

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE MESTRADO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

AMARO XAVIER BRAGA JUNIOR

**ENTRE O BARRO E A MÃO:
TÉCNICAS E PROCESSOS CRIATIVOS
NO ARTESANATO DE BARRO EM CAPELA - AL**

MACEIÓ

2019

AMARO XAVIER BRAGA JUNIOR

ENTRE O BARRO E A MÃO:
TÉCNICAS E PROCESSOS CRIATIVOS
NO ARTESANATO DE BARRO EM CAPELA - AL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas como um dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, orientada pela Prof.^a Dr.^a Rachel Rocha de Almeida Barros.

MACEIÓ

2019

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho

- B813e Braga Junior, Amaro Xavier.
Entre o barro e a mão : técnicas e processos criativos no artesanato de barro em Capela - AL / Amaro Xavier Braga Junior. - 2019.
152 f. : Il. color.
- Orientadora: Rachel Rocha de Almeida Barros.
Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Maceió, 2019.
- Bibliografia: f. 148-152.
1. Argila - Modelagem. 2. Fotografia na antropologia. 3. Artesanato – Capela (AL). I. Título.

CDU: 572:334.712(813.5)

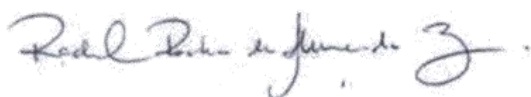
Folha de Aprovação

AMARO XAVIER BRAGA JUNIOR

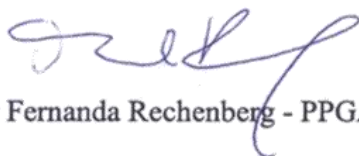
Entre o Barro e a Mão: técnicas e processos criativos no artesanato de barro em Capela
– AL/ Dissertação de Mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal de
Alagoas.

Dissertação submetida ao corpo docente do
Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social da Universidade Federal
de Alagoas e aprovada em 27 de março de
2019.

Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Rachel Rocha de Almeida Barros - PPGAS / ICS / UFAL (Orientadora)



Prof.^a Dr.^a Fernanda Rechenberg - PPGAS / ICS / UFAL (Avaliadora Interna)

Prof.^a Dr.^a Juliana Michaello Macêdo Dias - PPGAU / FAU / UFAL (Avaliadora
Externa)

Prof. Dr. Siloé Soares de Amorim - PPGAS / ICS / UFAL (Suplente Interno)

Prof.^a Dr.^a Josemary Omena Passos Ferrare - FAU / UFAL (Suplente Externa)

AGRADECIMENTOS

A Ela, por mais um ciclo finalizado.

Agradeço a FAPEAL – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas que apoiou o projeto “A Arte do Barro em Capela – AL” através do Edital Universal n.º 4 /2016 - PROCESSO: 60030 977/2016, entre 2016 e 2018, no qual essa pesquisa é um dos produtos resultantes;

Ao Programa de Mestrado em Antropologia Social da UFAL pela acolhida e oportunidade de concretizar esta formação especializada, e aos colegas do Setor de Antropologia do Instituto de Ciências Sociais pelos momentos prazerosos proporcionados pela sala de aula;

Ao LACC - Laboratório da Cidade e do Contemporâneo que recebeu a pesquisa entre suas atividades;

Aos artesãos da Oficina do Mestre João das Alagoas em Capela: João das Alagoas, Sil, Leonilson, Claudio, Tita e Nena, pela receptividade, paciência e disposição nas horas de entrevistas, sessões de fotografia e nos eventuais esbarros dentro da Oficina;

As minhas alunas e orientandas de PIBIC que atuaram auxiliando a pesquisa, do curso de Design: Mariana Petrovana Ferreira da Silva, Janaina Freitas Silva de Araújo, Gabriela Maria Cavalcanti Ferreira Lessa Santos e Gabriela Gomes Melo; e do curso de Ciências Sociais: Maria Beatriz da Silva Santos e Naiara Vieira da Silva Coelho.

Ao colega Bruno Cavalcanti pelos empréstimos bibliográficos;

E, em especial, à professora Rachel Rocha de Almeida Barros pela paciência, bom trato e condução estimulantes nestes dois anos de orientação.

RESUMO

Este estudo objetivou o registro, mapeamento e análise dos modos de fazer das peças de barro oriundas da Oficina do Mestre João das Alagoas na cidade de Capela (AL). Foram considerados no levantamento: os espaços de trabalho, os instrumentos utilizados, as técnicas de extração, modelagem, guarda e queima das peças, e os processos criativos oriundos das técnicas empregadas. Apoiando-se teoricamente nos conceitos de “habilidade artesanal” e “mão inteligente” de Richard Sennet, de “imitação prestigiosa” de Marcel Mauss, de cultura enquanto invenção metamórfica e autoreplicante de Roy Wagner e no debate proposto por Tim Ingold que considera a materialidade dos objetos na relação entre mão e ferramenta. Estruturou-se metodologicamente na observação, em diários de campo, em entrevistas e, em especial, no uso de fotografias inspiradas no trabalho de Gregory Bateson e Margareth Mead. Problematizou-se: as técnicas utilizadas e a relação entre artesão e matéria de trabalho – o barro. Finaliza enfatizando como as maneiras de fazer são vitais para compreender as dinâmicas de produção, transmissão, representação e comercialização que o artesanato de barro figurativo, com *status* de arte, assume na região e na cultura da cidade e do Estado.

Palavras-chave: Modos de fazer; Fotoetnografia; Habilidade Artesanal; Artesanato.

ABSTRACT

This study aimed at recording, mapping and analyzing the ways of making clay pieces from the Mestre (Master) * João das Alagoas atelier in the city of Capela (AL). The work spaces, the instruments used, the techniques of extraction, modeling, guarding and burning of the pieces, and the creative processes derived from the techniques used were considered in the survey. Relying theoretically on Richard Sennet's concepts of "craft skill" and "smart hand", "imitative imitation" of Marcel Mauss, culture as a metamorphic and self-replicating invention of Roy Wagner and the debate proposed by Tim Ingold that considers materiality of objects in the relationship between hand and tool. It was methodologically structured in the observation, in field diaries, in interviews and, in particular, and especially in the use of photographs inspired by the work of Gregory Bateson and Margareth Mead. Problems were: the techniques used and the relationship between craftsman and work material - clay. Ends by emphasizing how the ways of doing it are vital to understand the dynamics of production, transmission, representation and commercialization that the figurative clay crafts, with status of art, assume in the region and in the culture of the city and the State.

Key words: Ways of doing; Photoetnography; Craft Skill; Popular crafts.

* It is not an academic title, but an acknowledgment of the popular knowledge and the particle of teaching a craftsmanship.

LISTA DE FIGURAS[†]

- Fig. 2.1 – Dois exemplos de organização de imagens do livro *Balinese Character*. p.25;
- Fig. 3.1 – Mapa de localização da produção dos principais locais de artesanato de barro em Alagoas. P. 36;
- Fig. 3.2 a 3.5 – Mapa e fotos aéreas da Região de Capela em Alagoas e da Oficina do Mestre João das Alagoas. P.37;
- Fig. 3.6 – Croquis da Oficina. P. 40;
- Fig. 3.7 – Croquis da Oficina. P. 40;
- Fig. 3.7 – Croquis da Oficina. P. 40;
- Fig. 3.8 – Imagens do galpão em anexo destruído e reconstruído. P. 46;
- Fig. 3.9 – Mestre João das Alagoas. P. 47;
- Fig. 3.10 – Membros Participantes da Oficina do Mestre João das Alagoas. P. 50;
- Fig. 3.11 – Esquema genealógico das relações de parentesco dos membros da Oficina. P. 51;
- Fig. 3.12/3.13 – Leonilson trabalhando na sua bancada e o seu perfil de peças com tema “nordeste” e de santeria. P. 53;
- Fig. 3.14/3.15 – Sil trabalhando na sua bancada e o seu perfil de peças com representações de casarios, da jaqueira e de cenas do cotidiano. P. 54;
- Fig. 3.16/3.17 – Tita trabalhando na sua bancada e o seu perfil de peças: noivas com saias floridas e vasos. P.55;
- Fig. 3.18/3.19 – Claudio trabalhando na sua bancada e o seu perfil de peças: miniaturas de personagens da cultura popular e habitantes das fazendas rurais da região. P.56;
- Fig. 3.20/3.21 – Foto de divulgação de Nena com seu modelo de peça mais famoso: o boi vazado. Nas imagens seguintes, outro tema frequente: as torres de brinquedos e brincadeiras. P.57;
- Fig. 4.1 – Barro recém extraído. P.63;
- Fig. 4.2 – Massa de barro já fragmentada e que foi acrescida de peças quebradas para o aproveitamento. P. 68;
- Fig. 4.3 – Placa de gesso com massa de barro decantando. P.68;
- Fig. 4.4 – Em sequência: Mestre João mostrando a textura ideal do barro para começar a trabalhar. P.69;
- Fig. 4.5 – Barro estocado. P.71;
- Fig. 4.6 – A colorização com o uso do barro. P.74;
- Fig. 4.7 – Bancada de trabalho de Leonilson com detalhe para a cola feita com barro. P. 79;
- Fig. 4.8 – O forno é monitorado em todo o processo. P.92;
- Fig. 4.9 – Antigo forno principal (por ser o maior) da Oficina. P.93;
- Fig. 4.10 –Segundo forno secundário da Oficina (usado para peças menores). P.93;
- Fig. 4.11 –Novo forno, construído após o desabamento do galpão. P.94;
- Fig. 4.12 –Fornos pequenos e improvisados com tijolos soltos. P.94;

[†] Observação: a numeração crescente toma como base o capítulo onde se encontra. É precedida pelo numeral localizador e reiniciada em um novo capítulo. Todas as fotos sofreram interferência do autor. Aquelas cuja autoria não pertence ao autor foram devidamente sinalizadas.

Fig. 4.13 – Caixotes espalhados pela Oficina para resguardar o transporte das peças e protegê-las. P.97;

Fig. 4.14 – Detalhe de arame colocado entre o braço e o corpo da peça para evitar que se desprenda no transporte. Iniciativa tomada a partir de experiências desastrosas. P.98;

Fig. 5.1 – A faquinha utilizada por Mestre João das Alagoas na feitura de suas peças. P.102;

Fig. 5.2 – Em sequência: Claudio usa um martelo de madeira para alisar as peças. P.104;

Fig. 5.3 – Alguns dos instrumentos e ferramentas adaptados em uso que são encontrados na Oficina. P.106;

Fig. 5.4 – Bancada de trabalho de Claudio.p.106;

Fig. 5.5 – Bancada de trabalho de Sil. P.107;

Fig. 5.6 – Bancada de trabalho de Nena. P.107;

Fig. 5.7 – Bancada de trabalho de Mestre João. P.107;

Fig. 5.8 – Bancada de trabalho de Leonilson. P.108;

Fig. 5.9 – Área de trabalho de Tita. P.108;

Fig. 5.10 – Leonilson mostrando suas três faquinhas. P.109;

Fig. 5.11– Uma série de imagens da via sacra usados como referência. P. 111;

Fig. 5.12 – Leonilson usando o celular como guia para a feitura das peças. P.111;

Fig. 5.13 – Mestre João usando seu álbum de fotos como referência. P.112;

Fig. 5.14 – *Action Figures* espalhadas pela Oficina. P.112;

Fig. 5.15 – Mestre João usando o banquinho. P. 114;

Fig. 5.16 – Fotos da área nova de trabalho de Leonilson, Tita e Sil. P. 115;

Fig. 5.17 – O processo de modelagem ocorre por tentativa-e-erro. P. 117;

Fig. 5.18 – Leonilson modelando. P. 118;

Fig. 5.19 – Base da peça alisada. P. 124;

Fig. 5.20 – Base da peça recebendo as primeiras modelagens na “cinta” em baixo relevo. P. 124;

Fig. 5.21 – Mestre João fazendo o alisamento. P. 126.

Fig. 5.22 – Tipos de relevo nas peças de Mestre João. P.127;

Fig. 5.23 – Em sequência: Realização do rascunho de imagens na peça do Boi-bumbá. P. 129;

Fig. 5.24 – Esquemas de posicionamento das mãos. P. 129;

Fig. 5.25 – Detalhes das assinaturas de Sil e Mestre João nas peças. P.130;

Fig. 5.26 – As folhas da Jaqueira, trazidas de casa, para serem inseridas na árvore de Sil. P. 131;

LISTA DE PLACAS

- Placa I – Entrada da Oficina. P.38;
- Placa II – Visão Interna da Oficina antes da reforma. P.43;
- Placa III a – Visão Interna da Oficina reformada. P.44;
- Placa III b – Visão Interna da Oficina reformada. P.45;
- Placa IV – Preparação do Barro. P. 65;
- Placa V – Preparação do Barro 2. P. 66;
- Placa VI – Preparação do Barro 3. P. 67;
- Placa VII – Plástico nas Peças. P. 72;
- Placa VIII – Barro usado para pintar. P. 75;
- Placa IX – A Feitura da cola-barro. P. 77;
- Placa X – Transportando as peças para o forno. P. 82;
- Placa XI – Organizando as peças no forno. P. 83;
- Placa XII – Organizando as peças no forno 2. P. 84;
- Placa XIII – Organizando as peças no forno 3. P. 85;
- Placa XIV – Madeira estocada para a queima. P. 86;
- Placa XV – Preparando os tijolos para fechar o forno. P. 87;
- Placa XVI – Preparando a massa de barro para fechar o forno. P. 88;
- Placa XVII – Fechando o forno. P. 89;
- Placa XVIII – Fechando o forno 2. P. 90;
- Placa XIX – Queimando a lenha. P. 91;
- Placa XX – Sil modelando. P. 119;
- Placa XXI – Leonilson modelando. P. 120;
- Placa XXII – Leonilson modelando 2. P. 121;
- Placa XXIII – Leonilson modelando 3. P. 122;
- Placa XXIV – Leonilson modelando 4. P. 123;
- Placa XXV – Tita levantando peça. P. 125;
- Placa XXVI – Tipos de relevo. P. 128;
- Placa XXVII – Atividade de modelagem coletiva. P. 132;
- Placa XXVIII – Marido de Sil modelando. P. 133;

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	3
2. ENTRE OBSERVAR E FOTOGRAFAR: A HABILIDADE ARTESANAL	7
2.1. A Mão e a Performance.....	7
2.2. A Habilidade Artesanal	8
2.3. A Fotoetnografia	22
3. DO ARTESANATO DE BARRO ALAGOANO	31
3.1. O que se faz com o barro em Alagoas?	31
3.2. A Oficina do Mestre João das Alagoas	37
3.3. A Trajetória do Mestre João.....	48
3.4. Demais Membros da Oficina.....	51
4. DO BARRO	61
4.1. Sobre a Materialidade do Material	61
4.2. O Barro quando Preparado.....	63
4.3. O Barro quando Pinta.....	77
4.4. O Barro quando Cola.....	79
4.5. O Barro quando Queima	82
4.6. O Barro quando vai embora	101
5. DA MÃO	104
5.1. Sobre as Técnicas e os Processos Criativos	104
5.2. A Mão quando se Estende	107
5.3. A Mão quando Cria.....	119
5.4. A Mão quando Ajuda.....	138
5.5. A Mão quando Vende	142
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
7. REFERÊNCIAS	154

1. INTRODUÇÃO

A habilidade de manipular o composto terroso de alumina e sílica mais conhecido como argila, às vezes chamado de cerâmica e que aqui – assim como nossos interlocutores – chamamos simplesmente de barro, vem se tornando uma prática com forte apelo cultural. A olaria popular, principalmente quando voltada para a produção de peças figurativas e utensílios utilitários, tem representado parte da cultura e da identidade de diversas regiões do país. Movimenta a economia local, financeira e simbólica, e, por conseguinte, vem despertando o interesse de diversos pesquisadores, acadêmicos ou não. Seja devido ao turismo que movimenta, seja pela sua dimensão de patrimônio, o barro vem se tornando uma expressão artística³ e, como não poderia deixar de ser, seus artificios, mestres de uma arte.

O Nordeste tem sido uma região com forte representação neste campo do artesanato de barro. A cidade de Capela, em Alagoas, tem entrado mais recentemente no grupo de cidades importantes para a arte do barro, particularmente, devido ao trabalho do artesão João Carlos da Silva, conhecido como “João das Alagoas”. Lá, o João tem, tal como os mestres do Alto do Moura, produzido uma gama de peças de barro com forte representação cultural e desenvolvido uma prática de ensino de oficinas de modelagem do barro para a comunidade. Destas oficinas já saíram vários artistas de destaque como Leonilson, Nena, João Carlos (seu filho), Sil, e Cláudio. Estes artistas do barro têm desenvolvidos temas e técnicas próprias que atribuem destaque ao artesanato da cidade, cobiçando a aquisição de suas peças pelos colecionadores e orientando ações de políticas públicas para o município. Tanto que, em 2011, Mestre João recebeu o título de Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas.

A produção dos materiais associados à extração do barro tem origem, tanto na tradição indígena, quanto na quilombola, que influenciaram estas regiões, a partir do qual a prática ceramista na comunidade se desenvolveu, inicialmente, no ambiente familiar, com uma produção essencialmente de utilitários domésticos: potes, jarras eoringas. Às vezes, parte do material era destinado à comercialização (BORBA; RODRIGUES, 1969; PILEGGI, 1958). Hoje, apesar de ainda haver produção doméstica, a grande parte é comercial com fins decorativos, turístico (*souvenir*) e como

³ Com isso quero dizer que ele suplanta a prática do artesanato e da atividade mercantil ou turística e assume a linguagem de se exprimir por vias de uma técnica sensível, inovativa e, muitas vezes, particular.

arte colecionável. E é sobre este patamar que tem se produzido boa parte dos materiais divulgacionais sobre a arte do barro.

Quando se fazem divulgações destes produtos, através de fotos das peças ou dos artesãos, são em sua grande maioria, material jornalístico, para fins de divulgação. Outras tantas, se realizam levantamentos fotográficos dos acervos e coleções de artesanato com o objetivo de editar catálogos, que podem ou não, dependendo da curadoria, apresentar informações sobre os meios de produção e as técnicas envolvidas.

O que não se tem feito é o registro dos **modos de fazer**⁴ destas peças. As técnicas utilizadas e como se dá a relação entre artesão e matéria de trabalho – o barro. Estas maneiras de fazer são vitais para compreender as dinâmicas de produção, transmissão e representação que a arte do barro assume na região e na cultura da cidade e do Estado. Além de que, sua patrimonialização se orienta por vias destes fatores.

Esta é a grande preocupação orientadora desta pesquisa: quais são os modos de fazer das peças de barro e as técnicas utilizadas? Como ocorre a transmissão da chamada “Habilidade Artesanal” (SENNETT, 2013, p.19) entre os artesãos da cidade de Capela (AL)?

Sendo assim, o objetivo deste trabalho, foi analisar as técnicas dos artesãos de barro na cidade de Capela (AL) enfatizando as relações entre as matérias primas (o barro) e suas técnicas empregadas na produção do artesanato. Para que este objetivo se concretize, se faz necessário analisar, entre outros aspectos, as técnicas da modelagem do barro; as técnicas corporais destes artesãos; realizar um registro e classificação das ferramentas usadas, assim como mapear os modos e as técnicas corporais de uso dos instrumentos; Na complementação, mapear os processos de transmissão de conhecimentos e os processos de inovação utilizados na produção das peças de barro⁵.

No levantamento da literatura técnica especializada sobre artesanato, são raros os momentos onde se mapearam as técnicas dos artesãos e, inexistentes, os sobre esta cidade, em particular. Este levantamento serve não apenas para analisar o processo de constituição de uma cena artesanal que represente culturalmente uma região na discussão dos processos que levam a construção do patrimônio (i)material de uma

⁴ Nomenclatura oriunda da prática de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial contida no Livro de Registro dos Saberes gerenciada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

⁵ Retomo aqui, em parte, objetivos similares que guiaram a realização de uma pesquisa similar, ao qual estive integrado, realizada em 2016, sobre a produção do artesanato de barro no Alto do Moura. Cf. Morais et al (2015).

localidade (e do artesanato de barro), mas também entender os processos de transmissão da técnica.

Sendo assim, o estudo se justifica, tanto do ponto de vista da contribuição acadêmica aos estudos sobre o artesanato popular e suas técnicas de transmissão, quanto do ponto de vista dos debates sobre a construção do patrimônio cultural de uma região e os processos simbólico-materiais de ressignificação por parte das políticas públicas estatais (ao conferir o título de mestre aos artesãos da cidade) e da população (em seu reconhecimento como elemento identitário).

Em 1969, Hermilo da Borba Filho e o então “maior colecionador de peças cerâmicas do país” (BORBA FILHO; RODRIGUES, 1969, p. 13), Abelardo Rodrigues, em um relatório de pesquisa de campo realizado com o patrocínio do Instituto Joaquim Nabuco em convênio com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, faziam a abertura de sua pesquisa sobre a Cerâmica Popular do Nordeste, já nos alertando: “Não há pesquisas que procurem metodizar, classificar, descrever os processos técnicos, os aspectos estéticos, as motivações psicológicas, culturais, etc [da cerâmica]. Este é um campo quase inteiramente deserto, um espaço vazio...” (BORBA FILHO; RODRIGUES, 1969, p. 9). Cinco décadas depois, o cenário não é muito diferente.

O interesse pela cultura material e imaterial acompanhou boa parte dos estudos etnológicos e etnográficos da antropologia e da arqueologia e em certa medida, da sociologia. As técnicas, as artes e os instrumentos de trabalho foram perdendo espaço para outros assuntos mais impactantes que preenchiam o interesse dos pesquisadores, tais como sistema simbólico, religioso, práticas familiares e de parentesco, etc. Mesmo quando a cerâmica aparecia como protagonista, não era qualquer tipo. Em especial, eram aquelas feitas pelos grupos indígenas ou numa perspectiva de etnicidade de um território. Posteriormente, toda o debate – incluso os relativos às ambientações modernas se dirigiu às questões do patrimônio, material ou imaterial. Às vezes às questões de alteridade e de imaginário. A questão da técnica foi se dissolvendo entre outros aspectos considerados mais relevantes para a época⁶.

A Ergologia dos materiais e das técnicas, que tanto havia despertado o interesse dos intelectuais iluministas (penso aqui em Diderot, com sua enciclopédia [Cf. D’ALLEMBERT; DIDEROT, 2015]), não mais cativava os pesquisadores. Os segredos

⁶ Não é meu intuito aqui debater profundamente as relações entre a cultura material e imaterial e o papel da antropologia na percepção deste processo, nem muito menos suas discussões. A menção a estes termos é para situar a questão das técnicas empregadas pelos artesãos do barro da cidade de Capela.

destas práticas foram se perdendo no imaginário das pesquisas. É verdade que não se extinguiram. Não se perderam na história. Continuaram sendo passados de geração em geração, de mão em mão, de boca em boca. E continuam sendo o motivo básico da construção da assinatura estética que representa a contribuição dos artífices com a cultura que os constitui.

Esta pesquisa não pretendeu enfatizar estas dimensões de transmissão da técnica, apenas. Mas perceber a relação destas técnicas com os materiais que se usam e se empregam na concepção das próprias técnicas. Em outros termos, visa perceber que a agência que tanto coordena as ações dos artífices na feitura de suas peças e na transmissão de suas práticas é um processo que é mediado pela relação entre o indivíduo e os materiais que usa. No caso do nosso artesão-oleiro, entre sua mão e o barro que manipula para vivificar uma peça.

As técnicas e os processos criativos existem e se constituem a partir da relação entre estes dois agentes. Neste contexto, o intuito foi mapear o artesanato de barro produzido por um grupo em específico: os artesãos atuantes vinculados à Oficina do Mestre João das Alagoas, situado na cidade de Capela, no estado de Alagoas, como já mencionado.

O estudo visou, portanto, identificar os elementos dos materiais cerâmicos produzidos por este coletivo, essencialmente, referente ao uso do barro na modelagem de peças nas quais estes artesãos se identifiquem como autores e sejam por elas identificados. No conjunto, fazem pauta um levantamento da própria matéria prima (o barro), do espaço de trabalho, dos instrumentos de trabalho (oficiais ou não), das técnicas utilizadas, dos estilos estéticos do grupo e de suas influências.

O trabalho que se segue está organizado em quatro blocos. O primeiro apresenta as bases teóricas e as categorias de análise que guiaram o levantamento e a análise. O segundo faz um breve panorama do artesanato de barro em Alagoas e apresenta os artesãos da Oficina do Mestre João da Alagoas. O terceiro se concentra no barro e nas instâncias de interrelação com os artesãos, apresentando suas fazes de contato: extração, preparação, utilização inovativa e queima. A fase de modelagem é enfocada no quarto bloco, destacando o papel das mãos no processo. Se encerra com uma análise dos processos que envolvem o artesanato do figurativo em relação a sua potencialidade de patrimonialização.

2. ENTRE OBSERVAR E FOTOGRAFAR: A HABILIDADE ARTESANAL

2.1. A mão e a performance

Um dos questionamentos mais recorrentes na dimensão da técnica dos artesãos (e artistas⁷), é o de perguntar como pessoas simples podem possuir tamanho controle sobre a técnica de produção de determinado objeto ou produto. Seu status valorativo encontra-se situado no domínio dos meios que permitem – a quem possui o domínio, e só a ele – produzir bens que se insiram nas dinâmicas sociais que se desenvolvem na relação entre indivíduo e objeto (técnica, abstrata e materiais, concretos).

De onde vem esta técnica? Ela é aprendida completamente, independente das características materiais e corporais de um indivíduo? Há, como é recorrente no senso comum, a dimensão da ancestralidade na transmissão, por vias de uma naturalidade de ordem biológica? Isto é, os indivíduos herdam suas capacidades técnicas? Seria a manifestação do “dom para a coisa”?

A transmissão dos conhecimentos técnicos foi a chave da sobrevivência da humanidade em seus agrupamentos sociais. Foi a força motriz, inclusive, da formação dos grupos profissionais, das guildas de artesãos e de diversos subgrupos que resguardavam no seio de suas relações os segredos de como fazer aquilo que faziam. E, não é difícil encontrar na literatura a associação desta habilidade (seu surgimento e transmissão) à cultura.

Meu interesse caminha na busca de entender como estas habilidades relacionadas às técnicas de manipulação dos objetos se instauram no indivíduo e vivificam o surgimento do chamado “Mestre Artesão”⁸. Particularmente, aquelas relativas ao manuseio do barro na forma de artesanato, conforme vemos expresso na cidade de Capela em Alagoas.

Apoio-me assim, em algumas bases teóricas de Marcel Mauss (2005; 2006), especificamente no que se refere às técnicas do corpo que passam a ser entendidas como atitudes oriundas das aprendizagens. Também a noção de “imitação prestigiosa”, como

⁷ Refiro-me aqui àqueles que produzem artesanato e arte, respectivamente. Termos associados à produção de objetos de uso e contemplação, no primeiro caso ou de apenas contemplação emotiva, no segundo. Ou de ambos se nos aproximarmos de uma definição mais *lato* de arte utilitária, à moda do design de objetos, empregada pelos arquitetos, p. ex., mas abro mão de qualquer problematização neste sentido trabalho. O foco aqui é discutir a percepção das bases teóricas que permitem entender como esta habilidade (para uma coisa ou outra) é transmitida.

⁸ Esta expressão advém das políticas públicas de reconhecimento de expoentes do artesanato que se dedicam a ensinar suas técnicas, de geração em geração.

um instrumento pelo qual a transmissão das técnicas perpassa de um artesão para outro, principalmente quando submetidos a uma relação de prestígio entre mestre-artesão e seus discípulos.

Assim, quando esta variável do mestre artesão, considerado um “artífice”, isto é, aquele que executa sua atividade profissional com maestria, entra no campo das explicações, é necessário resgatar a contribuição de Richard Sennet (2013; 2015) especificamente nos conceitos de “consciência material” e “habilidade artesanal” que dimensiona novos caminhos para entender como se desenvolvem as habilidades a partir da relação dos indivíduos com os objetos. Assim como os subsídios que Sennet (2013) atribui à mão humana. A mão considerada “inteligente”.

O papel da mão também estruturou um grande debate filosófico sobre o *homo faber*, a mão passou a ser o instrumento responsável pela sua libertação e capacidade. Em verdade, como defende Leroi-Gourhan (2010, p.59), a libertação da mão nos humanos de suas funções usuais (entre os outros animais) foi “um critério de humanização visível”. O que levará a mão, ou melhor, a tecnicidade manual que se desenvolve a partir de sua libertação a desenvolver um papel vital na linguagem e, por conseguinte, na interação entre os indivíduos, ao se estabelecer enquanto símbolo entre o gesto e a palavra. É assim que a mão viria a se tornar um instrumento criador. (LEROI-GOURHAN, 2010).

Este suporte na dimensão teórica não cessa nestes autores. As técnicas e instrumentos possuem uma dada dimensão de interação material onde Tim Ingold (2015) se faz presente. Entretanto, reservo o discurso da ordem material de Ingold para discutir em capítulo mais à frente. Neste momento, quero enfatizar a problemática da habilidade artesanal por vias de dois autores: Roy Wagner e Richard Sennet.

Parece necessário, portanto, traçar um debate em torno do processo de transmissão da chamada “Habilidade Artesanal”, a partir de Roy Wagner e Richard Sennet. A ideia geral é entender este processo a partir da própria percepção da nossa de cultura (e suas implicações metodológicas) no trabalho de campo.

2.2. A habilidade artesanal

A noção de “Habilidade Artesanal” é algo que é diferenciado da simples habilidade técnica ou do conhecimento de saber fazer alguma coisa. É o conjunto de práticas que se relaciona à perfeição de fazer algo e, coletivamente, representa a

maneira “certa” de produzir determinados objetos. São padrões objetivos vinculados ao processo de produção. A habilidade artesanal parece sofrer interferências de determinados elementos: a tradição das práticas, as dimensões do corpo, o manuseio das ferramentas e as múltiplas relações intermitentes entre estes elementos. Obviamente, tratarei destes elementos nos capítulos vindouros. Neste, o objetivo é compreender como a noção de cultura é empregada para entender a de herança e tem implicações diferenciadas (teórica e metodologicamente no serviço antropológico).

O conceito de habilidade artesanal é importante para entender seus efeitos sobre a representação de uma cultura. Principalmente, sobre o valor do artesanato e seus vínculos com a construção da cultura de um local. Afinal, um dos meios de representação cultural é por vias do artesanato que a região produz. Uma via material e visual, obviamente, mas constantemente relacionada ao local. É a cultura do *souvenir*: registrar por vias de uma base material a parte da essência de um local, quando o espectador, olhando o objeto\coisa material, extrai dele toda uma representação (i)material sobre as pessoas daquele local. Isto é, tais objetos, comumente chamados de “artesanato”, são mnemônicos em torno da cultura de uma localidade. Obviamente, ideia da representação imaterial se estrutura em torno da percepção do receptor do material ou dos agentes envolvidos sobre seu consumo e, portanto, não deve desconsiderar a concepção clara de que, por detrás da materialidade da peça de barro há o conhecimento do artesão, uma dimensão intangível e imaterial, mas que se materializa na peça de barro confeccionada, e que, nesse caso, se refere ao produtor, ao confeccionador e ao autor da peça.

Hoje, é notória as relações que tais objetos exercem sobre a representação ideal da cultura de um local. Assim é com o artesanato de Alto do Moura, em Caruaru (PE), expressivamente, feito em barro, ou a santeria de madeira de Tracunhaém (PE), ou a figuração em madeira da Ilha do Ferro (AL)... Mesmo entre o artesanato de barro de diferentes cidades é possível perceber uma assinatura estética que aloca estas peças num plano simbólico-imaginário que representa seus locais de produção. É fácil perceber se a peça é de Caruaru, do Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais, de Capela ou da Ilha do Ferro em Alagoas, por exemplo.

Portanto, a habilidade para produzir o artesanato é uma produção da cultura, tanto do aspecto material, quanto imaterial. Cada local (e cultura ou subcultura, se preferir) imprime às suas peças um determinado valor estético que se vincula tanto aos materiais que compõem a peça, quanto ao tema, forma, aparência e desígnio (por isso uso o termo

“estético”). A capacidade de fazer tal coisa com tal precisão e princípio de representatividade coletiva (afinal, as pessoas do local precisam se sentir representadas pela obra ou ela não terá o reconhecimento de bem imaterial) precisam ser repassadas de geração em geração, criando um movimento (alguns autores⁹, críticos de arte, podem se referir como “escola”). Os elementos deste movimento precisam ser aprendidos. Se tratássemos de artistas ou artífices que tivessem uma formação oficial, saberíamos que esta transmissão ocorreria por vias das aulas de formação em um espaço escolar, por exemplo. Mas os artesãos populares que acedem a Mestres Artesãos, não frequentam escolas, comumente. E seus pupilos, jovens artesãos, são escolhidos por outros meios que a mera “matrícula”. Assim como ocorre nos ambientes de profissionalização das guildas medievais (Cf. RODRIGUES, 1997) esta habilidade precisa ser transmitida. Aprendida. Mas não para qualquer um. Só para aqueles que demonstram um tipo de habilidade básica, inata, de lidar com o objeto daquele *métier*. Em nosso caso: a modelagem do barro. Isto é, os mestres, naquelas guildas, são taxativos sobre a habilidade inata. Porém, na produção do artesanato de barro, em Capela, esta habilidade e a dimensão inata parecem não estar associadas completamente (retomarei este debate nos capítulos vindouros).

É neste pequeno limiar que entra a noção de cultura e a tensão sobre o discurso dos interlocutores a respeito de como aprendem estes elementos culturais e outros sobre como nasce um Mestre Artesão que inova, inventa e cria uma assinatura estética do artesanato de um local.

Aqui, busco discutir uma dimensão de categorias de pensamento importantes para compreender esta relação. Para entender como a Habilidade Artesanal se processa, é preciso entender a própria constituição da noção de herança ou de compreender a dimensão da habilidade, enquanto elemento da cultura. Não se trata de uma tensão entre a abordagem de dois autores, mas de como suas percepções teóricas me ajudam a construir um modelo teórico para entender a concepção dos interlocutores sobre o que é a habilidade artesanal.

A tensão é, portanto, que os mestres artesãos, ao serem questionados sobre como selecionam seus pupilos, fazem referência sempre a uma capacidade inata detectada nos primeiros momentos de contato da mão do jovem artesão neófito com o barro. Eles sempre se referem ao “jeito pra coisa”. Uma dimensão inata à aprendizagem, cuja

⁹ Penso aqui, especificamente, em Clement Greenberg (2013) e Peter Bürger (2012). Vide Referências.

presença é a garantia da qualidade da recepção e possibilidade de ascensão futura à Mestre Artesão.

De início, as primeiras chaves analíticas para compreender esta dinâmica estão na obra “A Invenção da Cultura” de Roy Wagner, e posteriormente, no livro “O Artífice” de Richard Sennet, os quais apresento a seguir.

A apreensão analítica, proposta por Wagner, começa com a própria percepção do que é “invenção” no livro “Invenção da Cultura”. Esta invenção é um processo contínuo e metamórfico de autorreplacação. Não se trata de uma noção usual de inventar (criar, inovar, etc), mas de forma que se modifica a si mesmo, atribuindo novos sentidos e usos a partir de uma forma primeva, cuja mudança, ressignificada, ganha status de novo¹⁰. Esta invenção é portanto, uma forma de criatividade. Criatividade esta que recai sobre o próprio antropólogo (e para a antropologia), ao enxergar no outro (interlocutor) um agente de mesmo nível e com acesso aos mesmos recursos cognitivos usados pelo antropólogo (e pela antropologia) na “criação” de suas descrições etnográficas. Algo próximo do que afirma Marilyn Strathern (1988, p.18, traduzi): “etnografias são construções analíticas de acadêmicos; os povos que eles estudam não. Faz parte do exercício antropológico reconhecer que a criatividade desses povos é maior do que o que pode ser compreendido por qualquer análise”.

Assim, Wagner (2012) propõe que se enxergue a invenção da cultura, não como invençione, mas como um projeto que visa estabelecer ordem e inteligibilidade às coisas da vida. Algo próximo ao que o antropólogo (e a antropologia) faz com suas etnografias sobre povos “exóticos”.

Para tanto é preciso operar com o conceito de cultura com uma certa “extensão de significado”. Uma analogia ou diferenciação. Esta lógica, segundo Goldman (2011), deve se operar em três bases: as analogias devem ser empregadas em situações que sejam irredutíveis ao cotidiano habitual; não deve haver hierarquia entre os termos em analogia ou com fins de explicação; e, por fim, ambos os termos em analogia devem ser afetados pelo mesmo processo. Por isso:

Assim é que gradualmente, no curso do trabalho de campo, ele próprio se torna o elo entre culturas por força de sua vivência em ambas; e é esse “conhecimento” e essa competência que ele mobiliza ao

¹⁰ Esta noção tem muita relação com a concepção de criação em arte. Não é à toa que o livro de Wagner possui diversos exemplos de expressões artísticas usadas para contextualizar o trabalho antropológico.

descrever e explicar a cultura estudada. “Cultura”, nesse sentido, traça um sinal de igualdade invisível entre o conhecedor (que vem a conhecer a si próprio) e o conhecido (que constitui uma comunidade de conhecedores). (WAGNER, 2012, p. 42).

Em outros termos: a Cultura é “inventada” e “inventante”. São dois aspectos que pertencem à mesma dimensão: a convenção e a diferenciação. É uma relação dialógica e dialética (sem síntese) especial. E é nela que se criam as tensões do campo, particularmente quando nos confrontamos com o discurso dos informantes sobre as explicações de suas realidades.

No meu caso, especificamente, quando o mestre artesão diz que precisa que seus pupilos mexam no barro para poder identificar aqueles que “têm mão pra coisa” e então submetê-los ao processo de aprendizagem necessário à vivência do artesanato. Cujo caminho ainda separará aqueles que “podem criar” dos que, simplesmente, auxiliarão o trabalho artesanal. Isto é, reproduzirão as peças sem muita “criatividade” (ou inovação).

Trata-se, pois, da velha dicotomia entre natureza e cultura. E esta preocupação na tensão natureza vs cultura envolveu a antropologia em um constante processo de digladeio. Levando a grandes reflexões do que é “ser humano” (WAGNER, 2012), inclusive.

Segundo Wagner (2012, p. 310):

O ponto de contraste é sempre a “natureza”, compreendida como uma fonte e manancial de energia e substância *a priori*, situada no interior do indivíduo (ao modo de um “id” ou força libidinal) tanto quanto fora dele. A consecução da “humanidade” é compreendida como o refinamento e a aplicação desse “dado” supremo, mediante a criação da ordem, a fim de produzir os fenômenos da personalidade “moderada” e da ação cultural “artificial”. A “humanidade” [...] é algo que pode ser aprendido, ensinado, preservado, registrado e estendido.

Ao considerar que a habilidade artesanal é uma dimensão produzida pela cultura, nos deparamos com a problemática do entendimento sobre: que noção de cultura é esta? Wagner (2012) ao propor entender a cultura por vias da invenção, nos leva por um caminho intuitivo de entender que as situações que criam estas instâncias culturais são processuais. Se o são, metodologicamente, devemos segui-los para entender os

contextos que o criam e lhe atribuem sentidos (escapando dos erros de pré-determinação historicamente atribuídos aos estudos de parentesco, por exemplo.).

Este ambiente processual é cíclico e autodeterminante, como explica Wagner (2012, p. 200):

Assim como o tempo, as situações e o clima, o eu é criado mediante a articulação consciente dos controles convencionais da Cultura, mediante a tentativa de prevê-lo, controla-lo e coagi-lo. O “eu” nasce como “resistência” motivadora dessas tentativas. Os “impulsos” sexuais, por exemplo, não são apenas direcionados ou canalizados, mas efetivamente *inventados* mediante nossas tentativas para antecipa-los e controlá-los; a traquinice de uma criança traquinas nasce de nossas expectativas e sanções ao discipliná-la. Com efeito, todos os nossos procedimentos de treinamento e educação [...] não passam de “máscaras” para a invenção coletiva de um eu “natural”.

E mais adiante, complementa:

Quanto mais buscamos usar e desenvolver artifícios culturais – teorias, tecnologias, programas de ação – em um esforço de decifrar o mistério e de controlar e aplicar suas propriedades, com mais firmeza e segurança **inventamos seu caráter inato** e seus mistérios. (WAGNER, 2012, p. 201, grifos meus).

Obviamente, é o próprio indivíduo que estabelece os parâmetros do que é inato do que é aprendido. A invenção é superlativa: “De forma consciente e intencional, “fazemos” a distinção entre o que é inato e o que é artificial ao articular os controles de uma “cultura coletiva, convencional.” (WAGNER, 2012, p. 213-214).

Wagner nos alerta que em vários grupos não há uma consciência desta percepção entre o artificial e o inato. As coisas simplesmente, acontecem. Trata-se de uma imanência.

Nesta lógica, identificamos facilmente o ambiente do artesanato de barro. E a grande questão é, justamente, o que faz um mestre artesão? Como se chega nesta pessoa que resguarda a essência estética e cultural de uma região? (ou a cria, já que eles inauguram uma assinatura preliminar que representa, futuramente, o artesanato do local?).

Trata-se de mais uma modalidade da invenção na relação indivíduo-cultura? Os mestres criam uma estética que representa não apenas suas peças, mas o artesanato do local. E, ao fazê-lo, criam uma escola que exerce influência sobre os próximos artesãos que desejarem fazer o artesanato do local, sem possibilidades de liberdade na construção de novas assinaturas estéticas. Entretanto, é justamente a capacidade de vencer esta dimensão cíclica que fará surgir o mestre artesão. Wagner chama isso de “improvisação inventiva” e reconhece que é nestes momentos em que surge alguém de destaque na comunidade:

O truque para sua utilização [improvisação inventiva] é o exagero e a improvisação, e pode envolver, como muitas vezes envolve, um certo grau de caricatura e bufonaria. A pessoa que é capaz de fazer isso bem – a ponto mesmo de inventar controles completamente novos – é admirada e muitas vezes imitada. (WAGNER, 2012, p.217)

Assim, a ideia de “performance” e “competência” (WAGNER, 2012, p. 271) são elementos decisivos para a eficácia da “improvisação inventiva”. Fazer cultura, em Wagner, é improvisar (aos moldes da música, onde as notas vão se vivificando ao passo que são executadas. Não são pensadas e idealizadas antes do momento, mas durante sua execução...). Na sugestão de entender a cultura enquanto Performance, a percepção da habilidade artesanal passa a ser uma situação que não é clara, nem segue uma lógica. Mas é “criada” pelo Mestre no momento em que avalia a possibilidade de alguém se tornar artesão. Da mesma forma, suas obras passam a representar a cultura, ao passo que ele diz que representa, por ser um mestre artesão e intuir esta dimensão, que é aceita pela comunidade e reinicia o sistema cíclico. Isto é, não podem estar desassociadas da convenção e dos vínculos com os outros. Há regras (da mesma forma que há na música com o princípio da harmonia...).

Então caberia, a partir disso, enxergar que regras são essas que guiam essa improvisação que ora traz a dimensão da natureza como preeminente (“o dom pra coisa”) e ora enaltece sua dimensão de aprendizagem (“fazer do jeito certo”).

Apesar de breve, a incursão por Wagner já é suficiente para problematizar outra percepção, mas específica ainda, sobre como se processa a habilidade artesanal, desta vez, com Richard Sennet, como se segue.

Sennett (2013, p.19) sustenta no decorrer de seus estudos sobre a boa prática dos artífices que a “habilidade artesanal designa um impulso humano básico”, isto é, está

associada à dimensão humana, como uma forma de cultura, por assim dizer; e não pode ser dela dissociada. Haja visto que em sua trilogia de análise (Projeto *Homo Faber*) a técnica é “considerada como questão cultural” (2013, p.19).

Esta dimensão se apresenta na primeira parte do seu livro “O Artífice” ao defender que os objetos produzidos pelas técnicas interagem com os indivíduos e são manifestações refratárias de suas presenças. Em outros termos, eu poderia propor que Sennett reconhece, de forma inicial, que os objetos produzidos pela técnica estabelecem uma relação de agência intermitente entre humanos e não-humanos. Apesar de colocar a resistência material e a ação dos indivíduos em níveis distintos, não propriamente equânimes, afirma que os objetos possuem uma consciência derivada da ação de seus produtores: “A consciência dos materiais presentes no artífice [...] demonstra como os trabalhadores anônimos podem deixar traços em coisas inanimadas” (SENNETT, 2013, p. 20).

Apesar disso, o coração da discussão que envolve o artífice gira em torno de como esta dimensão hábil se constitui no indivíduo. Há assim um debate que envolve uma percepção diferenciada em torno do que é capacidade em distinção da habilidade. Assim como, um esclarecimento do que é talento e do que é motivação. Estas categorias, defende Sennett, são decisivas para se compreender a habilidade do artífice e a dimensão da transmissão da técnica na sociedade. Vejamos como este debate se apresenta a seguir.

Debater a dimensão do corpo é uma preocupação inicial para Sennet. Defende que “[...]todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais” (SENNETT, 2013, p.20). O sociólogo visa se abster tanto da perspectiva sociobiológica – que dá agência à genética, quanto ao positivismo funcionalista que coloca o corpo submisso ao “social”. Sua perspectiva parece ser uma tentativa de conciliação. Trata-se de uma visão pragmatista que se posiciona na mediação dos dois elementos: o corpo biológico e o corpo “social”.

Esta ambientação aparece na alusão da relação da mão inteligente (orgânica) com o olho (“social”), onde o “tato é o árbitro” (SENNETT, 2013, p.177):

O desenvolvimento de uma mão inteligente efetivamente evidencia algo parecido com uma progressão linear. A mão precisa ser sensibilizada na ponta dos dedos, o que lhe permite raciocinar sobre o tato. Uma vez alcançado isto, podem ser abordados os problemas de

coordenação. A integração entre a mão, o punho e o antebraço permite então aprender as lições da força mínima. Feito isto, a mão pode trabalhar com o olho para contemplar fisicamente o que vem pela frente, antecipando e assim sustentando a concentração. (SENNETT, 2013, p.264)

Esta mediação é decorrente da experiência, em termo de técnicas, pois “aquilo que somos deriva diretamente do que nossos corpos são capazes de fazer [...] as capacidades do nosso corpo para moldar as coisas materiais são as mesmas que recorreremos nas relações sociais” (SENNETT, 2013, p.323). Isto é, a habilidade artesanal – por vias da experiência – se processa pela tensão contínua entre as dimensões orgânicas e sociais estabelecidas pelo corpo.

Além da dimensão corporal, Sennett enfatiza a existência de uma dimensão vinculada à imaginação. Esta, por sua vez, é agente condutor da técnica, dos usos das ferramentas e da própria noção de artífice (a habilidade da busca pela perfeição).

A dimensão social do coletivo aparece como um instrumento importante para perceber os processos que definem o artífice e sua técnica. A cooperação, para Sennett (2015), é um instrumento técnico do processo de definição da própria técnica (e de sua transmissão, obviamente). Em “O Artífice”, a cooperação é tida como uma forma de engajamento, onde a técnica é o mediador deste processo.

Primeiro, há uma distinção importante entre “perícia artesanal” e “habilidade manual”. A perícia é decorrente das capacidades aprendidas pelo artífice. É sua qualificação que o capacita à perícia; já as habilidades, sofrem influência das configurações do corpo e das condições sociais relacionadas ao indivíduo e, também, são influenciadas pelas capacitações a que sofreu o indivíduo.

A perspectiva de que a habilidade é inata têm raízes iluministas e se associa com a ideia de predestinação. Esta não pode ser confundida com a de capacitação que, ao contrário da outra, “pode ser ativada ou reprimida pela cultura” (SENNETT, 2013, p.308). A capacidade é uma prática de treinamento. Para Sennett (2013) todos os indivíduos têm a possibilidade de se tornarem artífices, justamente devido à capacitação: “Temos em comum, em medidas mais ou menos equivalentes, as capacidades brutas que nos permitem tornar-nos bons artífices” (SENNETT, 2013, p.269).

E a capacidade superar, inclusive, as limitações corporais – frequentemente associadas à habilidade inata:

[...] uma capacidade é desenvolvida na própria estrutura dos ossos da mão humana; embora algumas mãos sejam maiores e outras, dotadas de nascença de um alcance lateral maior, a verdadeira diferença entre as mãos capazes e as desajeitadas está na maneira como cada uma delas é estimulada e treinada” (SENNETT, 2013, p. 308).

Enfaticamente, o que Sennett (2013, p.299) afirma, com todas as letras, é que “qualquer um pode tornar-se um bom artífice”. Capacidade, desta forma, é o avesso do talento. Capacidade implica em capacitação, treinamento, repetição. Assim, “o desenvolvimento das capacitações depende da maneira como é organizada a repetição” (SENNETT, 2013, p.49). O caminho da capacitação de um indivíduo é irregular. É ela o agente que desenvolve ou aperfeiçoa as habilidades. A repetição é um procedimento que garante a capacidade de o indivíduo não apenas dominar um procedimento, mas de adequá-lo e modificá-lo conforme a necessidade, isto é, melhorar a técnica.

À medida que se expande a capacitação, a capacidade de sustentar a repetição aumenta. [...] à medida que uma pessoa desenvolve sua capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete. [...] a capacitação só se expande dessa maneira porque o ritmo da solução e da expansão se repete constantemente. (SENNETT, 2013, p.50)

É a repetição que leva o indivíduo a incorporar a técnica. Segundo Sennett (2013, p.62), a incorporação é “a conversão da informação e das práticas em conhecimento tácito”. E a incorporação é um procedimento decisivo para a aprendizagem da técnica. A ação instintiva, muitas vezes confundida com talento (em seu sentido natural), é a expressão resultante da incorporação da informação em rotina de execução: “a pessoa capaz de cumprir uma obrigação repetidas vezes adquiriu uma habilidade técnica, a habilidade rítmica de um artífice [...]” (SENNETT, 2013, p.199).

Outro fator que deve ser levado em consideração é que a repetição é um processo de autonomização da mão em relação à cabeça. Pois, sempre foi comum, entre os artífices, o ensino empírico pela observação, resultando na repetição continuada do

saber fazer, haja visto que, “as pessoas sabem como fazer algo mas não são capazes de descrevê-lo em palavras” (SENNETT, 2013, p.111). E, por outro lado, o entendimento de uma prática (seus procedimentos técnicos necessários) está atrelado à boa execução do objeto. Sendo assim, as repetições “são estabilizadoras” (SENNETT, 2013, p.199) da capacidade de antecipação da ação em vias de um resultado.

A repetição é, portanto, um instrumento prático e perceptível de como ocorre a mediação entre as dimensões orgânicas e “sociais” do corpo no dimensionamento da habilidade artesanal:

A unidade entre a mente e o corpo do artífice pode ser encontrada na linguagem expressiva que orienta a ação física. Os atos físicos de repetição e prática permitem esse *Animal laborens* desenvolver as habilidades de dentro para fora e reconfigurar o mundo material através de um lento processo de metamorfose. (SENNETT, 2013, p.327)

A aprendizagem da técnica perpassa uma mudança de mentalidade. Primeiro de engajamento e cooperação, fazendo os aprendizes se juntarem com os mestres na recepção do ofício e na execução das tarefas seguindo um modelo idealizado que Sennett chama de “concidadania”. Este engajamento está completamente vinculado à tradição, pois “a capacitação seria um vínculo ao mesmo tempo com os antepassados e os pares” (SENNETT, 2013, p.32). Depois, um princípio de obediência às regras estabelecidas, o “saber fazer” implicava na subserviência do aprendiz ao mestre, e deste à tradição da feitura na região e, concomitantemente, à resolução dos problemas demandados pela produção do material.

A transmissão destas informações sobre a técnica, se vinculam tanto à tradição, quanto à obediência, porque, segundo Sennett (2013) estão relacionadas a busca pela qualidade ou, em seus termos: “a confecção de um bom trabalho” (SENNETT, 2013, p. 35). É neste ponto que o sociólogo ressalta a importância da motivação. Primeiro, a motivação tem relação com a cidadania ou “o imperativo moral de trabalhar pelo bem da comunidade” (SENNETT, 2013, p.38), além de um aspecto decorrente do ambiente social, já que as “motivações são modeladas pelas condições sociais” (SENNETT, 2013, p. 269). Para ele, é ela um dos agentes catalizadores da boa realização, tendo em vista que, a falta de motivação leva à imperfeição da técnica:

Os problemas envolvendo os imperativos morais surgiram diante de mim de forma pessoal e aguda durante visita que fiz com minha mulher ao império comunista em 1988 [...]. Os indícios do baixo índice de motivação dos operários apareciam nos detalhes da construção: em quase todos os prédios, o concreto fora mal despejado e reforçado de qualquer jeito. [...] O trabalho malfeito era um barômetro de outras formas de indiferença material. (SENNETT, 2013, p.39)

Depois, à competição, haja vista que, “competir com outros estimula o desejo do bom desempenho” (SENNETT, 2013, p.38). Entretanto, a competição não deve se estabelecer *per se*. Quando esta interfere nos parâmetros de cooperação, seus sentidos se invertem e podem prejudicar a qualidade do trabalho do artífice¹¹. Isso decorre do entesouramento das informações e da qualidade do coleguismo.

A habilidade artesanal sempre esteve associada ao princípio do entesouramento. Era o segredo sobre as técnicas que permitia às guildas medievais desenvolver seu domínio sobre os aprendizes e conquistar espaço de influência na sociedade, preservando os meios do “saber fazer” entre os iniciados e controlando, inclusive, o tempo de acesso à informação e o reconhecimento social necessário para os aprendizes se tornarem mestres. Primeiro, o tempo espaçado permite ter mais controle sobre o processo de aprendizagem e a situação de domínio das corporações (ou dos mestres) sobre os aprendizes; depois, porque o tempo é a moeda da especialização do aprendiz, a regra das “10 mil horas”: pelo qual, este longo tempo de capacitação permitirá que “as habilidades mais complexas fiquem gravadas tão profundamente que se transformem em conhecimento tácito e prontamente acessível” (SENNETT, 2013, p.193).

Quando a informação para desempenhar a boa técnica se torna moeda e meio para o poder, nos deparamos com o instrumento de má realização. Assim como Marx (2008) explicou que é a função de regulação da circulação por vias do entesouramento o que conserva o valor da moeda; também é o entesouramento da técnica que conserva o valor da informação (o saber fazer) para os artífices, delimitando o bom do mau trabalho.

¹¹ Sennett (2013, p.64 ss) chama a atenção para as empresas capitalistas que incentivaram um modelo de competição individual como fator decisivo de qualidade, mas cujos resultados de sucesso têm aparecido nas empresas capitalistas que incentivam a colaboração mútua como fator de maior eficiência que o modelo de competição individual.

Entretanto, quando o entesouramento se associa com a busca e manutenção da qualidade, há um revés relacionado à continuidade da técnica entre os aprendizes. É a Síndrome *Stradivari* descrita por Sennett (2013)¹².

A busca pela qualidade é meta de todo artífice. Esta busca afeta, inclusive, a sua mentalidade. A perícia e o empenho estão diretamente associados à (auto)valorização da técnica e dos resultados que o artífice obtém. Esta valorização, em forma de orgulho, se manifesta em duas forças antagônicas e complementares, por assim dizer: a restauração e a inovação. A restauração caminha no processo de conseguir reproduzir, em tema e técnica, a obra já realizada. A inovação segue pela capacidade de mudar a técnica (transfigurada em aperfeiçoamento), inserindo novos processos, meios, práticas e etapas. A inovação está diretamente associada à resolução de problemas. Em ambos, o orgulho se manifesta na consciência material. A representação do artista na obra, mas também da obra no artista. É o “eu fiz isto” e o “estou aqui neste trabalho” (SENNETT, 2013, p. 149) ou como frequentemente ouvimos dos artesãos “fui o primeiro a fazer”.

Não parece à toa que os radicais de “Artífice” e “Artificial” sejam os mesmos. Sennet ao explicar como se constrói um Artífice, por meio da criatividade, caminha na mesma direção de Wagner quando disse que a Cultura é artificial e um artifício. Em ambos os sentidos a noção de criatividade reina. Não aquela tradicional, mas a que ambos os autores atribuem aos conceitos.

Não se trata de pensar que o reconhecimento da habilidade artesanal e sua passagem, por ser uma invenção, seja falsa. O próprio Wagner ressalta isso. Não se trata de falsidade, mas de inventabilidade. Uma capacidade cognitiva associada a um diálogo (dialética) intermitente que se autodetermina: “a invenção não é absolutamente um processo inventivo, mas um processo de obviação” (WAGNER, 2012, 368). Isto é, uma previsão rotativa e cíclica de causa e efeito mutuamente incidentes.

Tudo se trata de uma invenção. Tanto no que se aplica ao mundo natural quanto ao da experiência. Afinal, como alerta Wagner (2012, p. 181): “Em nossa crença convencional de que esse mensurar, prever e arregimentar é artificial, parte do domínio da manipulação humana e do “conhecimento” e da Cultura cumulativos, herdados, precipitamos esse mundo fenomênico como parte do inativo e do inevitável.”

¹² Refere-se, sumariamente, à dificuldade de transferir o conhecimento sobre a técnica. A eficácia na produção dos violinos, alcançada pelo mestre *Stradivari* não foi repassada aos seus filhos, ficando retida no mestre todos os meios para a realização maestral, seja pela busca incessante da qualidade, seja pelo entesouramento da técnica. Esta lógica ocasionou prejuízos na longevidade da técnica em relação aos aprendizes que não tinham os conhecimentos necessários para dar continuidade à qualidade atingida pelos seus antecessores.

A repetição das ações com vias de habilidade ou competência tão mencionadas por Sennet, podem ser associadas às manifestações da improvisação criativa de Wagner. Pois é assim que as técnicas se criam e se processam. Os Mestres Artesãos não usam guias e sistemas definidos pela escrita ou por compêndios (como em outras guildas profissionais). Seus segredos são segredos da experiência. São conseguidos pela prática e passados também por ela. Eles usam sua criatividade para inovar e desenvolver novos procedimentos estéticos que assimilam uma assinatura de quem são e a que cultura pertencem; e, como esta situação é um procedimento autônomo, (in)consciente de um processo pedagógico, sempre passam este aprendizado executando as peças na frente de seus pupilos. É um "me acompanhe fazendo. Veja e aprenda!". Neste momento fica evidente a concidadania de Sennet ou a dialética (sem síntese) da convenção em Wagner como elementos norteadores do processo (obviamente, pensando em como esta situação se explica à luz da antropologia etnográfica).

Wagner fala em "operações mágicas" e as "dinâmicas de parentesco", por exemplo, para explicar como a percepção sobre a noção de Cultura afeta os conceitos. Trago-as aqui para entender outra dimensão. De como a noção de cultura, antropologicamente empregada, pode orientar a percepção sobre a tensão entre natureza e cultura a partir do discurso dos interlocutores sobre si. São os artifícios cognitivos que são apregoados visando imbuir, no discurso, inteligibilidade e coerência e, talvez, uma certa autodeterminação. Retirando do agente a responsabilidade pelo ato. (Penso aqui, diretamente, no aspecto da seleção das pessoas habilidosas, principalmente quando, através de seus discursos, ao serem questionadas como selecionam as pessoas, atribuem a responsabilidade à habilidade inata no "ele não tinha jeito pra coisa").

É por isso que a transmissão da habilidade artesanal parece caminhar pela objetificação, conforme descrita por Roy Wagner. É verdade que ela ocorre numa complexa relação de elementos sociais e culturais que se estabelecem na localidade (entre eles: relações de parentesco, questões econômicas da localidade e a relação dialógica entre a comunidade de artesãos, o Estado e os mediadores – colecionadores e comerciantes de artesanato). Ainda assim, percebe-se claramente como o discurso sobre a habilidade está relacionado à uma percepção de um dom, nato, gênico, percebido pelo mestre nos primeiros contatos do neófito com sua matéria prima. É como se o próprio barro ao ser interagido pelo modelador, dissesse pela aparência da peça final e pelo tempo na construção dela, ou pela maneira de mexer nela se aquele que a manipula tem

ou não a capacidade (habilidade) de ser um artesão – ou ser um mero modelador para reprodução¹³.

Todos podem se tornar artífices, segundo Sennet. Wagner (2012) também percebe isso na crítica auto infligida pela comunidade quando lhe questionam: “você antropólogos, podem se casar com gente do governo e com missionários?” O que afeta um, afeta todos. Se for uma dimensão da cultura, é uma dimensão coletiva. Se for uma instância da cultura, não há hierarquias entre aquilo que serve pra eles e o que serve para nós.

As categorias relacionadas à imaginação e à criação, aparecem em ambos os autores como importantes para compreender a transmissão do conhecimento e da apreensão da cultura. O aviso aqui é: seguir a indicação de Wagner. Não levar as afirmações de maneira literal do interlocutor. Sua percepção de processo leva em conta a dimensão do discurso. Neste sentido, a chave cognitiva nos direciona a indiciar o discurso de Wagner como um instrumento complementar na dimensão exposta por Sennet, ao mostrar que sua percepção também é dialógica. Em ambos, o objetivo é escapar de um naturalismo reducionista, tradicionalmente atribuído ao conceito de Cultura.

Antes de adentar aos dados etnográficos do artesanato de barro em Capela e o panorama sobre as técnicas destes artesãos, sinto ser necessário estabelecer alguns esclarecimentos sobre o percurso metodológico e problematizar o uso da (etno)fotografia nesta pesquisa.

2.3. A fotoetnografia

Tendo em vista que um dos objetivos desta pesquisa é a observação e registro das técnicas relacionadas à produção do artesanato de barro na cidade de Capela (AL), a observação dessas práticas, pela presença e pelo olhar, se tornam essenciais. Como boa parte dessas técnicas se desenvolve por vias da mão do artesão e com o uso de poucos utensílios e/ou ferramentas, é necessário estabelecer algum meio de observar (e

¹³ Meus interlocutores, mestre artesãos, têm deixado claro como há pessoas que tem habilidade e outras que não têm. Entre estas que recebem treinamento, há aquelas que podem vir a se tornarem Mestres e outras que serão super habilidosa mas não têm como se tornar Mestres, pois não sabem criar\inovar, apenas copiar o que já existe.

registrar) essas mãos em funcionamento. Dado a celeridade e a situação do ambiente (a oficina do artesão), a observação precisa, necessariamente, ser mediada por aparato tecnológico que permita a captura destas ações para posterior análise. Com isso em mente, meu olhar sobre o campo será mediado por vias de fotografias produzidos nas ocasiões de visita ao campo e durante as entrevistas.

Inicialmente, retomo nesta pesquisa um conjunto de bases que me guiaram em um trabalho anterior e com objeto semelhante: “Artes do Barro: técnicas, criatividade e autoria no Alto do Moura”, realizada em 2016, através do edital universal do CNPq na UFPE em que colaborei como pesquisador convidado (Cf. MORAIS et al., 2015). Apesar de ter partido para uma outra base teórica, a feitura daquele levantamento me possibilitou construir esta pesquisa e suas bases iniciais, principalmente as metodológicas. A fotografia enquanto instrumento de análise, também já havia me acompanhado em outros estudos (Cf. BRAGA JR, 2015) e foi retomada aqui de um ponto mais inferencial e prático.

Entretanto, esta foi a primeira vez em que pude utilizar a fotografia para construir completamente uma pesquisa. E fiz isso tomando com ponto de partida o clássico trabalho de Bateson e Mead (1942), do qual se pode extrair uma orientação do trabalho antropológico se desenvolvendo através da mediação entre imagem e texto. Da mesma forma como eles fizeram, e esclareceu Samain (2004, p.53), tentar fazer com que entre “registros verbais e registro visuais (concebidos como verdadeiras fontes de pesquisa e não apenas como meras e possíveis ilustrações)” ocorram em meu trabalho antropológico. Trata-se de usar novos recursos para uma “descrição densa” (GEERTZ, 2008) na forma de descrição visual (GURAN, 2012) em forma de narrativas mediadas por vias da fotografia (Cf. ACHUTTI, 2004). Narrativas estas que se criam ao se justapor as imagens em sequência deliberada, tal qual ocorre nas histórias em quadrinhos. Isto é, uma antropologia que se constitui através das imagens (Cf. ECKERT et al., 1995).

Apoiei-me no que Bateson e Mead (1942) fizeram no *Balinese Character*, ao mesmo tempo em que propus uma pequena variação na qual as imagens em sequência deliberada podem compor um instrumento cabível para registrar o passo-a-passo, as técnicas e os usos que a mão assume enquanto instrumento de trabalho e criação.

Em apoio ao registro fotográfico, foram realizadas entrevistas com os artesãos, gravadas e comparadas com as sequências de fotos, aos moldes da foto-elicitación (BANKS, 2009; COLLIER JR., 1973; HARPER, 2012), cujo objetivo foi mapear,

clarear e descrever o conjunto de suas técnicas particulares, de modo que, suas explicações estivessem em consonância com o que vemos nos seus trabalhos. Onde texto (voz) e imagem se apoiam mutuamente, na tentativa de estabelecer uma “reciprocidade verbal-visual” (MENDONÇA, 2005, p.177).

Assim, foram feitas entrevistas com os artesãos vinculados à Oficina do Mestre João das Alagoas (Cf. nomes citados na introdução). Foram realizadas visitas contínuas, todas as quartas-feiras entre janeiro e abril de 2018 e, posteriormente, visitas mensais até janeiro de 2019; assim como em alguns finais de semana neste mesmo período¹⁴.

Também trabalhei com uma equipe de estudantes dos cursos de Ciências Sociais e de Design da UFAL, por vias de um projeto de pesquisa em paralelo e de ações decorrentes de um Pibic (Cf. BRAGA JR, 2016), do qual estive responsável e, que, em diversos momentos, me acompanharam até à Oficina, operando os gravadores, e transcrevendo as entrevistas e eventualmente, alguns registros fotográficos. As fotos utilizadas no trabalho, em sua grande maioria foram produzidas por mim. Aquelas oriundas das atividades dos alunos estão devidamente sinalizadas.

Assim, como é de praxe, utilizei os parâmetros listados da observação participante e os registros de impressões, falas, procedimentos em um diário de campo, seguindo aqui as indicações de flexibilidade propostas por Madden (2000). Os diários de campo também continham desenhos, croquis dos manuseios dos instrumentos e sequências de produção e modelagem.

Neste aspecto, me guiei na utilização da etnografia seguindo indicativos preconizados tanto por Malinowski (1978) quanto por Gluckman (1987) e Geertz (1989). Tenho ciência de que estes autores pertencem a tradições distintas teoricamente, mas suas observações e procedimentos, no que tange à etnografia, deixam observações que orientam o trabalho etnográfico de maneira geral.

A fotografia nas ciências sociais foi usada, inicialmente, como instrumento de registro, mas não tardou a se revelar um importante instrumento de reflexão¹⁵ (Cf. BANKS, 2009; BOURDIEU, 2003; GURAN, 2011).

¹⁴ A quarta-feira foi escolhida devido à minha disponibilidade de deslocamento até à cidade de Capela. Os finais de semana foram em decorrência das ações de queima das peças que só ocorriam em momentos específicos. No interim, quando o Mestre João estava em Maceió para participar de atividades sociais e profissionais, no qual pude encontrá-lo, algumas conversas e depoimentos também foram colhidos e registrados e também compõem o *corpus* desta pesquisa.

¹⁵ Penso aqui nos fotodocumentaristas como John Thomson, Lewis Hine, Jacob Riss, Dorothea Lang e Ealker Evans; mais tarde, Margareth Mead e Gregory Bateson, Guido Boggiani e Pierre Vergé, por exemplo.



Fig. 2.1 – Páginas com “Placas de Fotos” do livro de *Balinese Character* (1942) de Margareth Mead e Gregory Bateson. A justaposição das fotografias em placas de página inteira cria uma narrativa visual sobre os elementos fotografados, aproximando-as esteticamente de uma narrativa de histórias em quadrinhos, cuja sequencialidade exerce um papel significativo para o entendimento da história.

As observações que Loizos (2002, p.141) enfatiza em seus estudos não deixam de ser relevantes quando relaciona o uso das fotografias nos estudos no qual a mudança é um tema importante: “Se alguém está interessado em investigar ou mostrar a natureza específica da mudança, então as fotografias feitas em intervalos regulares, dos mesmos lugares, podem ser ilustrativas”. Da mesma forma, perceber padrões recorrentes quando se analisa muitas imagens (principalmente em sequência). Por isso, o número grande de imagens se torna, metodologicamente, algo importante para inferências desta ordem. E, quando as regularidades são observadas, segundo sua sugestão, deve-se realizar uma leitura também do “[...] conhecimento histórico detalhado do tempo e do lugar” (LOIZOS, 2002, p.147). Enfim, com muitas imagens sobre um processo, o importante não é apenas o que foi representado, mas o que deixou de ser.¹⁶

Isto é, essa imersão nas regularidades também deve considerar as ausências. Tanto uma como a outra só podem ser mensuradas ou percebidas quando comparadas entre casos amplos e ao longo do tempo. Esta percepção, de base técnica, saliente, já vem aparecendo entre alguns antropólogos. Sylvia Novaes (2012) revela como percebeu isso

¹⁶ Fiz inferências semelhantes em um trabalho anterior (Cf. BRAGA JR, 2015, p.117ss).

ao montar duas mostras de fotografias sobre suas visitas à Etiópia, num intervalo de dois anos. A primeira, selecionando as fotos conforme um senso crítico (estético e político) e, a segunda, depois, só com as fotos que não foram selecionadas a partir desta primeira leitura, compondo-se, desta vez de uma dimensão também estética, mas essencialmente, etnológica (e ética), ao refletir sobre sua própria intervenção enquanto autora das fotos e sobre os impactos sociais e políticos da audiência em torno delas. Novaes (2012) nos revela o que rege o primeiro contato com a fotografia: um aparato técnico que (de)limita a fotografia enquanto objeto¹⁷.

Hoje, estes cientistas sociais são cientes de que sua produção e seleção de imagens sobre os indivíduos, conta uma história sobre eles (esta percepção tem crescido nos estudos antropológicos). E, às vezes, essa história não é a história deles, mas a do cientista social. (Cf. MACDOUGALL, 1997).

Não se trata de discutir se o que as fotos retratam é ou não realidade, mas sobre a transcrição da realidade nelas. O que elas configuram como realidade, e, principalmente, o impacto não pretendido que provocam na dinâmica social ou na percepção do outro sobre si. São os contextos sociais de uso e aplicação apresentados pelas imagens um dos elementos mais nítidos de sua importância sociológica\antropológica. São contextos plurais relativos à coisa fotografada, ao fotógrafo e ao seu lugar de uso e aparência, além de uma necessidade de transmitir realismo, como afirma Becker (2009, p. 108):

O principal aspecto sobre as fotografias, por enquanto, é que elas nos permitem ver a aparência das coisas; dão-nos uma grande quantidade de detalhes visuais que se assemelham ao que assistiríamos se estivéssemos lá. Não fazem realmente isso, claro, pois o fotógrafo e o autor selecionaram o que vemos de modo a defender as ideias que eles, como produtores da representação, querem que compreendamos. [...] [e] as mesmas vantagens e problemas existem para filmes. Eles acrescentam [...] a continuidade da ação contínua e a possibilidade de uma narrativa progressiva direta [...]

¹⁷ Outro exemplo é dado por Fraya Frehse (2000 apud BRAGA JR, 2015, p.118): “Frehse desenvolveu uma análise com bases semióticas dos elementos contidos nas fotografias, respaldando-os com descrições de documentos e informações secundárias da historiografia, atestando a ideia de que a imagem foi o ponto de partida e chegada de suas questões”.

Um último elemento que não aparece nesta equação de compreensão antropológica da relação fotógrafo-fotografia-fotografado é a dimensão estética da técnica. Ela existia no início, mas foi suplantada pelas implicações éticas de seus usos na antropologia e do debate sobre a manipulação.

Mas há algumas questões que têm se minimizado, apesar de sua importância para problematizar a relação da fotografia no serviço antropológico: a dimensão técnica do material.

Em diversos momentos é possível perceber como as questões formais e técnicas (tipo de lente e aparelhagem, iluminação, distância entre o objeto e o fotógrafo, entre outros elementos técnicos) influem na escolha e no registro da imagem fotográfica. O ato fotográfico, para Cartier-Bresson (1952), é uma mediação entre o indivíduo, a máquina e o contexto ambiental. (Mediação que é, antes de tudo, simétrica).

Às vezes são questões que acompanham o ato fotográfico. Da construção ou adaptação do cenário onde a foto é realizada ou pelo deslocamento em busca de melhor iluminação, passando pela qualidade e tipo de máquina que é usada (se consegue obter vários frames por segundo automáticos ou se tem as poses limitadas, exigindo do pesquisador a escolha de quando usar a máquina até a pós-edição das imagens na realização de ajustes de enquadramento, croma ou contraste).

A fotografia é um instrumento técnico (câmera escura) e possui fortes vínculos artísticos que lhe impõe uma dimensão de estética (ou maneira de fazer e apresentar as formas fotografadas, conforme uma linguagem que discursa sobre a forma das coisas). Ao se utilizada no serviço etnográfico, estas dimensões não são completamente suplantadas. Ou pelo menos não deveriam ser. Elas precisam dialogar com as necessidades da antropologia e a reflexão que os antropólogos-fotógrafos fazem dela.

Utilizar fotografia (e seus congêneres) no serviço antropológico é se submeter às necessidades estéticas desta linguagem. São aspectos que seguem da iluminação necessária para uma gravação de vídeo ou foto (afinal uma cena escura se torna ininteligível e tem sua usabilidade prejudicada ou anulada), o enquadramento, a qualidade e sensibilidade do filme – e como as películas tem caído em desuso, o nível de PPIs\DPIs, que pode auxiliar nas ampliações e recortes, até à durabilidade de uma bateria ou cartão de memória no armazenamento do material. A não percepção destas necessidades técnicas pode inviabilizar o trabalho fotográfico enquanto suporte etnográfico. Este é um alerta que Claudia Fonseca (1995, p.193) nos apresenta em um de seus estudos:

[...] quem, aliás, não conhece a experiência desastrosa de passar horas gravando aquela cena, só para descobrir depois que a câmera estava defeituosa ou o microfone mudo). Assim, para trabalhar com vídeo, tive de aprender a lidar com minhas frustrações [...] As exigências técnicas do vídeo acabam, portanto, ditando um processo analítico bem diferente do presente na operação escrita.

Em um primeiro momento estas discrepâncias são entendidas como um processo de adaptação entre as necessidades científicas do campo (penso na reflexão antropológica) e as da linguagem. Mas o que quero chamar a atenção é que se trata de uma dimensão da natureza do objeto (técnico e tecnológico). É como querer escrever e não respeitar as regras de ortografia da língua. O trabalho se torna inviável. E, no caso da fotografia, uma destas dimensões técnicas e estéticas *necessárias* é a manipulação da imagem.

Obviamente, os usos antropológicos da fotografia são menos exigentes nesta dimensão estética, pelas próprias implicações éticas, mas, ainda assim, dependentes de certa manipulação. Resgato, a seguir, uma experiência particular, visando contextualizar este cenário.

No preparo de fotos para esta pesquisa precisei fotografar artesãos, em seus locais de trabalho. Devido às configurações teórico-metodológicas eleitas, as fotos deveriam ser feitas durante as entrevistas e acompanhar os movimentos das mãos dos artesãos na feitura de suas peças. Este objetivo me impunha problemas técnicos: uma única câmera. Pouco espaço para instalar o tripé. Impossibilidade de modificar o obturador e a distância entre máquina e elemento fotografado, entre outros. Ao mesmo tempo em que havia um interesse nas mãos dos artesãos e em seus movimentos, não queria perder a dimensão do espaço de trabalho como um todo a relação entre as mãos, o corpo, o ambiente e os olhos do artesão. Como fazer isso? Bem, só poderia obter as fotos de um único ângulo e programei a máquina para fotos em intervalos regulares e com um enquadramento aberto que abrangesse todo o ateliê, apesar do foco no artesão. Após as sessões, selecionei as fotos, ampliei e recortei os detalhes das mãos. Em algumas, devido à qualidade do equipamento de iluminação, foi necessário ampliar o contraste nas imagens deixando-as mais nítidas. Em outras, percebi que perdi o foco nas mãos pois devido à limitação do disco de memória, precisei baixar a resolução das fotos e isso

impactou na qualidade das fotos após a ampliação dos detalhes das mãos. Para os objetivos da pesquisa, as fotos eram essenciais para acompanhar a relação do artesão com suas mãos; isso me imporia a necessidade de utilizar elementos formais de manipulação da imagem: enquadramento, iluminação e ajustes de contraste que possibilitassem seu uso enquanto recurso imagético.

É uma situação similar à descrita por Claudia Fonseca (1995, p.195):

[...] minhas inquietações diante da experiência do vídeo estavam ligadas, na sua maioria, a problemas nem técnicos nem éticos, mas, antes, a limitações inerentes à “linguagem” do vídeo etnográfico. Atender às exigências dessa linguagem resultou, repetidas vezes, na poda de minha “liberdade autoral”.

O uso destes recursos tecnológicos impõe ao pesquisador uma demanda que é tecnológica e pode suplantar quaisquer outras, pela própria natureza dos recursos de apoio da pesquisa. No mínimo, problematiza-los dentro da lógica da pesquisa apontando quando agimos, não por nossos interesses ou valores, mas devido às necessidades materiais dos recursos que nos apoiaram na pesquisa ou em decorrência de uma linguagem inerente e compulsória.

Estes ajustes e processos de manipulação são muito mais amplos que a dimensão ética, são ajustes técnicos e estéticos atrelados à linguagem do recurso usado. Se a antropologia faz uso desta linguagem, é preciso levar estas dimensões em consideração.

Segundo os indicativos de trabalhos antropológicos que se utilizaram da linguagem fotográfica, como em Alves (2004) e Sautchuk (2007), faço alguns esclarecimentos em relação aos equipamentos técnicos: utilizei duas câmeras para o registro das fotos. Um Canon EOS i5 e a câmara acoplada do celular Motorola G 5S. Em ambos os casos, todas as fotos foram digitais, coloridas e sem flash. Ao contrário dos pesquisadores supracitados, não senti necessidade de registrar o local, a data e o número das fotos. Primeiro pela não variação de localidades. Afinal, todas as fotos foram feitas nas dependências da Oficina. Também é preciso considerar que, diferente das fotos analógicas, as digitais resguardam dentro de si, todos os dados temporais (inclusive a hora) em que foram feitas.

Feito o esclarecimento metodológico, sigo apresentando algumas considerações sobre o artesanato de barro em Alagoas.

3. DO ARTESANATO DE BARRO ALAGOANO

3.1. O que se faz com o barro em Alagoas?

O uso do barro enquanto atividade em Alagoas é bastante diversificado. Assim como acontece em muitos lugares, ele está presente sob os pés das pessoas, e também lhes dão o teto de morada (telhas). Está nas paredes de barro batido ou de pau-a-pique ou dos tijolos, cozidos ou não (adobe). Mas também guarda e transporta sua água (moringas, bacias e vasos) e lhes cozinha o alimento (panelas), seja guardando-o (panela), seja transportando o fogo que os queima (fogareiro). O barro é a liga que gere parte da vida das pessoas.

É importante destacar que encontramos o barro sendo usado tanto na grande indústria, na produção de milhares de peças iguais e seriadas, quanto pelo indivíduo isolado, na produção de peças únicas e, muitas vezes, autorais.

O que se chama simplesmente de “barro”, ganha diversas conotações: é argila, é cerâmica, é até “louça” (Cf. DANTAS, 2009, p.29). Obviamente, cada tipo desta produção tem sua técnica e modos de fazer que lhes são próprios. O levantamento desta pesquisa não privilegia o uso do barro na indústria (na produção de pisos, tijolos, telhas e demais objetos cerâmicos decorativos). Ele se direciona ao chamado “artesanato de barro”. Entre os que assumem esta classificação, estão a cerâmica utilitária e as peças figurativas (que não deixam de ser cerâmicas, mas não são chamadas ou conhecidas por esta alcunha). Essencialmente, o interesse recai sobre as técnicas de modelagem do barro figurativo (devido ao papel que desempenha na constituição dos “mestres Artesãos” como procurarei demonstrar mais adiante). São os modos de fazer relacionados à esta produção específica de artesanato em barro.

Segundo um relatório do IPHAN sobre a presença e menção de documentos sobre o Patrimônio Cultural Imaterial em Alagoas (STROH et al, 2008), entre os principais acervos da cidade, sob a referência de “Ofícios e Modos de Fazer”, a produção de artesanato aparece em apenas 0,2% (25 ocorrências em um universo de 519)¹⁸. As chamadas “manualidades” correspondem às maneiras de fazer objetos com as mãos e

¹⁸ Obviamente, trata-se de uma pesquisa limitada ao registro de fontes bibliográficas, não se devendo inferir da baixa recorrência de fontes, a baixa recorrência da produção artesanal em Alagoas. Sua menção aqui é apenas para fins de orientação acerca do papel que o artesanato de barro exerce na região.

atinge, quase que por completo, o que se configura, popularmente, como artesanato. Isto é: bordados, esculturas, cestas, trançados e peças de madeira, ferro e barro.

No mesmo documento, ao pesquisar sobre “barro”, se encontra a seguinte informação:

Neste tipo de artesanato [de barro], a argila é transformada em utensílios domésticos, artigos de decoração, entre outros objetos lúdicos. As mais encontradas são potes, jarras, cuias, quartinhas, panelas, filtros para água, cachimbos, papeiros, cuscuzeiros, cacos de torrar café e fogareiros. Os produtos podem ser classificados como 'cerâmica utilitária figurativa' (cofres, bonecos e boizinhos) e 'cerâmica decorativa' (caqueiras, samaritanas e jarros). Os municípios mais tradicionais no artesanato de cerâmica são: Igreja Nova, Maceió, Marechal Deodoro, Passo de Camaragibe e Porto Real do Colégio. (CAVALCANTE, 2005, p.7).

A classificação de Cavalcante apresenta o artesanato de barro como essencialmente utilitário e, mesmo quando figurativo, tem uma dimensão de ludicidade: “era comum as mulheres se divertirem fazendo bichinhos de barro” (MACHADO, 1977, p.18). É brinquedo. O tipo de peça de barro que anda sendo feita pelos mestres-artistas nem é utilitária e nem é lúdica. É contemplativa e apreciativa e a referida definição explicativa parece não contemplá-la. Assim como a cidade de Capela não entra no conjunto dos locais onde se encontra a cerâmica e a produção de manualidades com barro.

No levantamento também são citados brevemente (Cf. ROCHA, [s.d.]) a existência e feitura de ex-votos com o mesmo material (barro), com destaque para o bairro do Vergel do Lago, em Maceió e para a cidade de Marechal Deodoro, ambas em Alagoas. No bairro de Vergel, em Maceió, segundo Dantas (2009), também se produziu moringas antropomorfizadas idealizadas por Júlio Rufino, que estavam no limiar entre objetos utilitários e figurativos. Entretanto, os mestres-artistas parecem não se relacionar com este tipo de produção, como também sua autoria tende a ser de difícil identificação, até pelo seu caráter particular.

As menções que os pesquisadores encontraram nos estudos de levantamento de fontes¹⁹, fazem, por completo, uma indicação de que o barro é utilizado como produtor de peças utilitárias e figurativas, em diversas regiões do estado.

Em São José da Lage, por exemplo:

Os tipos de cerâmica que são utilitários são as tradicionais quartinhas, potes, panelas de diversos tipos; figurativa, aquela cerâmica como modelo de vida agrária, como bois, cavalos, vaqueiros e também as bonecas de vários tipos. A miniatura é um tipo de cerâmica copiada de objetos de louça, com pintura feita por artistas ligados aos ceramistas. (PONTES, 1992, p.7-8).

Apesar de haver situações onde a figuração aparece com maior ênfase, como o artesanato figurativo entre os índios da aldeia Cafurna (em Palmeira dos Índios) ou o material que é produzido em Capela pela oficina de João das Alagoas, sua grande maioria é de utilitários: “Quase toda a cerâmica é de base utilitária. Já não se fazem mais os boizinhos, os cavalos, os barcos e as bonecas de barro, pintados de azul ou rosa, muito procurado pelas crianças de outrora. Hoje não existe mais mercado para eles” (DANTAS, 2009, p.38).

Nos catálogos de artesanato, o artesanato de barro aparece contemplando diversas produções. A grande maioria das vezes, o artesanato é utilitário, tais como vasos, potes, louças, ânforas, queimadores, panelas, moringas, etc., que terminam por serem desconsiderados na apreciação dos espaços das galerias, *marchands* e colecionadores, que, enfaticamente, privilegiam a figuração, principalmente quando tende à abstração ou a figuras imaginadas. Não à toa (no que se refere ao barro), são estes mesmos artesãos especializados na figuração, os que se tornam “mestres” reconhecidos e que destacam a região no campo do artesanato de barro.

O artesanato utilitário é produzido em diversas regiões como em Porto Real do Colégio (Cf. CHALITA et al, 1979), Lagoa da Canoa, Matriz de Camaragibe, Viçosa e no Muquém (comunidade quilombola em União dos Palmares - AL), famoso inicialmente pela produção de panelas arredondadas fabricadas pelas artesãs sem o uso do torno (Cf. SILVA NETO; SILVA, 2004), mas que hoje ganha notoriedade entre os colecionadores de arte popular pelas cabeças de Dona Irinéia.

¹⁹ Cf. por exemplo, a feita por Dantas (2009).

A produção do artesanato de barro em Muquém, por Dona Irinéia, é o que mais se aproxima da atividade feita em Capela. Lá, há outros mestres, como Dona Marinalva que produz vasos utilitários, entre outros.

Dos chamados mestres-artesãos alagoanos, publicizados no portal de turismo do Estado, aparecem apenas quatro trabalhando com barro entre os quinze existentes: Dona Irinéia, Dona Marinalva, Mestre João das Alagoas e Sil. Esses dois da cidade de Capela e os dois primeiros da comunidade quilombola do Muquém. Todos produzindo artesanato de barro figurativo. Os demais mestres produzem peças em madeira ou trabalham com bordados.

De forma geral, apesar da penetração que o barro tem, entre as atividades, não parece ganhar o destaque –quando comparado com outras formas de artesanato no estado. P. ex.:

A cerâmica é o artesanato que ocupa maior área de abrangência geográfica em Alagoas, com importantes centros produtores espalhados pelas suas 12 microrregiões. Difícil é encontrar município onde não haja uma concentração de ceramistas, por menor que seja. (DANTAS, 2009, p.29).

Apesar disso, segundo Dantas (2009, p. 40): “o artesanato de cerâmica entrou em processo de extinção”, primeiro pela exaustão dos barreiros e depois pela concorrência com os utensílios industrializados. Os locais que se mantêm na produção (e ainda crescem) são, justamente, aqueles que se dedicaram à produção de peças figurativas e ganharam, de alguma forma, projeção por vias das galerias e *marchands*. Em outro levantamento anterior feito por Dantas (2000, p.78), numa coletânea chamada “Arte Popular em Alagoas” no capítulo sobre “artesanato”, o destaque é todo ao bordado e à madeira. O barro aparece apenas mencionado na produção de “potes e panelas”. No mesmo material, Calheiros ao falar de cerâmica, menciona a cerâmica indígena de Porto Real do Colégio. Neste mesmo material (PEDROSA, 2000), se publicizou um levantamento chamado “Relação dos Artesãos”, com o apoio do Sebrae, listando nomes, localidade e tipo de produção. Nesta listagem, o barro aparece citado 11 vezes, com apenas dois artesãos produzindo material figurativo e, os nove restantes, peças utilitárias, conforme exposto no quadro a seguir.

Quadro 1: Principais Artesãos Listados em 2000

Nome	Cidade	Tipo de Peça de Barro
Djalma Francisco de Paula	Satuba	Vasos
Leonara Santos Serafim	Olho D'Água das Flores	Potes, Panelas e Pratos
Antônio Zeferino da Cruz	Porto Real do Colégio	Panelas e Potes
José Paulo Santos	Santana do Ipanema	Figurativo (Banda de Pífano, Jumento, Carro de Boi)
Maria Lindinalva Alves	Igreja Nova	Pote, Panela e Jarra
Claudivan Braga da Silva	P. de Camaragibe	Panela
Benedita Maria dos Santos	P. de Camaragibe	Pote e Panelas
Claudinete Alves dos Santos	Lagoa da Canoa	Jarra
Naide Nunes da Silva	União dos Palmares	Pote e Panelas
Jaelson da Silva Melo	Maceió	Aguidó (pratos fundos)
Margarida Mendonça Medeiros	Maceió	Figurativo (Santos e Personalidades)

Fonte: Relações de Artesãos citados em Pedrosa (2000).

Obviamente, apesar do que menciona em seu título, o material não é acadêmico e nada em sua constituição menciona o objetivo de mapear por completo o artesanato do estado alagoano. Ainda assim, pelo número de folcloristas, *marchands* e especialistas em artesanato e cultura popular presentes na coletânea, se percebe alguns detalhes importantes para problematizar: a diminuta representação do artesanato de barro, a preponderância da cerâmica utilitária em relação à figurativa e a ausência de menção aos mestres do barro (seja os de Capela ou os do Múquem)²⁰.

A representação do artesanato de barro figurativo no estado de Alagoas ainda é baixa comparada com outras manifestações e muito localizada em certos locais (vide fig.3). É preciso ainda se levar em consideração a ancestralidade territorial na produção de cerâmica utilitária e das olarias de tijolos e telhas que se destacam em algumas regiões como em Satuba, entre outras cidades. Apesar de compartilharem técnicas semelhantes, meu foco aqui é analisar a produção do artesanato de barro, especificamente, relacionado à cultura popular e ao colecionismo; em outros termos: a “arte do barro”. Aquelas peças que foram elevadas a uma categoria de representação cultural e artística da região e que fizeram seus produtores ganharem os títulos de “mestres”.

Grosso modo, temos o artesanato de barro em Alagoas sendo produzido em três grandes grupos: o utilitário, o figurativo e o figurativo-utilitário. O utilitário é bastante diversificado, mas pode ser dividido entre as peças que são usadas para a guarda e

²⁰ Já em 2004, há uma obra de Sil estampada em um cartaz da exposição "Arte Popular de Alagoas" realizada no Museu de Folclore Edison Carneiro no Rio de Janeiro. Em 2005, já há menções às peças de Capela no catálogo da coleção de Jarbas Vasconcelos, uma das maiores do Nordeste, na ocasião de uma exposição de sua coleção. (Cf. COLEÇÃO..., 2005).

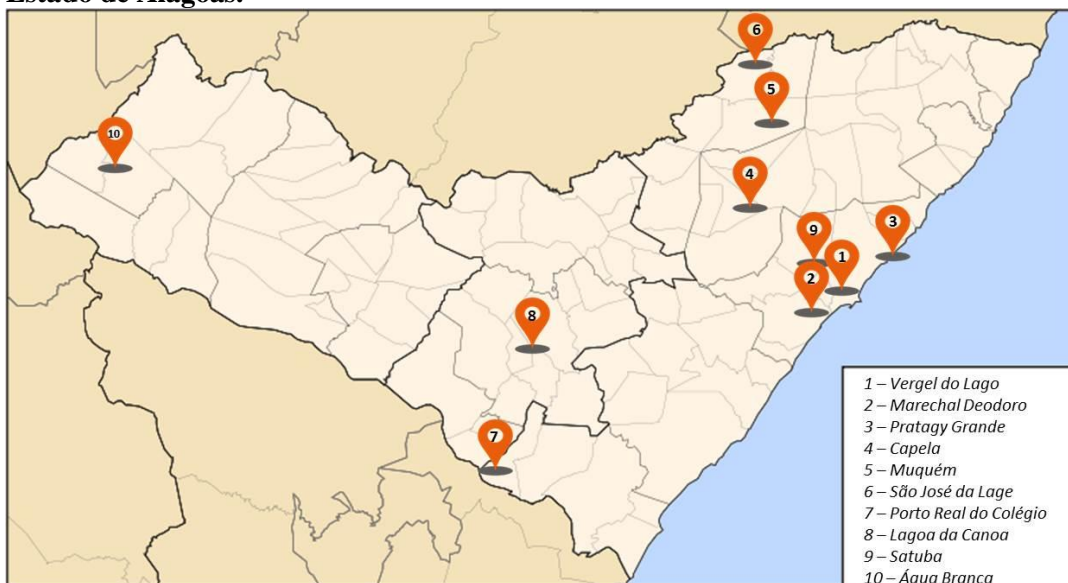
transporte de materiais (vasos, pratos, ânforas, panelas, etc.) e aquelas que são utilizadas na construção de habitações (telhas e tijolos).

Quadro 2: Tipos de Produção de Barro por Município Alagoano

Região x Tipo de Artesanato de Barro	Figurativo	Utilitário (de guarda)	Utilitário (de construção)	Figurativo-utilitário
Porto Real do Colégio	X	X	X	
Lagoa da Canoa		X		
Matriz de Camaragibe		X	X	
Viçosa		X		
Taquarana		X		
Capela	X			
Pão de Açúcar		X		
Delmiro Gouveia	X	X	X	
Piranhas		X		
Olho D'água do Casado		X		
Belo Monte		X		
São Brás		X		
Igreja Nova		X		
Penedo		X		
Piaçabuçu		X		
Joaquim Gomes		X		
Satuba		X	X	
Maragogi			X	
Penedo			X	
Palmeira dos Índios	X			
Belém		X		
Igaci		X		
Maribondo		X		
Mar Vermelho		X		
Água Branca		X		
União dos Palmares	X	X		
Murici		X		
Arapiraca		X	X	
Girau do Ponciano		X		
Vergel do Lago (Maceió)		X		X

Fonte: Levantamento comparativo das menções presentes em Dantas (2009), Chalita et al. (1979), Silva Neto e Silva (2004).

Fig. 3.1 – Mapa de localização da produção de artesanato de barro com certa projeção no Estado de Alagoas.



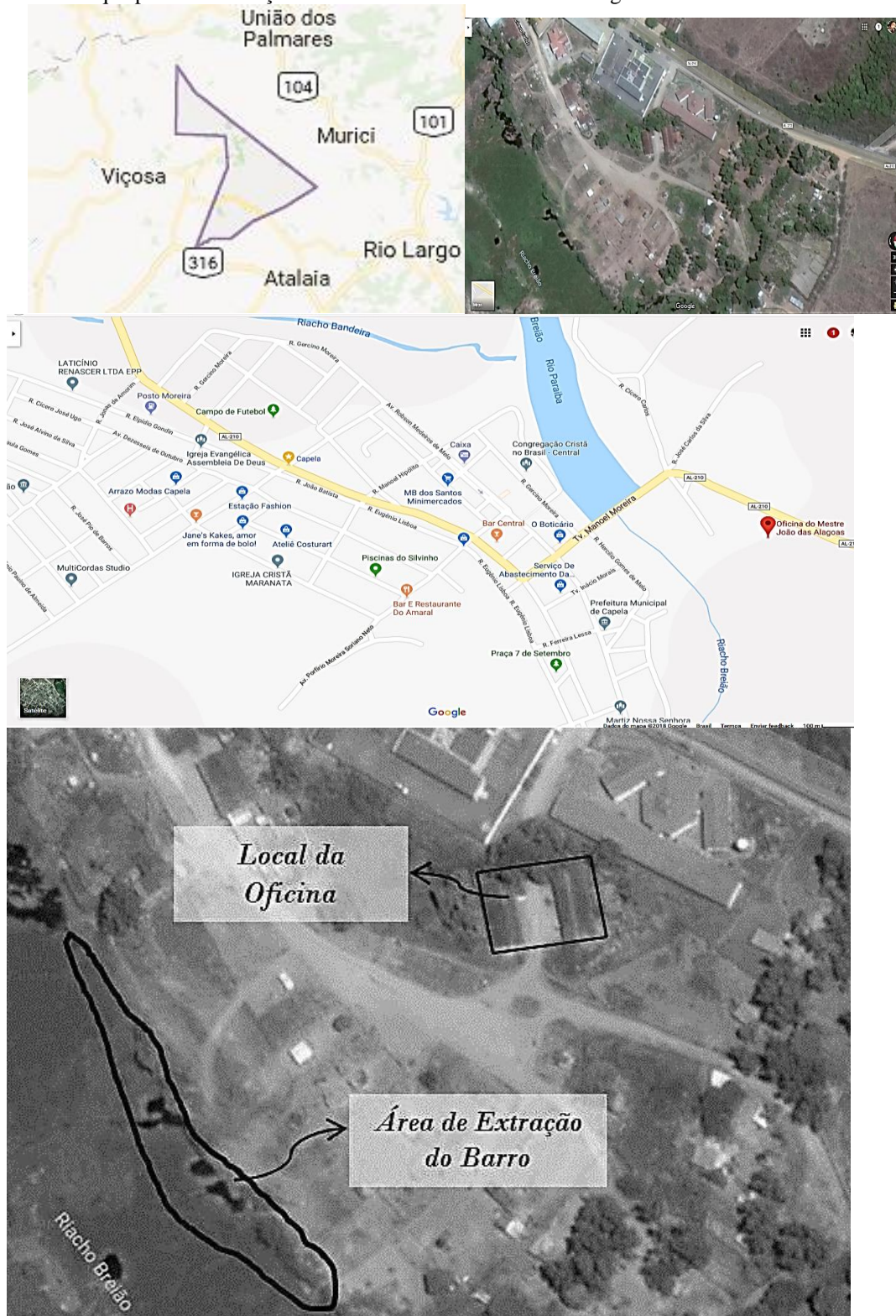
Fonte: do autor.

A cidade de Capela é uma presença recente neste quadro. E mais ainda os artesãos que atuam na Oficina do Mestre João das Alagoas. Nas sessões seguintes pretendo deixar mais evidente quem é este “João” e qual o seu papel no desenvolvimento do artesanato de barro alagoano.

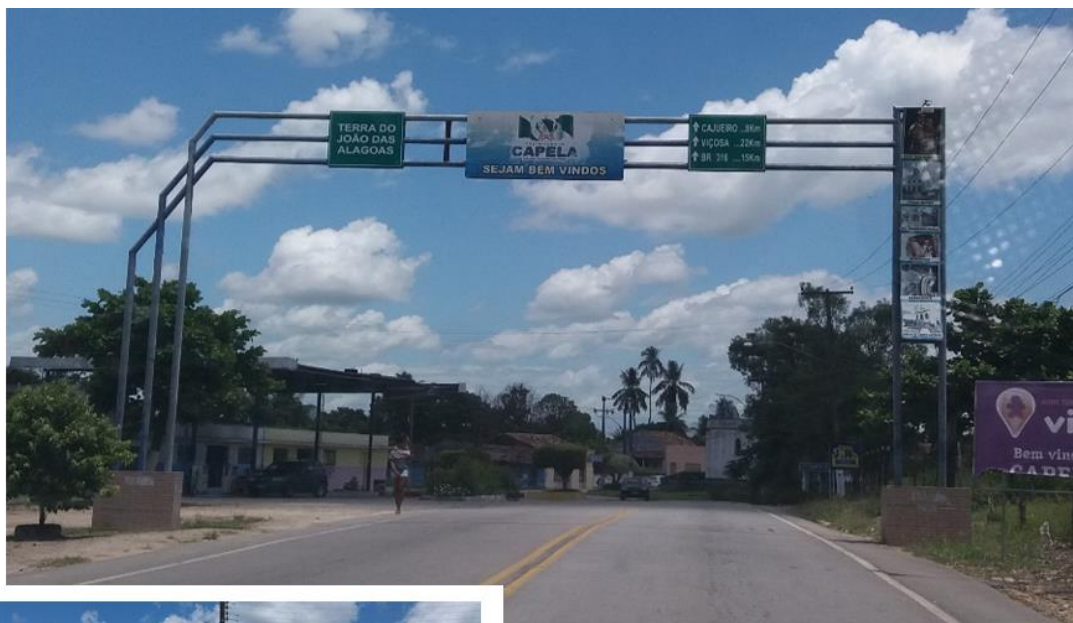
3.2. A oficina do mestre João das Alagoas

A cidade de Capela está localizada a cerca de 60 km da cidade de Maceió, na zona da mata alagoana. Fica situada em um vale entre várias outras cidades com maior fluxo populacional e desenvolvimento econômico, tais como União dos Palmares, Murici e Rio Largo. É uma cidade pequena com pouco mais de 17 mil habitantes, mas bem estruturada, com ruas asfaltadas e de paralelepípedos e todos os serviços públicos necessários à vivência cidadina. O centro da cidade se privilegia das margens do rio Paraíba e dos riachos afluentes, Bandeira e Breião, o que lhe garante muitos terrenos alagadiços e um solo rico em diversos tipos de argila. A região é rica em argilas compactadas (argilito) que são bastante utilizadas para a produção deoringas e outras peças utilitárias.

Fig. 3.2 a 3.5 – Mapa e fotos aéreas da Região de Capela em Alagoas e da Oficina do Mestre João das Alagoas – Distante 63 km de Maceió. Na primeira imagem, as regiões fronteiriças da cidade de Capela; na segunda, sua delimitação geográfica; na terceira, uma ampliação do centro urbano de Capela, com destaque para a localização da Oficina do Mestre João das Alagoas.



Fonte: Prints ampliados com base no Google Maps, <https://www.google.com.br/maps/place/Capela+-AL,+57780-000> e editados pelo autor.



Placa I – A localização da Oficina do Mestre João das Alagoas é logo na entrada da cidade de Capela. Antes do portal que sinaliza a entrada da cidade, ao lado do fórum e de uma escola municipal, uma pequena estrada de terra leva até os dois galpões perpendiculares que compõem a Oficina. O caminho, em leve declive, é ladeado por jiraus que guardam a madeira Sabiá, usada para a queima das peças de barro.

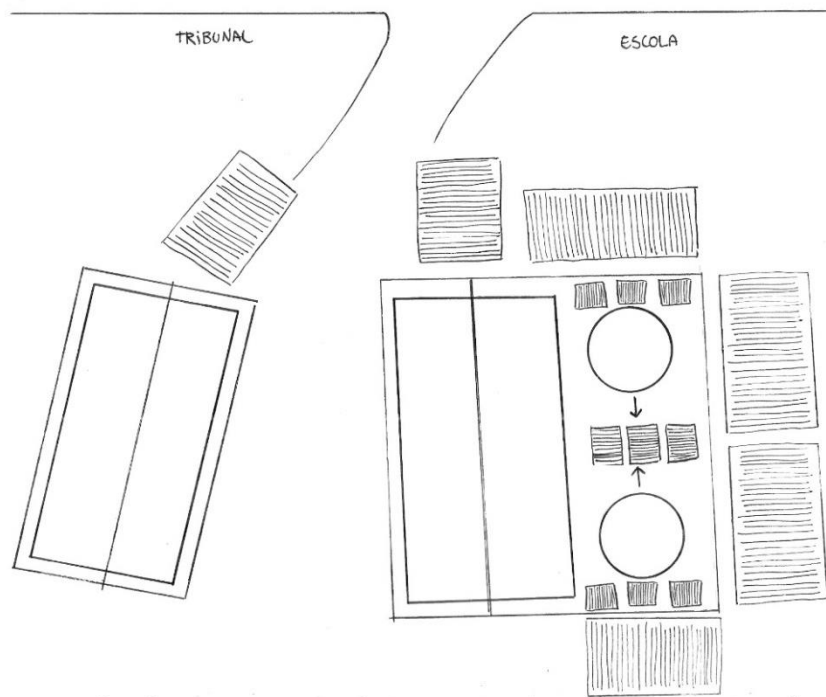
A oficina do Mestre João das Alagoas fica logo na entrada da área urbana da cidade. Ao lado de uma escola e do Fórum Municipal, em um pequeno declive de terra. Compõe-se de dois galpões pareados, um na frente do outro. O do lado direito, de quem entra, se encontra em reforma e visa abrigar um espaço de exibição de peças e *lounge* para a recepção de convidados e visitantes – turistas e colecionadores – da oficina. O galpão da esquerda é o coração da oficina. É dividido em duas áreas. Uma pequena, no canto esquerdo, na forma de quarto, com porta e janela, que comporta as bancadas de trabalho de quatro dos artesãos: Mestre João, ao centro; Dona Tita, ao sudoeste; Josenildo, ao norte; e Sil, a leste. O espaço é pequeno. O cheiro de barro molhado é forte e inebriante. O silêncio reina durante as horas de trabalho, pelo qual apenas as mãos dos artesãos se mexem, pra cima e pra baixo, modelando, raspando, cutucando as peças, extraindo delas algum formato reconhecido. O silêncio é quebrado apenas pelo bater dos dedos nas bacias de água que ladeiam Sil: ‘Shuash! Shuash! Shuash!’. É a única que, de forma tão constante, interfere na calmaria concentrada do espaço. É cadente como um relógio, que de tempos em tempos, tamborila sobre a superfície da água, umedecendo os dedos e voltando às peças. Nada cessa aquelas mãos no trabalho. “Não se preocupe. Minhas mãos não largaram o barro...”, disse-me Sil, certa vez, após me despedir com um pedido de desculpas (“espero não ter atrapalhado muito”), depois de 3 horas de conversa ininterrupta ao lado de sua bancada.

O chão daquele quarto é de barro batido. Cada metro é disputado por peças de barro, cadeiras e bancos de plásticos e pelos artesãos que se acomodam circundando a área central onde Mestre João aloca sua bancada e suas peças, amplas e agigantadas que emergem, centralizando a paisagem do pequeno cômodo. O local possui algumas telhas transparentes que permitem a luz solar entrar e iluminar o ambiente, mas também é guarnecido por feixes de luz oriundos de um par duplo de lâmpadas fluorescentes tubulares que ficam sobre a área de trabalho de Sil e de Leonilson (esta, inclusive, com um rebatedor feito de papelão). No ambiente, ao lado da bancada de Sil, se sobressai uma pequena rede colorida, usada para cochilos ou descanso das costas, no período da tarde.

O local tem um ar de profusão de objetos, coisas e embrulhos que, aos olhos leigos, transpareceriam um ar caótico e sufocante, impossível de ser organizado. Um contraste com a calmaria e a precisão com que cada um ocupa seu espaço de trabalho e se assenta confortavelmente. O espaço da sala interna, aonde ficam quatro dos seis

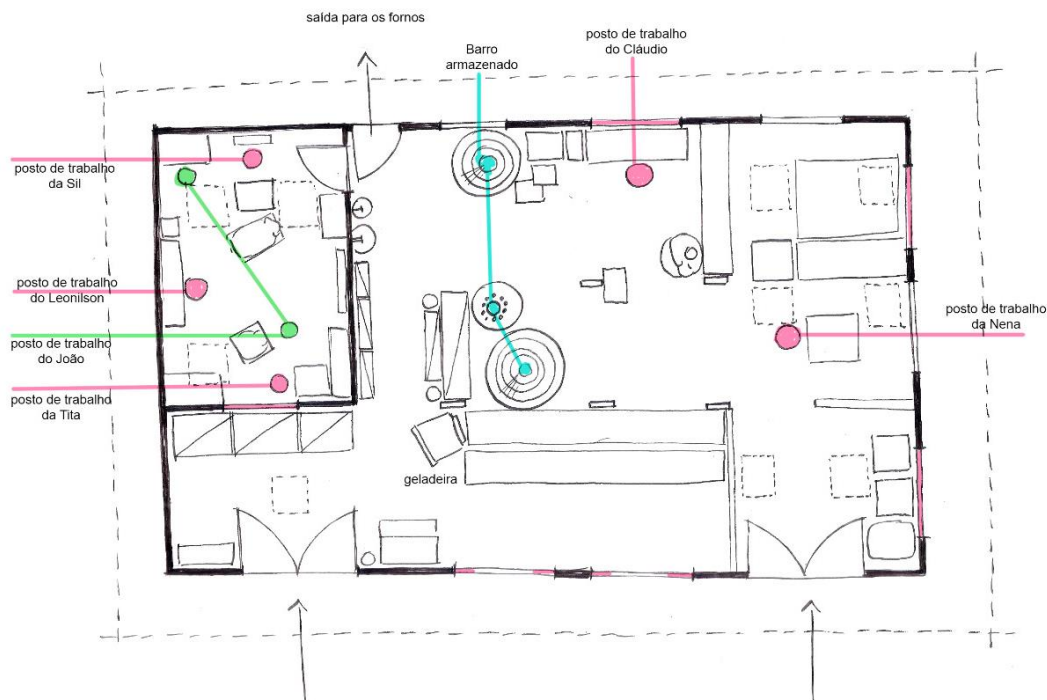
artesãos, é quente, pequeno, mas nenhum deles reclama das dez horas diárias que passam sob aquele teto.

Fig. 3.6 – Croquis da Oficina – Uma visão geral dos dois galpões e do anexo com os fornos. As áreas com linhas paralelas são depósitos de madeira.



Fonte: Croquis feito por Mariana Petrovana Ferreira da Silva especialmente para a pesquisa do Pibic “A Arte do Barro em Capela – AL”.

Fig. 3.7 – Espaço Interno – Da distribuição do espaço interno do galpão da Oficina do Mestre João das Alagoas, com a localização das bancadas de trabalho de cada membro.



Fonte: Croquis feito por Mariana Petrovana Ferreira da Silva especialmente para a pesquisa do Pibic “A Arte do Barro em Capela – AL”.

Esta disposição não parece meramente ocasional. Mestre João fica ao centro. É o centro da oficina e seu agente promulgador e orientador. Centraliza as ações de comercialização, o contato com o público e a exposição das obras. Ele não assume apenas o centro geométrico do espaço, mas o centro criativo que age sobre os demais, orientando-os e gerindo suas práticas. É o mestre com quem todos aqueles aprenderam. E apesar do sucesso dos outros, continua sendo o guia do grupo. Também é possível perceber que a distribuição dos assentos guarda certa hierarquização. Além da já citada centralização do Mestre João, as localizações dos demais artesãos guardam certa ancestralidade na integração à Oficina. Só em estudos futuros se poderá avaliar se essa distribuição se manterá ou não quando afetada pela chegada de novos integrantes ou pelas reformas no espaço de trabalho.

No restante do espaço são distribuídas mesas longitudinais e estantes que suportam as peças de barro cruas, cozidas, quebradas e reservadas. São colocadas de tal forma que criam um espaço de circulação, um corredor que obriga o visitante a percorrer, como numa galeria, o espaço, exibindo o amontoado de peças de um lado e de outro. Nos fundos deste salão, mais duas bancadas se estruturam: a de Claudio e a de Tita. Duas das entradas do galpão estão voltadas para o pequeno pátio de entrada. E

mais duas entradas dão para um anexo, coberto de telhas, mas sem paredes, e onde são guardadas as madeiras de queima e uma grande construção abobada que serve de forno.

O local de trabalho de Mestre João é um espaço coletivo. Uma associação de fato, que caminha para ser de direito. É um espaço comunitário, não apenas pela ocupação, mas pelo compartilhamento de materiais de trabalho, ajuda mútua na produção, matéria prima (barro e madeira de queima), comercialização e aprendizagem das técnicas.

A entrada do espaço é ladeada por diversos feixes de madeira, justapostos, que criam um muro contínuo que ladeia as entradas e descansa em todos os espaços vagos do terreno. De aparência dura e compacta, são de diversos tamanhos e espessuras (troncos grossos, toras firmes e padronizadas até galhos finos). A madeira é a mesma: o sabiá²¹. O sabiá exerce uma importância significativa no exercício da olaria de Mestre João. A começar pela sua função de orientação: “...siga a plantação de Sabiá, quando ela acabar, é a Oficina”, disse-me ele, num dos nossos primeiros contatos, ainda por telefone, na tentativa de me esclarecer como achar a Oficina logo na entrada da cidade. Sua obviedade esbarrava na minha angústia de desconhecer a aparência desta vegetação pois, para mim, “sabiá” era uma ave cor de ferrugem... Voltarei a esta árvore, mais adiante, por ora, basta dizer que seu volume preenche todos os espaços da Oficina, dentro e fora dela. E como descobriria mais tarde, estão na boca e na cabeça de Mestre João; nas mãos e na potência agencial que faz as peças de barro existirem.

A estrutura física da Oficina passou por uma reforma em meados de 2018, atualizando o galpão da direita enquanto espaço de exposição permanente aos moldes de uma galeria com o objetivo de receber clientes, escolares e visitantes em geral. Esta mesma reforma modificou a localização do forno que foi retirado do seu local original (muito próximo à escola, o que limitava as queimas aos fins de semana, devido às reclamações da direção pela temperatura e a fumaça que alcançava as salas de aula distantes apenas cinco metros da área).

²¹ *Mimosa caesalpiniiifolia*.



Placa II – Vistas da Oficina antes da reforma com o amontoado de peças e áreas de baixa circulação.



Placa III – A reforma dos galpões da Oficina modificaram completamente sua aparência e funcionalidade. A fachada perdeu o grafite com o nome e ganhou um totem com os dados do local e placas sinalizadoras de “ateliê” e “exposição”, nos galpões da direita e da esquerda, respectivamente. As bancadas de trabalho, rústicas, precárias e improvisadas foram substituídas por mesas de madeira com altura padronizada e uma grande ampliação da área de trabalho. O local ficou mais iluminado e arejado. Toda a área ganhou diversos mobiliários funcionais, inclusive, expográfico para as peças. Ainda assim, banquinhos, tonéis e cadeiras de plásticos continuaram a desempenhar seus mesmos papéis.

22

²² Fotos realizadas pela aluna Maria Beatriz da Silva Santos, bolsista do Pibic “A Arte do Barro em Capela – AL” em janeiro de 2019.



Placa III - B – Até outubro de 2018, o galpão da esquerda esteve fechado e a ideia de Mestre João era transformá-lo em área de exposição permanente. Com a reforma, conseguiu concretizar o projeto. A área será usada para receber escolares, visitantes, os galeristas e *marchands*, funcionando, inclusive, como *showroom* do material. Apesar de que, nunca, neste anos de visita, havia peças “sobrando” na Oficina que pudessem ser compradas. Todas eram encomendas (com exceção daquelas de Tita, Claudio e Nena, que sempre tinham algo para ser comercializado).

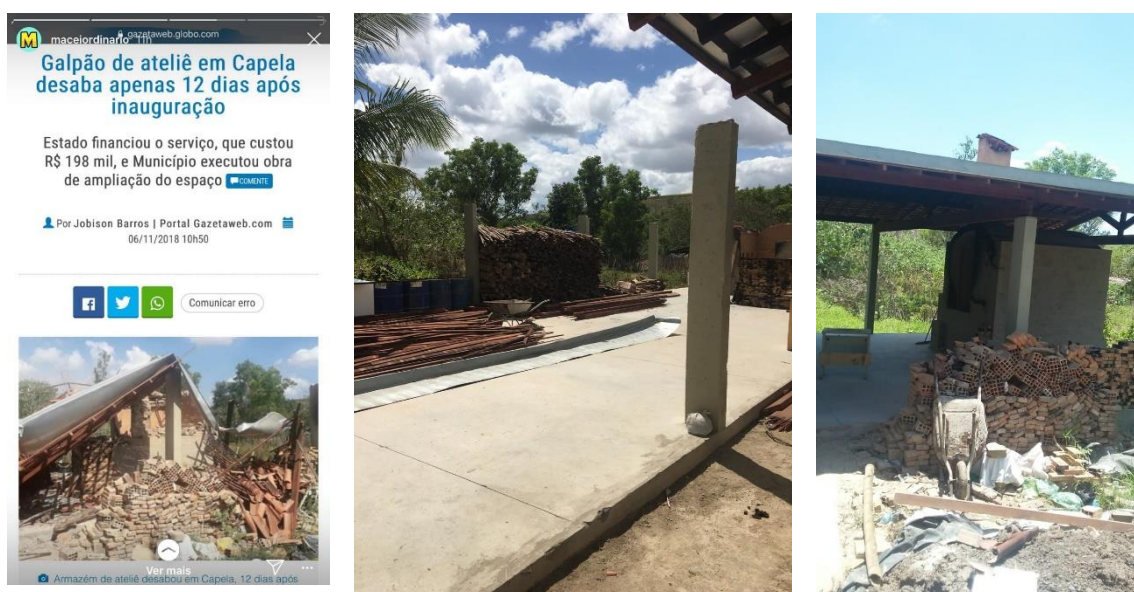
23

²³ Fotos realizadas pela aluna Maria Beatriz da Silva Santos, bolsista do Pibic “A Arte do Barro em Capela – AL” em janeiro de 2019.

O galpão de trabalho foi limpo, pintado e as peças de estocagem redistribuídas entre os dois galpões. A reforma deixou o ambiente mais iluminado, arejado e limpo, em comparação ao que era durante boa parte das visitas que fiz às instalações entre os anos de 2017 e 2018. O galpão antigo ganhou novos móveis de exibição, prateleiras e um amplo espaço de circulação. Esta reforma foi financiada pelo governo do Estado, através da Secretaria do Desenvolvimento Econômico e Turismo (Sedetur) e executada pela Prefeitura do município.

Entretanto, duas semanas após a inauguração dos novos espaços (ocorrida em 16 de outubro de 2018), o novo galpão anexo, dos fornos, colapsou, destruindo completamente a estrutura e o espaço. Não afetou os locais de trabalho do novo galpão, mas o impediram de realizar as queimas. Apesar disso, o galpão em anexo foi reconstruído, assim como um novo forno.

Fig. 3.8 – Notícia do desabamento do novo galpão – Processo de reconstrução e finalização do galpão anexo, onde ficam os antigos fornos; e, sua versão atual.



Fonte: https://gazetaweb.globo.com/portal/noticia/2018/11/galpao-de-atelie-em-capela-desaba-apenas-12-dias-apos-inauguracao_64117.php; Fotos realizadas pela aluna Maria Beatriz da Silva Santos, bolsista do Pibic “A Arte do Barro em Capela – AL” em janeiro de 2019.

3.3. A trajetória do mestre João

O senhor João Carlos da Silva (Fig. 4.9), quando interpelado acerca de sua biografia, responde “eu sou um homem simples”. Não fica claro a que se refere o “simples”. Se à baixa instrução educacional. Se à não ocupação de nenhum cargo importante na cidade. Ou ao fato de utilizar uma bicicleta para sua locomoção diária.

Sempre solícito e simpático, apesar das vestes comuns, já construiu uma imagem forte cujos óculos, cavanhaque e o indispensável chapéu Panamá, se fazem presentes e dão vida ao Mestre João das Alagoas. É assim que este jovem senhor é conhecido na região onde vive, na cidade de Maceió e entre a comunidade de artistas e artesãos, *marchands* e galeristas e, principalmente, colecionadores de arte popular.

O Mestre João das Alagoas é um mestre artesão. Um artista que levou sua expressão para o artesanato. Começou pintando telas, com acrílico e aquarela, passou para a escultura em madeira e terminou se consolidando na modelagem do barro e construindo uma tradição de produção de artesanato na pequena cidade de Capela, que hoje é referência para o Estado e para o país.

Fig. 3.9 – Mestre João das Alagoas – Foto de perfil utilizada no portal de Turismo de Alagoas sobre os Mestres-Artesãos.



Fonte: https://i1.wp.com/turismoalagoas.com/wp-content/uploads/2016/09/Artesao_Mestre_Joao_das_Alagoas_Foto_Itawi_Albuquerque_027.jpg

Mestre João é um Mestre. Seu mestrado é advindo da autoridade que ganhou ao ensinar, por contínuos anos, os segredos do barro. De seu preparo, modelagem e queima. De seus alunos, hoje também quase ascendente à categoria de Mestres, se

destacam artesãs e artesãos com reconhecimento nacional, tais como João – seu filho -, Leonildo, Sil e Nena.

Desde cedo, já demonstrava habilidade para desenhar. Já aos seis anos relata a feitura de brinquedos de barro e de bucha vegetal: bois e cavalos. Era a necessidade de brincar que o motivava na feitura dos bonecos. O barro e a bucha eram o material que estava disponível, de fácil acesso e de graça.

Seu gosto por futebol o levará a escolher seu primeiro nome artístico: João Maravilha. Com este nome assina seus primeiros quadros de pintura, até ser desmotivado por um *marchand* a trocar de nome. A pedido do comprador, assinou como “João das Alagoas” e terminou mantendo a assinatura, a contragosto, em princípio, até se acostumar.

É em 1987 que João começa a “viver de arte”. Trabalhou por dez anos numa mercearia, repondo o estoque e arrumando as prateleiras. Dividia o tempo livre do comércio com a produção de pequenas peças de escultura em madeira, feitas em casca de cajá, basicamente sobre dois temas: o presépio natalino e a “ceia larga”, além de miniaturas de santos. É neste ano que, ao ficar desempregado e com o estímulo de um amigo, o escultor Mestre Deodato, apostou todo o tempo livre “para viver de arte”. Mestre Deodato foi um parceiro decisivo no sucesso comercial de Mestre João: “ele me levava para os locais... para as secretarias do Estado... levava meu trabalho para as pessoas verem e encomendavam. Sempre aparecia umas encomendas”.

Mas é a partir dos anos 2000 que Mestre João faz sucesso comercial e suas peças atingem valores maiores, garantindo-lhe uma boa remuneração pela atividade. Nos primeiros anos do século XXI, Mestre João começa a participar de feiras internacionais, a convite do Sebrae, o que lhe garante uma boa vendagem de peças e a ampliação das encomendas com preços mais vantajosos.

A mudança da madeira para o barro foi devido às questões técnicas. A madeira era muito demorada para produzir e os erros eventuais da talha o faziam perder muito material. Mas o fator principal foram as navalhas da faca: “Demorava muito... e em termos financeiros era mais difícil. Fazia só por prazer, nem era pra vender. [...] e eu sou meio distraído, hora ou outra levava uns cortes na mão...”.

Mestre João começou a mexer no barro sozinho. Fez uns experimentos e começou a modelar as mesmas peças que fazia em madeira, no barro. Começou a aprender algumas com uma artesã local (que se mudou para São Paulo) chamada Luzinete:

Quando eu comecei a trabalhar com barro foi assim...Eu conheci ela. Pegava barro de onde ela tirava e levava para ela queimar. Era aqui pertinho... na Boa Vista. Ou pegava [o barro] com ela mesmo. Eu chegava lá, ela já tinha barro pisado. Ela me dava. Eu chegava em casa, fazia as peças e levava para ela queimar. Isso foi de 80 para 87. Neste intervalo aí... (João)

Começou a andar por Maceió para visitar os artistas. Entre vários, principalmente, os pintores “Seu Zumba” (José Zumba) e Eurico Maciel. Mestre João ouvia falar desses artistas pelo rádio e pelo jornal e, quando tinha folga no trabalho, ia até Maceió procurá-los para conversar. Batia na porta deles e se apresentava. Às vezes os encontrava quando tinha exposição na Galeria Miguel Torres, no Teatro Deodoro. Aproveitava essas visitas para identificar locais onde pudesse vender obras de arte.

Seu primeiro local de vendas foi o Mercado do Artesanato de Maceió, nos meados da década de 1990. Passeava pelas lojinhas do Mercado mostrando suas peças, pequenas e simples, para deixar em consignação. Neste período, os temas de suas peças já versavam sobre a cultura popular alagoana: Guerreiro, Pastoril e Presépio. Suas vendas cresceram, segundo ele, devido à exclusividade da produção sobre temas locais. O material que havia nestas feiras vinha quase tudo de outros estados, principalmente de Pernambuco. Suas obras, ao se identificarem como “de Alagoas”, ganhavam destaque, fazendo ressoar seu sobrenome: “João das Alagoas”.

Entre altos e baixos, com vários momentos pensando em desistir da atividade para garantir uma renda constante, nos momentos de desistência sempre aparecia uma nova encomenda que o prendia de volta à produção do artesanato. “Meus filhos não devem pagar pelo erro da arte... preciso procurar outro negócio para viver”, se dizia quando estava em situação de baixa nas vendas.

O crescimento das vendas ocorreu quando começou a vender suas peças para uma senhora que tinha loja na Feirinha da Pajuçara, em Maceió (AL), Zuleide da Costa Araújo, loja mais frequentada por turistas por oferecer um trabalho diferenciado, tematicamente e regionalmente. A dona da loja encomendava as peças, pagando adiantado, e estimulando a produção. Apesar de não ter um valor muito alto e os ganhos serem poucos, “...dava para viver. Assando e comendo...” as peças eram vendidas rapidamente, garantindo a continuidade de encomendas e o estímulo para a produção.

A primeira grande crise na produção ocorreu no Governo Collor. As vendas caíram. “Alagoas ficou pagando o preço do governo dele. As temporadas de turismo baixou. Não tava vindo turista para Maceió”.

Muito do processo de aprendizagem de Mestre João é fruto de um autodidatismo mediado pelas publicações. A leitura de livros sobre arte é uma constante na sua vida. Seja de livros sobre os artistas seja de livros técnicos explicando os ofícios. São diversos os momentos em que faz referência a algum livro que leu, quando é questionado sobre a origem do procedimento.

Retornarei às questões da aprendizagem, posteriormente. No momento, seguirei apresentando os demais membros da Oficina.

3.4. Demais membros da oficina

Fig. 3.10 – Membros Participantes da Oficina do Mestre João das Alagoas – Da Esquerda para a Direita: Tita, Claudio, Mestre João, Leonilson, Nena e Sil. Foto realizada pela Loja Fuchic Jardins, de São Paulo, na ocasião de visita para comprar peças. Um dos poucos momentos em que estavam todos ao mesmo tempo na Oficina para tirar fotos e serem entrevistados pelos lojistas.



Fonte:

https://static.wixstatic.com/media/b45102_2f53062fdf814b23835f28be1077f064~mv2.jpeg/v1/fill/w_591,h_591,al_c,q_90,usm_0.66_1.00_0.01/b45102_2f53062fdf814b23835f28be1077f064~mv2.jpeg

O aprendizado das técnicas de modelagem do barro e demais procedimentos na Oficina de Mestre João foram feitas com um processo de repetição e muito experimento de erro-e-acerto. Também, por idas e vindas de diversas pessoas.

A Oficina mesmo começou com um projeto de educação:

...como eu achava que não dava para só sobreviver de arte, eu falei com uma senhora lá de Capela, a dona Leda [...] para ensinar lá e ter também um salário, seja lá quanto for para garantir o pão de cada dia para os meus filhos, né!? E como o prefeito na época, que era parente dela, e ela era uma das secretárias de finanças, com um cargo mais forte na prefeitura, e ela já me conhecia – eu tinha estudado com ela na minha adolescência...no colégio. Ela achava na época – eu não tinha nome, mas ela achava que eu tinha um nome e tal e falou com ele. Com o prefeito. [...] ele botou a maior dificuldade... mas foi um esforço muito grande dela para conseguir...aí, eu comecei a ensinar e fazer grupo de pessoas. Aparecia umas jovens, aparecia mais outra. Saia. Voltava. E nesta escola de arte que tinha lá em Capela, foi surgindo várias pessoas. Hoje tem a Sil. O Leonilson foi o primeiro. Foi justamente quando a Sil começou a trabalhar... (João)

Os outros foram aparecendo por convite, por insistência. Alguns, com será mencionado adiante, ficaram, depois de realizar atividades de apoio ao grupo, como extração e preparo do barro.

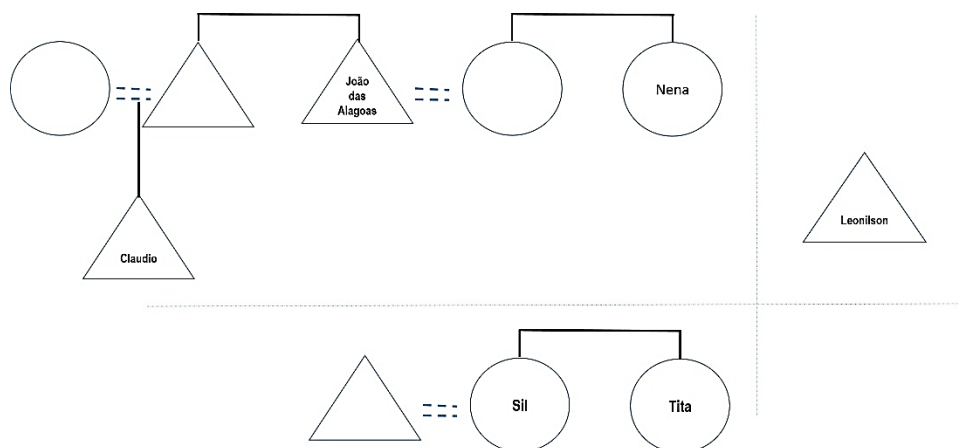
Assim, devido ao perfil pedagógico de atuação do Mestre João, ao longo dos anos, diversas pessoas participaram da Oficina. Alguns participaram por um tempo e depois saíram. Outros chegaram depois. A dinâmica do espaço é a de ser um ambiente receptivo e aberto a quem quiser aprender. Para aprender é necessário atuar na participação coletiva da produção das peças. Essencialmente, ajudar a produzir. Bater o barro e realizar diversos exercícios de modelagem. Ou ainda, “levantar as peças” que é fazer as bases ocas que serão esculpidas e lapidadas por quem assinará a peça, posteriormente.

Não demora a se perceber que há uma relação genealógica entre os integrantes que perduraram. Há basicamente, os parentes do Mestre João, os parentes de Sil e Leonilson.

Leonilson Arcanjo de Holanda é chamado pelo grupo de “Galego” ou “Galeguinho”. Nascido em 11 de junho de 1991, é o mais jovem em idade do grupo e, ao mesmo tempo, o mais antigo membro da Oficina. Também foi o mais novo a começar a trabalhar com o barro, aos seis anos, ainda na Oficina de Mestre João que ocorria na parte alta da cidade, em espaço cedido pela prefeitura, bem no centro de

Capela. Assim como todos deste grupo da Oficina, Leonilson se dedica exclusivamente ao artesanato de barro.

Fig. 3.11 – Esquema genealógico das relações de parentesco dos membros da Oficina – São três blocos familiares separados pelas linhas cruzadas. Um grupo entre João, Nena e Claudio; outro com Sil e Tita; e, o terceiro apenas com o Leonilson.



Fonte: Do Autor.

Galego foi o primeiro discípulo de Mestre João. Entre diversos participantes de uma das oficinas que ministrou para crianças, foi o único que não parou de frequentar o espaço e continuar a moldar. O Galego também é o que mais apresenta uma técnica diferente de modelagem do barro, em relação aos demais membros da oficina e ao que aprendeu com o Mestre João.

Mudei um pouco da maneira de fazer uma peça assim, eu faço eles... eu num puxo assim [explicando com os dedos ao fazer o movimento de alongamento da peça], tipo, antigamente a gente fazia o corpo e puxava já as pernas. Hoje eu não faço assim. Hoje eu faço a metade, só a parte do tronco, aí depois eu faço as pernas separadas e vou colando, e lá eu monto ele todinho por completo. (Leonilson)

Galego se especializou em peças pequenas, de 4 a 20 cm. Tendem a ser peças com maior movimento de membros, seguindo proporções realísticas e com acabamento mais refinado e minucioso em relação ao padrão das esculturas de barro, principalmente no que se refere às vestimentas, expressões faciais e musculatura do corpo.

Segundo Mestre João, cada membro do grupo precisa “ter o seu jeito”. Ninguém pode tá imitando ninguém... Este “jeito” ao qual ele se refere, muitas vezes é temático,

aonde cada um faz um tipo de peça, mas também há uma materialidade no tamanho das peças. No caso do Galego, além do tamanho, há um acabamento diferente e uma maneira de modelar também diferenciada. “Aqui, como cada um não faz em forma, cada um tem seu traço no trabalho”. Os temas das suas peças são focados na santeria, especificamente, o São Francisco e anjinhos. E no que ele chama de “nordeste”. O tema nordeste é referente às figuras nordestinas: um cambiteiro, um vendedor de madeira, cangaceiros e pessoas da região.

Suas peças possuem outro destaque bem peculiar. Leonilson usa tipos de barro diferentes para criar efeitos de pintura sobre as peças. Ele molda o corpo com um tipo de barro e faz os adereços e as roupas com um outro tipo. Após a queima, as peças possuem gradação tonal diferenciada que cria um efeito visual de “pintura”, o que as deixa bem diferentes das peças de barro tradicionais.

Fig. 3.12/3.13 – Leonilson trabalhando na sua bancada e o seu perfil de peças com tema “nordeste” e de santeria.



Fonte: Do Autor e Maria Gabriela Lessa Santos.

Maria Luciene da Silva Siqueira, nascida em 14 de agosto de 1979, é conhecida e chamada por todos de “Sil”. As três primeiras letras que aprendeu a escrever, especificamente, para assinar suas primeiras peças. “Sil de Capela”, foi assim que marcou um cavalinho de barro, que ficou exposto durante algum tempo na oficina do Mestre João até ser adquirido pelo *marchand* Jerônimo Miranda. A alcunha diminuta também é prática familiar, sua irmã, Maria Cícera era chamada de “Tita” e o irmão Luciano de “Nem”.

Sil terminou sendo um caso de destaque na oficina. Foi a segunda a permanecer na Oficina, a primeira mulher. A única de uma turma de 40 mulheres. Sil chegou na Oficina de João devido à situação peculiar da sua família. Sua primeira filha foi diagnosticada com autismo e o Sebrae estava oferecendo uma série de oficinas para mães de crianças especiais. Uma destas oficinas era a de modelagem de barro ministrada pelo João. (NÓBREGA, 2018).

Suas peças são grandes. Vão de 20 cm a 1,5 m. e são, em sua maioria, composições de casais, em diversas situações, embaixo da árvore jaqueira. Árvore, cujas folhas e frutos se tornaram um símbolo de sua assinatura. As peças maiores, não são maiores do que as pequenas, são uma aglutinação destas. São chamadas de pirâmides. Têm quatro lados e contêm diversas outras peças menores agregadas em camadas. Cenas diversas que vão se ladeando e formando uma grande peça piramidal. Estas pequenas peças são representações do cotidiano: mães amentando, pessoas brincando, conversando e namorando na frente de casa.

Fig. 3.14/3.15 – Sil trabalhando na sua bancada e o seu perfil de peças com representações de casarios, da jaqueira e de cenas do cotidiano.



Fonte: Do autor.

Maria Ciça da Silva Siqueira, nascida em 21 de janeiro de 1986, é conhecida como “Tita”. Irmã mais nova de Sil. Foi justamente sua irmã quem a levou para a Oficina. Tita começou ajudando a sua irmã na produção, nos preparos que antecedem o uso do barro. Fazia as peças de complemento, principalmente nos pedidos e encomendas. Tita vinha para a Oficina a pedido da Sil, depois que teve alguns problemas de saúde. Uma eclampsia na gravidez a fez ter problemas de memória. Sil trazia a irmã para ela não ficar sozinha em casa. Entre uma ajuda e outra, foi

aprendendo a modelar o barro: “Aí eu comecei pisando o barro. A Sil mandou fazer as flores... de fazer as flores, aí, já fui [e] passei pras noivas. Aí passou as noivas e os vasos.”

A atividade de modelagem se tornou terapêutica e, por isso, não a abandonou. Ao contrário, se tornou sua atividade de renda: “Porque antes eu tomava remédio, aí depois que eu comecei e vim pra o barro, aí eu deixei de usar o remédio. Depois que eu vim pra cá, não tomei mais. Eu precisava disso. Que antes eu não fazia nada, ficava só com a mente parada”. Tita, na oficina atua como auxiliar dos outros artesãos. Ajuda a “levantar a peça” para o Mestre João – que é fazer o saiote de barro do boi e os troncos e folhas da jaqueira para a Sil. As peças que ganham sua autoria são: as noivas com buquê de flores em formato de vaso, flores em hastes e um modelo de vaso com cajus aonde vão as hastes.

Fig. 3.16/3.17 – Tita trabalhando na sua bancada e o seu perfil de peças: noivas com saias floridas e vasos.



Fonte: Do autor. Foto de Tita trabalhando foi retirada do vídeo “Mestre João das Alagoas: um Patrimônio Vivo” de Renalvo Borges. Acesse: <https://youtu.be/kK3vRUo1uHI>;

Claudio Henrique Freire da Silva, nascido em 22 de junho de 1992, assina suas peças como “Claudio”. O único que não trabalha exclusivamente na Oficina. “Eu estou terminando de construir minha casa. Antes eu trabalhava só com barro, mas agora eu tô entrando com trabalho de jardinagem”.

Claudio é sobrinho de Mestre João, porém, apesar de acompanhar as idas e vindas até a Oficina, seu começo de trabalho não foi modelando, mas fazendo o serviço de preparar o barro. Quando o barro é retirado de sua fonte original, ele é pisado e misturado com água e deixado descansar no sol. Este processo exige muita força física

e, normalmente, é feito sob encomenda pelos artesãos. Claudio era um destes rapazes que ganhavam um dinheirinho para retirar e pisar o barro.

Claudio se especializou na representação da vida cotidiana de uma fazenda, em suas versões miniaturizadas. Suas peças são as menores do grupo. Não chegam a 5 cm de altura. São muito pequenas e, normalmente, compõem um cenário de diversas pecinhas.

Claudio também é o primeiro a ter uma bancada de trabalho fora da sala principal (onde estão João, Sil, Leonilson e Tita). Sua bancada de trabalho fica um pouco depois do meio do galpão. Isolado entre o depósito das peças e as janelas. Seu local de trabalho é estratégico. Já havia testado diversos locais, mas todos que ficavam perto das janelas atrapalhavam a produção das peças: “Era mais ventilado, aí atrapalhava na produção das peças...secavam rápido. Agora aqui... é um espaço melhor pra mim. É bom pra proteger do vento direto”.

Fig. 3.18/3.19 – Claudio trabalhando na sua bancada e o seu perfil de peças: miniaturas de personagens da cultura popular e habitantes das fazendas rurais da região.



Fonte: Do autor. A foto de close da miniatura foi feita por Gabriela Maria Cavalcanti Ferreira Lessa Santos bolsista do Pibic “A Arte do Barro em Capela – AL”.

Maria Eronildes Laurentino ou Nena de Capela, é a mais nova integrante da Oficina. Nascida em 27 de dezembro de 1973, é cunhada de Mestre João. Ela chegou na Oficina em 2013: “Eu já conhecia o trabalho do João. Ele me chamou pra vim, dá uma olhadinha né, ai me chamou pra ir levantar as peças pra ele fazer, ai eu fui tomando gosto. [...] aprender como funciona o barro”. Nena começou fazendo peças semelhantes àquelas que ajudava a preparar para o Mestre João, envolvendo o Boi e as cenas do

cotidiano. Mas como o Mestre João vive reforçando: “Aqui, ninguém copia ninguém”, Nena resolveu inverter a posição de localização das peças de cotidiano no boi e criou o seu “Boi Vazado”: “Depois comecei a fazer diferente [do que preparava para o Mestre João], colocando as cenas dentro do boi vazado”. E esta é sua peça mais famosa: um boi-bumbá com o corpo vazado e alguma cena do cotidiano montada aos moldes do presépio. Segue à risca o que aprendeu com o Mestre João, “só mudei o modelo do boi mesmo”.

Sua posição na Oficina é a mais afastada. Do outro lado do galpão. “Logo quando eu comecei fiquei ali dentro [refere-se à sala principal onde estão João, Sil, Leonilson e Tita], mas é muito quente. Aí eu vim pra aqui”. Além do Boi Vazado com cenas do cotidiano da cultura popular, Nena faz reproduções em tamanho grande de brinquedos: piões, carrinhos, trenzinhos, etc.

Sua bancada é misturada com o depósito de várias peças, não apenas suas, mas de familiares também. É um conjunto bem diversificado de temas. Enquanto descrevia as peças que estavam expostas, ia revelando a autoria de cada uma: “[tem peças dos] Meus dois sobrinhos, meu primo, minha irmã. A esposa dele [Mestre João] também faz estes Coretos aqui e a minha mãe. E a Jó, minha menina”.

Na próxima seção, apresentarei os instrumentos e técnicas de trabalho utilizados na Oficina na tentativa não apenas de mapeá-los, mas de demonstrar como se estrutura o processo criativo destes artesãos.

Fig. 3.20/3.21 – Foto de Nena com seu modelo de peça mais famoso: o boi vazado. Nas imagens seguintes, outro tema frequente: as torres de brinquedos e brincadeiras.



Fonte: Do autor. Foto de perfil retirada do Blog Arte Popular Brasil. Acesse: http://2.bp.blogspot.com/-FIJO54kWdOg/U9PLk6laeFI/AAAAAAAAAB8E/VjW5S91IcdM/s1600/1452535_18711431481

[2886_1733868685_n.jpg](#)

Ao longo do tempo, diversas pessoas entraram e saíram da Oficina. Quando se resgata notícias sobre a Oficina de Mestre João das Alagoas em Capela, as composições de integrantes sofrem algumas variações, apesar de Sil e Leonilson sempre serem citados.

De forma geral e seguindo instruções de Mestre João, repetidas em quase todos os momentos de conversa: cada um faz uma coisa diferente. Como já mencionado, esta diferença assume as características de tamanho de peça e tema: a jaca e a jaqueira é de Sil. Os santos de Leonilson. As flores de Tita e, assim por diante.

Quadro 3: Tipos de Produção por Artesão da Oficina

Artesão	Tamanho da Peça	Tema
João das Alagoas	Médias e Grandes	Boi com relevo estampado no saiote; Cavalo-marinho; Espantalho.
Leonilson	Pequenas e Médias	Santos; São Francisco; Anjinhos. Nossa Senhora. “Nordeste”.
Sil	Médias e Grandes	Jaca; Jaqueira; Mulheres; Casais; Casario e Cenas do Cotidiano; Pirâmides com Casario e Cenas do Cotidiano.
Tita	Médias	Vasos; Noivas; Flores (Levantar Peça)
Claudio	Miniaturas	Cenas de Fazenda; Festejos do Cotidiano
Nena	Médias e Grandes	Boi vazado com cenas do cotidiano dentro dele; Brinquedos e Brincadeiras; Torres de Brinquedos.

Fonte: Do Autor.

Feita esta breve apresentação dos artesãos da Oficina do Mestre João das Alagoas, veremos como são as relações deles com o material que usam e que contextualiza as atividades laborais: o barro.

4. DO BARRO

O barro é o material mais importante em todo este contexto. É a partir dele que se estruturam as peças e o meio de vida desses artesãos. São os seus segredos de manipulação, modelagem e queima que tornam estas pessoas mestres de um saber que escapa aos demais. Como extrair este material? Como saber que tipo de barro é bom para cada tipo de peça? Como preservar sua maleabilidade e, depois, manter sua integridade? Como consertar uma peça quebrada? Estas questões todas são respondidas por vias do saber sobre este material que abunda sob seus pés, suja suas mãos e os alimenta. Acima de tudo, lhes fornece uma identidade.

4.1. Sobre a materialidade do material

Barro: material presente em cada canto do Brasil e possível de ser utilizado por todas as pessoas. Elemento essencial para a constituição do nosso planeta Terra. Material que mobiliza nosso inconsciente profundo e desvela nosso ser interior. Mobiliza sensações, propicia descobertas, inaugura novas percepções internas e realinha nossa energia criativa e curativa. (CHIESA, 2004, p.11).

O contato humano com o barro é ancestral. Mítico. Desde o neolítico que lidamos com este aglomerado de minerais amorfo. E foram suas propriedades geoquímicas, este seu estado transitório entre a dureza das rochas e a maleabilidade aquosa que lhe propiciou um espaço de destaque entre as mãos humanas.

A produção de artesanato de barro segue uma trajetória que surge da necessidade material e segue um desenvolvimento até os valores simbólicos. Estão no nosso imaginário e nas nossas vidas cotidianas. Bem se sabe que muito deste saber do uso da argila advém de todos os grupos que estiveram associados à formação da cultura brasileira: indígenas, quilombolas e colonizadores. O barro é matéria presente na cultura de todos estes grupos.

A prática ceramista na comunidade se desenvolveu inicialmente no ambiente doméstico. Tanto utilitário quanto arquitetônico. No utilitário, se limitava à confecção

de vasos, potes, jarras, moingas e outros utensílios domésticos destinados ao uso próprio. Guarnecer e transportar alimentos e líquidos. No arquitetônico, ocorria na feitura de casas utilizando a argila como argamassa. Técnica de arquitetura que se tornou popular na nossa região. Essas casas, feitas de estacas de madeira e barro batido, chamadas de pau-a-pique ou taipas de massapé, se propagaram durante o período colonial em substituição às ocas indígenas, tornando-se a base para o desenvolvimento urbano nas regiões brasileiras (muitas igrejas e prédios já utilizavam a técnica na constituição de suas edificações). Posteriormente, o barro será bastante utilizado na produção de tijolos e telhas para uso na construção de habitações.

As mesmas mãos que produziam esses materiais utilizavam suas sobras (e a presença das proles no processo de aprendizagem por imitação ou visualização é decisiva neste aspecto) para a confecção de brinquedos e objetos antropomórficos dos mais diversos (às vezes com função religiosa) para consumo próprio ou para pequenas ações de comercialização, mas especificamente, na produção de estatuetas figurativas representando os santos do catolicismo (Santos de Barro). Como aparece em diversos estudos, a comercialização só ocorria com o material excedente (BORBA; RODRIGUES, 1969; PILEGGI, 1958). Hoje, praticamente, se domina a produção comercial com fins decorativos, turístico (*souvenir*) e como arte colecionável. E é sobre este patamar que tem se produzido boa parte dos materiais divulgacionais sobre a arte do barro na região.

São esses ambientes, descritos nos dois últimos parágrafos, que fazem com que a argila vire barro. Quando a argila se torna utilitária, com funções e propriedades mais amplas que aquelas que lhe advêm da natureza, o barro assume seu lugar. É a argila que nomeia a matéria prima com que são feitos os bonecos **de barro** e as panelas **de barro**. São eventos do artesanato **de barro**. O barro é múltiplo. É vívido. Pois mesmos depois de seco, quebrado e fragmentado, se umedecido e revirado, volta a assumir seu estado amorfo e moldável. É verdade que os entendidos do campo geotécnico descrevem a argila por vias de sua composição química e o barro como um termo amplo e genérico. Porém, suas perspectivas não são tão distantes do que encontramos na prática processual dos relacionamentos humanos e não-humanos com este material.

Há diversos tipos de barro. Os artesãos não classificam os barros seguindo algum critério técnico geomórfico tomando como base os argilominerais que lhes garantem a variabilidade de tom, cor e aplicação. Podem variar também na sua densidade ou a distribuição de suas partículas e grãos e no nível de absorção aquosa. (COELHO,

SANTOS, SANTOS, 2007). Mas isso não significa que desconhecem completamente estas expressões: “Eu costumo dizer que é massapê [o tipo de barro que está trabalhando]. Massapê, argila. Quando é pra transportar, o povo chama terracota, mas é tudo uma coisa só. Acho que não muda muito não” (Sil).

Os artesãos de Capela classificam o barro, basicamente, em dois tipos: barro forte e fraco. Dantas (2009, p.30) menciona que em Alagoas os artesãos nomeiam de “barro gordo” ou “barro magro”, enfatizando a qualidade do primeiro sobre o segundo. Entretanto, não encontrei referência a estas expressões entre os artesãos de Capela.

Na maioria das vezes, os tipos de barro são diferenciados pelas cores: “Aqui a gente tem uma diversidade de barro. Tem o barro preto. O mais clarinho. O amarelo. E tem o barro que é aquele branco que é mais fraco pra queimar. A gente usa mais pra dá detalhe. A gente usa mais o preto e o amarelo” (Leonilson). As tonalidades que o barro assume são decorrentes do nível de ferro que o material possui e o formato dos cristais minerais de sua composição.

Sua variação de “bom” ou “ruim” refere-se ao fato de se as peças confeccionadas com ele quebram pouco ou muito na hora da queima. Há também uma percepção do tipo de barro em relação ao tamanho das peças. Há barros bons para peças pequenas e outros para peças grandes: “Eu gosto de trabalhar com o barro amarelo... para as peças pequenas. Já o preto, para as peças grandes” (Leonilson).

4.2. O barro quando preparado

Pontes (1992, p.7 apud STROH et al, 2008, [s.p.]) ao descrever a extração do barro na produção ceramista em São José da Lage, município de Alagoas, percebe que

A preparação do barro tem suas características todas especiais, a extração é manual e transportada por animais. Temos as denominações para os homens que trabalham nas olarias, tais como: barreiro e tirador de barro; o primeiro é encarregado de retirar toda a impureza e amassar até uma perfeita aderência. É também denominado de barreiro o local onde é retirado o barro.

Em Capela, a extração é por ocasião. Às vezes vêm do leito do rio que margeia a cidade e a região da oficina. Às vezes, “se o barro for bom” ou “diferente”, vem das

construções e reformas feitas nas fazendas circunvizinhas: “o João já pega aqueles bolinhos, quando você passa onde tão construindo e tem aquele barro vermelho, aí você olha tem aqueles bolinhos assim pequenininhos... Aí, aquele barro ele pega pra fazer a peça...” (Sil). E, é dado de graça, pelo custo da retirada do material de forma rápida. E armazenado nas dependências do armazém. Majoritariamente, o barro usado na Oficina vem do seu quintal²⁴: “o barro a gente consegue aqui, no quintal de casa. A gente fala com um senhor aqui... a gente paga e ele pega e prepara...” (Leonilson). Este apresenta uma tonalidade marrom escura, bem característica do comumente associado ao “barro”. Mas a região de Capela fornece outros tipos, também usados pela equipe:

Esse aqui é daqui, do quintal [mostrando o barro com o qual estava trabalhando]. Agora tem um, um preto, aí a cor já é diferente [pega um pacote envolvido em plástico com uma porção do barro] aí esse daqui a gente já pega em outro canto. É daqui mesmo de Capela, só que não é do espaço daqui [do quintal]. É porque depende muito do local, aí ele vai mudando de cor. Esse aqui já é claro, e tem ele bem vermelhinho. (Sil).

A extração do barro, normalmente, é feita por pessoas que não estão envolvidas na modelagem. É um serviço prestado, seja por familiares, seja por pessoas especialmente contratadas para este fim:

A gente paga uma turma. [...] Logo no início, quem fazia o trabalho, ia lá no barreiro, tirava o barro, pisava, peneirava [...] tudo isso a gente fazia. Aí com o tempo eu aprendi, comecei a vender, e precisava de gente pra fazer o trabalho que eu fazia que era pisar, peneirar, aí eu busquei a Tita [irmã mais nova da Sil]. Aí, de repente, eu não queria deixar ela só no barro, aí ensinei ela, aí ela aprendeu e o espaço dela ficou pra outro. Aí eu busquei o meu esposo. (Sil).

Mas, na maioria das vezes, é uma atividade assumida pelo próprio artesão: “a gente só paga uma pessoa pra tirar, às vezes quando não paga, a gente mesmo tira pra preparar” (Nena). “O meu barro sou eu que preparo, vou lá, pego, escolho o barro

²⁴ Retome as imagens do cap.2 que apresentam os mapas dos arredores da Oficina e os locais de extração no quintal.

melhor que tem pro meu trabalho e eu mesmo que preparo” (Claudio); “A gente de vez em quando arruma um barro perto que a gente gosta de usar, aí a gente vai buscar ali perto do campo, a gente que vai cavar. A gente cava e enche o carro, carrega o carro. Quando é aqui, quem tira é seu João” (Tita).

O barro é retirado em pedaços ou blocos que contenham o material. Normalmente, vem misturado com terra e rochas. São usadas enxadas para cavar o local e baldes para transportar o material. Quando a retirada acontece em grandes áreas, cujo barro é denso e volumoso, “...que escorrega na ‘lanha’ da enxada” (João de Deda apud DANTAS, 2009, p.30), o material está quase pronto para o uso. Quando o material não apresenta estas características e possui muitas impurezas, com muitos fragmentos rochosos, é necessário passar por um processo específico que transforma o material original.

Fig. 4.1 – Barro recém extraído (Jan/2019), que foi pisado e deixado para secar na entrada do galpão.



Fonte: Do autor.

Este material é deixado para secar, é triturado, pisado, quebrado e, posteriormente, peneirado:

A gente pega o barro bruto. Deixa secar pra ficar uma forma melhor pra usar. Pisa ele. Faz ele em pó e passa na peneira, faz o preparo com a água pra modelar.... deixa ele pouco tempo... assim... mais ou menos uma semana para secar e tirar mais água... e deixar ele mais forte e aí começa a trabalhar. (Leonilson).

“Aí tiram o barro do barreiro, põe pra secar, aí pisa, peneira. Aí ele pisa de novo pra deixar o massapê. É todo um processo pra deixar ele sem as impurezas” (Sil); o barro é secado para facilitar sua fragmentação, pisado para ser transformado em um pó e então peneirado para retirar pedrinhas, matos, seixos e quaisquer coisas que prejudiquem suas propriedades de modelagem e queima. E, é neste processo de peneirar o barro que já se identifica algumas de suas propriedades, como a qualidade para uma boa queima:

Eu faço quase toda semana, todo final de semana o meu esposo prepara barro. Ele coloca numa bacia, o meu né!? A gente coloca numa bacia, e ele peneira, na peneira fina, bem fininha [...] a gente distingue, porque quando o daqui tá dando problema, quebra muito, a gente pega de outro lugar. (Nena).

Na Oficina, o barro muito puro é tratado como problemático. Ele é mais fácil de modelar, mas pode causar muitas quebras e “estouros” das peças durante a queima: “Se for tipo uma peça maior, tem que ser um barro com mais areia. Porque se for puro demais ele vai rachar na secagem e no forno ele pode estourar” (Claudio). Após a peneirada e a identificação do nível de fragmentação do barro, pode ou não ser acrescentado mais areia na sua composição:

É porque o barro, ele tem umas três camadas. Tem a parte da areia, que pode ser usada pra enfraquecer o barro puro, aí tem outra camada que já é um pouco mais limpa e lá embaixo tem a argila mais pura e não tem quase nada de areia. Aí aquela ainda eu dissolvo ela na água, ela fica líquida, pra poder passar no pano. (Claudio).

O barro neste estágio é bastante volátil e adaptável. Por isso, peças quebradas, seja na etapa de cura, seja durante a queima, são aproveitadas neste momento. Ao serem pisadas e transformadas em pó, ajudam na qualidade da liga do material final.

A terceira etapa deste processo de preparo é a peneirada. Ela acontece tanto com o pó seco quanto com a posterior inserção de água na massa adquirida. Esta água acrescida é usada para distribuir melhor o pó e separar dois tipos de barro: um mais fino, para acabamentos das peças e uso no processo de colorização; e outro mais denso e

menos arenoso para peças pequenas: “Tem um barro mais grosso, que é pra peça maior, que ele pode ser puro demais, e o barro das figuras é preparado no pano” (Claudio).



Placa IV – Pedacos de barro recém extraídos do quintal da Oficina. Sequência inicial do processo: fragmentação dos blocos de barro secos, que são pisados e macerados até a consistência de areia.



Placa V – A preparação do barro segue várias etapas. Da secagem, após a extração, pisar com um pilão (ou bater com uma madeira em forma de madeira) para fragmentar o material até se transformar em pó que será peneirado usando peneiras de plástico e/ou telas para então gerar a base em pó que será misturada com água e formar uma pasta que será colocada em formas para voltar a secar e atingir a consistência desejada para o trabalho.



Placa VI – O barro peneirado e umedecido é deixado para descansar e curar em placas e recipientes de gesso que absorvem o excesso de umidade com o tempo, deixando a massa de barro mais pastosa.

No processo são usados diversos tipos de peneiras: de pano, tela ou até mesmo os utensílios de cozinha. Após a peneirada, o resíduo será umedecido, podendo ou não repassar pela peneira. Então, as massas umedecidas do barro encharcado são deixadas para decantar e reduzir seu volume.

Fig. 4.2\4.3 – Processamento do Barro – Massa de barro já fragmentada e que foi acrescida de peças quebradas para o aproveitamento. Placa de gesso com massa de barro decantando no lado de fora da Oficina. O barro neste estágio tem a consistência plástica e maleável. Pode passar dias. Em caso de sol forte, eles cobrem o material com um pano para ele não secar muito rápido e rachar. Acaso isso ocorra, basta reumedecer o material e deixar passar por todo o processo novamente.



Fonte: Do Autor e Foto de Gabriela Maria Lessa Santos.

São usados blocos ou placas de gesso para acumular o barro, cuja função é absorver o excesso de umidade e deixar o barro pastoso e delgado, ideal para modelar:

Tem que ser de algodão [o pano]. Pra coar é até um pouquinho rápido, agora pra secar tem que deixar ele assentar o barro, aí a água fica separada, aí eu tiro o excesso e a goma que fica embaixo com um pouco de água eu boto na forma de gesso. Ela puxa a umidade e fica já... Aqui, a textura [mostrando com os dedos]. Tem nada de areia. (Claudio).

Essa textura ideal só é percebida com as mãos. Mestre João, quando questionado sobre o ponto correto, precisou pegar um pouco do material, esfregar nas mãos e mostrar: “tá vendo? Assim. Quando tá assim, tá bom!”, enfatizando a facilidade com que o material se espalha na mão, ainda com consistência e mantém a retenção do movimento feito.

Fig. 4.4 – Textura Ideal do Barro – Em sequência: Mestre João mostrando a textura ideal do barro para começar a trabalhar: pegou um pedaço embaixo na bacia de gesso que continha o material e espalhou sobre a palma da mão, tentando demonstrar como a maleabilidade do material permitia sua manipulação e, ao mesmo tempo, preservava a ação dos dedos.



Fonte: Do Autor.

Durante esta fase de preparo da massa de barro, dependendo do tipo de peça que será feita, o material pode sofrer acréscimos: desde pedaços de peças quebradas e

moídas, ferro moído (de ferrugem) até papel. “O problema da quebra não é na queima. É na mistura” (João). Mestre João revela que há uma correlação entre o tamanho da peça, sua durabilidade e a mistura para preparar o barro. “Não dá pra usar barro puro, tem que ter mistura. Se não ela quebra!”.

Mestre João explicou que sempre é necessário misturar um pouco de chamote ao barro para permitir que a peça não encolha ou entorte. “Na mistura com o chamote deixa o barro mais resistente!” (João). Segundo um glossário online da UFRGS, chamote é a “Argila já queimada e moída em vários tamanhos de grãos. Fornece estabilidade às massas cerâmicas e facilita a secagem por igual reduzindo o encolhimento e o empenamento (como já foi queimado, o chamote é inerte)” (CERÂMICA, 2000, [s.p.]).

Outra prática bastante utilizada pelos artesãos da Oficina é misturar o barro com o papel. Segundo Mestre João:

E o barro ele também é misturado com o papel até 30%, 40% [...] Com papel, jornal ou qualquer outro papel sendo solúvel. Aí ele fica um barro que não estoura nem racha. Melhor mistura que tem, sabendo usar. Também se passar ele fica fraco. Até 40% usa uma parte com a outra. Vamos dizer 60 do barro e 40 do jornal ou papel higiênico, papel toalha, qualquer papel, que seja fácil de solúvel. E a melhor mistura que tem na verdade é o papel. [...] Fica maneiro, o barro fica mais leve, ele fica... Ele não perde a rigidez dele, mas também se passar de 40 já perde. Aí vai ser mais papel e menos barro ai fica fraco. Também dependendo da espessura, né, por que as vezes um barro fraco com uma espessura fina ele quebra fácil, mas se ele engrossar aí já fica mais difícil dele quebrar... (João).

A descoberta desta técnica permitiu evitar muito prejuízo na queima das peças que estouravam. Quando questionado sobre a origem deste procedimento, Mestre João, foi categórico: “Eu vim aprender isso, lendo...”. Assim como diversas outras práticas da Oficina, Mestre João desenvolveu este conhecimento sobre as misturas de material na peça, primeiro através de publicações sobre cerâmica:

Eu entrei numa livraria lá de Maceió e perguntei se eles tinham livro sobre cerâmica. O atendente me mostrou um estrangeiro. Eu não

entendia o que estava escrito mas folhei e vi as imagens. Tinha muitas imagens, explicando como fazer. Foi de lá que vi como fazer um forno. (João).

A duração do barro é atemporal. Mesmo quando solidificado, pode retomar suas propriedades elásticas e amórficas com a inserção de água. Por isso, as práticas de retirada e processamento são feitas só quando é necessário. Cada artesão tem sua própria reserva, ao lado de sua bancada, baseado no tipo de peça que produz constantemente e no consumo de material. Mestre João, Sil e Nena são os que mais consomem material pelo tamanho e quantidade de peças produzidas. Depois, vem Leonilson e Tita e, por último, Claudio, não tanto ao volume de peças que faz, mas devido ao seu tamanho diminuto, as miniaturas não consomem muito material.

Fig. 4.5 – Barro estocado e embalado em plástico para preservação do material. Este depósito da imagem é de Sil. Dependendo da demanda de encomendas, pode durar até um ano.



Fonte: Do Autor.

Quando estes blocos e massas de barros estão prontas para trabalhar são guardadas com a ajuda dos sacos plásticos. Há dezenas de sacos espalhados pela Oficina, sempre cobrindo alguma peça ou algum balde que contem barro de trabalho. O saco evita que a peça pegue vento e resseque, o que levaria ao retrabalho de ter que prepará-la novamente. Seja na forma de sacos nas peças grandes, seja na forma de potes, nas peças pequenas, o plástico é um instrumento auxiliar no processo de preservação. Com o mesmo fim, tam-



Placa VII – Toda a Oficina é repleta de peças em diversos estágios de desenvolvimento e de diferentes artesãos. Há as reservas de barro de cada um, nas suas respectivas áreas de trabalho. Tantas as reservas, quanto as peças se utilizam dos sacos plásticos para sua preservação. Sempre é possível visualizar algum material coberto pelas sacolas plásticas e sempre há uma reserva de sacos plásticos de uso contínuo. Os plásticos cobrem as áreas das peças que estão sendo trabalhadas naquele momento e deixam de fora as áreas já finalizadas que demandam secagem para a queima. Como a equipe sempre tem encomendas para entregar, os plásticos são mais do que necessários para equilibrar a secagem de uma área da peça com a preservação de outra.



Placa VIII – Os potes de margarina, no topo à esquerda, são repositórios de barros com pigmentos diferenciados, usados por Leonilson para modelar peças com tons diferentes. Ele imprime cor às peças sem pintar, apenas usando barros de origens diferentes que apresentam colorização distinta. Assim, as tonalidades do barro se tornam elementos de tonalidade diferenciadas que criam a impressão que a peça foi pintada. Os bois tem estampas e padrões de cor impressos pelo Mestre João com o uso destes barros de tonalidades diferentes.

bém se usa pedaços de pano, umedecidos, mas não tão frequentemente. Os panos terminam sendo usados quando as intervenções na peça são mais drásticas, tais como cortes profundos e raspar camadas vazadas.

A etapa seguinte seria a de modelagem. Nesta dimensão os instrumentos de trabalho e as mãos exercem um papel tão especial que serão abordados em um capítulo à parte (o próximo).

4.3. O barro quando pinta

A utilização do próprio barro como material para pintar as peças, não é algo novo. Em Porto Real do Colégio, onde

As caboclas artesãs só conhecem a técnica do levantamento ou cordel, que consiste na modelagem das peças utilitárias, partindo de um rolo de barro, sem auxílio do torno. Esse processo, pela sua rusticidade, requer mais habilidade da artesã. A decoração se faz com tauá, espécie de calcário branco que, diluído em água, serve como tinta. (CHALITA et al, 1979, [s.p.]).

Em Capela, os artesãos também usam estratégias semelhantes. Mestre João se acostumou a usar restos de ferro queimados e oxidados como material para a pigmentação de algumas peças: “isso aqui é o resíduo do ferro. Depois que ele tá ai há muito tempo, fica isso aqui ó [mostrando o pó na mão]. Tudo que queima ele vai encascando. Aí eu pego e ele serve como corante depois, aí misturo com um pouquinho de barro pra pintar...” (João).

João se acostumou, inclusive, a utilizar padrões de cores diferentes na finalização de suas peças, ainda com o barro cru. Ele começou a usar tipos de barro distintos, que apresentam cores variantes, para imprimir uma pré-pintura ao material.

Uma vez eu passando lá pela rua do sol, eu achei uma argila rara. Azul, bem azul. Quando eu acho estas argilas raras, assim, de cor diferente eu não faço peça. **Faço tinta delas.** Eu deixo ela líquida para passar por cima da peça. Eu uso ela como corante. Eu não pinto com tinta plástica ou a óleo não. Eu uso o corante da natureza. Às vezes,

uso da ferrugem, do ferro que a gente queima. Saem estes pedaços assim [mostrando o pó de ferrugem]. Eu quebro ele com o martelo, faço pó e ele serve de tinta... misturando com o barro branco, faz um lilás, um roxo... (João).

Nas bancadas laterais da área de trabalho do Mestre João, é possível encontrar potes de margarina com vários tipos de barro de cores diferentes, especialmente armazenadas para este fim: pintar detalhes de tonalidades diferentes nas peças. Às vezes, antes de queimar, outras, depois, com uma segunda “demão” quando a tonalidade “fica fraca”.

Fig. 4.6 – Colorização – A colorização com o uso do barro de tonalidade diferente passou a ser usada por diversos membros da Oficina. De pequenos detalhes nas peças à sua modelagem distinta. A primeira imagem é de Nena (pintando algumas áreas dos brincantes), a segunda de Leonilson (modelando as rédeas e o assento com barro diferente) e a última de Tita (pintando as bordas das rosas e o colar com barro branco)



Fonte: Do Autor.

Por isso, nas peças de Mestre João, é possível encontrar esses nuances levemente coloridos, de tons quaternários e opacos, que dão à peça um colorido delicado e tênue. Entre os membros da Oficina, apenas Sil, parece não ter inserido a técnica em suas peças. E um deles modificou a técnica, imprimindo uma assinatura estética completamente inovadora: Leonilson.

Leonilson adaptou a lógica do **pintar com o barro diferente** usada pelo Mestre João, para uma dimensão mais ampla: Leonilson **pinta modelando com o barro diferente**: “a gente começou usando assim, para pintar as peças e com a queima e coloca um barro diferente assim [apontando para um chapéu] e dá a cor.”

Galego convencionou usar tipos de barro de tonalidades diferentes em seu trabalho, visando criar padrões também distintos nas peças; ele aproveita a variação tonal que encontra nos tipos de barro e as usa para compor as áreas das peças que modela. Assim, nos corpos e vestimentas das figuras ele usa barro de tonalidades distintas. Esta pequena variação faz com que, após a queima, as peças pareçam já pintadas, destacando as suas características e detalhes.

4.4. O barro quando cola

A modelagem do barro quando direcionada à produção das mais variadas peças, figurativas ou não, impõe ao artesão o confronto com o movimento. Em princípio e tradicionalmente, as peças são feitas de um único bloco, cuja massa é pressionada e se estende suas protuberâncias que vão ganhando formas reconhecidas: um nariz, uma boca, um braço, uma perna. É comum que um corpo humanóide seja feito com um único bloco de barro que vai ganhando ou perdendo massa conforme sua forma final se iguala à vontade do artesão.

Quanto mais detalhes há na peça, maior a necessidade de modelagem em blocos diferentes. As peças de Mestre João, Sil, Nena e Leonilson tendem a ter partes e pedaços que vão sendo acrescentados posteriormente à modelagem do bloco:

Mudei um pouco a maneira de fazer uma peça assim, eu faço eles... eu num puxo assim [mostrando como modelar com os dedos as pernas de uma maçaroca de barro], tipo, antigamente a gente fazia o corpo e puxava já as pernas. Hoje eu não faço assim, hoje eu faço a metade, só a parte do tronco, aí depois eu faço as pernas separadas e **vou colando**, e lá eu monto ele todinho por completo. (Leonilson).

Ou até mesmo, são agregados às peças maiores. Os bois gigantes de Mestre João e as pirâmides de Sil costumam ter peças de figuras humanas acrescentadas às bases do saiote do boi e nos degraus da pirâmide, respectivamente.

Obviamente, estas peças são feitas em momentos distintos, assim, não se pode contar com a propriedade do barro em grudar as peças. Elas precisam de um elemento extra. Assim como ocorre com o processo de pintura do artesanato de barro em Capela,

que não usa tintas industriais, mas o próprio barro como pigmento; a colagem das peças também é feita com barro.

Em um primeiro momento a colagem das peças de barro é feita com o barro ainda “amolecido”. Basta pressionar um pouco os dedos entre as massas que as duas sessões se unem como se nunca estivesse sido separadas antes. “Enquanto tá assim mole [mostra com o dedo o barro cedendo à pressão levemente], ainda cola. Quando tá com uma textura mais áspera, aí é que cola mesmo!” (João). É assim que a maioria das peças são feitas.

É assim que Sil acrescenta os casais e os troncos da jaqueira nas peças ou suas folhagens (com a ajuda de pequenos pregos, anteriormente fixados).

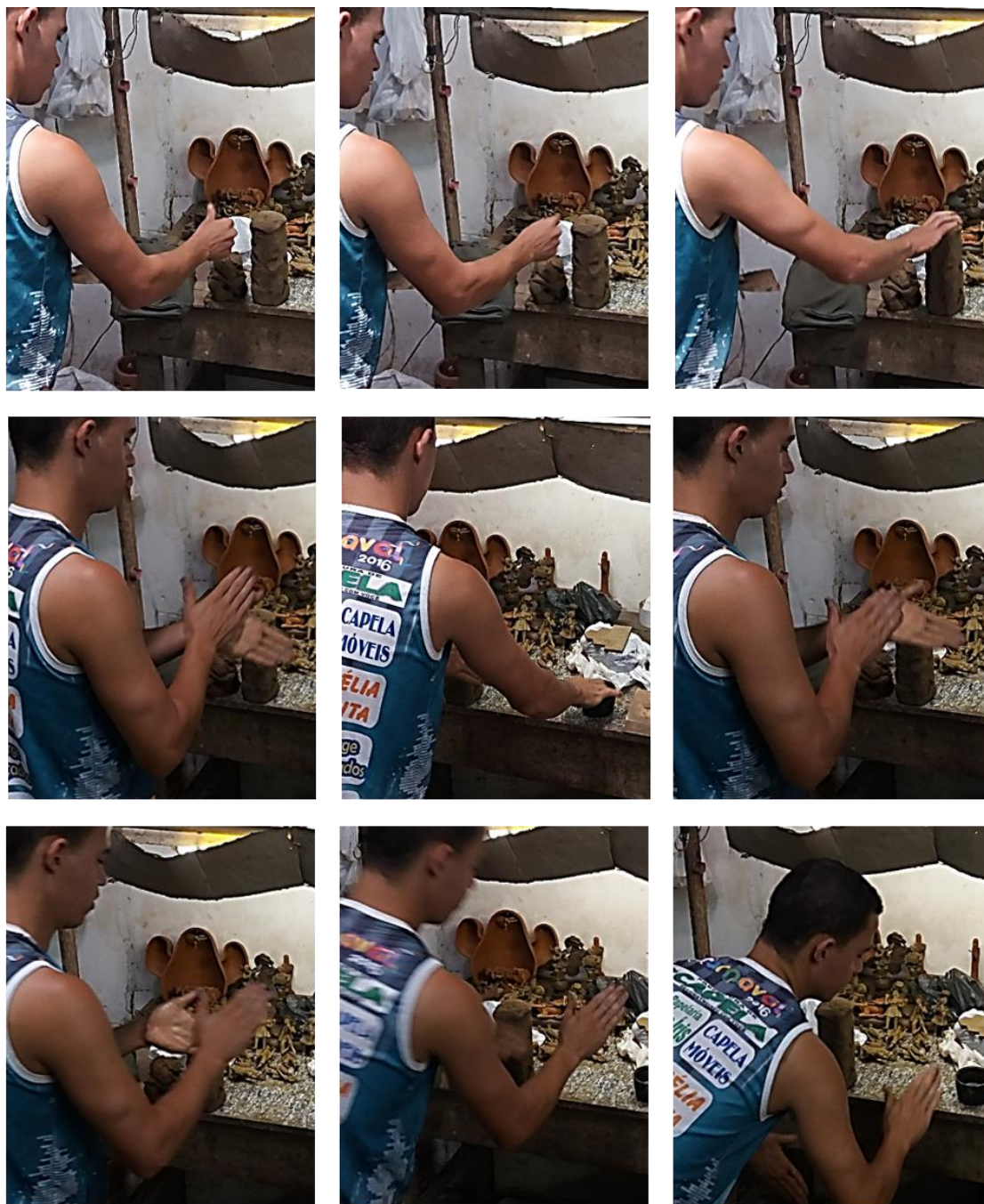
Em outros casos, principalmente nas peças maiores e que ganharão relevo, a secagem é impossível de ser evitada. Porém, mesmo assim, o material cola. Mestre João vai riscando as áreas que pretende agregar o barro, tal como o pedreiro faz antes de assentar o reboco na parede. Sua faquinha é o objeto que faz os riscos e seus dedos, levam o barro até o local, recém riscado, pressionando-os até ficar satisfeito com a aderência.

Entretanto, há outros casos, que nem uma e nem o outro procedimento é possível. Ou porque as peças já estão em um nível de secagem cuja pressão não é mais eficaz ou quando se tem partes de um corpo que foram moldados em separado, ou os dois casos. Neste momento, é necessário fazer uma cola extra do barro, uma cola-barro e não apenas usar suas propriedades de colagem do barro que cola.

O barro para se transformar em cola, em cola-barro, precisa passar por um processo especial. Não basta misturar argila e água para ter uma pasta aquosa que grude as peças entre si. É necessário quase uma performance.

Acompanhei, em dois momentos distintos, esse preparo. Uma a pedido do Mestre João, para iniciar um processo de colocação de peças no saiote do boi e, outra, quando Leonilson finalizava um São Francisco e precisava agregar os braços às mangas do santo. Em ambos os casos, foi Leonilson que os preparou. A primeira ocasião do procedimento foi tão rápida e hipnotizante que não tive tempo de registrar pelas fotografias. Pedi que me avisasse, em outra ocasião, quando fosse preparar a cola, para poder registrar adequadamente.

A cola deve ser preparada na hora em que será usada, senão não colará os materiais. Leonilson, por exemplo, que trabalha horas direto, sentado no banquinho, todas as vezes que fez a cola, precisou se levantar. Em pé na frente da bancada, ia



Placa IX – A feitura da cola-barro. Tanto Leonilson, quanto Claudio, que fazem peças pequenas, usam bastante a cola-barro. Trata-se de uma certa consistência de barro liquidificado, batido na própria mão, que serve para unir pedaços de peças esculpido em separado. No caso das peças pequenas, para evitar amasso e ter controle sobre a qualidade de cada modelagem, as partes são feitas em separado e unidas com o uso da cola. Na imagem, Leonilson, se levanta e realiza toda a etapa de preparação em pé (o que difere de sua posição normal, de modelagem, que se passa completamente sentado no banco). Os pequenos nacos de barro são retirados aos punhados ao alisar os dedos sobre a massa de barro que descansa sobre a mesa e umedecidos quando as mãos, sujas do barro, tocam no pote de água sobre a mesa e esfregadas, uma na outra. O processo é repetido diversas vezes, até que a consistência que se forma na palma da mão é identificada com breves toques dos dedos na palma e aceita pelo artesão, que por fim, a raspa na bancada, ficando pronta para o uso.

passando as mãos no bloco de barro e umedecendo os dedos no pote de água, que descansava sobre a bancada e esfregava freneticamente as mãos, uma na outra, batendo-as levemente, abrindo e puxando as palmas. Era um frenético “Plif! Plaf! Shōshōshô... Plif! Plaf! Shōshōshô...” das batidas das palmas e do seu esfregar mútuo. Entre um conjunto de movimentos e outros, seus dedos tocavam a palma, sentindo a textura e se dirigiam ora ao barro, ora ao pote de água e repetiam todo o processo. O procedimento acabava quando uma das palmas era raspada em direção ao bloco de mármore que guarnecia sua bancada, retendo uma laminha amarronzada e borbulhante.

Imediatamente, sentava no banco e ia galgando melecadas daquela pasta, com a faquinha, nas partes que precisam ser agregadas, acertando um ou outro toque na peça e revirando-a até se certificar que a posição estava correta e firme.

O barro, assim, precisa de um preparo especial que lhe acerte a textura e que o faça cumprir com seu desígnio.

Fig. 4.7 – Cola-Barro – Bancada de trabalho de Leonilson com detalhe para a cola feita com barro aguado que visa ligar as peças dos braços do São Francisco. A mão suja do barro da modelagem é umedecida na pequena bacia de água sobre a bancada, esfregada mutuamente depois pressionada sobre o limite da bancada de granito de modo a raspar a lama sobre a mão, que, posteriormente, será recolhida pela ponta da faquinha e aplicada nos pontos de interseção das peças.



Fonte: Do Autor.

4.5. O barro quando queima

Quando as peças estão prontas elas precisam secar. Elas não podem ir para o forno sem secar. O risco de entortar e explodir é grande. As peças são deixadas para secar ao ar livre, mas protegidas das correntes de ar nas prateleiras e bancadas do galpão. Ficam

lá até acumular uma quantidade suficiente para possibilitar a queima. Quando as encomendas são específicas e emergenciais, são queimadas à parte e em separado.

A secagem é a etapa mais demorada. Gasta-se mais tempo para secar do que se levou para modelar: “A secagem é o que demora mais. A secagem pra uma peça dessa [aponta para uma peça média de casal] vai na faixa de um quinze a vinte dias. [...] Aí no inverno, vai pra mês”. (Sil).

Depois de secas, as peças se preparam para serem queimadas no forno. A etapa de queima é sempre um pouco tensa. Todo o trabalho de dias, semanas ou meses, pode ser perdido, se a queima for malfeita. Mas o risco é necessário. Sem a queima as peças não têm durabilidade e resistência. Partem-se em pedaços ao menor esbarro. Quando queimadas, já resistem, não só aos impactos eventuais, mas às intempéries.

A queima é a parte mais delicada e, ao mesmo tempo, agressiva de todo o processo em que se envolve o artesanato de barro. Até o momento, foi possível acompanhar como a feitura de uma peça de barro envolve etapas, que não podem ser puladas ou apressadas. No Programa *Balançando o Ganzá*, de Ranilson França (2005), sobre a comunidade do Muquém, em União dos Palmares (AL), o entrevistado Omena revela:

[...] Ela sai para buscar o barro no barreiro; bate o barro, peneira o barro, depois faz a peça e coloca a peça no lugar que não tenha muita ventilação para secar, porque se colocar no vento diretamente, a peça racha. Depois de vários dias, toca assim nos lábios [colocando o dedo nos lábios] e segura no barro, aí a peça tá pronta pra ir pro forno; vai pro fogo; leva mais ou menos 12 horas para queimar, a madeira tem que estar seca, tem que ir colocando devagar, porque a labareda não pode subir de uma vez, muito alta. Leva 12 a 13 horas para queimar no forno. Leva mais ou menos oito horas para poder desenformar [...]

Mestre João concorda, mesmo sem ter visto este programa. Em vários momentos, afirmou: “Na produção de barro se você se apressa, dá problema!” (João). Para os artesãos da Oficina, apesar de rotineira, a queima é uma atividade delicada, estressante, cansativa e problemática. A apreensão decorre do risco de se perder as peças:

Eu fui obrigada a aprender a restaurar, porque saía do fogo e eu ficava ‘Ah, Jão, vou fazer mais isso não!’ e ele ‘Não, oxe, que é isso?! Num

sei o quê. Tem que ter paciência!’ Aí eu: ‘Não! Tá me incomodando, quero não fazer! Isso não existe, quebrar tudinho!’ Até hoje eu não gosto de quando queima. [...] É porque quando é as peça de encomenda? Se quebrar, eu vou ter que passar o maior tempo restaurando [...] e ainda tem que explicar, um pequeno, e ainda tem que ter toda aquela conversa. E se o cliente não aceitar? Tem que fazer, secar. Menina, e uma vez que eu perdi uma fornada inteira? As peças tava tudo vendida e eu liguei pro cliente [voz de choro] ‘ah, quebrou tudo’, aí ele ‘tá chorando, é?’ E eu: ‘É!’ [risos] Aí ele: ‘chore não. Eu espero você fazer outras. Faça outras que eu espero.’ Mas graças a Deus eu consegui. Fiz outras, tudo de novo. (Sil)

Mestre João não esconde sua apreensão: “a gente ainda tem que aprender muito nesta área de forno... a gente vai no eterno aprendiz, nisso.” (João). E Mestre João tem aprendido fazendo experimentos, no erro e acerto. “Agora há pouco mesmo fui queimar a peça, deu um toque, aí, pufo!, estourou no fogão e o João ‘ah! A peça é tua!’ E eu: ‘tá estourando é João?’ E ele: ‘não, é um negócio que eu butei [na mistura do barro]’” (Sil). Mestre João não tem receio algum em revelar os casos de erro. Certa vez, para atender a um pedido de um *marchand*, queimou a peça na noite anterior à data marcada para entregar. E para resfriar a peça rápido, deu um banho de água fria. Não aconteceu nada na hora, mas depois a peça foi se desintegrando: “Ele [o *marchand*] ligou reclamando que a peça tava virando pó. Tive que fazer outra...” (João).

Para que as peças sejam queimadas e petrifiquem, fazendo o barro virar cerâmica, é necessário leva-las até o forno. O transporte exige a participação de todos. Nas ocasiões em que acompanhei a queima haviam três vezes mais pessoas que o normal na Oficina. É um evento. Primeiro há uma força tarefa, familiar e contratada especialmente para este fim, que ajuda no resgate das peças que foram feitas em casa e lá ficaram para secar; no transporte de casa para a oficina; na eventual finalização de algumas peças para aproveitar a queima; e, sua posterior retirada.

Como Mestre João e Sil tendem a fazer peças muito grandes, com 1 metro, 1 metro e meio, exigem uma dinâmica diferente para levar essas peças até o forno:

A peça mais difícil que eu fiz e que eu tô fazendo é essas grande, porque é difícil botar no forno, é difícil levantar ela pra botar no fogo. É difícil transportar, porque você precisa juntar gente, porque, por

exemplo, essa peça [falando da peça pequena em que ela estava trabalhando no dia] pra botar no forno, eu sozinha consigo levantar e queimar. Já essa peça grande, é mais difícil. (Sil)

As peças são arrumadas no forno, das maiores para as menores. Algumas peças como vasos, ou que tenham dimensões côncavas receberão peças menores, visando preservar sua integridade e protegê-las do calor excessivo. A posição das peças no forno é distante da boca que recebe as brasas e elevada em cerca de um metro, com tijolos. Se o calor for muito intenso e direto na peça ela estoura.

O forno, depois de completamente preenchido, vai sendo vedado com tijolos e argamassa feita com resíduo de barro ou pó-de-barro, especialmente estocado para este fim. São deixadas pequenas brechas que permitam olhar para as peças lá dentro e identificar seu estágio de cozimento.

Fig. 4.8 – O Forno – O forno é monitorado em todo o processo. Como os artesãos da Oficina já perderam muita peça estourada ou malcozida, porque o forno não atingiu a temperatura correta (as vezes passava dois dias queimando), eles deixam uma brecha para olhar se as peças estão na cor correta (de vermelho à roxo).



Fonte: Do autor.



Placa X – As peças que ficaram nas prateleiras do galpão para secar são levadas para dentro do forno. Primeiro as grandes, depois as pequenas. É um trabalho bem demorado e vagaroso. Cada peça é levada e assentada sobre um piso elevado de tijolos, que estão soltos; devido a isso, as peças são viradas e reviradas até se encaixarem completamente.



Placa XI – Mestre João vai, pacientemente, ajustando cada peça que é trazida, apurando-as no piso móvel de tijolos; às vezes faz calços com pedras e cascos de tijolos para deixar as peças mais firmes. Não há uma predeterminação. As peças vão se encaixando conforme seu tamanho e perigo de cair, escorregar ou até mesmo estourar. Este risco é até calculado para não colocar peças seguras sobre as que tem a possibilidade de estouro, para que em caso de perda, uma não leve a outra junto.



Placa XII – Entre as peças maiores, as mais pesadas são deixadas por último, para ficarem logo na abertura do forno e serem tiradas primeiro. Depois, são colocadas as peças pequenas, nos entre lugares das peças grandes. Peças ainda menores são dispostas dentro de outras peças, como vasos.



Placa XIII – Como a queima é um processo delicado para os artesãos da Oficina, cada um é responsável pelo transporte e colocação de suas respectivas peças dentro do forno. O risco de deixar cair e quebrar ao colocar de mau jeito uma peça é grande, por isso, cada artesão pega suas próprias peças. Nas peças grandes, há uma ajuda, mas sempre supervisionada pelo criador da peça. Na imagem, Sil e Tita vão apurando suas peças depois que Mestre João terminou de colocar as dele.



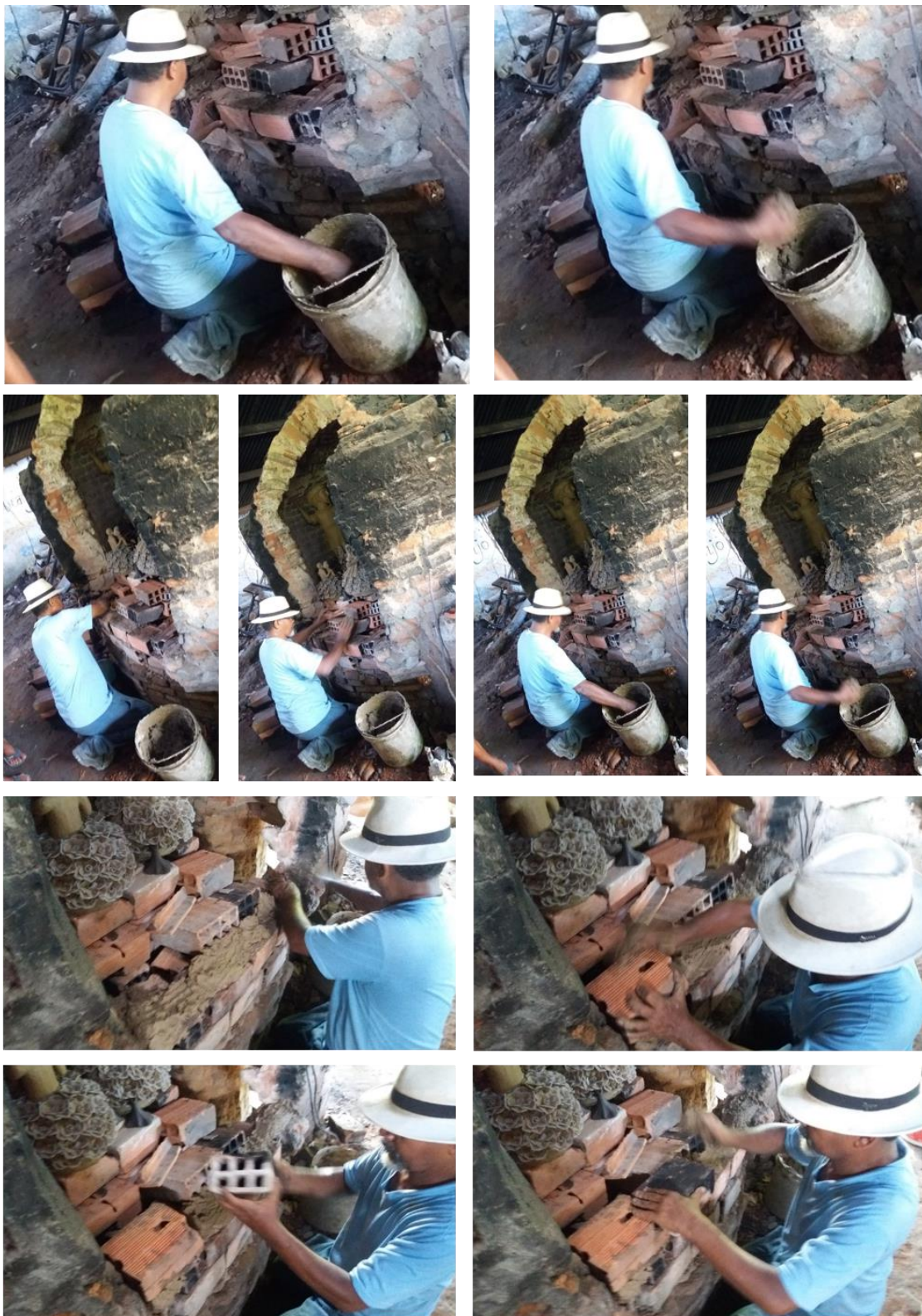
Placa XIV – As madeiras ocupam um grande espaço ao redor da Oficina e possuem um galpão exclusivo para seu depósito (ao lado dos fornos). São centenas de feixes organizados em blocos. Cada bloco é de um artesão, comprado em separado. Entretanto, na hora da queima a pessoa responsável (o contratado especial para operar o forno) é instruída a retirar porções de cada conjunto, de forma a equalizar a quantidade de madeira que será usada e as peças que estão no forno para serem queimadas. De modo que, em uma queima de três artesãos se usem as madeiras das pilhas destes respectivos artesãos conforme o número de peças de cada um. Quem tiver mais peças naquele momento, gastará mais madeira, por exemplo.



Placa XV – Após a organização das peças no forno, começa o recolhimento de tijolos, de vários cantos da Oficina. Fornos pequenos são desmontados e tijolos vão sendo empilhados ao lado da boca do forno.



Placa XVI – Em paralelo às buscas pelos tijolos, os ajudantes (contratados especialmente para este fim , de cuidar da queima), começam a preparar a massa para fechar o forno (se revezam nesta atividade de pegar tijolo e preparar a massa). Usa-se pó-de-barro (resíduos da peneirada) e quaisquer outros restos não adequados para modelagem. Estes vão sendo misturados com água, ao lado do forno.



Placa XVII – Mestre João é quem fecha o forno. Vai pegando os tijolos que estão em uma pilha do lado esquerdo, com uma mão e, com a outra, uma mão da massa que foi coloca em um balde do seu lado direito . E tal qual um pedreiro, vai assentando tijolo e massa, intercalados entre si, subindo uma parede e fechando a boca do forno.



Placa XVIII – É um procedimento contínuo, entre pegar tijolo, preparar a massa e assentar a parede. É quando a massa acaba no balde que Mestre João enxuga o suor do rosto com uma toalha. Nesta altura, já foi aceso o fogo e o calor já é sentido na parede. “É importante para secar o barro e vedar, pra não escapar o calor”, me explica Mestre João.



Placa XIX – Quem cuida do fogo é um outro rapaz contratado para esta atividade. “Eu não aguento, não! Eu passo o dia inteirinho doente se eu pegar esta queimadura”, revela Mestre João. A roupa industrial que o rapaz veste, térmica, comprou para ver se aguentava “caldear” o forno, mas desistiu. O rapaz vai de minuto em minuto retirando lenha das pilhas do terreno e alimentando o fogo. O fogo tem que crescer aos poucos e no fim, quando as peças estão vermelhas, se colocam alguns eucaliptos para elevar ao máximo a temperatura. Nestas horas, não fica ninguém na oficina, devido ao calor escaldante.

A Oficina tinha dois fornos no galpão anexo. Um em cada ponta do galpão. No meio deles, e no entorno, milhares de feixes de madeira esperando o uso. O forno principal, ficava logo na saída da porta do galpão, tinha cerca de 2,5 metros de diâmetro, abobadado, com três bocas do lado direito inferior e uma abertura irregular no que lhe servia de frente. O segundo, na outra ponta do galpão, um pouco menor, com cerca de 2 metros de diâmetro, possuía apenas duas bocas e a mesma abertura irregular servindo de frente.

Fig. 4.9 – Antigo forno principal (por ser o maior) da Oficina.



Fonte: Do autor.

Fig. 4.10 – Segundo forno secundário da Oficina (usado para peças menores).



Fonte: Do Autor.

Fig. 4.11 – Novo forno, construído após o desabamento do galpão – A primeira foto é quando estava sendo construído; a segunda, já após sua utilização.



Fonte: Do Autor. A foto da reforma foi realizada pela aluna Maria Beatriz da Silva Santos, bolsista do Pibic “A Arte do Barro em Capela – AL” em janeiro de 2019.

Fig. 4.12 – Fornos pequenos – São improvisados com tijolos soltos, usados na Oficina para queimar peças muito pequenas (como as de Claudio e Leonilson) ou quando se precisa queimar rapidamente uma ou duas peças devido a uma encomenda específica. A primeira foto é do galpão antigo, e a segunda, já no novo galpão.



Fonte: Do Autor. A foto do forno pequeno na área reformada foi realizada pela aluna Maria Beatriz da Silva Santos, bolsista do Pibic “A Arte do Barro em Capela – AL” em janeiro de 2019.

Além destes dois fornos, os artesãos usavam fornos menores, improvisados e montados na hora. Estes fornos de ocasião são usados quando é necessário queimar uma peça específica, de encomenda, ou uma quantidade menor de peças menores que inviabilizam o custeio do forno maior. Sua montagem consiste em dispor os tijolos ladeando as peças que seriam queimadas.

Na reforma de 2018, os dois fornos foram destruídos e foi construído um único nos fundos do galpão, mais distante da escola, possibilitando assim que as queimas aconteçam a qualquer momento. Anteriormente, como o forno principal estava bem perto do muro da escola, acendê-lo em dias de semana era um transtorno para escola e as reclamações levaram os artesãos a realizarem a queima apenas nos finais de semana.

Acender o forno é um custo muito alto. De lenha, de tempo e de mão-de-obra. O calor é excessivo e costumeiramente, ocasiona situações de adoecimento de quem se envolve na alimentação do forno. Todos os artesãos da Oficina costumam contratar rapazes que cuidam do fogo e de seu “caldeamento”, como é chamada a etapa em que é necessário aumentar a temperatura do forno para que as peças fiquem bem queimadas. “Tem que elevar a temperatura a 1000 graus pra ficar resistente” (João).

A Oficina usa dois tipos de madeira: o Sabiá, árvore nativa abundante na região; e, o eucalipto²⁵, vindo de plantações comerciais. Em ambos os casos o material é

²⁵ Planta nativa da Oceania que pertence à família das Mirtáceas. Bastante usada em políticas de reflorestamento e replantação para abastecer a indústria do papel e, por isso criticada por ambientalistas pela “desertificação verde” que provoca.

comprado. Uma ou duas vezes por ano. “Tem vezes que dura um ano e meio. Um caminhão de lenha” (João).

Há uma preocupação ecológica de Mestre João com a queima das peças. Reconhece que é um prejuízo para a natureza. Mas ele mesmo não desmata. Só compra quando é fazendeiro que tira para construir. Reclama, inclusive das padarias: “Eu compro um caminhão por ano. Eles [os donos de padarias], um por semana!” (João).

O tempo de cozimento é variado. As brechas no forno servem para olhar a cor da peça no forno. Dependendo das tonalidades que adquire se sabe que estão prontas. “Passava dois dias e uma noite [para queimar]. Mas hoje tá bem mais fácil. Até porque com o decorrer do tempo a gente vai aprendendo. Aí a gente começa de manhã, quando vê a noite, já tem terminado” (Sil).

Em uma das queimas que presenciei, após algumas horas, Mestre João observou que as peças não estavam mudando de cor e, após uma avaliação, concluiu que o forno não estava atingindo a temperatura adequada. Mandou preparar mais barro e começou a cobrir pontos de vazamento do calor no forno. Foi cobrindo todas as brechas por onde saía vapor, inclusive diminuiu a que usava para olhar as peças. Precisou usar sacos plásticos na mão para passar o barro, devido ao ar quente que escapava dos buracos.

Quando ele fica escuro – a fumaça do candeeiro não deixa aquela parte escura?!, quando tá daquele jeito é que não queimou bem. Só tá bem quando ele queima e você vê umas craquelâncias e ele fica roxo. Se ele chegou a no mínimo mil graus... tem parte da peça que pega, outra não...porque trabalhar com o barro não se limita só a estas peças que chama ‘biscoito’. A queima disso é biscoito que chama. Porque ela não é de alta temperatura. (João)

Como já mencionei anteriormente, João deu os primeiros passos no barro com uma artesã local chamada Luzinete. Ele levava suas peças, pequenas, para ela queimar. E foi com ela que aprendeu a fazer seu primeiro forno.

Eu abria um buraco no chão, assim grande. Abria as paredes. Só não tinha esta parte fechando (o teto). Botava as peças em cima e a boca dele era um buraco e jogava a lenha por baixo. Mas dava pouca quentura... Foi com Luzinete [que aprendeu]. Ela botava as painelas

[que ela fazia] e cobria com telha, cacos das panelas que quebravam...
(João)

Não que ela tivesse lhe ensinado, apenas viu como ela fazia e fez o seu próprio. Machado (1977, p.18) explica, de uma forma simples e resumida, como eram feitas as cerâmicas nos espaços populares, semelhantes ao que Mestre João frequentou: "Essas mulheres oleiras cozinhavam seus barrinhos num forno rústico, cavado na terra, e tiravam as peças com absoluta perfeição."

Eventualmente, as peças quebram. Seja no forno durante a queima. Seja durante seu transporte, colocando ou tirando do forno. Em ambos os casos se pratica uma restauração. "No restauro se faz uma mistura de durepoxi com papel e faz o restauro e tudo" (João). Após passar esta massa, eles pintam a área restaurada com barro para camuflar a área restaurada. Apenas as peças de encomenda dos *marchands* e das galerias é que não passam pelo restauro: "Geralmente a gente não faz restauro quando é uma peça para colecionador, aí eles não querem..." (João). Entre as bancadas de trabalho sempre há restos de uma caixa ou outra da massa epóxi usada como adesivo, mostrando como dependem dela para os consertos, que são mais frequentes do que se imagina.

4.6. O barro quando vai embora

As peças de barro, depois de queimadas ganham certa resistência, mas ainda assim, precisam de certa proteção. Mestre João já perdeu muita peça durante o transporte, pois chegavam quebradas. "A gente mandava de qualquer jeito... E chegava só os cacos..." (João).

Em todas as áreas da oficina há caixotes de madeira espalhados, com muitos jornais dentro. São usados para embalar as peças e enviar para os galeristas e colecionadores que fazem as encomendas.

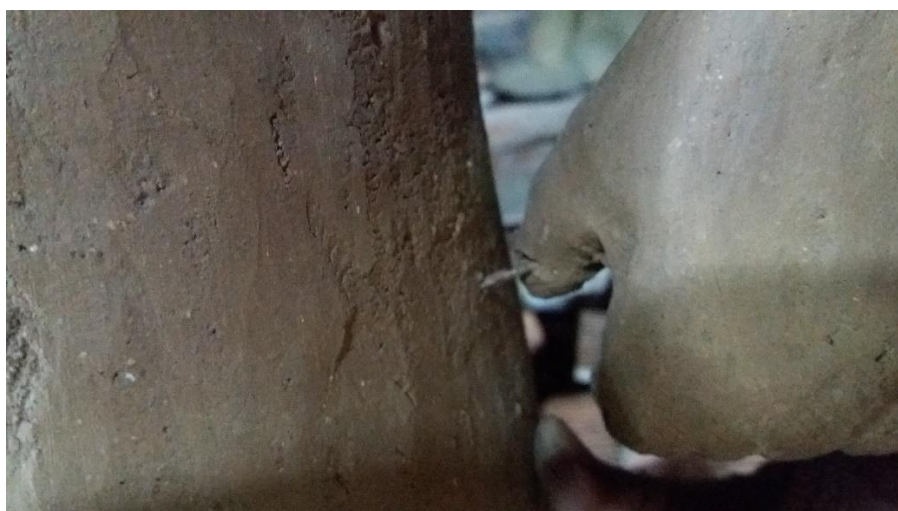
Fig. 4.13 – Caixotes espalhados pela Oficina para resguardar o transporte das peças e protegê-las.



Fonte: Do Autor.

Há uma preocupação muito grande em desenvolver um sistema que acondicione as peças e as protejam. Esta preocupação aparece até nos momentos de idealização delas, com o uso de estratégias para evitar danos no transporte, como prender os braços das figuras para evitar que eles se soltem ou rachem ao serem erguidos, por exemplo.

Fig. 4.14 – Detalhe de arame colocado entre o braço e o corpo da peça para evitar que se desprenda no transporte. Iniciativa tomada a partir de experiências desastrosas.



Fonte: Do Autor.

Quando estas peças de barro saem da Oficina e ganham a estrada, sobrevivem ao trajeto e chegam ao seu destino, elas se transformam completamente. Elas não são mais

peças de barro. São consideradas obras de arte. São objetos altamente disputados por *marchands*, galeristas e colecionadores. Curiosamente, nenhum dos artesãos da Oficina respondeu, positivamente, se tem peças em suas casas, decorando-as. Nem muito menos seus familiares as tem, seja de compra ou por presente. Inclusive, na cidade Capela, não se encontra peças dos artesãos da Oficina de Mestre João sendo expostas ou decorando espaços públicos²⁶.

As peças são cobiçadas por pessoas de fora. E é preciso problematizar o papel dos *marchands*, galeristas e colecionadores neste processo. Retomarei este assunto no último capítulo deste trabalho.

O barro se mostrou em todas as suas potencialidades. Não que já tenhamos iniciado, mas, na seção seguinte, vou enfatizar os impactos que a mão tem sobre o barro.

²⁶ O que difere da receptividade que o artesão tem em outras localidades. Em Maceió uma peça do boi de Mestre João foi colocada na praia da Avenida.

5. DA MÃO

Como procurei apresentar, nas partes anteriores deste trabalho, mexer com o barro, exige um corpo e membros que o manipulem. O barro, *per si*, por mais qualidades e propriedades que tenha, não se transforma sozinho em peça de artesanato. Ele exige uma mão que o retire do solo, o peneire, o amasse, amolengue e molde até ganhar a sua forma final que quando queimada, ganha o *status* de obra e lhe permite circular ente galerias, coleções e acervos. Esta mão, inteligente, é o que lhe dá forma. Apesar de ser inteligente, esta mesma mão precisa ser treinada. E na Oficina de Mestre João das Alagoas podemos perceber como ocorreu este treinamento...

5.1. Sobre as técnicas e os processos criativos

Ingold (2015, p. 58), discorrendo sobre o trabalho manual medieval, já adiantava que “muitos materiais comumente utilizados são obtidos a partir da combinação improvável de ingredientes de uma variedade surpreendente de fontes”. Entre artesãos e artífices há uma eterna disputa por autoria e primazia. “Quem começou primeiro a fazer...” é uma frase célebre, imutável e que constantemente aparece no discurso de diversos destes agentes. Em determinada medida, nos deparamos com o princípio da inovação. Neste momento é bom recordar que “inovação” não pressupõe apenas “novidade”, mas implica na transformação e na mudança do estado normal das coisas. Isto é, na evidência de que as coisas foram feitas de uma forma diversa ou distante, minimamente desviante daquela que se pressupunha ser a norma.

Neste sentido, é possível dizer que o artesanato de Capela inova. Sua inovação ocorre em diversos aspectos: do início da produção do barro, sua modelagem, queima até a comercialização. Um exemplo é a utilização de papel triturado na composição da massa de argila utilizada na produção de peças grandes, com o objetivo de aumentar sua resistência a impactos e leveza. Retomarei, mais adiante, estes processos inovadores. Por ora, quero enfatizar a dimensão material do barro e a sua relação com os artesãos.

Sendo assim, para perceber a materialidade dos objetos é necessário seguir estas trilhas materiais que dão corpo e vida às coisas que as pessoas fazem. O barro sozinho não é a fonte criativa e funcional pela qual as mãos do Mestre João agem e esculpem as

peças. Elas precisam de ajuda. E não são apenas das outras mãos para acelerar a produção em massa ou organizar a queima e o transporte das peças ou sua comercialização. É de outros materiais, além do barro, como o papel que lhe permite assumir grandes formas e diminuir o desgaste no transporte, preservando a peça no seu deslocamento da pequena cidade de Capela para o mundo. Ou ainda, do uso de fragmentos de peças de barro, quebradas, que dão mais resistência à peça quando misturadas à massa.

Para perceber o papel deste trânsito material na vida do artesão e de sua obra, passa-se, como Ingold (2015) sugere, da materialidade dos objetos para a propriedade dos materiais que compõem estes objetos.

Assim evito, como orienta Ingold (2015), avaliar os processos de consumo dos objetos e, no lugar disso, foco naqueles de produção.

O que se defende aqui é que, neste tipo de investigação, é necessário seguir os objetos nos seus processos constituintes, pois eles se constituem não apenas com a ação humana (processos sociais ou culturais), mas também, sob processos materiais, na interação recíproca e interveniente dos materiais que lhe compõem e que não são aparentes no produto final. Os processos dos materiais escapam da observação destes objetos quando estão em circulação na sociedade. Penso aqui diretamente no artesanato que é consumido não *in loco*- isto é, nos locais em que são produzidos, mas na migração e circulação em locais distintos e não afluentes, tais como coleções de artesanato, centros urbanos, galerias e museus. Espaços que não comportam, completamente, a apreensão de seus *ethos* originários. Até porque “os materiais parecem desaparecer, engolidos pelos objetos mesmo aos quais deram à luz. [...] são os próprios objetos que captam a nossa atenção, não mais os materiais de que são feitos. Vemos o prédio e não o reboco nas paredes; as palavras e não as tintas com a qual foram escritas.” (INGOLD, 2015, p. 60). E, no fim das contas, são os materiais que sobrevivem e não os objetos (quando uma peça quebra, é seu pó e os cacos o resquício do material em que foram feitos, mas não se tem mais o objeto. Seus usos não podem coexistir com a desagregação do material, mas sua constituição permite que volte ao circuito de produção e se torne uma nova peça; é o que acontece com o barro. Mesmo quebrado, volta, em forma de pó, para as bases que efetivarão um novo molde). Há um reaproveitamento de peças quebradas em todos os sentidos. Massas de epóxi sempre estão ao alcance para colar os cacos e rachaduras nas peças, evitando desperdiçar o tempo e o material. Quando da impossibilidade, mesmo quando o barro já estiver

cozido, ele poderá ser reaproveitado. As peças são maceradas em pó e hidratadas com água e misturadas compondo novos blocos de modelagem. Inclusive, tal técnica às vezes é preferida para compor peças mais resistentes.

Não se trata de animar a matéria. Sua agência também é material. É uma dimensão material que impele a própria matéria, e, por conseguinte, as mãos que a regem. Trata-se de pré-identificar os materiais nos “fluxos geradores de mundo” (INGOLD, 2015, p.63).

Com isso em mente, seria possível perguntar: quais as propriedades dos materiais usados na fabricação de objetos de barro? E ainda: quais destas propriedades são suprimidas e ressignificadas na produção artesanal de barro em Capela? Ou melhor, já propondo um questionamento mais metodológico, como partir das propriedades de um objeto para as suas qualidades²⁷, haja vista que as propriedades dos materiais são reconstituídas como qualidades pelos manipuladores. E isso varia de indivíduo para indivíduo. Então, quando um destes resolve inserir determinado material na fabricação e no seu artesanato, está atribuindo uma qualidade ao material. Qualidade esta que imprime uma assinatura ao modo de fazer a peça e, posteriormente, representa culturalmente a região, a cidade e o país, quiçá a cultura onde foi produzida. Tido a partir deste ponto criativo, imaginado e percebido pelas mãos e pela experiência que atribuiu uma qualidade ao material, independente de suas propriedades físico-químicas. Penso, especificamente, no uso do papel na argila, na mistura dos fragmentos das peças quebradas (chamote) e nos instrumentos de trabalho como a faca e o pincel, anteriormente descritos, cujas usabilidades não estão associadas à funcionalidade de suas composições materiais, mas a princípios de qualidade de uso atribuídos pelos artesãos. A faca não corta. O pincel não pinta. Com o papel não se escreve ou se embrulha. Os objetos ganham novas (de inovação?) conotações de uso e resguardam um saber que permeia a assinatura estética do segmento. Em outros termos: a maneira de construir o traço, moldar a peça e pigmentá-la é influenciada, decisoriamente, pelos instrumentos utilizados. São eles que vão mediar a aparência da peça. Sua falta ou mudança implicará na aparência diferenciada da peça, logo, no estabelecimento de um não-lugar de pertencimento – ao passo que não lhe reconhece familiaridade às demais peças que acompanham a coleção do lugar ou o tipo/aparência do artesanato de sua região.

²⁷ Tomo emprestado a crítica de Ingold (2015) ao teórico do design David Pye (1968).

5.2. A mão quando se estende

Fig. 5.1 – A faquinha utilizada por Mestre João das Alagoas na feitura de suas peças – Instrumento que se tornou padrão nas mãos de todos os membros de sua oficina.



Fonte: Do Autor.

O que é uma ferramenta? Seria a ferramenta apenas um objeto? Algo que é usado para um fim? Será que todas as ferramentas pertencem à mesma categoria de objetos? Ingold (2015, p.101) nos dá uma pista incisiva nesta percepção:

O que significa dizer que, na realização de alguma tarefa, uma ferramenta é usada? Podemos supor que o uso seja o que acontece quando um objeto, dotado de certa função, é colocado à disposição de um agente, que almeja determinado propósito. Quero cortar uma prancha, e tenho um serrote. Então uso o serrote para cortar a prancha. No entanto, [...] está claro que preciso de mais do que do serrote para cortar a madeira. Preciso do cavalete para servir de apoio, preciso das minhas mãos e dos meus joelhos, respectivamente, para segurar o serrote e para manter a prancha no lugar, preciso de cada músculo do meu corpo para fornecer a força que impulsiona o serrote e para

manter o equilíbrio enquanto trabalho, preciso dos meus olhos e ouvidos para monitorar o progresso. Mesmo a própria prancha se torna parte do equipamento para o corte, nela o sulco que se vai desenvolvendo ajuda a orientar o trabalho. Cortar madeira, então, é um efeito não do serrote apenas, mas de todo o sistema de forças e relações criado pelo envolvimento íntimo do serrote, do cavalete, da peça e do meu próprio corpo. O que é feito então do nosso conceito de uso? Para responder a essa questão precisamos considerar três coisas. Em primeiro lugar, o que é preciso para que um objeto de algum tipo, como o serrote ou o cavalete, conte como uma ferramenta? Em segundo lugar, como é que a instrumentalidade da ferramenta se compara com a do corpo do homem com a qual é conjugada? E, em terceiro lugar, será que essa conjunção pode ser considerada independentemente dos movimentos gestuais nos quais é posta em funcionamento?

O que Ingold (2015) demonstra é que as ferramentas são objetos que se criam em torno de uma história e na relação com uma série de coisas, humanas e não-humanas, em um grande sistema coordenado que nomeia, presentifica o presente e o ato que torna a coisa uma ferramenta. E a ação executada por ela, imprescindível desta última. Isto é, “a função das coisas não são atributos, mas narrativas” (INGOLD, 2015, p.102). A ideia de ferramenta como um objeto que está associado a uma ação que cumpre seu propósito não permite perceber quando as ferramentas são utilizadas fora de seus propósitos e ações usuais.

No artesanato de Capela, os objetos-ferramenta são ressignificados em novos propósitos orientados às peças e às necessidades dos artesãos. As ferramentas são comuns e especializadas ao mesmo tempo. Há duas classes de objetos. Aqueles que têm seu uso e função correspondentes à sua criação original e aqueles que foram ressignificados. Na primeira categoria estão os bancos e bancadas de madeira, as bacias com água, os sacos plásticos que recobrem o barro para evitar que resseque; potes de margarina que guardam restos de barro ou água; as estantes de madeira que guardam as peças; as luminárias e até as madeiras e os fornos de queima, fixos e montados. Na segunda, são objetos comuns que advém do dia-a-dia, do uso cotidiano, mas ressignificados para atender às demandas do novo trabalho: um pote de sorvete que

serve de base; um corpo de caneta que vira marcador de olho; uma faca cega e gasta que se transforma em extensor do dedo; um pincel sem pelos, etc.

Uma faquinha não é uma faca. É um objeto extensor dos dedos que age moldando, lapidando, cortando, desenhando, furando, aparando as peças. Seu uso é tão amplo, mas ao mesmo tempo tão limitado que nunca é “faca”. A ela não se usa como seu desígnio ergonômico-funcional, mas é ressignificada pelos artesãos como um dedo extra, mestre dos demais, cuja rigidez e *design* o tornam imprescindível na feitura das peças daquele grupo. Assim, Nena usa um pote de plástico quadrado de sorvete para servir de molde para “levantar” suas peças; Claudio e Leonilson usam um pedaço de madeira quadrado como base de modelagem, e um martelo de madeira para bater no barro e deixá-lo liso; Sil usa um corpo de caneta vazia para fazer os olhinhos... e diversos objetos vão se construindo em função e uso, conforme a necessidade do artesão.

Fig. 5.2 – Instrumentos – Em sequência: Claudio usa um martelo de madeira para alisar as peças. Na bancada detalhe da presença da faquinha, dos pincéis sem pelo e de ponta amassada e da tábua de madeira, suporte para modelagem pequenas. Além da Bacia com água e da luminária que auxiliam o processo. Como Claudio faz peças diminutas, usa uma lupa para ter controle sobre a modelagem das peças.



Fonte: Do Autor.

O que se observou durante os diversos dias de vivência na Oficina coletiva de Capela foi a usabilidade desta faquinha por todos, sem exceção. Em alguns, este instrumento é quase ancestral:

Essa daqui [apontando para a faquinha] foi minha primeira, né, quer dizer, uma das primeiras, faz mais de quinze anos. Não sei, acho que falei até pra vocês que essa faca aqui era grande, aí, foi diminuindo. Essa aqui serve pra dar detalhe nas peças menores, aqueles menininho, tipo... [pega peça] essa maneira aqui, dar o detalhe mais assim, que ela é mais fininha, pra dar os detalhe mais nos olhos. Essa aqui [apontando para outra faca] pra peça um pouco maior, mais ou menos dez centímetros, que é os santinho, e essa aqui [apontando para uma terceira faca] pra peças maiores. (Leonilson).

Não importa se a peça é grande ou pequena; detalhada ou simplificada; utilitária ou figurativa. A faquinha é usada da mesma forma entre todos. Quando questionados sobre o que precisam para começar a fazer uma peça, todos são categóricos: “É só a mão, às vezes uma faquinha boa...” (Nena). A ideia de escola já se esboça aqui.

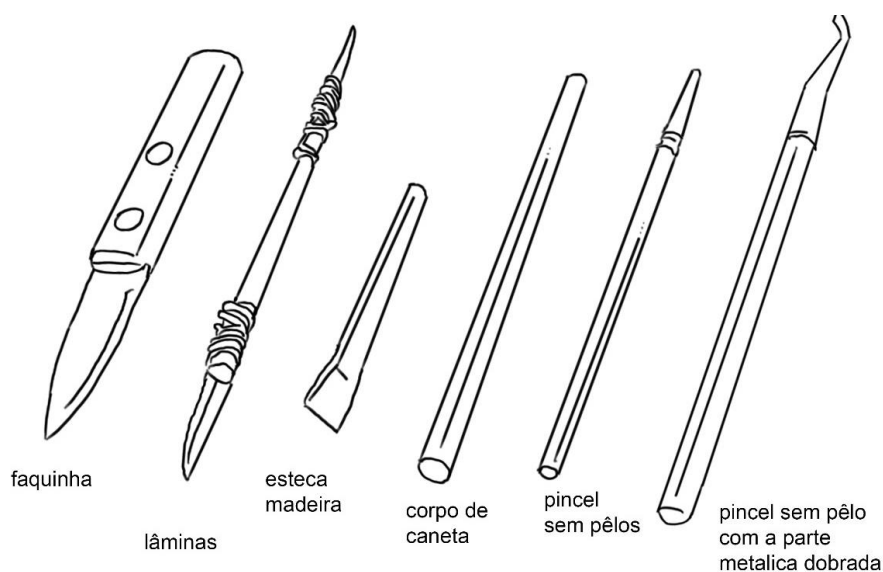
Para desvendar esta dimensão material, parece, como sugere Ingold (2015) mais adiante, que não basta observar os objetos e descrevê-los. É necessário captar suas interações recíprocas com os indivíduos e o ambiente em que a relação se estabelece. Esta orientação advém ao esclarecer a complexidade de observação de uma pedra molhada secar ao sol:

A pedregosidade, então, não está na ‘natureza’ da pedra, na sua materialidade. Tampouco está na mente do observador ou do profissional. Ao contrário, ela emerge através do envolvimento da pedra com todo o seu ambiente - incluindo você, o observador - e da multiplicidade de maneiras pelas quais está envolvida nas correntes do mundo da vida. A propriedade dos materiais, em suma, não são atributos, mas histórias. (INGOLD, 2015, p.68-69).

Assim, a imaterialidade dos modos de fazer artesanato não está na peça em si ou no imaginário do artesão, somente; mas, fundamentalmente, na mediação entre eles e o

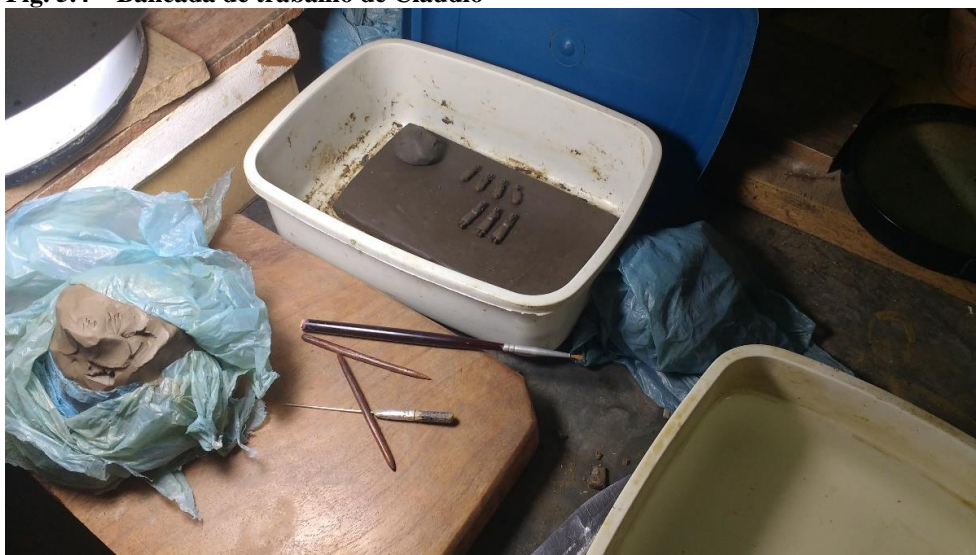
ambiente. Todos os artesãos entrevistados mencionaram conhecer a existência das Estecas²⁸. Ainda assim, todos fizeram menção ao seu não uso e a preferência pelas “ferramentas tradicionais”. No caso deles, a única mencionada como tradicional foi a faquinha (fig. 4.1): “[...]desde que eu cheguei a minha primeira ferramenta foi uma faquinha dessas...” (Sil). Entretanto, é possível observar o uso, variado entre os artesãos, de placas de madeira, bacias com água, pincéis, réguas de plástico, tubos de caneta, pincéis sem pelo ou amassados, alicates e martelos de pressão.

Fig. 5.3 – Alguns dos instrumentos e ferramentas adaptados em uso que são encontrados na Oficina.



Fonte: Desenhos em Nanquim de Mariana Petróvana, feitos sob encomenda para a Pesquisa.

Fig. 5.4 – Bancada de trabalho de Claudio



²⁸ As Estecas são instrumentos utilizados para esculpir o barro. Formalmente, são hastes de madeira com pontas feitas de arame vazado, com diferentes formatos, que servem para cavar, cortar e modelar o barro. São frequentemente utilizadas nas práticas seculares de olaria utilitária, desde o período medieval. Normalmente são compostos de um conjunto de ferramentas com cerca de 6 a 20 instrumentos distintos em cada uma das pontas.

Fonte: Do Autor.

Fig. 5.5 – Bancada de trabalho de Sil.



Fonte: Do Autor.

Fig. 5.6 – Bancada de trabalho de Nena.



Fonte: Do Autor.

Fig. 5.7 – Bancada de trabalho de Mestre João – Detalhe para o celular do Mestre João “Nem zap pega!” (João). Importantíssimo para os contatos entre os clientes, todos feitos por ele. Até mesmo os agendamentos de visitas, inclusive as minhas.



Fonte: Do Autor.

Fig. 5.8 – Bancada de trabalho de Leonilson.



Fonte: Do Autor.

Fig. 5.9 – Área de trabalho de Tita.



Fonte: Do Autor.

As ferramentas não são nada menos que uma extensão da mão inteligente. A presença de ferramentas criadas, demonstra como a utilidade do material é construída em decorrência da necessidade. Os objetos são manipulados para aderir ao uso: “Tô usando esse espetinho também, né? [pra fazer olhos] É. Caneta. A gente usa muito [...] Sim, caneta que num tá mais fazendo parte do uso, a gente usa. Eu tava até falando pra Tita, ´vamo fazer uma campanha pra quando as caneta acabar a tinta, dão pra gente?’” (Sil).

Fig. 5.10 – Faquinhas – Leonilson mostrando suas três faquinhas, uma delas quase sem lâmina e indispensável para seu serviço de modelagem: “...se eu perder essa faca, num sei não...” (Leonilson).



Fonte: Foto de Gabriela Maria Cavalcanti Ferreira Lessa Santos bolsista do Pibic “A Arte do Barro em Capela – AL”.

É assim que os corpos de caneta vazios se tornam modeladores de olhinhos nas peças ou permitem criar textura de plantas e animais. A ausência de um instrumento específico não impede o artesão de adaptar seus materiais de trabalho. Entre os seis membros da Oficina, apenas Leonilson demonstrou uma resistência em ter que substituir sua faquinha, numa eventual perda do material: “eu num sei... até essa aqui, às vezes eu fico até imaginando se eu perder essa faca, num sei não. Essa aqui eu tô até pensando acho que vou cortar aqui, ver se tem ainda o ferro aqui [rindo, enfatizando a lâmina diminuta de tanto uso ao longo dos 15 anos]...” (Leonilson).

Nos outros, a substituição não era um problema. “[Em caso de ausência] eu uso a unha, né?!”, respondeu Sil, taxativa, quando questionada. Assim, as ferramentas passam por um processo de improvisação:

Ela [a faquinha] é mais assim, pra fazer os olhos, a boca, os cortes dos dedos, coisa mais assim [...] as vezes dá pra usar, qualquer, por exemplo um palitinho, geralmente quando eu tô assim, no hospital assim, que eu levo um pedacinho de barro, eu não levo a faca, ai eu pego um pedacinho coisa de picolé, ai saio ajeitando, [...] (Nena).

Além do uso de instrumentos, as peças precisam ser feitas com referências. A modelagem exige memória e a visão. Os membros da Oficina usam um sistema de referência com quaisquer coisas que venham a auxiliar o processo: seu dia-a-dia, aquilo que vem quando saem de casa, aquilo que se agradam, mas, principalmente, o uso de revistas e fotos.

Eu vou levantar o cinema. Aí eu vou e coloco o pastoril, o guerreiro, o forró, o carnaval.... o cotidiano da gente, né?! É o que eu vivo aqui.
(Nena)

De fotos e de algumas peças [outras esculturas de barro] assim, a gente tira assim alguma inspiração. Eu gosto muito de ver, até gosto muito até de assistir filme do Nordeste. Porque daí a gente tira tema, tira modelo do trabalho que tá perto, aí gosto muito de assistir filme nordestino, que é do sertão, né, aí eu gosto de tirar, criar. (Leonilson)

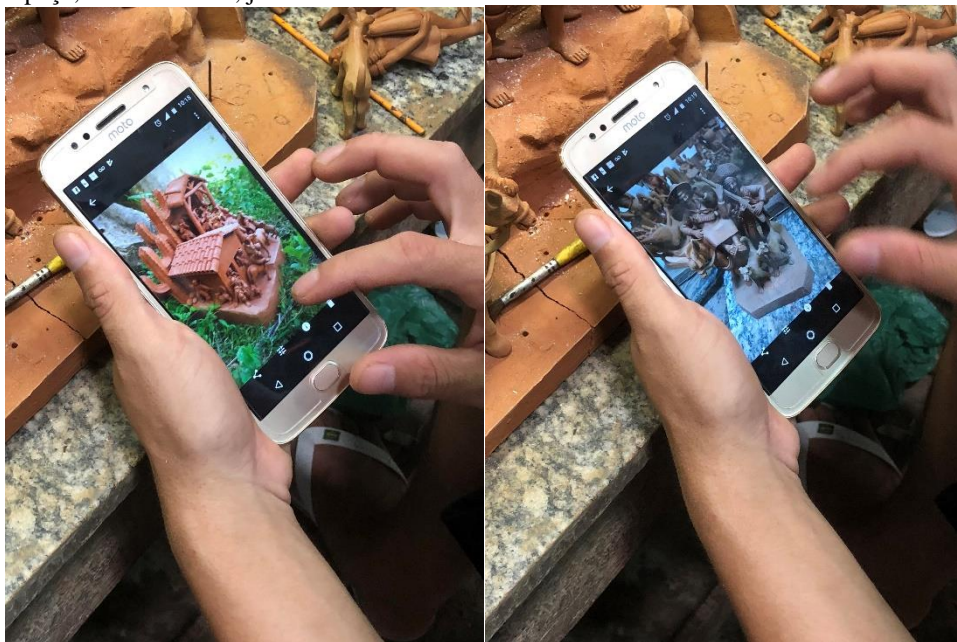
Mestre João mantém, ao lado de sua bancada de trabalho, um álbum de plástico, cujo manuseio deixou as folhas surradas e opacas, contendo diversas fotos de suas obras anteriores. Ora ou outra, ele abre e folheia o álbum, buscando referências: “Nunca faço igual, só vejo o que já fiz, pra fazer diferente. Troco assim, de lugar. De posição. Aí sempre sai diferente.” (João). Leonilson, seguindo de perto os passos de seu mentor, também se referencia nas peças anteriores, já feitas. Mas, como membro da geração Millenium que é, usa o celular e o banco de acervo de fotos de suas peças para se guiar.

Fig. 5.11– Uma série de imagens da via sacra usados como referência para a construção de peças de encomenda para um Calvário em Praça Pública na cidade do Pilar.



Fonte: Do Autor.

Fig. 5.12 – Referências de Leonilson – Leonilson usando o celular como guia para a feitura das peças e consulta às suas peças anteriores. Boa parte das encomendas vêm com pedidos de feitura com base em uma peça, anteriormente, já feitas.



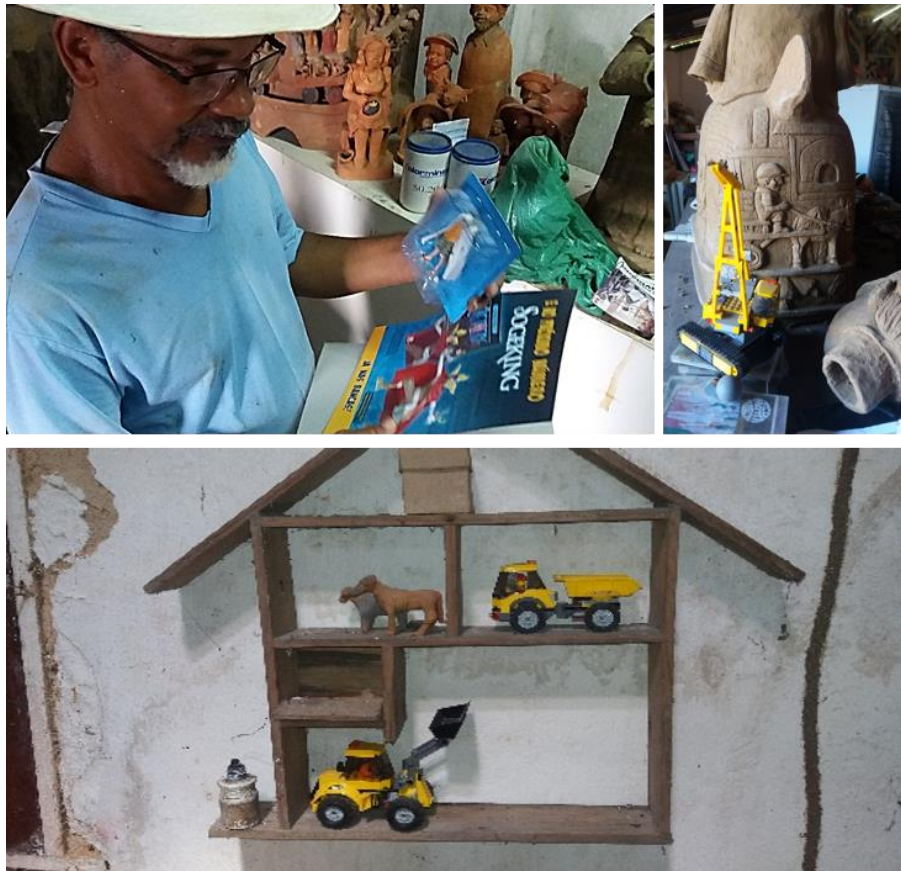
Fonte: Fotos de Gabriela Maria Cavalcanti Ferreira Lessa Santos bolsista do Pibic “A Arte do Barro em Capela – AL”

Fig. 5.13 – Mestre João usando seu álbum de fotos como referência para “fazer parecido” com uma de suas peças anteriores.



Fonte: Do Autor.

Fig. 5.14 – Referências de João – Momento em que o Mestre João acabava de receber mais uma edição de uma *Action Figure* colecionável. Muitas expostas na Oficina nas prateleiras de seu local de trabalho. Seriam elas usadas como referência visual? Nena faz muitos carrinhos de brinquedo. As peças de Leonilson têm o mesmo tamanho e movimento articulado dos bonequinhos de plástico. Não houve confirmação desta referência direta, mas é algo possível, até devido à exposição continuada na frente das bancadas de trabalho.



Fonte: Do Autor.

Assim, as próprias peças se tornam referência para as peças seguintes, possibilitando facilitar o processo de criação, apenas variando pequenas instâncias de uma peça anterior. O esquema, criado por João, terminou sendo seguido por todos na Oficina.

No ateliê, entre as estantes, no setor entre Mestre João e Leonilson, há diversas *Action Figures*. Personagens, carrinhos e máquinas diversas, muitas oriundas do universo da cultura pop japonesa. “Eu coleciono estes bonequinhos. Tenho um monte em casa.” (João). Mestre João acabara de receber do entregador da banca de revista mais uma edição da revista com um bonequinho articulado. Apesar das peças de Mestre João não terem nenhuma referência com estas *Action Figures*, o trabalho de Leonilson parece ser bastante inspirado, tanto na proporção das peças quanto na variabilidade de suas posições.

5.3. A mão quando cria

Ingold (2015), como muitos outros (LEROI-GOURHAN, 1959; MAUSS, 2005; 2006; SENNETT, 2013), antecipa como a estrutura da mão foi decisiva para nos diferenciar dos outros animais:

[Na] remodelação da mão [...] [ocorreu] o desenvolvimento desta habilidade especial que temos de sermos capazes de pôr a ponta do polegar em contato com as pontas de quaisquer outros dedos - uma habilidade que nos permite realizar operações manuais com versatilidade e destreza inigualável no reino animal. (INGOLD, 2015, p.70)

A posição do corpo e o banquinho se complementam em relação à peça. O tamanho elevado da peça, em relação ao pé-direito do ambiente e aos equipamentos de trabalho disponíveis pelo artesão criam uma dada situação (que aqui chamo de maxitura) que empurra o corpo para baixo, atribuindo ao banquinho o papel de grande auxiliar das horas de trabalho. Não são cadeiras ergonomicamente projetadas, mas bancos cuja serventia está associada (e adaptada) ao tipo de peça que produzem.

Quando os artesãos fabricam peças menores, é a bancada que os auxiliam na atividade, não mais o banco e a retração dos joelhos.

Mesmo após a reforma do galpão, Mestre João continuou com o banquinho e a mesa, na mesma relação de altura (que faz seus joelhos e pernas ficarem). Sil também demonstra resistência em adaptar ou mudar seu lugar de trabalho: “Tem quinze anos que eu trabalho nessa mesma mesa. Tudo adapta, né? [flexiona as sobrancelhas e os lábios, negando]. Chegou um projeto aí e eu: ‘seu Jão, essa salinha, deixe desse jeito!’” (Sil).

Fig. 5.15 – Banquinho – Mestre João, tanto antes quanto depois da reforma, continua a usar seus banquinhos. São dois: um de madeira, bem pequeno, que ao sentar fica quase de cócoras e os de plástico, sempre em dupla, um sobre o outro. É como se ele precisasse ficar com seus olhos na altura das peças, vendo-as de frente. De pernas arqueadas, joelhos em 90 graus, só as mãos e os braços se mexem no eterno amolengar do barro.

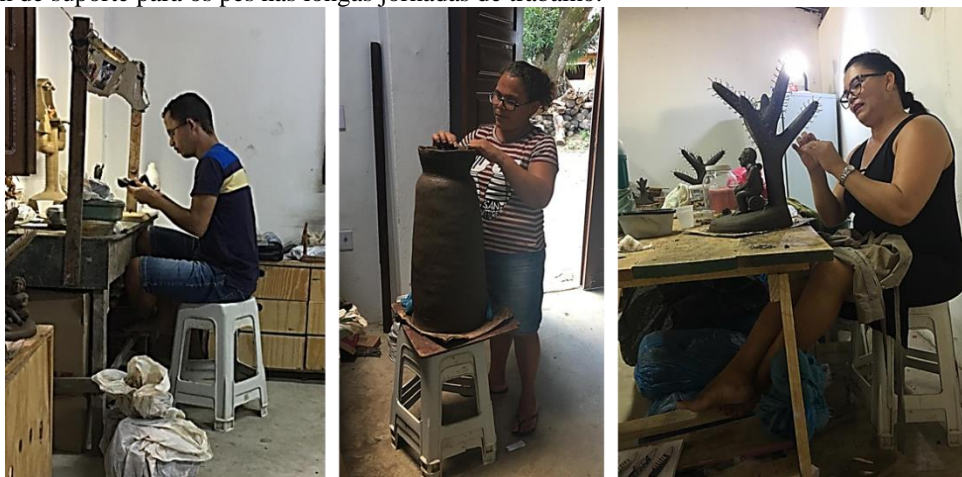


Fonte: Do Autor.

Para as mãos criarem, o corpo precisa ajudar. Algumas das bancadas tem locais para o descanso do pé. Outras não. Mas, mesmo havendo diversas cadeiras de plástico, destas comuns, encontradas facilmente em qualquer hipermercado, os assentos privilegiados são os banquinhos, também de plástico. Sem apoio para as costas. No máximo, colocados um sobre o outro, para ter maior resistência. Eles ficam sentados

nesta posição durante horas seguidas, o dia todo. Mesmo quando param para comer e tomar um cafezinho. (As garrafas de café compartilham o espaço das bancadas e sempre são requisitadas, entre uma modelagem e outra). Mesmo após a reforma, que trouxe algumas cadeiras novas, bem bonitas e com aparência confortável, os bancos não perderam seu lugar de destaque e apoio. Aqueles corpos se acostumaram àquela posição e já sabem o que vão aguentar. Mudar é arriscar perder a autonomia autômata do corpo sobre as mãos, que serão solicitadas a ajeitar o corpo, no desconforto das novas posições.

Fig. 5.16 – Banquinhos – Estas fotos já são da área nova de trabalho, aonde os banquinhos duplos continuam a serem usados como aporte para a atividade laboral. As barras de madeira das bancadas servem de suporte para os pés nas longas jornadas de trabalho.



Fonte: Fotos realizadas pela aluna Maria Beatriz da Silva Santos, bolsista do Pibic “A Arte do Barro em Capela – AL” em janeiro de 2019.

É possível perceber recorrências na posição de cada um: Leonilson e Mestre João sempre trabalham com as pernas arqueadas e os joelhos em 90 graus. Sil e Cláudio, sempre estiram as pernas sob a bancada, cruzando-as. Tita quando não está sentada na cadeira, está em pé trabalhando em uma peça.

Ingold (2015) traz a ideia de “consciência muscular” de Bachelard (2001) ao falar sobre os pés e a paisagem. Mas sua instância é a mesma que as mãos que modelam o barro. As mãos são autômatos que receberam uma programação e agem independente do modelador, no sentido que continuam seu trabalho braçal, repetitivo e incessante. Mesmo quando a atenção de seus condutores está desviada para outras funções como responder a questões num diálogo com este pesquisador, o volume de perguntas não interrompia o movimento das mãos dos artesãos entrevistados que agiam, como se

autônomas e autômatas fossem. (Talvez mais autômatas do que autônomas). As mãos estavam obedecendo a uma programação. Isso só é possível quando a peça executada já está idealizada e suas partes programadas na existência. Isto é, elas foram previamente concebidas e o comando foi dado a elas que a executam.... Isso não acomete um Artista, mas essencialmente um Artesão²⁹.

Da mesma forma que Mauss (2005; 2006) percebeu que não há uma maneira natural de andar, também não há uma maneira natural de usar as mãos. Elas são programadas.... E esta programação - volátil e variada - às vezes é confundida com naturalização.

Talvez boa parte desta programação advenha da repetição. Na Oficina, Mestre João ensinou seus discípulos, fazendo-os repetir a modelagem da mesma coisa diversas vezes:

Comecei fazendo primeiro por etapa, que a maneira que ele ensinava era: olha, faça assim, uma cabeça, começava a fazer a cabecinha da peça, ia fazendo, fazia uma peça por dia. Isso, pedaços [parte em separado], e pra cá hoje vai ser pra cabeça, fazia, fazia cinco, dez, determinada quantidade pra ir melhorando e se aperfeiçoando, ir pro corpo... pras mãos... (Leonilson)

E toda vez que eu chegava lá ele dizia: 'óia, fique aqui. Desenrole não, vai desenrolar sim' e ele começava a explicar desde o pé, o braço, a roupa, a cabeça. Aí eu chegava em casa e eu dizia 'que homem doido, toda vez que eu chego lá, ele diz pra eu desenrolar aquela peça. E eu não tô doida não pra desenrolar de novo'. Aí, aí me encantou e eu já fiquei, já quis mesmo aprender mesmo com pouco tempo, porque né, o meu tempo era pouco, assim eu tinha só apenas duas horas. (Sil)

A repetição também é um modelo de aprendizagem. E, a partir disso, Mestre João e todos na Oficina foram aprendendo nas tentativas com erros e acertos: “trabalhar com

²⁹ A questão da reprodução aqui é importante. Não é a matéria (barro) que diz quem é o artista e quem é o artesão. Ambos podem trabalhar com ela. Agora, o que se tem convencionalizado, entre os críticos e historiadores da arte, é que o artesanato envolve a repetição da peça, cuja cópia é vendida; A arte, por mais que o artista faça cópias de suas peças – com fins de exercício e melhoria – ele só vende a original ou definitiva. Não quero adentra neste assunto, pois tomaria uma dimensão que tangencia o objetivo de mapeamento das técnicas entre os artesãos da Oficina de Mestre João em Capela. Apesar de que é impossível não discorrer que aquilo que Mestre João e Sil andam fazendo deixa este limiar um pouco tênue. Mas, insisto, é uma problematização para outro momento.

argila, com barro, a gente nunca vai aprender. É um eterno aprendiz”. O aprendizado também ocorre nas conversas, onde um vai propondo ajustes para resolver as dificuldades e problemas com que se deparam.

Fig. 5.17 – O processo de modelagem ocorre por tentativa-e-erro – Nesta sequência, Leonilson tem o intuito de fazer uma peça da manga do Santo, com uma volta. Passa vários minutos modelando e dando a curvatura necessária para a manga do ombro. Chega a utilizar a quina da bancada para dobrar o barro, mas, descontente com o resultado, volta a amassar o bloco com a mão espalmada.



Fonte: Do Autor.

Sim, a mão é autônoma, porque o corpo é o agente que resguarda a memória. O objeto-ferramenta não tem memória. Ele age sobre a pressão da mão e dos demais extensores do corpo. Ele é o objeto e o meio técnico do homem (MAUSS, 2005; 2006). É assim que se obtém a ideia de “usual” (INGOLD, 2015). É a “assimetria fundamental” entre mão e ferramenta à qual Ingold (2015) se dirige. A mão exerce, por sua vez, a função de agente regulador e controlador de sua história. Segundo Benjamim (1987, p.220-221), a mão narra:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. ([...] na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito). A antiga coordenação da alma, do olhar, e da mão... é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada.

É o dedo indicador que controla a pressão da lâmina, remoendo cada naco de barro, em constante acompanhamento pelos demais dedos (anelar e dedão) que supervisionam o volume deixado pela ação, fiscalizado pelo olho. É um contínuo processo de intermediação entre estes elementos que determina se aquela parte está adequada. Às vezes, na raspagem inicial da faca, quando a função do dedo extensor é meramente inócua, o movimento se repete, apenas para permitir que os demais membros cumpram seu papel de fiscalização e supervisão. Em diversos momentos o artesão repete a raspagem, “risc! risc! risc!”, mas sem que nenhum fragmento de barro se desprenda da peça. Mas os demais dedos realizam o alisar do local novamente e uma rápida olhadela é dirigida ao local, repetidamente. É como se tivesse certeza de que aquele volume é o que se pretende ser (perna, cabeça, braço, etc.).

Fig. 5.18 – Modelagem de Leonilson – Leonilson modela a vestimenta do Santo com a ponta da faquinha e alisa as dobras com o dedão. Os fragmentos retirados pela faca, voltam à peça pela ponta dos dedos, que servem tanto para limpar a haste de metal, quanto para pressionar e modelar o barro à forma desejada.



Fonte: Do Autor. .

Entre os artesãos não há o princípio da destreza na feitura. Esta não é uma moeda da ação. A ideia de artífice aqui é ressignificada, mais uma vez. Não se trata de ter maestria na feitura. Há os que são mais habilidosos na modelagem das peças e os que não possuem o mesmo desempenho, porém esta diferença não ganha dimensões de qualificação entre os artesãos ou de suas peças. Elas sofrem o efeito da “cultura popular”. Quando questionado sobre o tempo e a percepção da finalização da peça, Mestre João nos diz: “Não dá pra alisar muito, né. Senão perde as características de

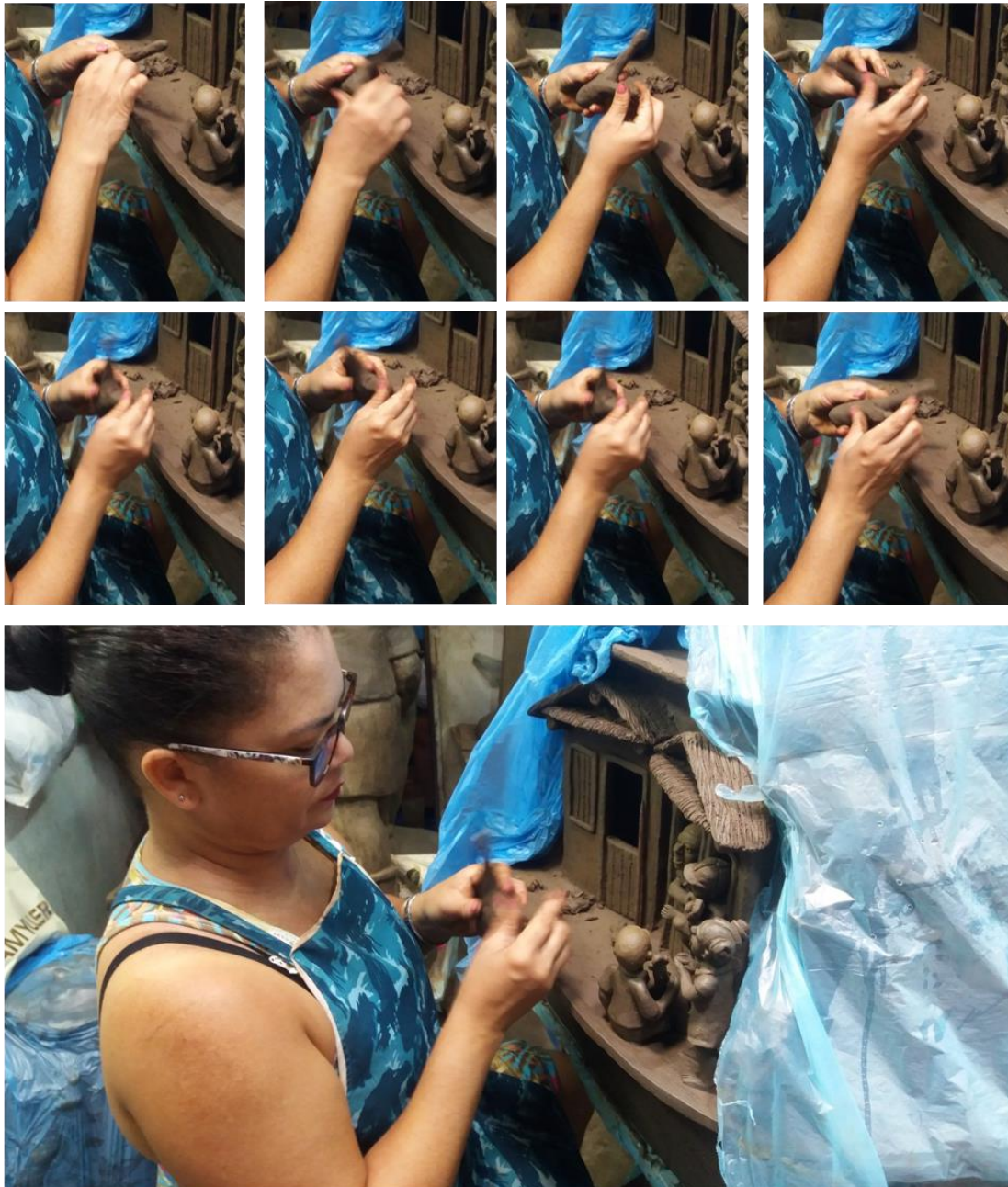
cultura popular...”. Referindo-se ao acabamento da peça que não pode ser muito “certinha”, senão “desconfigura”, na visão dos galeristas, a peça enquanto objeto vendável e apreciado pelos colecionadores.

Assim, suas escolhas tomam como referência essa dimensão estético-apreciativa do que deve ser uma peça “da cultura popular” independentemente de suas vontades e impressões.

Esta percepção de uma estética particular da aparência da peça – fortemente influenciada por galeristas e por colecionadores que encomendam as peças – impacta a maneira de construir e desenhar os elementos moldados nas peças de barro.

Mestre João começa a pensar na peça sempre a partir de uma encomenda (discutirei isso, posteriormente). Toma como base fotos das peças que guarda em um álbum e que serviu de orientação para a escolha da peça pelo encomendador.

A primeira etapa é levantar uma base oca, lisa e densa de barro. Esta matriz de forma retangular constituirá boa parte da peça: da base à cabeça. Esta etapa de feitura não é realizada por Mestre João, mas por Tita, outra artesã do grupo, cujo serviço é compensado financeiramente. Mestre João diz não ter mais paciência de fazer essa etapa.



Placa XX – Sil modela um corpo para inserir na peça grande. Suas mãos alisam as extremidades do barro até que seus olhos atestem que aquela parte do corpo fique reconhecidamente como “um corpo humano”. A mão direita alisa as partes, enquanto a esquerda gira a peça, aproximando e distanciando-a da outra mão, permitindo uma maior agilidade e manuseio. Neste contínuo de vai-e-vem da peça, mão e olho se revezam testando cada parte até que a artesã se dê por satisfeita.



Placa XXI – Leonilson modela o ombro de um “São Francisco” grande (para seus padrões). O dedo indicador é o instrumento coordenador da modelagem das curvas do manto que receberá o braço. A faquinha é resgatada da mesa para raspar e alisar a curvatura que volta a receber o indicador que aperta e comprime o barro.



Placa XXII – Leonilson segura a faquinha com os dedos mindinho e anelar, deixando o indicador como agente principal da modelagem. Após a raspagem, o barro remanescente da faquinha é retirado com a pressão do dedo de forma ascendente, da base à ponta e comprimido pelo indicador e pelo dedão na forma de bolinha que, grudada na ponta do indicador, volta a ser depositada na peça, que, alisada, se incorpora à forma da gola que serve de vestimenta à peça.



Placa XXIII – Há uma relação entre os olhos e a mão. A peça recebe um escrutínio pelo olhar, que é verificado pelos dedos. Leonilson averigua se a densidade e volume estão apropriados para a peça. Isto é, se são reconhecidos como a vestimenta que se pretende. Nesta hora, leva-se em consideração os efeitos da queima sobre a peça. Se ficar uma volta muito fina, pode quebrar. Se for muito grossa, estourar... Seus dedos averiguam o mesmo ponto repetidamente, enquanto a mão desce até o barro que descansa sobre a bancada. A ponta da faquinha raspa um filete de barro e volta à peça, preenchendo as lacunas identificadas pelo olhar e confirmadas pelos dedos.



Placa XXIV – Há um trabalho conjunto dos dedos na modelagem. Ao inserir um pedaço de barro e adequá-lo à vestimenta, os dedos se juntam em concha. Quatro deles seguram o pedaço (três por cima e o dedão por baixo), enquanto o indicador pressiona a ponta do material enxertado ao existente, unindo-os. A mão faz um giro em torno do seu eixo ao mesmo tempo em que puxa para fora, em forma de pinça, para à esquerda; durante este movimento, o dedão ergue a volta da aba da manga e o indicador pressiona, criando um sulco que servirá como dobra da gola modelada.

Fig. 5.19 – Base da peça alisada, esperando modelagem – Trata-se de um bloco vazado, retangular e liso de barro.



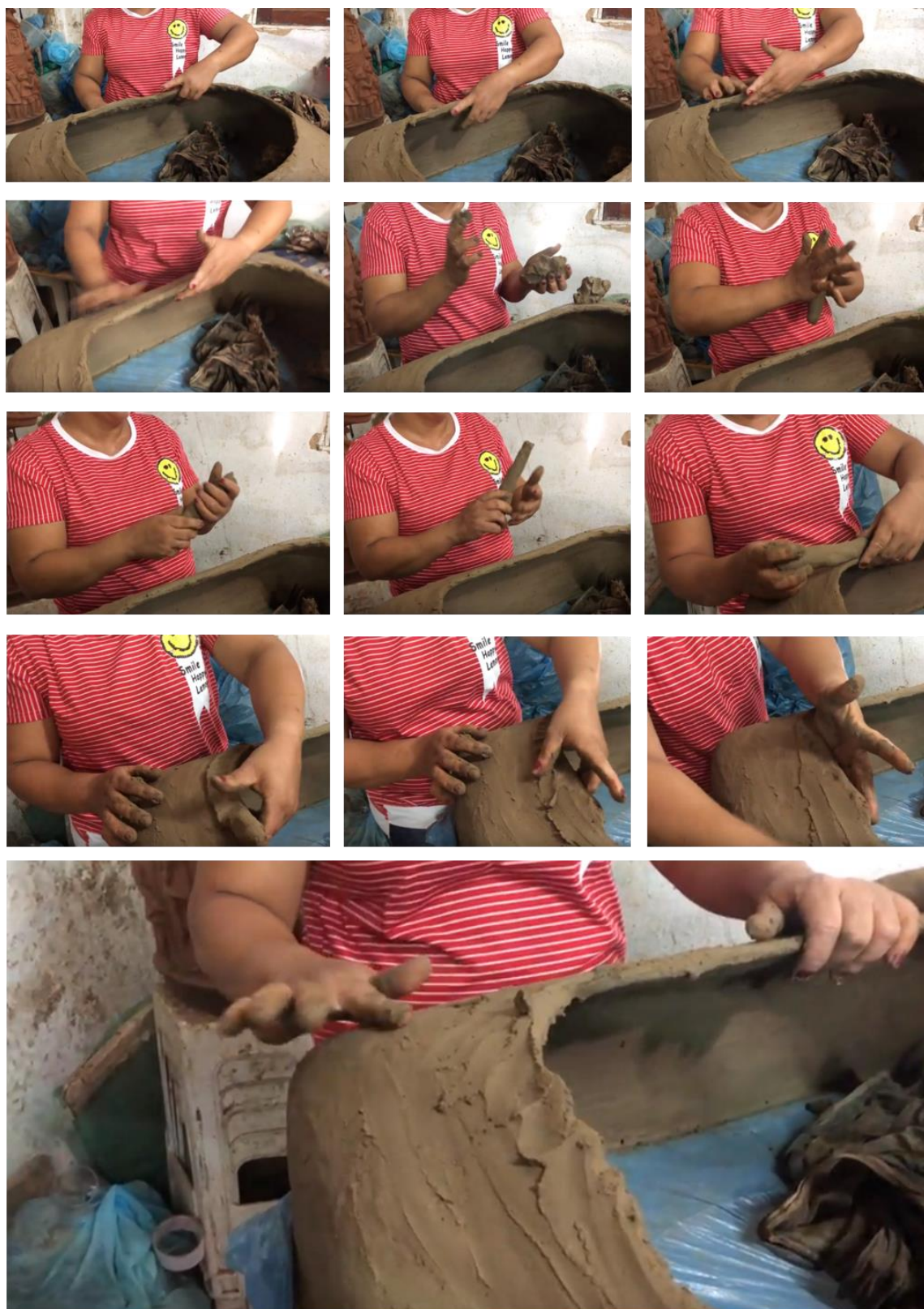
Fonte: Do Autor.

Fig. 5.20 – Modelagem de João – Base da peça recebendo as primeiras modelagens na “cinta”, em baixo relevo, com temas característicos: o brinquedo pião e a fruta caju, intercalados.



Fonte: Do Autor.

Peças ocas não são uma novidade no mundo do artesanato de barro. A escolha tem diversos motivos. Primeiro, porque economiza barro. Gasta-se muito menos para fazer as peças grandes. Segundo pelo peso. Facilita no transporte, tanto interno, dentro da Oficina, quanto quando as peças são enviadas para os compradores. Terceiro, diminui o risco de estourar. Representam bem os tipos de peça feitas na Oficina: “É do mesmo jeito que a gente levanta todas as peças. É oca. Tem gente que bota jornal. Faz o bloco, depois oca. A gente não! faz logo levantando as paredes. Feito [como é] no torno. Só que a gente é toda manual, não tem torno. Peça de todo tamanho [é assim]” (João). Tanto Sil, quanto Mestre João consideram o “levantar a peça” um trabalho muito braçal e monótono e que não permite que usem sua “criatividade”, por isso, delegam aos outros. Pagando pelos seus serviços.



Placa XXV – Tita fazendo o “levantar a peça”, no qual uma base oca, de lados paralelos, com cerca de um dedo de espessura, é feita. Tita vai separando pedaços do barro, que vão sendo amassados na mão, esmiuçando e espremendo cada parte (em busca de pedras ou areia), que se transformam em rolinhos que vão sendo anexados ao material e espalhados pelos dedos em movimento incessantes de ida e volta. O alisamento é feito com os dedos indicadores e o dedão, enquanto os restos dos dedos sustenta as áreas para evitar que quebrem com a pressão exercida.

Fig. 5.21 – Modelagem de João – Mestre João fazendo o alisamento com uma tira de borracha de pneu em uma peça que foi “levantada”, preparando-a para inserir os primeiros elementos de relevo.



Fonte: Foto realizada pela aluna Maria Beatriz da Silva Santos, bolsista do Pibic “A Arte do Barro em Capela – AL” em janeiro de 2019.

Feito o alisamento da superfície, Mestre João rascunha, com traços finos, sulcos na base, criando formas tematizadas referenciadas em peças anteriores (brinquedos populares, brincantes, personagens folclóricos etc.). Estes rascunhos não são definitivos, podem ou não serem deixado na peça. Há sempre uma “cinta” temática que circunda suas peças, cujos temas fazem referência ao seu histórico pessoal ou à região em que vive.

O passo seguinte é a inserção de temas nas paredes lisas que formam o corpo da escultura. Essas esculturas são apenas de quatro tipos: o Boi-Bumbá, o Cavalo-Marinho, o Jaraguá e o Espantalho. Mestre João desenha sobre o barro, riscando linhas que assumem formas tematizadas. Estas ranhuras são realizadas com a já mencionada faquinha.

Há três tipos de inserção desses elementos nas peças de Mestre João. “Tem o baixo relevo, assim como eu tô riscando. O relevo, que é este que tô fazendo agora [agregando pequenas quantidades de massa às imagens], o alto relevo e o pleno relevo quando eu coloca uma peça solta e que fica agregada”. (João).

Fig. 5.22 – Tipos de relevo nas peças de Mestre João – A da esquerda tem o que ele chama de “baixo relevo”, na forma de riscos e sulcos feitos no barro que criam uma imagem e, em primeiro plano, o “Alto Relevo”. Na segunda imagem, ele prepara as peças do “Relevo Pleno” que ficam agregadas (coladas) à peça.



Fonte: Do Autor.

Os traços são feitos usando as duas mãos, dois dos dedos (o indicador e o médio) e a faquinha. Esta última é segurada pela mão direita, tal qual se pega um lápis, de forma que a lâmina da faquinha se estende para fora da mão. As linhas são riscadas de cima-para-baixo, de maneira constante e ininterrupta, duas ou três vezes. Às vezes é dada uma pequena torção no pulso, que gira para a direita, deixando o sulco mais profundo. As linhas são conduzidas pelo indicador e a lâmina da faca se torna uma extensão do dedo ao marcar o barro.

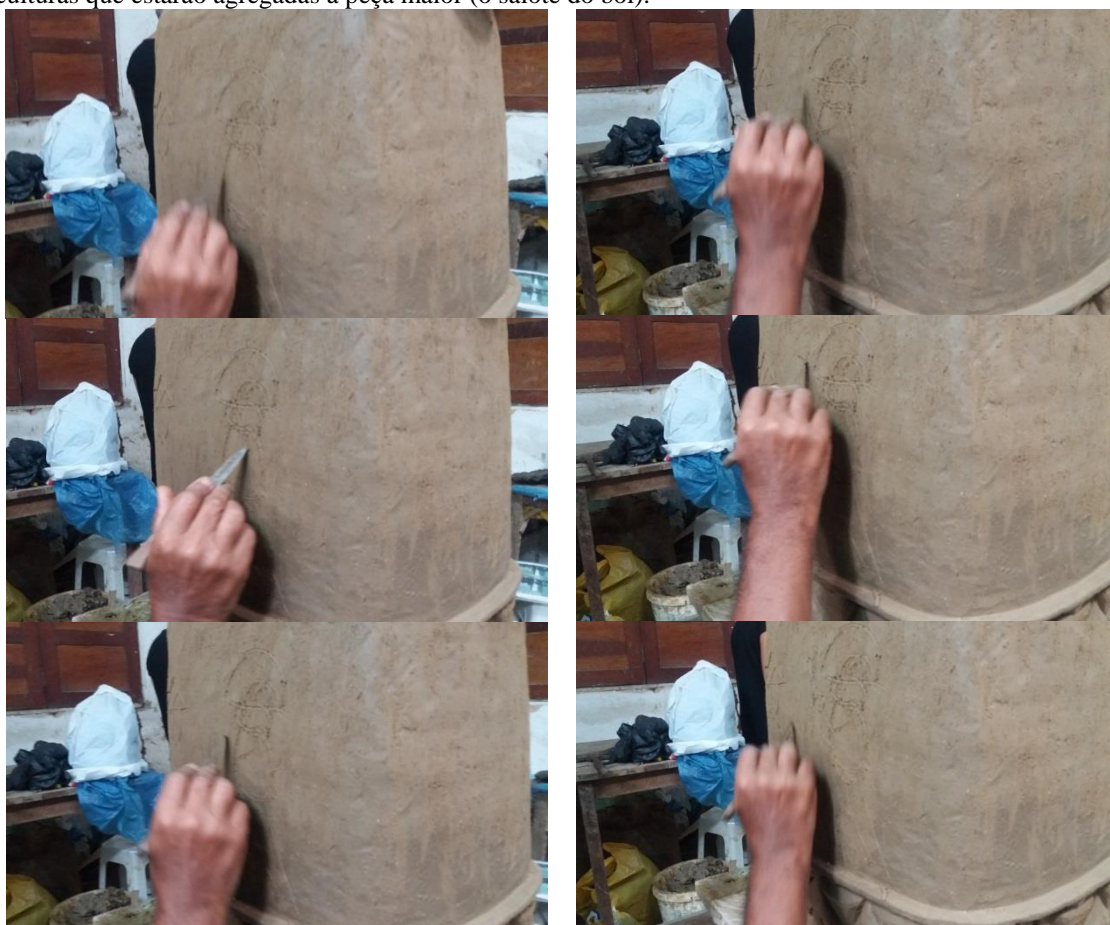
As lascas de barro que impregnam a lâmina são recolhidas pelos outros dois dedos da mão – a que está livre da faca – e enrolados, em leve fricção até formarem bolinhas esféricas que, por fim, são devolvidos ao corpo da placa de barro que sustenta o riscado, ao serem pressionados pelo dedão e/ou indicador. Quando a área está lisa, antes de pressionar a bolinha de barro, a região é riscada, com traços justapostos, formando uma imagem de “jogo da velha” com o objetivo de receber o enxerto que, posteriormente, volta a ser alisado. Esta prática ocorre para evitar que o fragmento recém-anexado à peça, desprenda-se durante a queima. Os sulcos dos riscos propiciam maior aderência ao material, segundo explicou Mestre João, coloquialmente, sem tirar os olhos da peça ou parar o movimento das mãos. Outras vezes, o material que sobra na lâmina é moldado e se transforma em alto-relevo de figuras que estampam a peça.



Placa XXVI – Tipos de relevo descritos por Mestre João. Suas peças sempre apresentam uma mistura entre os riscados de fundo (chamado por ele de “baixo relevo”), os relevos (como aparecem nas bandeirinhas e nos cactos), aos “altos relevos” (as personagens do Guerreiro que se projetam, levemente da cena) e os de “pleno relevo” (quando figuras são anexadas externamente à peça (no tronco de árvore, no fundo da foto, já há duas prontas).

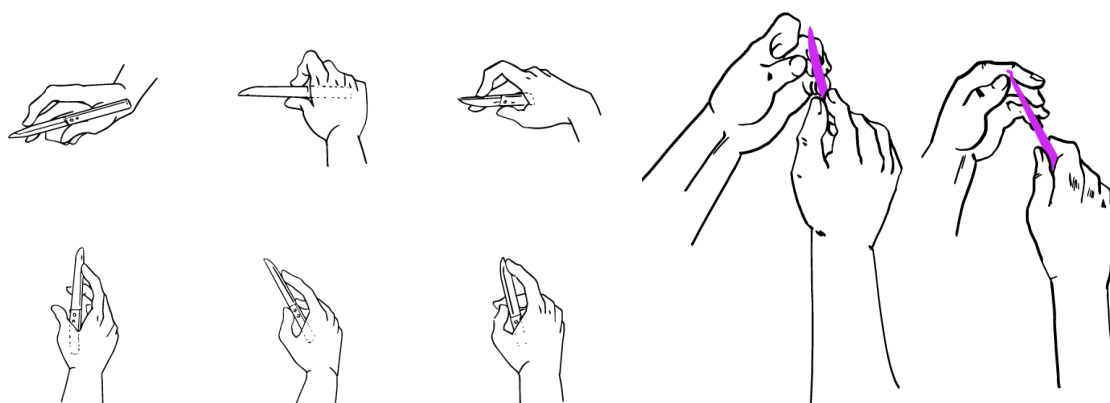
Fig. 5.23 – Os traços são feitos com o uso da faquinha como lápis – Em sequência: realização do

rascunho de imagens na peça do Boi-bumbá que receberá enxertos de barro visando constituir mini esculturas que estarão agregadas à peça maior (o saiote do boi).



Fonte: Do Autor.

Fig. 5.24 – A mão e a faquinha – Esquemas de posicionamento das mãos no ato de execução da modelagem de uma peça de barro e com o uso da faquinha. Observação que tomou como base a performance do Mestre João das Alagoas.



Fonte: Desenhos feitos por Mariana Petróvna especialmente para a pesquisa

A etapa decisiva desta mão inteligente é marcar a peça com outros sinais, além daqueles da moldagem, que fazem com que quaisquer pessoas reconheçam a origem da

feitura: a assinatura. Só os Mestres assinam suas peças. Mesmo quando há muito talento e reconhecimento sob uma peça e se reconheça pelos traços, e tipo de modelagem, que a fez. A assinatura só impregnada na peça quando seu criador tem um reconhecimento de “Mestre”. O assinar aqui, não é simplesmente ter o nome na peça. Os neófitos já as colocam, discretamente, no fundo das peças. Quando se tornam mestres, as colocam em locais de destaque na peça.

Fig. 5.25 – Detalhes das assinaturas de Sil e Mestre João nas peças.



Fonte: Do Autor.

5.4. A mão quando ajuda

A oficina de Mestre João é formada por um grupo. É um coletivo. Seis artesãos que compartilham não apenas o espaço, as técnicas, os custos e as recompensas. A Oficina não é sustentada pelo Estado ou a Prefeitura. As contas de luz, os custos com as queimas e a extração e preparo do barro e até mesmo as garrafinhas de água mineral que oferecem aos visitantes são compartilhados pelo grupo.

É comum encontrar nos espaços de artesanato em geral, principalmente nos de artesanato de barro, ambientes coletivos de produção. São quase-grupos (Cf. MAYER, 1987) familiares que respondem pela produção das peças. É o que constatei quando participei de uma outra pesquisa sobre o artesanato de barro no Alto do Moura³⁰ e o que também aparece em estudos semelhantes sobre outras localidades e comunidades que trabalham com artesanato de barro, como no Vale do Jequitinhonha, por exemplo. (Cf. VIEIRA, 2010).

Como procurei demonstrar nos itens 3.2ss, deste trabalho, há práticas familiares que unem os membros da Oficina. Mas não é apenas isso. Há toda uma rede de

³⁰ Fui um dos pesquisadores colaboradores no projeto “Artes do Barro: técnicas, criatividade e autoria no Alto do Moura”, realizada em 2016, a través do edital universal do CNPq na UFPE.

interações familiares de apoio mútuo. Funciona como uma “família extensa”, por assim dizer. Os trabalhadores eventuais que atuam na queima e na extração do barro são irmãos, primos, sobrinhos e afilhados dos integrantes da Oficina.

Nena, por exemplo, em determinado momento, já mencionava a produção familiar. Inclusive, sua bancada é a única do grupo que sempre está repleta de peças de familiares para serem comercializadas, eventualmente.

A presença de Tita no grupo já é um indício desta produção coletiva. Boa parte do seu trabalho é ajudar a “levantar as peças” do Mestre João. “Não tenho mais paciência de levantar. Gosto de pegar assim [apontando para a peça já erguida], já para ir desenhando...” (João); assim como, auxilia em alguma medida, a produzir as de sua irmã Sil.

O caso de Sil é ainda mais particular. Segue um padrão facilmente encontrado em outros ambientes de produção de artesanato de barro familiares. Em certa medida, as peças de Sil são de produção coletiva.

Pude acompanhar, durante um momento de queima, uma situação bem peculiar. Havia uma grande encomenda de peças de Sil para serem entregues. Dezenas de jaqueiras com casais e cenas de cotidiano. E, no dia de queima, a maioria das jaqueiras ainda faltavam as folhagens. Se formou um mutirão de irmãs, sobrinhas, filhos e até o marido e enteados (e Tita, claro) que abriam diversos potes plásticos, destes de tipo de cozinha, com milhares de folhinhas da jaqueira moldadas. Sua função: inserir as folhinhas nas hastes de metal da jaqueira.

Fig. 5.26 – As folhas da Jaqueira, trazidas de casa, para serem inseridas na árvore de Sil.



Fonte: Do Autor.



Placa XXVII – Atividade coletiva de finalização das peças de Jaqueira de Sil, onde os membros familiares (irmã, marido, sobrinhos e afilhados) estão moldando as folhas da jaqueira e prendendo-as nas árvores para proceder a queima.



Placa XXVIII – O marido de Sil, Francisco André, que senta bancada dela, em um dia de queima, para fazer novas folhagens para as jaqueiras que as aguardam. Neste momento, pude confirmar como as técnicas de modelagem são reproduzidas da mesma forma, em torno da feitura de um mesmo elemento. Pela natureza e agilidade demonstradas, esta prática é a habitual. Não na Oficina (pois ele não tem um espaço próprio de trabalho), mas em casa.

Em determinado momento as folhagens da frutífera acabaram e ainda havia diversas hastes nuas de metal. Não tardou para o marido de Sil sentar na bancada dela e começar a moldar as folhas, assim como Tita e os outros rapazes da família que lá estavam. Todos começaram a moldar as folhas da jaqueira, como uma linha de produção industrial. Alguém fazia as bolinhas e as achatava, outro ficava com a faquinha fazendo as ranhuras e outros iam pegando os depósitos e inserindo nas hastes da árvore. Durante a observação e as conversas, ficou claro que aquilo não era uma situação inusitada. Era comum. Inclusive, no debate sobre o que seria o almoço daquele dia (cujos jovens ajudantes estavam ansiosos para degustar e apostavam sobre a composição do menu).

Naquele momento, percebi um *modus operandi* bem característico da maioria das olarias que visitei em momentos anteriores (no Alto do Moura ou em Tracunhaém) e que não havia se revelado, ainda, na Oficina do Mestre João, no qual todos reproduzem uma peça que é assinada pelo mestre da casa³¹.

Os grandes trabalhos e encomendas também são coletivos, apesar de não levarem a assinatura da equipe. Foi assim com a Via Sacra, uma encomenda da Prefeitura do Pilar para dispor em praça pública as esculturas reproduzindo a Paixão de Cristo. Esta encomenda envolvia a produção de 30 peças grandes³². As peças são assinadas pelo Mestre João, mas foram produzidas pelo Oficina em trabalho coletivo.

5.5. A mão quando vende

Existem personagens específicos que se relacionam com a compra das peças produzidas pelos artesãos. O *marchand* é primeiro deles. É aquele que descobre. Aquele que compra primeiro, sem que ninguém conheça o artista e a obra. Ele compra para revender a peça ou fazer uma exposição. Mestre João é muito agradecido ao Jerônimo Miranda, que descobriu, comprou seu boi e levou para uma exposição em São Paulo. Logo depois disso, começaram os pedidos. Aí aparecem os galeristas. Os donos de galeria, tem espaços de exposição constante. Eles são especializados em vender peças de artesanato e compram em quantidade. São os que sustentam boa parte das vendas

³¹ Acompanhei situações no alto do Moura bem peculiares, como a produção de um carimbo com o nome e o formato da assinatura do mestre da casa para assinar as peças, no qual os ajudantes também o usavam. Vale lembrar que este procedimento não desmerece a obra em si. É algo característico da produção de artesanato de barro em diversas localidades.

³² Que ocuparam boa parte da equipe durante o ano de 2018 e aparecem em diversas das fotos neste trabalho.

destes artesãos. A Oficina vive recebendo visitas de equipes de galeristas que saem recolhendo as encomendas pelas regiões. Não teve uma única vez, durante minhas visitas à Oficina que Mestre João não recebesse um telefonema ou visita ou não se falasse da visita próxima de algum galerista. Mas, ao que parece, é uma relação conflitante: “Ela [refere-se a uma galerista do Rio de Janeiro] paga quando a agente faz. Ou então, quando a gente precisa do dinheiro ela vai e manda. **Mas prende você.** E aí, como você vai conseguir fazer pra colecionador?” (João).

As encomendas dos galeristas são grandes, dez, vinte, trinta peças. De uma única vez. Pagam adiantado, segundo Mestre João, para “prendê-los”. Há um rancor ou desaprovação quando menciona isso. Aquela parada, fincando os lábios e segurando a ponta da faca, como se lamentasse. É uma pausa dramática e angustiante. O ranço vem do tempo e dos esforços. É o mesmo tempo que ele gasta para fazer uma peça para um galerista e um colecionador. Mas o valor que ele ganha em troca é diferente.

Quando eu pressiono para tentar entender o motivo desta pausa dramática, Mestre João me explica: “O colecionador em relação ao lojista é quase três peças!” (João). Tentando me explicar que o valor de venda de uma peça ao galerista é muito baixo em relação à mesma peça vendida ao colecionador. “Este boi aqui [uma peça média que estava trabalhando no momento] é trezentos ao lojista e ele compra umas cinco ou dez. Ao colecionador, eu vendo de 1000 a 1200. Agente sai perdendo, né?!” (João). O maior fluxo de vendas das peças é dos galeristas. São eles que encomendam muitas unidades e pagam adiantado. Sustentando os custos fixos da Oficina e dos artesãos. Mas hora ou outra parece um certo rancor sobre o papel do galerista.

E chegamos no nosso terceiro personagem: o colecionador. É o mais exigente dos três. Quer sempre exclusividade. Não aceita ajustes, consertos ou improvisações. Ele pede sempre uma peça em específico e faz Mestre João prometer que não vai fazer igual para mais ninguém. Por isso se compromete a pagar mais. Paga adiantado também. (Ele tem peça lá na Oficina que há meses espera o colecionador ir buscar). Mas o colecionador não aparece toda hora: “você tem que escolher. A gente ainda não teve coragem... a gente espera o colecionador que vem?!” (João), demonstrando o quão incerto é vender para um colecionador. Que fica esperando e quando o bolso aperta, termina repassando as peças para os galeristas que a adquirem com um preço mais baixo. Bem mais baixo.

É por isso, que boa parte do processo criativo e todo o trabalho dos artesãos toma como base a venda das peças:

... quando foi.... [?], foi tudo assim rápido, chegou cliente e comecei a vender, aí já se tornou mais fácil. Porque quando você faz uma coisa que não vende, ou você continua porque gosta ou você para. E eu não sabia que vendia. Porque na época que eu entrei, o João não vendia muito, ele vendia pouco. Ele levava pra Maceió e eu achava que ele não vendia, eu achava que ele levava pra dar, não tem quem compre. (Sil)

Em diversas ocasiões Mestre João revela como o papel exercido pelos *marchands*, colecionadores e galeristas foi importante, não apenas para a consolidação do seu trabalho, mas até os dias atuais, para sua sobrevivência.

...não chegou a dois anos... que eu tinha feito este boi que tava lá no cantinho, que chegou um rapaz ... Jerônimo Miranda que pegava peça de artista daqui... tem muito artista alagoano que na verdade foi o Jerônimo que descobriu. Inclusive nós de Capela. Ele pegava peça dos artistas daqui e levava para Pernambuco que já tinha um comércio muito adiantado. Até hoje. Foi este Boi que me tirou o pé da lama, como se diz.” (João)

A maioria dos artesãos da Oficina só trabalha por encomenda. Não há peças disponíveis para aquisição aberta. São as encomendas que regem o ritmo de produção das peças. Também são elas que iniciam o processo criativo. São os clientes que pedem uma peça igual ou diferente. E ele é atendido:

Geralmente o que eu faço é o que eles [galeristas] pedem, né?! (Nena)

Eu trabalho mais na maneira, miniatura né, só quando alguns clientes pedem algumas peças especiais assim maiores de 20, 30, 40, 50 cm. Aí eu faço, mas meu trabalho assim, mais, que eu trabalho mais assim é as miniaturas. Que o cliente pede mais. [...]

Assim, eu gosto muito de variar, vai de acordo com o cliente. Acho que hoje na realidade o que me faz assim produzir... eu tenho muitas peças em mente, de algumas criação que eu tento criar assim, mas o cliente vai pedindo, eu vou sempre fazendo. [...] se o cliente quiser, eu consigo fazer. [...] O Cliente tem prioridade. (Leonilson).

Um colecionador mandou uma foto perguntando se eu fazia uns quadros com ... aí mostrou os meninos brincando e um cavalinho. Quando ele mostrou a peça perguntou se eu fazia. E perguntou: esta peça é tua? Aí, eu: é não. É do João, né? Aí, eu: É não. E de quem é? É não, é do meu sobrinho Gustavo....como você conhece? Porque Gustavo tem mais acabamento, é bem lisinho... aí eu disse a ele que era do meu sobrinho. Mas ele pensou que era dele [do João]. Terminei fazendo a peça pra ele. (Nena)

Há um quarto personagem tratado com desdém pelos artesãos. É o consumidor comum, o curioso, que não compra as peças. Que sempre quer regatear os valores ou usa expressões que despertam sua descortesia: “Eu queria ajudar vocês. Quanto é esta pecinha aqui?” Diz Sil, tentando imitar um perfil de público que aparece na Oficina e se assusta com os valores das peças e tenta comprá-las dizendo que “estão fazendo um favor”.

Assim, é um grupo que tem bastante consciência do valor agregado de suas peças. E do peso que seus nomes têm no mercado; mas mesmo assim estão presos a um sistema de compra-venda das suas peças.

Obviamente, os reflexos desta complexa rede de interações não cessam nos escambos comerciais entre os artesãos e seus consumidores diretos. Estas relações impactam a cultura, as políticas públicas e até mesmo alguns aspectos concernentes à noção de patrimônio. Com isso, caminho para o fim deste trabalho, já na próxima sessão.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos capítulos que antecedem esta sessão, tentei mapear os momentos que se desenvolvem quando o barro se encontra com a mão. Não basta dominar as técnicas de manipulação do barro ou sua queima. Não basta ter criatividade para pensar em peças inovadoras, quanto ao tema e à forma. Não basta ser membro de uma comunidade e ter um histórico de crescimento e aprendizado com vínculos ancestrais a outros personagens historicamente reconhecidos da cultura popular. Não basta que colecionadores, *marchands* e galeristas se interessem por suas peças. É preciso que tudo isso aconteça, em uníssono, para que o barro se transforme em obra de arte.

Não parece distante do que o Howard Becker (2010) descreveu quando analisou o mundo da arte e o que faz uma obra com características artística ser reconhecida como obra de arte. O artesanato de barro figurativo tem caminhado no mesmo esquema. Há técnica, mas também, há propaganda. Há personagens, deslocados dos produtores e criadores (artesãos) que exercem influência significativa no reconhecimento que um mestre artesão possa ter. É inegável o papel que os agentes mercantis (e refiro-me aqueles que trocam as peças por dinheiro) exercem sobre os artesãos. Na prática, são eles os agentes principais que efetivam o processo de *status* do simples artesão para o de Mestre Artesão.

Este reconhecimento aparece nas falas de Mestre João. Aparece no campo da história, quando mapeamos a trajetória de surgimento e reconhecimento do artesão. Como procurei demonstrar em diversos momentos anteriores, o aparecimento de Capela e de Mestre João (e seus discípulos) no cenário de maestria da arte do barro alagoano ou brasileira, é muito recente. A cidade e os artesãos de lá são ausentes de diversos levantamentos e publicações sobre artesanato até a primeira metade da década de 2000. Frota (2005), em seu dicionário de arte do povo brasileiro, um pequeno calhamaço de mapeamento nacional, menciona apenas seis artesãos mestres em Alagoas, todos vinculados à madeira³³. Nem no verbete “cerâmica” aparece qualquer menção à Capela ou Mestre João (assim como não há aos demais artesãos que trabalham com o barro no Estado). Mas é neste mesmo período que as peças de Capela começam a aparecer nas galerias nacionais com destaque. Foi devido a essa projeção mercantil que os artesãos de Capela ganharam notoriedade. Pelo desejo colecionista dos acervos exibidos em

³³ Para esclarecer: são feitas as menções para Benedito José dos Santos, Fernando da Ilha do Ferro, Geraldo Danas, Manuel da Marinheira e Saturnino João.

exposições e pelo papel dos *marchands* na defesa de suas inovações estéticas e conceituais.

O artesanato de barro parece reunir tanto as dimensões intangíveis do patrimônio (maneiras de fazer e as técnicas), quanto o “patrimônio de pedra e cal”, pela materialização que as peças de cerâmica assume, quando prontas. A situação de Capela é perfeita para perceber a crítica que Gonçalves (2009) faz sobre a não naturalização desta noção de patrimônio entre os nativos. Aqui ou acolá, entre as falas dos artesãos de Capela, se fala em “arte do barro” e em “cultura popular”. Sempre com o intuito de destacar a importância do material produzido para o Estado. E, apesar da eficácia econômica, quando mencionam esta importância, se referem, sobretudo, à cultural. Ainda assim, se tem referência à identidade de um povo e da nação. O artesanato de barro de Capela, não representa apenas aquela cidade, mas o Estado alagoano. Ele fez o estado entrar no mapa dos mestres artesãos do barro. São extensões que representam parte da cultura do Estado e levam as pessoas a cristalizar elementos da cultura. Quando o patrimônio, através de políticas públicas, se preocupa em registrar e inventariar nosso acervo cultural, (i)material, este registro procura sempre levantar os “modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades” (ALAGOAS..., 2011, p.01). Se estas “raízes” forem novas, superficiais, recentes, elas ainda assim, poderiam compor os “Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem Patrimônio Cultural Alagoano”? (ALAGOAS..., 2011, p.01). É evidente que a resposta que trago é positiva. O levantamento feito nesta pesquisa demonstra justamente esse patamar. A rápida ascensão da cidade sem “tradição” de artesanato e do artesão desconhecido em mestre artesão com reconhecimento público e nacional, mostra como as dinâmicas do patrimônio se processam.

O Estado alagoano já aproximou o artesanato de Capela do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, ao colocar Mestre João das Alagoas entre aqueles que recebem uma ajuda financeira no apoio à continuidade de suas práticas e na transmissão de seus saberes (como patrimônio vivo), como de fato, ocorre na Oficina. De certa forma, o mapeamento deste passo-a-passo, tal como listado nas páginas deste trabalho, colabora com o “registro dos saberes”, como orientado pelo IPHAN³⁴, dos modos de fazer as peças de barro em Capela, visando sua preservação, possibilitando assim, acompanhar suas transformações ao longo do tempo.

³⁴ Para maiores informações, acesse: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>.

A noção de autenticidade é percebida pelos artesãos como similar a inovação. Ao “fazer diferente”. Um “Eu fui o primeiro a fazer” ou “só eu faço assim”. Quando os *marchands* (e os próprios artesãos) mencionam a “autenticidade”, se referem a prática de fornecer (e produzir, respectivamente) peças que não imitassem outras obras já produzidas. O objetivo dos *marchands* é ter acesso aos bens comercializáveis e potencialmente vendáveis. Para vender para colecionadores o material precisaria se destacar. E o “destaque” aqui é chamar a atenção por suas propriedades. Qualidades que estejam na peça, que retomem algum aspecto de ligação com obras anteriores e, ao mesmo tempo, apresentem inovações.

Assim, as produções do artesanato de barro, marcadas pela patrimonialização são produtos de uma perspectiva mercantil. Produtos que apresentam as características “da cultura popular”, mas que possuam uma dimensão de competição com o mercado de colecionadores.

E o cenário que se desenvolveu em Capela foi especial. Dois artesãos se tornaram reconhecidos como “mestres”, trabalhando no mesmo espaço e ambos com ascendência rápida no meio. Acompanhar a trajetória destes artesãos e o desenvolvimento de suas técnicas possibilitaria mapear os processos de estabelecimento das práticas culturais durante seu reconhecimento enquanto patrimônio.

Estou ciente de que o processo de criação não necessariamente responde a uma relação de causa-efeito. Não é porque intencionalmente uma cultura é representada que ela se reconhece. O processo de identificação é co-implicado: nos reconhecemos enquanto produzimos o reconhecimento, isso é fato! Se não fosse desta forma teríamos que tratar a cultura como algo fechado e acabado; auto reconhecível antes de produzir. Além disso, é notória a dimensão de que pode ser “inventada” dentro de processos sociais.

Não pretendo entrar na querela sobre a noção de patrimônio e suas implicações (Cf. GONÇALVES, 2005; ABREU; CHAGAS, 2009), tenho ciência dela, mas trago a noção de patrimônio apenas para problematizar o papel das técnicas na institucionalização (ou patrimonialização) do artesanato de barro em Capela³⁵. Ainda

³⁵ Em outras palavras: como meu objetivo é registrar os modos de fazer, não pretendo discutir as questões de patrimônio do ponto de vista teórico ou problematizar, diretamente, sua noção e constituição. Obviamente, ao lidar com os modos de fazer e as técnicas estarei lidando com uma situação patrimonial. Realizar seu registro é uma prática de salvaguarda. Entretanto, metodologicamente, faço o aviso para justificar a ausência de literatura e de debate sobre sua noção. Não por considera-la importante, mas por questões de ordenação de pesquisa e direcionamento do espaço físico relativo à exposição dos dados desta pesquisa.

assim, pelo que os artesãos de Capela me demonstraram, é impossível não perceber que esta dimensão de patrimonialização do artesanato de barro perpassa pelo corpo, pela experiência e pelos objetos que se materializam a partir do contato da mão com o barro:

As variações de significado nas representações sobre a categoria “patrimônio” oscilam possivelmente entre um patrimônio entendido como parte e extensão da experiência, e portanto do corpo, e um patrimônio entendido de modo objetificado, como coisa separada do corpo, como objetos a serem identificados, classificados, preservados, etc. Por um lado, um patrimônio inseparável do corpo e suas técnicas [...] e, por outro lado, um patrimônio individualizado e autonomizado, com a função de assumir o papel de “representação” ou de “expressão” emblemática de categorias que são transformadas em alguma forma de entidade, seja a nação, o grupo étnico, a região, a natureza, entre outras. (GONÇALVES, 2005, p.32)

E, uma das riquezas que as práticas dos artesãos de Capela deixaram transparecer, é que este saber é construído no dia-a-dia. Não tem uma base ancestral ou genealógica. Ele é produzido pela experimentação, pela leitura, pelas conversas, pelo erro-e-acerto. São os modos que cada grupo encontrou de fazer as mesmas coisas. E é assim que eles vão construindo sua alteridade. É a experimentação e vivência prática que quebram a velha ideia de “artista puro” (NEVES, 1977, p.203). Em diversas ocasiões eu ouvi algo similar a um “aqui a gente faz assim”, “eu sei que se faz desse jeito, mas aqui é diferente” ou “é pra fazer assim, mas a gente não faz...”.

Suas inovações estilísticas e materiais são fruto da constante pressão acumuladora dos agentes consumidores (*marchands*, galeristas e colecionadores). São suas respostas no atendimento das relações comerciais. Produzir mais, em menos tempo e com uma qualidade e variabilidade aceitável (comercialmente).

Foi assim que a Oficina se apropriou de técnicas como o *paperclay* e a barbotina, por exemplo. A técnica de inserir papel no barro e usar formas de gesso para a secagem são conhecidas como “*Paperclay*” e bastante utilizada no artesanato contemporâneo urbano e nas produções de cerâmicas de grandes centros mais industrializados, ou até mesmo em determinados artesanatos étnicos na África do Sul e no Japão (Cf. GAULT, 2013); entretanto, não é uma prática comum entre os agentes da cultura popular brasileira ou em seus centros produtores de cerâmica.

Assim como o método de produção da cola de barro usada por Claudio e Leonilson também são de amplo conhecimento da indústria ceramista. A técnica é chamada de Barbotina e consiste na suspensão líquida de certa dosagem de argila com água que tanto serve para deslizar as peças em moldes, quanto para unir pedaços (a variação é em decorrência da relação inversa entre massa argilosa e água). Estas dimensões são facilmente encontradas em manuais de cerâmicas e bastante utilizadas por artistas plásticos contemporâneos. Talvez, um dado importante para compreender todo este cenário é saber até que pontos outras comunidades de artesãos da cultura popular, vinculados ao circuito dos colecionadores e *marchands* (penso aqui, especificamente os do alto do Moura e de Tracunhaém, ambos em PE) também se utilizam das mesmas técnicas. Isso demandaria um estudo comparativo mais amplo. Ou ainda, um cruzamento com pesquisas similares. Só assim teríamos um mapa que pudesse apontar o que é inovar neste meio de produção. Como também, fornecer dados mais amplos que subsidiem pesquisas vindouras sobre estes ambientes.

Os mapeamentos e inventários da cultura imaterial às vezes privilegiam as práticas tradicionais, ancestrais e tentam, ainda em uma dinâmica de ancestralidade identificar processos, técnicas e instrumentos que perduram ao longo do tempo. Mas a cultura é dinâmica e a própria noção de tradição, também. É o que acontece com os instrumentos de trabalho. As técnicas e os instrumentos utilizados pelos artesãos de Capela parecem caminhar pela dimensão de usabilidade, tal qual aquela que Mura (2011, p.98) reconhece entre os Guarani Kaiowa:

...eu percebia que era relevante definir as relações técnicas mais a partir das **lógicas de uso** do que **daquelas de produção**. Eram as necessidades de uso que regulavam e definiam se era melhor produzir ou adquirir um objeto, bem como definir sua distribuição e transformação.

Por isso, meu interesse ao longo do trabalho foi enfatizar a instrumentalização da mão e das ferramentas em diálogo com os materiais utilizados. Não há características materiais que marquem a significância do instrumento utilizado neste tipo de artesanato. Há, apenas àquelas atribuídas pelos artesãos em seu uso. Assim, a faca e a unha, podem se revezar mutuamente. Apesar disso, quase que conflitadamente, se percebe a eficácia que a tradição exerce na aprendizagem sobre os indivíduos. Afinal, todos aqueles seis

artesãos de Capela usam e seguram a faquinha da mesma forma. Como também a mantêm entre seu acervo instrumental de trabalho devido ao processo de aprendizagem que receberam de seu mestre.

Suas técnicas e instrumentos, assim como seu manusear, transformam o barro em arte. Isso está em seus depoimentos e no discurso dos seus consumidores diretos. Por isso, esta discussão da arte perpassa diversos aspectos. O artesanato de barro, cujas origens remontam ao material utilitário doméstico e brincante, ultrapassou os limiares de objeto de uso, para uma dimensão de objeto de contemplação que representa a cultura, a história e a sociedade em que foi produzido.

A arte do artesanato é tal qual a expropriação da porta/janela africana em nova Iorque descrita por Price (2000). Afinal, não há mais a preocupação na manutenção das intenções originais dos produtores sobre seus objetos produzidos. Há, sim, uma ressignificação apreciativa e valorativa destes em relação ao seu uso na sociedade.

Segundo Price (2000) a fruição da arte primitiva para a ocidental, ocorre por meio do reconhecimento da criação nominada e autoral. Da mesma forma, há uma crítica em relação à estética das peças. Como se apenas as dimensões societárias que a circundam, importasse (política, religião, economia...). O público reage num diálogo entre a imagem da peça e sua etiqueta. Não se trata mais de uma identificação emotiva e sensorial – tal qual se acomete as obras de arte consagradas (refiro-me, especificamente, às artes visuais). Quando o artesanato de um povo ganha um *status* que se eleva além do seu uso corrente, temos um novo patamar: “objetos etnográficos tornam-se obras-primas da arte mundial no momento em que perdem sua contextualização antropológica e são considerados capazes de sustentar-se puramente pelo seu próprio mérito estético” (PRICE, 2000, p. 126). É o que vem acontecendo com o artesanato de barro.

Não se trata mais de discutir a dicotomia entre arte culta e popular, como já foi pauta de diversas discussões (FROTA, 1976; NEVES, 1977). Apesar que não se pode deixar de considerar que estas peças, do artesanato de barro do tipo que são produzidas em Capela, não são simplesmente “arte popular”. Frota (1976, p.3ss) esclarece que há três tipos de arte popular: aquele produto que “é absorvido pelo próprio grupo que o produz”, típico das peças utilitárias (louças e painéis); os que atuam no comércio turístico com peças padronizadas. E o terceiro, aquelas peças “comercializada em galerias de arte do Rio de Janeiro e São Paulo e destinada à clientela de alto poder aquisitivo”. As peças produzidas pelos artesãos de Capela pertencem à última categoria (assim como as peças de Vitalino referendadas no texto de Frota). As peças de mestres

artesãos superam a dicotomia entre popular e erudito. É uma produção erudita que se veste de popular. E um produto esteticamente popular consumido pelas elites. Todos os artesãos da Oficina confirmaram que não possuem peças suas em casa (para a decoração ou apreciação) e nem presenteiam familiares ou conhecidos com elas. São peças que apenas atuam no comércio. Na aquisição por outros. Em vários momentos, Mestre João se ressentiu de não ter peças guardadas para montar uma exposição (no galpão anexo). Tudo que produz é para encomenda e já está vendido.

Seria o caso de proceder e caminhar pela discussão entre “arte” e “artefato”, tal como coloca Sally Price (2000)? Isto é, perceber que, se o objeto tem ou não interesse artístico modificaria suas propriedades enquanto objeto? Uma das perguntas mais frutíferas que Price (2000, p.128) faz é: “os artistas têm controle consciente das escolhas estéticas que fazem? Ou será que estão produzindo objetos numa certa combinação de comportamento instintivo e tradição herdada? ”. Pela experiência de Capela, deveríamos nos questionar se as peças que são feitas em Capela, seriam muito mais resultantes de uma mercantilização programada no qual os processos criativos se disfarçam de estratégias de venda. Ou, por vias de uma perspectiva mais integradora, compreender que a atividade artesanal é indissociável de sua dimensão comercial. E que tais estratégias mercantis são tão importantes para as características culturais (de patrimônio) quanto às estéticas. Assim, estas estratégias comerciais deveriam ser preservadas em igual medida que aquelas outras vinculadas às técnicas, temas e dimensões simbólicas que tendem a ser mais valorizadas pela norma antropológica. Talvez essa seja mais uma das “turbulências” (GONÇALVES, 2009) que acompanham os bens culturais em processo de patrimonialização. O artesanato de barro de Capela (especificamente, as peças de Mestre João das Alagoas) não são patrimonializadas, mas caminham para ser.

Price (2000) argumenta, no debate entre os autores que resgata, que é a intencionalidade que distingue qualidade dos artistas (ocidentais e primitivos). Em outras palavras, o artista do artífice. Não se trata da intenção de criação da peça, mas de sua função estética. Os artífices intencionam um uso direto, imediato, “funcional” do objeto em seu contexto ritual (religioso, econômico ou político). O artista pensa na estética da peça e sua função emotiva – a reação que desperta na audiência. Em que pensa o mestre artesão do barro?

O mestre artesão deste tipo especial vinculado ao barro, parece se situar entre estes agentes: hora com características de artista, hora de artífice. Mas sem ser, completamente, um ou outro.

Não se trata de saber que as mãos destes artificies são essenciais para o trabalho que desempenham. Não as preservamos como objetos. Suas “mãos inteligentes” criam as formas que, depois, dão corpo e voz à identidade local e regional. Ilustram as políticas culturais que dizem que aquilo deve ser preservado e é importante.

Não é o barro que constrói uma narrativa sobre quem nós somos enquanto povo e como nos exprimimos pela sua manipulação. Nossa terra é rica de barro, argilosa, e mesmo assim, não são todos os que são ricos por simplesmente pisar sobre ele ou tê-lo entre os dedos.

Há algo que acontece quando aquela mão encontra aquele barro e eles conversam. Surge a partir de seu embricamento, molhado, melado e sujo, algo que conversa e fala com todos de uma região. É um calor que sobe das caldeiras dos fornos, polui o ar, queima as plantas ao redor, mas, mesmo assim, alimenta o discurso de um povo sobre si próprio. Petrifica suas imagens, imaginadas de outrora e consolidadas pelo dia-a-dia nas regiões. Memórias de tempos vividos por cada um.

Isto é, o que acontece quando a peça de barro vai embora e a mão negocia? Quando estas duas instâncias se inter-relacionam, despertam um momento único no artesanato de barro. Não se trata da mão. Não se sustenta no barro. É algo vívido que nasce desta união. Pois, entre a mão e o barro, nasce nosso patrimônio.

7. REFERÊNCIAS

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (Orgs.). *Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ACHUTTI, Luiz Eduardo R.. *Fotoetnografia da biblioteca jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editora, 2004.

ALAGOAS (Estado). Lei nº 7.285, de 30 de novembro de 2011. 2011. Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/patrimonio-cultural/patrimonio-imaterial/Lei%20no%207.285%20de%2030.11.11%20-%20REGISTRO%20DE%20BENS%20CULTURAIS.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2018.

ALVES, André. *Os Argonautas do Mangue*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2004,

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BANKS, Markus. *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese character: a photographic analysis*. Nova York: New York Academy of Sciences, 1942.

BECKER, Howard S. *Falando da Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIM, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORBA FILHO, H.; RODRIGUES, A. *Cerâmica popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1969. (Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro).

BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BRAGA JR, A. X. *Por uma sociologia da imagem desenhada: Reprodução, estereótipo e actância nos quadrinhos de super-heróis da Marvel Comics*. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

BRAGA JR, Amaro Xavier. *A Arte do Barro em Capela*. Projeto de Pesquisa. PIBIC. 2016. [Digitado]

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARTIER-BRESSON, Henri. *The Decisive Moment*. New York/Paris: Simon and Schuster/Verve, 1952. Disponível em: http://photojournalism.udcphotoclub.org/wp-content/uploads/2013/01/Bresson_DecisiveMoment1.pdf. Acessado em: 13 nov. 2017.

CAVALCANTE, José Osvaldo. *Conhecendo Alagoas*. S.r.l. Ed. Jocilan, 2005.

CERÂMICA. Glossário. *Acervo Artes*. UFRGS. 2000-2019. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/glossario/ceramica>. Acessado em: 23 jan. 2019.

CHALITA, Pierre; DANTAS, Cármem Lúcia Almeida; DANTAS, José Abílio; LAGES, Solange Berard. *Alagoas: roteiro cultural e turístico*. Maceió: s.r.e., 1979.

CHIESA, R. F. *O Diálogo com o Barro: encontro com o criativo*. São Paulo: casa do Psicólogo, 2004.

COELHO, Antonio C. V.; SANTOS, Pésio de S. ; SANTOS, Pésio de S. Argilas especiais: o que são, caracterização e propriedades. *Quim. Nova*, Vol. 30, No. 1, 146-152, 2007. P.146-152. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/qn/v30n1/25.pdf>. Acessado em: 27 dez. 2018.

COLEÇÃO JARBAS VASCONCELOS – ARTE POPULAR. Curadoria de Janete Costa. 30 mar. – 15 maio, 2005. Instituto Cultural Bandepe. Recife, Pernambuco. 2005. [catálogo]

COLLIER Jr. John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU/Edusp, 1973.

D'ALLEMBERT, Jean le Rond; DIDEROT, Denis. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Vol 5 - Sociedade e Arte. São Paulo: UNESP, 2015.

DANTAS, Cármen Lúcia. Barro, barreiro; cerâmica, ceramista; louça, louceira. *Mestres Artesãos das Alagoas: fazer Popular*. Maceió: Instituto Arnon de Mello, 2009. P. 29-47.

DRUMOND, M. A. *Sabiá*. AGEITEC - Agência Embrapa de Informação Tecnológica. 2010. Disponível em: http://www.agencia.cnptia.embrapa.br/gestor/bioma_caatinga/arvore/CONT000g798rt3n02wx5ok0wtedt3sugbu5b.html. Acesso em: 07 mar. 2018. [verbete]

ERCKERT, Cornelia et al.. A experiência do Núcleo de Antropologia Visual. *Horizontes Antropológicos*, n.2, 1995, p.167-173.

FONSECA, C. A noética do vídeo etnográfico. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 187-206, jul./set. 1995. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a14.pdf>. Acessado em: 13 nov. 2017.

FRANÇA, Ranilson. "Muquém" in *Programa Balançando o Ganzá*. Produção: TVE; Edição: Ana C. Campos; Direção: Roberto Amorim; Imagens: Paulo Santorio e André Feijó; Produção: Júlio Arantes, Anete Carvalho e Márcia Maria. Diretor presidente: Luciano Rocha. Maceió, TVE, 2005.

FREHSE, Fraya. Cartões postais paulistanos da virada do século XX: problematizando a São Paulo “moderna”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 6, n. 13, p. 127-153, jun. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v6n13/v6n13a07.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2017.

FROTA, Leila Coelho. *A Arte do Povo*. Apresentação. Exposição Coleções de Arte Popular Brasileira, de Jacques Van de Beuque. 1976. 8 p. Disponível em: <http://www.museucasadopontal.com.br/sites/default/files/artigos/pdf/Artigo%202%20Leila%20Coelho%20Frota.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2018.

FROTA, Leila Coelho. *Pequeno dicionário da Arte do Povo Brasileiro*. Século XX. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

GAULT, Rosette. *Paperclay: Art and Practice*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

- GEERTZ, Clifford. Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa. In _____ . *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989, pp. 278-321.
- GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN-BIANCO (org.) *Antropologia das sociedades contemporâneas – métodos*. São Paulo: Global Universitária, Antropologia, 1987, pp. 227-344.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O Patrimônio como categoria de pensamento. In ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (Orgs.). *Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 25-33.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun., 2005. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000100002. Acesso em: 12 fev. 2018.
- GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GURAN, Milton. Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n. 10, p.77-106, jan./ jun. 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/9215/7841>. Acesso em: 19 nov. 2017. ;
- HARPER, Douglas. *Visual sociology*. Londres/Nova York: Routledge, 2012.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre , v. 18, n. 37, Jun. 2012 . Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ha/v18n37/a02v18n37.pdf> >. Acessado em: 17 jan. 2013.
- LEROI-GOURHAN, André. A Libertação da Mão. In *Laboreal*. V. VI, N. 2, 2010, p. 56-59.
- LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. Em: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (eds.) 2002. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Um manual prático*. Petrópolis: Ed. Vozes, pp. 137-155.
- MACDOUGALL, David. De quem é esta história? *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 5(2). Rio de Janeiro: UERJ, 1997, p. 93-105. Disponível em: <http://www.mediafire.com/file/ojd2zh1ldmck28i/MACDOUGALL1.pdf> . Acessado em: 27 set. 2017.
- MACHADO, Clotilde de Carvalho. *O barro na arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Lídio Ferreira Júnior Artes Gráficas e Editora Ltda., 1977.
- MADDEN, Raymond. *Being ethnographic: a guide to the theory and practice of ethnography*. Londres e Thousand Oaks, Calif.: Sage, 2010.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Malinowski*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 17-34. [Coleção “Os Pensadores”].
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

- MAUSS, Marcel. *Techniques, technology and civilisation*. Nova York/Oxford: Durkheim Press/Berghahn Books, 2006.
- MAYER, Adrián C.. A importância dos "quase-grupos" no estudo das sociedades complexas. In FELDMAN-BIANCO, Bela. (Org.). *A Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987, p.127-158.
- MENDONÇA, João Martinho de. *Pensando a visualidade no campo da antropologia: reflexões e usos da imagem na obra de Margaret Mead*. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes. Universidade Federal de Campinas. 2005. Campinas, SP : [s.n.], 2005. [arquivo em PDF]
- MORAIS, Josimar Jorge Ventura de; CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro; BRAGA JR, Amaro Xavier; TRAJANO, Mariana Correia. *Artes do Barro: técnicas, criatividade e autoria no Alto do Moura*. Projeto de Pesquisa. CNPq. 7ª versão. 9 nov. 2015. [Digitado]
- MURA, Fábio. De sujeitos e objetos: um ensaio crítico de Antropologia da técnica e da tecnologia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 95-125, jul./dez. 2011. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832011000200005. Acesso em: 12 fev. 2018.
- NEVES, Luis Felipe Baêta. A noção de "arte popular": uma crítica antropológica. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, V. VIII, N. 1-2, 1977, p.197-204. [arquivo em PDF]
- NÓBREGA, Naide. *Do Barro eu vim, do barro eu sou: A História de Sil de Capela, a cortadora de cana que se tornou uma das ceramistas mais importantes do Brasil*. Recife: Provisual, 2018.
- NOVAES, Sylvia Cauby. A construção de imagem na pesquisa de campo em antropologia. *Iluminuras*, Porto Alegre, v.13, n.31, PP. 11-29, jul/dez, 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/36791> . Acessado em: 27 set. 2017.
- PEDROSA, Tânia de Maya. (Org.). *Arte Popular de Alagoas*. Maceió: Grafitez, 2000.
- PILEGGI, Aristides. *Cerâmica no Brasil e no mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 1958.
- PONTES, Fernando Galvão. *Pequenas indústrias em São José da Lage*. S.r.l.: Gráfica Universal, 1992.
- PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- PYE, David. *The Nature and Art of Workmanship*. London: A&C Black, 1968.
- ROCHA, José Maria Tenório. *A Cultura e Folclore no Nordeste: questões para debate*. Maceió: s.r.e., s/d.
- ROCHA, José Maria Tenório. *Folgedos e danças de Alagoas - sistematização e classificação*. Maceió: Secretaria de Educação e Cultura de Alagoas, 1984.
- RODRIGUES, Maria de Lurdes. *Sociologia das Profissões*. Celta: Oeiras, 1997.
- SAMAIN, Etienne. Balinese character revisitado. In ALVES, André. *Os Argonautas do Mangue*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2004, p. 17-72.
- SAUTCHUK, Carlos Emanuel. *O Arpão e o Anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (vila Sucuriju, Amapá)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2007. [Arquivo em PDF].

SENNETT, Richard. *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2015.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013.

SILVA NETO, João Vicente da; SILVA, Leonel Manoel da. *Muquém: aspectos da cerâmica artesanal de uma comunidade remanescente quilombola em Alagoas*. Trabalho de Conclusão do Curso de Ciências Sociais. Maceió: Instituto de Ciências Sociais, 2004.

STRATHERN, M. *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press, 1988.

STROH, P. et al. (Coord.). *Mapeamento Do Patrimônio Cultural Imaterial De Alagoas - Relatório de Pesquisa*. Maceió: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Universidade Federal De Alagoas. 2008.

VIEIRA, Daniela Guimarães. *A vida nunca tá ruim, a vida sempre taboa: o artesanato do Vale do Jequitinhonha e a antropologia na perspectiva da extensão universitária*. Dissertação - (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUBD-99GHX2/dissertdanielagvieira.pdf?sequence=1>. Acessado em: 18 nov. 2018.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.