



Universidade Federal da Bahia – UFBA
Escola de Belas Artes - EBA
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV

CELSO ALMEIDA DA SILVA CUNHA

**Recomendações para preservação da cerâmica
tradicional a partir da contribuição do design**
Um estudo de caso sobre a cerâmica de Rio Real – BA

SALVADOR
2015

CELSO ALMEIDA DA SILVA CUNHA

**Recomendações para preservação da cerâmica
tradicional a partir da contribuição do design
Um estudo de caso sobre a cerâmica de Rio Real – BA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Arte & Design - Processos, Teoria e História

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Hermínia Olivera Hernandez

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Suzi Maria Mariño

SALVADOR
2015

Cunha, Celso Almeida da Silva.

C972 Recomendações para preservação da cerâmica tradicional a partir da contribuição do design: um estudo de caso sobre a cerâmica de Rio Real – BA / Celso Almeida da Silva Cunha. – Salvador: 2015.

196 f., il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Hermínia Olivera Hernandez
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.
Escola de Belas Artes, 2015.

1. Cerâmica – Bahia. 2. Artesanato 3. Design.
I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II.
Título.

CDU 738(813.8)

TERMO DE APROVAÇÃO

CELSO ALMEIDA DA SILVA CUNHA

Recomendações para preservação da cerâmica tradicional a partir da contribuição do design **Um estudo de caso sobre a cerâmica de Rio Real – BA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de pesquisa: Arte & Design - Processos, Teoria e História

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Hermínia Olivera Hernandez

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Suzi Maria Mariño

APROVADA EM: 09/07/2015

BANCA EXAMINADORA:

Maria Hermínia Olivera Hernandez

Doutora em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA/UFBA

Suzi Maria Carvalho Mariño

Pós-Doutora, Universidade Católica do Rio de Janeiro

Doutora em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA/UFBA

Universidade do Estado da Bahia

Carlos Alberto Etchevarne

Pós-Doutor, Universidade de Coimbra, Portugal

Doutor em *Quaternaire Geologie Paléontologie Humaine Et Prés*, Institut de Paléontologie Humaine – Muséum National D'histoire Naturelle de Paris, França

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. FFCH/UFBA

Agradecimentos

À minha mãe, Marlice Almeida, em primeiro lugar, sempre. Por ter sido mãe e pai, e ter me criado num ambiente onde pude conviver com a diversidade e com a liberdade de pensamento, expressão e opinião. Por sua ajuda imprescindível ao longo de todo o desenvolvimento desta pesquisa, com seus conselhos, seus materiais sempre à mão, suas noites perdidas me ajudando a entender melhor as condições do povo que faz nosso artesanato e nossa cerâmica popular. És minha fonte de inspiração.

À minha tia e meu tio, Vera e Guga, por terem sido sempre também meus pais, me apoiando, incentivando e apostando em meus sonhos. Amor é pouco.

À Livramento, por ter me recebido em sua casa com toda a dignidade e humildade do mundo, compartilhando sem medo comigo o seu conhecimento e anseios.

Em particular deferência, à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Ma. Hermínia, por ter sido tão humana e compreensiva comigo em tempos de muitas dificuldades que enfrentei no decorrer deste trabalho, e por ter posto fé na minha pesquisa desde o começo; pois afinal, sem sua ajuda lá desde o início, eu não estaria aqui hoje escrevendo estas palavras.

À minha coorientadora Prof.^a Dr.^a Suzi Mariño, por sua disponibilidade, seu irrestrito apoio e seus conselhos principalmente nos aspectos metodológicos desta minha pesquisa, e na também minha vida pessoal muitas vezes.

Ao Prof. Dr. Carlos Etchevarne, que por sua relação de amizade com minha mãe aceitou me ajudar, servindo como mais um co-orientador. Sem sua ajuda e, especialmente, paciência, eu ainda estaria perdido no campo das antropologia e da arqueologia. Conhecimento ímpar que me abriu novas portas e perspectivas enquanto pesquisador, designer e professor.

À (Dr.^a) Míriam Gorender, que sempre me recebeu como parte de sua família, e me ajudou a reencontrar o meu caminho quando talvez estive mais perdido.

A Nancy Cunha, por nunca ter sido condescendente nos meus momentos de desespero.

A meus alunos e colegas na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, em especial à turma de Design de 2013 da Escola de Belas Artes, por terem despertado de vez em mim a paixão pela docência.

A meus alunos e colegas professores na Escola de Engenharia da Universidade Católica do Salvador, por terem sido sempre compreensivos e torcerem por mim ao longo dos meus compromissos com o mestrado.

À Escola de Belas Artes da UFBA, por ser minha *alma mater*. A todos com quem convivi e aprendi lá, desde a barriga de minha mãe, pois foi onde (re)conheci meus grandes mestres.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, sua Coordenadora Profa. Dr.^a Rosa Gabriella, aos secretários Cláudio Fontoura, Taciana Almeida e Argus Cordier, e em especial aos meus colegas de turma, veteranos e também alunos-especiais da Linha de Pesquisa de Design e das outras Linhas, por todas as experiências que pudemos dividir desde o início.

A meus avós Alice, Amélia e Marcionillo, que já se foram, e a minha avó Raquel, por terem me mostrado o caminho da retidão, da honradez e da honestidade na vida.

A Filipe Deó e Luana Teixeira, Danielle Pimenta, Denise Galvão, Daniel Almeida, D. Valdenira Fialho, Osmañ, Verónica e Andrés Páez (*mi querida familia chinela, les extraño siempre*); ao Doté Amilton, Anailton Barreto; ao Sr. Jayme, ao Prof. Ordep Serra, Prof. Anilson Gomes, dentre tantos outros, por terem sido sempre fonte de consideração, palavras amigas e de conforto para mim.

A todos meus outros amigos verdadeiros e familiares, por sobretudo acreditarem em mim. Por terem aturado minha ansiedade, meu perfeccionismo, minha indisponibilidade temporária diversas vezes.

A todos vocês, por terem continuado acreditando e apostando em mim o meu sinceríssimo obrigado e carinho, e em particular a Maria Eduarda – Duda – minha filha, que me representou a salvação, e serve de motivação para perseguir o meu melhor sempre, e não desistir nunca.

Isto é nosso, mais que meu.

“O artesão brasileiro é basicamente um designer em potencial, muito mais do que propriamente um artesão no sentido clássico”. (MAGALHÃES, 1997 apud FINIZOLA e SANTANA, p. 01)

Resumo

Atualmente, a crescente tensão entre a necessidade de preservação e sobrevivência do produto e do saber artesanal, em uma convivência nem sempre harmoniosa com elementos da nossa sociedade moderna e contemporânea, pedem atitudes reflexivas e de engajamento quanto à proteção desta materialização de nossa cultura popular. A partir deste entendimento, este trabalho de pesquisa busca compreender de que forma o design, através de uma visão heurística própria do profissional designer, poderia contribuir para preservar e resgatar esta nossa herança. Toma-se para este feito, como objeto de estudo, a produção da cerâmica tradicional no município de Rio Real, na Bahia. A partir de sua observação, que leva em conta os aspectos sociais envolvidos no processo, típicos de uma pesquisa do tipo participativa e que usa como método de abordagem a pesquisa-ação, além do *Design Thinking* e do Design Social como princípios norteadores, propõe-se através deste trabalho de pesquisa uma série de recomendações que facilitem este diálogo difícil, mas possível e extremamente benéfico para ambas as partes, Design e Artesanato.

Palavras-Chave: design, artesanato, cerâmica, Rio Real, Bahia, cultura, tradição.

Abstract

Currently, the growing tension between the need for preservation and survival of the product and artisan knowledge, in a coexistence not always harmonious with elements of our modern and contemporary society, ask for a reflective attitude and engagement towards the protection of this embodiment of our popular culture. From this understanding, this research aims to understand how the design, through a heuristic vision proper of the designer professional, could help to preserve and redeem the heritage of ours. To accomplish this proposal, we take as a case study the production of the traditional pottery in Rio Real municipality, in the state of Bahia. From its observation, which takes into account the social aspects of the process, typical of a participatory research, and also the Design Thinking and the Social Design as main principles, this research work aims a series of recommendations to facilitate this hard but possible dialogue, extremely beneficial for both sides, Design and Crafts.

keywords: design, handicraft, ceramics, Rio Real, Bahia, culture, tradition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Esquema de situação da inovação como objetivo a ser alcançado em termos de <i>design thinking</i>	39
Figura 2	Esquema de funcionamento do Design Social	41
Figura 3	Irará: "Suspensão" ou "levantamento" da peça	45
Figura 4	Coqueiros: empilhamento de peças para o processo de queima	46
Figura 5	Coqueiros: montagem da fogueira para queima da produção	47
Figura 6	Coqueiros: início da queima	47
Figura 7	Coqueiros: retirada das peças após a queima	48
Figura 8	Rio Real: alisamento da peça	48
Figura 9	Rio Real: conjunto de potes prontos e decorados	49
Figura 10	Detalhe da localização das comunidades ceramistas selecionadas no estado da Bahia	53
Figura 11	Exemplares da cerâmica tradicional de Coqueiros	55
Figura 12	Exemplos da cerâmica típica de Irará	56
Figura 13	Exemplares da cerâmica produzida em Coqueiros	57
Figura 14	Diversos exemplos da cerâmica produzida em Rio Real	59
Figura 15	Moringas de Barra	60
Figura 16	Livramento (esq.) e D. Nitinha trabalhando no acabamento de duas peças à sombra de um pé de jambo	62
Figura 17	Detalhe dos caminhos do povoado de Carro Quebrado	63
Figura 18	Dois exemplares de potes confeccionados por Livramento, em meio a cerâmicas diversas e com sua filha sentada na barraca ao fundo	65
Figura 19	Filha mais nova de Livramento, ao lado da casa principal, junto à carroça utilizada para transporte da produção para a feira	67
Figura 20	Forno de Livramento, de formato quadrado e parte superior aberta, com abertura à frente	70
Figura 21	Detalhe da abertura da frente do forno, com cinzas e seus respectivos arcos que servem de suporte para o assoalho da parte superior.	71
Figura 22	Detalhe do assoalho em formato de grelha, feito de tijolinhos, que separa as duas câmaras distintas do forno	72
Figura 23	O chamado "esquente", a etapa inicial da queima	74
Figura 24	Exemplares da cerâmica de Rio Real com sua diversidade de formas e de decoração com bordado em relevo e pintado	75

Figura 25	Retirada da argila no lago Salgado Grande, em Rio Real	78
Figura 26	Argila seca na forma de pedriscos, antes do processamento para preparar a massa que será utilizada na confecção das peças	79
Figura 27	Detalhe de Livramento demonstrando o "pisar" da argila, a primeira etapa de seu processamento	80
Figura 28	Argila pisada e peneirada, pronta para a próxima fase do processamento	81
Figura 29	Instrumentos diversos utilizados na confecção das peças, dentre eles a peneira, os pincéis de "insope", as "paetas", facas e as sementes de olho-de-boi	82
Figura 30	Argila já processada, umedecida e armazenada envolta em sacos plásticos para manter a umidade, sendo armazenada já dentro da chamada casa-do-barro	83
Figura 31	Livramento - sentada ao chão na posição típica da modelagem dos vasos- trabalhando com a bola que tem a quantidade certa de argila para produzir a primeira parte da peça	84
Figura 32	Livramento posicionando a primeira andanha sobre o disco de argila que forma a base da peça, e que ela chama até então de "bolacha"	85
Figura 33	Adicionando outros roletes no levantamento da peça	86
Figura 34	Alisando os roletes sobrepostos para dar formato à parte inferior da peça	87
Figura 35	Aplicando camada de tauá à superfície da peça	88
Figura 36	Mealheiros	90
Figura 37	Presença de alças na parte superior do bojo de peça cerâmica de Rio Real	91
Figura 38	Moringa lisa	92
Figura 39	Outro exemplo de moringa, com formato do bojo e pescoço, além da decoração diferentes	93
Figura 40	Moringa cabaça, contendo dois bojos	94
Figura 41	Moringa Pitanga	95
Figura 42	Moringa Galinha	96
Figura 43	Pote com decoração em alto relevo	97
Figura 44	Detalhe da decoração pintada	98
Figura 45	Exemplo de renda inglesa em execução	99
Figura 46	Exemplo de Bordado Richilieu	100
Figura 47	Dona Margarida	102
Figura 48	Pote feito por Dona Margarida em exibição na Casa de Jorge Amado	103

Figura 49	Moringa Galinha, também de autoria de D. Margaria e em exibição na Casa de Jorge Amado	102
Figura 50	Dona Nitinha trabalhando na base de um pote	104
Figura 51	Livramento ao lado de seu forno, segurando uma peça ainda inacabada	105
Figura 52	Padrão "Girassol" de Livramento	109
Figura 53	Padrão "Girassol" de Livramento	110
Figura 54	Moringa	116
Figura 55	Pote	117
Figura 56	Talha	118
Figura 57	Detalhe da boca da moringa, como chamado beijo, semelhante a um funil no topo de um corpo cilíndrico (pescoço)	120
Figura 58	Perfil com detalhe do elemento de união entre os dois bojos distintos	121
Figura 59	Detalhe das dimensões da moringa	122
Figura 60	Detalhe da pintura decorativa da superfície da peça	124
Figura 61	Detalhe do pescoço e da boca da talha	126
Figura 62	Vista superior da abertura (boca) da talha	126
Figura 63	Detalhe das dimensões da talha	127
Figura 64	Detalhe da pintura decorativa da superfície da peça	128
Figura 65	Detalhe do aspecto corrugado da parte inferior da borda do pote	130
Figura 66	Detalhe do defeito na pintura	131
Figura 67	Detalhe do defeito na pintura na borda do vaso	132
Figura 68	Dimensões do pote pequeno	133
Figura 69	Faces opostas do vaso	134

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Principais categorias de atividades e suas definições por Barroso	140-141
----------	---	---------

SUMÁRIO

1.0	Introdução	11
1.1	Apresentação	11
1.2	Referencial Teórico	14
1.3	Contextualizando a produção cerâmica	21
1.4	Justificativa	23
1.5	Objetivos	28
1.5.1	Objetivo Geral	28
1.5.2	Objetivos Específicos	28
1.6	Processo Metodológico	29
 PARTE I – O DESIGN		
2.0	Os significados <i>do</i> e <i>de</i> design	32
2.1	O <i>Design Thinking</i> e o Design Social como princípios norteadores da atuação na comunidade ceramista de Rio Real	36
 PARTE II – ALGO SOBRE A TRADIÇÃO CERÂMICA DA BAHIA		
3.0	Acerca das origens de nossa cerâmica baiana	43
3.1	Linhas gerais sobre a influência portuguesa e a louça de santo negra	50
3.2	A produção da cerâmica popular baiana na atualidade	53
3.2.1	Maragogipinho	54
3.2.2	Irará	55
3.2.3	Coqueiros	56
3.2.4	Rio Real	58
3.2.5	Barra	59
 PARTE III –UM ESTUDO SOBRE CERÂMICA REALENSE		
4.0	Estudo de caso: a produção cerâmica de Rio Real	61
4.1	Aspectos sociais: o local de produção e a vida de Livramento	66
4.2	O forno e o processo da queima	69
4.3	Um pouco das características da massa argilosa	75
4.4	A técnica de manufatura e a variedade de objetos resultantes	78
4.5	O tratamento da superfície: os singulares padrões bordados e rendados	96
4.6	As mulheres e os ramos da cerâmica realense	102
4.7	Algumas observações sobre a decoração na produção de Livramento	108
4.8	Aspectos particulares: análise visual da forma e da decoração	110
4.8.1	Análise dos objetos selecionados: moringa de dois bojos	119
4.8.2	Análise dos objetos selecionados: talha	125
4.8.3	Análise dos objetos selecionados: pote pequeno	130
4.8.4	Considerações após a análise	134
 PARTE IV –UM DIÁLOGO ENTRE DESIGN E ARTESANATO		
5.0	A questão dos nomes e dos conceitos	136

5.1	O Design e a Cerâmica de Rio Real: recomendações para uma relação benvinda	142
5.2	Possíveis desdobramentos	149
6.0	Considerações Finais	150
	REFERÊNCIAS	153
	APÊNDICES	163
	ANEXOS	164

1.0 Introdução

1.1 Apresentação

Os estudos que deram origem a esta pesquisa iniciaram ainda na graduação na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, antes mesmo da entrada no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais desta mesma EBA/UFBA. O meu interesse em investigar o tema, como dito, já se mostrou no primeiro semestre da faculdade, quando produzi um ensaio como atividade final de uma disciplina de História da Arte. Este ensaio – primeira tentativa de produção de um texto científico – deu origem a um artigo apresentado no 11° P&D Design, realizado em Outubro de 2014 em Gramado - RS, e posteriormente também ao capítulo desta dissertação sobre as origens da cerâmica popular produzida no estado da Bahia.

A primeira situação que me deparei já como pesquisador do tema, foi pensar de que forma abordaria essa questão do diálogo entre o design e o artesanato: se seria apenas numa vertente mais humana, social, ou numa mais tecnicista e mercadológica, pensando o produto artesanato principalmente como uma atividade de geração de renda? Como a minha intenção era fugir destes estereótipos, eu queria tentar mostrar os dois lados da moeda, escolhendo uma abordagem um tanto mista, onde ainda assim conseguisse compreender a realidade das pessoas que vivem o artesanato em algumas de suas demandas pessoais (como por exemplo quanto constatei em visita a campo, em Fevereiro de 2014, que comprei na feira da cidade um pote produzido por uma artesã local por apenas R\$30,00, e quando cheguei à casa dela para entrevistá-la, soube que me custou tão barato porque havia três semanas que ela não conseguia vender nada e estava preocupada com a conta de luz de 20 e poucos reais a vencer).

A esta dimensão pessoal da realidade de sobrevivência dos artesãos, somam-se os aspectos históricos e identitários da técnica de produção e decoração das peças, entretanto, suas características morfológicas e estéticas precisavam ser de alguma

forma analisadas até para justificar a sua singularidade e importância em meio a tantas outras manifestações ceramistas no estado inteiro.

Agora, de que adianta produzir um conjunto de artefatos de reconhecido valor cultural, simbólico e estético, se o comprador não os enxerga como atributos fundamentais deste produto? Se este produto não encontra mais o espaço que detinha outrora no mercado, perdendo-o para produtos industrializados, mas que não necessariamente tem estas mesmas características como elemento diferencial? Se não for possível incorporar estes mesmos elementos como um valor agregado, que gere renda para a comunidade artesã, então se perde a necessidade da produção em sua essência em nossa sociedade contemporânea, que é o próprio escoamento dela. A distribuição e a comercialização são os verdadeiros gargalos de toda produção artesanal, como bem constatou Adélia Borges (2011, p.160), junto a tantos outros personagens dedicados ao estudo do artesanato.

Constatei ainda no início desta pesquisa que existem, portanto, duas correntes de como se observar o artesanato, sendo – todavia – uma mais ligada aos aspectos histórico-sociais, de pensamento mais conservador, que não admite facilmente nenhuma mudança, seja pela interferência externa ou mesmo pela dissociação entre produção artesanal e identidade cultural. Um dos mais expoentes articuladores desta vertente é o antropólogo Ricardo Lima, que afirma:

Quando fico preocupado com o fato de o objeto artesanal ser olhado apenas como mercadoria, é por isso. É importante que se entenda esse objeto dentro das relações de mercado, como um produto, mas que se perceba que o objeto artesanal é um produto diferenciado; para que não se perca a dimensão cultural que está embutida nele. (LIMA apud BORGES, 2011 p. 142)

Este pensamento acima norteou a princípio toda a reflexão a respeito da minha maneira de abordar a realidade que escolhi como estudo de caso, que foi a cerâmica tradicional de Rio Real, na fronteira da Bahia com Sergipe, com foco nas mudanças ocorridas ao longo do tempo e no declínio de sua produção.

Outra vertente, notadamente mais preocupada com os aspectos mercadológicos referentes a criar demanda, atender padrões de qualidade, reposicionar os produtos artesanais numa escala de valor de acordo com seus diferenciais, de gerar dividendos para as comunidades produtoras e toda a rede envolvida nesse comércio, é notadamente vinculada aos programas de apoio artesanal realizados pelo SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas) em diversos estados da federação. É forte, inclusive, a defesa (muito justa) pelo SEBRAE da exportação do artesanato nacional como produto de valor étnico-agregado como forma de geração de renda e trabalho, como promoção da identidade e cultura brasileiras no exterior e da ampliação e diversificação do seu mercado através da redução da dependência dos ciclos econômicos internos¹.

Tentando construir um pensamento sobre a melhor forma de abordar o artesanato enquanto pesquisador-designer, me deparei com a necessidade de manter a estrutura da pesquisa dividida em alguns momentos distintos, que são num primeiro conjunto, chamado de Parte I – O DESIGN, uma análise do que viria a ser design e artesanato, e da importância da produção cerâmica como registro material histórico da formação de nosso povo e nossa cultura popular. Já no segundo conjunto, aqui chamado de PARTE II – ALGO SOBRE A TRADIÇÃO CERAMICA DA BAHIA, me debruço sobre uma análise dos aspectos históricos de nossa produção cerâmica, das suas origens pré-coloniais até a atualidade. Na sequência, avanço para o estudo de caso propriamente dito, chamado aqui de PARTE III – UM ESTUDO SOBRE A CERÂMICA REALENSE- retratando a história e o realidade atual da produção cerâmica em Rio Real, complementado por uma análise dos aspectos tipológicos, morfológicos e decorativos de três exemplares adquiridos com este fim como uma reserva técnica; perfazendo – já próximo à conclusão da pesquisa, na PARTE IV –UM DIÁLOGO ENTRE DESIGN E ARTESANATO, considerações sobre os seus possíveis

¹ Valores expressos pelo SEBRAE Nacional através do artigo “Porque exportar artesanato”, disponível em: <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/Por-que-exportar-artesanato%3F>

desdobramentos e um diagnóstico de suas possibilidades através da proposição de uma série de recomendações para um diálogo efetivo e eficiente entre o design e o artesanato, o designer e o artesão.

1.2 Referencial Teórico

Este trabalho de pesquisa viveu diversos momentos ao longo de sua trajetória até chegar ao seu propósito final. Inicialmente, ainda na fase de proposta, a ideia era realizar uma investigação baseada principalmente em análises visuais acerca das mudanças ocorridas no artesanato cerâmico produzido na cidade de Rio Real, na Bahia. Havia então uma impressão de que ele estava sendo maculado, e por conta de perder justamente algumas das características que o tornavam original, especial, se explicaria este franco processo de extinção. Apesar de nobre, a intenção de descobrir os porquês, e emitir juízo de valor sobre estas mudanças se mostrou inócua, não parecia mais adequado, pois foi percebido ao longo do tempo que não havia em quem (grifo nosso) depositar a responsabilidade pela parcial descaracterização nesta situação em particular, senão nas próprias louceiras, entrando aí a questão justamente da culpabilidade: deviam ser elas julgadas por experimentar com os objetos fruto de seu trabalho? Mesmo que sendo parte de uma tradição secular? Há justificativa para se achar ruim tais modificações quando ocorrem, e todo o produto artesanal deve realmente ser engessado em sua forma e função? Nestor Garcia Canclini (apud FACHONE e MERLO, 2010) de certa forma responde estas questões iniciais ao afirmar “devemos estudar o artesanato como um processo e não como um resultado, como produtos inseridos em relações sociais e não como objetos voltados para si mesmos” (1984, p.51).

Ao longo dos primeiros momentos da investigação, percebemos que o que ocorria não era necessariamente uma interferência, mas sim o resultado de um

processo onde o desespero e a necessidade são as molas que movem as mudanças em busca de dignidade e sobrevivência. Um exemplo disto é o relatado no capítulo IV, deste trabalho, em que a utilização das cores tradicionais nas peças é invertida de modo a dar - através de um recurso meramente estético – uma nova utilidade aos vasilhames ora utilizados para o armazenamento de líquidos e grãos: a de servir de suportes para plantas, onde – na sua ingenuidade –acreditam dominar o gosto pelos tons claros. Neste caso mencionado, a aplicação tradicional dos pigmentos foi mudada para atender a um desejo meramente mercadológico, mas também foi um recurso que partiu das próprias artesãs, sem absolutamente em nada mudar a estrutura da tradição cerâmica de lá, que são as formas básicas dos vasilhames, a técnica de produção e queima e o estilo decorativo utilizando pigmentos terrosos para aplicar nas peças um repertório de símbolos gráficos relacionados ao bordado e à renda.

Outro aspecto importante que se tem que pensar a respeito desta tradição cerâmica, é o seu caráter cultural. O antropólogo inglês Edward. B Taylor², 1871, entende cultura como *“that complex whole which includes knowledge, belief, art, law, morals, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society”*³, onde desde aí, no século XIX, o pensamento já distinguia a arte de um povo como elemento formador e simbólico de sua identidade.

Desta forma, não poderia ser diferente com a arte popular, ou como disse Joaquim de Vasconcelos, crítico e historiador da arte português, “O povo ainda é hoje o nosso maior artista” (1882, p.133 apud LEAL, 2004, p. 257) ou, mais ainda, quando ele define o artista popular português como:

[...] os mais seguros e fiéis adeptos da arte nacional. Eles nos conservaram o alfabeto mais rico, mais variado, mais puro, mais genuíno que uma nação pode apresentar. E sem receio de contradição se deve afirmar que ninguém nesse campo, nos leva a palma. // Salvé pois! Obreiro das aldeias! (VASCONCELOS, 1909, p.181 apud LEAL, 2004, p257.)

² Disponível em http://anthro.palomar.edu/culture/culture_1.htm

³ “é um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, leis, morais, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como um indivíduo social”, tradução nossa

Ricardo Lima, professor do Instituto de Artes da UERJ, pesquisador do CNFCP⁴ e antropólogo que atua constantemente na área do artesanato através principalmente do Ministério da Cultura/FUNARTE⁵, entende que:

[...] alguns dizem que a louceira e a tecelã fazem arte folclórica ou artesanato tradicional ou artesanato cultural ou artesanato de raiz. Se Benita se aventura um pouco mais e, deixando de lado a produção de louça utilitária, modela alguns boizinhos, cavalos, patos e galinhas para brinquedo dos filhos, alguns dirão que ela faz arte popular; muitos consideram que a professora aposentada participa deste primeiro grupo quando costura bonequinhos de pano mas que, já ao se dedicar à confecção de panos de prato, junta-se à vendedora do shopping fazendo trabalhos manuais ou manualidades. Para outros, porque ao confeccionar ímãs de porcelana fria esta última utiliza moldes e produz objetos em série, o termo que melhor se aplicaria seria industriano, isto é, misto de indústria e artesanato; já diz o expositor da praça, segundo alguns, faz artesanato hippie, o joalheiro produz design contemporâneo e o pintor e a escultora produzem arte erudita ou arte contemporânea ou a verdadeira arte, ou simplesmente arte, separados de todos os demais. Quantos termos, quantas classificações” (LIMA, 2004)

Na sequência, há de se entender que o artesanato, e conseqüentemente toda forma de arte popular coexistem com a humanidade desde o seu início, enquanto que os bens industrializados, apenas desde o século XVIII. Um artefato de pedra lascada não deixa de ser um artefato artesanal, visto que foi feito pelas mãos e de maneira rudimentar (característica básica do produto artesanato). Em publicação chamada “A Cerâmica Popular”, em exemplar mimeografado, datado de 1960 e já amarelado pelo passar dos anos, Albano Marinho de Oliveira afirma o seguinte:

[...] A arte da cerâmica surgiu na fase do semi-nomadismo, juntamente com a agricultura e é, como esta, resultante de invenção feminina (grifo nosso).

⁴ O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) é a única instituição pública federal que desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro. Mais em: <http://www.cnfcp.gov.br>

⁵ A Fundação Nacional de Artes — Funarte é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil. Mais em: <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/#ixzz3ZsG8X2z0>

Em se referindo à cerâmica, nos seus primórdios, não se pode classifica-la de popular, como hodiernamente se faz, porque naquela época só havia uma cerâmica, pois os povos viviam sob o mesmo grau de cultura. Evoluindo a sociedade e registrando-se o fenômeno da estratificação social, adquiriram os diversos grupos comportamentos próprios, e, assim, se foram diferenciando, a ponto de constituírem padrões culturais distintos. No campo da cerâmica, então, estabeleceu-se divisão entre cerâmica de erudita, industrializada, e cerâmica rudimentar, que passou a chamar-se popular. (OLIVEIRA, 1960, p.1)

Em seguida, complementa seu pensamento acerca dos estágios evolutivos da cerâmica popular afirmando:

A princípio, o oleiro, ao fabricar louça, não tinha preocupações estéticas. Tomando o barro, criava, a peça, cuidando, apenas, do fim útil a que a mesma se destinava. Não havia, nêsse (nota do autor: observe-se que fora mantida a grafia original das palavras do documento, conforme regras ortográficas válidas em 1960) momento, nenhuma preocupação pelo belo (grifo nosso). Assim surgiu a cerâmica utilitária.

A seguir, não bastava que a peça fôsse útil ao grupo social; precisava que se lhe desse aspecto agradável. Era a idéia do belo que surgia, embora se mantivesse em segundo plano. [...] (OLIVEIRA, 1960, p.1)

Adélia Borges, jornalista e professora especializada em Design, em seu livro DESIGN + ARTESANATO: o caminho brasileiro (2011) demonstra preocupação evidente com a forma como evoluiu o desenho industrial brasileiro, em distinção ao resto do mundo, citando especificamente o japonês, italiano ou escandinavo. Lá se produz o chamado Design Erudito, fruto da compreensão e valorização dos saberes e das técnicas da tradição artesanal de seu povo, um design industrial “(con)sequência do artesanal” (BORGES, 2011, p.33).

Existe claramente no design considerado de vanguarda destes países uma clara tradição da manualidade, que sobrevive e enriquece o industrial, em oposição ao que se fez no Brasil, onde “a institucionalização do design [...] foi feita a partir da ruptura com o saber ancestral manifesto em nossa cultura material. A herança dos nossos artefatos [...] foi totalmente desconsiderada e desvalorizada” (BORGES, 2011, p.31).

Seguindo este pensamento, chegamos à conclusão que antes da indústria só havia artesanato e que, conseqüentemente, o próprio design é fruto deste processo evolutivo da fabricação de artefatos (e depois produtos em série) pela humanidade.

Precisamos evidentemente que também fique claro que o modelo de ensino de design no Brasil, concretizado através da ESDI⁶, inicialmente seguiu o da escola de Ulm⁷ (Alemão: *Hochschule für Gestaltung Ulm*), sucessora da Bauhaus⁸ (Alemão: *Staatliches-Bauhaus*), com seu característico foco no funcionalismo⁹, onde a cultura local era pormenorizada em detrimento de uma forma, de uma estética internacional, mais adequada à produção industrial.

Inegável também é – em oposição ao funcionalismo – o pensamento que veio de Lina Bo Bardi e de Aloísio Magalhães, que pregavam que para se ter um design genuinamente brasileiro, era necessário voltar-se para dentro, para as raízes de sua cultura, e não mais à Europa e/ou os países ditos desenvolvidos. Esta dialética pode ser percebida tanto por Rafael Cardoso Denis (2000), quanto por Lina Bardi (1994) e Aloísio (1997):

A experiência da Bauhaus acabou contribuindo para a consolidação de uma atitude de antagonismo dos designers em relação a arte e ao artesanato.

⁶ ESDI, ou Escola Superior de Desenho Industrial, é uma escola de design, fundada como entidade autônoma em 1963 e atualmente uma unidade de ensino da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), gerada a partir dos mesmos princípios da “boa forma” ou do “bom design”, do modelo de ensino e inclusive a vinda de professores da escola alemã de Ulm.

⁷ *The Ulm School of Design was an international center for teaching, development, and research in the field of designing industrial products. Designers were trained in five areas – Industrial Design, Visual Communication, Building, Information, and Film. The program lasted four years, and students graduated with a diploma. Classes were divided into departmental work, which concentrated on the practice of design, and relevant theoretical subjects. Teaching materials and methodologies were developed at the Ulm School for a whole new profession, that of the designer. The ongoing further development of the teaching methods of Ulm has led to an entire model that is still relevant in the teaching of design today.* Mais em: http://www.hfg-archiv.ulm.de/english/the_hfg_ulm/history.html

⁸ A Bauhaus foi uma escola superior de design, artes plásticas e arquitetura fundada em 1919 por Walter Gropius, na Alemanha. Originalmente, a Bauhaus pregava o modernismo e fora concebida para ser uma escola combinada de design, artesanato e artes (grifos nossos).

⁹ Funcionalismo, forma segue a função ou *form follows function* é uma corrente de pensamento do design e arquitetura modernos, notadamente propagada pela Bauhaus durante a primeira metade do século XX, e que evidenciava uma crítica ao ornamento e ao caráter humanizado, de cultura local, dos produtos, focando apenas no seu propósito de utilidade de produção industrial, ou seja, em escala e atemporal.

Apesar de ser uma escola cheia de artistas e artesãos – ou talvez por causa disso – acabaram prevalecendo aquelas opiniões que buscavam legitimar o design ao afasta-lo da criatividade individual e aproxima-lo de uma objetividade técnica e científica. (DENIS, 2000 apud BORGES, 2011, p. 33)

Essa parte da humanidade, levada pelas necessidades a resolver por si mesma o próprio problema existencial e não possuindo uma pseudocultura, tem a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura. Esta força latente existe em alto grau no Brasil, onde uma forma primordial de civilização primitiva (Não no sentido de ingenia, e sim composta por elementos essenciais, reais e concretos) coincide com as formas mais avançadas do pensamento moderno. (BARDI, 1994 apud BORGES, 2011, p.35)

Aloísio Magalhães, por sua vez, afirmou em seu livro *E TRIUNFO? A questão dos bens culturais no Brasil* (1997) que deu de resposta a uma pergunta feita por Severo Gomes, à época Ministro de Estado da Indústria e Comércio, “por que não se reconhece o produto brasileiro? Por que ele não tem uma fisionomia própria?” a afirmação “Minha resposta mais imediata foi que, para criar uma fisionomia própria de uma cultura, é preciso antes conhecer a realidade dessa cultura em seus diversos momentos” (MAGALHÃES, 1994, apud BORGES, 2011, p.40).

Como desde o início se planeja delimitar este estudo ao campo da análise visual e da possível relação de contribuição do design no fomento a esta atividade artesanal, pouco se dará atenção a sua historiografia geral, focando apenas nos aspectos particulares onde se pode ver esta atuação de forma mais evidente, como por exemplo o *design thinking*¹⁰ e o design social¹¹.

Desta forma, finalizamos com mais que uma mera análise do produto cerâmico e seu respectivo método produtivo; atividades tanto do campo do design quanto da

¹⁰ *Design Thinking* é um conjunto de métodos e processos, uma abordagem do design visto como uma “forma de pensar” focado na resolução de problemas através da aquisição de informações, análise de conhecimento e proposta de soluções, priorizando o trabalho colaborativo e multidisciplinar em busca de soluções inovadoras. Mais em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Design_thinking

¹¹ Design Social é uma forma de concepção de produtos consciente do papel e da responsabilidade dos designers na sociedade, e do uso de seu repertório metodológico em busca de mudanças sociais. A L.O.L.A (*Looking For Likely Alternatives*) é um exemplo deste repertório de design social.

própria antropologia (especialmente da chamada etnologia de salvaguarda¹²), mas sim com uma série de recomendações para uma abordagem do design focada nos aspectos sociais inerentes à atividade. O designer, em caso de atuação numa comunidade artesanal, deve primeiramente atuar com um pensamento crítico a respeito de seu papel lá, buscando impactar minimamente o lado popular e tradicional da produção, focando em melhorias nos aspectos técnicos, mas deixando que as inovações partam da própria comunidade, com interferência mínima sua. Ele deve, no entanto, como meio, reconhecer o cenário existente com suas potencialidades e problemas, criando em sequência as condições para que surja ali um ambiente propício ao desenvolvimento da comunidade através de ações de empoderamento social¹³ e, conseqüentemente, econômico, ou seja, que ela tome para si as rédeas, as responsabilidades de sua própria sobrevivência e da instrumentalização das políticas públicas que afetem a sua coletividade.

Este é, em suma, um trabalho focado essencialmente na salvaguarda de um elemento importante de nossa cultura, que é a nossa rica tradição cerâmica, através da reflexão sobre a possível contribuição do design.

¹² A etnologia de salvaguarda é um campo da antropologia que se aplica na salvaguarda de registros daquilo que resta de uma cultura antes que desapareça. Foi influenciada pelos trabalhos do antropólogo teuto-americano Franz Boas.

¹³ O empoderamento social baseia-se na ideia que o cidadão pode e deve participar como ator social da criação, implementação e fiscalização de ações políticas que afetem a sua coletividade (BENKENSTEIN, 2010)

1.3 Contextualizando a produção cerâmica

Deem a um pedreiro – escreve H. Spencer – tijolos bem cozidos, duros, de arestas vivas, e ele poderá construir sem argamassa uma parede bastante sólida, de grande altura. Se, pelo contrário, os tijolos são feitos de má argila, se a sua cozedura foi irregular, se são toscos, fendidos, quebrados, ser-lhe-á impossível sem argamassa construir uma parede igual à primeira em altura e estabilidade. (SPENCER, s/d apud SIGHELE, s/d)

O lido com a cerâmica – um dos mais antigos ofícios da história humana –, surgiu a partir da transformação das propriedades físicas e químicas da massa argilosa, de modo a suprir algumas das nossas mais básicas necessidades, como transportar e armazenar água, preparar alimentos, honrar os mortos e os deuses, ou simplesmente para libertar nossas fantasias e o nosso imaginário, partido do uso utilitário para o lúdico, com brinquedos e miniaturas de coisas que nos cercavam e talvez ainda nos cerquem.

A cerâmica é universal. Está presente nas origens de praticamente todas as culturas. Desde os Vasos Canopos egípcios¹⁴, as nossas urnas funerárias indígenas, as estatuetas pré-colombianas, ao Exército de Terracota do Imperador Qin¹⁵ na China, todos estes são exemplos do quanto a cerâmica faz parte de nosso cotidiano, e da história da humanidade, afinal, diferentemente de outros materiais, a cerâmica (ou fragmentos) sobrevive às intempéries e ao tempo. Ela serve de vestígio das ações humanas, pois guarda em si o modo de ser e de viver de um determinado povo, ocupando um determinado território. Não à toa, a produção cerâmica de um povo ocupa lugar especial nos estudos arqueológicos que servem para documentar sua existência.

¹⁴ Vasos Canópicos ou Canopos eram recipientes utilizados no Antigo Egito para colocar órgãos retirados do morto durante o processo de mumificação, visando assegurar uma vida no Além.

¹⁵ Exército de terracota, Guerreiros de Xian ou ainda Exército do imperador Qin, é uma coleção de mais de oito mil figuras de guerreiros e cavalos em terracota, em tamanho natural, encontradas próximas do mausoléu do primeiro imperador da China.

Não haveria, portanto, como se falar da nossa cultura sem falar de nosso passado e presente cerâmico. Da forma como este ofício participa ainda de nosso cotidiano.

Sobre o barro na arte popular brasileira, Clotilde de Carvalho Machado uma vez disse:

[...] sua maior representação são as pequenas figuras, os tipos populares, pequenos incidentes, ou fatos do nosso dia-a-dia. São frágeis na sua estrutura, mas de uma enorme força artística que admiramos pela sua ingenuidade e, sobretudo, pela maneira com que são elaboradas: por pessoas sem nenhuma escola de arte e que, no entanto, sabem dosar suas figuras com tal encantamento, chegando quase a lhes dar vida, doçura, timidez e audácia (1977, p. 17).

Este testemunho, apesar de abordar somente a produção de cerâmica figurativa e/ou lúdica no artesanato popular, expressa a maneira como essa arte é enraizada em nossa cultura e, assim sendo, a sua importância na formação da identidade de nosso povo brasileiro, como também diz Marlice Almeida (1994):

Percorrendo as feiras do interior, pode-se olhar o cotidiano dessa gente. É nas feiras que ele transforma os seus sonhos, as suas vivências materializadas nos objetos, em meio de sustendo. Com suas louças de barro, ele espalha pela feira as cores da terra e os seus cheiros peculiares. A depender de onde o barro é extraído, sua cor muda e o colorido que cerca o artesão é diferente. É raro existir um município onde o barro não dá cor à feira, pois praticamente todos têm a sua própria produção de utensílios de cerâmica, nas periferias urbanas ou espalhada pelos povoados e roças. Nas comunidades ceramistas, o número de artesãos varia, principalmente em função da demanda e das condições de vida. Para estes seres de barro, o que se produz é o que se vende, e é com o que vendem que sustentam suas experiências tenazes (1994, p. 54).

Para iniciar esta pesquisa, precisamos primeiro conhecer ao menos um pouco sobre os primórdios da cerâmica baiana, focando - como objeto de estudo - na produção tradicional do Município de Rio Real. Ao fazer isto, poderemos compreender um pouco a importância da preservação deste ofício popular, personificação de uma forma pura de percepção artística, como também disse Marlice Almeida (1994, p.54), “A necessidade de criar é inerente ao homem... O que o homem

cria com as mãos, expressando a sua vida, o seu imaginário, é a forma mais primordial da arte, a necessidade do agir/ser”.

1.4 Justificativa

As peças da cerâmica tradicional, em particular a baiana, com suas heranças nas contribuições dos povos que nos deram origem, são o resultado de um longo processo a partir do qual estas culturas tão diversas convergiram em utensílios e figuras de barro. Elas tem demandas próprias, particulares às necessidades do povo que é o seu criador e, por isto, qualquer interferência, por menor que seja, tem a capacidade de promover um efeito que pode trazer consequências boas – sim –, mas que de uma maneira geral acaba alterando o delicado equilíbrio de forças entre os agentes envolvidos. Estes agentes, por sua vez, podem vir disfarçados como gestores públicos e/ou privados, estudiosos e a própria sociedade civil.

O risco que se corre não é apenas inadvertidamente mudar ou perder uma determinada forma, um processo de fabrico ou um motivo decorativo específico, e sim mexer em signos identitários da herança cultural de um determinado povo ou grupo, na maior parte das vezes já abalados por outras questões sociais e econômicas aquém de nossa vontade, como bem disse D. Nitinha¹⁶ ao afirmar que “jovem hoje em dia quer emprego bom, que não dê trabalho”.

Justamente por conta da interferência do mercado, no papel do Estudioso, do Designer, do Decorador/Arquiteto, do Antropólogo ou outro profissional, têm-se visto uma constante alteração do fazer e da forma tradicional que, junto com uma crescente invasão de produtos de outros estados da Federação (especialmente os produzidos em Pernambuco, Espírito Santo e Sergipe), interfere diretamente não só no aspecto

¹⁶ SANTOS, Maria do Livramento. apud VIANNA, Letícia. et al. 2001

cultural, mas também na geração de renda das famílias dedicadas à produção cerâmica artesanal em Rio Real.

Um assunto que me preocupa muito e sobre o qual penso bastante é a questão da interferência, da troca entre esferas sociais e culturais, entre realidades diferentes de pessoas de uma elite, que vão interferir no trabalho desses artesãos populares. (OLIVEIRA, 2002, p. 39)

Quais as situações em que ocorrem as trocas de experiências, as interferências e ingerências na concepção e no fazer da cerâmica popular? E em que condições esta transformação, consequência das interferências, são benéficas e trazem um efeito positivo? Roberto Rugiero et al (2002, p.21) aborda esta questão da seguinte forma: “[...] porque existe um problema de vulgarização que tem que ser levado em conta nesse processo.”, e completa afirmando que “[...] de repente ninguém mais aguenta ver essas coisas tão padronizadas sendo vendidas pelo Brasil inteiro”.

Mais importante, ele afirma que, segundo seus próprios critérios, “[...] deveria se atentar é para a possibilidade de não interferir, mas de estimular a criatividade” (RUGIERO et al, 2002), ou simplesmente “interferir sem ferir”, como uma vez afirmou Janete Costa¹⁷.

Ricardo Lima, antropólogo que já atuou através do Artesanato Solidário, discorda de Roberto Rugiero afirmando que “não há, no plano do gosto, objetividade nenhuma” (LIMA, 2002, p.24), ele diz que, ao particularizar as preferências pessoais, o gosto, acabamos invariavelmente resvalados para o terreno da subjetividade (LIMA, 2002), e cita o ditado popular “O que seria do amarelo se todos gostassem do azul?”.

Em Carro Quebrado, comunidade que Clotilde de Carvalho Machado (1977) afirmou representar “peças importantes, lembrando as de Maragogipinho”, existe ainda a referência às seis mulheres, de diferentes gerações, pertencentes a dois ramos

¹⁷ Entrevista com Janete Costa a Daniel Douek. Disponível em: <http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=176&modo>

distintos, que são o resquício do passado rico da cerâmica rio-realense: No primeiro ramo temos D. Margarida, já falecida, mãe de D. Maria da Graça, octogenária, Tarsila (Sila, filha de D. Maria da Graça), D. Nitinha (Josefina dos Santos, irmã de D. Maria da Graça), Livramento (vizinha) e, no segundo ramo, já no povoado de Rebolo, temos Do Carmo (Maria do Carmo Ferreira) e sua filha, Aurinha (Áurea dos Santos), por sua vez a representante mais jovem (nascida em 1971) da tradição ceramista local.

Em diagnóstico realizado em 2009, atualizando o catálogo “Bordados em tauá: cerâmica de Rio Real”, publicado originalmente em 2001, Magnair Barbosa entrevistou as quatro ceramistas que ainda se mantinham no ofício, que são D. Nitinha, Livramento, Do Carmo e Aurinha.

Dentre os pontos assinalados por Barbosa no diagnóstico, destacamos a – hoje em dia – fraca comercialização da produção e, conseqüentemente, o abandono das gerações mais novas à tradição produtiva da cerâmica em detrimento do estudo com vistas a um emprego melhor; à influência de programas sociais como o bolsa-família, o abandono do ofício cerâmico pelos mais velhos por conta de problemas de saúde; à interferência da cerâmica produzida no estado vizinho de Sergipe (separado de Rio Real apenas pelo rio de mesmo nome do município), que – por ser produzida por homens e em torno – chega com volume maior e preço menor; à má qualidade do barro coletado atualmente (diferentemente do resto do estado, retirado de um lugar chamado Lago Salgado Grande, e não de leitos de rio); à descaracterização do produto tradicional na sua forma, com o surgimento de peças figurativas (a exemplo dos animais de todo o tipo que Aurinha, “atenta aos anseios modernos de inovação” (BARBOSA, 2009), passou a produzir por encomenda da Prefeitura do Município), ou na decoração, com a forma tradicional de pintura feita invertida.

A produção da arte cerâmica popular na Bahia é muito vasta e enraizada em nossa cultura. Não se pode pensá-la unicamente como um produto artesanal, seja utilitário, sincrético ou decorativo; e muito menos apenas como produto de um

determinado povo, de sua identidade ou herança cultural. Ela é as duas coisas, ao mesmo tempo, em seu esplendor.

Dissociar arte e artesanato é recorrer a preconceitos que tentam diminuir ou, pelo menos, separar a arte encontrada nas galerias e exposições, da arte dita “popular”, feita pelo povo, sem as amarras de uma determinada técnica ou estilos formais que normalmente são encontrados no ambiente acadêmico. A arte de um povo é - na sua essência - a expressão de sua realidade, e isto se reflete tanto no que se produz nos ateliers e escolas, quanto nas casas de gente simples.

Conseguir estabelecer uma distância, desprovida destes preconceitos, e avaliar a peça cerâmica tradicional como obra de arte em si própria, talvez seja o primeiro passo para - conseqüentemente - pensa-la, também, como produto de design. Um design mestiço, alegre, popular e informal, como é a nossa gente, e como deveria ser o design nacional, tornando esta Brasilidade um elemento tido como valor agregado.

A arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração, etc. [...] Por ora, limitemo-nos a constatar que eles permitem a manifestação do objeto artístico ou, mais ainda, dão ao objeto o estatuto de arte: a galeria permite que o pintor exponha seus quadros (isto é, que ‘manifeste’ a sua arte), e, além disto, determina, escolhendo um tipo de objeto dentre os inúmeros que nos rodeiam, que ele seja ‘artístico’ (COLI, 1995, p. 11-12).

Por conta da necessidade de atender às demandas de um mercado, muitas vezes o objeto artesanal (e neste trabalho em particular, a cerâmica realense como elemento de estudo), sofre com interferências que acabam mudando uma de suas características mais básicas: o visual. Isto não quer dizer que por ser artesanato tradicional, algo está além das transformações, das modas, dos estilos e do próprio desenvolvimento tecnológico; mas é importante frisar que precisa existir uma relação harmônica entre o que é tradição e o que é inovação, senão corremos o risco de plastificar, de massificar o produto que melhor nos define visualmente como um determinado povo, nossa forma de arte mais peculiar, que é nosso artesanato.

Ao se refletir – como profissional e estudioso da arte e do design –sobre as etapas envolvidas no processo produtivo, principalmente pensando nelas como etapas de desenvolvimento pertinentes ao design de produto, precisamos lembrar que além de objetos, projetos e protótipos, estamos lidando com conceitos apropriados à arte, e, por consequência, com seu valor material e também imaterial.

Estes ceramistas populares, que muitas vezes não estão embebidos conscientemente do orgulho da profissão de artista, buscam não o reconhecimento como finalidade, mas sim a sua própria sobrevivência, a sua expressão pessoal e – conseguinte - a manutenção de um conhecimento empírico deste fazer artesanal tão nobre.

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo Geral

Refletir sobre a tradição e a produção cerâmica de Rio Real, analisando-a para propor – através do diálogo com o design, com ênfase nos aspectos sociais envolvidos – recomendação de ações simples, mas que possibilitem revitalizar e proteger o ofício cerâmico tradicional como parte material de nossa cultura.

1.5.2 Objetivos Específicos

- ❖ Investigar e descrever a tradição cerâmica popular do município de Rio Real, e um pouco de suas origens, identificando as eventuais parcelas de influência das cultura indígena e portuguesa, e também as etapas envolvidas em sua produção.
- ❖ Reconhecer agentes envolvidos na concepção e produção da cerâmica de Rio Real e suas parcelas de atuação nas transformações ocorridas ao longo do tempo, de modo que possam acrescentar ou estabelecer uma relação histórica não só com o objeto cerâmico produzido ali, mas também com as ações que são e que já foram tomadas para a preservação e perpetuação deste saber.
- ❖ Propor abordagens que envolvam a atuação do design no intuito de oferecer recomendações voltadas à perpetuação sustentável da tradição cerâmica de Rio Real.

1.6 Processo Metodológico

Não é possível se pretender desenvolver uma pesquisa - qualquer que seja, mas especialmente no campo acadêmico - sem uma preocupação clara e expressa sobre os processos a se utilizar para alcançar os objetivos previstos. Estes – os objetivos -, afinal, são o caminho para resolução do(s) problema(s) inicial(is) proposto(s), e sem uma forma sistematizada de se lidar com ele(s), em todos os seus aspectos, a pesquisa está então fatalmente fadada ao fracasso.

Por ser esta uma pesquisa de cunho social, que busca – através da investigação – obter novos conhecimentos numa determinada sociedade e realidade social (THIOLENT, 2011, p. 25), era interessante que houvesse uma relação de parceria entre os envolvidos, pois com desdobramentos passíveis de impacto tanto nas condições de vida de um grupo de produtores artesanais de cerâmica, quanto na própria noção de identidade cultural destes, a metodologia escolhida não poderia deixar de pensar num retorno, numa resposta aos seus anseios.

Por conta desta natureza da pesquisa, algumas decisões tiveram que ser tomadas. Não haveria outra maneira de se investigar que não fosse através de uma pesquisa prática, do tipo pesquisa-ação, uma forma de pesquisa participante onde estão em pé de igualdade em termos de aprendizado, de troca de experiências tanto o pesquisador quanto o pesquisado enquanto sujeitos envolvidos no contexto da investigação, ou conforme THIOLENT:

[...] a pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo (THIOLENT, 2001, p.20)

Ele deixa claro também que apesar de não haver consenso ao nível das definições, a diferença entre a chamada pesquisa-ação e a pesquisa participante, além do já afirmado aqui, é que não necessariamente tudo que é pesquisa participante é pesquisa-ação, pois nem todas as chamadas participantes requerem exatamente a relação de parceria entre sujeito (pesquisador) e objeto de estudo (pesquisado); restando apenas ao primeiro “relações comunicativas com pessoas ou grupos da situação investigada com o intuito de serem melhor aceitos”, e não efetivamente uma situação de ação verdadeira por parte das pessoas ou dos grupos implicados no problema sob observação (THIOLLENT, 2001, p.21).

Então, por ser esta uma pesquisa-ação como estratégia metodológica de pesquisa social, alguns pressupostos devem ser observados, a saber: a crítica à neutralidade, à distância entre pesquisador (sujeito) e o “objeto” de pesquisa, pois ambos precisam estar num mesmo patamar para que se alcancem os resultados esperados. O pesquisador, portanto, precisa estar inserido no contexto, grupo ou cultura que se planeja entender, e aqueles que estão sendo estudados devem assim participar efetivamente de todo o processo investigativo (BRANDÃO, 1987 apud SOARES e FERREIRA, 2006, p. 8).

É importante se salientar esta questão, pois ao se fazer isto, coloca-se o sujeito pesquisado como coautor na pesquisa, já que ele – junto com o autor-investigador – participa inclusive da própria delimitação do problema a ser observado, afinal, ele é agente ativo, e os problemas da pesquisa são necessariamente seus (grifo nosso) problemas. É um diagnóstico conjunto, interativo, que leva a uma resolução que atenda aos anseios de ambos, pesquisador e pesquisado.

Um outro pressuposto é consequência das determinações deste primeiro, pois diz que a pesquisa é de caráter aplicado (natureza), ou simplesmente qualitativo (método de abordagem do problema), pois sua premissa fundamental é “o interesse na aplicação, utilização e consequência prática dos conhecimentos” (GIL, 1995, p.44), numa perspectiva de modificação positiva da realidade, de seus resultados serem

úteis, ou seja, positiva no sentido de transformação de fato, ou como diz Silva e Menezes (2005, p. 20), “objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática e dirigidos à solução de problemas específicos”.

Finalmente, há também um meio para se chegar ao resultado pretendido, que é a observância pela interdisciplinaridade. Podem conviver harmoniosamente pessoas de diferentes especialidades, como por exemplo artesãos, artistas, antropólogos, designers, educadores, agentes públicos, mercadólogos e etc., cada qual contribuindo com seu variado campo de conhecimento.

Ainda segundo Thiollent (2001, p.24), na pesquisa-ação, parte-se da premissa que existem objetivos distintos a serem alcançados, sendo:

- Objetivo Prático – contribuir para a resolução do problema, ou propor ações que visem auxiliar os sujeitos na atividade transformadora da realidade, da situação.
- Objetivo de conhecimento – adquirir informações que não seriam facilmente acessíveis através de outros procedimentos metodológicos, ou seja, sem a participação ativa do sujeito objeto da pesquisa com sua vasta carga de experiências.

Quanto à coleta de dados, os procedimentos utilizados foram a entrevista semiestruturada (Registro em vídeo no Apêndice A), a análise documental e a observação participante (LUDKE, 1986, p.33).

2.0 Os significados *do* e *de* design

Hoje em dia muito se fala em termos de design¹⁸ como um substantivo que está na moda, em voga, mas pouco se sabe efetivamente sobre seus verdadeiros significados e atributos. Em primeiro lugar, antes mesmo da ambiguidade em relação às suas definições, precisamos entender o contexto em que se utiliza esta palavra da língua inglesa, para então compreender de fato o que é, e a sua abrangência.

Em sua versão Inglês-Português, o Dicionário Michaelis¹⁹, define design como:

design

de.sign (dizáin) sm (ingl)

1 projeto. 2 desenho, esboço. 3 intenção. • vt+vi 1 projetar, planejar. 2 desenhar, traçar.

Já em sua versão Português Brasileiro²⁰, o verbete design significa “ concepção de um projeto ou modelo; planejamento. 2 O produto deste planejamento.”

Já o Dicionário Houaiss²¹, define este verbete de forma mais contundente, pois entende que a palavra é:

Substantivo masculino

Rubrica: desenho industrial.

1 . A concepção de um produto (máquina, utensílio, mobiliário, embalagem, publicação etc.), esp. no que se refere à sua forma física e funcionalidade

2 . Derivação: por metonímia: o produto desta concepção [...]

¹⁸ Note-se que neste trabalho não se utilizam caracteres itálicos nas menções à palavra design, visto que é um estrangeirismo já adotado plenamente na nossa gramática, não sendo necessária sinalização na sua grafia como palavra em língua diversa do texto original em Português Brasileiro.

¹⁹ Fonte: http://michaelis.uol.com.br/escolar/ingles/definicao/ingles-portugues/design_14100.html

²⁰ Fonte: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=design>

²¹ Fonte: <http://designices.com/o-que-e-design/>

E complementa com a sua etimologia, afirmando que:

ing. *design* (1588) 'intenção, propósito, arranjo de elementos ou detalhes num dado padrão artístico', do lat. *designáre* 'marcar, indicar', através do fr. *désigner* 'designar, desenhar'; ver *sign*.

Entendidas as definições gramaticais para a palavra, pudemos compreender que o termo é um estrangeirismo, ou simplesmente um anglicismo, no sentido de palavra em língua inglesa que não necessariamente tem um equivalente em nosso idioma, e – por conta disto – se vê comumente utilizada em sua grafia e significado originais. Porém, esta não é a única acepção da palavra, pois mais do que seu significado formal, ela compreende um conjunto de definições de sentido prático, como afirma por exemplo Alexandre Wollner, pioneiro do design moderno brasileiro:

Uma definição de design... É muito difícil, porque a evolução da linguagem, dos elementos técnicos é tão rápida que se fala de uma coisa hoje e ela é diferente amanhã. Mas a gente pode dizer que é dimensionar uma estrutura [...]. Não é só fazer uma marquinha sem se preocupar com o comportamento que essa marca vai ter em todo o contexto, não só da indústria, mas também da comunicação visual. Ela precisa estar baseada em toda uma estruturação e prever aplicações bastante coerentes. Essa é a proposta do design, que não está preocupado com a estética, mas com a função, com materiais, com a ergonomia visual, com aplicações planas e não planas. Deve saber, por exemplo, como uma embalagem redonda se comporta, como ela pode ser fragmentada e como a publicidade vai ser usada dentro dessa estrutura. [...] (WOLLNER, 2003, p. 91)

Já Beat Schneider, professor de história e da cultura do design, entende-o como:

[...] é a visualização criativa e sistemática dos processos de interação e das mensagens de diferentes atores sociais; é a visualização criativa e sistemática das diferentes funções de objetos de uso e sua adequação às necessidades dos usuários ou aos efeitos sobre os receptores (SCHNEIDER, 2010, p. 197)

Vilém Flusser, filósofo tcheco naturalizado brasileiro, em seu livro *O Mundo Codificado* (2008) volta à semântica da palavra dizendo:

Em inglês a palavra design funciona como substantivo e verbo (circunstância que caracteriza muito bem o espírito da língua inglesa). Como substantivo significa entre outras coisas: ‘propósito’, ‘plano’, ‘intenção’, ‘meta’, ‘esquema maligno’, ‘conspiração’, ‘forma’, ‘estrutura básica’, e todos esses significados estão relacionados a ‘astúcia’ e a ‘fraude’. Na situação de verbo – *to design* – significa, entre outras coisas ‘tramar algo’, ‘simular’, ‘projetar’, ‘esquematar’, ‘configurar’, ‘proceder de modo estratégico’. A palavra é de origem latina e contém em si o termo *signum*, que significa o mesmo que a palavra alemã *Zeichen* (‘signo’, ‘desenho’). [...] (FLUSSER, 2008, p. 181)

Mais à frente, complementando seu pensamento, Flusser ainda diz:

[...] design significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, conseqüentemente, pensamentos, valorativo científico) caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura (FLUSSER, 2008, p. 184)

Percebe-se, desta forma, que existem diversas abordagens para se compreender o significado do termo (como substantivo e como verbo), mas que todas elas passam por uma habilidade essencial para o profissional que se propõe a atuar como um designer (aquele que efetivamente faz design, grifo nosso), que é a capacidade projetual. Todo designer deve pensar de maneira sistemática visando a resolução de um problema proposto, e não há forma de se fazer isto que não passe por uma relação que envolva de maneira ao menos: observação < > reflexão < > ação (geração de alternativas) < > avaliação.

Esta atitude de se pensar visando a resolução de um problema de qualquer área, seja do desenvolvimento de um produto, da criação de um projeto gráfico, uma peça de vestuário, um ambiente, ou até mesmo a reflexão sobre uma determinada situação social (como no caso desta pesquisa) envolve o desenvolvimento e/ou a aplicação de metodologias próprias, que devem ser experimentadas nesta realidade à qual se enfrenta a problemática.

O designer, como profissional, é – em suma – um resolvedor de problemas (grifo nosso), face tanto à habilidade projetual que necessariamente tem que possuir

(diferenciando-o em muitos casos, por exemplo, no âmbito da criação de uma coisa qualquer, de um artista ou artesão, que não necessariamente requerem e/ou aplicam esta capacidade por conta da própria natureza instintiva de seu trabalho) quanto pela necessidade de conhecer e saber aplicar métodos durante a sua atividade.

Entretanto, esta não é necessariamente uma distinção inflexível, pois ao se compreender isto, permite que o papel deste profissional (designer) se torne mais abrangente na contemporaneidade, como afirma Rafael Cardoso, em Uma introdução à história do design (2008, p.21), “design, arte e artesanato têm muito em comum e hoje, quando o design já atingiu uma certa maturidade institucional, muitos designers começam a perceber o valor de resgatar antigas relações com o fazer manual”, ou seja, simplesmente o profissional desta área pode – e deve – utilizar-se de seu modo de pensar, de seu conhecimento teórico-prático e de caráter necessariamente pragmático (em oposição ao contemplativo-reflexivo muitas vezes preponderante em outras áreas ditas criativas) para lidar com as mais distintas questões pertinentes à resolução destas situações das mais diferentes. É, talvez, o profissional contemporâneo que mais tem possibilidades de contribuir, no sentido de inovação, de resolução ou de indicativos de um caminho que visem lidar com cenários diversos na nossa sociedade moderna.

2.1 O *Design Thinking* e o Design Social como princípios norteadores da atuação na comunidade ceramista de Rio Real

“Um método é um artifício que se usa duas vezes” (POLYA²² apud NITZCHE, 2012). No âmbito do design, como afirmamos anteriormente, existem diversas abordagens que podem ser empregadas para se lidar com situações das mais diversas. Elas são premissas para que se alcance os objetivos traçados inicialmente, mas antes mesmo de se começar a tratar das suas especificidades, precisamos entender - ainda que superficialmente - alguns conceitos balizadores para o que se propõe pensar como área de atuação do design nesta pesquisa, como afirma por exemplo Caio Adorno Vassão na introdução de seu livro *Metadesign: ferramentas, estratégias e ética para a complexidade* (2010) “[...] é um esforço de compreender a atividade do design como uma força na cultura e sociedade, com potência política e de engajamento, envolvendo ética de colaboração e produção distribuída [...]”.

Entender o metadesign, ou o chamado projeto do projeto, para Vassão, é saber perceber a lógica com que se estrutura o controle sobre a complexidade²³ das coisas, tornando-as um conjunto de objetos simples, de fácil compreensão (2010, p.13-16). Ele parte do pressuposto que se o complexo é de difícil entendimento, deve-se deixar de pensar apenas como atividade do design (projeto) a solução (resposta) para um problema (pergunta), mas também como uma maneira de se **projetar perguntas** (grifo nosso) em oposição a este caráter irreduzível do todo complexo. Para ele, é um instrumento inevitável e que fazemos em nosso cotidiano através de nossa criatividade característica, de nossa capacidade inventiva, adaptativa, no chamado “jeitinho

²² George Polya, matemático húngaro.

²³ Complexo é aquilo que está além de nossa compreensão. Segundo Vassão (2010), pode ser compreendido como um conjunto de coisas “simples” mas muito numerosas, ou algo que não pode ser decomposto em pedaços menores, mais simples, sendo por natureza algo irreduzível, complexo por si só. Reduzi-las ou simplifica-las, ainda segundo ele, seria mutilá-las, privá-las de sua existência.

brasileiro²⁴". Mesmo crendo (de maneira geral) que a ciência explica o mundo sem dúvidas, é importante que reconheçamos a subjetividade da simplicidade, em conformidade com a realidade, seja ela individual ou coletiva. Adorno diz que é:

"[...] compreender o processo criativo como fluxo cultural, com a contínua e constante fricção de pessoas, ideias, imagens tecnologias e comunidades na conformação dos objetos e processos característicos de nosso cotidiano." (2010, p.16)

Este metadesign é, portanto, o "processo de projeto do próprio processo de projeto" (ONCK, 1963²⁵). É uma atitude auto reflexiva acerca do design, como o seu próprio prefixo "meta" entrega. É um "movimento reflexivo de autoconhecimento, ou auto-observação", e através deste, se faz o design do próprio design.

É interessante conhecer um pouco desta atitude do metadesign num trabalho como este, pois para se refletir sobre a atuação do design como atividade, e do designer como profissional numa comunidade artesanal e os seus impactos resultantes, precisamos de uma teoria que sistematize esse processo de autoanálise, de autocriação ou autorregeneração (p.21). Precisamos nortear uma abordagem ética do projeto, superando as tendências reducionistas.

Outro conceito relevante para esta pesquisa é o abordado pelo termo *design thinking*, ou pensamento do design. Termo mais conhecido por ser empregado pela IDEO²⁶, uma firma global de design baseada no Vale do Silício, na Califórnia – EUA, e com escritórios em todo o mundo, e que é sinônimo de um movimento²⁷ do design atual. Ele parte da premissa que deve-se mostrar que por trás de toda a decisão feita por um designer, por trás existe um raciocínio lógico, um sistema estruturado de

²⁴ "O jeitinho pode ser entendido como um tipo de ação visando obter benefício próprio ou a resolução de um problema prático, fazendo uso de criatividade, cordialidade, engano e outros processos sociais". Definição disponível em <http://scienceblogs.com.br/socialmente/2012/08/e-jeitinho-brasileiro/>

²⁵ ONCK, 1963, apud VASSÃO, 2010, p.19

²⁶ Mais em <http://www.ideo.com/about/>

²⁷ Mais sobre o assunto pode ser assistido no *trailer* (em inglês) do documentário *Design & Thinking* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BqEeZkrXDtE>

tomada de decisões, muito além da reconhecível forma, da estética aparente, da superfície. Compreendendo como funciona este processo, torna-se possível ensiná-lo e replica-lo nas mais distintas situações e ambientes, mesmo para não-designers.

Um tipo mais durável de *design thinking* vê o produto (ou ferramenta, ou dispositivo de transporte, ou edifício ou cidade) como uma ligação linear entre o homem e o seu ambiente. Na realidade, temos que visualizar o homem, seus meios, seu ambiente e suas maneiras de pensar, planejar e manipular a si mesmo, e seu redor, como um compreensivo todo. Não linear, simultâneo e integrado. Essa abordagem é design integrado. (PAPANEK, 1971, apud NITZCHE, 2012, p.19)

Tim Brown, presidente e CEO²⁸ da empresa, diz sobre o termo que “[...] *is a human-centered approach to innovation that draws from the designer’s toolkit to integrate the needs of people, the possibilities of technology, and the requirements for business success*”²⁹. Seria o equivalente a pensar e agir como um designer, sem necessariamente ser um.

Como se aplica, então, uma proposta como esta levantada por este termo (muitas vezes referenciado como se fora uma metodologia), sem um processo necessariamente pedagógico de formação profissional? Basicamente através de pelo menos três “espaços” ou fases: inspiração, ideação e implementação (do original *inspiration, ideation e implementation*).

Inspiração no sentido de problema ou oportunidade que motiva a busca por soluções. Ideação como processo de geração, desenvolvimento e teste de ideias. Implementação como o caminho que leva do estágio de projeto até a vida das pessoas.³⁰

²⁸ Chief Executive Officer em uma organização, “[...] é o cara que manda em todo mundo – menos no *chairman* (ou Presidente do Conselho) a menos que ele seja poderosíssimo e acumule as duas funções. Pode ser chamado de principal executivo, presidente, superintendente, diretor-geral... [...]” definição disponível em: <http://www.guiarh.com.br/ceo.html>

²⁹ “[...] é uma abordagem para a inovação centrada no usuário (humano) e que se baseia nos ferramentais do designer para integrar as necessidades das pessoas, as possibilidades da tecnologia e os requisitos para o sucesso nos negócios” (tradução nossa).

³⁰ Original: “*Inspiration is the problem or opportunity that motivates the search for solutions. Ideation is the process of generating, developing, and testing ideas. Implementation is the path that leads from the project stage into people’s lives.*” (Tradução nossa) disponível em: <http://www.ideo.com/about/>

Note-se que o termo inovação é recorrente quando se fala em *design thinking*, pois é, talvez, um de seus objetivos máximos. É através do pensamento inovador, buscando ora o ineditismo, ora a criatividade e/ou ressignificação, que encontramos na simplicidade respostas (ou soluções) simples para problemas de caráter complexo, como os evidenciados pelos princípios do metadesign (Figura 1).

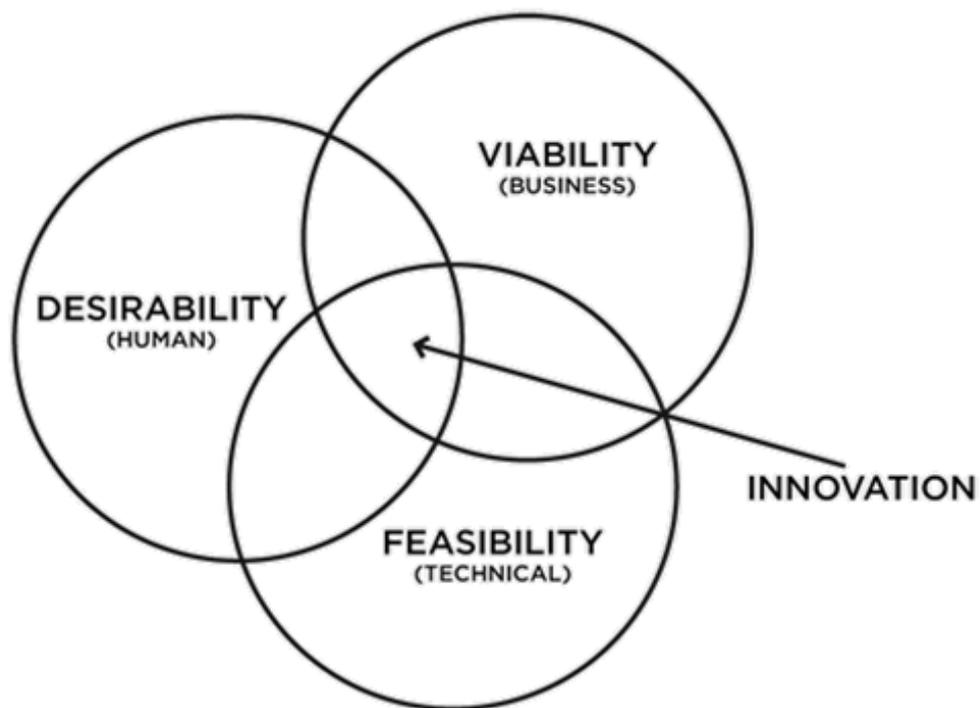


Figura 1- Esquema de situação da inovação como objetivo a ser alcançado em termos de *design thinking*.

Fonte: <http://www.ideo.com/about/>

Sendo, então, uma forma de se pensar o design como uma estratégia para inovação, o *design thinking* tem algumas características que o tornam distinto³¹, que são:

- Encontrar simplicidade na complexidade;
- Beleza tanto quanto funcionalidade;
- Melhoria da qualidade das experiências;

³¹ <https://www.creativityatwork.com/design-thinking-strategy-for-innovation/>

- Criação de soluções elegantes;
- Servir às necessidades das pessoas.

Enquanto o *design thinking*, seja como um movimento consciente ou uma metodologia, discute as práticas do pensamento e da ação do design em prol da melhoria dos processos, dos produtos e dos resultados de um negócio qualquer, por exemplo; um outro movimento/terminologia surge, mais próximo dos anseios de uma parcela da sociedade cada vez mais engajada (representada principalmente pelas chamadas Geração Y e Z³²), que é o Design Social.

Design Social consiste em uma nova atitude, um novo pensamento ético pensado no poder de impacto, de inovação social que o design tem em potencial. Ele pensa fora-da-caixa³³, para mais que a mera produção de artigos industriais, e sim para a questão dos problemas da sociedade, da melhoria das condições de vida de um grupo de pessoas e especialmente com foco em questões que estão além da esfera técnica do design, como por exemplo o meio ambiente, a economia local, o empoderamento social, etc.

Romano; Battistela et al (2011) afirmam que no contexto da globalização, onde ela age como “possível promotora do declínio das identidades e da desconstrução do local”, o papel do design tem que ser associado à construção de uma identidade local, que e valorize a cultura e contemple a participação dos protagonistas locais. Segundo Borges (2011, apud Romano; Battistela et al, p.02) os objetos artesanais (como exemplo obviamente tomado pela natureza desta pesquisa) tem uma dimensão simbólica, podendo “aportar ao usuário valores que vêm sendo mais reconhecidos recentemente, como calor humano, singularidade e pertencimento”.

³² Geração Y, ou geração da internet é a que comunga os nascidos entre 1980 até meados da década de 1990. Ela é caracterizada por ter nascido e crescido com a massificação da tecnologia e da comunicação em redes. A geração Z, por sua vez, é mais caracterizada por serem nativos digitais, afinal, nasceram já convivendo com forte influência da internet (notadamente a *World Wide Web*, de Tim Berners-Lee), dos celulares, da TV a cabo e de outros produtos tecnológicos. Ela compreende os nascidos entre 1990 e 2010.

³³ No sentido de se pensar desligado das amarras do convencional, de ser mais criativo, livre.

Já segundo Langenbach (2008, apud op. cit, p.02) destaca-se ai o conceito também do desenvolvimento local além do próprio design social. Desenvolvimento Local, neste sentido, como sítio simbólico do pertencimento, respeitando aspectos como cultura, tradições, imaginários, desejos e necessidades das pessoas que pertencem a este local, e seu esquema é bem representado pela Figura 2, abaixo.

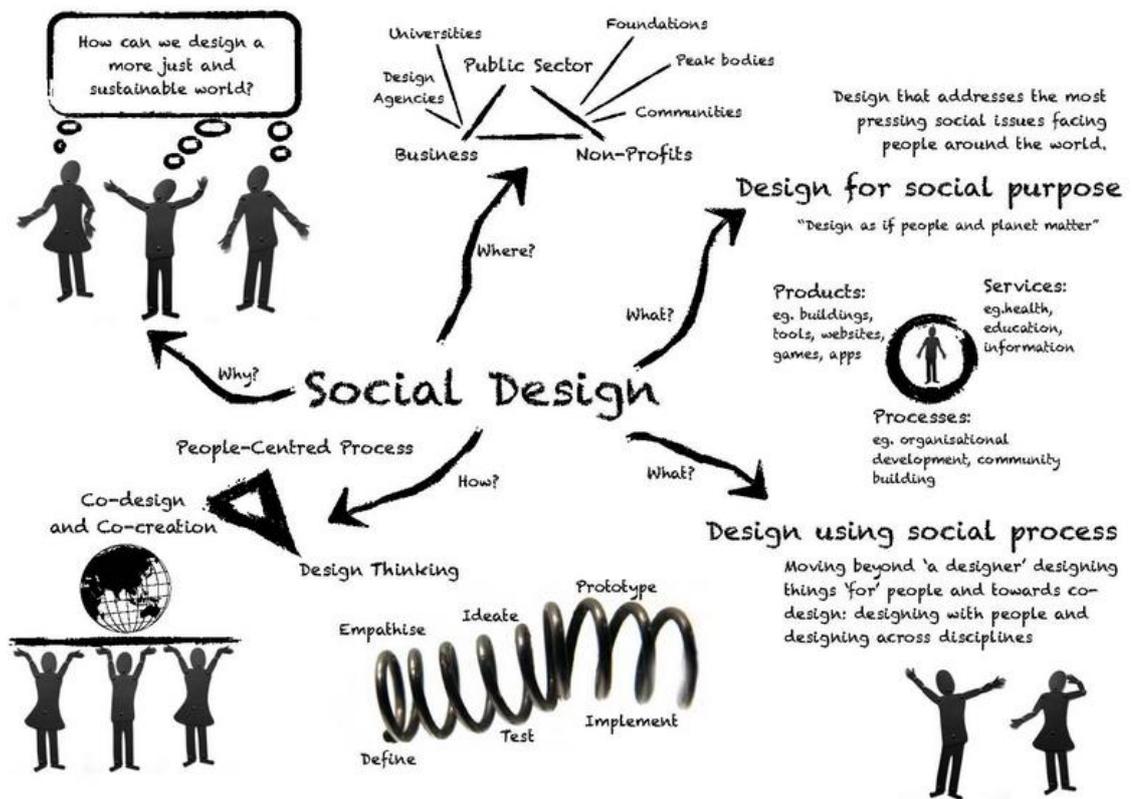


Figura 2 - Esquema de funcionamento do Design Social.

Fonte: <https://blog.csi.edu.au/wp-content/uploads/2012/01/Social-Design-picture-final-LR.jpg>

Como mencionado, esta figura esquematiza todo o processo de ação do Design Social. Ela distingue esta ação em diversas perguntas, sendo notadamente:

- **O quê?** Design com fim social. *"Design as if people and world matter"* ("Design" como se pessoas e o mundo se importem – tradução nossa), incluindo produtos (ferramentas, sites, jogos, aplicativos, objetos ...), serviços (saúde, educação, informação ...) e processos. (desenvolvimento

organizacional, construção de comunidades ...). “Design com pessoas, e interdisciplinar”.

- **Por quê?** Como projetar (*to design*) para um mundo mais justo e sustentável?
- **Onde?** Empresas, Setor Público e Organizações não-governamentais (nota do autor: acrescento aqui comunidades, num sentido de grupos em situação de risco social)
- **Como?** Através do *design thinking*, do co-design e de outros processos de design centrado nas pessoas.

Pensando desta maneira, podemos dizer afirmativamente que toda a pesquisa se encaixa de uma maneira lógica e consistente como um estudo de caso, que tem como abordagem a pesquisa participativa e é desenvolvida por meio de uma pesquisa-ação; e sendo assim, estabelece relação direta com os princípios do metadesign, do *design thinking* e do design social como maneiras de se pensar um problema de uma realidade complexa e local, focando na oferta de soluções simples e que gerem impacto e inovação sociais para estes agentes envolvidos.

3.0 Acerca das origens de nossa cerâmica baiana

Nem todas as culturas são ricas, nem todas são herdeiras diretas de grandes sedimentações. Cavocar profundamente numa civilização, a mais simples, a mais pobre, chegar até suas raízes populares, é compreender a história de um país. E um país cuja base está a cultura do povo é um país de enormes possibilidades". (BARDI, Lina BO, 1980³⁴, p. 56)

A Bahia é, dentre os estados Brasileiros, um dos que se têm mais claras noções sobre sua pré-história³⁵. Organizados como sociedades de horticultores e caçadores-coletores, os índios que habitavam o território baiano no período pré-colonial, já trabalhavam com diversos materiais, dentre eles a pedra e a cerâmica, que são os achados arqueológicos que mais resistiram ao longo dos séculos.

Dentre as maneiras de catalogar e analisar as diferentes produções cerâmicas pré-coloniais, definindo a que cultura pertenceram, destacam-se a observação da matéria-prima, das técnicas de manufatura das peças, do estilo da queima e da forma como tratavam a superfície.

O material, a argila, é um composto inorgânico, formado principalmente por silicatos de alumínio onde, geralmente, também há a presença de ferro, magnésio, sódio, potássio e cálcio. É justamente a incidência e a intensidade da presença destes materiais na composição da argila que tornam possível a identificação da sua fonte de extração. Outro elemento que também pode ser um fator diferencial na identificação de uma produção cerâmica específica é o uso específico dos chamados antiplásticos³⁶.

³⁴ BARDI, Lina Bo. **Pequenos cacos, fiapos e restos de civilizações**. A Tarde Cultural. Salvador Bahia 23 de Outubro 1993 (texto original de 1980) apud COSULICH, Roberta de Marchis. **Lina Bo Bardi: do pré-artisanato ao design**. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

³⁵ OTT, Carlos. **Pré-História da Bahia**. Salvador, Progresso, 1958, p. 37.

³⁶ Antiplástico: também conhecido como desengordurante ou tempero, é o elemento que equilibra a plasticidade da argila, podendo ser intencional ou natural. (ETCHEVARNE, Carlos. **Cerâmica Popular**, Salvador: 1994. p. 31: Acerca das primeiras manifestações ceramistas da Bahia).

No caso dos antiplásticos naturais da cerâmica pré-colonial baiana, podemos citar alguns de origem petrológica, como o quartzo, a mica, areias e feldspatos. Em algumas tradições cerâmicas indígenas, como na fase Jurubeba da chamada Tradição Tupi-guarani³⁷, na Chapada Diamantina, há a existência principalmente do uso de cacos de cerâmica triturados – o conhecido chamote – como um antiplástico intencional.

Segundo Etchevarne (op. cit. p. 31), antes dos portugueses introduzirem o torno cerâmico, as populações indígenas que habitavam o nosso território usavam-se de duas técnicas principais para a construção do corpo da peça cerâmica: o acordelamento, ou roletado, e a modelagem (Figura 3). O uso de uma ou de outra variava de acordo com o a serventia da peça depois de pronta. No caso do acordelamento, ele consistia basicamente na superposição de cilindros feitos de argila, formando anéis espiralados. Geralmente utilizada na produção de peças que precisam ser “levantadas”, a técnica do roletado é ainda hoje usada em diversas comunidades cerâmicas tradicionais, principalmente para a construção de potes e moringas. Já a modelagem, por sua vez, consiste na confecção de uma peça a partir de um bloco inteiro de argila, manipulado até tomar a forma de diversos objetos cerâmicos.

No que se refere ao processo de queima, há aí a necessidade de certo domínio da fonte calorífica, visto que, para o sucesso da empreitada, estão componentes como o tipo e a qualidade dos combustíveis empregados, o tempo de exposição, o teto de temperatura e o tipo de atmosfera, influenciando, assim, no formato do forno e do processo da queima. Como não havia ainda a existência de fornos cerâmicos como conhecemos hoje até a chegada dos portugueses, os povos pré-coloniais (aqui referidos também como indígenas) utilizavam-se principalmente de poços – que lhes davam a vantagem

³⁷ Tradições e fases: termos utilizados para designar unidades culturais baseadas fundamentalmente em registros cerâmicos e líticos, considerando-se certos traços diacríticos que se repetem por um tempo num determinado espaço. (ETCHEVARNE, op.cit. p. 31).

de aumentar o potencial calórico dos combustíveis utilizados – e fogueiras (Figuras 4, 5, 6 e 7).



Figura 3 – Irará: “Suspensão” ou “levantamento” da peça.

FOTO: Leandro O. Carneiro / Arquivo Instituto Mauá

No âmbito do tratamento da superfície, ou acabamento visível, a cerâmica pode ser lisa – alisada – artifício usado para eliminar o aspecto rugoso e áspero, assim diminuindo a porosidade e tornando a superfície mais impermeável; ou pode ser também decorada, imprimindo assim motivos que demonstrem traços culturais, estéticos, religiosos ou de desenvolvimento técnico (domínio da técnica) do grupo.



Figura 4 – Coqueiros: empilhamento de peças para o processo de queima.

FOTO: Leandro O. Carneiro / Arquivo Instituto Mauá



Figura 5 - Coqueiros: montagem da fogueira para queima da produção.

FOTO: Leandro O. Carneiro / Arquivo Instituto Mauá



Figura 6 - Coqueiros: início da queima

FOTO: Leandro O. Carneiro/Arquivo Instituto Mauá



Figura 7 - Coqueiros: retirada das peças após a queima

FOTO: Leandro O. Carneiro/Arquivo Instituto Mauá

Existem diversos casos de ambos os tratamentos de superfície ocorrerem na mesma peça, como na cerâmica de Rio Real (Figuras 8 e 9). Por esta razão, a decoração é tomada como elemento diagnóstico de identidade cultural (ETCHEVARNE, op. cit. p.30).



Figura 8 - Rio Real: alisamento da peça – FOTO: Arquivo Instituto Mauá

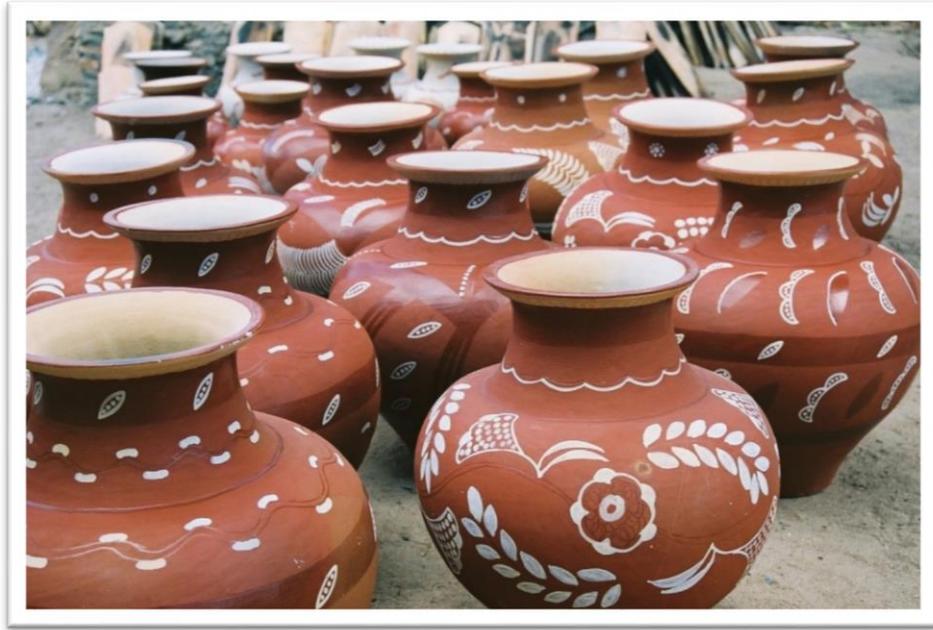


Figura 9 – Rio Real: conjunto de potes prontos e decorados

FOTO: Arquivo Instituto Mauá

Dentre as culturas ceramistas indígenas na Bahia, temos dois grupos principais, denominados: Tradição Aratu e Tradição Tupiguarani.

Na cerâmica Aratu, as urnas funerárias são a peça chave de sua distinção. Variava pouco suas formas de acordo com o ambiente, geralmente possuíam superfície lisa, porém podiam sim, eventualmente, receber tratamento decorativo próximo à abertura. Com relação ao tamanho, a variação era de acordo com o tamanho do indivíduo a ser enterrado. No ramo utilitário, há a predominância de panelas e tigelas, bem como as urnas funerárias. São geralmente feitos sem decoração, exceto por uma característica que distingue esta tradição das outras culturas ceramistas da Bahia: a presença de ondulações nas bordas de alguns vasilhames.

A tradição Tupiguarani, por sua vez, está dividida em subtradições de acordo com os elementos decorativos que as diferenciam, como a chamada subtradição pintada, a corrugada e a escovada. Deixando de lado o aspecto decorativo, há também outro elemento de suma importância na cerâmica da Tupiguarani, que é o formato particular de determinados vasilhames que:

“[...] apresentam figuras compostas, com ombros e pescoço acentuados e um setor carenado que serve de nexo entre duas formas, separando a parte superior da inferior. Este tipo de morfologia repete-se em diferentes tamanhos e proporções, em concordância com a sua funcionalidade. Assim, tanto urnas funerárias como panelas e potes podem refletir essa preferência compositiva dos corpos cerâmicos” (ETCHEVARNE, op.cit. p. 40).

Quando se fala na identificação dos grupos anteriores à colonização, a produção cerâmica toma um papel principal, pois permite identificar culturas e seus modos de vida cotidianos de acordo com os utensílios cerâmicos que fabricavam, quer seja para os ritos fúnebres, quer para armazenagem e preparação dos seus alimentos. Esta análise nos permite mapear não só a incidência bem como a propagação destes povos e de suas culturas em todo o território nacional, expandindo-se além das fronteiras do estado da Bahia. Com a chegada do português colonizador, sua influência aparece em nossa produção cerâmica, mas não sem ser também atingida diretamente pelas técnicas que já existiam até então, como o roletado no levantar da peça e a decoração com corantes argilosos como a tabatinga (tupi *tawa'tinga*: argila mole, com certo teor de matéria orgânica, encontrada nas cores amarela e branca) e o tauá (tupi *ta'wa*: argila que contém óxido de ferro, queimada, adquire coloração vermelha).

3.1 Linhas gerais sobre influência portuguesa e a louça de santo negra

Apesar de mantidas diversas características do fazer cerâmico indígena e pré-colonial, após a chegada dos portugueses vindos da Península Ibérica e, por sua vez, influenciados pelos mouros e civilizações mediterrâneas, a produção cerâmica baiana tomou novos rumos. Adquiriu características influenciadas por este branco colonizador, como o uso do torno, a vidragem³⁸, além do uso de fornos cobertos, em

³⁸ Vidragem, ou vidrado, é uma camada de vidro preparada a partir de misturas com diferentes materiais que ao fundir aderem completamente ao objeto cerâmico. O suporte deve ser insolúvel e impermeável a líquidos e a gases. Estes vidrados são, em geral, transparentes, com brilho ou mate.

formato de capela ou abóbada, e não mais a poços no chão e fogueiras, como era a queima até então.

Foram as primeiras construções que criaram a demanda por artesãos oleiros europeus. Estes Mestres Oleiros, por sua vez, repassaram à população não só a arte de fazer telhas e tijolos, mas também um modelo estético que, senão copiado, era pelo menos uma estilização dos modelos tradicionais do velho continente.

No âmbito do tratamento decorativo, a pintura com arabescos, flores e espirais é, da mesma maneira que os motivos geométricos para a cerâmica indígena, o indicativo da influência ibérica na peça. Em alguns raros exemplares, predominantemente na região de Maragogipinho, há também a presença de pintura à óleo em algumas peças. Isso sem um manuseio muito elaborado das cores, o artesão preocupa-se apenas em representar pictoricamente o ambiente ao seu redor, o rio, o céu, as árvores e as casas. Este tipo de decoração – a óleo – é um exemplar raro, hoje em dia presente apenas em coleções particulares de arte popular.

O povo negro, talvez por estar - até finais do século XIX - preso ao trabalho escravo, teve uma influência limitada na formação da nossa cerâmica. Sua contribuição principal se dá na chamada Louça de Santo, ou Louça de Deus, que são principalmente vasilhames diversos conhecidos como talhas, porrões, alguidares, ibás, quartinhas e quartiões, e que são utilizados em oferendas às suas divindades, sejam Orixás, Voduns ou os chamados Inquices³⁹. Estas louças servem também para armazenar os banhos de folha, nos assentamentos e confirmações de santos, onde também é utilizada a argila colorida para pintura corporal, e na cerimônia do axexé⁴⁰, onde os porrões inclusive tomam o lugar de instrumentos de percussão habituais, os atabaques⁴¹.

³⁹Orixás, Voduns e Inquices são as divindades do panteão africano cultuadas nos candomblés das Nações Ketu, Jêje e Angola, respectivamente.

⁴⁰Axexé ou Axexê é uma cerimônia realizada após o ritual fúnebre (enterro) de uma pessoa iniciada no candomblé na nação (rito) Ketu.

⁴¹Atabaque é um instrumento musical de percussão afro-brasileiro. É considerado sagrado no candomblé, e constitui-se de um tambor cilíndrico ou ligeiramente cônico, com uma das bocas coberta de couro de boi ou bode.

As louças de santo são influenciadas não só por elementos estéticos e culturais, mas principalmente aspectos religiosos, como as preferências de determinadas divindades por uma ou outra louça, e até mesmo as suas quizilas⁴² e fundamentos. São basicamente peças utilitárias - que exercem um papel primordial durante as celebrações referentes às divindades relacionadas à terra, como elemento - mas há também a presença de peças de caráter figurativo, representações destas mesmas divindades do candomblé ou do sincretismo religioso.

⁴² Quizila, nos terreiros de candomblé também do rito Ketu, indica aquilo que é tabu.

3.2 A produção da cerâmica popular baiana na atualidade

Dentre as comunidades produtoras da cerâmica tradicional e popular baiana, podemos destacar algumas como exemplo, de acordo com a predominância desta ou daquela influência cultural direta. São elas: Maragogipinho, Irará, Coqueiros, Rio Real e Barra (Figura 10).

Cabe ressaltar que mesmo sendo a cerâmica produzida em Rio Real o objeto de estudo deste trabalho, estas comunidades citadas não são necessariamente as maiores, as únicas ou as mais importantes da nossa cerâmica, pois ela é também ricamente produzida em muitas outras, como Jaguarari, Macaúbas, Nova Soure, Santo Antônio de Jesus, Ribeira do Amparo, Serrinha, Pilão Arcado, e muito mais ao longo de todo o território de nosso estado. Elas foram selecionadas apenas como forma de exemplificar a exuberância e a diversidade desta nossa rica tradição artesanal.

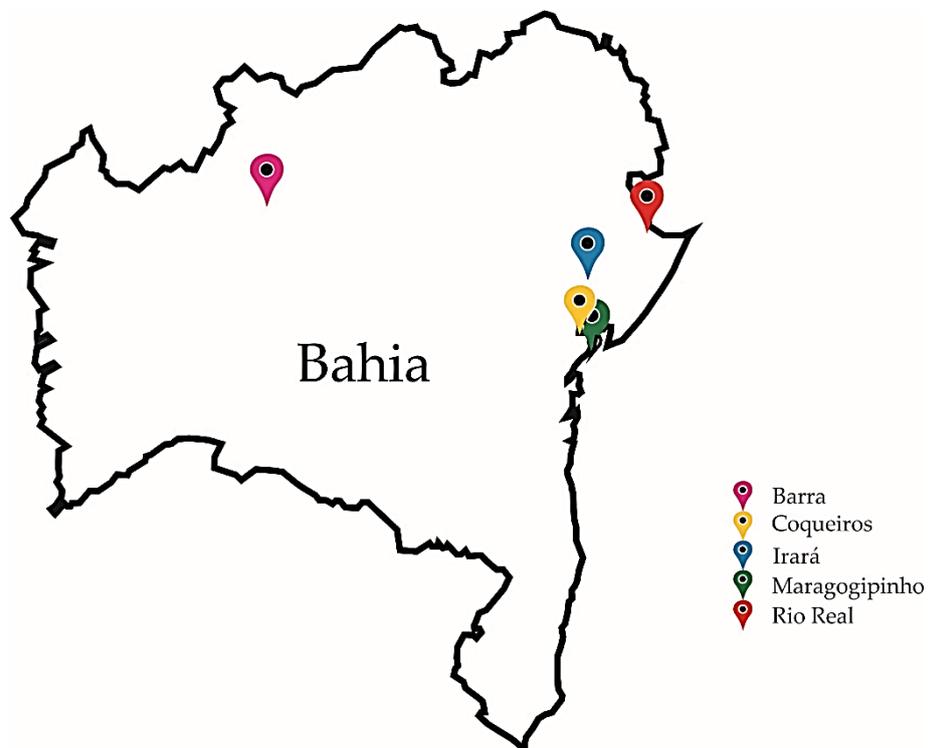


Figura 10 - Detalhe da localização das comunidades ceramistas selecionadas no estado da Bahia.

Ilustração: o autor, 2015.

3.2.1 Maragogipinho

Distrito de Aratuípe, a Vila de Maragogipinho fica às margens do Rio Jaguaripe, e é considerado um dos maiores, senão o maior, polo produtor de cerâmica popular do país. A influência portuguesa está representada não só na variedade da decoração, cheia de arabescos e florais, mas também nos tornos com que são produzidas as peças nas formas deoringas, cântaros, porrões, talhas e resfriadeiras.

Na Vila de Maragogipinho são os homens que fazem a parte mais dura do trabalho (característica não só desta comunidade, mas de muitas outras no estado), sendo que eles são responsáveis pela colheita da matéria-prima, pelo preparo da massa (processo de *amassagem* da argila) e pelo *levantamento* das peças. Às mulheres, cabe a tarefa de brunir (processo de esfregar a peça semi-seca com sementes, sabugo de milho, cacos ou seixos, conferindo brilho e polimento à superfície do objeto) e a decoração com pintura usando pinceis de pelo de gato.

Excetuando-se Rosalvo e João⁴³, irmãos santeiros, são raros os exemplos de cerâmica figurativa em Maragogipinho. A ênfase é nas figuras zoomorfas⁴⁴ (boi de bilha), antropomórficas⁴⁵ (oringas com formato de baianas) e nas louças utilitárias, que, por sua vez, também estendem-se aos caxixis, que são as miniaturas destas louças, geralmente feitos por aprendizes, que não assumem pintura alguma (exceto o vidrado) e, além do uso decorativo, ajudam no processo de queima, como enchimento de forno.

⁴³ Rosalvo e João são irmãos ceramistas, filhos de pais dedicados à cerâmica utilitária, mas que encontraram seu caminho através da arte figurativa e sacra, produzindo peças de forte influência barroca e até mesmo com características do rococó (MARTINS e LUZ, 2010, p.49-65).

⁴⁴ Adjetivo: que tem a forma animal

⁴⁵ Adjetivo: semelhante ao homem



Figura 11 - Exemplos da cerâmica tradicional de Coqueiros.

Fonte: http://www.levyleiloeiro.com.br/imagens/img_m/063/80679.jpg

3.2.2 Irará

Irará, vila rural às margens do Rio Paraguaçu, possui uma cerâmica de forte influência indígena, incluindo aí algumas formas que se assemelham às antigas urnas funerárias usadas pelos índios, com grandes porrões utilizados para armazenar água.

A produção local consiste em potes, tachos, panelas, caborés, porrões, caqueiros, fogareiros e etc., sempre bojudos e de cor vermelho escura, vibrante. Esta cor vem do uso do tauá e do brunimento com seixos rolados e sabugo de milho. As peças são queimadas em fornos redondos, feitos de tijolos maciços e abertos no topo.



Figura 12 - Exemplos da cerâmica típica de Irará. Foto: IPHAN/CNFCP, 2010, p.18⁴⁶.

3.2.3 Coqueiros

Em Coqueiros, também às margens do Rio Paraguaçu, localidade do município de Maragogipe, o ofício com a cerâmica é uma atividade feminina, já que os homens, exceto por alguns poucos que fabricam alguidares para torrar farinha, ocupam-se da pesca e do pequeno comércio.

Com uma produção constituída basicamente de panelas, travessas, alguidares, tachos, fogareiros e frigideiras diversos, e sua suspensão também segue a técnica indígena do roletado, com pintura em tauá e brunimento com seixos rolados. Outra característica única de Coqueiros é que as ceramistas possuem outro lugar, separado da residência, para a confecção das peças. É a chamada *casa do barro*, geralmente de taipa (hoje em dia sendo substituídas pela alvenaria) e sem maiores confortos. Já o

⁴⁶ **Potes e caborés: cerâmica de Irará** / Pesquisa e textos de Raul Lody e Ricardo Gomes Lima; pesquisa atualizada por Magnair Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010, 36 p. il.

processo de queima, sim, é uma atividade comunitária, onde mais uma vez incide a influência indígena, com as peças sendo acomodadas numa fogueira ao ar livre, em forma de cone (Figuras 5, 6 e 7 deste trabalho, nas p. 46 e 47), com a observância e o domínio da fonte calorífica, como a direção do vento, altura das chamas e, especialmente, o momento exato de se mexer na fogueira e retirar as peças (quando se atinge a temperatura desejada).

São estas, as Cerâmicas de Coqueiros, as muito conhecidas (e preferidas pelos donos de restaurantes) louças que acompanham os pratos típicos da cozinha baiana.



Figura 13 - Exemplos da cerâmica produzida em Coqueiros.

Foto: http://1.bp.blogspot.com/-eCoG3KvV2zw/T7uToG0SbII/AAAAAAAAAvM/HV_jz5JONfY/s1600/lou%C3%A7a.JPG

3.2.4 Rio Real

Em Rio Real, cujo maior expoente são os diversos tipos de potes em alto relevo (infelizmente hoje em dia quase em extinção), produzem-se peças de forte influência portuguesa não só na forma, mas também na decoração, com motivos rendados na pintura, e que vão deoringas de diversos tipos, como as simples, asoringas galinha, asoringas cabaças e pitangas com dois ou mais bojos, até alguidares. Como na maioria das comunidades ceramistas, os homens são os responsáveis pela coleta da matéria-prima, e as mulheres por preparar a massa e suspender as peças, usando também o roletado, o tauá e o brunimento. É uma cerâmica de decoração delicada, feita com o próprio barro dissolvido em água e aplicado com *insope*⁴⁷. A queima é feita em fornos quadrados, usando como combustível lenha e gravetos da vegetação da região, demonstrando, – outra vez – o domínio da combustão dos materiais.

A cerâmica produzida em Rio Real demanda uma particular atenção, pois vem sofrendo com a redução do número de artesãs e, cada vez mais, a dificuldade de ainda se conseguir barro de boa qualidade nas fontes da região.

⁴⁷ *Insope* é um pincel feito com fiapos de tecido de algodão ou de pelo de gato, pois “de gata não serve, é crespo e esfiapa, não dando uma pintura de qualidade” (SCHNITMAN, 1994, p.78) amarrados a um talinho de palmeira pindoba (*Attalea Oleífera* ou *Syagrus Vagans*), ou coqueiro.



Figura 14 – Diversos exemplos da cerâmica produzida em Rio Real.

Foto: Catálogo da exposição Bordados em Tauá: cerâmica de Rio Real, Sala do Artista Popular,

CNFCP, 30/07 a 28/08 de 2009.

3.2.5 Barra

Por sua vez, a cerâmica de Barra é mais um exemplo da influência indígena e portuguesa na nossa cultura popular. Lá se fazem potes, diversos tipos de moringas (moringas-moça, galinha, pato), santos, orixás, miniaturas e castiçais. O processo começa com a coleta da argila às margens do Rio São Francisco, depois a pilagem e amassagem do barro (trabalho realizado por rapazes), daí sim em seguida o levantamento (ou propriamente a execução) das peças pelas mulheres, usando roletado e brunindo mais uma vez com seixos e sementes.

A decoração é variada. A peça (Figura 13) normalmente se apresenta pintada com tauá e decorada com tabatinga, ou o até mesmo o contrário, usando-se sempre

chumaços de algodão amarrados numa talisca como pincel, com a queima feita mais uma vez comunitariamente, em fornos à lenha.



Figura 15 - Moringas de Barra. Foto: O autor, 2005.

4.0 Estudo de caso: a produção cerâmica de Rio Real

Rio Real é uma daquelas típicas cidades do interior do nordeste, organizada ao redor de praças, com alguns jardins em ruas não muito largas e onde os grandes eventos corriqueiros a feira semanal ou as festividades religiosas.

Na fronteira com Sergipe, distante em torno de 200 quilômetros de Salvador⁴⁸ - capital do estado – Rio Real é uma cidade tipicamente interiorana também na modéstia de sua economia, baseada principalmente na citricultura⁴⁹, e dos hábitos das pessoas. Ainda é normal uma relação entre vizinhos como se fosse um certo grau de parentesco distante, da mesma forma que os moradores de maneira geral ainda se conhecem pelo nome e cumprimentam-se na rua.

É neste contexto que se chega a Maria do Livramento, ou simplesmente Livramento, que é a última remanescente ativa da cultura do fabrico de utensílios de cerâmica de Rio Real, as louças-de-barro. Nascida em 15 de Novembro de 1961 numa comunidade conhecida como Araújo (que hoje em dia é a fazenda de “Valentim do frigorífico”, segundo ela). Foi ao mudar-se para um distrito então chamado Carro Quebrado (hoje dividido entre Santa Rita – onde ela mora – e São Pedro), a aproximadamente 3 quilômetros da sede, que aos 17 anos Livramento aprendeu o ofício cerâmico com sua vizinha, Dona Maria da Graça, já falecida.

Vale ressaltar, a título de informação, que normalmente este é um conhecimento passado entre as mulheres de uma mesma família, visto que os homens dedicam-se unicamente a trabalhos ditos “de homens” como a lavoura, a produção de farinha e a

⁴⁸ Rio Real faz fronteira com Itapicuru, Acajutiba, Crisópolis, Jandaíra, Esplanada e Conde, ainda na Bahia, e Cristianópolis, e Tomar do Geru em Sergipe, Rio Real pode ser acessada através das rodovias BR-101 e BA-099 (Linha Verde) ambas seguindo depois pela BA-396 até o núcleo urbano do município, cortado por ela.

⁴⁹ A economia é baseada, principalmente, no setor de comércio e serviços,

fabricação de tijolos e telhas artesanais. Envolvem-se com a cerâmica utilitária tradicional no máximo na coleta da argila.

Como que por resultado desta relação de vizinhança e aprendizado, Livramento casou-se com um sobrinho de Dona Maria da Graça, e também batizou um sobrinho dela, filho de Dona Nitinha, sua segunda mestra na arte cerâmica e hoje em dia “aposentada” do ofício, também segundo a própria Livramento (Figura 16).



Figura 16 - Livramento (esq.) e D. Nitinha trabalhando no acabamento de duas peças à sombra de um pé de jambo.

Foto: Vito Diniz

Também igual às outras cidades do interior, em Rio Real uma realidade se repete: enquanto na sede do município se veem casas organizadas lado a lado, com passeios em frente às ruas normalmente de paralelepípedos, postes de iluminação e um comércio relativamente bem estabelecido, nos aglomerados da zona rural (as

chamadas comunidades) as vias normalmente não tem qualquer tipo de pavimentação trabalhada, e muito menos iluminação pública (Figura 17). A caminho de Santa Rita (a partir daqui chamada de Carro Quebrado para evitar confusão com a bibliografia já existente sobre o lugar), em busca de Livramento, percebe-se primeiro a falta de sinalização ou ao menos de uma indicação geográfica eficiente. A melhor dica recebida é “onde fica a antiga creche”.



Figura 17 - Detalhe dos caminhos do povoado de Carro Quebrado.

Foto: o autor, 2014

A feira da cidade, principal local de escoamento da produção de Livramento, ocorre aos sábados e hoje em dia tem um pequeno setor dedicado ao comércio de cerâmicas diversas de Rio Real e de comerciantes do estado de Sergipe que trazem peças muitas vezes feita em torno e pintadas com tinta acrílica, esmalte e verniz.

Percebe-se, entretanto, que essa concorrência com a louça produzida em Sergipe não é um fenômeno novo, visto que em seu livro *A Cerâmica Popular da Bahia* (1957) Carlos José da Costa Pereira já havia notado este fenômeno nos idos da década de 50, conforme ele próprio observa:

Mas antes de entrarmos numa descrição e análise da louça-de-barro baiana, devemos deixar claro que um estudo de semelhante ordem não poderia ser feito através das feiras e mercados de Salvador, onde domina apenas uma das manifestações cerâmicas da Bahia, aliás a mais exuberante – a de Maragogipinho – e assim mesmo competindo com a louça proveniente de Sergipe. (PEREIRA, 1957, p. 35)

Desta forma, não haveria de ser diferente em Rio Real nos dias atuais, pois se outrora as louças de Rio Real eram parte importante desta mesma feira, com um setor inteiro dedicado às barracas das diversas famílias produtoras, hoje em dia a cerâmica conta com apenas uma ou duas eventuais tendas de comércio sobreviventes e nenhuma exclusiva da produção local. Livramento, por exemplo, expõe seus potes⁵⁰ e moringas⁵¹ num espaço cedido no chão, ao lado da barraca de sua “vizinha de feira”, uma comerciante sergipana (Figura 18).

⁵⁰ Pote é uma vasilha bojuda de barro, louça ou outro material, de boca larga e diversificadas formas, geralmente com tampa, destinada a conter sólidos ou líquidos.

⁵¹ Moringa é uma vasilha bojuda e de gargalo estreito, de barro ou de folha-de-flandres, própria para conter e conservar fresca a água potável.



Figura 18 - Dois exemplares de potes confeccionados por Livramento, em meio a cerâmicas diversas e com sua filha sentada na barraca ao fundo. Foto: o autor, 2014.

Pelo exposto, é justamente na feira semanal que se observa a crítica situação do artesanato realense. Perguntando noutros setores, dificilmente encontram-se informações sobre as artesãs ou a cerâmica local. Ocasionalmente, um ou outro transeunte ou comerciante mais antigo lembra-se onde exatamente ficava o setor dedicado a elas, hoje reduzido a quase nada, e mais escassa ainda é qualquer informação de onde este artesanato ainda é produzido.

4.1 Aspectos sociais: o local de produção e a vida de Livramento

O caminho para Carro Quebrado é já em direção à saída do município. Percebe-se claramente a mudança de sede para comunidade quando as ruas cheias de pessoas, alguns carros e principalmente motos, dão lugar a estradinhas de chão arenoso, de coloração avermelhada (talvez pela predominância deste tipo de solo⁵² na região), que levanta uma nuvem de poeira ao passar do carro. Esta estrada é ladeada por terrenos com casas de um pavimento só, separadas entre si, semelhantes a pequenas chácaras, com cercas de arame-farpado e pintadas de cores fortes (as vezes azuis, as vezes verdes, amarelas e até mesmo laranja), sempre cercadas por pés de maracujá ou algum tipo de cítrico.

A casa de Livramento é “a verde, após a igreja”. É lá onde ela mora, trabalha com a cerâmica, mantém uma pequena roça, um burro, um cachorro e algumas galinhas. No terreno existem três construções distintas, que se destacam entre si. A primeira é uma casa em tom creme, que foi construída para a filha mais velha dela por algum “projeto” que ela não sabe precisar, mas que ainda não é habitada por um problema com a qualidade das telhas usadas na cobertura, uma ironia num lugar conhecido também por suas olarias (Livramento, 2014, entrevista ao autor, Apêndice 1 deste trabalho).

Aos fundos é a casa principal, esta sim verde, onde ela vive com a família (uma filha ainda criança, uma neta aos finais de semana, o marido e um filho. Duas outras filhas já não moram mais com ela). Esta casa tem o telhado estendido na lateral fazendo uma espécie de garagem (Figura 19), onde fica estacionada a carroça que usam principalmente para transportar a produção cerâmica para a feira e para carregar as

⁵² Segundo Costa (2013), na área do município de Rio Real, na bacia inferior de mesmo nome, há a predominância dos argilosolos amarelo e vermelho-amarelo. Como característica resultante disto, há a proeminência de cores avermelhadas e a argila varia da alta à baixa resistência. Nesta argila vermelho-amarelada há forte presença de Óxido Ferroso/Óxido de Ferro (Fe_2O_3 a 22%, ante 1,97% na amarela), sendo esta a principal diferença entre os dois tipos de solos argilosos.

matérias primas (as “carroçadas”, quantidade de material que dizem ser suficiente para encher o veículo). É lá, provavelmente, onde dorme o asno da família, usado como tração animal. Hoje em dia é uma carroça, mas recorda-se que antigamente era comum acordar com o som do cantar dos carros-de-boi passando a caminho da feira.



Figura 19 - Filha mais nova de Livramento, ao lado da casa principal, junto à carroça utilizada para transporte da produção para a feira. Foto: o autor, 2014.

Ao lado da casa principal fica uma outra construção, semelhante às outras habitações da região, chamada de “casa do barro”, e que também foi construída como parte de um projeto de fomento ao ofício cerâmico. Esta casa-do-barro tem duas áreas externas, uma onde fica o forno, coberto por um telhado já todo chamuscado das labaredas resultantes das queimas, e outra, semelhante a uma varanda, onde fica armazenada a argila bruta, e onde ela executa as etapas do processo de preparação da massa para erguer suas peças. Na sequência, a parte interna da casa-de-barro tem numa pequena sala um sofá de dois lugares, já puído do tempo, e mais dois outros ambientes não muito grandes.

Nesta sala é que ela efetivamente trabalha na construção de seus variados potes, moringas, talhas e porrões⁵³, principalmente. Lá também é que ela armazena a massa argilosa que já tratou na área externa, coberta por sacos para manter a umidade e sua respectiva plasticidade.

Ao redor da casa, cercada por pequenos arbustos e eventuais laranjeiras, ficam duas grandes pilhas de lenha que, na ocasião, Livramento disse ter comprado como oportunidade. Segundo ela, a lenha ou é comprada na forma de carroçada com fornecedores habituais ou, como naquele caso, eventualmente aparece um terreno para ser limpo e ela aluga uma motosserra e guarda a madeira para uso nas suas queimas.

Quanto a madeira, são basicamente dois tipos: uma mais fina e seca, formada basicamente por gravetos, usada para a etapa inicial do *esquente* (acender o forno) e também para o que ela chama de *embuchar*, que é fazer as chamas do carvão resultante da etapa inicial da queima subirem e as labaredas limparem as cinzas da superfície das peças, dando o brilho característico adquirido pela cerâmica de lá, e outra mais graúda,

⁵³ Talha é uma vasilha bojuda de cerâmica, metal ou outro material, sendo de grandes dimensões, mais comprida do que larga, e usada para armazenar líquidos ou cereais. O porrão – ou purrão – por sua vez, é também um outro tipo de vasilha bojuda e de grande dimensão, porém mais utilizado para armazenar água, incluindo a captada da chuva, quando colocada no lado externo da casa.

grosseira, que é usada como combustível na parte mais demorada da queima, para propriamente cozer as peças.

4.2 O forno e o processo da queima

O forno de Livramento é feito do que ela chama de tijolinho, que é simplesmente um bloco maciço de aproximadamente 10x20x5 centímetros (note-se que, por ser produzido artesanalmente, estas medidas encontram variações aceitáveis), feito com a argila da região – ou seja, a mesma utilizada para a feitura das peças – e produzido em quantidade nas olarias do município onde trabalham os homens, principalmente, e hoje em dia algumas mulheres. Estes tijolinhos são arrumados no sentido horizontal para produzir as paredes, dando um formato quadrado ou levemente retangular ao forno (Figura 20)



Figura 20 - Forno de Livramento, de formato quadrado e parte superior aberta, com abertura à frente. Foto: o autor, 2014.

Com uma abertura chamada “boca do forno” à frente, ele tem duas câmaras distintas, sendo uma inferior e uma superior. A parte inferior, também chamada de cinzeiro (pois é onde depositam-se as cinzas resultantes da queima), é na verdade uma câmara de combustão e é acessada através desta abertura mencionada (presente,

também, na Figura 20). Ela não possui assoalho e serve para depositar o material combustível (lenha), junto com o ar carregado de oxigênio que entra através da boca para que se efetive o processo da queima das peças.



Figura 21 - Detalhe da abertura da frente do forno, com cinzas e seus respectivos arcos que servem de suporte para o assoalho da parte superior. Foto: o autor, 2014.

A parte superior, separada da de baixo através de uma espécie de “grelha” (Figura 22) é feita também de tijolinhos e suspensa sob arcos, aparentemente de formato abatido, numa estrutura também chamada de tandre⁵⁴ (Figura 21), e com intervalos abertos para que o calor e as labaredas passem entre elas duas (as câmaras). É onde deitam-se as peças, amontoadas umas sob as outras.



Figura 22 - Detalhe do assoalho em formato de grelha, feito de tijolinhos, que separa as duas câmaras distintas do forno. Foto: o autor, 2014.

⁵⁴ O termo utilizado para indicar estas estruturas montadas em arco para suportar o peso da parte superior do forno provavelmente deriva da palavra francesa *Tendre*, um verbo que se pronuncia “tândre”, e significa montar, dispor, preparar. Ex.: *tendre um arco*. Montar um arco. (tradução nossa).

Este tipo de forno, muito comum no interior da Bahia – herança dos primeiros artífices oleiros que aqui se instalaram quando da produção de louça-de-barro para atender tanto a colônia⁵⁵ – tem como características não só o formato propriamente dito, mas também o fato de serem abertos em sua parte superior. Livramento explica que para realizar a queima, as peças depois de amontoadas são cobertas com telhas e cacos, e que só depois disto que se pode começar o esquite efetivamente. É uma queima lenta, pela natureza do próprio combustível e da construção do equipamento, que em condições normais leva entre 9 e 12 horas (AYRES DA SILVA, 2013, p.2), e excepcionalmente (a depender das condições do clima, da quantidade de peças e do estado do forno) chega a até mesmo 18 horas ininterruptas, alcançando temperaturas por vezes superiores aos 900° C (AYRES DA SILVA, loc.cit, p.2).

Este esquite, como mencionado, consiste em iniciar a queima. Amontoam-se na entrada da abertura frontal do forno pequenos gravetos, palha e cascas (“bucha”) de coco secas, pondo fogo neles (Figura 23). Conforme este material combustível vai sendo consumido pelas chamas e conseqüentemente a temperatura crescendo, acrescenta-se lenha seca maior e mais grossa⁵⁶, empurrando o material incandescente para dentro da câmara inferior do forno. Todo o controle da temperatura é feito apenas pela observação da chama através do opérculo e também das cinzas, que saem sob forma de uma névoa por entre as telhas e cacos amontoados sobre as peças na parte superior do equipamento.

⁵⁵ PEREIRA (1957, p. 30-31) afirma que surgiu na época do Brasil-Colônia, em 11 de Dezembro de 1756, um Alvará Real que dava permissão aos “Oficiais, Mestres Marinheiros e mais Homens do mar” para levarem louça fabricada aqui no Brasil para Portugal sem pagar os direitos de entrada, de modo a atender a demanda pela chamada “louça grosseira, para uso ordinário” que a Metr pole não conseguia produzir para seu consumo próprio.

⁵⁶ Normalmente é utilizada lenha de “Catinga de Jacaré”, “Candeia” (*Eremanthus Erythropappus* (D.C) *Macleish*) e “Camaçari” (*Caraipa Densifolia* Mart.), presentes em abundância na flora da região, intermediária entre a Floresta Atlântica e a Caatinga.

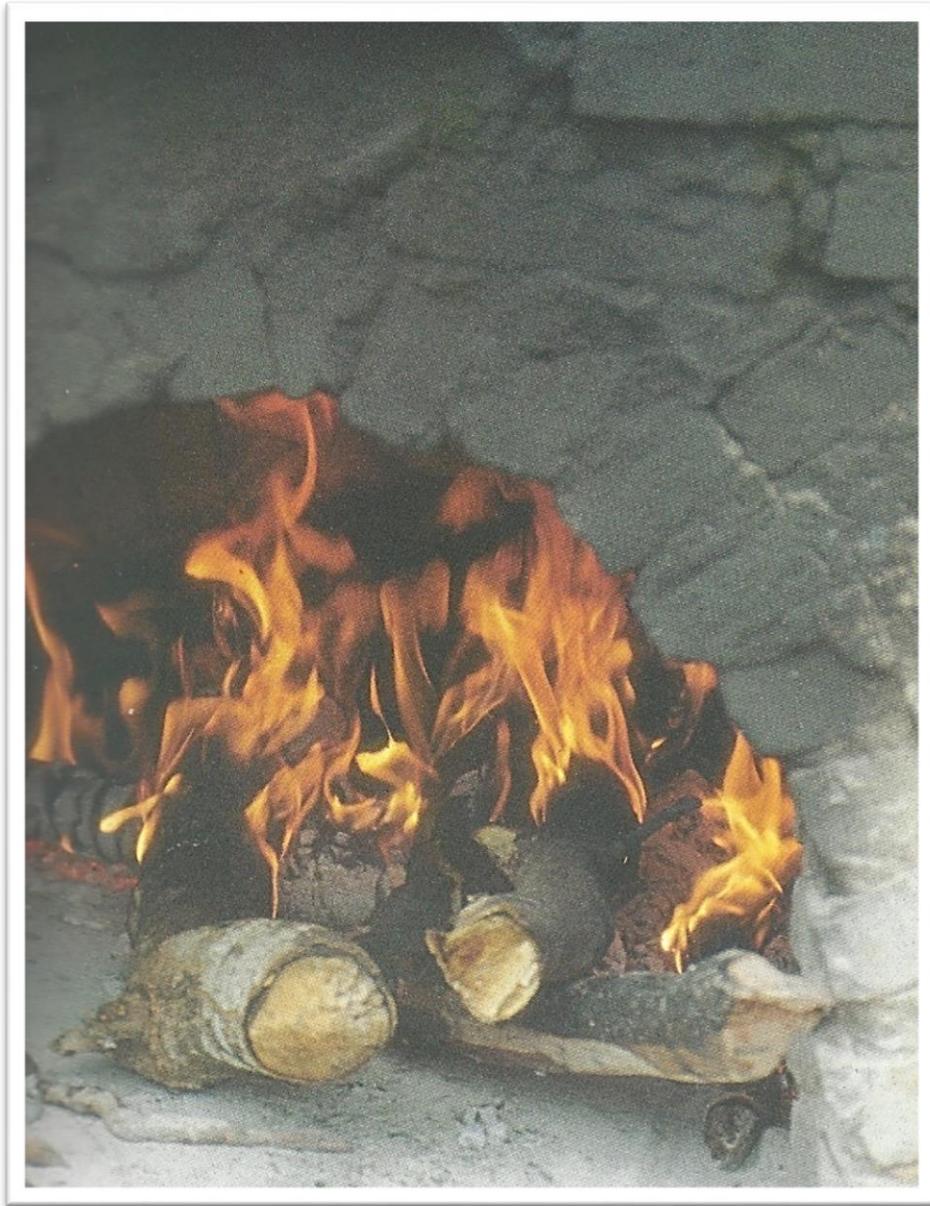


Figura 23 - O chamado "esquente", a etapa inicial da queima. Foto: Marisa Vianna

4.3 Um pouco das características da massa argilosa

Apesar de ser na queima que se vê a maestria do domínio do processo de fabrico destas louças-de-barro, é na decoração – com seus característicos “bordados de tauá”, motivos decorativos identitártios da tradição cerâmica do lugar – que se percebe o traço da artista, da artesã, da louceira.

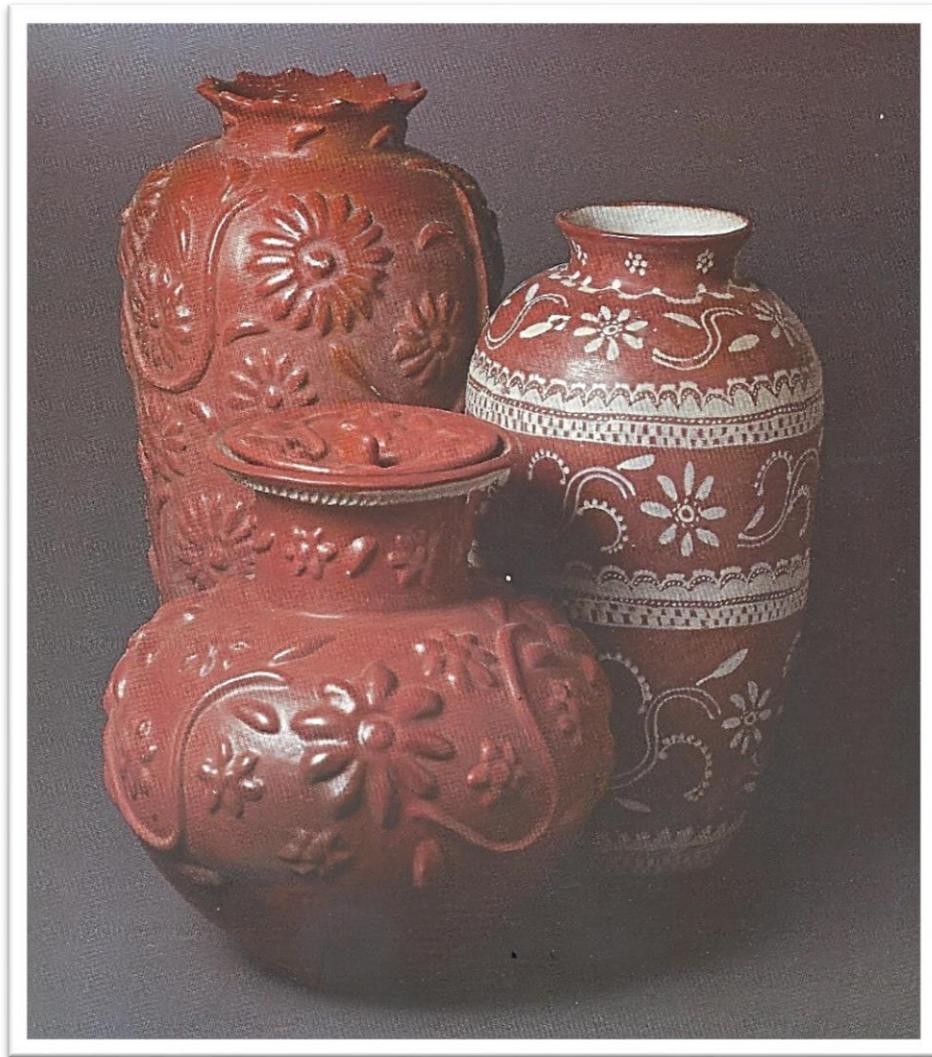


Figura 24 - Exemplos da cerâmica de Rio Real com sua diversidade de formas e de decoração com bordado em relevo e pintado. Foto: Dario Guimarães

O principal diferencial da cerâmica produzida em Rio Real, que a destaca de todo o resto da produção do estado da Bahia, é esta forma decorativa, que se assemelha a um bordado, com florais e arabescos⁵⁷ (Figura 24), executados tanto com rolinhos de argila dispostos na superfície de uma peça (uma forma decorativa antiga e tradicional, que já não é mais feita corriqueiramente por conta de sua complexidade), quanto com desenhos feitos com insope.

A tabatinga é uma argila mole, contendo matéria orgânica, e que após a queima adquire cor esbranquiçada, em contraste com o fundo da peça de cor avermelhada à base do tauá.

Uma análise química das argilas do solo da região do município indica que a presença de Dióxido de Titânio (TiO_2 , a 0,96% na amarela e 1,46% na vermelha) em quantidades baixas evidencia a sua origem sedimentar (AYRES DA SILVA, 2013).

Antes da queima, a argila amarela é de coloração escura, praticamente preta. Ao secar, vai adquirindo um tom acinzentado, e após a modelagem e queima, a depender da temperatura alcançada no processo, adquire coloração que vai do branco ao acinzentado (cerca de 800° C), branco (cerca de 1.000° C) ou branco amarelado (ao redor de 1.250° C).

Esta presença de Dióxido de Titânio é um dos fenômenos que influenciam neste tom de coloração que a argila branca adquire, mas sem comprometer suas propriedades tecnológicas (plasticidade, resistência, etc), conforme afirma Souza Santos, 1989, apud Ayres da Silva:

[...] não há alterações nas propriedades tecnológicas, para quantidades inferiores a 1%, portanto a presença de 0,96% de titânio na argila 2RB (argila de Rio Real Branca, grifo nosso) já indica um comprometimento na cor,

⁵⁷ Arabesco: estilo de decoração criado com a combinação de formas geométricas estilizadas que, em composição, geram formas orgânicas, especialmente assemelhadas a plantas e florais. Sendo de origem islâmico-religiosa, largamente utilizada na decoração de mesquitas, o arabesco simboliza nesta fé uma aproximação com o Alá, Deus da Criação, sendo as formas uma representação do infinito, além do mundo visível e material. São, por sua vez, para os muçulmanos uma fonte de iconografia espiritual que não se utiliza da representação de formas humanas

deixando o branco acinzentado. (SOUZA SANTOS, 1989⁵⁸ apud AYRES DA SILVA, 2013, p. 5)

Há de se compreender que, como também afirmado por Souza Santos loc.cit “argilas com altos teores de minerais de ferro promovem fundamentalmente a diminuição da refratariedade e alteração na cor da argila queimada”, e que após análise de colorimetria (2013), percebeu-se que a argila amarela é considerada sempre amarelo avermelhado claro (850°, 950° e 1.250° C), enquanto vermelho-amarelada, considera-se como “amarelo avermelhado escuro” em 850° e 950° C, e “vermelho amarelado escuro” a 1.250° C, o que reforça, também, a informação das argilas encontradas no solo do lugar: da baixa à alta resistência à temperatura (COSTA, op.cit. 2013, p.6).

⁵⁸ P. Souza Santos. **Ciência e Tecnologia de argilas**. Edgard Blucher: São Paulo, 1989. In: AYRES DA SILVA e AYRES DA SILVA. **Cerâmica Popular: Rio Real – Tradição, técnica e arte em argila**. 2013, 7 p. São Paulo.

4.4 A técnica de manufatura e a variedade de objetos resultantes

Quanto ao processo de construção das peças da cerâmica de Rio Real, Raul Lody (2001) e Marlice Almeida (1994) escreveram que as etapas da produção correspondentes à retirada da argila (Figura 25) e o transporte em carroças até as casas das ceramistas são feitos por homens. Em média, uma carroça de barro dá para trabalhar uma semana inteira.



Figura 25 - Retirada da argila no lago Salgado Grande, em Rio Real.

Foto: Vito Diniz

Depois de retirado, começa o tratamento da argila para torna-la apta à modelagem. É quando se “pisa” ou “corta” o barro, que pode ser batendo com uma pedra para desfazer caroços endurecidos (Figuras 26 e 27), ou então no chão, usando uma enxada para atingir o mesmo objetivo. Livramento, por exemplo, faz uso do

primeiro método, batendo com uma pedra, enquanto Dona Nitinha prefere trabalhar com a enxada (Livramento, 2014, entrevista com o autor).



Figura 26 - Argila seca na forma de pedriscos, antes do processamento para preparar a massa que será utilizada na confecção das peças.

Foto: o autor, 2014



Figura 27 - Detalhe de Livramento demonstrando o "pisar" da argila, a primeira etapa de seu processamento.

Foto: o autor, 2014

Feito isto, o material é peneirado (Figura 28) para retirar impurezas que persistam e então é amassado e umedecido com as mãos. Se não forem retiradas todas as impurezas, ou se o barro não for de boa qualidade, a peça "pipoca" no forno, como elas dizem, ou simplesmente se rompe, se quebra, devido à expansão e retração próprias da argila durante o seu processo de queima.



Figura 28 - Argila pisada e peneirada, pronta para a próxima fase do processamento.

Foto: o autor, 2014

Depois que a argila está pronta para a modelagem, as ceramistas fazem o que elas chamam de “bolo”, que são bolas desta massa argilosa com a quantidade suficiente para se trabalhar as peças (Figuras 30 e 31). O “levantamento”, por sua vez, inicia-se por baixo. Começa modelando uma bolacha de barro sob uma tábua no chão, pois segundo dizia Dona Maria da Graça, quem iniciou Livramento na arte, “pote e porrão só se faz no chão”.

Andanha⁵⁹ por andanha, que é o rolete de barro propriamente dito, modela-se a base do pote com a ajuda da “paeta” (ou “palheta”, um instrumento semelhante a uma espátula, sem cabo, feito com um pedaço da casca do fruto da cabaça (*Lagenaria Vulgaris*) ou do Coité (*Crescentia Cujete L.*)) (Figura 29). As andanhas são colocadas e modeladas, acompanhadas por sulcos feitos na parte superior de cada uma delas, para garantir a adesão adequada da parte que virá imediatamente por cima (Figuras 32, 33 e 34).



Figura 29 - Instrumentos diversos utilizados na confecção das peças, dentre eles a peneira, os pincéis de “insope”, as “paetas”, facas e as sementes de olho-de-boi.

Fonte:

http://3.bp.blogspot.com/_0yk0YCMCl8Y/S8HXGIVFbII/AAAAAAAAACKU/P4Siv406-30/s640/ceramista+12+RR+dezembro+2009+fotos+daniel+de+andrade+832.jpg

⁵⁹ Andanha ou catita são rolos de barro que, sobrepostos uns sob os outros e modelados, dão forma a objetos diversos como potes, panelas, moringas e outros vasilhames da cerâmica tradicional, e cuja técnica é chamada de “roletado” ou “acordelamento”.



Figura 30 - Argila já processada, umedecida e armazenada envolta em sacos plásticos para manter a umidade, sendo armazenada já dentro da chamada casa-do-barro.

Foto: o autor, 2014



Figura 31 - Livramento - sentada ao chão na posição típica da modelagem dos vasos-
trabalhando com a bola que tem a quantidade certa de argila para produzir a
primeira parte da peça.

Foto: o autor, 2014



Figura 32 - Livramento posicionando a primeira andanha sobre o disco de argila que forma a base da peça, e que ela chama até então de "bolacha".

Foto: o autor, 2014



Figura 33 - Adicionando outros roletes no levantamento da peça.

Foto: o autor, 2014



Figura 34 - Alisando os roletes sobrepostos para dar formato à parte inferior da peça.

Foto: o autor, 2014

Feita a base, segue-se com a mesma técnica produzindo, em sequência, o bojo, o pescoço e o bico. A fase seguinte corresponde a raspar o pote com uma tira de folha de flandres (depois de deixar secar um pouco para firmar a forma da argila) e alisar a peça para garantir uniformidade na superfície. Este alisamento, no caso dos bicos, é feito com uma folha de goiabeira (*Psidium Guajuba L.*) por conta de sua textura que se assemelha a uma lixa natural.

A etapa seguinte é o começo do processo de decoração, com a pintura da peça inteira com o Tauá, conferindo a característica coloração avermelhada às peças, e que pode ser feita em diversas camadas (ou demãos) a depender da tonalidade que se queira (Figura 35).



Figura 35 - Aplicando camada de tauá à superfície da peça. Foto: o autor, 2014

A tabatinga é aplicada após se dar o brilho na peça com a semente de olho-de-boi/mucunã (*Diosphyros Cocolobiaefolia*). Este ato de dar brilho é chamado de “brunimento”. O bordado (ou rendado, como é chamado também às vezes) é feito aplicando a tabatinga bem diluída com o insope. Como dito, é nesta etapa que se vê a assinatura pessoal de cada artesã, pois cada uma tem um estilo próprio, desenvolvido ao longo do tempo, mas sempre respeitando um tripé de motivos tradicionais de sua cultura cerâmica: os padrões “bico-de-renda”, “ramagem” e “flor”.

A produção cerâmica realense é caracterizada, segundo Clotilde de Carvalho Machado⁶⁰ (1977, p.143), por “peças de grande categoria e o seu barro é bem vermelho; as peças são grandes, bem trabalhadas e tem um brilho muito acentuado que caracteriza (sic) o trabalho”.

Há de se deixar clara uma distinção entre as peças utilitárias produzidas em Rio Real e as de outras comunidades produtoras de cerâmica no estado da Bahia: na tradição de lá a predominância é de potes, talhas e porrões (todos variantes da mesma forma básica), mas também de moringas e de farinheiras (alguidares) e mealheiros⁶¹ (Figura 36), todos eles de diversos formatos e tamanhos, além – claro – dos típicos caxixis, que são versões miniaturizadas destas mesmas peças. Muito eventualmente se encontram cacos de planta (vaso baixo, de boca larga) e filtros d’água também.

Relacionado aos caxixis, Carlos J. da Costa Pereira (1957) diz, sobre sua origem:

Tratando-se da cerâmica popular brasileira, e especialmente a baiana, não poderíamos deixar de nos referir aos caxixis. São miniaturas de louça grande, caprichosamente trabalhadas e originariamente destinadas a uma finalidade lúdica. Moringas, pratos, panelas, fruteiras, tigelas, frigideiras, cálices, quartinhas, etc. ... “tudo pequeno, destinado ao enlevo e à alegria dos meninos” (BITTENCOURT⁶², 1951, p.3 apud PEREIRA, 1957) [...] (PEREIRA, 1957, p.77)

⁶⁰ MACHADO, Clotilde de Carvalho. **O Barro na Arte Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1977.

⁶¹ Mealheiro é uma caixa ou pote pequeno, com fenda, em que se guardam moedas.

⁶² BITTENCOURT, Alexandre Lopes. **A Feira dos Caxixis** (Trabalho apresentado ao I Congresso Brasileiro de Folclore). 1951, p.3 in: PEREIRA, Carlos José da Costa. **A Cerâmica Popular da Bahia**. Salvador: Progresso Editora, 1957.



Figura 36 - Mealheiros - Foto: reprodução Museu do Folclore

Ainda segundo Pereira, apesar de não haver um claro consenso sobre a origem do termo caxixi para designar essa sorte de peças, ele acredita que quanto à sua utilidade, eles tem em si um intrínseco valor de ensino-aprendizagem, conforme afirma:

A confecção das “miuçalhas” é quase sempre um processo de ensino-aprendizagem, motivo pelo qual o acabamento e a delicadeza da peça irão variar em razão direta da habilidade e do adestramento que já possua o aprendiz. Também não é excepcional o caso em que possa ser considerada como atividade recreativa, exercida pelas mulheres e meninas (PEREIRA, op.cit, p.84)

Não existe em Rio Real uma cerâmica mais ligada ao ato de cozinhar e servir, como pratos, panelas, cuscuzeiros e gamelas, muito embora exista registro da existência destes elementos em tempos passados (MACHADO, op.cit. p.144).

No caso específico das louças produzidas naquela cidade, uma característica geral em termos de forma é uma produção de vasos/recipientes de dimensões variadas, normalmente com uma base afunilada, corpo avantajado, pescoço (gargalo) não muito comprido e boca larga. Eventualmente encontram-se exemplos de potes, talhas ou porrões com alças junto à boca, que seriam em tese para facilitar o manuseio (Figura 37).

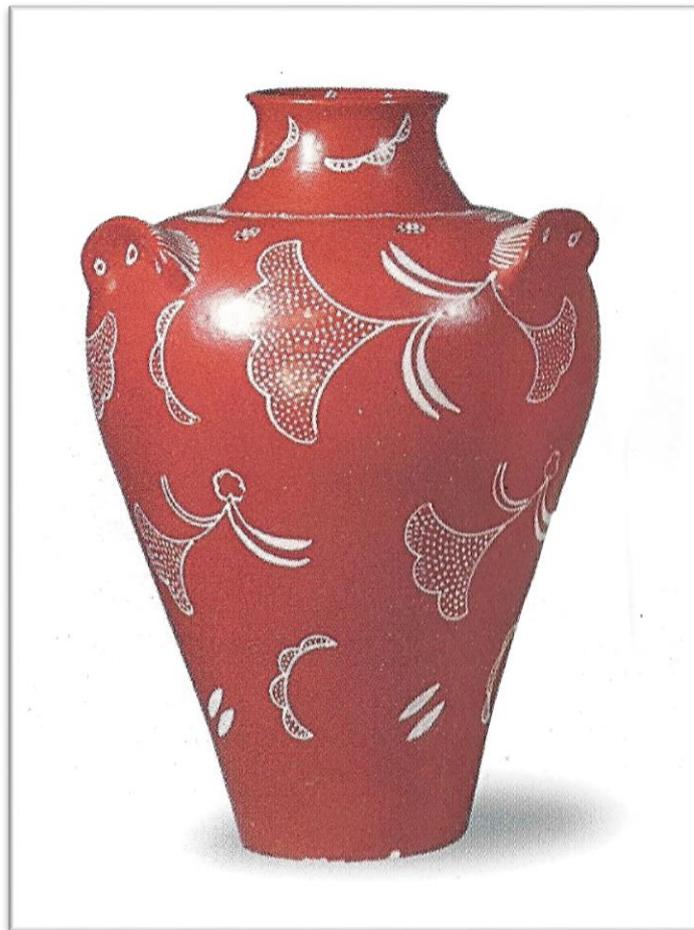


Figura 37 - Presença de alças na parte superior do bojo de peça cerâmica de Rio Real. Foto: reprodução Museu do Folclore

No caso das moringas, existe também a presença do chamado “beicho”, que seria uma borda ao redor da abertura (boca) da peça. Antigamente havia, no caso específico destas moringas, tampas ou copos emborcados sob o gargalo delas (MACHADO, op. cit).

Ainda no campo da forma, coexistem quatro tipos principais de formato: o liso (Figuras 38 e 39), o em forma de cabaça (Figura 40), de pitanga/abóbora (Figura 41) e na forma de galinha (Figura 42) (existia também na de touro ou burro, já extintos). Todos, excetuando-se os que representam animais, podem também apresentar entre um e três bojos (receptáculos semelhantes a andares, interconectados por uma parte mais estreita imediatamente superior, inferior ou ambas).

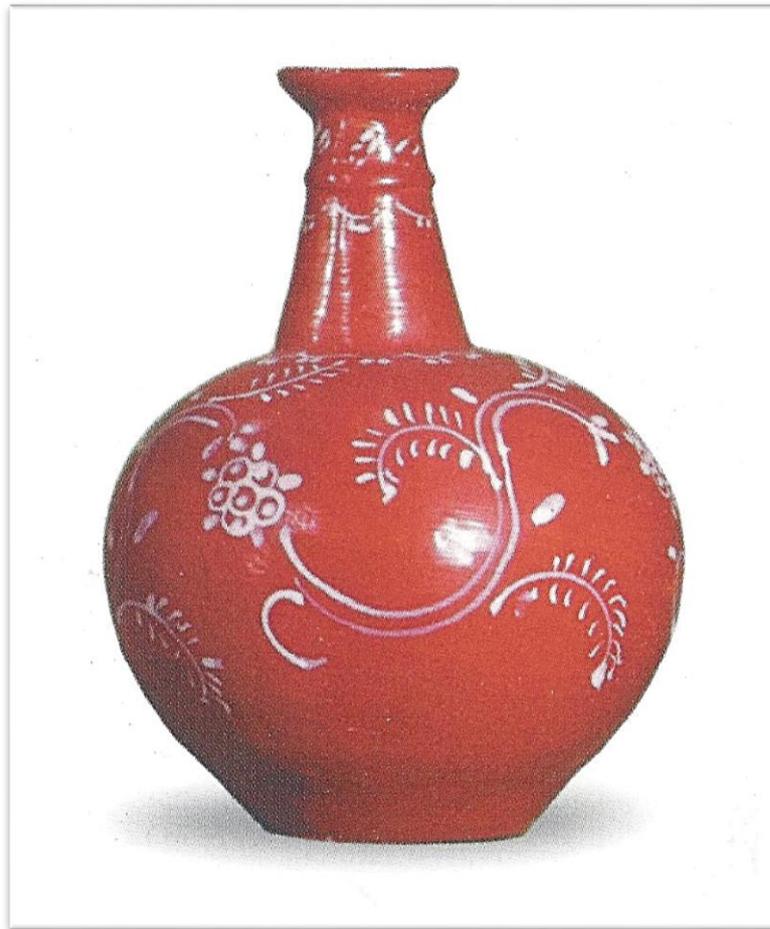


Figura 38 - Moringa lisa. Foto: reprodução Museu do Folclore

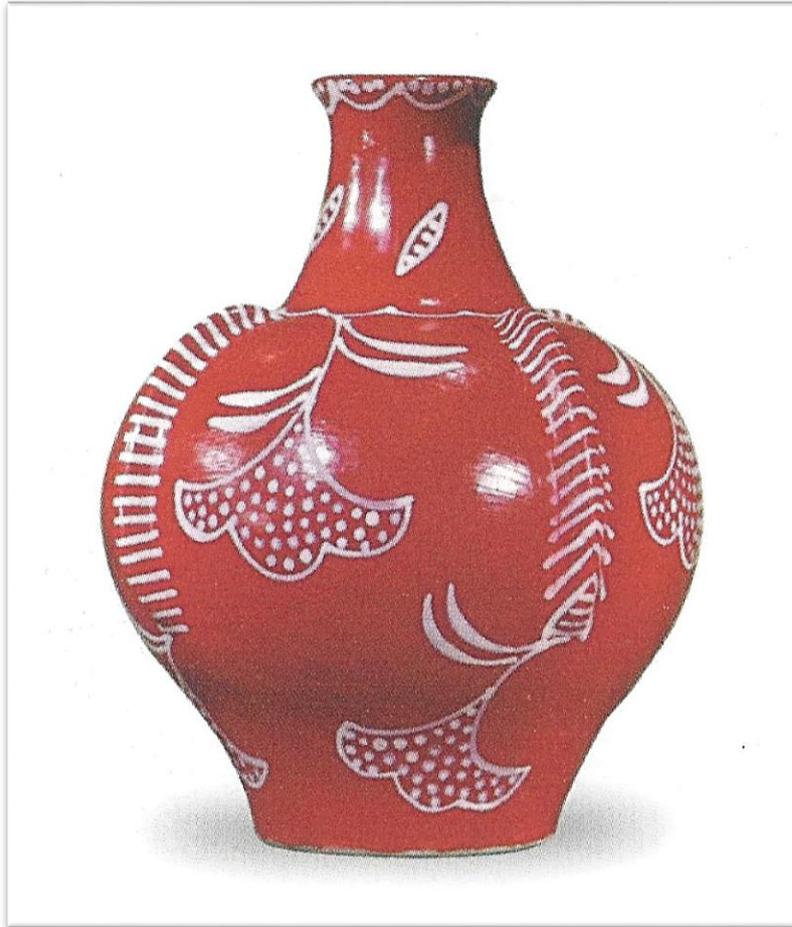


Figura 39- Outro exemplo de moringa, com formato do bojo e pescoço, além da decoração diferentes.

Foto: reprodução Museu do Folclore

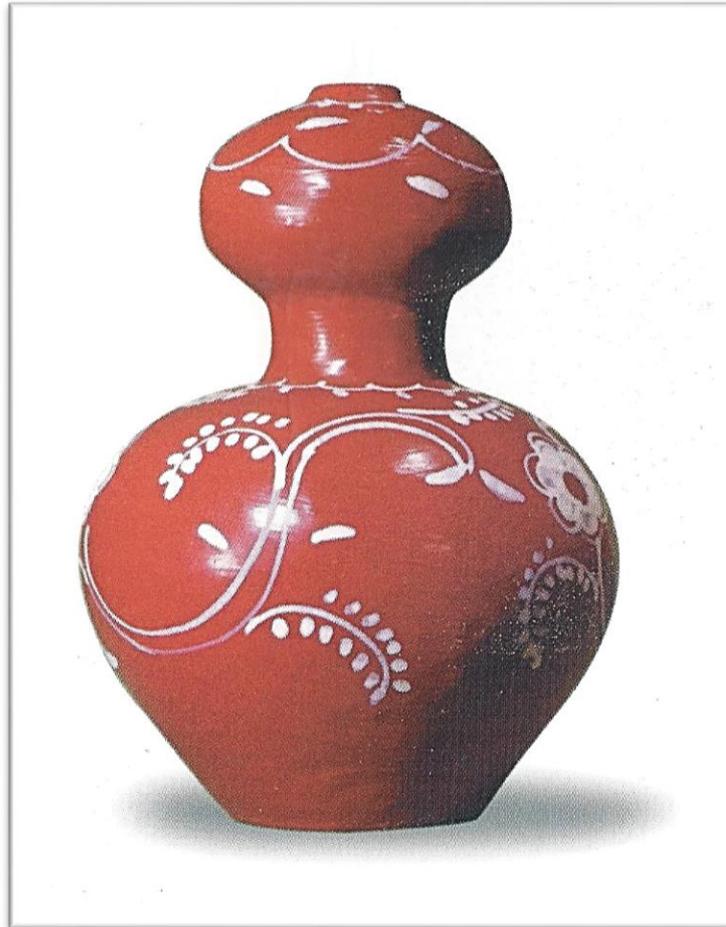


Figura 40 - Moringa cabaça, contendo dois bojos.

Foto: reprodução Museu do Folclore

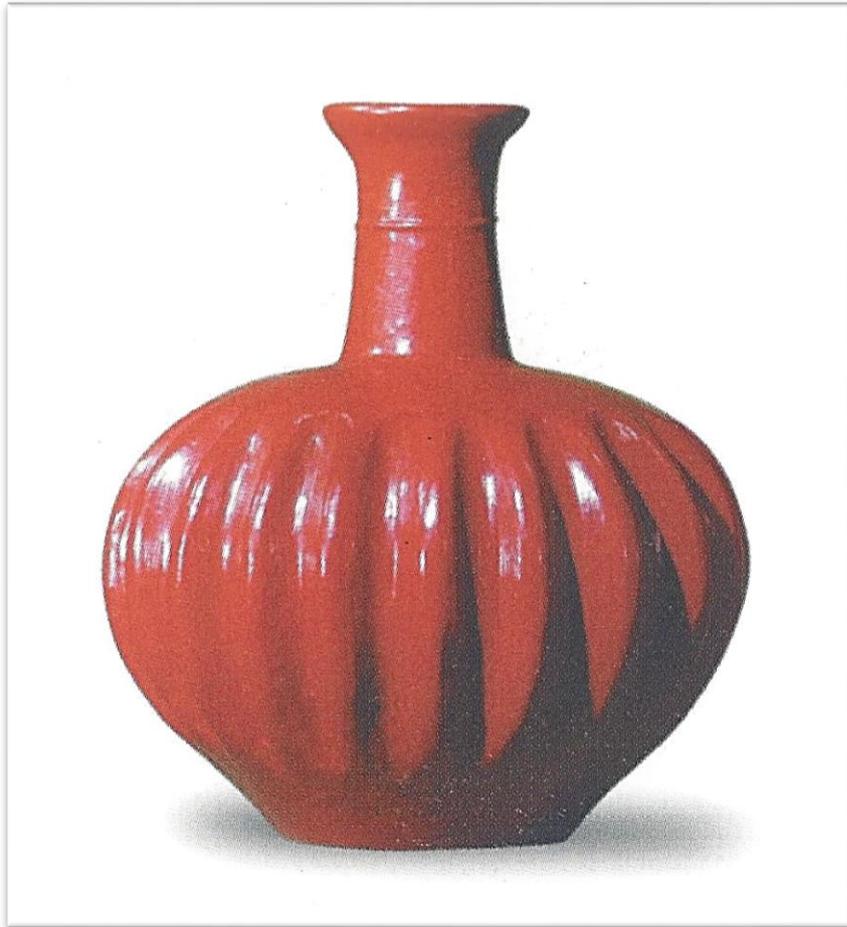


Figura 41 - Moringa Pitanga.

Foto: reprodução Museu do Folclore



Figura 42 - Moringa Galinha. Foto: reprodução Museu do Folclore

4.5 Aspectos do tratamento da superfície: os singulares padrões bordados e rendados

Analisando agora um pouco do tratamento da superfície, além do fundo de cor vermelho escuro, existem acima destes os florais e arabescos como motivos decorativos dos alto relevos (Figura 43) e das pintadas com a tabatinga na sua superfície. O resultado desta pintura ornamental tradicional é um padrão semelhante

a um bordado⁶³ (Figura 44), que em muitos casos se assemelha aos artesanatos com linhas e tecidos conhecidos no Brasil como Renda Inglesa, Renda Irlandesa ou a Renascença (todas muito parecidas entre si, diferindo apenas em pequenos detalhes) além do *Richilieu* (ou Richiliê) (Figuras 45 e 46).

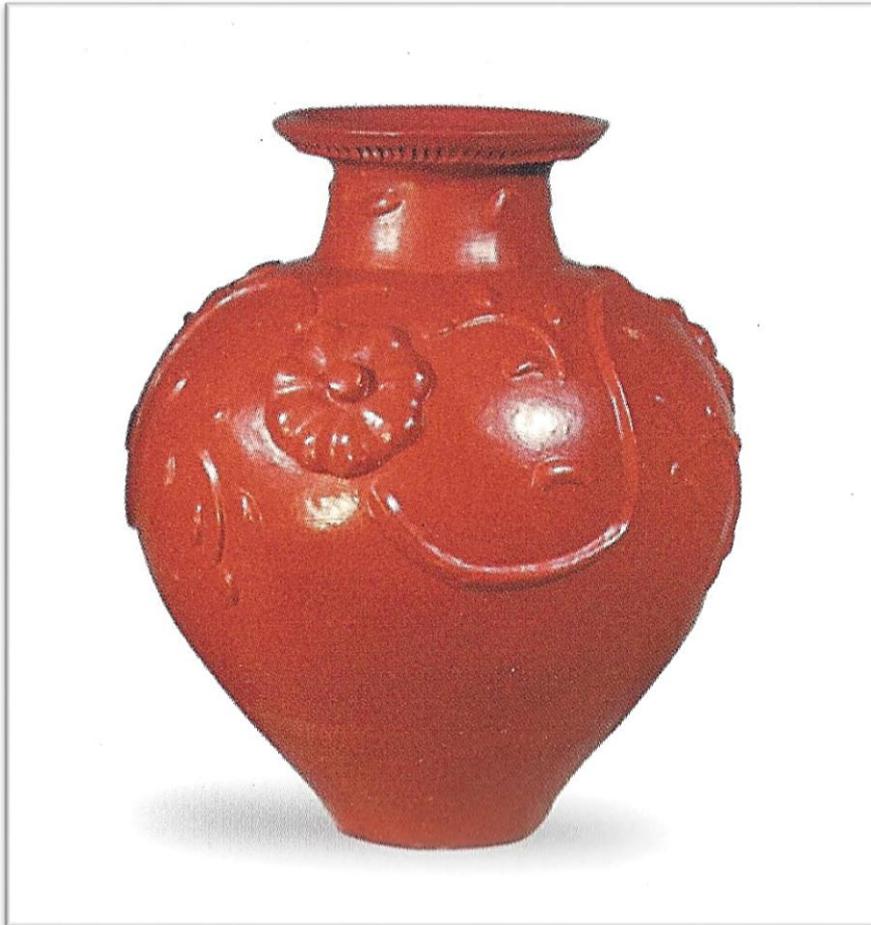


Figura 43 - Pote com decoração em alto relevo.

Foto: reprodução Museu do Folclore

⁶³O bordado é uma técnica artesanal de criar à mão desenhos ornamentais em um tecido, utilizando para este fim diversos tipos de ferramentas como agulhas, fios de lã, de linho, metal, etc., de maneira que os fios utilizados formem o desenho desejado.



Figura 44 - Detalhe da decoração pintada. Foto: o autor, 2013

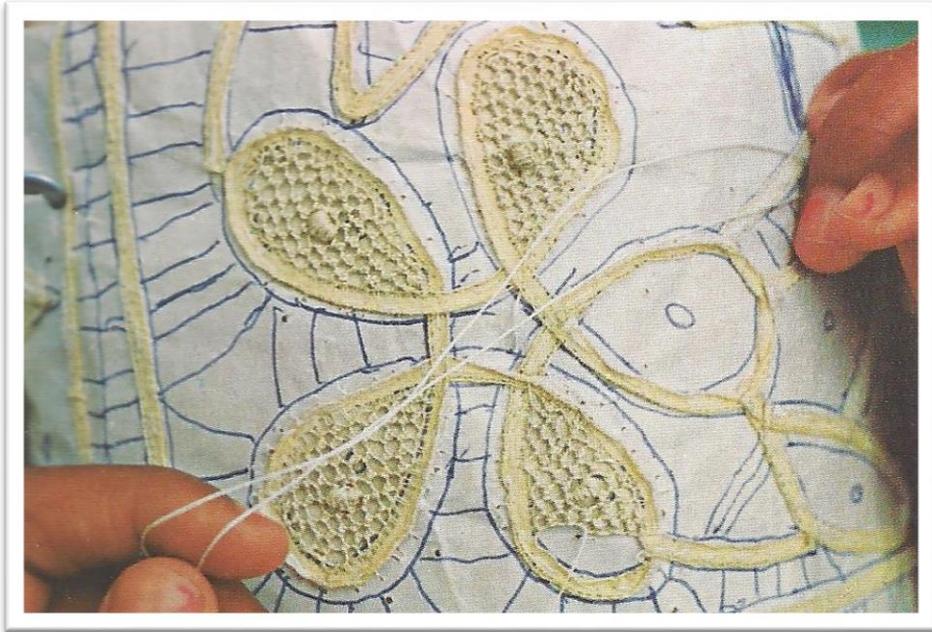


Figura 45 - Exemplo de renda inglesa em execução.

Fonte: <http://www.sempretops.com/diversos/graficos-ponto-cruz-2/>



Figura 46 - Exemplo de Bordado *Richilieu*.

Fonte: http://www.rendasebordados.com/wp-content/uploads/2009/11/Detalhe_Toalha_Bordada_Richelieu2.jpg

Em Portugal, a palavra renda surgiu por volta de 1560 e era uma atividade praticada nos conventos com objetivo de decoração sacerdotal. Durante a colonização vieram para cá as mulheres e suas agulhas, espalhando a arte do rendado especialmente no nordeste do Brasil, sempre perto do litoral ou dos rios, como na metrópole europeia (FUNARTE, 1981, p. 11).

Existem dois tipos básicos de renda: a de bilros, que utiliza uma almofada e instrumentos parecidos com pequenos parafusos de madeira onde passa a linha, e a renda de agulha (nesta, existe o subtipo crochê, muito difundido no país).

A Renda Renascença, segundo o Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira⁶⁴, é “uma renda de agulha que utiliza lacê ou fitilho alinhavado sobre papel grosso, no qual é desenhado o padrão que se quer reproduzir e que, depois, é fixado em uma almofada ou travesseiro”. Ela tem origens em Veneza, na Itália, no século XVI, mas foi difundida pelos franceses, que a aplicavam na ornamentação do vestuário dos frequentadores da corte. Foi introduzida no Brasil a partir de Pernambuco em conventos e colégios internos, por freiras.

O bordado, por sua vez, veio da Ásia, onde originalmente era feito com seda, e seu surgimento se remonta aos anos 850 D.C. Da maneira como é feito hoje, o Bordado surgiu na Europa da Idade Média.

Na Europa Oriental e Central, o bordado é caracterizado por ser realizado em duas dimensões (sem efeitos de sombras e/ou perspectivas), e com modelos desenhos geométricos e florais, normalmente trabalhado com fios de algodão sobre linho.

O *Richilieu* é um padrão de bordado que remonta à idade média. Apesar de se desconhecer a sua origem exata, o que se nota é que ele foi inicialmente muito utilizado na decoração do adorno de cabeça do Cardeal Richilieu (Paris, 1585-1642), ex-primeiro ministro e membro da corte do Rei Luís XIII de França. Sendo necessária bastante perícia na sua confecção, nele os espaços que contornam o desenho são tecidos em linha e contam com elementos de ligação.

Sendo essencialmente uma atividade artesanal, feminina e complementar à ocupação doméstica, em algum momento os padrões do rendado e do bordado transpassaram seus suportes costumeiros e encontraram nova aplicação e significado em outra atividade com características similares: a louçaria cerâmica do povo de Rio Real.

⁶⁴ <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/>

4.6 As mulheres e os ramos da cerâmica realense

Originalmente em Rio Real existiam dois núcleos produtores de sua cerâmica tradicional, que são os distritos de Carro Quebrado (Hoje, Santa Rita) e Rebolo. Cada um desses núcleos corresponde a uma das duas chamadas “linhagens”, ou simplesmente “ramos” do conhecimento do fazer cerâmico de lá, mas que são ligadas por algum tipo de parentesco.

Num primeiro ramo temos Dona Margarida (Figuras 47, 48 e 49), mãe de Dona Maria da Graça (ambas já falecidas); Tarsila (Sila, filha de Dona Maria da Graça), Dona Nitinha (Josefina dos Santos, irmã de Dona Maria da Graça) (Figura 50) e Livramento (Figura 51), a última que ainda permanece fazendo cerâmica no município, sendo a protagonista principal, junto com sua produção, dos estudos desta pesquisa.



Figura 47 - Dona Margarida. Foto: Vito Diniz



Figura 48 - Pote feito por Dona Margarida em exibição na Casa de Jorge Amado.
Foto: o autor, 2014



Figura 49 - Moringa Galinha, também de autoria de D. Margaria e em exibição na Casa de Jorge Amado. Foto: o autor, 2014



Figura 50 - Dona Nitinha trabalhando na base de um pote.

Fonte:

http://3.bp.blogspot.com/_0yk0YCMCl8Y/S8HYmwqQIFI/AAAAAAAAACk0/m2R2wVt_KzQ/s1600/ceramista+de+RR+-Nitinha+dezembro+2009+fotos+daniel+de+andrade+345.jpg.

No segundo ramo, já no povoado de Rebolo, temos Do Carmo (Maria do Carmo Ferreira) e sua filha Aurinha (Áurea dos Santos), por sua vez a representante mais jovem (nascida em 1971) desta tradição cerâmica.



Figura 51 - Livramento ao lado de seu forno, segurando uma peça ainda inacabada.
Foto: o autor, 2014

Existem, portanto, duas situações presentes na cerâmica realense. A primeira é basicamente todo o processo envolto em sua construção propriamente dita, que inclui o tipo de argila utilizado, a forma como essa argila é tratada, e a própria natureza do trabalho (feminino), o estilo da queima, a diversidade de formatos e tipologias das peças e os estilos decorativos, que – em suma – caracterizam-na como uma atividade artesanal e tradicional.

Em segundo lugar, temos esta questão dos “ramos” familiares que – logicamente – adicionam um caráter identitário a mais nas peças. Passa a ser possível não só reconhecer o ramo familiar, pelos tipos e características dos elementos encontrados, mas também a própria artesã-ceramista que a construiu pelo estilo e complexidade do repertório de formas e símbolos utilizados.

Mesmo com todas as dificuldades que enfrenta no ofício cerâmico, tanto pela dureza do trabalho, como explicado anteriormente, quanto pela má remuneração e pelos impactos em sua saúde, Livramento mantém ainda uma visão romântica de seu ofício. Apesar de ter tido estudo primário apenas, ela é plenamente consciente da importância simbólica do que faz, entretanto, sua maior queixa se mantém como sendo do desinteresse geral a respeito da tradição a qual se tornou uma das, senão a última depositária.

Por ela, ela trabalharia a semana inteira, mas não há demanda o suficiente. Quando há, ela diz fazer 10, até 12 potes de uma só vez, por conta do intervalo de secagem da argila entre algumas etapas da construção, o que demonstra um elevado nível de consciência tanto da realidade da fase de desenvolvimento das peças, quanto de domínio organizacional sobre a sua produção. Claro, como toda atividade em que há um saber empírico, não esquematizado formalmente e característico do artesanato de maneira geral, a produção das peças está sujeita a variações e a ocorrência de pequenas falhas, mas que não prejudicam de modo algum o todo. Esse aspecto um tanto “bruto” confere justamente o diferencial do objeto artesanal.

Os avanços na técnica e as mudanças estéticas surgem da própria vontade de experimentação, e de tentar tornar mais ágil e menos penosa para a saúde a produção, afinal, são as vezes até 12 horas diárias sentadas no chão na atividade. Isto sem contar com as queimas que levam outras diversas horas. Potes médios a grandes levam três dias inteiros para serem feitos, excluindo-se desta conta a queima.

Estas mudanças técnicas e estéticas convivem em harmonia com o tradicional. Os outrora comuns bordados em alto relevo foram paulatinamente substituídos pelos seus semelhantes pintados – sem prejuízo evidente no seu repertório gráfico-decorativo – pois leva-se em torno de um dia inteiro só para fazer esta decoração tridimensional na superfície de uma única peça. Hoje em dia, só por encomenda. O mesmo se diz das tampas para vasos maiores (presente anteriormente numa peça na Figura 24, p.74 deste trabalho).

A própria inversão na decoração, com o surgimento de vasos de superfície branca e bordados pintados em cor avermelhada (coisa mais recente e um tanto grotesca), surgiram para atender a um interesse por produtos “brancos”, que fossem utilizados como objetos decorativos em jardins, de acordo com um determinado estilo vigente que pedia vasilhames neste tom para acomodar plantas. Ainda assim, não há mudança significativa nem na forma de produção e nem nos objetos em si que os descaracterizem de maneira alguma como uma forma de artesanato tradicional.

Livramento crê, como ela mesma afirma (entrevista ao autor, 2014, Apêndice 1), que se houverem encomendas suficientes outras artesãs desta hoje pequena comunidade ceramista voltem ao lido, porém a falta de interesse do poder público, de estímulo dos mais jovens em trabalhar com as louças de barro (por conta tanto da natureza árdua do labor, quanto pela baixa remuneração e reconhecimento provenientes dela), em conjunto com outras situações diversas como o comprometimento da qualidade da argila coletada na lagoa; a concorrência enfrentada pelas cerâmicas sergipanas e o próprio desinteresse pela função utilitária de suas peças, hoje substituídas por geladeiras e outros vasilhames industrializados

(notadamente os baldes de plástico) na própria comunidade do município, fazem com que o declínio da atividade econômica a deixe saudosista de um tempo em que o quanto se produzisse, se vendia.

4.7 Algumas observações sobre a decoração na produção de Livramento

Encontram-se, de forma isolada, decorações diversas na superfície das peças cerâmicas, sempre referenciando-se a florais, arabescos e alguns outros elementos geométricos. Eles são basicamente divididos entre “elementos decorativos” e “bordas”⁶⁵.

Na primeira classificação temos, de acordo com cada artista (que toma para si a liberdade de utilizar uns e não utilizar outros em suas peças), os galhos com folhas, galhos com pingos, as palhas, os ramos, os bicos, os cravos, as flores diversas, as folhinhas, os pingos d’água, as saias, saias com pingos, saias com babados, saias com listrinhas, saias fechadas, as folhas de laranjeira, os cachinhos de murici, os riscos com bolinhas, as vagens, caracóis, pés de galinha com riscos, as palhas de coqueiro e as penas.

Já na classificação de bordas, temos as correntes, os bicos, os “sem nome” e os bicos de renda (ou renda). Estes elementos são sempre utilizados nas bordas dos vasos (maneira genérica de se referir às peças), portanto o nome.

As flores, como elemento decorativo, são de uma diversidade riquíssima. Normalmente não são separadas por nomes ou tipos, sendo todas chamadas de flor e baseadas na observação de exemplares da flora da região e em modelos herdados dos

⁶⁵ **Rio Real: bordados na cerâmica.** FERRAZ, Iara (org), NASCIMENTO, Prissila Laiz Guimarães (Pesq.). Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2011. 136 p. il.

antepassados. A única exceção, justamente no caso de Livramento, é um desenho específico chamado por ela de girassol (Figuras 52 e 53).



Figura 52 - Padrão "Girassol" de Livramento.

Fonte: Rio Real: Bordados na Cerâmica op.cit. p.54.



Figura 53 - Padrão "Girassol" de Livramento.

Fonte: Rio Real: Bordados na Cerâmica op.cit. p.54

Da combinação destes padrões surgem os bordados característicos destas peças de Rio Real, incluídas no Inventário Nacional de Referências Culturais⁶⁶ (INRC) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

4.8 Aspectos particulares: uma análise visual da forma e da decoração

Como mencionado nos capítulos anteriores, a estrutura básica do objeto cerâmico produzido em Rio Real é resultado de uma confluência, de uma

⁶⁶ <http://www3.iphan.gov.br:8080/interfacePublicaInrc/pagina/principal/principal.seam>

miscigenação de aspectos culturais pré e pós coloniais. Enquanto a técnica de construção e a organização do trabalho predominantemente feminino é indígena, a forma, a decoração e até a queima em fornos de tijolinhos são de forte influência do português colonizador.

Já foi realizada até aqui uma breve análise da manufatura da cerâmica realense como um todo, tanto nos seus aspectos sociais quanto nos técnicos, porém não se pode esquecer do que serviu de baliza para este conjunto de observações, que são algumas questões metodológicas relativas à Arqueologia (Anexo A).

Etchevarne (1994, p.30-33) em “aspectos da análise da cerâmica pré-colonial” afirma que existem alguns itens a serem observados quando da análise do chamado documento cerâmico, que são:

- a. A **matéria-prima** e suas características e particularidades, que variam tanto de acordo com o tratamento dado à massa argilosa em seu preparo, sua composição, a aplicação e caracterização dos chamados antiplásticos, a origem da massa e o processo de queima ao qual ela foi submetida para que, enfim, através de uma transformação físico-química se tornasse efetivamente em cerâmica.
- b. A **técnica de manufatura** é outro item que deve ser observado com rigor. Esta análise consiste em basicamente identificar de que maneira se transformou um amontoado de massa argilosa numa peça acabada. Existem diversos processos diferentes, como o roletado (ou acordelamento), já discutido anteriormente neste trabalho e utilizado desde as comunidades pré-coloniais, o uso do torno vindo com o colonizador português nos idos do século XVI, ou mesmo a própria modelagem, que é, como também explicado anteriormente, uma técnica que consiste em se construir um corpo cerâmico a partir de um bloco de argila trabalhado com as mãos e/ou com o uso de instrumentos específicos para este fim.

- c. **A queima**, por sua vez, é o elemento que distingue mais claramente a destreza do artesão. Nela, se identifica não só a qualidade da atmosfera quanto a própria plenitude do processo, afinal, a presença de um núcleo escuro nas paredes de uma peça é o diagnóstico utilizado para se perceber se a queima foi total ou parcial, da mesma forma se houve entrada de oxigênio durante a etapa do resfriamento da peça (ETCHEVARNE, p.31)
- d. Finalmente, o chamado **tratamento da superfície** representa o acabamento que foi dado a esta superfície visível do objeto cerâmico. Este tratamento pode dar à peça um aspecto liso, sem decoração evidente, ou ela pode ser também decorada, o que inclui aí a variação entre a decorada pintada (independentemente dos motivos utilizados, se geométricos, orgânicos ou até mesmo figurativos), a corrugada (onde ao se pressionar os dedos nos roletes que formam a superfície da peça, se cria um aspecto rugoso que tem ampla finalidade: estética e funcional, pois decora, mas também ajuda no manuseio), a incisa (onde incisões no corpo cerâmico ainda cru, apontando motivos variados, são feitas com instrumentos diversos, incluindo as próprias unhas – resultando um subtipo chamado unguado), o escovado (como o próprio nome diz, utilizando um objeto de pontas múltiplas semelhante a um pente, ou uma escova), e o roletado (onde a técnica de construção se confunde com a decoração, pois neste caso os roletes ficam aparentes na superfície da peça).

Partindo então para os exemplos selecionados para análise da cerâmica de Rio Real, especialmente quanto à forma das peças, podemos identificar uma linha de execução muito clara. Além de todos os elementos correspondentes à fase pré-produção como a coleta, o transporte e o preparo da argila; toda a peça da cerâmica de Rio Real tem o mesmo ponto de partida: a sua base. Esta base é feita a partir do que as

mulheres chamam de bolacha; que consiste simplesmente num disco circular de barro que serve de suporte para a colocação dos roletes que serão superpostos para construir a estrutura do restante da peça, em sucessivas etapas.

Depois de construída, pode-se observar que a partir da natureza de sua função primordialmente utilitária, onde a atividade produzia vasilhames para armazenamento de líquidos e alimentos diversos (notadamente granéis), as peças ainda se distinguem neste seu caráter identificador. Uma moringa produzida atualmente, pode preservar esta sua função utilitária (a de armazenar água potável em pequena quantidade) nas casas dos mais saudosos pelo “gosto” especial que ela adquire, ou pela memória de tempos passados onde era um item sempre presente nos endereços dos mais simples aos mais abastados.

Aquém desta mera funcionalidade (no sentido estrito da palavra), a moringa, como as demais peças produzidas pelas louceiras de Rio Real, adquiriu também um caráter decorativo, deixando assim de ser apenas cerâmica utilitária, pois ao receber adornos em sua forma e decoração, tornou-se também agradável, ou como Albano Oliveira afirma:

[...] E o senso do belo, que deu encanto à peça, desenvolveu-se quer para dotá-la de adôrnos (sic), de ornatos, como os elementos de ordem da decoração, quer imitando da natureza, sobretudo no campo floral, os modelos (sic) mais acessíveis.

Quando a cerâmica utilitária atingiu esta fase, haviam sido criadas, então, condições de ordem natural para o surgimento da cerâmica meramente ornamental (grifo nosso). (OLIVEIRA, 1960)

Assim, a noção do belo, do apreço estético, pode e está de fato presente nos mais diversos estratos sociais. Não é prerrogativa de quem tem conhecimento acadêmico, bagagem cultural ou poder econômico. As louceiras realenses, na simplicidade de sua parca educação formal, porém imbuídas de uma rica tradição cultural e de um farto repertório de elementos simbólicos, constituem em si um grupo de artistas criadores,

artistas populares que tratam com esmero principalmente a superfície da sua criação, para se torne aprazível não apenas ao uso, mas principalmente ao gosto e ao olhar.

Numa situação econômica em que mesmo as mais distantes comunidades do interior já convivem com geladeiras e utensílios plásticos e de cozinha de origem principalmente chinesa; esta possibilidade de sobreviverem harmoniosamente os dois aspectos do objeto (o utilitário e o decorativo) serve de certa forma de alento, pois vê-se que resolvidas algumas questões técnicas particulares, - notadamente o alcance da eficiência máxima do forno, em termos de potencial calórico, e a qualidade da argila coletada atualmente - existe sim um caminho viável para a sobrevivência da tradição, que transita principalmente por um problema fundamental que é o seu transporte (embalagem) e o escoamento.

Como discutido anteriormente, a comercialização unicamente via a feira da cidade já não é mais sustentável, pois tanto a feira não comporta mais a área da cerâmica (em detrimento à demanda de outros setores mais “nobres” por espaço) quanto a concorrência com os produtos industrializados e a própria cerâmica sergipana em maior quantidade (e conseqüentemente mais barata, porém de gosto duvidoso) têm-se mostrado atores importantes neste processo de desaparecimento da tradição cerâmica especificamente em Rio Real, como estudado até aqui.

Voltando a discutir as feições formais da produção, uma descrição mais detalhada se faz necessária, e para isto foram selecionados três exemplos distintos de vasilhames produzidos por Livramento, com funções diversas entre si. Salientamos que os três foram selecionados ao acaso, pois eram os que estavam efetivamente disponíveis para comercialização quando da visita a campo realizada em Fevereiro de 2014.

Os três objetos escolhidos, uma moringa, um pote pequeno e uma talha (Figuras 54, 55 e 56), têm como função básica armazenar sólidos e líquidos. A moringa, por exemplo, serve para guardar água potável para ser servida fora da cozinha, ou seja, na

sala, na varanda ou nos quartos da casa. Normalmente é tratada com algum destaque, por isto é caracterizada por uma diversidade de formas (moringa pitanga, moringa galinha, etc.) e uma decoração mais primorosa, pois encontrava-se apoiada em alguma peça do mobiliário de uso diário, com um copo emborcado em sua boca, ou ao lado (quando ela própria viria acompanhada de uma espécie de tampa na boca).

A talha, um pote normalmente com alças, alto e com boca e base estreitas (podendo ou não possuir tampa) também serve para guardar água portátil, porém o seu uso é mais limitado à cozinha devido ao seu tamanho e capacidade de armazenamento interna. Independentemente da forma de fechar, se por tampa, prato ou algum pano de algodão, o seu conteúdo era sempre acessado através do uso de um outro vasilhame de tamanho menor, como uma caneca, uma lata com alça, um pedaço de cabaça qualquer, ou até mesmo uma concha.

A talha diferencia-se de seu similar porrão quanto ao emprego. Ambos servem igualmente para se guardar a água, porém enquanto a talha se usa no ambiente interno, o porrão é normalmente para uso externo. No candomblé, ambos servem também para o armazenamento de banhos de folhas, não necessariamente na cozinha dos terreiros. Por conta desta possibilidade de uso externo, o tamanho e capacidade do porrão são maiores que os da talha.

Finalmente, o pote pequeno, de bojo largo, tem diversos empregos, mas o seu uso básico é para o armazenamento de sólidos como farinha e grãos. Também pode, ou não, ter em si empregada uma tampa cerâmica em sua boca, garantindo um fechamento hermético contra a ação de pragas que porventura possam afetar o seu conteúdo. No caso dos produzidos em Rio Real, seu principal diferencial quando à forma, mais do que o tamanho, é a relação de proporção existente entre a base e o bojo. Os potes sempre tem base estreita e bojós largos, aumentando consideravelmente a sua capacidade de armazenamento, sem impedir que se lhe alcance o fundo com relativa facilidade. A forma básica destes potes realenses denuncia também uma intencionalidade no seu manuseio: ela facilita que eles sejam inclinados e emborcados,

sem precisar se suspender a peça inteira, e a sua base estreita cabe perfeitamente – no caso desta suspensão para transporte – na chamada rodilha, que é um pedaço de tecido torcido que se põe no alto da cabeça para servir de amparo, acomodando a peça.

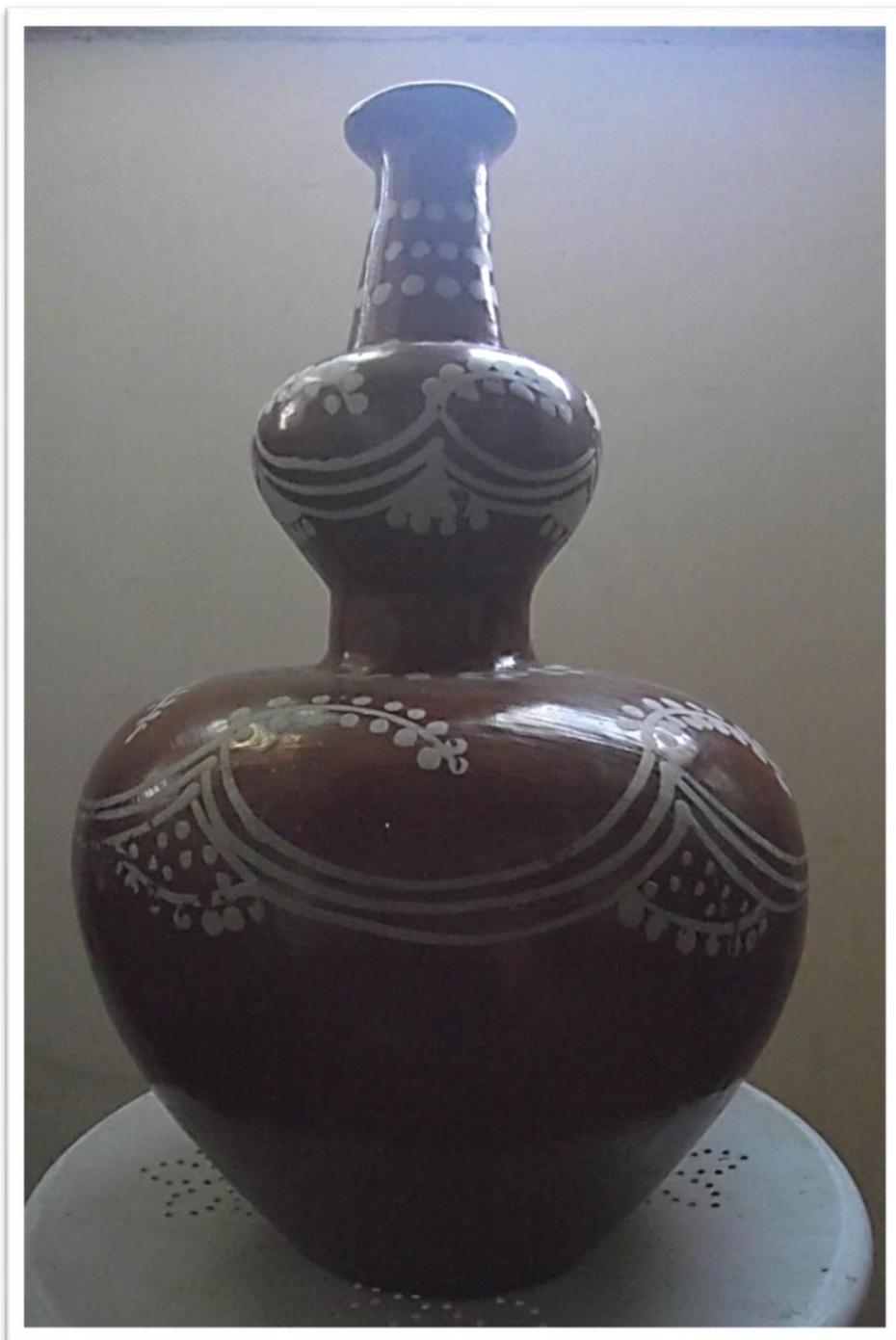


Figura 54 – Moringa. Foto: Coleção particular do autor, 2015.

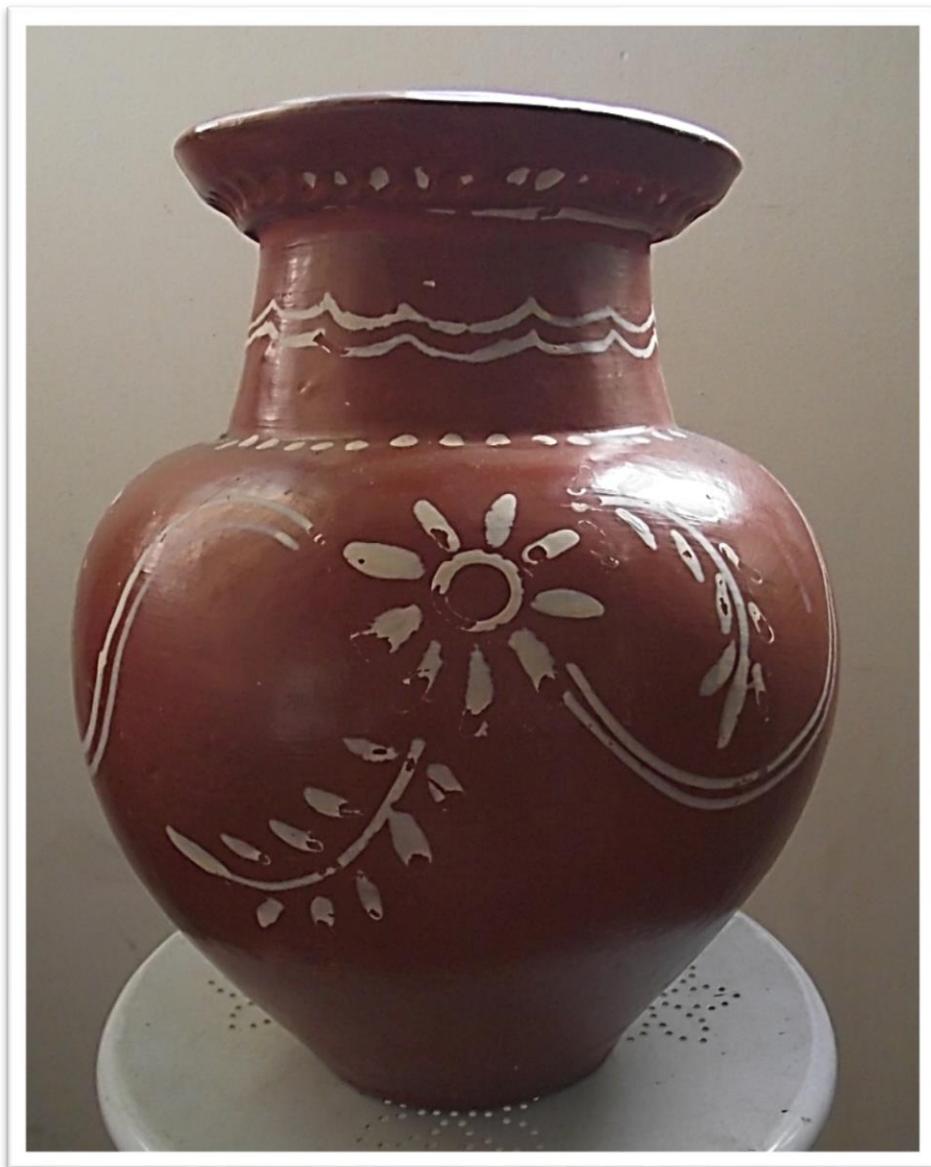


Figura 55 – Pote. Foto: Coleção particular do autor, 2015.



Figura 56 - Talha. Foto: Coleção particular do autor, 2015.

4.8.1 Análise dos objetos selecionados: moringa de dois bojos

Na Figura 54 pudemos observar a morfologia da moringa selecionada. Ela consiste numa base estreita, dois bojos, sendo um inferior, largo e afunilado, e outro proporcionalmente bem menor e de formato aproximadamente elipsoide; um pescoço comprido (cremos que para facilitar a manipulação) com boca pequena, que serve não só para verter líquido, mas também dificulta o acesso de mosquitos e outros insetos à água potável ali contida.

Quanto às suas demais características físicas, conforme a Figura 59, numa análise pormenorizada, observa-se que o peso bruto de seu corpo cerâmico é de 2,5 kg, e que tem capacidade de armazenamento de aproximadamente 5,6 litros, ou 5.600 centímetros cúbicos (cm³) de volume interno.

Para este aferimento, foram utilizados tão somente água e um copo medidor, dos comuns de uso culinário, e por consequência disto, percebemos que apesar das dimensões reduzidas da peça, sua morfologia atende plenamente o seu requisito essencial. Pôde ser observado também, que seu design é convincente em outros propósitos além do mero armazenamento. A boca (Figura 57), por exemplo, tem um formato afunilado, ajudando tanto no enchimento do vasilhame, quanto no server, evitando respingos demasiados. O corpo por sua vez, ao ser dividido em dois bojos, cumpre com esta morfologia uma função estética e funcional em si só. A base bem menor em comparação ao corpo ajuda na inclinação para servir a água contida ali, visto que cheia, a moringa pesa aproximadamente 8,5 kg.

Outra característica é que existe também um elemento no corpo da peça que ajuda no seu manuseio (Figura 58), afinal ela é feita para ser manipulada com as duas mãos quando cheia, usando a parte mais estreita entre os dois bojos como elemento de apoio. Este é, evidentemente, um clássico exemplo da aplicação inocente de um

conceito muitas vezes negligenciado no design, que é a ergonomia⁶⁷. Feita de maneira empírica, esta solução é engenhosa e ao mesmo tempo de belíssimo aproveitamento estético, afinal, a forma da moringa tornou-se parte distinguível da cerâmica realense perante outras tantas mais.



Figura 57 - Detalhe da boca da moringa, como chamado beijo, semelhante a um funil no topo de um corpo cilíndrico (pescoço).

Foto: o autor, 2015.

⁶⁷ *Ergonomia é o estudo científico da relação entre o homem e seus meios, métodos e espaço de trabalho. Seu objetivo é elaborar, mediante a contribuição de diversas disciplinas científicas que a compõem, um corpo de conhecimentos que, dentro de uma perspectiva de aplicação, deve resultar numa melhor adaptação ao homem dos meios tecnológicos e dos ambientes de trabalho e de vida. (grifo nosso). Definição oficial dada durante o Congresso Internacional de Ergonomia, realizado em 1969 e disponível em notas de aula da Profa. Suzi Maria Mariño na disciplina EBAA45, Tópicos Especiais em Ergonomia, do PPGAV/EBA/UFBA e cursada durante o semestre 2013.2.*

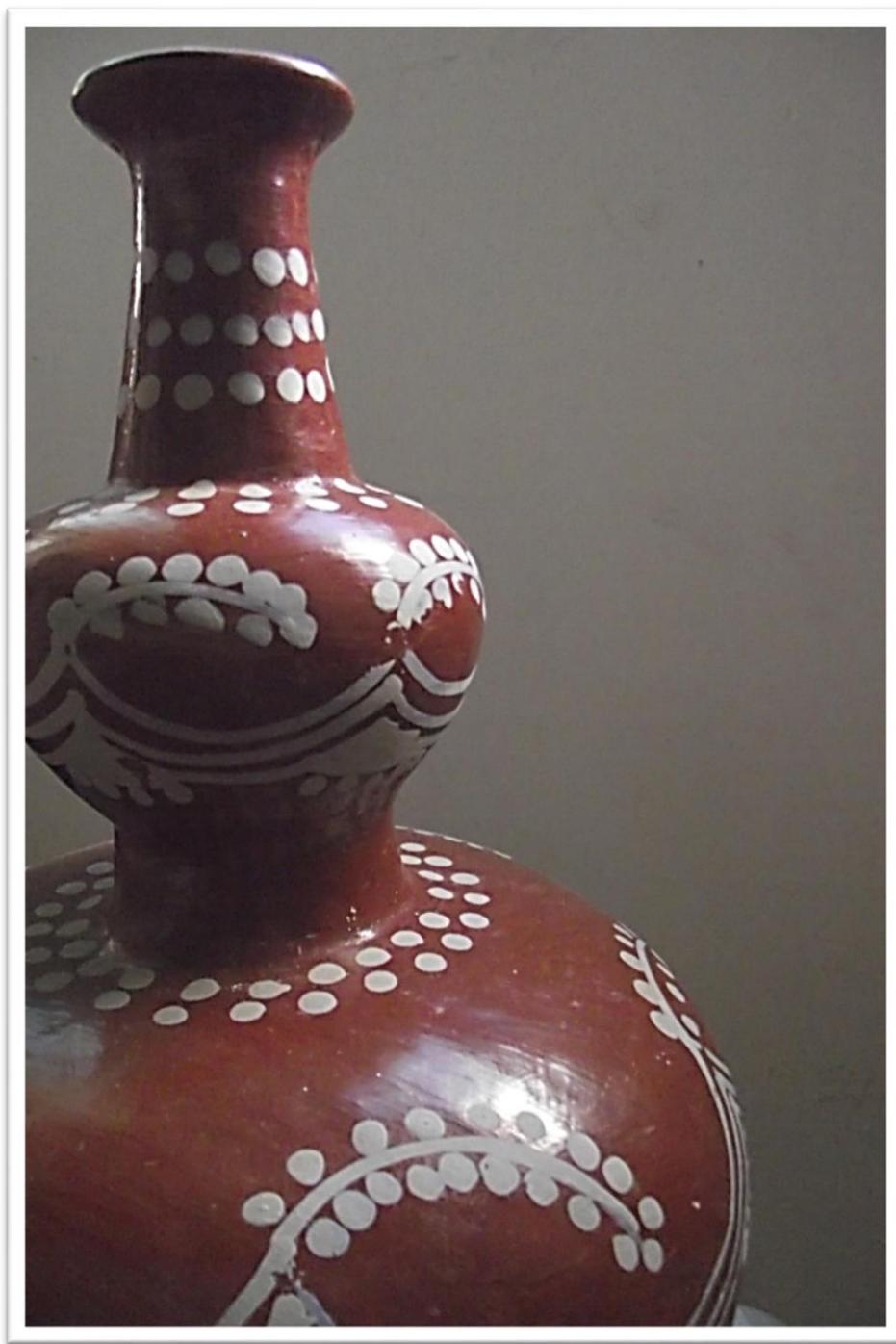


Figura 58 - Perfil com detalhe do elemento de união entre os dois bojos distintos.

Foto: o autor, 2015.

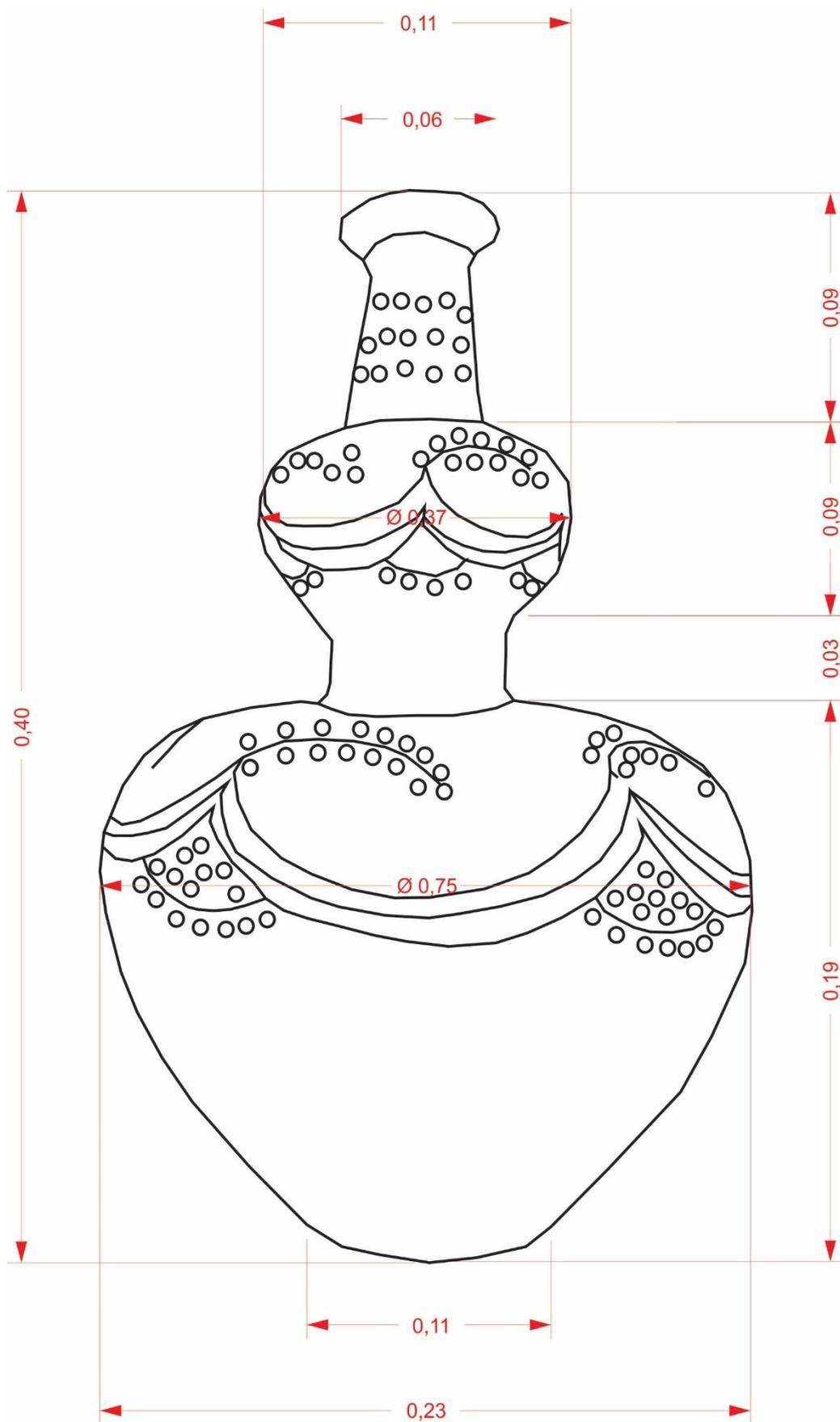


Figura 59 – Detalhe das dimensões da moringa. Ilustração: o autor, 2015.

Quanto a sua decoração pictórica superficial, nesta peça há a existência da aplicação clássica de uma base relativamente uniforme de tauá em diversas demãos, conferindo-a um aspecto vermelho terroso, com um brilho característico dado pelo processo de brunimento executado antes da queima, além de um conjunto de elementos do caderno de referências/repertório pictográfico (Anexo B) da artista, Livramento, conforme destaque observado na Figura 60 a seguir.

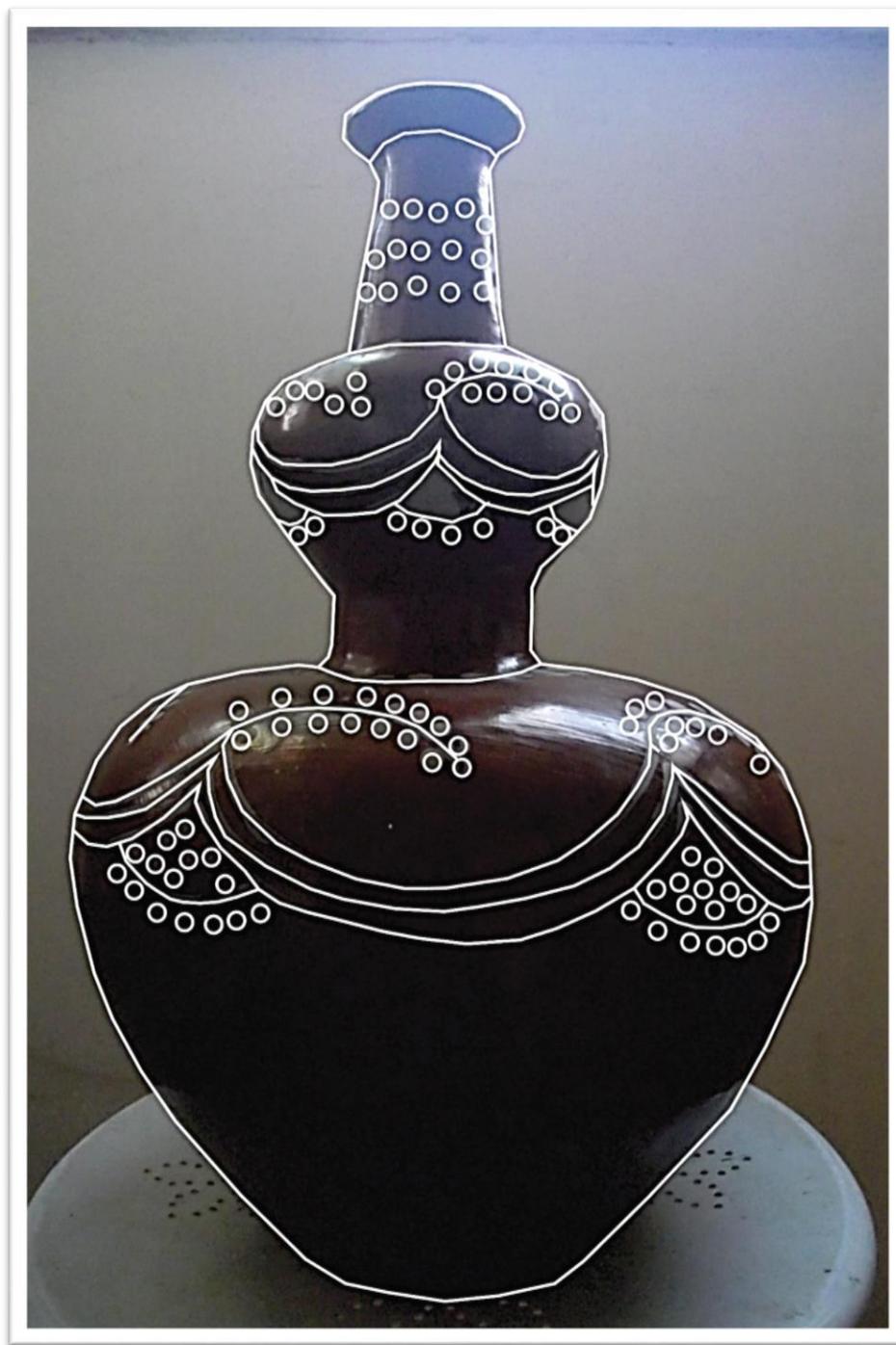


Figura 60 - Detalhe da pintura decorativa da superfície da peça.

Foto e ilustração: o autor, 2015.

No bojo inferior da peça estão dispostos interligados os elementos chamados de ramos. No topo onde eles se encontram, temos um outro tipo semelhante, chamado de ramo com pingo, e embaixo, também nas ligações, as saias com pingos.

Na parte superior, repete-se a mesma padronagem em escala menor devido ao tamanho. Por estarem ali posicionados, passam a receber um outro nome: borda. Os demais elementos decorativos são chamados apenas de pingos e se distribuem ao longo do pescoço, na boca (numa visão superior) e na parte de cima de ambos os bojos. Estes últimos não aparecem na ilustração acima.

4.8.2 Análise dos objetos selecionados: talha

A segunda peça selecionada, a talha, atende por sua vez ao mesmo requisito da moringa, que é armazenar água, porém por sua dimensão consideravelmente maior, ela é utilizada em outra escala, e por isto o seu uso está mais restrito à cozinha da casa, como afirmado anteriormente.

Podendo ou não ter alças de apoio e tampa, o exemplar analisado (Figura 56) não possui nenhum dos dois itens (Figura 63). Seu peso bruto é de 7,7 kg, e seu volume de armazenamento interno é de aproximadamente 23 litros, ou 2.300 cm³. Quando completamente cheia, seu peso aumenta para mais de 30 kg.

Com altura de 63 cm, largura máxima de 27 cm e diâmetro máximo de 89 cm (em oposição ao da base, de 52 cm), podemos verificar que apesar de ter um corpo relativamente estreito e uma altura mediana, a talha cumpre bem o seu papel de armazenamento de grande quantidade de líquido tanto para beber quanto para o uso comum da cozinha, mas sem ocupar muito espaço.

Ainda nos aspectos morfológicos, a talha não possui um pescoço muito acentuado antes de uma boca larga (Figuras 61 e 62). O formato como esta boca é feita

evidencia tanto a necessidade de se ter um acesso fácil com uma caneca ou outro tipo de vasilhame para coletar a água, quanto uma inclinação característica das bordas que facilita o derrame do seu conteúdo em caso de necessidade.



Figura 61 - Detalhe do pescoço e da boca da talha. Foto: o autor, 2015.



Figura 62 - Vista superior da abertura (boca) da talha. Foto: o autor, 2015.

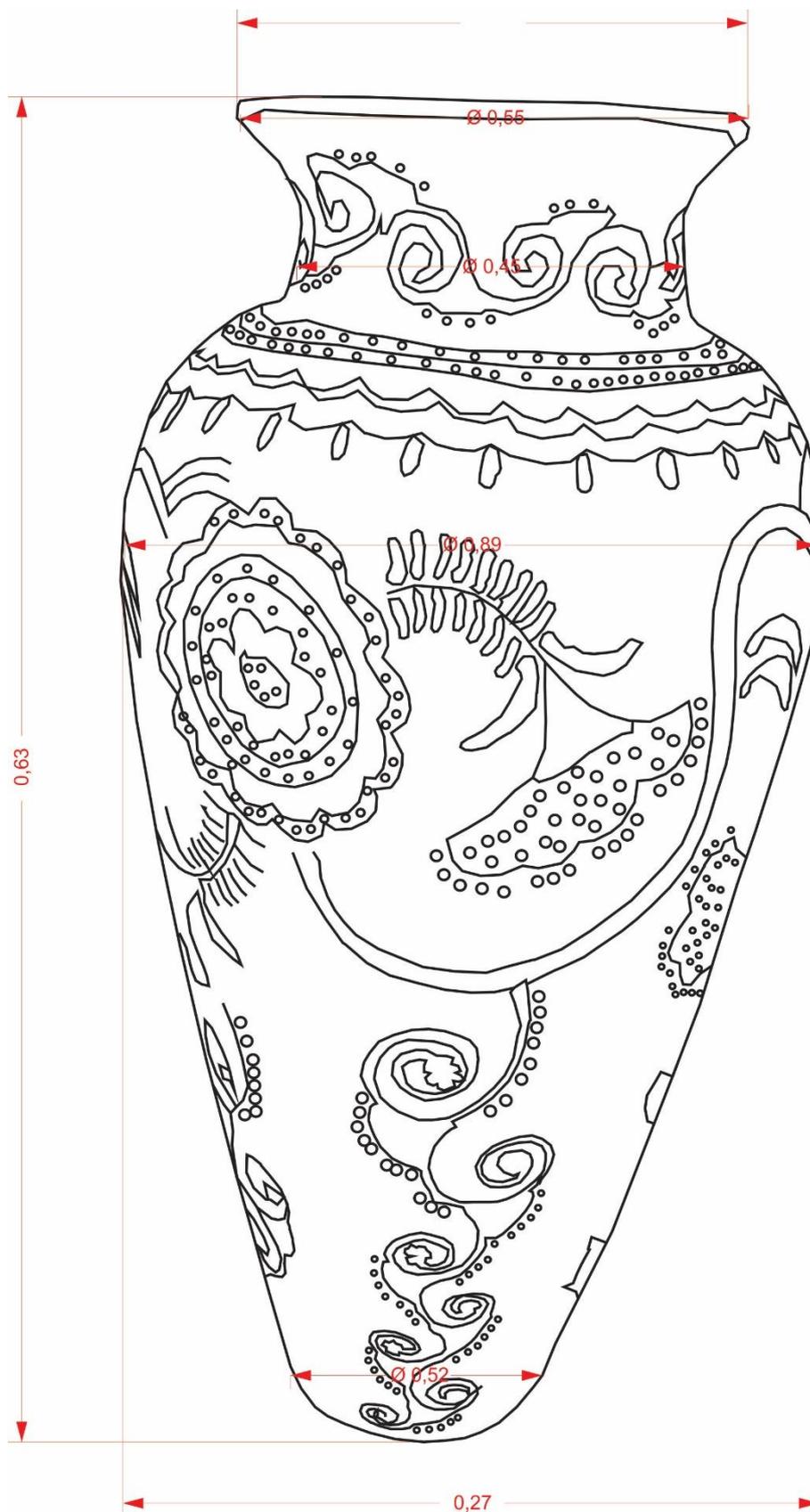


Figura 63 - Detalhe das dimensões da talha. Ilustração: o autor, 2015.

Sobre sua decoração, observamos na Figura 64 que o corpo da peça mantém a tradição, com o plano de fundo em vermelho escuro de tauá, e os elementos pintados dos bordados executados com argila chamada tabatinga na superfície.

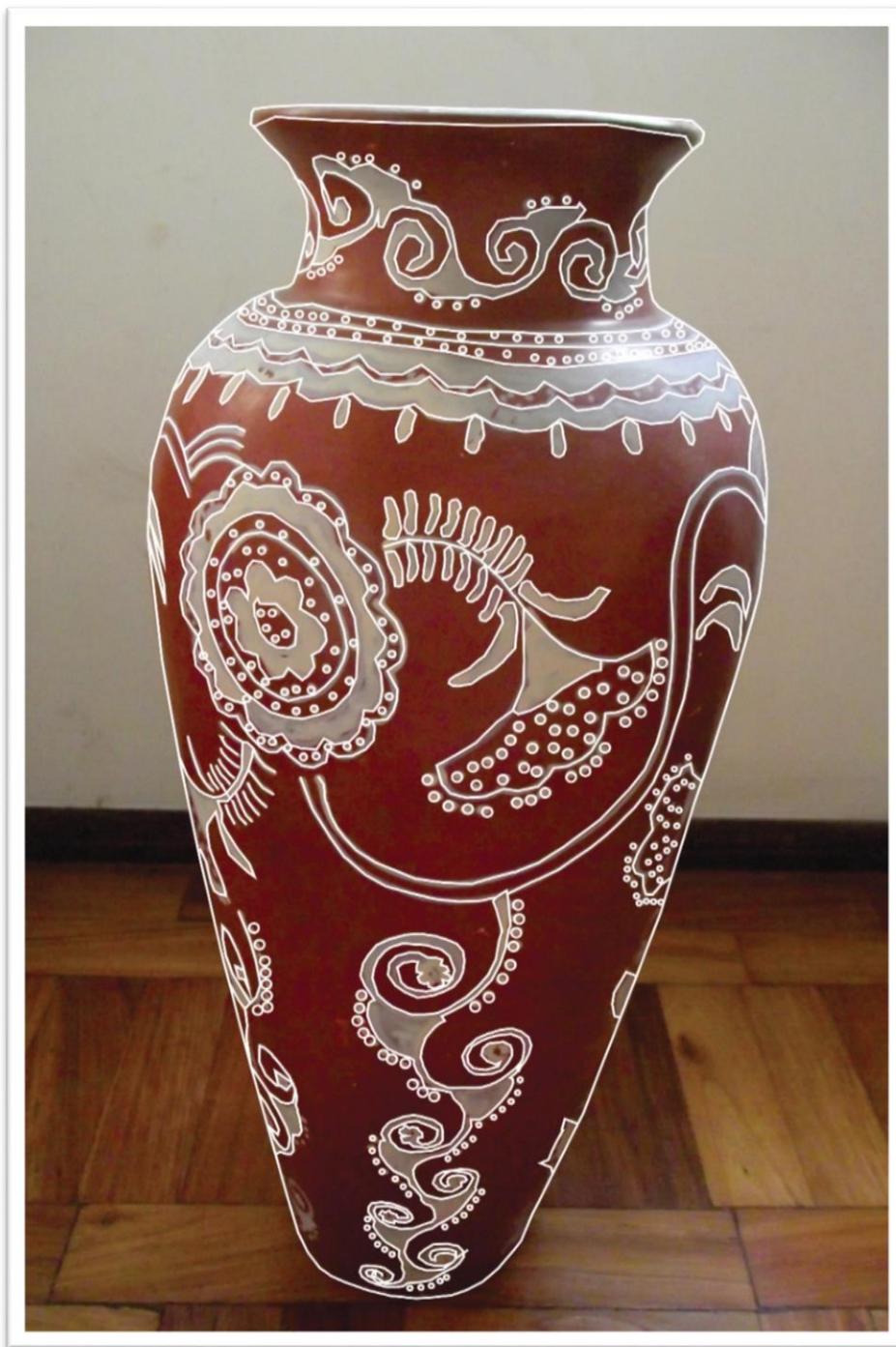


Figura 64 - Detalhe da pintura decorativa da superfície da peça. Foto e ilustração: o autor, 2015.

O processo decorativo constitui-se essencialmente igual ao da moringa analisada anteriormente, porém devemos entender que por uma característica própria do objeto artesanal, mesmo que sejam feitas duas peças iguais em tipo, porte e decoração, elas não haverão de ser iguais de forma alguma, como afirmou Saul Martins⁶⁸ (1976):

Embora padronizada, cada peça feita à mão é única, não se confunde com nenhuma outra, nem da mesma espécie, ainda que tenha sido elaborada no mesmo dia e pela mesma pessoa. O estilo do artesão empresta originalidade a seus objetos, como que a marca pessoal, enquanto o padrão é a marca do grupo. (MARTINS, 1976)

No caso desta talha analisada, a sua decoração constitui-se de um conjunto de elementos dispostos na vertical, formando um bordado, chamados de saias com pingos e ligados uns aos outros, intercalados por ramos com pingos. Acima deles encontram-se grandes flores de execução complexa, ladeadas por mais alguns ramos ligados a saias com pingos, galhos com folhinhas e folhinhas soltas, já numa disposição horizontal no bojo estreito porém comprido da peça.

Acima destes elementos, encontra-se a borda, do tipo chamado “bico de renda”, e logo acima, já no pescoço da peça, um conjunto floral composto majoritariamente das saias com pingos e ramos.

⁶⁸ MARTINS, Saul. Contribuição ao estudo científico do artesanato. Belo Horizonte. 1973, apud VIANNA, Hildegardes. **Artesanato Baiano**, Salvador, SETRABES, Coordenação de Fomento ao Artesanato, 1976, p.1 (mimeog), in: ETCHEVARNE, Carlos. op.cit. p.21.

4.8.3 Análise dos objetos selecionados: pote pequeno

No caso da terceira peça analisada (Figura 55), vemos uma característica em sua morfologia que não se repete nas anteriores, que é um efeito corrugado na parte inferior do chamado beijo da boca, conforme observado na Figura 65, onde também se percebe que há a presença de tinta nas cavidades.

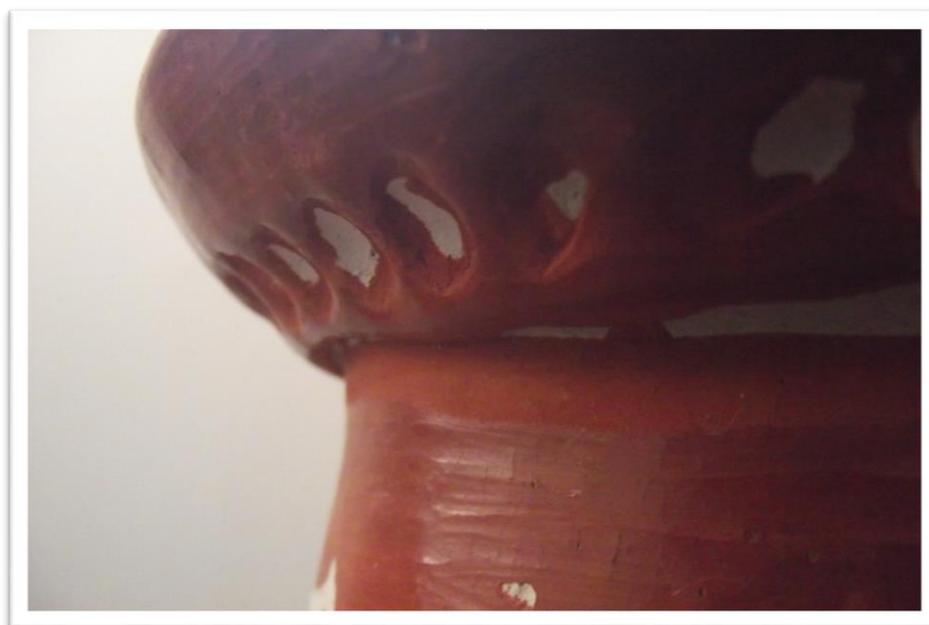


Figura 65 - Detalhe do aspecto corrugado da parte inferior da borda do pote.

Foto: o autor, 2015.

A própria configuração da pintura no bojo da peça é distintiva também em relação às outras duas analisadas. Não se pôde verificar se por questões de tipologia e/ou porte da peça, ou por consequência de uma intencionalidade quando da fase da decoração, mas em lados opostos ela possui decorações pintadas diferentes (Figura 69), sendo em um uma composição em flor (Girassol, desenho que apenas Livramento utiliza até então), galho com folhas e ramos, enquanto no de trás temos apenas uma

solução de continuidade, sem a presença de qualquer outra flor, apenas continuando o traçado do ramo e dos galhos com folha.

Acima destes, evidentemente temos duas bordas por conta de sua localização, sendo uma chamada de borda de bolinhas, e outra composta por uma sucessão de arcos em sentido horizontal, concordadas entre si por suas extremidades, formando uma linha contínua e curva.

Outro ponto que vale ressaltar é quanto à qualidade da pintura desta peça, pois boa parte de seu bordado se apresenta esvaecendo. Como se o processo do brunimento não tivesse sido bem executado e, por consequência disto, não houve adesão total do pigmento branco à superfície do objeto (Figuras 66). O mesmo problema se repete na decoração presente na vista superior da boca do vaso (Figura 67).



Figura 66 - Detalhe do defeito na pintura. Foto: o autor, 2015.



Figura 67- Detalhe do defeito na pintura na borda do vaso. Foto: o autor, 2015.

Quanto às suas dimensões (Figura 68), o pote possui peso total de 3,6 kg, 27 cm de largura (sendo 45 de diâmetro em sua base, 86 e bojo em sua parte mais larga, e 44 no pescoço) e altura total de 33 cm. Seu volume interno de armazenamento é de aproximadamente 10 litros, ou 1.000 cm³, evidenciando a eficiência de seu design para o propósito utilitário ao qual se serve originalmente.

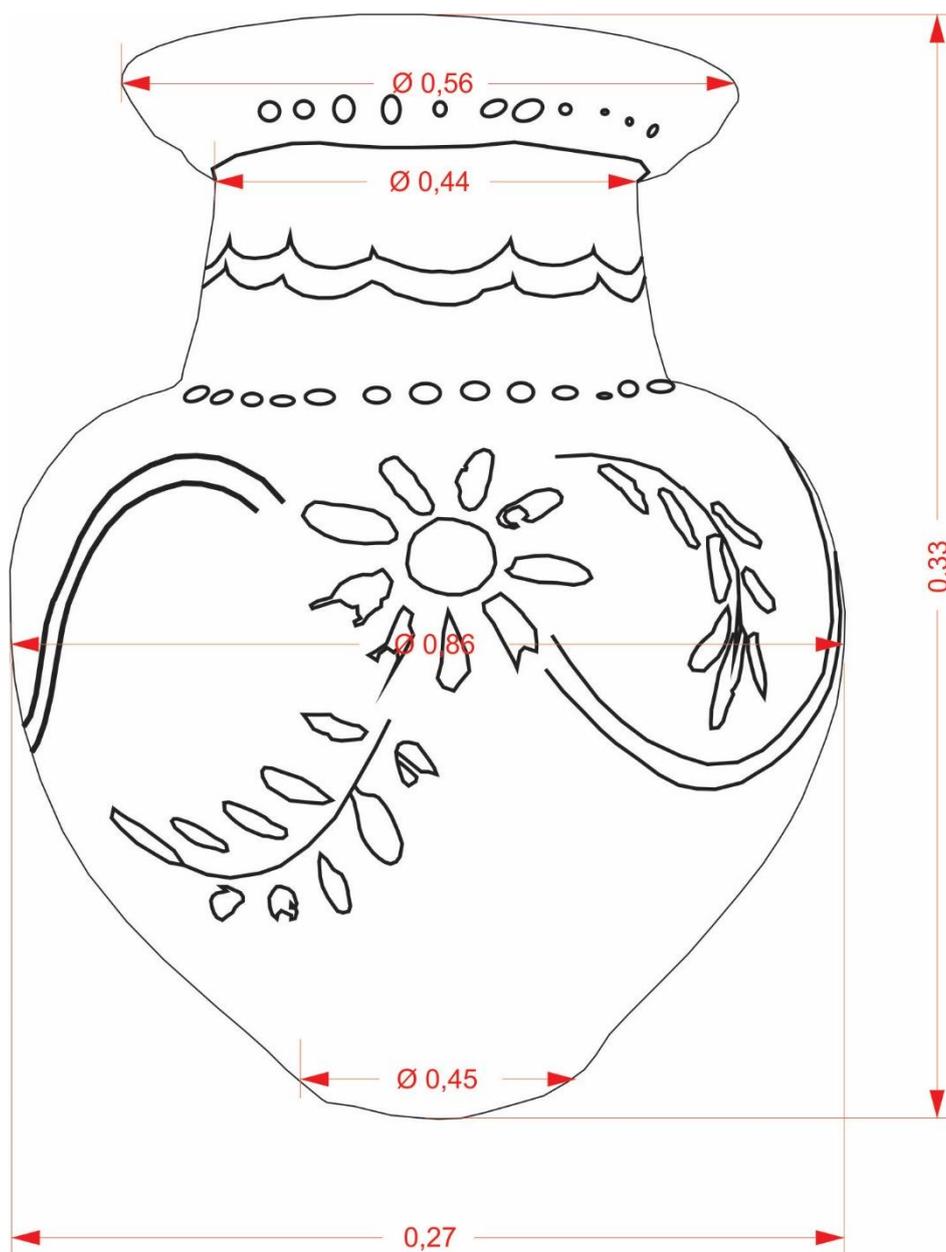


Figura 68 - Dimensões do pote pequeno. Ilustração: o autor, 2015.

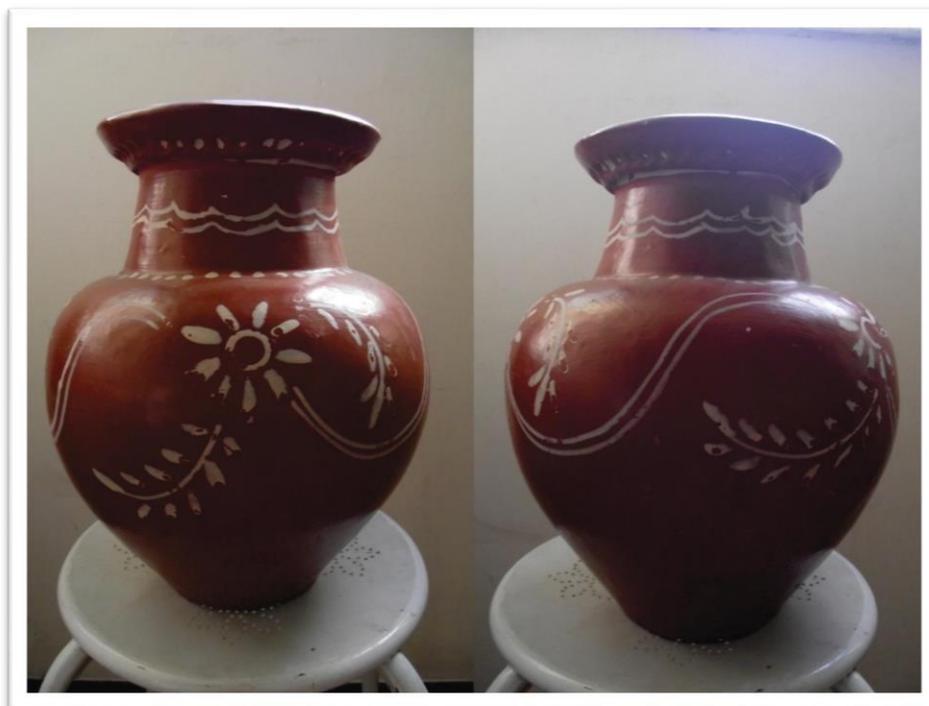


Figura 69 - Faces opostas do vaso. Fotos: o autor, 2015.

4.8.4 Considerações após a análise

Em nenhuma das peças analisadas pôde ser verificado qualquer elemento decorativo em seu interior, bem como recortes, incisões, volumes ou quaisquer outra característica que se destaque.

Em todas elas, entretanto, observou-se uma grande eficácia em termos de design para o que se propunham, pois recursos como boca afunilada, pescoço comprido e dois bojos com área intercalada para facilitar o manuseio, no caso da moringa. Base estreita e corpo delgado acrescentado de um pescoço curto com boca de diâmetro adequado e formato afunilado na talha; além do próprio formato das peças, que facilita a inclinação delas sem precisar levantá-las (sem exercer, assim, demasiada pressão sob o material) e o corrugado no caso do vaso pequeno, são todos recursos que

aliam as questões estética e funcional, com perfeita usabilidade, executadas de forma empírica pela artesã.

Por último, mas não menos importante, outra característica observada foi que pela natureza da própria argila empregada na suspensão da estrutura da peça, ou simplesmente na sua construção, seu interior é sempre claro, próximo do branco.

PARTE IV - Um diálogo entre Design e Artesanato

5.0 A questão dos nomes e dos conceitos

Muito se pensa em artesanato, em design e, principalmente, na relação entre ambos. Embora esta seja uma questão sempre pertinente por conta do valor simbólico que o artesanato tem como objeto representante de nossa cultura - como repositório da identidade de nosso povo em seu espaço territorial - relativamente pouco se pensa ante que tipo de artesanato estamos falando, ou mesmo nas consequências que recaem de ações que interferem com esse caráter excepcional que tanto o objeto quanto a técnica arsenal possuem.

Todo o artesanato é igual, por mais que use a mesma técnica e matéria-prima? Toda técnica artesanal é tradicional? Existe um artesanato puro em sua essência? Ele deve ser posto numa redoma, impedindo ações de revitalização ou de inovação do produto e melhorias em seu processo de produção? Esta são questões a serem respondidas, mesmo que eventualmente algumas nunca alcancem uma unanimidade. Por exemplo: o que agrega mais valor ao artesanato? O material ou a técnica? O valor cultural, de identidade, deve superar as questões mercadológicas, ou o acesso ao mercado é mais importante que manter uma produção que já não se encaixa inteiramente nos nossos padrões de consumo em pleno século XXI? São questões às quais ninguém tem ainda uma resposta adequada, mesmo com diversos estudos e experiências acontecendo já há algumas décadas. O que percebe-se é que devem ser feitas análises caso a caso, e é necessário encontrar um caminho viável que una questões como sustentabilidade (econômica, ambiental e, principalmente, cultural e social), revitalização, resgate e – em alguns casos – até mesmo resignificação.

A princípio, temos que levar em consideração que existem várias e distintas interpretações para o que vem a ser artesanato, e que para cada uma destas

interpretações, há uma corrente de pensamento sobre como deve ser estabelecida esta relação com o mercado e – em especial para esta pesquisa – o design. Além disto, um outro componente importante da questão, além de defini-lo, é: existe somente um tipo de artesanato? E se existir mais de um tipo, temos como injetar nele uma escala de valor, para dizer que um é mais ou menos importante que o outro? E mesmo se for assim, não estamos criando uma espécie de entidade, que todo mundo sabe mais ou menos o que é, mas que na prática ninguém entende direito?

Artesanato é essencialmente uma forma de arte DO povo, PARA o povo. Ou seja, uma Arte Popular (grifo nosso), definida como um “conjunto de atividades poéticas, musicais, plásticas e expressivas que configuram o modo de ser e de viver do povo de um lugar”⁶⁹. Por conta disto, muitas vezes pensa-se o artesanato num sentido histórico, que represente uma herança nossa e por isto deva ser engessado, imutável.

Precisamos desmistificar imediatamente qualquer romantismo a respeito da arte popular, precisamos nos liberar de toda a mitologia paternalista, precisamos ver, com frieza crítica e objetividade histórica, dentro do quadro da cultura brasileira, qual o lugar que à arte popular compete, qual sua verdadeira significação, qual o seu aproveitamento fora dos esquemas “românticos” do perigoso folclore popular. (BARDI, Lina Bo, apud COSULICH, 2007, p.57)

Agora, se o conjunto das Arte Populares envolve tanto as expressões plásticas, quanto a dança, a literatura, a música, poesia e até mesmo a culinária típica de um povo e lugar, o que afinal vem a ser artesanato? Segundo o Grande Dicionário Larousse “adj. 1. Relativo ao artesão ou ao artesanato. 2. Que é feito através de meios rudimentares, às vezes sem qualquer método; que apresenta feiura grosseira”⁷⁰.

⁶⁹ Termo de Referência: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato (MASCÊNE, 2004; 2010). In: ANDRADE, Érica Ribeiro, op.cit. p. 64-65.

⁷⁰ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. In: Adélia Borges, op.cit. p. 22.

O Dicionário Houaiss, por sua vez, define: “diz-se das coisas feitas sem muita sofisticação; rústico”⁷¹. Uma outra definição, mais delicada e atenta à realidade social e cultural do produto artesanal é também feita por Adélia Borges.

[...] aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente a mão, com o uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. [...] A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social. (BORGES, 2012, p. 21)

Desta forma, se veem duas interpretações possíveis, onde uma é a interpretação mais afeita à palavra que ao objeto, como já citado, e outra é a interpretação mais ligada não ao objeto em si, mas ao seu valor simbólico e importância cultural, já resultante de uma observação mais próxima, quando não de uma classificação, com por exemplo:

Conjunto de artefatos mais expressivos da cultura tradicional de um determinado grupo, representativo de suas tradições porém incorporados à sua vida cotidiana. Sua produção é, em geral, de origem familiar ou de pequenos grupos vizinhos, o que possibilita e favorece a transferência de conhecimentos sobre técnicas, processos e desenhos originais. Sua importância e seu valor cultural decorrem do fato de ser depositária de um passado, de acompanhar histórias transmitidas de geração em geração, de fazer parte integrante e indissociável dos usos e costumes de um determinado grupo. (MASCÊNE, 2004; 2010 apud ANDRADE, 2012, p.63-64)

Entende-se, então, que quando o objeto artesanal tem valor cultural e é depositário de um passado, ele passa a pertencer a uma nova categoria, que é a de Artesanato Tradicional, e se difere como apenas “mais um” Artesanato, pois não é somente algo rústico feito através de meios rudimentares, como também difere do Artesanato Popular pelo simples fato de ser mais do que algo feito pelas mãos de gente simples, pelo povo.

⁷¹ Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa. In: Adélia Borges, p. 22.

Agora, e quando o objeto artesanal é o resultado de uma ação em que lado a lado estão artesão e designer, como ele se classifica? Segundo o Termo de Referência para a Atuação do Sistema SEBRAE no Artesanato, se chama Artesanato de Referência Cultural.

São produtos cuja característica é a incorporação de elementos culturais tradicionais da região onde são produzidos. São, em geral, resultantes de uma intervenção planejada de artistas e designers, em parceria com os artesãos, com o objetivo de diversificar os produtos, porém preservando seus traços culturais mais representativos. (MASCÊNE, 2004; 2010 apud ANDRADE, 2012, p.64)

No âmbito deste Termo de Referência, elaborado inicialmente pelo SEBRAE em 2004 e atualizado em 2010, além da definição de Artesanato Tradicional e Artesanato de Referência Cultural, temos outras mais, como no Quadro 1, a seguir.

QUADRO 1

Principais categorias de atividades e suas definições por Barroso

ARTE POPULAR	Conjunto de atividades poéticas, musicais, plásticas e expressivas que configuram o modo de ser e de viver do povo de um lugar.
ARTESANATO	A partir do conceito proposto pelo Conselho Mundial do Artesanato, define-se como artesanato toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade.
TRABALHOS MANUAIS (ARTESANATO DOMÉSTICO)	Os trabalhos manuais exigem destreza e habilidade, porém utilizam moldes e padrões pré-definidos, resultando em produtos de estética pouco elaborada. Não são resultantes de processo criativo efetivo. É, na maioria das vezes, uma ocupação secundária que utiliza o tempo disponível das tarefas domésticas ou um passatempo.
PRODUTOS SEMI- INDUSTRIAIS E INDUSTRIAIS ("INDUSTRIANATO")	Produção em grande escala, em série, com utilização de moldes e fôrmas, máquinas e equipamentos de reprodução, com pessoas envolvidas e conhecedoras apenas de partes do processo.
ARTESANATO INDÍGENA	São os objetos produzidos no seio de uma comunidade indígena, por seus próprios membros. São, em sua maioria, resultante de uma produção coletiva, incorporada ao cotidiano da vida tribal, que prescinde da figura do artista ou do autor.

<p>ARTESANATO CONCEITUAL</p>	<p>Objetos produzidos por pessoas com alguma formação artística, de nível educacional e cultural mais elevado, geralmente de origem urbana, resultante de um projeto deliberado de afirmação de um estilo de vida ou afinidade cultural. A inovação é o elemento principal que distingue este artesanato das demais categorias.</p> <p>Por detrás destes produtos existe sempre uma proposta, uma afirmação sobre estilos de vida e de valores, muitas vezes explícitos através dos sistemas de promoção utilizados, sobretudo aqueles ligados ao movimento ecológico e naturalista.</p>
---	--

Fonte: Adaptado de MASCÊNE (2010, p. 12-14) apud RIBEIRO, Érica, 2012, p.63-64.

Então, para resumir, todo objeto feito por uma pessoa ou grupo, de forma rudimentar, desde que seja representativo de sua realidade, de seu modo de ser e viver, é Artesanato, e sendo artesanato, ele é uma forma de Arte Popular.

Quando este objeto passa a ser representativo de uma herança cultural, de uma identidade e de uma história, ele não só é Artesanato Popular, mas também é Artesanato Tradicional.

Agora, no caso dele ter sido objeto de uma ação direta e planejada, efetuada por designers e artistas - por exemplo - com vias a diversificar e perpetuar sua produção, mas mantendo suas características históricas e identitárias, este objeto diferente de Artesanato Tradicional, é Artesanato de Referência Cultural.

5.1 O Design e a Cerâmica de Rio Real: recomendações para uma relação bem-vinda

[...] tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age, - e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. (BAUMAN, 2005, p.17 apud CARVALHO, 2012, p.21)

Ao longo desta pesquisa pudemos compreender que o artesanato, e consequentemente a arte popular não são estáticos, imutáveis. Muito pelo contrário, eles são um organismo vivo e em constante ebulição. A tradição, a técnica e os aspectos decorativos estão em sempre evoluindo. Estão se adaptando às novas realidades que enfrentamos a cada momento. Nesse cenário, o design, como atividade projetual sistemática que visa resolver alguma questão particular, e o designer, como este profissional resolvidor de problemas, não só podem como devem contribuir tanto para que haja um processo de desenvolvimento sustentável cultural, social e econômico dessa produção artesanal, quanto com a formulação de políticas de salvaguarda que visem a sua preservação enquanto patrimônio da cultura, da própria essência de nosso povo.

Adélia Borges (2011, p.59) diz que existem alguns caminhos a serem trilhados na resolução das questões pertinentes à situação crítica das culturas artesanais em suas mais variadas tipologias⁷². Ela afirma que estes eixos são:

- a) Melhoria das condições técnicas;
- b) Potencialidade dos materiais locais;

⁷² Note que neste trabalho de pesquisa foram tratadas questões relativas apenas às definições de artesanato enquanto classificação, e não às suas tipologias próprias ou as próprias matérias-primas empregadas em sua confecção.

- c) Identidade e diversidade
- d) Construção de marcas;
- e) Artesãos como fornecedores;
- f) Ações combinadas.

Enquanto agentes políticos e interdisciplinares, os designers – sempre numa relação de parceria e igualdade – devem orientar os artesãos em questões inerentes ao seu pensamento holístico, às suas capacidades e ao seu ferramental teórico, mas fazendo isto sem ignorar ou ferir absolutamente de forma alguma o repertório do artesão e da comunidade, quer seja este simbólico, como a noção de pertencimento, as experiências cognitivas ou o caráter identitário da atividade e das peças; ou quer seja ele material, como o processo construtivo e os objetos resultantes deste.

Quanto à noção de pertencimento, é necessário que se entenda que a premissa de identidade parte da própria comunidade ao reconhecer a tradição como parte de sua cultura. Como parte de um conjunto de características comuns que as definem como, por exemplo, realenses. É sentir orgulho e respeito pelo produto de seu lugar, da herança de seus antepassados.

Tratando especificamente sobre as contribuições que este trabalho pode dar de retorno à comunidade, e pensando sob as premissas do *design thinking* e do design social como métodos de ação e aproximação, estes baseados nos eixos propostos por Adélia Borges, podemos destacar as seguintes recomendações:

Quanto à melhoria das condições técnicas

- 1) É necessário que se garanta condições adequadas de acesso à matéria prima. A própria Livramento, em entrevista ao autor (2014) destacou que a qualidade da argila vem caindo, e que por conta disto ela tem se empenhado na busca por uma mistura que

combine o material retirado de duas ou mais fontes diferentes para se conseguir estabelecer uma massa argilosa que mantenha as propriedades adequadas e necessárias para produção da cerâmica.

- 2) As condições de tratamento da argila coletada e de fabrico da peça devem ser estudadas e melhoradas. Há um evidente impacto nas condições de saúde das artesãs envolvidas no processo de fabrico da cerâmica realense. Por ser uma atividade realizada majoritariamente no chão, a artesã acaba passando horas a fio em condições posturais inadequadas, e isto gera um impacto tanto na qualidade de vida delas, quanto na própria produção cerâmica.
- 3) O processo de queima deve também ser observado de maneira pormenorizada. Devem ser fornecidos equipamentos preventivos de riscos, como aventais e luvas térmicos, e óculos com proteção à radiação emitida pela chama do forno aceso. O próprio forno também tem potencial de sofrer intervenção e ser melhorado, visto que existe uma fuga de calor (por conta das características do equipamento) que pode ser minimizada e que trará dois resultados importantes: mudanças nas características físicas da peça, dando maior durabilidade às mesmas, e diminuição do tempo de queima, que atualmente beira entre às 18 horas ininterruptas em seu limite máximo.
- 4) Junto aos equipamentos de proteção, devem ser incluídos ai também outros diversos, como instrumentos de medição da temperatura do forno, de modo a se garantir um controle efetivo da queima, diminuindo as chances de quebra e retrabalho (peças mal cozidas podem ser quase sempre “consertadas” se submetidas ao forno novamente). Além disto, equipamentos simples, que não causam impacto algum na técnica da produção

também tem uso aceitável e até mesmo indicado, como uma maromba extrusora⁷³ para o tratamento da massa argilosa, por exemplo.

Quanto às potencialidade dos materiais locais

- 1) Segundo COSTA (2013, p.6), há em Rio Real também a presença de argilas de alta resistência, o que evidenciaria o caráter utilitário da cerâmica produzida lá, acrescentando a durabilidade como um valor agregado ao produto. Para que se alcance este grau de qualidade físico-química do material, é necessário apenas um incremento (através das melhorias técnicas no forno e no processo de queima) de algo entre 50° e 100° C reais.
- 2) Observância de alternativas locais à Catinga de Jacaré, à Candeia (*Eremanthus Erythropappus* (D.C) Macleish) e à Camaçari (*Caraipa Densifolia* Mart.), como combustível para o processo de queima, visando um manejo eficiente e sustentável da flora da região.

Quanto à identidade e diversidade

- 1) Geração de cadernos de referências na própria comunidade artesã e que todas tenham acesso uns aos outros, estimulando assim a criatividade o compartilhamento de ideias entre as próprias artesãs.

⁷³ A maromba à vácuo é uma máquina extrusora da matéria prima (argila). Ela é responsável pela eliminação completa do ar existente na argila, trabalho este necessário para a eliminação das trincas dos produtos. Fonte: http://www.telhassantamaria.com.br/site/?p=preparacao_extrusao

- 2) O reconhecimento do valor único do artesanato cerâmico realense na própria comunidade, com ações que visem o ensino e a conscientização das pessoas sobre a importância histórica e econômica desta atividade.
- 3) O estudo de opções aos produtos de grande dimensão como talhas, potes e porrões, não em detrimento da produção destes, mas que sirvam como geração de alternativas em casos em que estas dimensões dificultem ou inviabilizem o seu transporte e, conseqüentemente, o escoamento/venda do produto. Por exemplo: a produção de exemplares das peças em formatos próximos aos de caxixis pra servirem de *souvenir*, e que possam ser comercializados mais rapidamente, principalmente em feiras e mostras.
- 4) A promoção da produção cerâmica realense em âmbito nacional e até mesmo internacional, através do estímulo à participação em concursos, mostras, exposições e em feiras artesanais das mais diversas, além de seu uso como objeto decorativo em ambientes (ressignificação do objeto).
- 5) Criação de oficinas onde as artesãs possam ensinar a sua técnica e propagar o conhecimento para os mais jovens como alternativa na geração de emprego e renda.
- 6) Intermediação com a Prefeitura visando a delimitação e o fomento de uma área própria na feira livre da cidade que dê destaque ao produto artesanal local em detrimento do industrializado e/ou de fora.
- 7) Sugestão, por exemplo, de uma criação autônoma de outras peças que expandam o sentido de utilitário característico da cerâmica realense, como por exemplo, uma linha objetos de servir à mesa, mas que mantenham as características básicas

que distinguem a tradição ceramista local. (deslocamento de segmento de mercado, visando melhor remuneração pelo produto)

Quanto à identidade e diversidade

- 1) Auxiliar no desenvolvimento de uma marca que, refletindo os valores locais e da cerâmica realense, crie identificação e comunique os atributos do objeto artesanal. Que agregue valores como objeto feito à mão, tradicional e único. Esta marca deve vir acompanhada de um conjunto de materiais como *folders* e *tags* de produtos, por exemplo, e que devem ser afixadas aos objetos antes da venda e necessariamente que contenham informações sobre eles em pelo menos um idioma estrangeiro.
- 2) Criação de um catálogo que explicita a história e as características da cerâmica realense, e um pouco de sua diversidade de formas e tamanhos, explorando os seus diferenciais.
- 3) Criação de embalagens sustentáveis, fáceis de serem produzidas localmente, e que agreguem valor ao produto ao diminuir os riscos relacionados ao transporte das mercadorias.
- 4) Criação de carimbos específicos para cada artesã que identifiquem a artista que criou cada peça, agregando assim reconhecimento.

Estas são apenas algumas recomendações de ações pertinentes ao problema identificado e enfrentado por esta pesquisa. A estas, somam-se outras mais, que

requerem uma atitude prática e reflexiva ainda maior, como com relação aos eixos artesãos como fornecedores, e às ações combinadas.

Quando se fala no primeiro, artesãos como fornecedores, na verdade tem que se levar em conta as particularidades da atividade artesanal e da realidade do povo que a realiza, visto que nem toda a produção está necessariamente apta a ser tratada sob esta nova forma de relação⁷⁴, seja por conta do tipo de produto confeccionado, de questões sobre a disponibilidade da matéria prima, ou até mesmo da capacidade produtiva da comunidade, que muitas vezes não consegue atender determinada demanda ou padrão de controle de qualidade. Quando existem condições para que o artesão atue também como fornecedor de seu conhecimento para a criação de um produto de design qualquer, isto pode e deve ser pensado como uma maneira de se preservar a técnica e a matéria-prima, sem detrimento do produto tradicional. Esta atividade é complementar à geração de renda, e não deve ser encarada como substitutiva quando ocorrer numa comunidade que esteja em situação de risco de perda de suas tradições, pois tem potencial para trazer a médio/longo prazos mais malefícios do que benefícios.

Quando se fala em ações combinadas por sua vez, estamos tratando de uma atuação completa, que englobe toda a cadeia produtiva do caso em que se está atuando, um pensamento do conjunto, do todo, e não da parte apenas. Um pensamento onde se analise – como no caso de Rio Real, por exemplo – desde o momento da aquisição/retirada da matéria prima, passando pelas particularidades da produção até o escoamento dela. Tudo isto, segundo os princípios do *Design Thinking* e Design Social já abordados neste trabalho, visando o alcance de sua sustentabilidade ambiental, social e econômica.

⁷⁴ Segundo Borges, 2011, p.121, em casos do diálogo entre os profissionais ser voltado para o uso do conhecimento do artesão nos projetos do designer, não há mais aí uma relação de compartilhamento, e sim de cliente x fornecedor.

Exemplos simples de outras ações que podem ocorrer devido a atuação na comunidade são: a intermediação do designer enquanto interlocutor entre entidades públicas e privadas, ou mesmo a mídia, e a comunidade/produto artesanal realense. O auxílio na criação de políticas públicas que visem a perpetuação do saber artesanal. O estabelecimento de um acervo técnico e documental que preserve a memória, sobretudo a ligada a oralidade da tradição cerâmica. O diálogo com o mercado buscando facilitar o escoamento e conseqüentemente a venda da produção, dentre outras muitas mais.

5.2 Possíveis dobramentos

Os desdobramentos de qualquer pesquisa são, afinal, a (con)sequência dos estudos abordados nela, mas que por questões de limitação material, financeira, política, temporal ou até mesmo de conhecimento, não puderam ainda ser alcançados, seja geral ou circunstancialmente.

No caso desta pesquisa em particular, é evidente que um conjunto de ações mais aprofundadas se fazem necessárias, mas também somente através de uma investigação mais abrangente poderiam elas ser tratadas aqui. Vale-se da premissa que este trabalho visa, prioritariamente, reconhecer e refletir sobre a tradição cerâmica realense e pensar de que forma o design, como área do conhecimento, pode contribuir para a sua preservação. As ações propriamente ditas, podem ser executadas tomando por base as recomendações propostas neste estudo, visto que este é um de seus objetivos.

Objetivo este alcançado e alicerçado nas metodologias empregadas, cremos que pode-se empreender a partir de agora, através deste trabalho, uma percepção mais particular e detalhada sobre a riqueza e a importância do artesanato cerâmico produzido em Rio Real.

6.0 Considerações Finais

Ao longo deste trabalho de pesquisa e de seu respectivo estudo de caso, pudemos notar a evidente necessidade de uma tomada de ações sistematizada a respeito tanto da preservação do artesanato enquanto tradição cultural, quanto de sua função como gerador de renda em comunidades muitas vezes em situação de risco social. Em muitos casos, mais do que apenas perpetuação de uma atividade ligada à nossa identidade enquanto povo, o artesanato é visto para os seus criadores e outros envolvidos em seu ciclo produtivo como uma forma de subsistência ou ao menos de complementação de sua renda familiar.

São muitos os desafios a serem enfrentados quando se aborda uma questão delicada como esta em todas as suas particularidades, seja a produção, o produto, a matéria-prima, a própria definição do que é ou não artesanato, ou principalmente o seu escoamento; mas mais delicada ainda é quando esta questão envolve um segundo agente, um outro campo do conhecimento, como no caso da implicação das ações do design no âmbito deste artesanato, normalmente seguindo errônea e inocentemente a dialética design = mente/planejamento, artesanato = mãos/sensibilidade.

Neste contexto, já há algum tempo têm havido ações em prol do desenvolvimento ou ao menos da perpetuação do fazer cerâmico em Rio Real, principalmente aqueles tendo como agentes órgãos governamentais, divididos principalmente entre fomento e preservação da cultura (quanto a sua intencionalidade), como por exemplo a criação do caderno de repertórios das artesãs realenses, com realização do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), CNFCP (Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular) e da Associação de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Anexo B), e que serve de registro dos motivos decorativos aplicados por elas em sua produção.

Além deste, já no fomento à atividade artesanal com ênfase no seu aspecto econômico, temos outras iniciativas também de cunho governamental, como os Programas de Fortalecimento e Fomento da Produção Artesanal realizados no âmbito do antigo Instituto Mauá⁷⁵ (hoje extinto) e da SETRE (Secretaria do Trabalho, Emprego, Renda e Esporte) do Governo do Estado da Bahia (Anexo D), além de também ações que combinavam ambos os aspectos, executadas em parceria, como por exemplo o Diagnóstico da Produção e, como consequência deste, a Exposição “Bordados em Tauá: Cerâmica de Rio Real” na Sala do Artista Popular (SAP) no Rio de Janeiro e em Salvador (Anexos E, F, G e H), realizados pelo IPHAN/CNFCP no âmbito do Ministério da Cultura (MINC), e com apoio estadual do Instituto Mauá.

Entretanto, mesmo com algumas destas ações citadas acima, percebemos que apesar de terem sido envolvidas diversas instituições e profissionais, e investidas quantias significativas, como resultado tivemos muito pouco retorno para a comunidade. A exibição garantida pela exposição na SAP, por exemplo, não garantiu um aumento do interesse e da venda das peças, tampouco a construção das chamadas Casas de Barro, como por exemplo a que Livramento usa ainda hoje, não impediu que as outras artesãs abandonassem (ao menos temporariamente) a atividade. O que houve de errado? Certamente não foram os aspectos de investimento econômico e de pessoal envolvidos, como obviamente percebido, ou será que não encontramos – ainda – uma metodologia, um caminho que garanta que cada real investido na capacitação, melhoramento, perpetuação e exposição de uma determinada atividade artesanal, resulte na prática (como resultado) em um cenário que garanta a sustentabilidade social e econômica das pessoas e das comunidades envolvidas neste fazer?

⁷⁵ Autarquia da administração indireta que sempre esteve ligado às Secretarias do Trabalho do Governo da Bahia, criado no então governo de Landolfo Alves de Almeida em 1939 e extinto em 28 de Fevereiro de 2015 através da lei 13.204/2014 sancionada pelo governador Rui Costa, e que era responsável pela criação e implementação das políticas públicas voltadas para a preservação, fomento e comercialização do artesanato tradicional baiano.

Rio Real e sua cerâmica (o mencionado estudo de caso desta investigação) evidenciam as possibilidades positivas desta relação, desde que ela envolva um diálogo igualitário, respeitoso, onde ambos os profissionais - designer e artesão - compreendam o que tem a aprender um com o outro, cada qual com sua bagagem diversa, tornando-as complementares. Quando se pensa numa perspectiva otimista, pode-se extrair o melhor em termos de potencialidades do produto artesanal, adquirindo novos significados, novo posicionamento de mercado, melhorias em aspectos técnicos ou até mesmo criativos/estéticos/temáticos (quando couberem), mas da mesma forma o próprio design pode também aprender sobre técnicas, sobre matérias-primas, sobre métodos criativos, dentre outros. A própria atividade projetual aprendida nas faculdades de design, que envolve o desenho livre > desenho técnico > prototipagem > análise, pode ser repensada através da experimentação com as mãos, característica essencial da própria definição de artesanato, como diz Adélia Borges (2011, p.210-211).

Pensando desta forma, esta aliança entre artesãos e designers traz possibilidades de construir cada vez mais um produto brasileiro genuíno, autêntico, seja ele industrial ou não, e sem este nos parecer estranho, enxertado. Um produto em que nós nos reconheçamos.

Referências

ALMEIDA, Marlice. **Cerâmica Popular Baiana: Coqueiros, Ipiranga e Rio Real**. Apresentação para o Congresso Nacional de Técnicas para as Artes do Fogo (CONTAF) São Bernardo do Campo – SP: 2008.

ALMEIDA, Marlice. ETCHEVARNE, Carlos. **Cerâmica Popular**. Salvador - BA: Instituto Mauá, 1994, 127 p., il.

ALMEIDA, Marlice. A obra realiza-se no momento da criação. In: ALMEIDA, Marlice. ETCHEVARNE, Carlos. **Cerâmica Popular**. Salvador - BA: Instituto Mauá, 1994, p. 52-57.

_____. **Ensaio sobre a Feira dos Caxixis**. Salvador: 2007

ANDRADE, Erica Ribeiro de. **Interferências do design na dimensão econômica da sustentabilidade**. Dissertação (Mestrado), 2012, 2017 f., Florianópolis - SC: UFSC, 2012.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é Cultura popular**. São Paulo. Brasiliense, 1990.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Trad.: Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1988.

_____, Giulio Carlo. **Guia de História da Arte**. Trad.: M. F. Gonçalves de Azevedo, 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. 7ª ed. São Paulo: Pioneira, 1992.

AYRES DA SILVA, A.C.M. AYRES DA SILVA, A.L.M. **Cerâmica Popular: Rio Real – Tradição, técnica e arte em argila**. 2013, 7 p. São Paulo.

AZEVEDO, Paulo Ormino. Introdução. In: **BAHIA**. Secretaria da Cultura e Turismo. IPAC – BA. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia**. Salvador: SCT: PEAT, 1999. V. 6.

BAHIA, Cultura da. **Design Popular: Guia de sugestões para o educador**. Salvador. ONG Cipó, 2002.

BARDI, Lina Bo. **Pequenos cacos, fiapos e restos de civilizações**. A Tarde Cultural. Salvador Bahia 23 de Outubro 1993 (texto original de 1980) apud COSULICH, Roberta de Marchis. Lina Bo Bardi: do pré-artsanato ao design. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

BARROS, Souza. **Arte, folclore, subdesenvolvimento: continuação à análise de contraste nas sociedades tradicionais**. Rio de Janeiro: Paralelo, 1971.

BAXTER, Mike. **Projeto de Produto – Guia prático para o design de novos produtos**. São Paulo, 1998.

BENKENSTEIN, Janine Cristiane. **O Empoderamento Social e o Poder Local como instrumentalizadores na formulação democrática de Políticas Públicas Municipais**. Anais do XIX Encontro Nacional do CONPEDI, p.3375-3384, Fortaleza: 2010.

BONSIEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

Bordados em tauá: cerâmica de Rio Real / Pesquisa e textos e Letícia Viana, Maria José Chaves Ramos, Raul Lody e Ricardo Gomes Lima; pesquisa atualizada por Magnair Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro – RJ: IPHAN, CNFCP, 2009, 40 p. il.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato: O caminho brasileiro**. Terceiro Nome. São Paulo: 2011.

BRITES, Blanca. TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 1992.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A produção simbólica: teoria em sociologia da arte.** Trad.: Glória Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo.** Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAPUCCI, Vitor Zappi. **Fragmentos de cerâmica brasileira.** São Paulo: Editora Nacional (Brasília – DF): INL, 1987.

CARVALHO, Alecis Francisco de. **Design e Identidade: estudo de casos aplicados ao Brasil.** Dissertação (Mestrado), 2012, 114 f., Belo Horizonte - MG: UPD/UEMG, 2012.

CASTRO LIMA, Carmem Lúcia. **Debate sobre Indústrias Criativas: uma primeira aproximação para o estado da Bahia.** 2.º Encontro de Economia Baiana, Salvador: Setembro de 2006.

CIPUNIUK, Alberto. SZANIECKI, Barbara. **Para além do “Design Social”.** In: 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2010, São Paulo. Anais do 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: 2010. p. 750 - 758.

COIMBRA, Silvia. **O reinado da lua: escultores populares do nordeste.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

COLI, Jorge. **O que é Arte.** 15a Ed., Editora Brasiliense, São Paulo – SP: 1995.

COSTA, Boni Guimarães. **A Bacia Inferior do Rio Real: uma análise socioambiental.** Dissertação (Mestrado), 2011, Aracaju - SE: UFS, 2011.

COSTA, Carla Cristina Coêlho da. **A cerâmica de Barra: processos de manufatura, decoração e queima.** Salvador - BA: Revista Ohun, ano 3, n. 3, p. 1-36, set. 2007.

COSTA, Janete. RUGIERO, Roberto. LIMA, Ricardo et al. **ARTESANATO PRODUÇÃO E MERCADO: UMA VIA DE MÃO DUPLA** In: Exposição Artesanato

Solidário. Mesa Redonda, São Paulo – SP: 2002, Instituto Tomie Ohtake. Central ArteSol.

COSULICH, Roberta de Marchis. **Lina Bo Bardi. Do Pré-artisanato ao Design.** 2007, 158 f. il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo: SP, 2007.

CUNHA, Celso Almeida da Silva. A Cerâmica Popular Baiana: Suas Origens e Principais Influências, p. 580-591. In: **Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [= Blucher Design Proceedings, v. 1, n. 4].** São Paulo: Blucher, 2014.

DE MORAES, Dijon. **Metaprojeto: o design do design.** São Paulo: Blucher, 2010.

DENIS, Rafael Cardoso. **Design, Cultura Material e Fetichismo dos objetos.** Rio de Janeiro: ARCOS, 1998.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à História do Design.** São Paulo: Edgar Blucher, 2004.

DENIS, Rafael Cardoso. **Design para um mundo complexo.** São Paulo: Cosac Naif, 2008.

DIAS FILHO, Clovis dos Santos. **Cultura Material: produção de artesanato através do processo de Design.** Dissertação (Mestrado), 2007, Salvador/BA: FACOM/UFBA, 2007.

ETCHEVARNE, Carlos. Acerca das primeiras manifestações ceramistas da Bahia. In: ALMEIDA, Marlice. ETCHEVARNE, Carlos. **Cerâmica Popular.** Salvador - BA: Instituto Mauá, 1994, p. 28-45.

FACCA, Claudia Alquezar. A Transdisciplinaridade e o Pensamento do Design. In: 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2010, São Paulo. **Anais do 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design.** São Paulo: 2010. p. 760 - 766.

FACHONE, Savana Leão; MERLO, Márcia. **Designer Artesão ou Artesão Designer? Uma questão contemporânea. As aproximações por meio das intervenções de design no artesanato.** São Paulo: Rosari, 2010.

FILHO, Hermano Borba. RODRIGUES, Abelardo. **Cerâmica popular do nordeste.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1969.

FINIZOLA, Fátima; SANTANA, Damião. Iconografia das Carrocerias de Caminhão de Pernambuco. In: **Anais do 6º Congresso Internacional de Design da Informação, 5º InfoDesign Brasil, 6º Congic.** Recife: Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI, 2013.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto Nacional do Folclore. **Artesanato Brasileiro: rendas.** Rio de Janeiro, 1981, 96 p. il.

GABBAI, Miriam B. B. **Cerâmica arte da terra.** São Paulo: Ed. Callis, 1987.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.** São Paulo: Ed. Atlas, 1995.

GONÇALVES, Letícia Pedreira Diniz. **Construindo o “design socioterritorial” – uma ferramenta de transformação social.** Dissertação (Mestrado), 2008, 187 f., Salvador - BA: UCSAL, 2008.

GUERRA, Enéas. Publicação Associação Bahia Design: **Design na Bahia – O imaginário, a imaginação e a imagem.** Salvador: Solisluna, 2002.

KINDLEIN JÚNIOR, Wilson. PLATCHECK, Elizabeth Regina. CÂNDIDO, Luiz Henrique Alves. **Analogia entre as metodologias de desenvolvimento de produtos atuais, incluindo a proposta de uma metodologia com ênfase no ecodesign.** s/e. s/l: s/d.

LANGENBACH, Marcos Lins. **Além do apenas funcional. Inovação social e design de serviços na realidade brasileira.** Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção), 2008, 123 f., Rio de Janeiro: COPPE/UFRJ, 2008.

LEAL, João. **Metamorfoses da Arte Popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa.** 30 p. In: *Etnográfica*, Vol. VI (2), pp. 251-280, Lisboa: Portugal, 2002.

LIMA, Ricardo Gomes. **Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda.** Disponível em:

http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf

LIVRAMENTO, Maria do. Apêndice 1/DVD. Rio Real-BA: Fevereiro de 2014. Entrevista com Celso Almeida da Silva Cunha.

LÜNDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. Métodos de Coleta de Dados: observação, entrevista e análise documental. In: **Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas.** São Paulo: 1986, cap.3, p.25-44.

MACHADO, Clotilde de Carvalho. **O Barro na Arte Popular Brasileira.** Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1977.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Manual para normalização de publicações técnico-científicas / Júnia Lessa Franca, Ana Cristina de Vasconcellos; colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. 8 ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MARTIN, Gabriela. **A cerâmica como invenção independente na América.** In: **ANTES: histórias da pré-história.** Rio de Janeiro: (s.n) Catálogo de exposição, 12 out. 2004 – 09 jan. 2005. Centro Cultural Banco do Brasil.

- MARTINS, Daniela Menezes. **Comunidades Criativas das Geraes: um caso de inovação social na produção artesanal sob a perspectiva do design**. 2013, 203 f., Dissertação (Mestrado), Belo Horizonte: UPD/UEMG, 2013.
- MARTINS, Flávia. LUZ, Rogério. **Santeiros da Bahia: arte e religiosidade**. 1 ed. Recife: Caleidoscópico, 2010.
- MICHEL, Maria Helena. **Metodologia de Pesquisa Científica em Ciências Sociais: um guia prático para acompanhamento da disciplina e elaboração de trabalhos monográficos**. São Paulo: Ed. Atlas, 2005.
- MINAYO, M^a Cecília Souza (org). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 24^a ed. Petrópolis: Vozes, 1984.
- MORAES, Dijon de. **Análise do Design Brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Edgar Blucher, 2006.
- MORRIS, Richard. **Fundamentos de Design de Produto**. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- MOZOTTA, Brigitte Borja de; KLÖPSCH, Cássia; COSTA, Filipe Campelo Xavier da. **Gestão do Design: usando o design para construir valor de marca e inovação corporativa**. Porto Alegre: Bookman, 2011
- NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: Origens e instalações**. Rio de Janeiro: 2AB, 1997.
- NITZCHE, Rique. **Afinal, o que é Design Thinking?** São Paulo: Edições Rosari, 2012.
- OLIVEIRA, Albano Marinho de. **A Cerâmica Popular**. Salvador: 1960.
- OLIVEIRA, Moema David. **Design Brasileiro contemporâneo: percepções culturais sobre a poética na produção de Sergio Matos**. 2014, 164 f., Dissertação (Mestrado), 2014, Salvador - BA: EBA/UFBA, 2014.
- OTT, Carlos. **Pré-história da Bahia**. Salvador – BA: Ed. Progresso, 1958.

PAPANEEK, Victor. *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. New York - USA: Pantheon Books, 1971. In: NITZCHE, Rique. **Afinal, o que é Design Thinking?** São Paulo: Edições Rosari, 2012.

PEREIRA, Carlos José da Costa. **A Cerâmica Popular da Bahia**. Salvador: Ed. Progresso, 1957.

PEREIRA, Carlos José da Costa. **Artesanato e Arte Popular no Sertão Bahiano**. Depto Nacional – Documentário Histórico. SENAI. 1956.

Potes e caborés: cerâmica de Iará / Pesquisa e textos de Raul Lody e Ricardo Gomes Lima; pesquisa atualizada por Magnair Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010, 36 p. il.

Rio Real: bordados na cerâmica. FERRAZ, Iara (org), NASCIMENTO, Prissila Laiz Guimarães (Pesq.). Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2011. 136 p. il.

Ribando Potes: cerâmica de Passagem / Pesquisa de Elizabete Mendonça e Maria José Chaves Ramos; texto de Elizabete Mendonça e Ricardo Gomes Lima. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003, 40 p. il.

ROMANO, Fabiane Vieira; BATTISTELA, Luciana; MELLO, Iuva Carlina et al.

Projeto Design Social: geração de renda e resgate cultural através do design associado ao artesanato. In. Soc. V.5, n.1, p.106-113, Brasília: 2011. Disponível em: <http://revista.ibict.br/inclusao/index.php/inclusao/article/viewFile/229/213>

SANTAELLA, Lúcia. NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____, Lúcia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora. Visual. Verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Jorge Antônio Fontes. **Do artesanal ao Industrial. Dissertação de Mestrado** – Escola de Arquitetura UFBA. Salvador, 1985.

SANTOS, José Luis dos. **O que é Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SIGHELE, Scipio. E-book. **A MULTIDÃO CRIMINOSA: Ensaio de Psicologia Coletiva**. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/multicrim.html#n1>.

SILVA, Edna Lúcia da. MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação**. Florianópolis: UFSC, 2005.

SCHNEIDER, Beat. **Design – Uma Introdução. O design no contexto social, cultural e econômico**. São Paulo: Blucher, 2010.

SOARES, Leandro Queiroz; FERREIRA, Mário César. **Pesquisa Participante como opção metodológica para investigação de práticas de assédio moral no trabalho**. 2006. In: Psicologia (Florianópolis), v. 6, p. 85-110, 2006. Disponível em: http://www.unisc.br/portal/upload/com_arquivo/pesquisa_participante_como_opcao_metodologica_para_a_investigacao_de_praticas_de_assedio_moral_no_trabalho.pdf

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação** 18 ed. São Paulo: Cortez, 2001.

VALLADARES, José. **Artes maiores e menores. Seleção de crônicas de Arte**. Salvador, 1957.

VASCONCELOS, Joaquim de. “**Exposição de Trabalhos Mecânicos e das Indústrias Caseiras**”, Porto – Portugal: 1882, Revista da Sociedade de Instrução do Porto, II, 132-135, 345-350, 683-685. In: LEAL, João. **Metamorfoses da Arte Popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa**. 30 p. Lisboa: Portugal, 2002.

VASSÃO, Caio Adoro. **Metadesign: ferramentas, estratégias e ética para complexidade**. São Paulo: Blucher, 2010.

WOLLNER, Alexandre. **Textos Recentes e Escritos Históricos**. São Paulo: Edições Rosari, 2002, 105 p.

ZILIO, Carlos. **O Nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Entrevista com Janete Costa a Daniel Douek. Disponível em:

<http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=176&modo>. Acessado em 1º de Set. de 2013, às 22:20 hs.

Glossário de Cerâmica. Disponível em: <http://www.ceramicanorio.com>. Acessado em 14 de Out. de 2012, às 12 hs.

<http://www.ideo.com/about/>

<http://scienceblogs.com.br/socialmente/2012/08/e-jeitinho-brasileiro/>

http://anthro.palomar.edu/culture/culture_1.htm

<http://www3.iphan.gov.br:8080/interfacePublicaInrc/pagina/principal/principal.seam>

Apêndices

Apêndice A – CD contendo registros filmográfico e imagéticos da pesquisa de campo e entrevista realizada em Fevereiro de 2014.

Anexos

Anexo A - Guia para registro da produção cerâmica.

Fonte: Prof. Carlos Etchevarne, Depto. de Arqueologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) da UFBA.

INTRODUÇÃO À ARQUEOLOGIA PROF. CARLOS ETCHEVARNE

GUIA PARA REGISTRO DA PRODUÇÃO CERÂMICA

Localidade (nome da comunidade, município, estado)
 Vias de acesso (rodovia, estradas, caminhos)
 Nome do/a artesão/a
 Dados pessoais (idade, filiação, estado civil, grau de instrução)

A - ASPECTOS TÉCNICOS GERAIS DA PRODUÇÃO

1 – Localização e transporte da matéria prima

- 1.1- Fonte de matéria prima (local onde é extraída a argila para confecção do corpo cerâmico e dos pigmentos)
- 1.2- Denominação do lugar
- 1.3- Distância do local onde se produz a cerâmica
- 1.4- Forma da matéria prima durante o transporte
- 1.5- Frequência do abastecimento de matéria prima
- 1.6- Instrumental e meios de transporte
- 1.7- Pessoa/s que transporta/m

2 – Preparação da Pasta

- 2.1- Processo de limpeza (lugar de execução, tempo de utilização, pessoas que participam, horários ou dias em que é realizada)
- 2.2 – Componentes da pasta:
 - Tipo de argilas (composição, coloração)
 - Antiplásticos (natureza e composição, tamanho, coloração)
- 2.3 – Técnicas de Construção:
 - Etapas (tempo utilizado para a confecção da base, bojo, abertura, outros elementos)
 - Instrumental (descrição e nomes populares)
 - Pessoas encarregadas

3 – Tratamento de Superfície Antes ou Depois da Queima

- 3.1 – Alisamento, impermeabilização, engobo, brunimento (descrição do processo e listagem dos produtos utilizados)
- 3.2 – Decorações:
 - Plásticas (tempo dedicado, pessoas, instrumentos, motivos)
 - Pintura (tempo dedicado, pessoas, instrumentos, motivos)
 - Aplicações plásticas (tempo dedicado, pessoas, instrumentos, motivos, proporções)

4 – Queima

4.1 – local (denominação e situação com relação ao local de produção)

4.2 – tipo de queima:

a) com forno

- Tipo de forno
- Tipo de Atmosfera
- Cozimento resultante (completo / incompleto)
- Combustível utilizado
- Tempo de queima e resfriamento
- Coloração obtida
- Temperatura alcançada

b) com fogueira

- Tipo de fogueira
- Tipo de atmosfera
- Combustível utilizado
- Tempo de queima e resfriamento
- Cozimento resultante (completo / incompleto)
- Coloração obtida
- Temperatura alcançada

5 – Forma e Função

5.1 – Forma de cada tipo de vasilhame (do todo e das partes)

5.2 – Medidas

5.3 – Função/ões de cada tipo de vasilhame

- Doméstica
- Cerimonial

5.4 – Objetos não vasilhames: tipo, nome, função, períodos ou contexto em que são utilizados e pessoas que utilizam

B – ASPECTOS SOCIAIS ENVOLVIDOS NA PRODUÇÃO CERÂMICA

1. Referências históricas ou etnográficas da comunidade onde se produz cerâmica

2. Referências pessoais do artesão/ã: filiação, ascendência, pertinência a grupo étnico

3. Aprendizado das técnicas:

- Pessoas que transmitiram o conhecimento
- Pessoas a quem passou o conhecimento
- Local, período, duração e circunstâncias em que aconteceu o aprendizado
- Proibição quanto à transmissão do conhecimento

4 - Confeção da Cerâmica

4.1 – participação familiar (número de pessoas envolvidas)

4.2 – participação comunitária

4.3 – Repartição de tarefas por sexo, idade, status, parentesco, etc.

4.4 – Proibições permanentes ou transitórias para a confecção cerâmica

4.5 – Idealização ou preconceitos: avaliação pessoal e comunitária da produção cerâmica, antigamente e hoje

4.6 – Referências mágico-religiosas aos locais e pessoas que participam da produção

4.7 – Estórias, anedotas e brincadeiras sobre a fabricação e os artefatos resultantes

**C - ASPECTOS ECONÔMICOS CONCERNENTES À FABRICAÇÃO
DE ARTEFATOS**

- 1 – Relevância econômica da produção (comparação com outras atividades produtivas do artesão/ã e da família)**
- 2 – Relevância do tempo ocupado na produção (comparação com outras atividades produtivas ou não)**
- 3 – escoamento da produção:**
 - Tipo de mercado
 - Tipo de usuário ou cliente
 - Tipo de transação
 - Pessoas envolvidas na comercialização, periodicidade e tipo de transporte
- 4 – Produção requisitada**
 - Formas tradicionais
 - Novas formas criadas pelo grupo
 - Reprodução de formas sugeridas / impostas pelo consumidor
- 5 – Quantidade de objetos produzidos por artesão ou família**
 - Produção diária, semanal, mensal total e detalhe de cada tipo de objeto
- 6 – Importância da produção cerâmica na economia regional**
- 7 – Armazenamento (local, tempo, cuidados)**
- 8 – Previsão de vida útil do objeto**
- 9 – Comparação quantitativa de vasilhames domésticos cerâmicos e não cerâmicos**
- 10- Descarte da produção (controle de qualidade)**
- 11 – Finalidade do lixo (objetos quebrados)**

Data ____ / ____ / ____

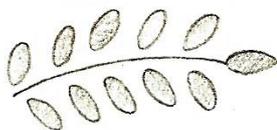
Nome do Pesquisador

Anexo B – Caderno de repertórios de Livramento

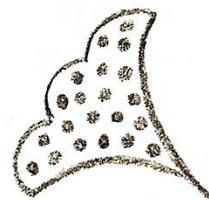
Fonte: Rio Real: bordados na cerâmica. FERRAZ, Iara (org), NASCIMENTO, Prissila Laiz Guimarães (Pesq.). Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2011. 136 p. il.

Elementos dos desenhos

Galho com folhas



Saia com pingos



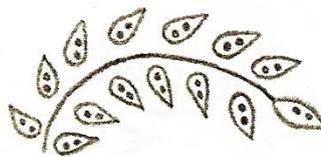
Folhinhas



Pingos d'água



Galho com pingos



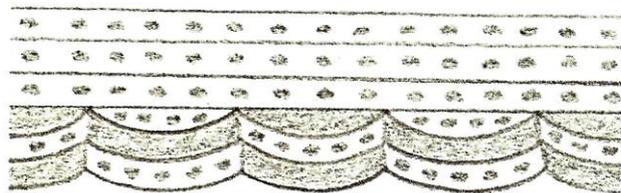
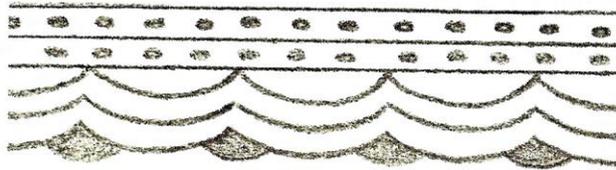
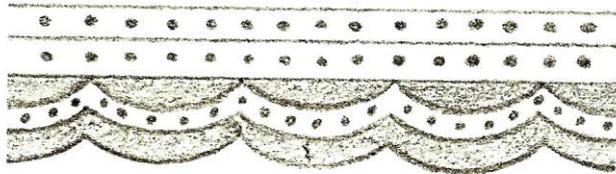
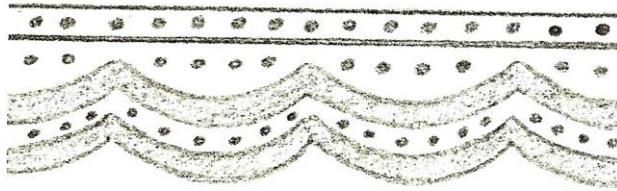
Ramo



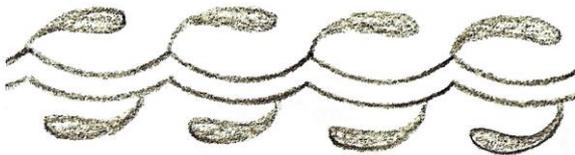
Bordas

São os desenhos feitos nas bordas dos vasos. Algumas são denominadas de bicos de renda, outras não possuem nome.

Bicos de renda

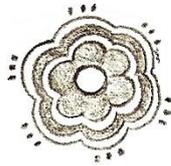


Outros tipos de bordas

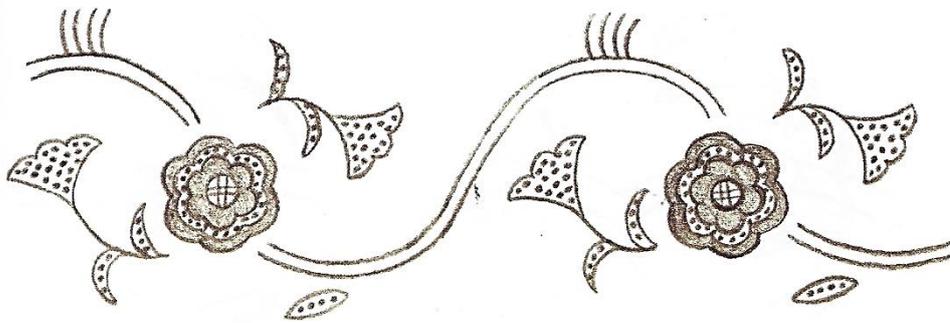
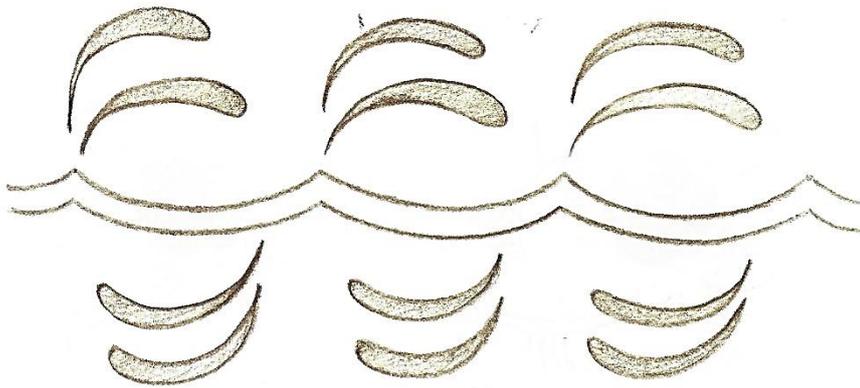


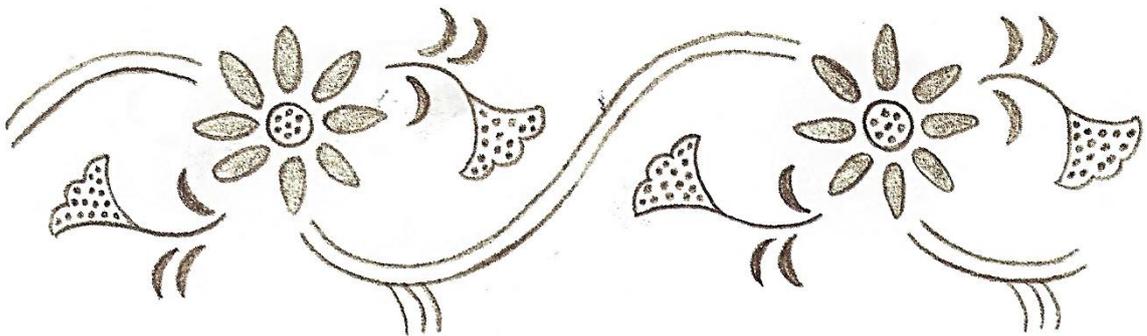
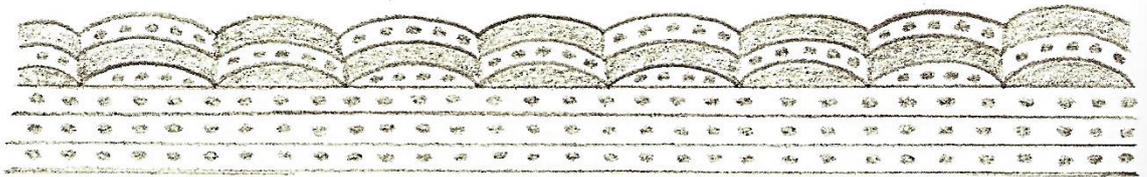
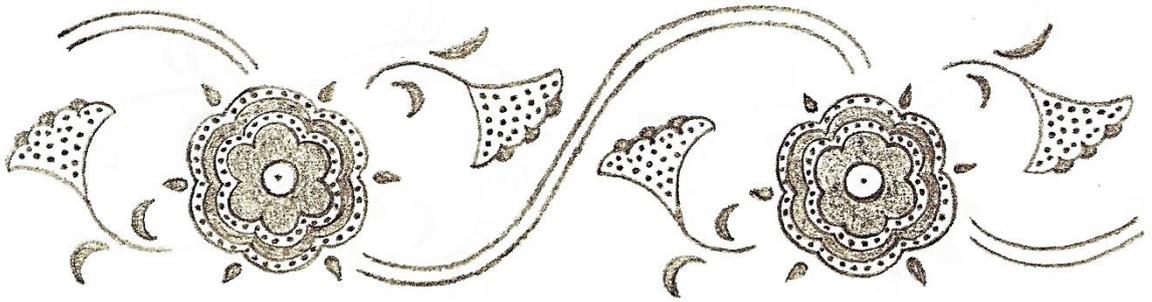
Flores

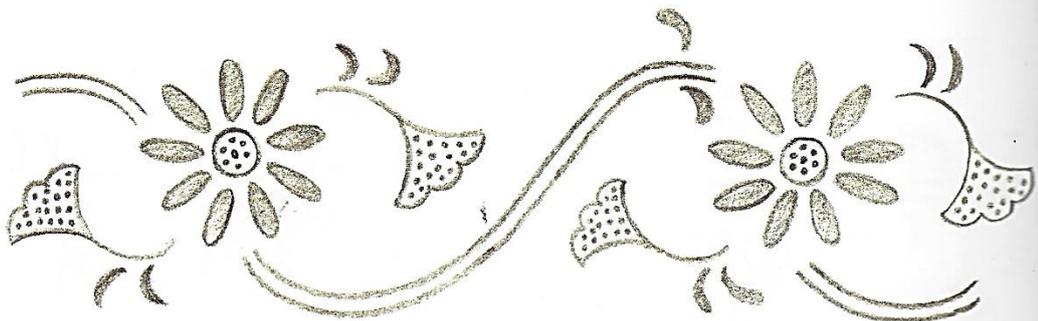
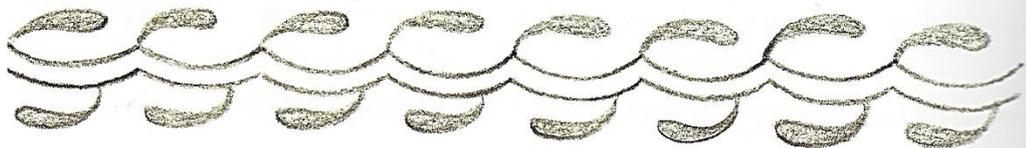
Todas são chamadas de "flor", mesmo diferentes. Somente uma tem nome: girassol.

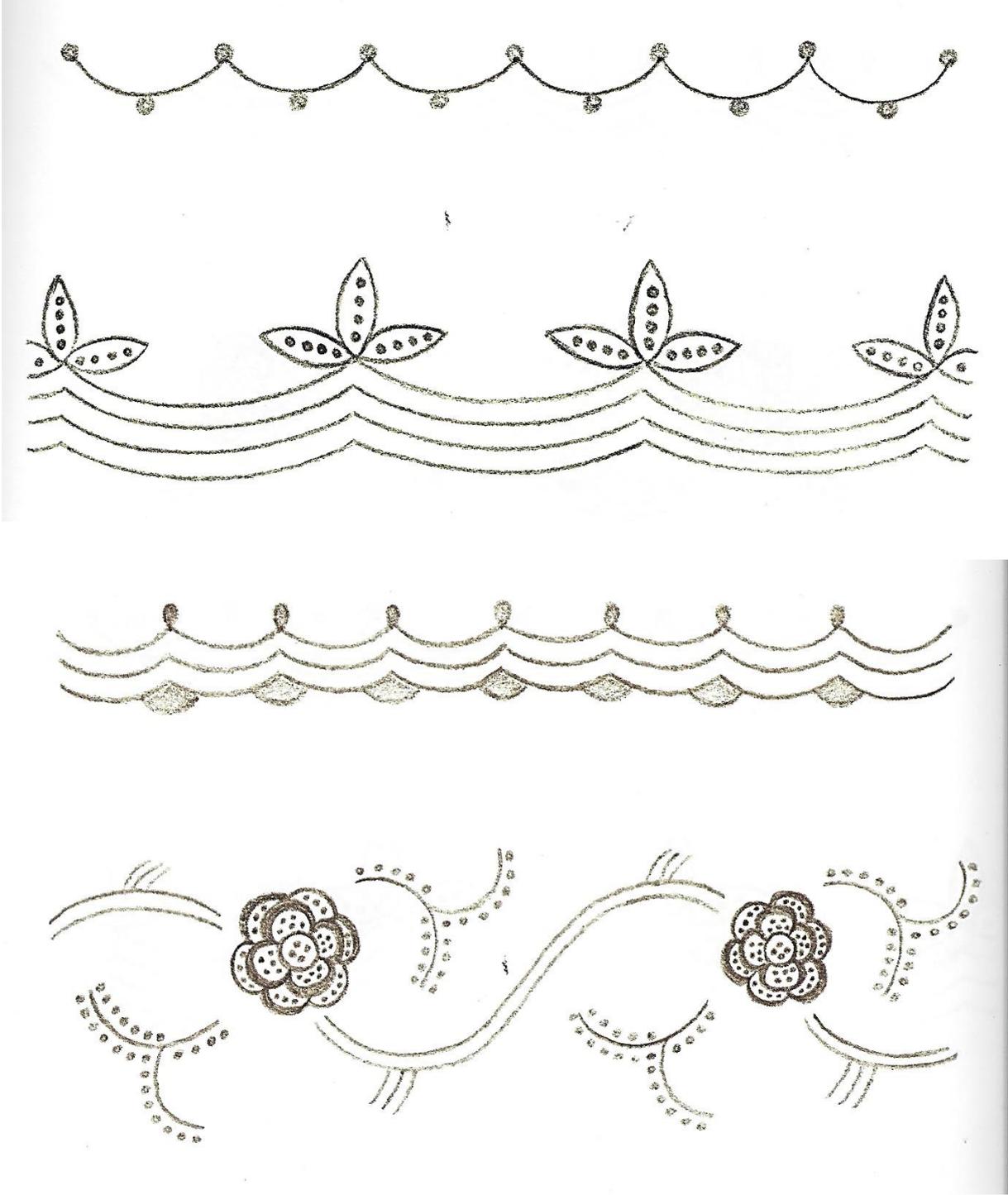


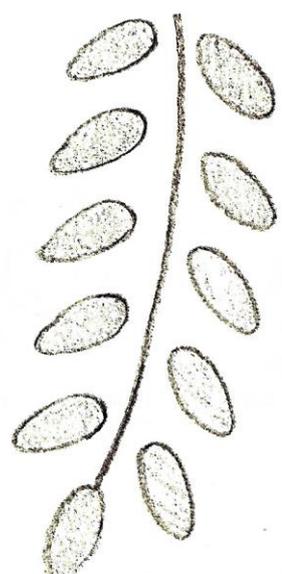
Bordados

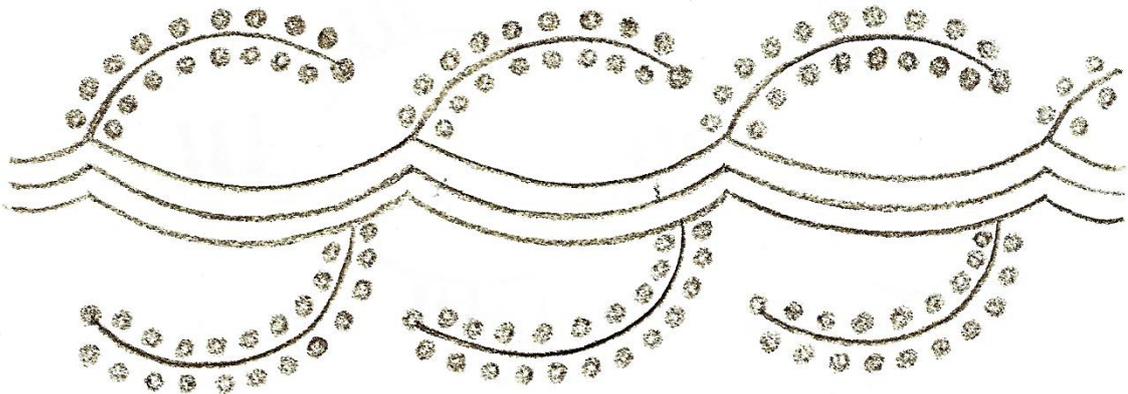


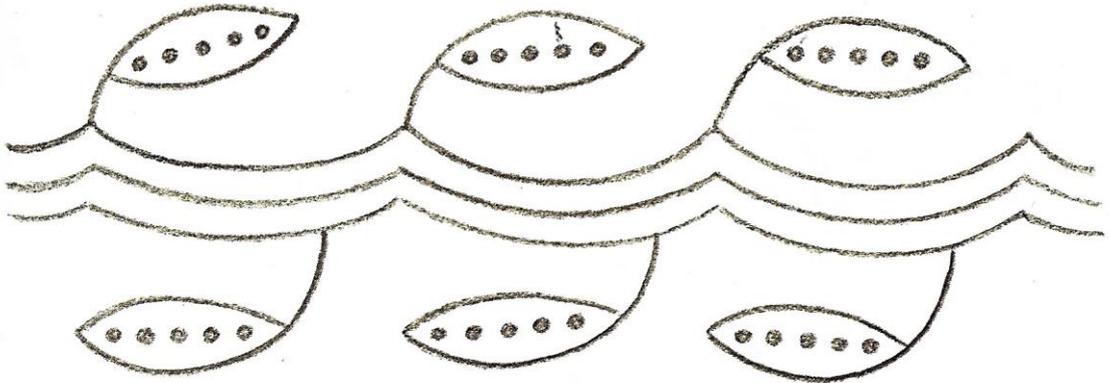
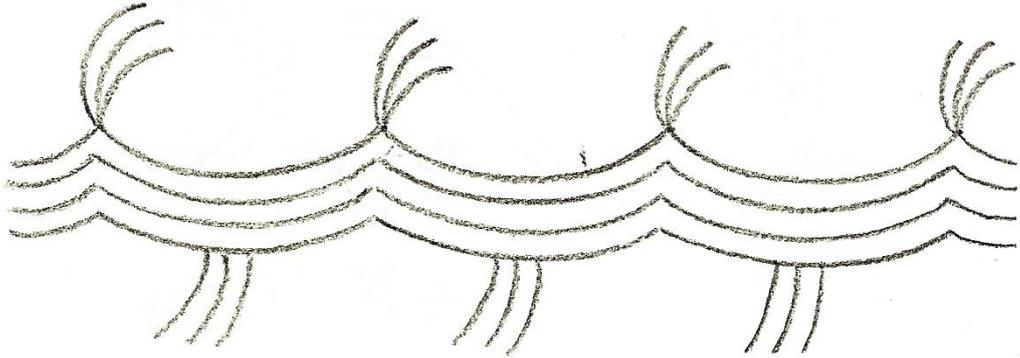


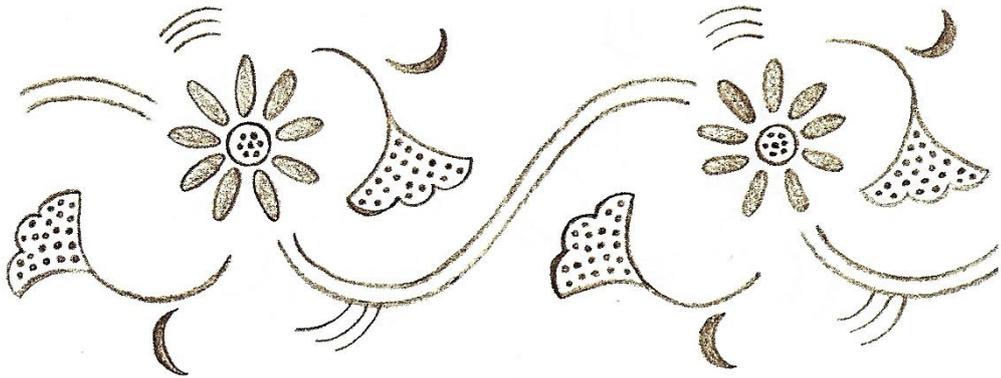
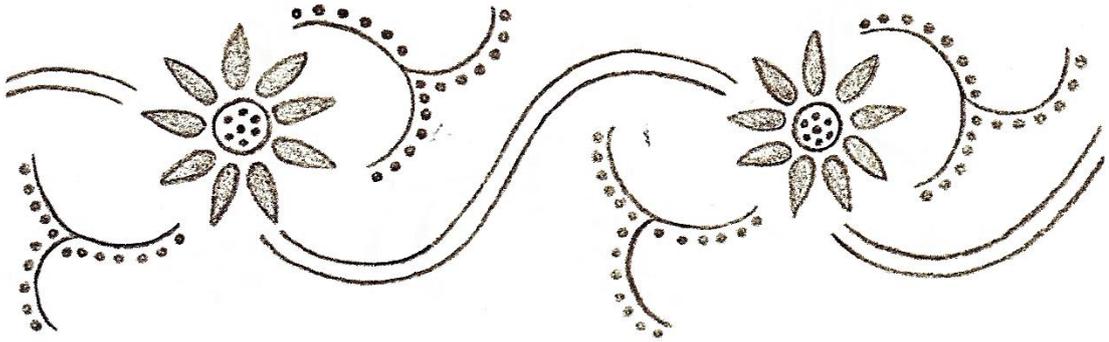


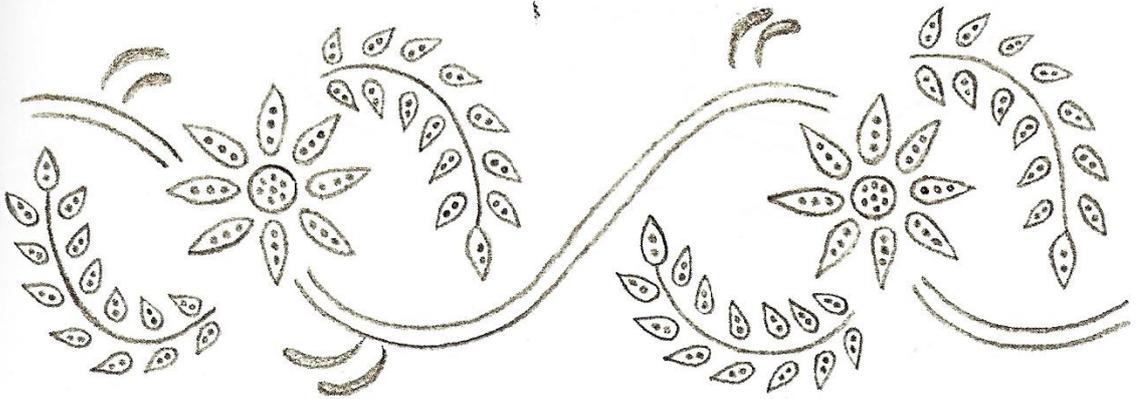
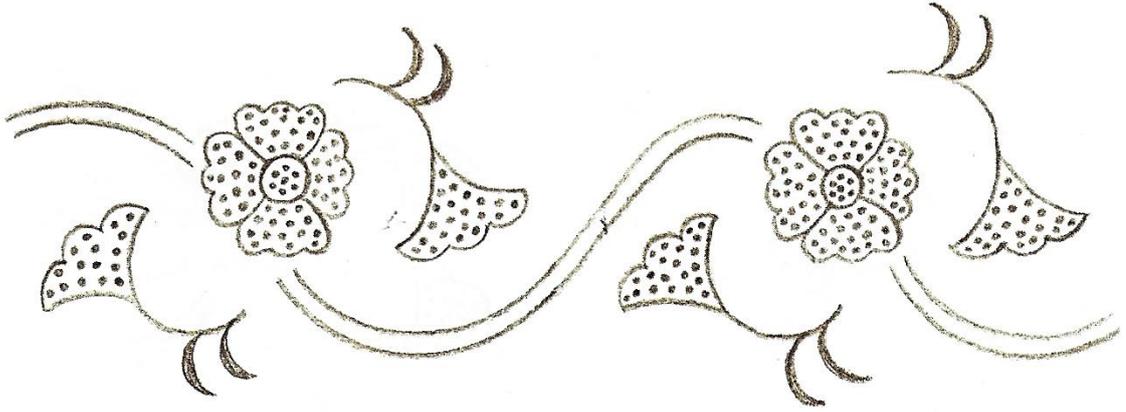


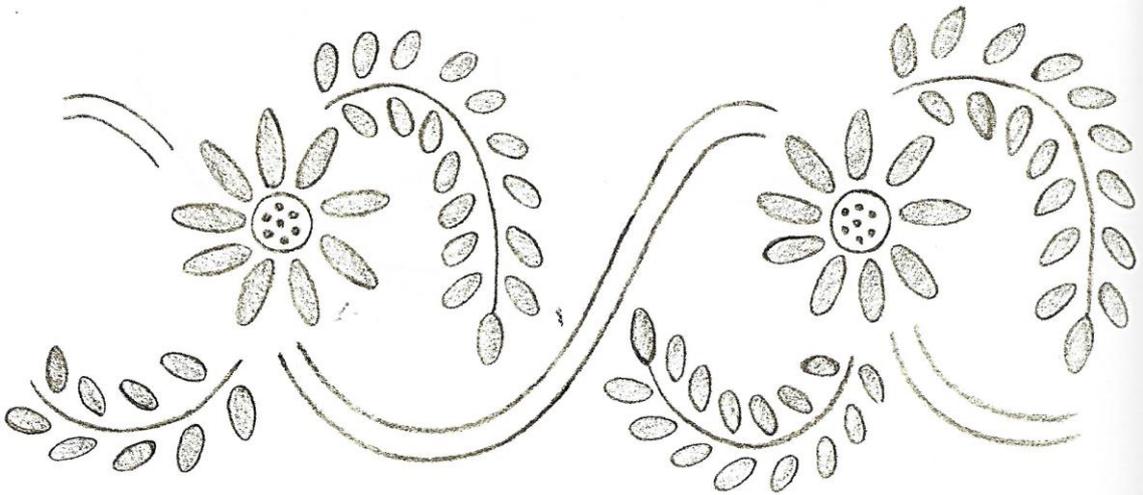
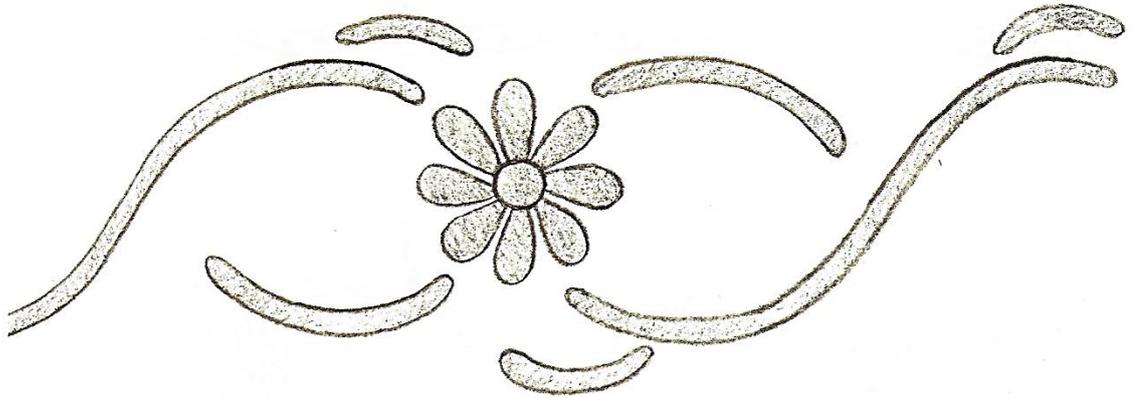












Anexo C – Fax com informações sobre a cidade

Fonte: Prefeitura Municipal de Rio Real, com destinatário a antiga Gerência de Fomento ao Artesanato do Instituto de Artesanato Visconde de Mauá.

From: PREFEITURA DE RIO REAL

☎ 75 426 1320

P.02

SUVEN/PELO P/ GEFAR ATT: DR. M^o JOSÉ

Ano	População Residente			Taxa de Urbanização (%)	Densidade Demográfica (hab./km ²)
	Urbana	Rural	Total		
1970	4.406	11.467	15.873	22,76	22,41
1980	7.120	11.952	19.072	37,33	26,93
1991	13.840	13.847	27.687	49,99	39,10
1996	16.982	13.292	30.274	56,09	42,76

Fonte: IBGE e CEB.

Tabela 4.1 — População do município de Rio Real.

População	Homens	Mulheres	Total
Urbana	8.304	8.678	16.982
Rural	6.879	6.413	13.292
Total	15.183	15.091	30.274

Fonte: IBGE.

Tabela 4.2 — População do município de Rio Real (1996).

População	Domicílios	População Residente	Média de Moradores por Domicílio
Urbano	3.939	16.914	4,29
Rural	2.837	13.261	4,68
Total	6.771	30.175	4,46

Fonte: IBGE.

Tabela 4.3 — Domicílios no município de Rio Real (1996).

321 56
VENA

426 1294

SUVEN/PELO P/GEFAR ATT: DRS MBSOSÉ

Local	Nº de Terminais			Posto de Serviço
	Residencial	Comercial	Telefone Público	
Rio Real	456	74	14	02
Loreto				01
Puba				01

Fonte: TELEBRASIL.

Tabela 4.17 — Serviço telefônico no município de Rio Real.

Ano	Nº de Telefones
1980	219
1985	328
1990	329
1997	547

Fonte: TELEBRASIL e CEB.

Tabela 4.18 — Telefones em serviço no município de Rio Real.

Ano	Veículos Registrados
1990	1.534
1991	1.754
1992	1.799
1993	1.868
1994	1.770
1995	1.677
1996	1.551

Fonte: DETRAN e CPI.

Tabela 4.19 — Veículos registrados no município de Rio Real.

Sussem / Pêlo pi Gêpar Alt : Dr. Ma José
 PREFEITURA MUNICIPAL DE RIO REAL/BAHIA
 SECRETARIA MUNICIPAL DA AGRICULTURA

DADOS DO MUNICÍPIO DE RIO REAL/BAHIA- 1997

1- ESTIMATIVA DE DADOS AGRONOMICOS DAS PRINCIPAIS CULTURAS

Cultura	Area(ha)	Produção(ton)
Citros	23.000	290.283
Coco-da-baia	1.800	90.000*
Maracujá	350	2.100
Mandioca	400	5.100
Feijão	300	360
Mamão	105	630
Abacaxi	45	900

*frutos

2- Características do Município

2.1- Distância em relação a capital: 200 Km

2.2- Altitude: 167 m

2.3- Relevo: tabuleiros costeiros, planície costeira e cursos inferiores

2.4- Vegetação: caatinga e floresta

2.5- Rios principais: Real e Itapicuru

2.6- Ocorrências Minerais: calcários, diamante, ouro, exploração de argila e calcário.

2.7- Clima: precipitação média anual: 900 a 1.000 mm

temperatura média anual: 24,7 °C

período chuvoso: abril a junho

tipos climáticos: seco subúmido

2.8- Potencial Agroclimático: apresenta aptidão climática para as culturas: citros, maracujá, coco-da-baia, amendoim, caju, abacaxi, algodão herbáceo, feijão, sisal, mamona, milho, soja e pastagem.

2.9- População: 15.207 homens e 14.940 mulheres, total de 30.147 habitantes

2.10- Regionalização: Microregião denominada Agreste de Alagoinhas

2.11- Área: 708 Km²

RUA SÃO PAULO, S/N, CENTRO- RIO REAL/BAHIA- CEP: 46330-000
 FONE: (075) 426-1294 Email: macedo@gd.com.br

From: PREFEITURA DE RIO REAL

☎ 75 426 1320

P. 01

*EM ATENÇÃO A VERA MACHADO*PREFEITURA MUNICIPAL DE RIO REAL/BAHIA
SECRETARIA MUNICIPAL DA AGRICULTURA*Severin | Pelo pi Gofar Att: Sr. Macedo***DADOS SOBRE RIO REAL/BAHIA**

Ano: 2.000

1- ÁREA TOTAL: 708 Km²
70.800 ha
1 Km² = 100 ha

2- ÁREA OCUPADA COM :

2.1- AGRICULTURA= 31.860 ha

2.2- PASTAGEM= 30.000 ha

2.3- EUCALIPTO= 6.000 ha

3- ÁREA REMANESCENTE (BENFEITORIAS, IMPRÓPRIAS PARA
CULTIVO, ETC.)= 2.940 haRUA SÃO PAULO, S/N CENTRO - RIO REAL- BAHIA- CEP: 48330-000
FONE: (075)426-11294 Email: macedo@gd.com.br
FONE:(075)426-1320

Summ / Relô p/ Gezar Att: Sr. Ugoze

3. CONSIDERAÇÕES

É importante acrescentar a importância econômica da fruticultura para o município, notadamente na cultura de laranja, atualmente a maior fonte de renda, correspondendo a maior área plantada do Norte-Nordeste, com 60% da produção do Estado da Bahia.

A criação de animais, vale salientar os Bovinos, com aproximadamente 32.000 cabeças, seguido da criação de aves, ovinos, eqüinos e suínos.

A indústria, bastante tímida com a cerâmica (fabricação de telhas, blocos e tijolos), surge na agro-indústria com fabricação de polpa de frutas uma boa fonte de geração e renda e com potencial para implantação de moagem de frutas para produção de suco concentrado, principalmente de frutos cítricos.

Já se encontra no município em pleno funcionamento a AGROINDUSTRIAL CITROPOLPA (FRUTPOLPA) LTDA, com uma capacidade de esmagamento de 3.0 ton/hora de frutas, que gera 25 empregos diretos e 200 indiretos e inúmeras fábricas de bolachinha de goma, de produção artesanal e tradicional no município.

Anexo D – Notícia do Diário Oficial do Estado da Bahia

Fonte: Diário Oficial da Bahia, edição 19-20 de Janeiro de 2002 sobre programa de fortalecimento de cidadania que abrange a cidade de Rio Real.



No município de Rio Real, as ações de qualificação da mão-de-obra beneficiaram vários artesãos locais, orientando os processos de produção e comercialização

Iniciativas foram ampliadas e houve um maior destaque para a capacitação

A integração das ações entre os diversos setores da Setras (Secretaria do Trabalho e Ação Social) e a parceria com outros órgãos do governo e ONGs (organizações não-governamentais) foram muito importantes para os resultados alcançados em 2001, segundo o secretário do Trabalho e Ação Social, Roberto Muniz.

O fortalecimento da cidadania também foi uma das ações da Setras, a exemplo da ampliação do atendimento ao idoso, ao portador de necessidades especiais, às crianças carentes, ao

adolescente em conflito com a lei. Essa ampliação buscou a interiorização das ações da Setras para o atendimento ao modelo de desenvolvimento adotado pelo Estado, de desconcentração industrial.

Os números do Mãos à Obra, com o atendimento de mais de 900 mil trabalhadores, evidenciam a importância do trabalho de qualificação profissional que beneficiou 236 mil trabalhadores (30% a mais do que em 2000) em 400 municípios.

A qualificação e a intermediação de mão-de-obra tiveram papel importante na implantação das indústrias que o governo vem atraindo para a Bahia. A intermediação de trabalhadores autônomos totalizou 88 mil contratações e esse número deve crescer este ano,

porque a Setras, atenta às mudanças da sociedade, formou, em convênio com a Ufba (Universidade Federal da Bahia), a primeira turma de cuidadores de idosos, novo profissional oferecido pelo Patra (Programa de Apoio ao Trabalhador).

Em 2001, a Setras contou ainda com novos programas para o seu trabalho social: Agente Jovem, Sentinela, Comunidades Produtivas, Gol com Arte, Pronager e NAF (Núcleo de Apoio à Família), O Comunidade Produtiva, por exemplo, chegou a 23 municípios e promoveu investimentos e geração de renda na implantação de usina de beneficiamento de café, fábricas de pré-moldados, de doce e polpa de frutas, oficinas de corte e costura, informática e padaria co-

munitária.

Na área da criança e do adolescente, a Setras também conseguiu números importantes, como no Peti (Programa de Erradicação do Trabalho Infantil), que em 2001 chegou a 88 municípios, beneficiando 117.645 crianças e adolescentes. Em 2000, o programa estava em 40 municípios e fazia 75.475 atendimentos.

Para o secretário, o crescimento do programa é importante, porque "lugar de criança é na escola. Estamos trabalhando pelo fortalecimento das famílias com programas de geração de renda, evitando que novas crianças precisem ser retiradas do trabalho nas áreas onde o Peti já está implantado", disse.

O trabalho de fortalecimento

da cidadania é muito significativo na Fundac, cuja missão principal é o adolescente infrator. A proposta pedagógica e as instalações da Case trouxeram, no ano passado, delegações de vários estados para conhecer a experiência da Bahia.

Na Defesa Civil, o governo da Bahia também se destacou em 2001, ao cobrir todos os 417 municípios com as Comdes (Comissões Municipais de Defesa Civil), tornando a Bahia o único estado no país a ter essa condição e garantindo atendimento mais imediato em situações de calamidade.

A Setras também conquistou bons resultados—inclusive o Top de Marketing, com o FazAtleta, programa desenvolvido pela Sudesb, em parceria com a Secretaria da Fazenda.

Anexo E – Notícia do Diário Oficial do Estado da Bahia

Fonte: Diário Oficial da Bahia, edição 01 a 02 de Maio de 1999 sobre exposição de cerâmica baiana no Rio de Janeiro.

8

Salvador • Sábado e Domingo
1ª e 02 de maio de 1999
Ano LXXXIII • Nº 17.091 e 17.092

1

DIÁRIO OFICIAL
República Federativa do Brasil • Estado da Bahia

TRABALHO

Cerâmica baiana será exposta no Rio

Ceramistas de Rio Real e Irará estão organizados através de cooperativas

“No dia que não faço louça, eu sinto uma agonia. Tenho muito gosto no que faço. Quero fazer meu trabalho até ficar velhinha. Até não agüentar mais”. É com esse sentimento de fé e entusiasmo que a ceramista Maria José Santos, 55 anos, enfrenta o trabalho árduo de transformar o barro em peças decorativas e utilitárias no povoado de Lajes, zona rural de Irará, município a 129 km de Salvador, onde a manifestação da cerâmica, de origem indígena, é uma das mais originais da Bahia. Modelada à mão, é uma tradição passada de mães para filhas durante várias gerações.

Mas essa tradição, de importância para o enriquecimento da cultura popular, ganha agora uma nova força contra o risco do processo de extinção, com o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais - Paca, da Funarte/Centro Nacional de

cultural, busca a melhoria do padrão de vida das comunidades. Ainda para este ano está prevista uma exposição no Rio de Janeiro, para divulgar o artesanato produzido em Irará e Rio Real e colocar os artesãos em contato com novos mercados urbanos.

A diretora-geral do Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, Maria Helena Tanajura, disse que a experiência anterior com a Funarte, levando para a Sala do Artista Popular, no Rio de Janeiro, a exposição “Louça de Perfeição”, produzida no município de Barra, na região de São Francisco, continua rendendo dividendos. A exposição foi a culminância de um trabalho de resgate da produção dos ceramistas de Barra. Hoje, organizados em cooperativa, os ceramistas já conquistaram novos mercados. A produção não é escoada apenas nas lojas do Mauá em Salvador. É também vendida diretamente para Recife e Rio de Janeiro. Por isso - destaca -, essa nova ação será muito importante para o artesanato baiano, principalmente para a cerâmica, uma das raízes da nossa cultura popular.

Para tornar realidade o Paca a secretária do Trabalho e Ação Social, Ridalva Figueiredo, está



Foto de Jean

Linhas suaves da cerâmica de Irará guardam proximidade com cerâmica indígena.

Produção é impulsionada

... pela força da tradição

Projeto fará levantamento

Folclore e Cultura Popular, programa Comunidade Solidária. A cerâmica de Irará e de Rio Real foram, na Bahia, as eleitas pelo Paca. O programa, além de estar voltado para a preservação

Instituto Mauá dá apoio

O Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, autarquia da Secretaria do Trabalho e Ação Social - Setras - e responsável pela política do artesanato no estado, já está apoiando o trabalho da Funarte. Técnicos do Mauá já estiveram em Irará e Rio Real. Primeiro, acompanhando os antropólogos da Funarte e, no segundo momento, fazendo articulações com a Prefeitura Municipal, cuja participação nesse processo é muito importante, principalmente para revelar a realidade socioeconômica do município, além de mobilizar a comunidade para as mudanças.

O prefeito de Irará, Antônio Campos, recebeu a visita da equipe técnica do Instituto Mauá com muito entusiasmo. Ele tem planos para melhorar as condições de trabalho das ceramistas. Primeiro, com a construção de um grande galpão que daria mais conforto do que os

empenhados em dar total apoio ao trabalho do Instituto Mauá, porque o artesanato é uma atividade de fundamental importância na geração de renda, além do seu valor cultural.

atuais locais de produção, espalhados pela zona rural. Com a centralização da produção, a Prefeitura colocaria água e a matéria-prima para as ceramistas. O fortalecimento das ceramistas viria com a formação de uma cooperativa.

A cooperativa pode ser uma solução para tornar mais rápido o escoamento da produção. Atualmente, a cerâmica de Irará é comprada diretamente pelo Mauá e comercializada nas lojas da Barra e do Pelourinho. São tachos, fogareiros, caqueiros, panelas, caborés e porões, esses grandes e bojudos assemelhando-se às antigas urnas funerárias utilizadas pelos indígenas. Mas o excedente da produção é comercializado na feira de Irará, onde a procura é pouco significativa, apesar dos preços baixos, se levados em consideração o trabalho e o tempo para a produção das peças.

peça louça da tradição

A tradição é a grande força que impulsiona a produção cerâmica em Irará. Maria José Santos está ensinando às noras e à neta a arte que aprendeu ainda menina, aos 7 anos, com a mãe. "Apanhei muito para aprender, mas valeu", observa. É um trabalho que exige uma forte habilidade manual e criatividade para transformar o barro em cerâmica utilitária e decorativa. A cerâmica de Irará, de linhas suaves, sem pintura, guarda muita proximidade com a cerâmica indígena encontrada pelos primeiros exploradores.

O processo de produção é demorado. "É preciso ser muito bom para fazer três potes grandes por dia", orgulha-se Maria José. A dificuldade começa em coletar o barro (trabalho geralmente feito pelos homens) nas serras, e carregado em burros. Depois, o barro é triturado com mão de pilão, peneirado, misturado com água (outro problema para as ceramistas que, às vezes, precisam andar 2 km para obter a água), formando grandes bolas, de onde vão sendo retirados pedaços para a suspensão

da peça. Depois da modelagem, vem o arremate, o corte e o alisamento com uma pedra. A peça é pintada com tauá (que dá cor vermelha) e brunida com seixos rolados. A queima é feita em forno rudimentar, à lenha, no fundo do quintal.

Embora Lajes seja o principal povoado de Irará, produtor de cerâmica, Mangueira, uma localidade rural sem água e sem energia elétrica, também guarda ceramistas tradicionais como Onorina Francisca Filha, 43 anos. Ela não teve muito tempo para brincar. Aos 10 anos, já estava aprendendo a arte cerâmica com sua mãe. Com seis filhos, que já lhe deram quatro netos, quatro estão envolvidas na produção de cerâmica.

Ela se queixa que o trabalho é duro, provoca dores nas costas, mas como Maria José, Onorina não pretende parar, embora o resultado financeiro nem sempre compense. "As vezes, a gente vai à feira e só vende R\$ 5", lamenta. E o pior é que o pessoal pensa que a gente ganha muito dinheiro fazendo louça", disse referindo-se à produção cerâmica.

na região

A cerâmica de Rio Real é comercializada, principalmente através das lojas do Instituto Mauá, pois, de acordo com os ceramistas, não compensa vender na feira do município. Feita pelas mulheres do povoado de Carro Quebrado, a cerâmica do município corre um risco de extinção ainda maior que a de Irará, porque o número de ceramistas hoje é bastante reduzido. Para o projeto Paca, o Instituto Mauá buscará junto ao município dados para um levantamento da situação atual das ceramistas.

Feita pelas mulheres, uma tradição passada de mãe para filha, a cerâmica de Rio Real destaca-se, principalmente, pela produção de potes lisos, decorados, em alto relevo (esses quase em extinção), meringas simples, meringas com gomos, meringas cabaças, além de panelas, filtros e alguidares ou fornos para casas de farinha.

Nas próximas semanas, a equipe técnica do Mauá volta a Rio Real, em busca de informações socioeconômicas que subsidiarão a Funarte na publicação que vai mostrar a importância da cerâmica do município e na definição das ações do Paca, programa que leva em consideração a realidade de cada centro de produção artesanal.

Anexo F – Notícia do Jornal A Tarde

Fonte: Jornal A Tarde, edição 17 de Maio de 2001 sobre exposição de cerâmica baiana no Rio de Janeiro.



*Dona Nitinha
exibe,
orgulhosa,
sua arte*



CERÂMICA Artesãs de Rio Real recuperam capacidade produtiva e expõem no Rio de Janeiro.

ANA MARIA VIEIRA

Os motivos pintados nos objetos cerâmicos, com predominância de pequenas flores e ramos, imitando bordados, agora se repetem nas paredes da entrada das oficinas de trabalho, construídas recentemente. É um sinal da recuperação da auto-estima das poucas ceramistas do município de Rio Real (a 233 km de Salvador), onde uma das mais fortes manifestações da cerâmica na Bahia — de tradição indígena, mas com forte influência portuguesa — corria o risco da extinção.

As mudanças no cenário sombrio da produção cerâmica em Rio Real começaram há um ano, com o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais - Paca, da Funarte/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Programa Comunidade Solidária, Sebrae, Prefeitura Municipal de Rio Real e o apoio do Instituto de Artesanato Visconde de Mauá. O Paca é um programa de âmbito nacional e, na Bahia, já fez trabalho semelhante, de resgate da produção cerâmica, no município de Irará, culminando

com uma exposição no Rio de Janeiro.

Agora, quem vai mostrar a beleza e originalidade da produção cerâmica são as artesãs de Rio Real. Elas só falam na viagem ao Rio de Janeiro, que ganha importância especial para quem vive na zona rural, no povoado de Carro Quebrado, a 8 km da sede do município. As artesãs vão mostrar a criatividade em exposição aberta hoje, às 19 horas, na Sala do Artista Popular do Museu de Folclore Edison Carneiro, da Funarte. As mais de 200 peças da mostra Bordados em Tauá - Cerâmica de Rio Real, adquiridas pela Funarte, já se encontram no Rio.

A exposição, na ótica da antropóloga Letícia Viana (da Funarte) — que esteve na zona rural de Rio Real em companhia de técnicos do Instituto Mauá, na semana passada —, será muito importante para a abertura de novos mercados e também para a difusão cultural da importante produção cerâmica. O Paca — explicou — busca ampliar a geração de renda com o artesanato, a partir da melhoria das condições de trabalho e do fortalecimento do associativismo. Tem também como preocupação o repasse

do saber, para evitar a extinção de importantes manifestações artesanais. Cada artesã é paga pelo programa para repassar o conhecimento a um grupo de crianças e adolescentes em oficinas educativas. Muitas delas já começam a revelar habilidade para a atividade.

A importância desse trabalho é destacado pela diretora-geral do Instituto Mauá, Maria Helena Tanajura, ao observar que, das seis últimas ceramistas de Rio Real, apenas quatro continuam em atividade. São elas que transformam o barro em peças decorativas e utilitárias de grande beleza, comercializadas nas lojas do Instituto Mauá. Uma tradição passada de mães para filhas, a cerâmica de Rio Real destaca-se, principalmente, pela produção de potes lisos, decorados em alto-relevo (estes quase em extinção), meringas simples, meringas com gomos, meringas-cabaças, além de panelas, filtros ou alguidares ou fornos para casas de farinha. Com as oficinas e a formação de novos artesãos, a tradição estará preservada, além de garantir ocupação e renda.

QUANDO: ABERTURA HOJE, ÀS 17 HORAS (ATÉ 24 DE JUNHO)
ONDE: MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO (RIO DE JANEIRO)
TELEFONE: EM SALVADOR (71) 264-5440; EM RIO REAL (75) 426-1652/1693

Com as oficinas e a formação de novos artesãos, a tradição é preservada, além de garantir ocupação e renda.

Anexo G – Cartão Postal

Fonte: Postal comemorativo à exposição de cerâmica baiana no Rio de Janeiro.



O Ministério da Cultura, por intermédio da Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes Plásticas e da Funarte/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular; o Conselho da Comunidade Solidária com o apoio do Sebrae; o Instituto de Artesanato Visconde de Mauá e a Prefeitura Municipal de Rio Real convidam para a inauguração da exposição da Sala do Artista Popular

**BORDADOS EM TAUÁ
CERÂMICA DE RIO REAL**

dia 17 de maio de 2001, às 17h
Rua do Catete, 179 – Rio de Janeiro
em frente à estação Catete do metrô

EXPOSIÇÃO E VENDAS
de segunda a sexta-feira, das 10 às 18 horas
sábados, domingos e feriados, das 15 às 18 horas
até 24 de junho de 2001

foto: Francisco da Costa

apoio:
Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro
• Fide • Itambasil • Virág

GOVERNO FEDERAL
FUNARTE
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE

Consolidada
Solidária

SEBRAE

MINISTÉRIO DA CULTURA/FUNARTE/CNFCP/MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO

sala do artista popular 94
S A P MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO

Torne-se membro da Associação de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro

Anexo H – Fotos Exposição de Cerâmica Baiana no Rio

Fonte: Arquivo antigo Instituto Mauá.





