste momento, o autêntico muda de sentido, incorporando as características de uma invenção moderna e totalmente transitória. Imaginemos, por exemplo, um determinado artefato em cerâmica que na época em que foi produzido não era autêntico, se tornou ao longo do tempo. Apesar de algumas áreas ainda se utilizarem do termo original, atualmente a questão não faz mais sentido mediante a influência instável de mensagens que são multiplicadas nos diversos tipos de cenários, propiciando leituras diversas. O reconhecimento do autêntico nos leva a uma forma arcaica da concepção da verdadeira cultura e a relação entre o seu

passado e o seu presente, de acordo com os tradicionalistas permite a CANCLINI (2006, p. 200 e 201) a visualizar ao menos duas dificuldades:

a) Idealiza algum momento do passado e o propõe como paradigma sociocultural do presente, decide que todos os testemunhos atribuídos são autênticos e guardam por isso um poder estético, religioso ou mágico insubstituível. As refutações da autenticidade sofridas por tantos fetiches "históricos" nos obriga a ser menos ingênuos.

b) Esquece que toda cultura é resultado de uma seleção e de uma combinação, sempre renovada, de suas fontes [...] é produto de uma encenação, na qual se escolhe e se adapta o que vai ser representado, de acordo com o que os receptores podem escutar, ver e compreender. As representações culturais, [...] nunca apresentam os fatos, nem cotidianos nem transcendentais; são sempre re-apresentações, teatro, simulacro. Só a fé cega fetichiza os objetos e as imagens acreditando que neles está depositada a verdade.

Em síntese, não devemos nos preocupar em resgatar os verdadeiros objetos, os objetos autênticos, mas sim, nos importar mais com os processos, os meios de reconstruir uma verossímil história e todo o fundamento aliados às necessidades do presente.

O termo tradição é compatível com aquilo que chamamos de saberes e práticas populares, porém é comum associá-lo com o passado, compreendendo como inculto e atrasado, incompatível com a vida moderna. Existem ainda, aqueles que se preocupam e refletem a respeito do que chamamos de "crise de cultura", ou seja, a quebra da tradição, entendida por muitos como um jogo, onde a tradição e a inovação estão em contínuas mudanças, muitas vezes geradas pelo constante movimento do cotidiano dos indivíduos sociais. ABREU (2004, p. 60), citando Hannah Arendt, partilha de um pensamento em que o passado não deve ser encarado como algo antigo, algo que não tem mais valor, mas

"como uma força, e não como um fardo que o homem tem que arcar e de cujo peso morto os vivos podem ou mesmo devem se desfazer em sua marcha para o futuro. Nas palavras de Faulkner:- diz ela- 'o passado nunca está morto, ele nem mesmo é passado'. Esse passado, além do mais, estirando-se por todo o seu trajeto de volta à origem, ao invés de puxar para trás, empurra para frente, e ao contrário do que seria esperar, é o futuro que nos impele ao passado".

Como aspecto da cultura e resultado do processo de ações humanas, a tradição, mesmo quando posta à mesa, frente aos diversos valores e códigos, sustenta uma diversidade de conhecimentos praticados e aliados ao cotidiano das pessoas. Por isso, e concordando com BOSI (1991), não podemos simplesmente apagá-la, pois sua sobrevivência está na memória, possibilitando uma continuidade do que foi aprendido, estabelecido e criado socialmente.

As tradições muitas vezes são consideradas e até parecem antigas, porém são bastantes recentes mesmo quando são "inventadas". HOBBSAWM (1997, p.09) concerne a respeito da tradição inventada, como sendo o conjunto de ações, quase sempre controladas por regras, de diversas naturezas e que acontecem em um determinado tempo. De natureza simbólica ou ritualista, promovem através da repetição a fixação de valores e normas, permitindo a continuidade e o reforço com os vínculos do passado. Nesse sentido, precisamos ter bastante cuidado, pois o surgimento de "novas" tradições podem ser uma estratégia de mascarar a ligação do presente com o passado histórico.

Um outro ponto importante que o autor tece, é a relação entre tradição inventada e costume. Não devemos encará-las como palavras similares, pois existem diferenças que as qualificam e as diferenciam. A tradição, inventada ou não, tem como características a estabilidade e a constância, impostas por práticas fixas pelo passado. Já o costume, não pode se dar ao luxo de ser inalterável, pois a sociedade, mesmo tradicional, está em constante modificação. Uma prática, recentemente adotada por uma comunidade, que procura ampliar e defender a sua permanência, pode e deve ser considerada como costume.

Não temos dúvida que quando falamos de tradição, estamos nos relacionando imediatamente ao passado, de coisas que estão preservadas, seja na memória dos indivíduos ou em suas práticas, mas que ao mesmo tempo não está parada, mas em um movimento de reestruturação constante na permuta entre o local e o global.

Entramos em um ponto necessário a ser discutido, a questão do global, que através da influência da industrialização, por volta do século XIX, fez surgir a idéia de que a nação não estava mais presa a um espaço delimitado por suas fronteiras, alterando a noção do espaço que antes era definida pela sua territorialidade, atravessando as fronteiras nacionais, "integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo" (HALL, 2006, p. 67),

permitindo o desenraizamento tanto territorial quanto cultural. A globalização foi fortemente impulsionada pelos avanços tecnológicos e comunicacionais e pela conquista do mercado mundial, foco principal das grandes potências industriais, o que promoveu o aumento das mesclas culturais. É um processo que cresce de forma desigual e contraditória, que defende interesses e estratégias dos mais fortes, e mantém certa disparidade entre os países adiantados e os atrasados. São percebidas neste contexto divergências quanto aos seus significados e suas implicações, compreendidas por um lado, como um movimento integralizador e de homogeneização, e por outro, como um ser perverso, que traz consigo características negativas para a realidade atual, como o desemprego, cada vez mais crescente, a queda da qualidade de vida, dentre outros. As características hegemonia e soberania denunciam a questão central da globalização, preocupada apenas na manutenção do todo, divergindo das existências das manifestações particulares, levando ORTIZ (1994) a questionar sobre a dependência das culturas dos povos em relação às bases ideológicas do sistema global. Ele defende que a cultura deve estar associada à existência dos indivíduos e a sua interação social, o que não significa que a desterritorialização permita a homogeneidade cultural, onde a qualquer momento, apesar de vivências mundializadas, ela pode ser absorvida por todos.

Para o desenvolvimento da pesquisa foi necessário identificar a existência de produções referentes ao tema abordado. Foram encontradas pesquisas relacionadas diretamente com a cidade, porém com abordagens distantes da proposta desta dissertação e nada que manifestasse sobre a produção de cerâmica artesanal. Foi necessário manter contatos com instituições que já tinham uma relação com a cidade, a exemplo o SEBRAE e a REDI (Rede de Design Integrado), a fim de obter dados referentes a interferências realizadas por elas na comunidade. Algumas oficinas foram desenvolvidas pelo SEBRAE, onde buscava interferir na forma de desenvolvimento, concepção do objeto a ser desenvolvido, além da inserção de novas tecnologias. De posse destes materiais, inclusive dos dados dos artesãos, surgiu a necessidade do contato direto com a comunidade.

Para a etapa da pesquisa de campo, mesmo com uma lista de artesãos oferecidas pelo SEBRAE, não optamos em utilizá-la, simplesmente pelo fato de não interferir na realidade da produção na comunidade, com o receio de estar mascarando informações, pois tais artesãos tinham participado de capacitações e

talvez, já estivessem contaminados por tais interferências. Para evitar este problema, optou-se em utilizar a estratégia de redes de contato.

A realização de visitas em feiras de artesanato e no Centro de Artesanato da cidade foi fundamental para a construção dos dados. Como simples visitantes, começávamos conversando com a pessoa que estava vendendo os objetos, para posteriormente identificar os artesãos que desenvolviam aquelas peças. Em alguns casos, o artesão era o próprio expositor, ou alguém da família o representava, o que facilitou o contato com os mesmos.

Desta forma tínhamos pontos favoráveis, e aos poucos, começamos a visitar a cidade e conseqüentemente as olarias, permitindo a identificação dos artesãos e a criação da confiança necessária para as entrevistas. Após aceitação para a realização das entrevistas e a captação de imagens, solicitávamos ao artesão que nos indicasse um outro profissional que ele achava importante para a manutenção do ofício.

Não foram reservados dias específicos para o desenvolvimento da pesquisa, preferimos marcar entrevistas antecipadamente com os artesãos, que aconteceram durante a semana, entre a segunda e sexta-feira. No dia marcado para a entrevista, saíamos cedo de Aracaju de carro até Santana do São Francisco e permanecíamos na cidade até às 17h. Para a realização das entrevistas foram utilizados gravador para fitas microcassette, máquina fotográfica e caderneta de campo. No dia posterior à entrevista, com a autorização de uso de dados e imagem, começávamos as transcrições e as análises das imagens, para posterior interpretação dos dados.

Caminhando pelas estreitas ruas da cidade, aos poucos fomos conhecendo os artesãos e suas olarias, que em sua maioria eram geminadas às suas casas. Percebemos que não havia tanta diferença de uma olaria para outra, tanto de estrutura quanto de equipamentos, o que nos levou a definir uma quantidade reduzida de entrevistas, pois estas estavam apresentando os mesmos resultados. Algumas tinham um cunho familiar, onde pais, filhos e primos dividiam o mesmo espaço. Era fácil identificar uma olaria, apenas pelas peças de barro que secavam à sua porta. Identificamos também, que pequena parte dos artesãos assumiam outra atividade distinta ao artesanato de barro, principalmente pelos mais jovens, principalmente pela possibilidade de crescimento profissional e de ganho.

Mesmo com todos os cuidados em relação ao desenvolvimento da pesquisa, mesmo com todas as precauções adotadas, foi necessário superar pequenos

entraves, que não chegaram a interferir na qualidade das informações coletadas. É sabido que o papel que assumimos, de antropólogos, requer uma dedicação e disciplina constante, principalmente porque ele irá fazer parte do meio, construindo relações e vivenciando diretamente a complexidade das relações interpessoais nas mais diversas circunstâncias.

2 CARRAPICHO, CORAÇÃO DE BARRO!

Em função da representatividade do objeto de estudo dentro e fora do estado de Sergipe, situaremos suas características históricas no que diz respeito à produção artesanal de cerâmica, bem como demonstraremos as atuações e produções dos atores responsáveis pelas diversas modificações ocorridas tanto nos processos de produção, quanto nas peças produzidas por eles. Vale ressaltar que a escolha dos atores envolvidos durante a pesquisa aconteceu na forma de rede, preocupada principalmente em representar ao máximo a vontade da comunidade local, que nos indicava quais artesãos eram considerados por eles como bons representantes do ofício. Em um outro momento demonstraremos detalhadamente como ocorrem as ações, as estratégias e as técnicas empregadas na produção artesanal da cerâmica no município.

O mais novo município do estado de Sergipe, Santana do São Francisco, localiza-se no extremo nordeste do estado, limitando-se ao norte com o estado de Alagoas e ao sul, leste e oeste com o município de Neópolis. Distante 124 quilômetros da capital sergipana, está localizado na bacia do rio São Francisco, mais precisamente à margem esquerda do rio, e em sua margem direita localiza-se o município alagoano de Penedo, o qual absorve parte da produção de cerâmica da cidade. Possui uma área municipal compreendida em 47 quilômetros quadrados e apresenta uma população estimada em 6.799 habitantes (IBGE, 2009). O acesso, a partir de Aracaju, é efetuado por rodovias pavimentadas, através das BR-235, BR-101 e da SE-304.



Figura 01: Mapa de acesso ao município de Santana do São Francisco
 Fonte: Bomfim, 2002

Os primeiros a ocuparem a região foram os holandeses, que em meados do século XVII vieram em busca de ouro e pau-brasil. Alimentados pela possibilidade de não serem descobertos, utilizaram a estratégia de se disfarçarem de jesuítas, o que permitiu a eles ficar por um longo período na região sem serem percebidos até a chegada dos portugueses. Logo após a expulsão dos Holandeses pelos portugueses, por volta de 1730, começaram a chegar nas mediações onde hoje se encontra o município, os primeiros colonizadores, dando início à fundação do povoado. Dois portugueses se destacaram neste processo de colonização, Pedro Gomes da Silva e Belarmino Gomes da Silva, pai e filho respectivamente, que vieram a fundar à margem esquerda do rio São Francisco uma fazenda com a finalidade de plantar arroz e cana para a produção de açúcar torrão, porém, pela facilidade de acesso ao barro às margens do rio, implantaram também nos limites da fazenda a cerâmica Carrapicho.



Figura 02: Primeira cerâmica da cidade montada na Fazenda Carrapicho
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Limitada pelo rio São Francisco, a fazenda possuía vastas terras e grande concentração de vegetação rasteira típica da região, o carrapicho, um tipo de vegetação da família das gramíneas cujas sementes possuem diversos filamentos entrelaçados que terminam em pequenos ganchos que se aderem facilmente às roupas e ao pêlos dos animais. Por esse motivo e como lembrança do tipo de vegetação existente no local, tanto a fazenda quanto o povoado passaram a ser conhecidos pelo nome Carrapicho.



Figura 03: Semente de carrapicho que deu nome ao povoado
Fonte:<http://www.baixaki.com.br/imagens/wpapers/bxk8325_carrapixo800.jpg>. Acesso em: 24 de ago. 2009

Toda a tradição do povoado foi construída basicamente em torno da produção da cerâmica artesanal e de seus artesãos, que em função da facilidade de se trabalhar com o solo existente na região e pela necessidade das famílias que trabalhavam na fazenda Carrapicho, desenvolveram os primeiros utensílios domésticos com o barro, pois existia o hábito da população em preparar pratos específicos, em sua maioria peixes, em função da localização do povoado à beira do rio. Empregado da fazenda, José Feliciano Passos casou-se com Joana Francisca Dias, filha de Belarmino Gomes da Silva, contra a vontade dos seus patrões, gerando um filho, Messias da Silva Passos. Amparado pelos ensinamentos do português João Igreja, por volta de 1850, Messias da Silva Passos, neto do fundador da cidade, foi o primeiro a possuir uma cerâmica na região e o responsável por disseminar a técnica na região. Devoto de Nossa Senhora Santana e um grande admirador do artesanato em cerâmica, Messias da Silva Passos participou ativamente na construção da capela do povoado por volta de 1907 (IBGE, 2009), trabalhando como pedreiro, além de assumir o papel de ajudante quando preciso, carregando nas próprias costas os materiais usados durante a construção. Em consideração à sua contribuição à comunidade, foi sepultado no interior da capela, porém não foi encontrada a sua lápide. A capela passou por diversas reformas até que, com a chegada do padre Vincenzo di Florio da Itália e da Irmandade Nossa Senhora da Visitação, em 1995 ao município, a capela foi elevada ao grau de Matriz, ganhando uma bela arquitetura.



Figura 04: Igreja Matriz
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

A propagação da cerâmica transformou a região em uma fonte econômica, fazendo com que um grande número de pessoas procurassem o povoado para morar e trabalhar em busca de melhores condições de sobrevivência, aumentando conseqüentemente a sua população (IBGE, 2009).

Carrapicho permaneceu por um longo período de tempo como povoado pertencente à cidade de Neópolis e, com um movimento liderado pelo frei Damião juntamente com o pároco da cidade de Neópolis na época, o monsenhor José Moreno de Santana, propuseram a modificação do atual nome da povoação (Carrapicho) para Santana do São Francisco, que em função da religiosidade da população, tinha o objetivo de homenagear tanto o mais importante rio da região, o rio São Francisco, quanto a padroeira Nossa Senhora Santana (SANTOS, 2008). Acatada pela maioria da população e pelas lideranças locais, em 1962, sob um movimento organizado por Edgar Silva e Celso Resende, a sugestão foi encaminhada para a Assembléia Legislativa, no formato de um abaixo-assinado, solicitando a emancipação política do povoado (MENDONÇA, 2009).



Figura 05: Nossa Senhora Santana, padroeira da cidade
Fonte: MENDONÇA, 2009

Em 06 de abril de 1964, através da Lei nº 1.274, foi aprovada uma propositura que elevava o povoado à categoria de cidade, porém por perda de prazos para filiações de partidos por parte de alguns políticos da época e a suspensão dos direitos políticos provenientes do golpe militar de 1964, Carrapicho permaneceu na condição de povoado até 1988. Nesta época, com a reforma da Constituição, resgataram o movimento pela emancipação do povoado, o qual foi liderado por Gilson Guimarães (MENDONÇA, 2009), na época presidente da Associação Comunitária de Carrapicho e lideranças da região, procuraram deputados com o intuito de reivindicar para que a Lei de 1964 fosse mantida. Acatada pelos deputados estaduais, a reivindicação permitiu a emancipação do município de Santana do São Francisco através da Lei de autoria do deputado Cleto Maia e promulgada pelo então governador do estado Sebastião Celso de Carvalho (SANTOS, 2008). Em 1992, quando foi realizada a eleição, o próprio Gilson Guimarães foi eleito como o primeiro prefeito da cidade, instituindo a partir desta data o município de Santana do São Francisco.

Apesar de existir outras atividades na região, a produção de cerâmica é a principal atividade produtiva e fez com que um grande número de pessoas procurassem a cidade para morar e trabalhar, beneficiando para o crescimento e desenvolvimento da região. A atividade da cerâmica ocupa cerca de 70% de mão-de-obra do município e é difícil encontrar alguém que não trabalhe diretamente ou indiretamente na produção. Com aproximadamente 70 olarias – termo utilizado pelos artesãos para identificar o local que são produzidas as cerâmicas artesanais, passou a produzir além da cerâmica artesanal, telhas e tijolos, contribuindo para a construção de moradias e o crescimento não só do local, mas da sua economia (MENDOÇA, 2002, p. 404).



Figura 06: Olaria na entrada da cidade, onde são fabricados telhas e tijolos
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

3 MESTRES DA ARGILA

Quando falamos do passado, a primeira coisa que vem à mente é de algo que foi superado pelos acontecimentos do presente e que de alguma forma aparenta enfraquecer com o passar do tempo. Esta atitude não reflete necessariamente como uma desvalorização, mas como uma forma de substituição e adaptação, pois o passado – no sentido da cultura – ao mesmo tempo em que não é estático, traz consigo um apanhado de elementos que a constituem, composta em sua maioria não só de artefatos, mas de atitudes, comportamentos e costumes, todos relacionados diretamente com indivíduos e o meio em que estão inseridos, e por isso não podemos deixar de comentar sobre algo que é inerente aos indivíduos: a experiência. Ela permite tecer a relação entre o passado e o futuro, além de estar associada à tradição, trazendo consigo um legado, um patrimônio, uma identidade, representada por um indivíduo possuidor de um profundo conhecimento de um ofício, conhecido como mestre.

Os mestres se diferenciam pela longa trajetória dentro de uma atividade específica, de um ofício; normalmente detentores de saberes, técnicas e práticas culturais, e são reconhecidos pelos que o rodeiam em função da autoridade que tem no saber fazer. Os mestres possuem grande admiração pelo ofício que exercem, valorizam aquilo que é feito artesanalmente, com sentimento, e estão sempre em busca do aperfeiçoamento. Seu processo de aprendizado acontece de forma oral, onde de pai para filho, o conhecimento é passado na prática, através de relação interpessoal – muito diferente do que presenciamos nas escolas, onde se utiliza quadro e giz – tornando-a singular, única e intransferível (ABREU, 2004, p. 63). Os mestres são percebidos pelos seus discípulos como “pais simbólicos”, assumindo-os como filhos, acolhendo-os em sua própria “olaria” e estão sempre dispostos a aprender, a melhorar, descobrir novas e velhas formas de realizar uma tarefa.

Esta dissertação permite compreender melhor a atuação desses mestres, que normalmente trabalham em suas olarias, em sua maioria conjugadas às suas casas. Estas mantêm um aspecto artesanal, doméstico de produção, servindo também de atração turística para aqueles que visitam a cidade. Suas semelhanças e diferenças, são reflexos de um longo caminho traçado pela história que os enredaram, por isso se faz necessário apresentar os artesãos envolvidos na pesquisa, a fim de avizinhar os aspectos peculiares das obras e seus criadores.

Um grande exemplo de artesão é o Sr. Claudionor Catarino dos Santos, conhecido na região como "Nanô". Simples, educado e detentor de uma voz suave. Sua baixa estatura não demonstra o grande artesão que é. Muito bem conceituado e respeitado pelos moradores, principalmente pelos colegas de ofício. Foi "candanguê" – termo utilizado no meio dos artesãos para caracterizar o ajudante – de Zuzu, o primeiro artesão da cidade e dono da primeira olaria, fundada na Fazenda Carrapicho. Começou como brincadeira, carregando as peças que já estavam prontas e arrumando-as nas calcadas e na praça da cidade para a secagem. Filho da cidade, nascido em 1931, e defensor do nome "Carrapicho", procura manter a tradição no fazer do barro. Acorda todos os dias às 3h da manhã e durante a sua caminhada matinal vai até a beira do rio São Francisco para 'apanhar' água para preparar o barro. Já em sua olaria, amassa a quantidade de barro necessário para a produção diária de suasoringas e durante o resto da manhã modela o barro até às 12h. Após o seu descanso, retorna à produção por volta das 15h e já deixa preparado o barro para a produção do dia seguinte.



Figura 07: Sr. Claudionor Catarino, conhecido na cidade por Nanô
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

O que me chamou a atenção, além de ser o mais antigo artesão da cidade, foi o fato de apresentar duas características fundamentais percebidas durante a pesquisa. Primeiro por utilizar somente água do rio São Francisco para a preparação do barro para a produção de suas peças, que quando perguntado a ele porquê, respondeu com muita convicção de que o barro preparado com a água da DESO – empresa de distribuição de água da cidade – *“o barro não fica bom para se trabalhar, pois o barro bom de se trabalhar só se consegue com a água do rio, como*

era antigamente". E, a segunda característica, é o fato de produzir somente moringas, peças de barro com um gargalo dotado de uma largura suficiente que dê para a pessoa pegar a peça e que permita a água sair sem problemas, que até os dias atuais tem a função de guardar água.



Figura 08: Moringa fabricada por Nanô e o detalhe das faixas
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Analisando a trajetória de vida de Nanô e suas obras, percebi uma grande preocupação em manter a tradição quanto à produção de suas moringas, pois, mesmo com a facilidade de acesso à água, ainda assim, acredita que para se ter um bom barro é necessário ter como elemento essencial para a sua preparação, a água do rio, do mesmo modo como era feito a 66 anos atrás. Outro fato interessante percebido, foi o fato dele só produzir moringa.



Figura 09: Nanô no processo de modelagem da moringa
Fonte: Arquivo pessoal, 2010

Ao analisar atentamente asoringas produzidas pelo Nanô, percebe-se uma grande preocupação com o acabamento das peças. Todas possuem as mesmas dimensões tamanho, porém a gumas apresentam pinturas, sob a forma de listas verdes, brancas e vermelhas, todas feitas por ele mesmo. Hoje ele trabalha sozinho, apesar de dividir o espaço de sua olaria com outros artesãos. Diante de duas opções de moringa, uma pintada e outra sem pintura, gerou uma dúvida, por quê ele produz esse dois tipos de acabamento? Segundo ele, as moringas que apresentam as listras, são especificamente em sua maioria para serem vendidas para os turistas, por chamarem mais a atenção e por gostarem mais. Já as moringas que são aproveitadas pela comunidade local não apresentam nenhuma pintura, simplesmente apresentam a aparência do barro queimado, pois para eles a pintura interfere no sabor da água.

"(...) elas chamam mais a atenção, eles vêm de longe. Sem elas eles não compram (...) eles preferem mais. Já o pessoal daqui não gosta, diz que a água fica com gosto de tinta (...) quando eles pedem pra eu fazer é sem tinta."

Nanô (informação verbal)



Figura 10: Fachada da olaria de Nanô, localizada ao lado de sua residência
Fonte: Arquivo pessoal, 2010

Claudionor Catarino dos Santos Junior, 28 anos, é um dos mais jovens artesãos da cidade de Santana do São Francisco. Nascido em Penedo, pequena cidade de Alagoas e fazendo fronteira a Santana do São Francisco, tem como separação o rio São Francisco. Conhecido como "Nanzinho", é muito respeitado

pelos artistas locais e pela comunidade, não só por ser filho de Nanô, mas pela qualidade e criatividade de suas peças. Seu aprendizado iniciou-se por meio de brincadeira, que influenciado por seu pai, começou a participar do processo de produção como “candangue”. Aos poucos foi adquirindo experiência, primeiro dando acabamento nas peças até ter confiança suficiente para “subir” – se utiliza a palavra subir porque para trabalhar com o torno é necessário passar por cima do mesmo para ter acesso à área de trabalho – no torno e fazer a sua.

EN – Como foi que você aprendeu a trabalhar com o barro, alguém lhe influenciou, foi por vontade própria?

CC – Influenciado por meu pai né? Por meu irmão que são mais velhos do que eu a gente começa como ajudante né? Como ajudante a gente vai aprendendo aos poucos, até chegar a um nível de fazer alguma peça, né? A gente vai aprendendo assim, como ajudante, aí vai dando acabamento, vai aprendendo até chegar a fazer alguma peça.

EN – Então a gente pode dizer que gradativamente você vai subindo alguns degraus até ter uma autorização do artesão principal, do mestre, pra você assumir esse cargo com uma responsabilidade maior?

CC – Não é bem uma autorização, né? A gente ia assim, quando desocupa um torno, a gente sobe, vai ficar um pouquinho, né? Mexendo no barro e vai aprendendo aos poucos (...) os mais velhos dão algumas dicas, né? É assim, a gente vai fazendo né? Aos poucos quando tem um torno a gente sobe e vai aprendendo (...) não precisa de uma autorização específica, né? É sempre é um incentivo, né? Eles incentivam a gente a aprender, né? Agora se já for como ajudante mesmo.

Nanozinho (informação verbal)



Figura 11: Nanozinho, nova geração de artesãos de Carrapicho
Fonte: Arquivo pessoal, 2010

Durante seu processo de aprendizado sempre ficava uma esperança de um dia assumir, aquilo que para ele era a verdadeira realização, o torno, o verdadeiro momento de confirmação de que estava se tornando um artesão. Foi o ápice para o jovem candagüe poder dominar um conjunto de tábuas de madeiras, associados a blocos de cerâmica e à um pequeno motor elétrico de 1 CV e construir as suas próprias peças. Porém, não foi tão fácil assim, era necessário ficar atento e no momento em que o "oficial" – nome dado aos artesãos principais que modelam o barro, os mestres – desocupava o torno, subia imediatamente para praticar. Isso acontecia normalmente no horário do almoço e tinha apenas algo por volta de trinta minutos para exercitar o que tinha aprendido observando durante o tempo em que trabalhava com o mestre.

Não (...) eu montei num torno depois que eu tava (...) praticamente já tinha aprendido, eu montei num torno, tinha um espaço ali (...) a gente esperava dar uma vaguinha em algum torno aqui pra subir, não tinha um lugar específico, o local era esperar desocupar um torno (...) a gente chama assim, os artesãos oficiais a gente chama oficial, quem faz a gente chama de oficial, espera desocupar o torno, quando eles iam almoçar ou a gente tinha um tempinho assim de uns trinta minutos assim, pegava um monte de barro e subia pra aprender, não tinha um local específico, o local era o torno dos outros né, quando eles param de trabalhar a gente subia pra aprender.

Nanozinho (informação verbal)

Filho de Claudionor Catarino dos Santos (Nanô) e de Gildete Catarino dos Santos, é o segundo e mais novo da família a seguir o ofício do pai. Apesar de gostar de manusear o barro, assume outra atividade que não tem relação direta com o ofício. Após concluir o ensino médio e por dificuldade de frequentar uma universidade, optou em prestar concurso público e hoje tem outra atividade, trabalha como vigilante para o estado todas as noites. Como artesão, trabalha todos os dias da semana, sempre no período diurno. Após chegar do seu trabalho noturno e depois de um bom descanso, inicia seu trabalho diário como artesão, que se estende até o final da tarde. Esporadicamente trabalha aos sábados e domingos, isso, dependendo do número de peças que tem que produzir, fruto da demanda proveniente de encomendas.

EN – Sábado, domingo, feriado, você fica preso então à necessidade do cliente?

CC – É, se o cliente é (...) como eu tô falando, se a gente (...) pega um compromisso a gente tem que honrar né, mas isso aí não é todo final de semana, rãõ é todo feriado, é só se a gente tiver que entregar uma encomenda e tem que (...) que fazer, tem que entregar.

Nanozinho (informação verbal)

Nanozinho, como muitos outros artesãos da cidade, possui ajudantes para fazer os trabalhos mais pesados, como “amaciar” o barro, tirar moldes de ornamentações a serem utilizados nas peças, além de considerar como ajudantes também, as pessoas que preparam o barro e o trazem da lagoa – lagoa neste caso se refere ao local da retirada do barro, também chamado por alguns de barreiro.

EN – Quando você trabalha com a cerâmica tem alguém que ajude e trabalhe na produção com o senhor dando apoio?

CC – Eu tenho um auxiliar, um ajudante né (...) ele amacia o barro, esse processo né, eu só faço só fazer, o ajudante faz todo trabalho mais pesado, que a gente chama assim, de amaciar o barro, tirar os molde relevo, essas coisa, colocar as peças pra fora pra dentro, colocar a madeira pra fora, colocar no forno (...) eu tenho um ajudante só, e tem também o pessoal que trabalha pra mim assim no caso (...) trazer, é (...) preparar o material na lagoa né, o pessoal é que traz também o material e tem um rapaz que traz a lenha né, são esse pessoal que trabalha pra mim (...) o apoio é esse aqui (...) é o que prepara a matéria, o que traz e o que fornece a madeira pra queimar os fornos.

Nanozinho (informação verbal)

Durante a pesquisa ficou claro que Nanozinho não tem uma característica própria no que se refere a um tipo específico de peça. Ao perguntá-lo sobre a peça preferida que ele gosta de produzir, foi explícito na sua resposta dizendo que são as garrafas, apesar de produzir uma diversidade de peças, que vão de pequenas chaleiras até lava-pés, que atendem à comunidade local e àqueles que visitam a cidade.

EN – Qual o tipo de cerâmica você gosta ou costuma trabalhar?

CC – Meu tipo de peça?

EN – Isso.

CC – No momento eu to fazendo assim (...) cano longo (...) é conjunto de garrafa.

EN – Essa característica é uma influência do seu pai, o Nanô?

CC – Nas garrafas não, porque as garrafas são muito diferente das moringas que ele faz sabe, eu mesmo que inventei o modelo, gostei e (...) é a peça que eu mais gosto de fazer é as garrafas.

EN – E a que você mais produz?

CC – A que eu mais produzo (...) são assim (...) a gente chama assim (...) peças sortidas, são chaleirinhas, bules, lava pé, aquelas bacia, cestinha, o que dá certo, é o que eu mais produzo.

EN – Nós podemos afirmar que você é um artesão diversificado?

CC – É, só não faço assim (...) peça de fôrma, como imagem, essas peças, agora peça de torno, dependendo do tamanho (...) eu faço qualquer peça.

Nanozinho (informação verbal)

Outro artesão que se destaca no meio é Wilson de Carvalho, conhecido na cidade como Capilé. Nascido na cidade de Penedo em 16 de agosto de 1967, no estado de Alagoas, que faz fronteira com Santana do São Francisco, desde criança mora na cidade e hoje se considera um verdadeiro cidadão santanense. Filho de Osvaldo de Carvalho e Teresinha Vieira de Souza, só estudou até o segundo grau e desde pequeno mantém contato com o barro, pois seu pai nessa época, era considerado atravessador e comprava toda a produção de moringa para ser vendida em Propriá, uma cidade próxima a Santana do São Francisco.



Figura 12: Capilé e ao fundo suas esculturas
Fonte: Arquivo pessoal, 2010

Sua mãe, antiga cultivadora de arroz, era uma das pessoas que comprava parte da produção de cerâmica de Santana do São Francisco para vender em Penedo. Sentido-se incomodado com todo o esforço exercido por ela no processo de compra da cerâmica, viu-se obrigado a ajudá-la. Começou como ajudante de seu

primo Lula, até aprender a produzir suas próprias peças para que sua mãe precisasse vender no mercado de cerâmica em Penedo.

A minha mãe faleceu vai fazer dois anos. A minha mãe era o seguinte, ela vendia ali em Penedo (...) a muitos anos quando começou a louça em Penedo. Minha mãe, ela vendia, ela comprava e vendia e nesse primeiro período eu trabalhava nessa função (...) que eu via a necessidade de ajudar minha mãe, aí eu tinha que fazer pra dar pra minha mãe vender, ela comprava e eu via que ela comprava muito e a dificuldade era grande, eu tinha que ir fazendo (...) me vi na respcnsabilidade de aprender pra pudê ajudar minha mãe.

Capilé (informação verbal)

Não, é a lei da vontade própria, como eu falei né, a necessidade, eu vi na obrigação de ajudar minha mãe (...) eu sempre via minha mãe trabalhando e eu só comendo, que ela era sofrida, trabalhadeira desde o arroz que ela plantava o arroz (...) eu acompanho minha mãe desde o plantio do arroz, aí passou a vender essas peças de barro e eu vi a responsabilidade de ajudar (...) nós somos uma família de oito irmãos, mas que muitos trabalhavam pra outro, mas eu mais me via no interesse da obrigação de ajudar minha mãe.

Capilé (informação verbal)

Para Wilson, o ambiente em que vivemos é um grande fator decisivo na profissão que iremos seguir. Apesar de ter se tornado um “artesão por necessidade”, tem muito orgulho do que faz e relata também que: “se você nasce e cresce em uma pequena cidade que não oferece outras opções de trabalhos, você fica preso àquilo que já é de costume, o que é feito pela maioria, principalmente se na família alguém já trabalha com um determinado ofício”. Segundo Capilé:

Pronto, é (...) o aprendizado é o seguinte, ele vem da necessidade, você (...) a necessidade te obriga a fazer qualquer da sua vida, você necessita, você pensa em desdobrar e (...) é tentar onde consegue, a necessidade é quem obriga você qualquer coisa na vida (...) do bem ou do mal (...) se necessita, mas se você passa pro lado do bem você vai aprender as coisas boas do mundo, mas do lado do mal, você passa pro lado do mal (...) e tudo eu venho a crer, eu mesmo particularmente eu acho que é o meio (...) se você vive numa província, numa comunidade que trabalha uma determinada coisa você obviamente vai aprender aquilo ali, eu acredito que é isso aí.

Capilé (informação verbal)

Durante a pesquisa deu para perceber que Capilé é de uma família bastante religiosa e do total de oito irmãos, dois optaram não seguir o ofício de ceramista. Um trabalha como vigilante nos Correios e outro se tornou padre em Propriá, onde atualmente é o vigário geral da cidade, do qual Capilé fala com muito orgulho. Quando era criança, como todo menino de interior, sempre gostou de desbravar as redondezas, correndo para cima e para baixo, nunca se cansava. Sempre carregava em sua cintura a sua baleadeira, conhecida em outras regiões como badogue ou estilingue, na busca de novas aventuras para passar o dia. Sempre observado por muitos e face às suas traquinagens, ficou conhecido na cidade como Capilé, como o menino traquino. Para ele, é muito comum em pequenas cidades interioranas as pessoas possuírem apelido. Gostando ou não, os moradores observam as suas atitudes e comportamentos e lhe atribuem algum apelido.

EN – Você tem algum apelido como ceramista?

WC – Capilé.

EN – E o senhor gosta desse apelido?

WC – A gente não tem que gostar ou não, porque é, no interior dificilmente você encontra pessoas que não tenha apelido no interior, isso em qualquer parte do Brasil (...) outro dia eu tava vendo uma reportagem na cidade onde é (...) de Minas Gerais, do governador de Minas, é (...) Aécio né, até ele tem apelido (...) tem interior que isso vem das raízes (...) é, você chega no local do interior, pra viver, o pessoal olha pra você, imagina uma coisa e você (...) parece com isso, pronto, aquilo ali pegou. Se você não aceitar vai endoidar e brigar com o povoado todo.

EN – E Capilé tem algum significado?

WC – É (...) eu já vi um comentário (...) em Pernambuco chama de dinheiro (...) e por sinal tem um Capilé que é cantor em Pernambuco (...) é cantor, mas aqui é (...) quer dizer Capilé é uma coisa, um menino traquino, porque quando eu era garoto, andava muito com aquelas baleadeira né, e não parava aí começou "você é um capilé" e daí (...) pegou.

Capilé (informação verbal)

Provavelmente não teria apelido melhor do que Capilé para ele. A mesma traquinagem de quando era criança, na busca de novas descobertas, foi o que levou-o a aprender a trabalhar com o barro e criar um estilo próprio. Sempre atento ao que acontecia ao seu redor, viu um dia um artesão – Beto Pezão, seu primo – que trabalhava especificamente com esculturas em barro, e achou aquilo "coisa de outro mundo", porém não estava só e foi incentivado por um colega que sempre estava ao seu lado a se aventurar mais uma vez dizendo "você é capaz". Para

Capilé, não existiu um mestre que lhe passasse os conhecimentos de como se trabalhar com o barro, mas todo seu conhecimento é fruto de sua curiosidade e vontade de superar cada desafio que encontrava.

Não, não, a gente, eu ia é (...) no meu próprio interesse, na minha curiosidade (...) porque eu já vi, um que é meu primo, Beto Pezão, aqui, que é meu primo, ele uma das vez, ele fazia que nem um presépio de um metro, pra mim era coisa de outro mundo (...) tem um colega meu, que andava comigo, "rapaz você consegue, você é um curioso" (...) rapaz eu vou tentar fazer, ai fiz um maior (...) e por sinal nesse presépio eu ajudei a ele, ele me pediu pra fazer os animais deitados né, vaca, as coisas, e eu ajudei (...) ao Beto Pezão (...) esse presépio ele levou pra Brasília, eu ajudei a ele, ai, a partir daí, eu comecei guri (...) eu disse eu vou fazer (...) agente faz meio torto pra concertar, porque geralmente na primeira vez você não faz ele perfeito, ai você ali vai corrigir (...) no segundo em diante você vai passar a fazer a perfeição (...) você pega, adquire 70%.

Capilé (informação verbal)

Como qualquer outro artesão envolvido durante a pesquisa, Capilé possui também um ajudante, que normalmente o ajuda amaciando o barro, carregando peças para a secagem e preparando o bolo para a produção das peças. O interessante de sua produção, é que nunca se importou com a quantidade, foca seus esforços na manutenção do molde de qualidade especificado por ele. Ao observar uma escultura criada por ele, percebemos logo que consegue dar vida ao barro, adicionando expressões e características que só percebemos no homem.



Figura 13: Esculturas em tamanho real para presépio criadas por Capilé
Fonte: Arquivo pessoal, 2010



Figura 14: Detalhe das expressões das esculturas criadas por Capilé
Fonte: Arquivo pessoal, 2010

Capilé costuma trabalhar por encomenda, onde o cliente traz a ideia e ele a transforma em realidade. Dependendo da época, existe uma grande demanda por imagens sacras e por possuir bastante clientes em Aracaju que trabalham com jardinagem, também produz peças para decoração. Durante as entrevistas ele expressou uma grande admiração pelas esculturas, chegando a comparar com mais um grande desafio superado.

EN – Que tipo de cerâmica o senhor costuma fabricar?

WC – Ó, eu aqui, agora nessa época do ano eu trabalho com presépio e outras imagens sacras, o pessoal procura muito (...) mas eu tenho uma clientela em Aracaju que eles trabalham com jardinagem, aqueles vasos pra jardim, vasos decorativos, aquela, é (...) cavalinhos pra jardim, é, tem (...) qualquer espécie que eles tenham em mente, ai eles traz pra cá e eu ponho em prática e decoro jardins, minha área mais é pra decoração de jardins.

EN – Tem alguma forma ou peça que o senhor prefere produzir, gosta de produzir?

WC – Tem (...)

EN – Mesmo tendo outras, mas uma que o senhor gosta (...)

WC – É de fazer essas coisas aqui (...) escultura, porque eu acho gratificante quando eu termino e eu fico só admirando, terminei uma obra. Pra mim já foi mais um obstáculo que eu superei.

Capilé (informação verbal)

Pode-se perceber nas palavras dele, o quão prazeroso é transformar um monte de barro em uma verdadeira obra prima e o mais gratificante de tudo isso foi perceber durante a entrevista, que ele eleva a sua criação à obra de arte, quando ele diz: "terminei uma obra". A simplicidade e a ingenuidade o tornam mestre, aquele que admira e gosta do que faz e sabe que a cada obra, a cada dia de trabalho, foi

superado mais um desafio e que este não foi o último, pois virão muito mais, e com certeza ele estará pronto para transformar o sonho em realidade.

Durante a entrevista adentrou em sua olaria um turista interessado em esculturas sacras e perguntou a ele se ele fazia tais esculturas. Muito simples em sua resposta, disse que sim. Paralelamente, mostrava alguns de seus trabalhos, foi quando o senhor perguntou quanto seria uma escultura com aproximadamente um metro de altura. Acanhado, porém bastante seguro no valor e no preço de suas obras disse: "a peça sai por R\$ 300,00". Pelo visto, o turista achou caro e se retirou em busca de outros artesãos que cobrassem mais barato. Indignado com a atitude do turista, comentou a respeito do baixo valor que é dado às produções cerâmicas realizadas por artesãos. Diante do fato e sem se abalar, se valorizou dizendo que na região só ele faz esse tipo de peça e que o turista ia rodar o dia todo na cidade e voltaria, porque os outros artesãos o indicariam para o serviço.

Capilé adora o seu trabalho pelo fato dele fazer seu horário, de não ficar preso a uma quantidade de horas exatas de trabalho por dia. Quando dá vontade, começa cedo e vai até tarde da noite e o que define isso é a quantidade de encomendas que tem para entregar. Mesmo assim, quando se sente entediado, não perde tempo e como ele diz "eu saio um pouquinho", vai para o campo da cidade para ver uma boa pelada dos amigos, retornando mais tarde para dar continuidade aos seus trabalhos. Normalmente fica em sua olaria por volta de dez horas diárias, qualquer dia da semana, e sua produção fica restrita ao tipo de peça que está executando no momento. No caso de esculturas, ele costuma fabricar algo em torno de umas seis esculturas por semana, já no caso de outras peças como vasos, ele não quantificou, mas sinalizou que produz em grande quantidade.

EN – Quantas horas por dia o senhor trabalha?

WC – Isso aí (...) é por isso que eu gosto de ser autônomo, porque se eu quiser começar cedo (...) dependendo das encomendas, senão eu começava cedo, quando eu quero eu vou até tarde da noite, não tem hora, aí, o que manda também é a demanda (...) o pessoal procura muito (...)

EN – Se nós tivéssemos dizer uma quantidade de horas, quanto tempo seria?

WC – Umas 10 horas por dia.

EN – E por semana?

WC – Por semana eu acho que vai mais do que isso, porque tem os domingos, porque eu to aqui hoje trabalhando.

EN – Você separa algum dia pra descanso ou trabalha todos os dias?

WC – Todos os dias (...) às vezes o descanso meu é quando eu to aqui, que a gente fica um pouco estressado, aí eu saio e vou pro campo assistir jogo (...) saio um pouquinho aquele espaço de tempo, depois retorno pra cá de novo.

EN – Quantas peças o senhor produz por semana?

WC – Aí depende das peças. Se for vasos comum a gente faz muito, de grande quantidade né, quando é peça de escultura como essa aqui, por semana eu construo é (...) seis esculturas dessas (...) por semana (...) não é uma coisa fácil, agora a gente olhando assim parece fácil, mas a gente tem mais ou menos a idéia (...) aí faz.

Capilé (informação verbal)

Quando começou o ofício, dividia com seus primos um pequeno espaço nos fundos da casa de seu pai e com o aumento da produção, o espaço se tornou pequeno para tanta criatividade, forçando-o mudar a sua produção para um "salãozinho" que pertencia à tia de sua esposa. Com o passar do tempo e incomodado de se utilizar de um espaço que não era seu, viu a necessidade de possuir um local próprio, que pudesse transformar seus sonhos em realidade, que pudesse abrir a qualquer momento, independente da época. Com muito esforço, ele e sua esposa, hoje possuem a própria olaria, uma casa – próxima à sua residência, de ambiente simples, com paredes rústicas, mas que atende às suas necessidades e favorece a sua criatividade.

Não (...) quando eu comecei era num espaço que era da tia da minha esposa, que eu não tinha (...) aliás, no fundo da casa de meu pai, que eu comecei com meus primos, aí o espaço lá ficou pequeno, depois no salãozinho que é da tia da minha esposa, depois eu me vi na necessidade, na obrigação de ter meu espaço, aí eu consegui isso aqui mas, consegui (...) e hoje eu trabalho aqui (...) não é grande não mas, é um lugar pequeno e grande nas obras (...) esse meu espaço aqui.

Capilé (informação verbal)



Figura 15: Fachada da olaria de Capilé
Fonte: Arquivo pessoal, 2010

3.1 O BARRO DE ONTEM O POTE DE HOJE

A cerâmica artesanal em Carrapicho era produzida principalmente para atender às necessidades da comunidade. Sabe-se que nesta época, a tecnologia ainda estava se rastejando e não tinha avançado ao ponto de oferecer equipamentos e produtos que facilitassem o dia-a-dia da população local. Alguns produtos da época forneciam experiências antes nunca vivenciadas pela população, como por exemplo a moringa e o alguidar. A moringa assumia a função de transporte e guarda de água, permitindo às pessoas beberem água fresca. Já o alguidar, recipiente com o formato circular e com uma profundidade cônica, era utilizado para preparar e servir refeições.



Figura 16: Moringa sendo utilizada no Centro de Artesanato da cidade
Fonte: Arquivo pessoal, 2010



Figura 17: Alguidar sendo utilizado para o preparo de refeição
Fonte: <http://preparandoalgo.blogs.sapo.pt/2009/07/>

Nos tempos atuais, as coisas foram se adequando, surgiram novos costumes, novos gostos, assim como novas tendências, interferindo não só na criação das peças, mas também no processo de consumo delas. Contudo, mesmo que a maioria não tenha percebido que o artesanato cada vez mais ganha espaço através dos seus objetos, ele continua a ser produzido, mantendo uma relação íntima com os atuais produtos industrializados, reinventando o nosso dia-a-dia. Não podemos esquecer de comentar a respeito do crescimento nas últimas décadas, do interesse pelos objetos artesanais e do valor que é dado a eles, principalmente pelos países de primeiro mundo que chegam a pagar um alto preço.

JORNAL DA CIDADE

MUNICÍPIOS

ARACAJI, DOMINGO 13 e SEGUNDA-FEIRA 14 DE ABRIL DE 2008 | 7

EXPORTAÇÃO

Artesão do Baixo São Francisco exporta produtos para a França

"Artesanato para mim é uma coisa que vem de raiz, pois meus pais e avós sempre trabalharam nesta atividade. É algo que tem muita sobrevivência". O depoimento do artesão Edilson de Oliveira Fortes, reparente bem a importância que esta atividade tem para diversas famílias sergipanas, sendo de capital, quanto do interior. Em muitos casos, é a principal fonte de renda e inspiração a atividade profissional.

Não é à toa que Sergipe possui alguns municípios em artesanato, produzidos em vários Estados brasileiros e até fora do país. Um bom exemplo disso moldado, foi a parceria comercial que Edilson de Oliveira Fortes firmou no início de ano, fechando uma venda de 270 peças artesanais para o mercado francês.

Trabalho reconhecido

"O meu trabalho no Feir de Sergipe 2007 e em vez em grandes eventos em eventos recebendo novos produtos. Em fevereiro deste ano recebi para a Feira das Peças Artesãs, principalmente garfais de diversos tamanhos e cores, tudo feito em cerâmica. E ainda, além a possibilidade de fecharmos um bom negócio com a Holanda este ano", explica entusiasmado Edilson Fortes, que reside em Santana do São Francisco, região leste do Estado.

Mãe, além dos garfais, o artesão produz jarros, talhas, potes, pratos, molhos molhos como amarelos e pretos. "Como de trabalhar com peças decorativas, que alegram o ambiente, deixado o local



PRODUTOS ORADOS por sergipano, tem chamado atenção no estrangeiro.

mais agradável", afirma Edilson, que também é presidente da Associação dos Artesãos de Carrapicho. "Assim como

Atuação com o propósito de mostrar a grupo, que é formado por 27 famílias". Sua associação é uma

das assistidas pelo Programa Sebrae de Artesanato. "O Sebrae é um grande parceiro incentivador. Já participamos de diversas capacitações promovidas pela instituição, tivemos acesso a eventos dentro de fora do Estado, além das milhares empresas que permitem a troca de experiências com profissionais de outros estados. Incluímos um um importante trabalho da Feira de Sergipe, que participa desde a primeira edição", afirma o artesão.

Sergipe, Edilson, já encontrou a associação com um local próprio para comercializar a produção. "Estamos vendendo nossos produtos para lojas no Centro de Comercialização, que fica logo na entrada de Santana do São Francisco".

de o acordo, na expectativa de resolver esse problema o mais breve possível.

Plano

Para 2008, o presidente da associação é otimista no respeito. "Além de participar de capacitações, promovidas que nossos produtos sejam ainda mais atraentes, queremos expor e vender nossos trabalhos nas feiras de artesanato que vão acontecer em Recife, Brasília, Fortaleza, Natal, João Pessoa e no Rio Grande do Sul. Estamos a procura de parceiros que viabilizem essas viagens. Já dialogamos com os membros do Sebrae para ver a possibilidade de acolhermos uma missão com destino ao Estado de Pernambuco", garante Edilson.

Figura 18: Matéria do Jornal da Cidade destaca a exportação de produtos de Carrapicho
Fonte: SANTOS, 2008

O artesão Edilson Fortes em entrevista à Agência Sebrae de Notícias expõe claramente a sua satisfação em poder mostrar as suas peças em outros países:



Figura 17: Alguidar sendo utilizado para o preparo de refeição
Fonte: <http://preparandoalgo.blogspot.com/2009/07/>

Nos tempos atuais, as coisas foram se adequando, surgiram novos costumes, novos gostos, assim como novas tendências, interferindo não só na criação das peças, mas também no processo de consumo delas. Contudo, mesmo que a maioria não tenha percebido que o artesanato cada vez mais ganha espaço através dos seus objetos, ele continua a ser produzido, mantendo uma relação íntima com os atuais produtos industrializados, reinventando o nosso dia-a-dia. Não podemos esquecer de comentar a respeito do crescimento nas últimas décadas, do interesse pelos objetos artesanais e do valor que é dado a eles, principalmente pelos países de primeiro mundo que chegam a pagar um alto preço.

JORNAL DA CIDADE

MUNICÍPIOS

ARACAJI, DOMINGO 13 e SEGUNDA-FEIRA 14 DE ABRIL DE 2008 | 7

EXPORTAÇÃO

Artesão do Baixo São Francisco exporta produtos para a França

"Artesanato para mim é uma coisa que vem de raiz, pois minha mãe e avós sempre trabalharam nesta atividade. É algo que tem muita sobrevivência". O depoimento do artesão Edilson de Oliveira Fortes, reparente bem a importância que esta atividade tem para diversas famílias sergipanas, sendo de capital, quanto do interior. Em muitos casos, é a principal fonte de renda e inspiração a atividade profissional.

Não é à toa que Sergipe possui alguns municípios em artesanato, produzidos em vários Estados brasileiros e até fora do país. Um bom exemplo disso moldado, foi a parceria comercial que Edilson de Oliveira Fortes firmou no início de ano, fechando uma venda de 270 peças artesanais para o mercado francês.

Trabalho reconhecido

"O meu trabalho foi reconhecido na Feira de Sergipe 2007 e em vez de quando estamos em contato recebendo novos produtos. Em fevereiro deste ano recebi para a Feira das Peças Artesãs, principalmente garfais de diversos tamanhos e cores, tudo feito em cerâmica. E ainda, existe a possibilidade de fecharmos um bom negócio com a Holanda este ano", explica entusiasmado Edilson Fortes, que reside em Santana do São Francisco, região leste do Estado.

Mãe, além dos garfais, o artesão produz jarras, talhas, potes, pratos, molhos molhos como amarelas e pretas.

"Como de trabalhar com peças decorativas, que alegram o ambiente, deixado o local



PRODUTOS ORNAMENTAIS em sergipano, bem chamados a atenção no estrangeiro.

mais agradável", afirma Edilson, que também é presidente da Associação dos Artesãos de Carrapicho. "Assim como

Antigo com o propósito de mostrar a grupo, que é formado por 27 famílias". Sua associação é uma

das assistidas pelo Programa Sebrae de Artesanato. "O Sebrae é um grande parceiro incentivador. Já participamos de diversas capacitações promovidas pela instituição, tivemos acesso a eventos dentro de fora do Estado, além das milhares empresas que permitem a troca de experiências com profissionais de outros estados. Incluímos um um treinamento realizado na Feira de Artesão, que participou desde a primeira edição", afirma o artesão.

Sergipe, Edilson, já mencionou a associação com um local próprio para comercializar a produção. "Estamos vendendo nossos produtos para vários países do Centro de Comercialização, que fica logo na entrada de Santana do São Francisco".

de o comércio, na expectativa de resolver esse problema o mais breve possível.

Plano

Para 2008, o presidente da associação é otimista no respeito. "Além de participar de capacitações, promovidas que temos produtos locais ainda mais atraentes, queremos exportar e seguir nosso trabalho na Feira de Artesão que não acontece em Recife, Brasília, Fortaleza, Natal, João Pessoa e no Rio Grande do Sul. Estamos a procura de parceiros que viabilizem essas viagens. Já dialogamos com os membros do Sebrae para ver a possibilidade de acolhermos uma missão com destino ao Estado de Pernambuco", garante Edilson.

Figura 18: Matéria do Jornal da Cidade destaca a exportação de produtos de Carrapicho
Fonte: SANTOS, 2008

O artesão Edilson Fortes em entrevista à Agência Sebrae de Notícias expõe claramente a sua satisfação em poder mostrar as suas peças em outros países:

"Os franceses conheceram meu trabalho na Feira de Sergipe 2007 e de vez em quando entram em contato requisitando novos produtos. Em fevereiro deste ano, enviei para a França peças grandes, principalmente garrafas de diversos tamanhos e anjos, tudo feito em cerâmica. E ainda existe a possibilidade de fecharmos um bom negócio com a Holanda ainda este ano." (SANTOS, 2008)

Com o avanço da tecnologia, houve um aumento significativo em relação ao surgimento de novos produtos similares aos feitos de cerâmica, provenientes de novos materiais, levando o mercado a seguir uma nova tendência. Um exemplo significativo é o aparecimento do plástico, que veio como uma proliferação viral. Mais resistente e mais leve, rapidamente se alastrou por todo o mundo, tornando-se a principal escolha na hora comprar um produto.

Independente do surgimento de novos materiais, a cerâmica se mantém viva, porém precisou se adequar às novas necessidades mercadológicas, adicionando valores que antes podiam ser esquecidos. Um exemplo disso é que durante a produção da cerâmica, os objetos podem ser envolvidos por características culturais externas, antes ignoradas, incluindo novas formas, usos e significados. Essas características, como: a forma, o material, a pintura etc. , quando alteradas em prol da sobrevivência, faz com que a atividade se aproxime e concorra diretamente com os produtos industrializados.

Em Carrapicho não é diferente. Os artesãos preocupados com o declínio das vendas, optaram como estratégia, não só produzir peças que atendam às necessidades da comunidade, mas também abriram as portas das suas olarias para arquitetos, turistas e atravessadores. Hoje, é comum na cidade, os artesãos trabalharem principalmente sob encomenda, onde em alguns casos, o cliente traz consigo um modelo, uma idéia, e este cria ou reproduz, muitas vezes chegando a replicar peças antigas.

Ó, eu aqui, agora nessa época do ano eu trabalho com presépio e outras imagens sacras, o pessoal procura muito (...) mas eu tenho uma clientela em Aracaju que eles trabalham com jardinagem, aqueles vasos pra jardim, vasos decorativos, aquela, é (...) cavalinhos pra jardim, é (...) tem (...) qualquer espécie que eles tenham em mente, ai eles traz pra cá e eu ponho em prática e decoro jardins, minha área mais é pra decoração de jardins.

Capilé (informação verbal)

(...) você cria um determinado tipo de peça, mas geralmente, ela não é satisfatória para o comércio, muitas vezes não é interesse do atravessador, por que nós dependemos muito do atravessador, que vem lá de fora pra comprar nosso artesanato e eles às vezes exigem uma determinado tipo de peça, "ó, eu quero esse tipo de vaso aqui, eu não quero aquele vaso que você fazia", e às vezes dependendo da necessidade e da condição de venda lá fora, o povo daqui praticamente voltou só pra determinado tipo de peça.

Chicô (informação verbal)

Com o crescimento constante pela procura de produtos artesanais, mais especificamente por produtos cerâmicos, a cidade vem aumentando gradativamente a sua participação do mercado nacional e internacional. Contando hoje com aproximadamente cerca de 480 artesãos, produzem em média, 432.000 peças/mês (SANTOS, 2008). Essa diversidade de peças tem chamado constantemente a atenção do setor turístico, que hoje leva turistas para comprar diretamente na mão do artesão e se for curioso, pode acompanhar todo o processo de produção das peças, desde o cavar do barro, da modelagem, até o cozimento no forno. Grande parte da olarias estão localizadas em locais privilegiados, nas ruas principais da cidade e rapidamente pode-se encontrar uma, que está sempre de portas abertas, facilitando o acesso de clientes e a vendas das peças.



Figura 19: Fachada de olaria com as peças à mostra
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 20: Fachada de olaria de Cícero com as peças secando na calçada
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Preocupados com o ofício e com o mercado de cerâmica na cidade, alguns artesãos se reuniram e criaram a Associação Comunitária de Carrapicho – ASCOMCAR, com o objetivo de criar meios de melhorar a visibilidade e o comércio de cerâmica da cidade. Em parceria com o SEBRAE–SE, a associação ofereceu cursos de capacitação, oficinas de design e promoveu a participação dos associados em diversas feiras e eventos de artesanatos. Hoje a associação não está ativa e não tem promovido ações para o bem do ofício. As divergências políticas fizeram com que os grupos de artesãos se afastassem, levando-a ao definhamento. Nas palavras do artesão e vereador Chico, “representante da classe”, pode-se perceber claramente o motivo do insucesso das associações que foram criadas na cidade.

(...) Um problema que atravança e continua atravancando, é essa política partidária. Aqui existe duas forças dominantes da política: os que são a favor de Ernando Reinaldo Silva, o dono da cerâmica de tijolo, lá em cima e dono daquela balsa e existe os que são adeptos dos antigos proprietários daqui, Wilson Barroso, do meu pai né, e essa intervenção política atravancou muito aqui em Santana, a união dos artesãos. Quem é a favor de político tal, não se junta com esse. Então, cada um desse grupos criou uma associação. Hoje mantemos, Associação dos ceramistas de Santana do São Francisco, ASCOMCAR, Associação dos artesãos de Santana do São Francisco, eu sei que tem umas cinco ou seis aí. (...)

Chicô (informação verbal)

Atento com a inclusão da cidade no roteiro turístico e com a possibilidade do crescimento do mercado de cerâmica artesanal, o prefeito Ricardo Roriz tenta criar a “Vila do Ceramista”, um local onde irá abrigar cerca de 150 olarias, possibilitando

aos artesãos produzirem os seus objetos sem interferir no dia-a-dia da cidade. Durante o cozimento da cerâmica, os fornos que não possuem chaminé, estão jogando ao ar livre uma fuligem que é liberada durante o processo, poluindo e fazendo com que os moradores se oponham quanto a presença das olarias na cidade. Ao mesmo tempo em que estão felizes com a possibilidade de melhorar a produção artesanal e apresentação para os visitantes, os artesãos estão preocupados que com esta interferência, as origens do artesanato se percam meio aos encantos do capitalismo.

(...) Então, qual é a propósito do prefeito atual, Ricardo Roriz. Se ele conseguir fazer o projeto que nós aprovamos, esse projeto Deda abraçou, o governador de Sergipe abraçou, inclusive o presidente da PRONESE. Já foi adquirida uma área muito grande, pra criar a vila do ceramista, porque realmente, tem algumas cerâmicas, com o crescimento da cidade, não há mais condição de sobreviverem ali no centro da cidade, porque na hora que tá queimando o forno, neste sistema de forno sem chaminé, ninguém guenta, a cidade fica totalmente poluída. Então, se tá criando a vila dos artesãos, dos ceramistas e essa vila vai ser composta de mais ou menos 150 casas dos artesãos, vai haver também uma transformação nas origens do artesanato.

Chicô (informação verbal)

3.2 A COMERCIALIZAÇÃO DA CERÂMICA

A atividade de cerâmica em Santana do São Francisco sempre esteve associada a um local fixo, um local onde o artesão pudesse criar suas peças e protegê-las, pois o ofício necessitava de equipamentos e ferramentais que não permitiam a sua mobilidade. Era comum naquela época as peças serem consumidas em outros mercados próximos, já que na cidade o ofício era algo novo e não tinha uma clientela suficiente, capaz de consumir a produção.

Era comum, famílias comprarem a produção de um artesão e irem vender em outras localidades, como era o caso da mãe de Capilé. Após lutar muito para a sobrevivência dos filhos, viu a oportunidade de melhorar a condição de vida vendendo barro, cerâmica. Ela não possuía nenhum conhecimento do ofício e como estratégia começou a adquirir as peças dos artesãos para vendê-las no mercado de Penedo. Para tal, se utilizava das carroças e dos lombos de burro para levar os

objetos até a beira do rio e a partir daí, embarcava em uma canoa para atravessar até a cidade de Penedo.

A minha mãe era o seguinte, ela vendia ali em Penedo (...) a muitos anos quando começou a louça em Penedo. Minha mãe, ela vendia, ela comprava e vendia e nesse primeiro período eu trabalhava nessa função (...) que eu via a necessidade de ajudar minha mãe, aí eu tinha que fazer pra dar pra minha mãe vender, ela comprava e eu via que ela comprava muito e a dificuldade era grande, eu tinha que ir fazendo (...) me vi na responsabilidade de aprender pra pudê ajudar minha mãe.

Capilé (informação verbal)

Outra forma de comercialização da cerâmica utilizava uma canoa, porém muito mais específica, própria para o transporte de carga, conhecida como canoa de tolda. Essa canoa possui duas velas e é caracterizada pelo seu porte e principalmente pela cobertura que tem na proa. Os atravessadores vinham nela de Propriá, só para comprar as peças de cerâmica para vender na cidade e para distribuir para os grandes centros comerciais.

Da mesma forma, assim (...) antigamente era nas canoas, nas canoas de tolda, que vinham buscar pra levar pra Propriá (...) pros grandes centro né (...) o pessoal levava um monte pra (...) e tem também a cooperativa aqui (...) acabou né, agora o pessoal produzia e essa cooperativa era quem era responsável pra (...) pela venda né, do material.

Nanozinho (informação verbal)



Figura 21: Última canoa de tolda que ainda navega na região
Fonte: http://bobgonsalves.blogspot.com/2009_06_01_archive.html

Com o passar do tempo e o avanço tecnológico foram surgindo novas embarcações, agora motorizadas, estreitando as distâncias e dilatando as oportunidades de comercialização dos produtos. Hoje podemos encontrar ainda algumas dessas embarcações que são utilizadas para o transporte de pessoas e como ferramenta de distribuição da produção da cidade.



Figura 22: Embarcação atualmente utilizada no transporte da população e na distribuição da produção de cerâmica
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Com o aumento significativo da produção de cerâmica da cidade e após começar a ser conhecida no mercado, novos meios de transporte foram inseridos para facilitar a distribuição da produção, principalmente por terra, que agora estava facilitada pelo surgimento de novas rodovias. A utilização de veículos cresceu rapidamente na cidade, visto que é muito visitada não só por turistas, mas também por atravessadores. Normalmente vindo das cidades vizinhas e até de outros estados, aparecem com pequenos caminhões e os carregam a fim de levar os objetos para serem vendidos em outros mercados. Com isso, não aumentaram só as vendas, mas os clientes e as exigências quanto à qualidade e a quantidade de produção, nunca vivenciadas pelos artesãos.

(...) em Aracaju tinha o quê (...) uns quatro fregueses, mas eu não tinha condição de suprir ela né, porque faziam o pedido (...) ai eu optei fiquei só com uma (...) até uma delas, que foi minha primeira cliente, em Aracaju, chama Ana Arlene, a loja dela chama Gramas e Gramados, ali na Heráclito Rolemberg, ao lado do aeroporto, é (...) foi uma das pessoas que ingressou Aracaju no comércio. Ela veio aqui, me levou potes para exposição, pro pessoal da Petrobras,

naquela área ali da Petrobras Castelo Branco ali (...) ela foi quem me deu um empurrão muito grande pra aquilo ali. Agora é uma pessoa muito exigente, e eu admirava ela por isso (...) mas valorizava a peça. Eu chegava lá, eu achava que o valor ia ser muito e ela botava o valor a mais, ela valorizava, dava valor, agora exigente (...) olhava as peças de cima a baixo, os empregados tinha a obrigação e analisar a peça de cima a baixo pra vê se tinha defeito (...) agente até se incomodava, mas eu entendia, porque ela valorizava, ela dava valor (...) foi quem botou valor nas minhas peças foi Ana Arlene (...) pra arquiteto.

Capilé (informação verbal)



Figura 23: Caminhão transportando objetos de cerâmica para outros mercados

Fonte: SANTOS, 2008

Outra maneira de comercialização encontrada na cidade é o Centro de Comercialização de Artesanato que foi criado principalmente para permitir que os artesãos possam vender suas peças aos turistas que visitam a cidade constantemente. Como a cidade é próxima à balsa que faz a travessia para a cidade de Penedo, em Alagoas, muito destes turistas, advindos em sua maioria da região nordeste, aproveitam a oportunidade de conhecer a produção de cerâmica da cidade e não ficam sem levar uma lembrança. Dentro do Centro, percebe-se uma certa organização dos espaços, onde artesãos e alguns atravessadores locais expõem suas peças, chamando a atenção do visitante. Outra forma semelhante ao Centro é um espaço localizado bem em frente à balsa, que possui características parecidas com as do Centro, porém com uma diversidade menor de peças.



Figura 24: Fachada do Centro de Comercialização de Artesanato
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 25: O Centro de Comercialização de Artesanato visto por dentro
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 26: Espaço em frente à balsa para a exposição e venda das peças
Fonte: MENDONÇA, 2009

3.3 O RITUAL DA CERÂMICA

"A cerâmica é ao mesmo tempo a mais simples e a mais difícil de todas as artes. A mais simples, por ser a mais elementar; a mais difícil, por ser a mais abstrata. Historicamente, encontra-se entre as artes mais primitivas. Os vasos mais antigos que se conhecem eram modelados à mão em barro cru, tal qual era extraído da terra, e secos ao sol e ao vento. Mesmo nesse grau do seu desenvolvimento, antes de possuir escrita, literatura ou mesmo uma religião, o homem possuía já esta arte, e os vasos que então produzia ainda são capazes de nos sensibilizar por suas formas expressivas. Quando o homem descobriu o fogo e aprendeu a tornar seus vasos rijos e curadouros, quando inventou a roda e como oleiro pôde acrescentar ritmo e movimento ascensional ao seu conceito de forma, estavam presentes todos os elementos essenciais da mais abstrata de todas as formas de arte. Esta foi evoluindo desde as suas humildes origens até que, no século a.C., se tornou a arte representativa da raça mais intelectual e sensitiva que o mundo conheceu".

READ, 1968

No atual mundo em que vivemos, percebemos uma grande diversidade de objetos que nos são oferecidos como artesanato. Devemos ficar atento em relação às características do que realmente define o artesanato. A sua principal característica e talvez a mais importante, é o fato dele ser fruto de um trabalho produtivo que se utiliza de uma das melhores ferramentas e quem sabe a mais precisa de todas, as mãos. Com sensibilidade, cuidado e muita perícia no saber fazer, o artesão domina a matéria, que num primeiro momento parece insensível e impenetrável. Com muito zelo, quase como uma copulação com o barro, o artesão procura superar essa resistência, criando prolongamentos de sua mão através do emprego de equipamentos e ferramentas.

Tais instrumentos nos levam a pensar o quanto são importantes para que o artesão possa se expressar e produzir. Neste sentido, percebe-se uma evolução do artesanato, dos processos produtivos e das condições de trabalho, aceitando-os não mais como produtos rudimentares, árdos, incultos, mas produtos que contém o preconizado valor agregado, provenientes da cultura, de saberes,0 capazes de revelar uma identidade.

Limitar o ingresso do artesão no mundo da tecnologia, seja ela uma nova ferramenta ou um novo processo de produção, não irá tirar a naturalidade do

artesanato, no máximo, facilitará a execução de uma atividade, melhorará o seu desempenho, mas nunca a forma de agir do artesão. Surge então, duas formas de caracterizar o objeto que é feito artesanalmente. Uma diz respeito ao processo produtivo, onde as mãos são as ferramentas basilares do processo, são elas que executam grande parte da tarefa. A outra se relaciona com a liberdade que o artesão tem em escolher a ritmo da produção, a forma dos objetos que quer produzir e a tecnologia que irá utilizar.

O que importa é que o barro e a matéria, é a argila molhada e modelada pela ação da mão do artesão, que à prova do fogo, se transforma em um novo ser, relembrando o mito da criação do homem. Neste capítulo evidenciaremos o atual método de produção da cerâmica artesanal, demonstrando as etapas envolvidas no processo e dialogando com as mudanças aparentes ocorridas no cotidiano dos atores comprometidos com as etapas no processo.

Durante a pesquisa foi identificado o vereador e artesão Francisco José Freitas de Carvalho (Chicô), filho do artesão mais antigo da cidade, Zuzu, proprietário da primeira olaria da cidade e filho primogênito da dona da fazenda Carrapicho. Falecido em 2008, deixou um legado importante para o ofício. Frente a possibilidade de recuperação das lembranças de uma época ainda desconhecida quanto a produção da cerâmica artesanal, o resgate do processo de produção está baseado nos depoimentos dos mestre entrevistados e de Chicô, que pôde vivenciar essa época acompanhando seu pai durante a sua atuação como mestre.

3.3.1 A EXTRAÇÃO E PREPARAÇÃO DO BARRO

Todo o barro extraído para a produção da cerâmica artesanal é proveniente de uma extensa área denominada de lagoa. Esse local era utilizado para o plantio de arroz pela população como meio de sobrevivência no início da povoação da cidade. Sempre no inverno, era um transtorno, sua localização próxima ao rio São Francisco, causava fácil alagamento, imitando a extração da argila somente nos meses de outubro a dezembro. Hoje não existe mais esse problema em função da construção de barragens, evitando a cheia descontrolada do rio.



Figura 27: Visão panorâmica da lagoa
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 28: Detalhe da lagoa, local de onde é extraído o barro
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Os artesãos preocupados com a quantidade de barro para a produção, faziam reserva da matéria-prima para que a confecção dos objetos não fosse prejudicada. Era muito comum na época, o artesão contratar pessoas para realizar a atividade de extração do barro, estas dirigiam-se à lagoa levando consigo uma vara de 2,20m, utilizando-a como medida para a extração. Primeiramente eles limpavam a terra utilizando foice e enxada e começavam a cavar até atingir um ponto em que era necessário a utilização de uma escada para ter acesso ao barro, devido à grande profundidade. Utilizando a vara como medida, eles marcavam um quadrado de 2,20m de lado pela mesma vara de profundidade e essa ainda é uma medida utilizada dentro do ofício. Com muita dificuldade, jogavam o barro para fora do buraco criado pela escavação e algumas mulheres vinham com pequenos cestos

para transportar a quantidade de barro que suportavam até um ponto mais elevado, se precavendo de uma possível enchente.

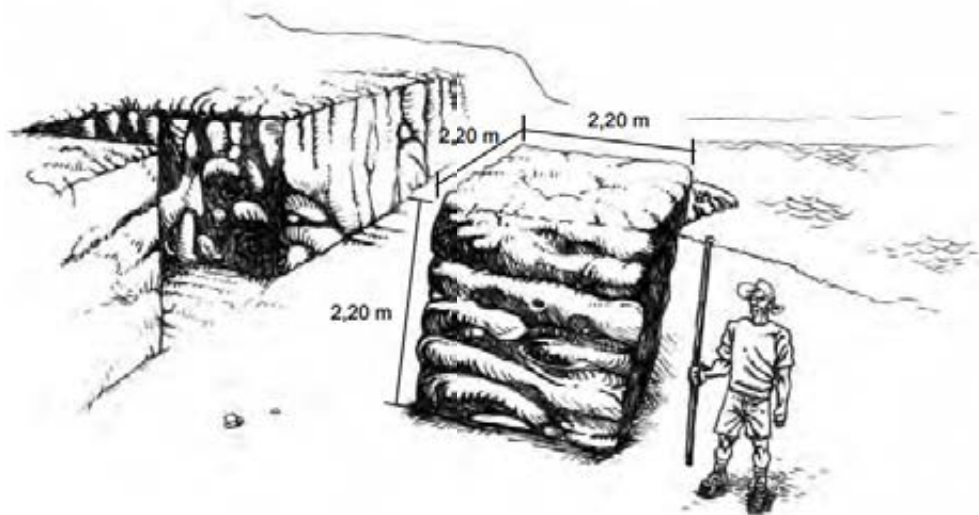


Figura 29: Representação gráfica da quantidade de barro que era extraída
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Atualmente, podemos encontrar a utilização de maquinários para a extração do barro, talvez pela facilidade e quantidade extraída em pouco tempo e com muito menos esforço. Porém, esta forma de extração não é uma prática comum no meio dos artesãos, visto que eles ainda se preocupam com os "aprontadores", aqueles que viviam e vivem especificamente da extração e da preparação do barro, fazendo com que todos tenham oportunidades de ganho dentro do sistema de produção da cerâmica artesanal da cidade.



Figura 30: Pá de escavadeira extraíndo o barro na lagoa
Fonte: Especial Aperipê Cidade de Barro, 2008

O barro após a extração, sempre foi preparado na própria lagoa, onde era “aguado” e “quebrado”. Eles costumam forrar o chão onde o barro será pisado com uma camada de areia, evitando que o mesmo venha a aderir ao barro de baixo. Em posse da enxada, foice e ripas de madeira, os aprontadores em uma cadência de movimentos circulares, associados aos movimentos alternados dos pés, golpeiam a argila a fim de quebrá-la em pedaços cada vez menores, buscando a homogeneização da massa, transformando-a em uma pasta macia e pegajosa, pronta para o uso. Durante o processo, como quem está “salgando” a terra, jogam areia em pequenas doses, com o objetivo de enfraquecer a pasta, permitindo à ela, uma maior resistência ao calor, evitando que a mesma se quebre durante o cozimento.



Figura 31: Aprontador quebrando o barro
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 32: Aprontador pisando e aguando o barro
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Separando em pequenos bolos de barro com as mãos, observam a existência de elementos estranhos, como vidros, pedras, raízes, tudo aquilo que possa influenciar a pureza da pasta (alguns aprontadores chegam a se ferir durante o processo). A eliminação de impurezas é fundamental para evitar que o barro se quebre ou apresente defeitos durante o cozimento. Posteriormente a pasta é unida novamente, formando um grande bolo de barro e é transportado, não mais no lombo do burro, utilizando os caçuas (chegavam a transportar 10 burros até as cerâmicas), mas em carroças, facilitando o transporte, já que é possível levar uma maior quantidade de barro.

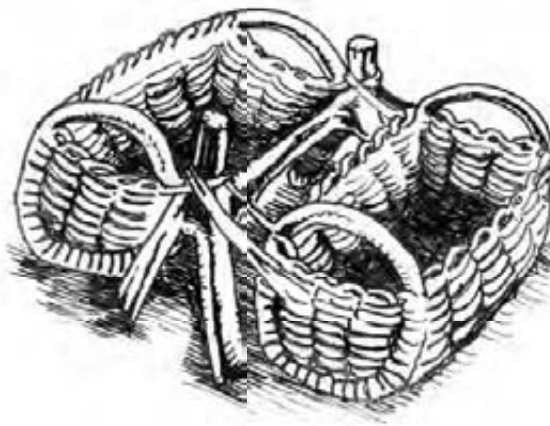


Figura 33: Caçua, tipo de cesto confeccionado com fibras naturais utilizado para o transporte de cargas
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 34: Separação do barro em bolos para verificação e eliminação de impurezas
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 35: Carroça carregada
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

O interessante do processo de extração é que a parte superficial do barro não é aproveitada até os dias atuais para a produção da cerâmica artesanal, visto que o "desmonte", como é chamado, serve apenas para a produção de cerâmica industrial, chegando a fazer parte de 90% da composição da massa para a fabricação de lajotas, tijolos, blocos e telhas. Outra característica do desmonte, é que ele serve para dosar e dar a coloração da cerâmica, conhecida como "cor biscoito", aquela cor avermelhada, comumente vista em blocos e telhas de cerâmica.

(...) Esse tijolo que é fabricado pelas cerâmicas de lajota e de telhas, de tijolo, de blocos, ele é (...) tem 90% da sua composição, do "desmonte", das matérias superficiais, que não serve pro artesanato, mas que serve pra dosar e dar a coloração, justamente essa cor, que chama "cor biscoito" né.

Chicô (informação verbal)

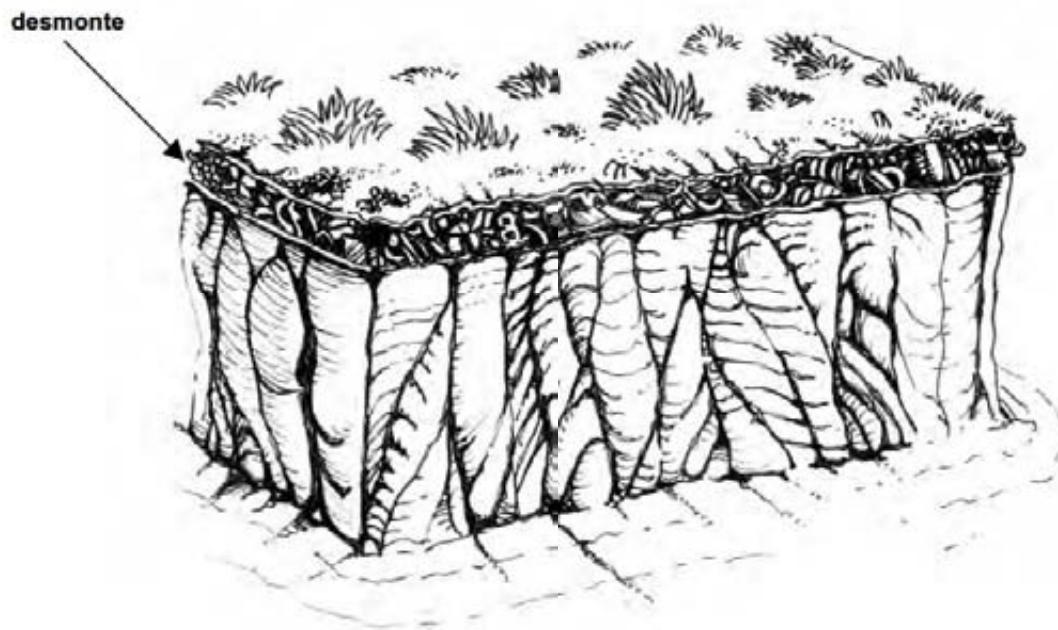


Figura 36: O desmonte, parte descartável da produção da cerâmica artesanal
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Para facilitar a negociação entre o artesão e os aprontadores, eram e ainda são utilizadas, unidades de medidas para a comercialização do barro. É comum os artesão solicitarem um total de 10 "psas". Esse nome é dado pelo fato de que durante a preparação do barro são utilizados os pés para o amaciamento da pasta e por estar associado ao ato de pisar, daí a unidade de medida "pisa". Essas 10 pisas são equivalentes a 64 bolos, que pesam aproximadamente por volta de 25 quilos cada um, dando um total de 1.600 kg de barro pronto para o uso. Então, a quantidade de barro necessário fica a critério do artesão e da capacidade de sua produção, chegando em alguns casos, solicitarem 100 pisas, o que equivale a um barreiro, ou seja, o montante de barro retirado no formato de um cubo com 2,20m de medida de lado e de profundidade.

(...) O que significava 10 pisas? Até hoje essa linguagem ainda é usual aqui. São 64 'bolos', são 10 pisas de barro, corresponde a 64 bolos. Ai, se você quisesse mais, você mandaria aprontar, apronte 20 pisas, que é o dobro né, 40 pisas, 60 pisas, assim por diante, até 100 pisas, que corresponde quase a 01 "barreiro" (...).

Chicô (informação verbal)

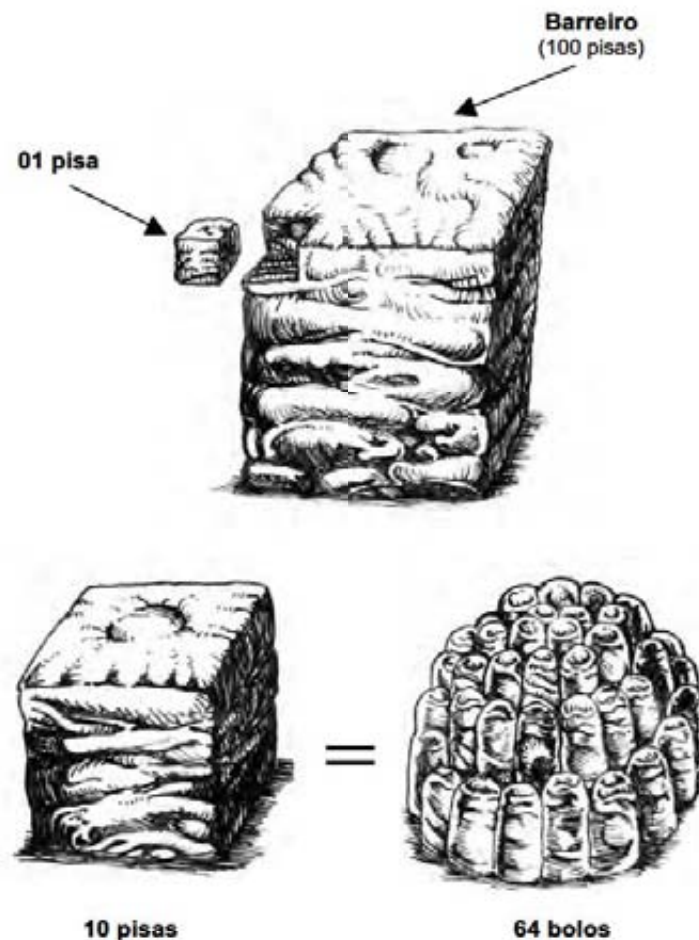


Figura 37: Unidades de medidas utilizadas pelos artesãos e aprontadores
 Fonte: Arquivo pessoal, 2009

3.3.2 A MODELAGEM

Este é o momento de criação e talvez o de maior êxtase para o artesão. É nesta etapa em que ele coloca a mão na massa, literalmente. Após a solicitação da quantidade de barro suficiente para sua produção, junto aos aprontadores, eles costumam armazená-los em um local específico em sua olaria. A pasta pronta para o uso “descansa” sobre uma superfície plástica, que assume a função de isolante, evitando que o contato diretamente com o chão retire a umidade, tornando-o mais seco e quebradiço, o que não é o ideal para a modelagem.



Figura 38: Barro estocado sobre superfície plástica
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Em função do tamanho da peça a ser modelada, o artesão solicita ao candangue, que seja separada a quantidade de barro suficiente para a produção de uma determinada peça. Em conversa com os artesãos, ficou constatado de que não existe um padrão para a medição da quantidade de barro suficiente para a produção, mas um aprendizado, que com o passar do tempo, eles aprendem a separar a quantidade exata de barro necessário.

(...) a prática leva você a uma experiência tão grande que você já sabe. Olhe, você pega aqui 10 pias de barro, que corresponde a 64 bolos, um bolo desse pesando no mínimo 20 a 25 kg, você já sabe o que vai dar para fazer (...), como eu fazia aqui, dá pra fazer no mínimo 200 moringas. Então, você adquiri essa experiência, esse conhecimento, ao longo do trabalho, do dia a dia, isso faz você já saber quanto vai precisar.

(...) Porque a gente se familiariza tanto, e com a experiência que você armazena na sua mente, que dificilmente sai. O candangue ou empelador, ele já sabe, que tamanho é o bolo, tudo é experiência, é a prática do dia a dia.

Chicô (informação verbal)

O candangue começa separando a quantidade de barro de acordo com o tamanho da peça a ser produzida e como se estivesse batendo uma massa, associado a movimentos circulares, num movimento de vai e vem, começa a criar os bolos de barro, que serão utilizados pelo artesão na modelagem. Durante esse processo não existe a participação do artesão, do mestre, pois no meio, são conhecidos como "oficiais", alusão às patentes militares, onde existe um respeito

quanto ao seu grau, o que lhe permite só trabalhar na modelagem. É através dessas ações, linguagens e gestualidades que se constituem os rituais, que se soma as funções sociais, hierárquicas e de ética de cada indivíduo da comunidade.



Figura 39: Candangue preparando o bolo de barro
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

De posse do bolo de barro o mestre começa a modelar a sua peça. Para esta atividade, atualmente o artesão utiliza o torno elétrico, equipamento que veio para facilitar e aumentar a produção de cerâmica da cidade. Equipamento improvisado, mas que no conjunto atende às necessidades do ofício, é constituído em sua maioria, por duas tábuas apoiadas em pequenas pilastras – em sua maioria construídas de blocos – com um vão no meio, permitindo o correto posicionamento do artesão. Possui-se entre as duas tábuas, um “peão”, espécie de um grande disco de madeira com uma haste de ferro, que em sua outra extremidade apresenta um disco menor, também em madeira, que é fixado na haste através de rosca e serve de apoio para o “prato” – chapa de madeira onde é colocado o bolo de barro – durante a modelagem. Para realizar a modelagem o artesão aplica sobre o disco menor, uma camada de argila, criando uma liga entre o disco e o prato, tornando-o fixo durante a modelagem.



Figura 40: Peão utilizado na modelagem do barro
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 41: Torno normalmente utilizado por artesãos
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 42: Posição de trabalho do artesão no torno
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 43: Vista lateral de posição de trabalho do artesão no torno atual
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

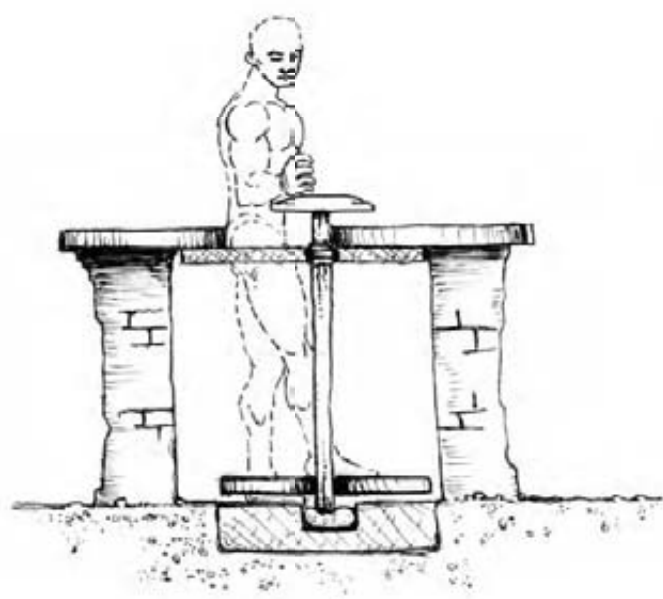


Figura 44: Vista lateral de posição de trabalho do artesão no torno antigo
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 45: Artesão apoiando bolo de barro sobre o prato
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 46: Camada de argila sobre o disco menor do peão para criar liga
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

O peão é fixado no chão através de um rolamento, que está fixado em uma tábua presa ao chão. Para evitar que o peão trepide e para facilitar a rotação do conjunto, é colocado outro rolamento na parte superior da haste que está fixado em uma tábua que está presa através de pregos nas tábuas que servem de apoio para o artesão. Um pequeno motor de 0,5cv complementa o torno que por meio de correia, transfere toda sua força para o peão com um simples movimento dos pés, pressionando uma alavanca. Com este movimento o artesão consegue ter força suficiente e talvez de sobra, para movimentar grandes quantidades de barro, por meio do atrito causado por um disco de borracha feito de pneu de caminhão.

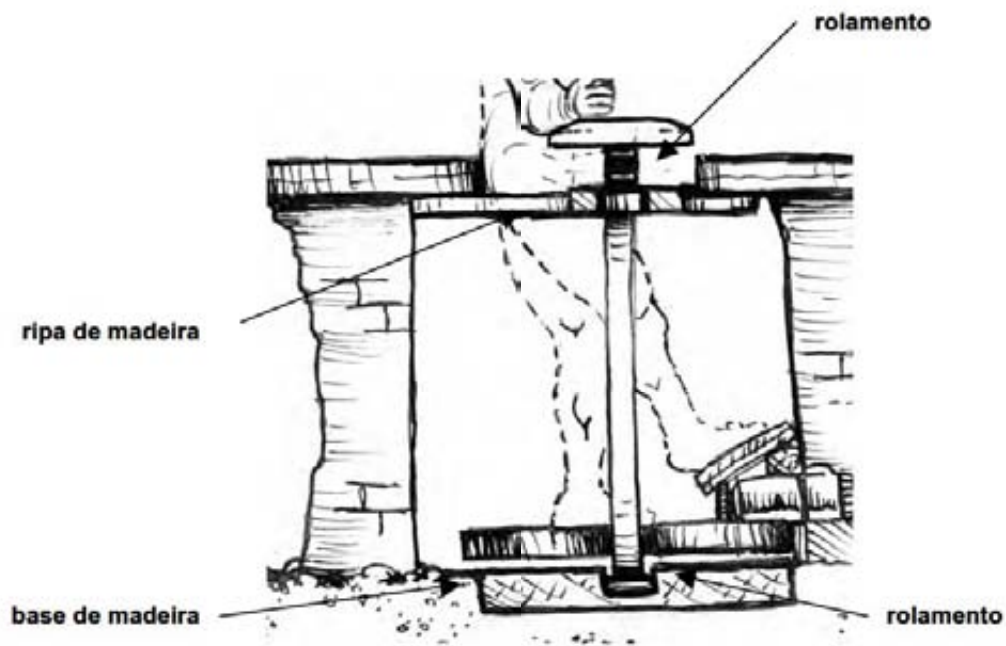


Figura 47: Detalhe da fixação do peão no torno atual
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 48: Detalhe da fixação do rolamento na parte superior do torno
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 49: Alavanca acionada com os pés para movimentar o peão
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

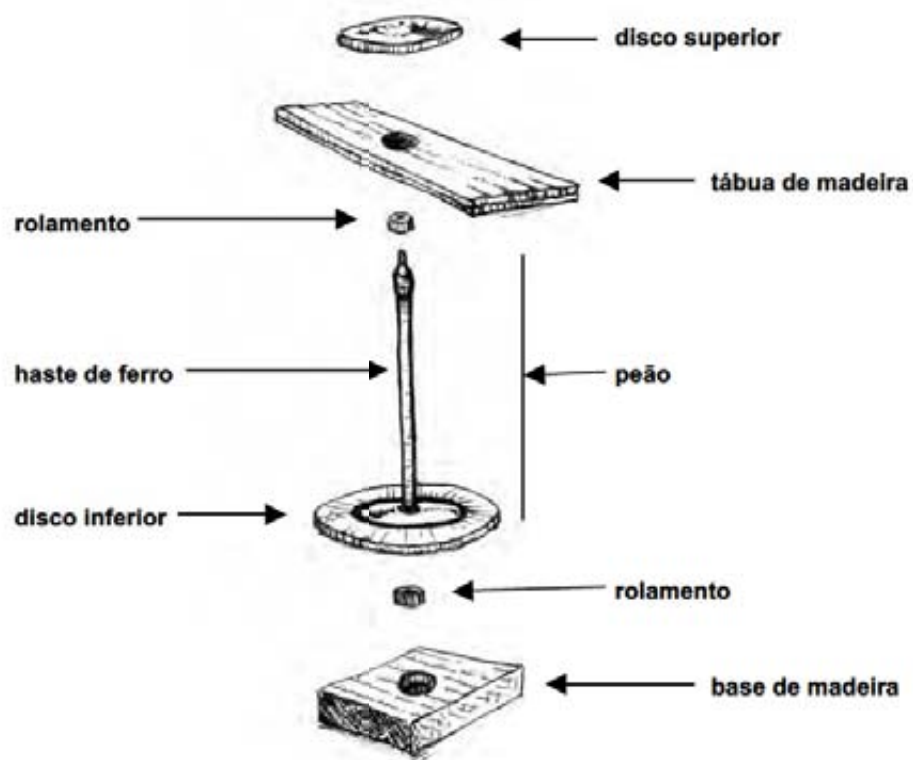


Figura 50: Peças que compõem a fixação do torno atual
 Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Analisando as características do torno que é utilizado hoje na cidade, pode-se constatar que não houve uma grande evolução em relação à funcionalidade, mas apenas em alguns ajustes e adequações às realidades da produção atual. O que diferencia os antigos tornos dos atuais é simplesmente a utilização de motor, o que facilitou muito a produção, otimizando a quantidade de peças produzidas e a forma como é fixado o peão. Nos antigos, toda a movimentação do peão se dava através da força física, onde o artesão com muito esforço, empregava os pés para impulsioná-lo, permitindo que o disco superior girasse na mesma velocidade do disco inferior. Para diminuir o atrito gerado pelo movimento, no local onde hoje se utiliza os rolamentos, eram utilizados tanto a pedra como o toucinho de porco. Logo abaixo do peão, que nesta época sua haste era feita de madeira, se colocava uma pedra, com uma pequena cavidade, na qual se apoiava o prolongamento da haste do peão. Alguns artesãos ainda adicionavam óleo queimado, para diminuir ainda mais o atrito. Na parte superior, próximo ao prato, era utilizado o toucinho de porco preso com arame. Para evitar a trepidação eram utilizadas duas tábuas de madeira com um corte semi-circular em um dos lados de cada uma, chamada de "goela". Presas através de pregos nas tábuas superiores, serviam de guia para a haste e

fixavam o toucinho durante a movimentação do peão, evitando que o mesmo saísse de posição. Os procedimentos para tentar reduzir o atrito apresentavam-se inconvenientes, era necessário uma grande atenção por parte do artesão para evitar que o peão saísse do eixo, pois com o uso excessivo do torno, aumentava o desgaste do toucinho, o que levava a uma troca frequente, atrapalhando a produção. Este tipo de torno foi utilizado até meados de 2000 no processo de fabricação das peças na cidade.

O sistema era o seguinte. Era um torno, praticamente como esses que você vê aí, só que não existia o motor, o recurso motriz. Nem existia também, naquela época, eu que trabalhei ainda com meu pai, com o sistema rudimentar. Não existia o rolamento, era o quê? Em baixo era uma pedra, com uma certa cavidade e o peão que era o pé, daquele central fincado ali e na parte que nós chamávamos de "goela", era onde pegava a tábua pra sustentar o barro, era uma tábua pressionando sobre a outra, com toucinho de porco. Envolvia-se com toucinho de porco né, ele já um pouco desbastado e pressionava com arame, e ali pressionava com essas duas partes, ficava o torno (...) rodopiava livremente, pra você ver como era e veja bem, o sistema de trabalho era (...) da mesma forma da antiguidade, empurrava pelos pés, quer dizer, você movimentava os membros inferiores e superiores. E eu trabalhei até meados de 2000 ainda assim, com o torno que eu tinha aqui, por que eu também fui artesão. Ai vem a modernidade, vem os avanços né, começaram a utilizar o rolamento na parte da goela e na parte de baixo, ai ficou muito mais fácil e o desgaste é muito menos, porque de mês em mês a gente tinha que mudar o toucinho.

Chicô (informação verbal)



Figura 51: Antigo torno utilizado pelos ceramistas
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

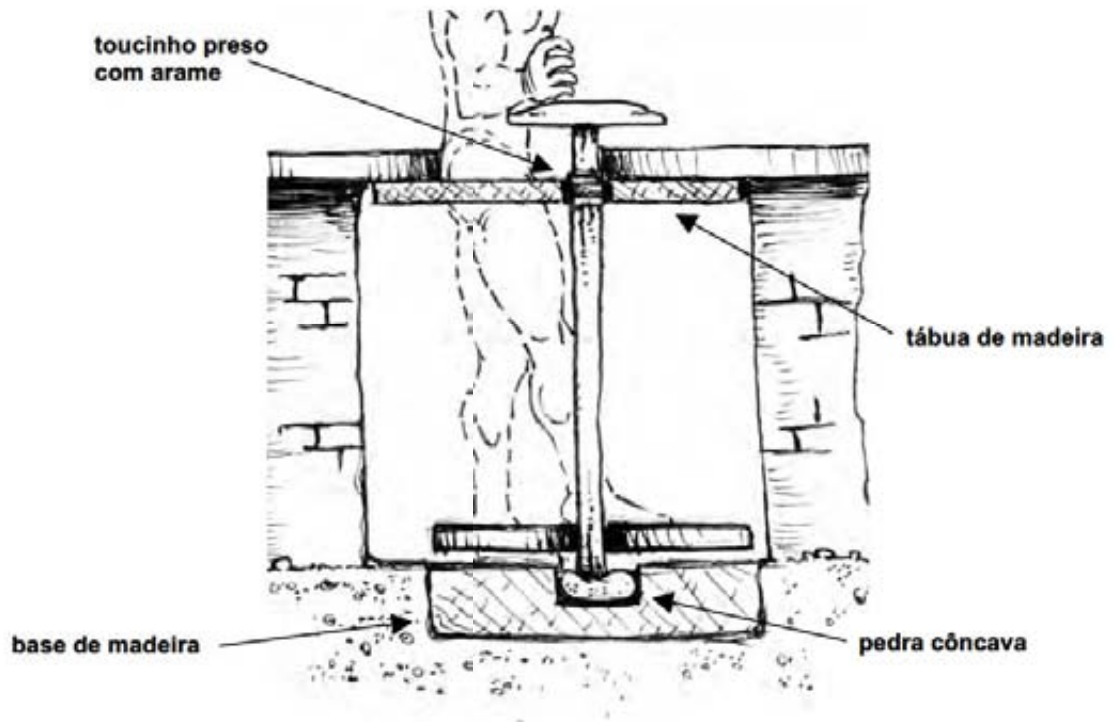


Figura 52: Detalhe da fixação do peão no torno antigo
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

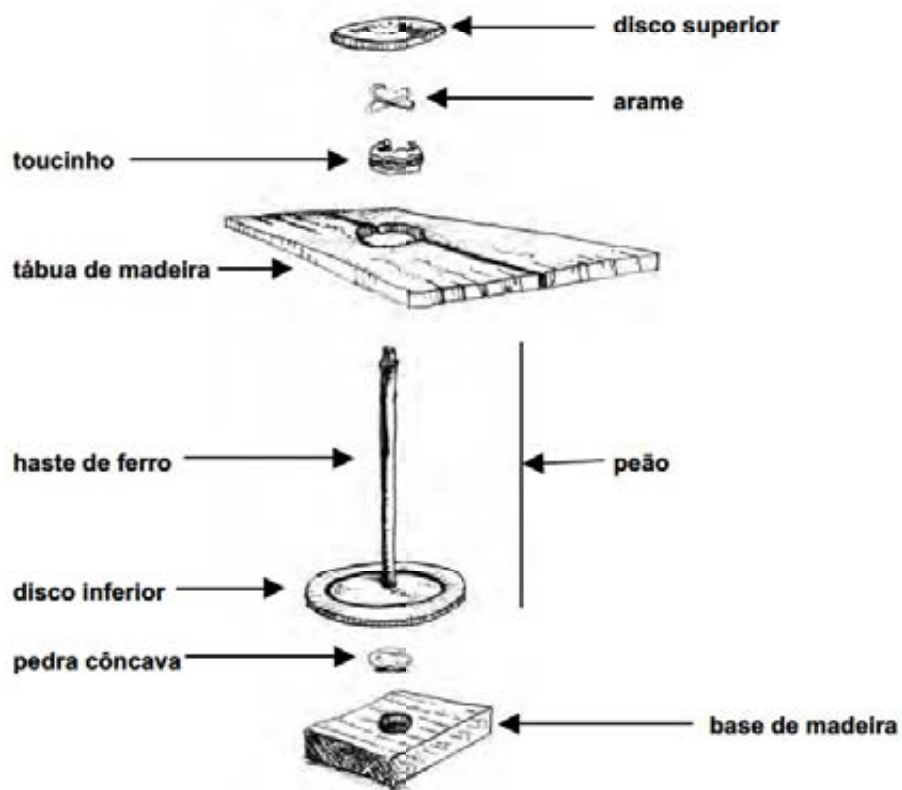


Figura 53: Peças que compõem a fixação do torno antigo
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Durante a modelagem o bolo de barro é modificado constantemente, sendo pressionado para baixo e para cima, comprimido-o em direção ao centro até que este se alinhe com o eixo do peão e começa a surgir as formas iniciais da peça. Ao mesmo tempo, as mãos são umedecidas e o barro molhado repetidas vezes em água, facilitando a modelagem e evitando que o mesmo grude nas mãos. Nesta etapa são utilizadas ferramentas simples, muitas vezes fabricados pelos próprios artesãos, a fim de auxiliá-los durante esta etapa. Durante a modelagem de uma peça, foi observado que o artesão utilizava uma destas ferramentas que apresentava um formato semicircular e a utilizava para raspar o barro. Construída de cano de PVC, a "cana", a "taquara" ou "paleta", como é conhecida, assume a função de uma espátula, espalhando o barro com esmero de baixo para cima, ajudando a dar a forma da peça e a definir a espessura da parede da peça. Com a mão por fora segurando a paleta e a outra mão por dentro da peça, levemente desalinhada, um pouco mais pra cima em relação à de fora, o artesão imprime forma à peça, mantendo-a equilibrada enquanto produz um acabamento liso na superfície externa e durante todo o processo, a paleta é molhada em água.

(...) A mão de dentro com a mão e a mão de fora com a paleta. A mão de dentro, mais acima e a paleta embaixo delineando, por fora delineando. É esse acabamento que a paleta dá, ela não deixa aquelas listras, ela deixa praticamente a superfície lisa, bem acabada.

Depois da paleta de bambu, eles introduziram também a de PVC, de cano d'água. Eles cortam e fazem algum (...) alguns deles também trabalham com a paleta de PVC, a paleta plástica.

Chicô (informação verbal)



Figura 54: Artesão utilizando a cana durante a modelagem
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 55: Paleta de FVC utilizada pelos artesãos
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 56: Detalhe da curvatura da paleta de PVC
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Segundo depoimentos dos artesãos, até 1980, a cana era feita de bambu, com o mesmo procedimento de construção das canas atuais. Pegava-se o bambu e dependendo do seu diâmetro, era dividido em duas ou quatro partes iguais. Porém por volta de 1945 – 1946, em Vitória do Espírito Santo, Zuzu, em uma de suas viagens a trabalho, já utilizava a paleta de metal e em seu retorno, chegou a trazer algumas para a cidade.

Segundo o velho Zuzu, torno, naquela época, até meados de 1980, se trabalhava basicamente com a "cana", que nós fazíamos de bambu, muita gente daqui conhece como "taquara", outros chamam de bambu, é aquela "taboca", grande né. No Rio de Janeiro tem muito isso, os japoneses utilizam muito isso, o bambu, então, abri-se em duas ou quatro partes o bambu e dali você faz tipo uma "paleta", porque o bambu tem aquela camada bem lisa né, e resistente, que é

a da casca né. E era aquela parte que você utilizava para delinear o formato da peça. Então, antigamente se utilizava muito isso, a paleta feita de bambu e meu pai, ele disse, lá por volta de 1945-1946, lá em Vitória, ele já trabalhava com paleta de metal, lá mais evoluído né, ele ainda trouxe alguns desses acessórios de metal, tipo assim, um (...) cobre não, é (...), um metal resistente, nem o ferro nem o alumínio. Ele trabalhava em Vitória com isso, agora aqui o pessoal trabalhou um certo tempo, desde os primórdios, com essa paleta, que nós chamamos de cana, que utilizava pra poder delinear o formato da peça, dá o acabamento na peça. Mas além disso aí também (...).

Chicô (informação verbal)

Quando o artesão está próximo da “boca” – parte superior da peça – por um curto período de tempo, o ceramista larga a paleta e com as mãos faz o acabamento com os dedos, abaulando as quinas, tornando-as mais arredondadas. Próximo de finalizar a peça, o artesão passa uma esponja sobre toda a superfície da peça, fazendo com que o excesso de água seja tirado para depois com um “carretel”, gerar texturas na superfície. Algumas dessas ferramentas são aproveitamentos, como o carretel, criado a partir de uma fita de aço e rodinha de carro de brinquedo.



Figura 57: Artesão dando acabamento com a mão na boca da peça
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 58: Esponja sendo aplicada para retirada do excesso de água
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 59: Aplicação de textura com a utilização do carretel
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Ao observar as peças confeccionadas, percebe-se que possuem um padrão em relação ao tamanho e foi identificado durante as visitas às olarias, a utilização de um artifício para medição das peças durante a produção. Para servir de referência e ter uma padronização da produção, os artesãos se apropriam de varetas de madeira com tamanhos diferenciados, permitindo um maior controle na medição das peças. Em situações onde não é possível a confecção da peça de uma só vez, em função do seu tamanho – se a peça for muito grande, o barro molhado não tem consistência para manter a parede da peça na posição, desmanchando-a – o artesão divide a peça em partes e utiliza essas varetas como se fossem réguas, medindo constantemente as partes para manter a mesma proporção, o que irá facilitar a junção delas posteriormente.



Figura 60: Capilé utilizando a vareta para medir o diâmetro de uma peça
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 61: Capilé juntando as duas metades para finalizar a peça
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Em função do tipo de peça o artesão pode utilizar uma variedade de ferramentas além das já conhecidas. Cada um imprime características nas peças, evidenciando formas que podem ser visualizadas como uma identidade. Nanô, por exemplo, utiliza em suas moringas as pinturas e outros, como Chicô e Capilé, confeccionam ferramentas dos mais diversos materiais com o objetivo de marcar na cerâmica, detalhes que a façam ter um maior valor e admiração por aqueles que a compram. São utilizados simples hastes de ferro – retiradas de antigos guarda-chuvas – carretéis de linha, pentes, talheres, tampas de canetas e partes de flautas. Quando eles não encontram objetos que podem ser usados, normalmente eles confeccionam algumas ferramentas talhando pequenos pedaços de madeira, transformando-as em carimbos, durepóxi e até gesso. Analisando os objetos e ferramentas utilizadas pelos artesãos, percebe-se que todos trazem consigo

características que facilitam a impressão de marcas na peça e que existe uma preocupação por parte do artesão na escolha dos desenhos que eles podem promover.



Figura 62: Carimbos de madeira confeccionados por Chicô
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 63: Ferramentas utilizadas por Capilé
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 64: Carimbos confeccionados em gesso por Capilé
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 65: Caixa de ferramentas de Chicô
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 66: Haste de guarda-chuva utilizada pelos artesãos
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Após o término da modelagem, é necessário que a peça seja separada do prato, permitindo que durante a secagem a mesma não fique aderida a ele. Neste momento entra uma outra ferramenta no processo, o nylon ou linha, como é conhecida. Antes da utilização do nylon era comum a utilização de arames, na sua maioria com as mesmas dimensões dos utilizados em cercas. Era comum também utilizar o que eles chamavam de "linha animal". Criadas a partir de tripa de animais, normalmente gados e bezerros, muito facilmente encontrados na região, que depois de seco e torcidos, serviam para "cortar" a peça, ou seja, separar a peça do prato em que estavam apoiadas.

(...) Meu pai, como antigamente não tinha o nylon, ele tinha que usar o quê? Às vezes um arame, um aramezinho desse de cerca, às vezes uma linha de origem animal, derivada de uma tripa de animal

né, e cortava a peça porque a peça não pode ficar fixada simplesmente só na tábua, porque terminou, você passa aqui ó (shuuu), pra ela soltar um pouco da tábua e ela tá livre pra levar pra algum lugar. Depois veio o nylon né, nylon, aí ficou muito mais fácil, mas antes disso era muito difícil.

Chicô (informação verbal)



Figura 67: O nylon, ferramenta utilizada para separar a peça do prato
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Um outro uso para o nylon, se deve ao fato do artesão estar confeccionando de uma peça maior, onde é necessário a montagem ou junção das partes. O nylon é utilizado para separar a peça do prato, permitindo que o artesão tenha acesso à parte interna da mesma e a finalize.



Figura 68: Capilé utilizando o nylon para separar a parte superior da peça
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



- 01 – O artesão coloca o bolo de barro com a quantidade necessária para a confecção de uma peça sobre o prato que está apoiado no disco.
- 02 – Com o prato girando o artesão pressiona o bolo de barro a fim de ampliar o diâmetro para a abertura da massa.
- 03 – Apoiando a parte externa do bolo de barro o artesão começa a abrir a massa, criando uma depressão na área interna.
- 04 – O bolo de barro é pressionado constantemente em movimentos de sobe e desce até surgir a forma inicial da peça.
- 05 – O artesão utiliza a palheta para dar a forma e definir a espessura da peça.
- 06 – O artesão começa a afunilar a parte superior da peça criando uma boca.
- 07 – Com a paleta o artesão finaliza a forma e o acabamento da boca da peça.
- 08 – Com uma esponja ele alisa e ao mesmo tempo retira o excesso de água da peça.
- 09 – Para criar desenhos na peça ele utiliza uma carretinha ou outra ferramenta.
- 10 – Por fim, ele utiliza o nylon para separar a peça do prato, evitando que a mesma seque presa ao prato.

Figura 69: O processo de modelagem de uma peça
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

3.3.3 A SECAGEM

Esta etapa é importante para o processo de confecção das peças, pois é nela que o artesão vai permitir que a mesma "descanse". A peça é colocada em um local ventilado, às vezes à sombra, às vezes ao sol. Isso vai depender da quantidade de peças que o artesão tem de produzir, já que no sol a evaporação é mais rápida. Durante este processo, o excesso de água existente na peça evapora e com isso ela ganha rigidez, mantendo o seu formato e permitindo que seja possível o seu deslocamento sem danificá-la. Finalizada a modelagem o artesão solicita ao candangue que coloque a peça para endurecer e andando pela cidade é possível perceber na frente das olarias, uma variedade de peças secando nas calçadas. Alguns artesãos optam em secar suas peças dentro das próprias olarias, à sombra e num local ventilado, pois se a peça possui grandes dimensões é aconselhado que esta seja endurecida à sombra, evitando rachaduras. Algumas são organizadas em prateleiras dependendo do seu tamanho e se forem maiores, as colocam no chão. Percebe-se no depoimento de Chicô, que mesmo durante esta etapa, é preciso que o artesão esteja atento, pois a peça não seca por inteiro, de uma só vez, necessitando que esta seja manipulada para a correta secagem.

(...) Endurecimento, ou ao sol ou simplesmente num local ventilado. Porque pra ela pegar uma certa rigidez, ela vai endurecer um pouco, a ponto de você tirá-la, sem danificar, sem alterar o formato dela, já que o pé ficava um pouco mais mole, você emborcava, deixava de boca para baixo e deixava o vento endurecer um pouco o pé. Só após aquilo ali, já um pouco dura, que você levaria para a etapa do polimento. (...)

Chicô (informação verbal)



Figura 70: Pequenas peças endurecendo ao sol na calçada
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 71: Peças endurecendo à sombra em prateleiras
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 72: Peças endurecendo à sombra sobre o chão
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

O período para secagem depende não só do tamanho da peças, mas também da época do ano. Durante a pesquisa, ficou claro que as peças menores

necessitam de um tempo reduzido para secagem, algo em torno de 2 a 3 horas, para que possam ser enviadas para a etapa de acabamento. Já para as peças maiores é necessário um tempo muito maior, chegando a ser necessário de um a dois dias.

3.3.4 O ACABAMENTO

Nesse etapa o artesão tem a possibilidade de corrigir possíveis erros ocasionados durante a modelagem. Como a peça já apresenta uma certa rigidez, com a ferramenta adequada é possível imprimir uma maior força contra a sua parede, permitindo que as imperfeições sejam retiradas em um processo de raspagem. De posse de uma "pechincha" – uma pequena faca – o artesão realizava o acabamento na peça com a face afiada. Segurando-a firmemente próxima à parede da peça, de uma forma que permanecesse na mesma posição (o espaço entre a face afiada e a parede da peça) durante toda a raspagem, permitia com um movimento perpendicular, raspar a peça até as imperfeições desaparecerem. Com o lado oposto da pechincha, que não era afiado, o artesão finalizava o processo alisando a superfície, dando o polimento. Durante esta etapa é muito comum surgir bastante cavacos, aqueles pedaços de barro endurecido, proveniente do contato da pechincha com a parede da peça.

Nos dias atuais a única diferença observada, foi a substituição da pechincha pela "fita". A "fita", confeccionada em aço pelo próprio artesão, ao ser dobrada, seja ela arredondada ou com cantos vivos, num formato em "L", se transforma em uma ferramenta essencial, capaz de corrigir imperfeições, tornando o trabalho mais fácil, pois a sua capacidade de flexionar de acordo com a pressão exercida pelo artesão, permite um melhor ajuste à mão e o alcance de áreas mais difíceis.



Figura 73: Artesão dando acabamento na peça com a fita
Fonte: Arquivo pessoal, 2010



Figura 74: Cavacos gerados pelo acabamento da peça
Fonte: Arquivo pessoal, 2010



Figura 75: A fita utilizada pelos artesãos
Fonte: Arquivo pessoal, 2009

Era a faca, que a gente chamava de "pechincha", era uma faca pequena pra raspar. Eu colocava esse dedo pra não deixar a peça se afastar né, da posição, esse fixava aqui no fundo e a faquinha aqui ó, pra deixar o prumo bem certinho, depois você quebrava a quina e com essa mesma faca você ia raspando a peça pra não deixar nenhum tipo de imperfeição. E após isso aí, com o outro lado da mesma faca você utilizava pra dar o acabamento, o polimento, isso em épocas passadas.

Chicô (informação verbal)

Após a finalização, a peça volta à etapa de secagem, permitindo que toda a umidade contida nela evapore, evitando que ela se quebre durante a queima em função da expansão dos gases. A secagem definitiva é sempre executada à sombra, longe dos raios solares, o que evita eventuais rachaduras e a sua duração, até a próxima etapa, a do cozimento, dura por volta de três a quatro dias, dependendo do tamanho da peça.

3.3.5 O COZIMENTO

É a última etapa de desenvolvimento da cerâmica e com certeza, a que merece maiores cuidados. Não desmerecendo as etapas anteriores, esta exige do artesão um maior controle do processo, forçando-o a acompanhar e a "alimentar" a todo o momento o forno durante a queima das peças. Neste momento é criado um clima de expectativa por parte do artesão, pois a cada fornada, no exato momento da abertura do forno, não se sabe ao certo o que será visto, qual será o resultado final. A forma como são distribuídas as peças dentro do forno, permite que a circulação das chamas e das cinzas criem efeitos nas paredes das peças, como se fossem digitais, consequência da oxidação e redução, provocados pela alternância do oxigênio necessário para a queima da lenha, fazendo surgir a cada fornada, cores e resultados inesperados.

Quanto aos fornos encontrados na cidade, existe uma preferência por aqueles que utilizam a lenha como combustível. Construídos de blocos de cerâmica e do próprio barro como união, são circundados por arames apoiados sobre ripas de madeira, que tem a função de distribuir as forças geradas pela expansão das paredes durante a queima. Pode-se encontrar diversos formatos e tamanhos,

variando de acordo com a capacidade de produção de cada artesão. Redondos ou de abóbodas, ainda são utilizados, mas o de formato retangular é o preferido pela maioria dos artesãos, principalmente pelo aproveitamento do espaço interno, que permite uma arrumação de uma maior quantidade de peças.



Figura 76: Forno circular
Fonte: Arquivo pessoal, 2009



Figura 77: Forno retangular
Fonte: SANTOS, 2008

Outra opção encontrada na cidade, é a utilização do forno a gás. Inserido pelo SEBRAE em uma de suas ações junto a ASCOMCAR, buscando facilitar a produção e amenizar o impacto ambiental gerado pela extração de lenha, não foi muito bem aceito, visto que, além do perfil tradicionalista dos artesãos, aumentava o custo de produção da cerâmica, já que era necessário a aquisição de botijão de gás industrial, inviabilizando a produção. Ele chegou a ser utilizado por um curto período, mas no momento atual encontra-se desativado. O descrédito dos artesãos quanto à

qualidade das peças cozidas por ele, como também a falta de adaptação por parte deles foram os principais fatores que levaram ao seu insucesso.



Figura 78: Forno a gás implantado pelo Sebrae
Fonte: SANTOS, 2008



Figura 79: Detalhe do botijão do forno a gás
Fonte: SANTOS, 2008

A arrumação da cerâmica é outro fator importante observado durante as pesquisas. Para evitar a quebra das peças durante a queima, estas eram e ainda são organizadas com bastante critério. Colocando as maiores peças em contato direto com o chão do forno, o artesão vai com muita destreza, como se estivesse montando um quebra-cabeça, arrumando camada a camada. A cada camada, as peças vão diminuindo de tamanho, ficando para as camadas seguintes as menores peças, sempre seguindo o critério de diminuir o tamanho, simplesmente pelo fato de que com o peso das camadas superiores, as peças que estão servindo de base podem quebrar em função do peso. Outro critério utilizado para a arrumação é a

preocupação com os gases que circulam entre e dentro das peças, pois estes se expandem, quebrando as peças que estão mal posicionadas. Para evitar este incômodo, os artesãos, dependendo do tamanho, do tipo e uso das peças, as arrumam em um ângulo que facilita a saída dos gases e em alguns casos fazem um furo na base da peça com a mesma finalidade.



Figura 80: Artesão arrumando as peças no forno
Fonte: Redi, 2008

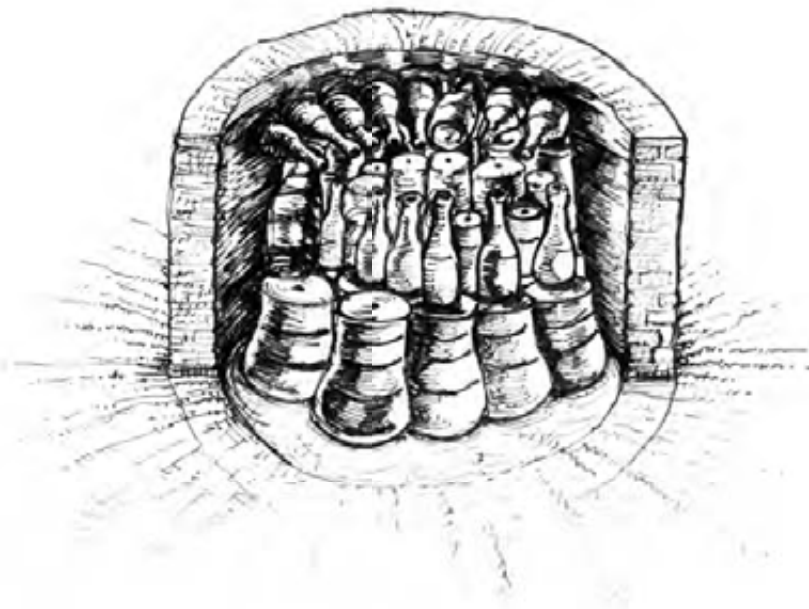


Figura 81: Detalhe da arrumação das peças dentro do forno circular
Fonte: Arquivo pessoal, 2010

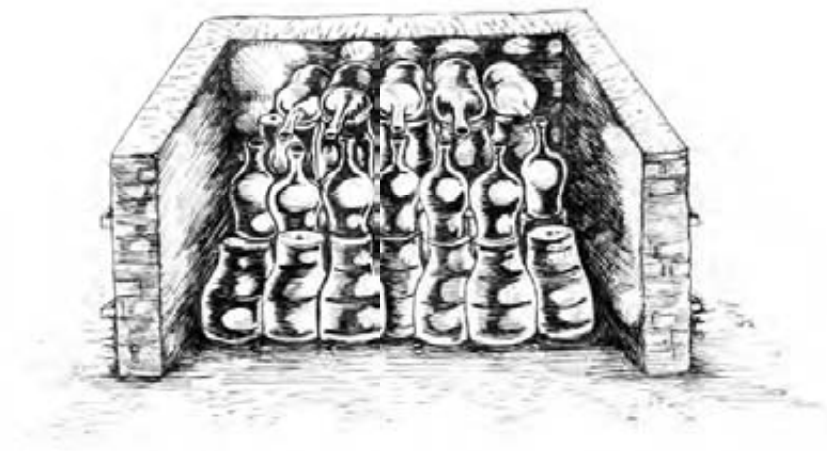


Figura 82: Detalhe da arrumação das peças dentro do forno retangular
Fonte: Arquivo pessoal, 2010

Existe. Existe, até porque se for arrumado aleatoriamente, sem organização, ela pode, dependendo do tamanho da peça, ela pode sofrer uma super queimação, que é passar do ponto né, aquela tonalidade de queimado, que não pega tinta e nem aceita quase pintura nenhuma, não aceita nem água, se for pra um vaso utilitário. Se for uma peça muito grande, ela pode ficar crua. Ai você tem que pegar o quê? As peças maiores e colocar primeiramente. As peças médias são colocadas sobre as peças maiores e as peças menores, sobre as médias, porque? Porque as peças maiores, vão suportar uma quantidade maior de vasos sobre eles. Os pequenos não tem estrutura pra suportar. Até na organização da fornada, você tem que saber. Se você for fazer uma fornada só de peças únicas, de modelo único, também existe.

Chicô (informação verbal)

Em relação à distribuição das peças, observou-se um fato interessante quanto à queima das moringas. Sabe-se que a sua função é a de transporte e a guarda de água, o que proíbe os artesãos de fazerem o furo na sua base para a saída dos gases. Como solução, aprendida com o passar do tempo, os artesãos perceberam que se distribuíssem elas com uma inclinação, por volta de 45° e com a boca para cima, elas não quebrariam e facilitaria a movimentação dos gases.

(...) As moringas, elas são colocadas não em pé, nem de boca pra baixo, e sim um pouco de quina, tipo diagonal e assim vai se arrumando, porque dessa forma ela suporta a temperatura e não

pressiona, o fogo não fica pressionando as peças de baixo, a ponto de queimá-las.

Chicô (informação verbal)

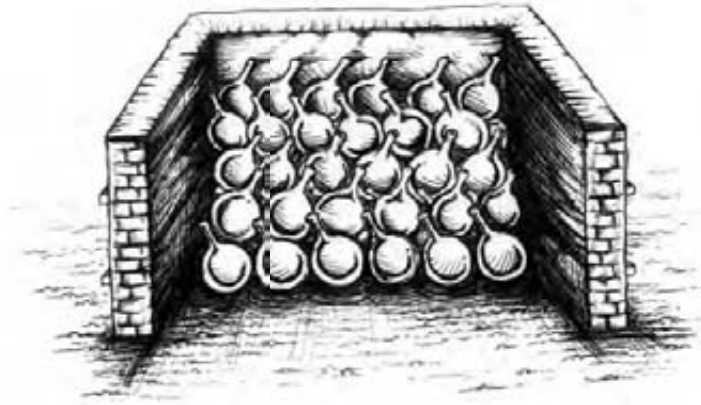


Figura 83: Detalhe da arrumação das moringas dentro do forno
Fonte: Arquivo pessoal, 2010

Não existe um dia específico para a queima da cerâmica. É comum na comunidade de Carrapicho, o compartilhamento do forno, pois nem todos que trabalham com a cerâmica possuem um em sua olaria. Ou o espaço existente na olaria ou a sua localização não permite possuírem um, levando ao seu compartilhamento por mais de um artesão. É fácil perceber a estocagem de peças nas olarias, já que para ser viável a queima, é necessário que o forno esteja cheio, em sua capacidade máxima de produção. Depois de acordado e verificado a quantidade de peças que cada um tem, eles escolhem o dia e o horário para a queima. Antigamente era comum a queima ser realizada no final da tarde, próximo ao pôr do sol, até a manhã seguinte. Segundo Chicô, isto acontecia porque para alguns era mais fácil acompanhar a queima, de identificar se as peças estavam prontas.

Olhe, antigamente, meu pai cansou de me dizer. Geralmente o forno queimava por volta das 17 horas e terminava de manhã. Passava a noite toda, a madrugada, podia estar chovendo ou não, era a madrugada todinha ali. Porque para eles era melhor, na escuridão, saber na claridade ali entre os cacos, se as peças já estavam vermelhas ou se já estavam queimadas (...).

Chicô (informação verbal)

O tempo necessário para uma fornada fica entre seis e dez horas, isso dependendo do tamanho do forno, da quantidade e dos tipos de peças. Para um forno pequeno com peças menores, são necessárias seis horas e para um forno maior, com peças maiores, um total de dez horas. Pode-se dividir o processo da queima em dois momentos: o esquentar e a queima propriamente dita. Durante a etapa do esquentar, o artesão vai aumentando gradativamente a quantidade de lenha para que a temperatura suba aos poucos, evitando que as peças se quebrem com o choque térmico. Eles começam com uma pequena quantidade de lenha e dependendo de como está a queima, vão adicionando lenha até que a temperatura dentro do forno fique uniforme. Todo este tempo leva mais ou menos uma quatro horas e meia. A partir deste momento o artesão pode alimentar totalmente o forno, deixar com a "boca cheia". Após umas três horas do esquentar, as peças começam a ficar pretas, sinalizando para o artesão que o processo de petrificação está em andamento. A partir daí ele mantém a carga do forno ao máximo, iniciando a queima das peças, que é quando elas começam a ficar incandescentes.



Figura 84: Fornada sendo realizada no horário da manhã
Fonte: Arquivo pessoal, 2010



Figura 85: Detalhe da "boca" do forno
 Fonte: Arquivo pessoal, 2010

Para a queima da cerâmica é necessário que o forno seja alimentado gradativamente e continuamente com lenha, normalmente extraída das áreas circunvizinhas da cidade. Não é comum na cidade os artesãos extraírem a lenha para a queima das suas peças. Regulamente, eles compram das mãos de pessoas que vivem da sua extração, porém atualmente estão vivenciando problemas relacionados à questão ambiental. O desmatamento na região vem crescendo a cada dia, chamando a atenção de órgãos que regulamentam a questão ambiental que por sua vez estão atentos e mais rigorosos em relação à lenha utilizada na região.

A gente não sabe especificamente, né, tem aqui as matas aí (...) o pessoal tira dessas matas aqui, essa matas (...) mata atlântica, aquelas feira de riacho, tem até algumas empresas que trabalham com fruticultura, então essas matas assim (...) ou pés que ta perto do pessoal tirar ou dá pro pessoal roçar pra limpar aquele espaço (...) são dessas matas aqui mesmo (...) só desmatando aí.

Nanozinho (informação verbal)

Os artesãos estão preocupados com o desmatamento e até entendem a rigidez exercida pelo IBAMA, mas ao mesmo tempo demonstram indignação quanto às ações executadas pelo órgão, pois eles dependem da lenha para se manter. As palavras de Capilé refletem a preocupação de todos que estão envolvidos na produção.

(...) o IBAMA, ele trabalha já na maneira de cercar todos os quadro que existia uma mata nativa pra que ninguém penetre. É aquela estória, eles vem com grandes projetos pra proteger a floresta (...) eu sou de acordo, só que não traz uma solução. Como é que você vem, vamos proteger a floresta, não pode, senão você vai preso. E os pais de família? Cadê a solução? Quer fazer a coisa certa, primeiro traga a solução, pra que o pessoal não vá destruir as florestas (...)

Capilé (informação verbal)

Durante as diferentes etapas da pesquisa junto às olarias, verificou-se a preocupação dos artesãos em manter de um estoque de lenha para a queima das peças. Elas são estocadas nos fundos das olarias, próximas ao forno, o que facilita a alimentação do mesmo, já que durante a queima é necessário alimentar o forno gradualmente até a finalização.



Figura 86: Lenha estocada próxima ao forno
Fonte: Arquivo pessoal, 2010

Verificou-se durante a pesquisa uma preocupação dos artesãos quanto ao processo da queima da louça, principalmente aqueles que possuem olarias dentro da cidade, dividindo o espaço com as moradias. Durante o processo da queima, existe uma grande produção de fumaça e cinzas, provenientes da umidade do barro e da lenha utilizada, que com a interferência das correntes de ar, incomodam não só os vizinhos das olarias, mas também os mais distantes dela. Com isso, a comunidade está dividida em relação à manutenção das olarias dentro da cidade. Alguns moradores afirmam que Zé Ferreira, antigo morador da cidade, faleceu em função de problemas respiratórios provenientes da fumaça gerada pelos fornos. Nas palavras de Dona Lourdes podemos perceber tal fato.

Por que apareceu aqui o proprietário, aquele Zé Ferreira, chamado Zé Bonitinho, do campo lá de cima, ele foi água no pulmão, aí o povo inventou que tinha sido por causa do barro, nunca, desde pequeno que, ele não é daqui, chegou aqui pequeno e nunca teve nada, quando tem que morrer, morre (...), agora pra gente vai ser mais difícil, por que vai ser fora, pra ir, até pra comprador é mais difícil (...)

Dona Lourdes (informação verbal)

Diante desta situação a Prefeitura está se mobilizando a fim de resolver o mais rápido possível a situação da localização das olarias. Foi aprovado juntamente com o governo do Estado, a criação da "Vila do Ceramista". Segundo o artesão e vereador Chicô, que participou do processo inicial do projeto, já foi adquirida uma extensa área para a implantação do projeto e se for realmente implantado, serão criados 150 casas do barro para a produção e venda de cerâmica. O projeto não está sendo bem aceito pelos artesãos, pois afirmam que como a Vila vai ficar distante da cidade, irá gerar dificuldades para a própria produção e venda dos produtos. Aumento do custo da matéria prima, principalmente em função do transporte e a queda do número de visitantes, são fatores que podem inviabilizar o projeto.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa foi iniciada na perspectiva de entender os objetos criados pela comunidade de artesãos da cidade de Santana do São Francisco, porém com o seu desenrolar, verificou-se que não era tão simples assim, pois o meu olhar não só captou objetos – como seria um olhar de designer, de projetista, que vê a forma, às vezes, associada a uma função – mas toda uma produção conjunta entre gente e coisas. Assim, meu olhar não poderia ser de fora, de longe, mas de perto, de dentro do próprio meio de produção. Logo, foi necessária a busca de novos questionamentos, novas leituras que me permitissem um estudo mais aprofundado sobre o tema investigado e para isso foi essencial o meu envolvimento com a antropologia e a sociologia, foi difícil, mas prazeroso. Encontrei um campo fertilizado e original, pronto para ser descoberto. Sem muitas pretensões, o objetivo proposto foi logo extrapolado a que se propunha, buscando trazer à tona, a realidade da produção de cerâmica artesanal da cidade, levando-nos a uma reflexão acerca do ofício e seus produtos. Os escritos assinalam as experiências vividas durante as visitas, representando olhares, críticas e experiências permutadas durante o meu trabalho de campo, entre outubro de 2009 e janeiro de 2010, com os “mestres”, os artesãos de Carrapicho, onde pude perceber no diálogo com os meus sujeitos da pesquisa, a importância do artesanato para a comunidade local, para o Estado e o turismo.

A ligação familiar presente nas olarias me chamou a atenção pela forte relação entre parentes, como pais e filhos, numa união admirável, dividindo o mesmo espaço em busca de um mesmo objetivo: o sustento da família. Apesar desta ligação, hoje essa relação encontra-se abalada, como consequência das diversas ofertas que são oferecidas principalmente aos jovens, forçando-os a se eximirem da tradição da produção de cerâmica familiar. O processo de aprendizado na comunidade acontece como ocorre na idade média, como um processo quase “natural”, onde as crianças e adolescentes se aproximavam dos adultos, dos mestres, no cotidiano das olarias e acabavam se socializando com o ofício. Esta ligação familiar é muito importante para a formação do mestre, pois ela facilita o aprendizado, onde o filho, no papel de aprendiz, possui uma maior confiança do seu mestre, que é o seu pai, descaracterizando as obrigações impostas entre o empregado e o empregador. O aprendizado nas olarias é facilitado, por estarem

estas geminadas às residências, principalmente em relação aos turnos de trabalho, que podem acontecer nos horários mais convenientes para o futuro mestre. Alguns destes jovens são forçados a se distanciar por alguns turnos, pois assumem outras atividades, até como reforço financeiro para a família, mas sempre que possível estão de volta, ajudando ou produzindo suas próprias peças, mantendo acesa a tradição familiar.

Percebi que a influência do contemporâneo está refletida nas peças da maioria dos ceramistas, adequando-se às novas exigências ditadas por quem as consomem, como um novo formato, um novo desenho aplicado à peça e até uma pintura específica. Algumas destas características podem ser observadas nas peças dos artesãos Nanozinho e Capilé, onde o formato das peças e os gráficos utilizados sob a forma de apliques de flores e traços amorfos remetendo à modernidade são utilizados face às exigências de quem as encomenda. Por outro lado, temos aqueles que ainda acreditam na manutenção da tradição, como é o caso de Nanô, o artesão mais antigo da cidade, que produz e pinta suasoringas da mesma forma como era no passado. Apesar de terem se modificado gradualmente com o passar dos tempos, os traços, as formas da cerâmica, as transformações e as influências mesmo que pequenas, revelam o desenvolvimento econômico, social e cultural da região, porém sacrificam a produção de suas peças que tinham o caráter da manutenção para em detrimento da comercialização.

Durante o tempo desta pesquisa percebi que apesar de existirem outras atividades na região, a cidade continua focada em torno da produção de cerâmica artesanal. Na cidade ela ainda permanece como a principal atividade e trouxe ao longo dos anos novos hábitos e praticidade, permitindo à comunidade abrir-se ao apelo estético. Com isso, aumentou a procura pelos seus produtos, permitindo a cada final de semana a permanência de aproximadamente 40 ônibus próximos ao Centro de Comercialização de Artesanato, advindos das mais diferentes localidades, principalmente do nordeste, caracterizando aí o crescimento do turismo.

A técnica utilizada em sua maioria é compartilhada, onde mestres e discípulos dividem o mesmo espaço, representando pais e filhos, unidos por um ofício. Lévi-Strauss demonstra claramente em *A Oleira Ciumenta*, que os ofícios da cerâmica nas tribos, já eram determinantes da estrutura social e durante a pesquisa ficou claro uma organização sexual, etária, hierárquica e social, comuns à atividade na região. Não foi percebida uma participação das mulheres na produção da

cerâmica artesanal, só confirmando a organização dentro da comunidade. As mulheres quando envolvidas, assumem o papel de atravessadoras, comprando as peças diretamente na mão dos ceramistas para vendê-las posteriormente. Como forma de diferenciação e quebra das raízes de quem a produziu, embutem nas peças pinturas, em sua maioria desenhos amorfos, construídos de forma intuitiva.

Em Santana do São Francisco, grande parte das famílias possui um membro que trabalha com o barro, extraíndo-o da lagoa ou fabricando peças. Novos materiais permitiram a inserção de novas ferramentas, bem como novas formas de comercialização e utilização da tecnologia para a produção, facilitando o atendimento às necessidades de consumo do novo mundo. Ficou claro que a inserção de um motor elétrico na estrutura dos tornos antigos, sem grandes modificações, otimizou a produção, gerando uma maior quantidade de peças produzidas. Mesmo com essas modificações, os ceramistas não abandonaram antigos ferramentais, o que permite uma manutenção da tradição.

Em meio a uma variedade de dispositivos e estratégias criadas por instituições e pelo próprio governo, viu-se que mesmo com todas elas, o ofício e os produtos gerados, são poucos explorados e valorizados. Criaram associações a fim de proporcionar vantagens aos seus associados, com a promessa de oferecer apoio técnico, cursos de capacitação e de formação e divulgação do artesanato local nos mais diversos meios. Porém, após constatações durante a pesquisa, ficou claro que as associações tinham cunho político, fazendo com que apenas parte dos envolvidos fossem realmente beneficiados.

Mesmo depois das tentativas oferecidas pelo SEBRAE e pelo próprio Estado, não distinguiu-se uma melhora significativa quanto à situação social dos artesãos. Muitos, desacreditados pela interferência política, optaram em acreditar no tradicionalismo, forçando-os a retornarem aos espaços de suas olarias. Já em seus espaços, foram obrigados a criar estratégias para a manutenção do ofício, abrindo as portas das olarias para aqueles que frequentam a cidade. Com isso, eles conseguiram por conta própria chamar a atenção de atravessadores, que até os dias atuais são os maiores clientes da região.

Se, por um lado, existem instituições com interesses próprios, empenhadas pela possibilidade de melhorar todos os aspectos da atividade, por outro lado, os artesãos estão desacreditados de qualquer tipo de ação que venha ser oferecida. Os artesãos não reconhecem mais os projetos e incentivos institucionais, até porque,

eles não atendem às suas necessidades, de perceberem as suas criações como arte.

O artesanato em cerâmica é encarado pelo mercado como uma deterioração, como algo vulgar, de custo baixo e de fácil produção. Simplesmente eles dizem "é artesanato". Porém deve-se ficar claro que a arte popular, neste patamar, elegeu o barro como o principal meio de criação, tornando-o parte de um circuito simbólico e cultural razão pela qual não se deve ignorá-lo nem desvalorizá-lo.

Da mesma maneira, observou-se uma grande potência artística na cidade a qual ultrapassa as dificuldades das condições de trabalho. O artesanato, no sentido de arte popular, permanece vivo, principalmente pela sensibilidade artística, que cria possibilidades frente às inconsistentes condições dos artesãos, assim como propicia o seu reconhecimento, sendo esse o desejo de todos os "artistas" da comunidade, frente às potencialidades existentes. Com isso, pretende-se num trabalho futuro aprofundar a relação artesanato e arte popular, as condições dos artesãos e a relação com a comunidade local e outros conceitos, que aqui foram iniciados, bem como acompanhar a implantação da Vila do Artesão e suas implicações para a cultura local.

A cerâmica é uma produção conjunta entre gente e coisas, logo se torna importante um estudo mais aprofundado a respeito das relações simbólica/cultural entre eles, abordando a cerâmica como resultado de um grupo social, analisando a permanência dos traços e formas, sob o entendimento da ampliação cultural e de toda complexidade que está ao entorno da comunidade. É importante também, averiguar se a manutenção destes traços e formas tradicionais permite um maior destaque da produção e valorização das peças. Fundamental mesmo é consentir aos artesãos, uma participação mais efetiva, democrática e crítica, na criação de futuras ações, a fim de instituir condições mais favoráveis para o exercício do ofício.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. **Performance e patrimônio intangível: os mestres da arte**. In: Teixeira, João Gabriel L. C., et al (org) Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.
- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BEZERRA, Nilton Xavier. **Cerâmica de Santo Antônio de Potengi: entre a tradição e modernidade**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2007.
- BOMFIM, Luiz Fernando Costa. **Projeto Cadastro da Infra-Estrutura Hídrica do Nordeste: Estado de Sergipe. Diagnóstico do Município de Santana do São Francisco**. Aracaju: CPRM, 2002.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1991.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. Ed. 1. reimp. São Paulo: EDUSP, 2006.
- _____. **Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local**. La Plata: Ediciones de periodismo y comunicación, 1997.
- _____. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- _____. **A Produção Simbólica: Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.
- FONTOURA, Antônio M. **O construtivismo, a realidade objetiva social, a cultura material, a teoria dos objetos e o design**. In: ABC Design, nº 7, Dezembro de 2003.
- FURTADO, Maria Regina. **Desvendando o artesanato: uma contribuição do Programa do Artesanato Paranaense – PAP**. Curitiba: Secretaria de Estado e Ação Social/Secretaria de Estado da Cultura, 1994.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. **Da Diáspora: identidade e mediações**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HOBBSAWM, Eric J.; ROGER, Terence (Orgs). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

- IBGE. **Histórico: Santana do São Francisco**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/historicos_cidades/historico_conteudo.php?codmun=280640>. Acesso em: 12 de jul. 2009.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 20 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- _____. **Patrimônio imaterial: conceito e implicações**. In: Teixeira, João Gabriel L. C., et al (org). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.
- LEON, Ethel. **Design Brasileiro - Quem fez quem faz**. Rio de Janeiro: SENAC, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- _____. **O pensamento selvagem**. Campinas, SP: Papirus, 1989.
- MENDES, Mariuze Dunajski. **A fragmentaria história da fábrica de móveis Martinho Schulz: tradição e modernidade na produção artesanal com fibras de Curitiba**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba. 2005.
- MENDONÇA, Jouberto Uchôa de. e SILVA, Maria Lúcia Marques Cruz e. (Org.). **Sergipe Panorâmico**. 2. ED. Aracaju: Universidade Tiradentes, 2009.
- MORAES, Dijon. **Manifesto da razão local: a multiculturalidade como novo cenário para o design**. In: LAGES, Vinicius. BRAGA, Christiano. MORELLI, Gustavo (org.). Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Brasília, DF: SEBRAE, 2004.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PEROTA, Celso. **Impactos do artesanato sobre o turismo no Espírito Santo**. Vitória: Sebrae/ES, 2007.
- READ, Herbert. **O significado da arte**. Portugal Ed. Ulisseia, 1968. pp. 27 – 28
- SANTOS, Wania Alzira R. (SEBRAE-SE). Mensagem via email [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: igorls@ig.com.br em: 16 fev. 2008.
- SEBRAE/MG. Termo de referência. **Programa Sebrae de Artesanato**. Disponível em: <http://www.sebraemg.com.br/geral/corta_AcessosDocumentos.aspx?arquivo=http://www.sebraemg.com.br/arquivos/programaseprojetos/artesanato/artesanato-p1.pdf> Acesso em: 15 mar. 2009.
- VELHO, Gilberto. **Identidades nacionais e cultura popular**. In: Cultura material: identidades e processos sociais. RJ: Funarte, CNFCP, 2000.

