

A Cerâmica da Barra: processos de manufatura, decoração e queima.

Carla Cristina Coêlho da Costa¹

RESUMO

O presente trabalho traz informações sobre a manufatura, queima e utensílios utilizados na confecção e decoração da cerâmica utilitária produzida no município baiano de Barra, após intervenção do Instituto Visconde de Mauá, não deixando de reportar aos métodos utilizados no passado pelas ceramistas. Na Barra, cidade localizada no Médio São Francisco, terra dos antigos barões da época do Brasil Colônia, persiste a produção cerâmica utilitária com algumas características indígenas quanto às questões plásticas, embora apresente também indícios de influência portuguesa. As fontes bibliográficas, anteriores à criação da Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, referem-se a uma produção realizada nos quintais das casas das ceramistas, no povoado denominado Caatinguinha, próximo ao distrito-sede, considerado um dos maiores centros oleiros do São Francisco. Naquela ocasião, nos anos 1950, o trabalho em cerâmica era exclusivamente feminino. A partir dos anos 1990, com a intervenção do Instituto Mauá dá-se a introdução do trabalho masculino, apontando para modificações, na manufatura e temática abordada nas peças. Sustentando-se em pesquisa de campo, documentação fotográfica, entrevistas *in loco* e análise de algumas peças, este trabalho sinaliza para a introdução da manufatura de imagens de santo em barro, até então inexistente naquela localidade, cuja tradição recai sobre uma produção utilitária.

Palavras-chave: cerâmica utilitária; Barra; processos de manufatura; utensílios; decoração; queima.

Este artigo tem por objetivo ampliar os estudos sobre cerâmica popular da Bahia, em especial a do município de Barra, cumprindo com a avaliação da Disciplina Artes Visuais na Bahia, ministrada pelo Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, do curso de Mestrado em Artes Visuais do Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes — EBA da Universidade Federal da Bahia — UFBA.

Pretendem-se, aqui, apresentar reflexões iniciais e analisar informações sobre os processos de manufatura, tipologia, matérias-primas, tipos e motivos decorativos, tratamento e

¹ Bacharel em Desenho Industrial – Programação Visual – UNEB. Especialista em Estudos Lingüísticos e Literários – Instituto de Letras – UFBA. Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA-UFBA / Bolcista: CAPES-PROCESS / Projeto de Pesquisa: A cerâmica da Barra: relações de gênero e representações do feminino. E-mail: carlacoelho1@ig.com.br
Orientador: Eugênio de Ávila Lins. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. E-mail: eugeniolins@zipmail.com.br

acabamento da superfície, queima e implementos utilizados na confecção da cerâmica produzida no município de Barra².

Com este propósito, foram realizadas visitas *in loco*, entrevistas aos ceramistas e revisão da literatura, com o objetivo de comparar as informações colhidas durante a pesquisa de campo com as encontradas nos textos que abordaram a produção cerâmica de Barra. Foi feita, ainda, uma documentação fotográfica de algumas peças, da queima e do processo de manufatura que permitiram elaborar uma análise preliminar do que se propõe.

Processos de Manufatura e Decoração

A fonte bibliográfica mais antiga, que faz referência à produção cerâmica do município de Barra, remonta aos anos 50 do século passado. Naquela ocasião, esteve na Barra o escritor baiano Carlos José da Costa Pereira³, que além de produzir dois livros de comensurável importância para que se conheça a história da cerâmica produzida na Barra, também fez o registro, em fotografia e em desenho, das peças produzidas naquela ocasião, no povoado de Caatinginha, localidade extremamente pobre, às margens do rio, onde havia uma produção oleira utilitária, com características indígenas, realizada por mulheres.

O livro escrito por Pereira (1957a)⁴, *Artesanato e Arte Popular*, aborda a formação histórica do artesanato no Vale do Médio São Francisco apontando a cidade de Barra como a que possuía maior importância por apresentar índices sociais e econômicos superiores às demais cidades ribeirinhas. No que concerne à produção manufatureira, o escritor assinala que a Barra fora a principal cidade do Vale, quanto à originalidade de seus produtos.

Sobre a cerâmica, especificamente, o autor relata a existência do povoado denominado Caatinginha: "[...] um dos mais interessantes centros oleiros de todo o São Francisco." (PEREIRA, 1957a, p. 140-141). Salienta, também, as condições precárias em que vivia a

² Cidade ribeirinha, localizada exatamente no ponto onde o Rio Grande, vindo de Barreiras, encontra-se com o Velho Chico, distante cerca de 670 km de Salvador (via balsa/Xique-Xique). Na década de 1670 a 1689, Francisco Dias D'Ávila, senhor da Torre de Tatuapara, assentou no ponto de encontro destes dois rios a Povoação de São Francisco das Chagas da Barra do Rio Grande do Sul. Esta terra é o berço de vultos ilustres da História do Brasil, tais como: Visconde do Bom Conselho - José Bento da Cunha Figueiredo, Barão da Vila da Barra - Francisco Bonifácio de Abreu, Barão de Cotegipe - João Maurício Wanderley, Barão de Macaúbas - Doutor Abílio César Borges.

³ CARLOS JOSÉ DA COSTA PEREIRA nasceu na Bahia. Escritor, pesquisador, publicou, na área de Folclore, *O artesanato na Bahia* (s/d), *Artesanato e arte popular no sertão baiano* (1956), *Artesanato e arte popular* (1957) e *A cerâmica popular da Bahia* (1957), além de ensaios em revistas especializadas.

⁴ A este livro foi acrescentada ao ano de datação a letra "a" devido à referência no texto de outro livro do mesmo autor com a mesma datação ao qual foi acrescentada a letra "b".

população, momento em que trata da origem da cerâmica, remetendo-a a uma herança indígena, onde se lê:

A população do lugarejo é de 800 habitantes mais ou menos. É um aglomerado humano paupérrimo, ocupando pequena área à beira do rio, com os casebres de taipa e sapê intervalados por poças d'água e caminhos lamacentos. Ali, os homens vivem na pesca, na pecuária ou numa pequena lavoura; as mulheres são oleiras, todas elas. A cerâmica de Caatinguinha nos faz supor uma herança indígena — sabendo-se que os Gês, bons oleiros, habitaram a região — não só pelo formato de muitas peças das que hoje produzem, por seus motivos ornamentais, mas, principalmente, pelas características do próprio trabalho [...] (PEREIRA, 1957a, p. 141).

Quanto à manufatura das peças, Pereira (1957a, p. 141), afirma que naquela época o barro era puxado à mão pela ceramista, pois não faziam uso do torno oleiro, ressaltando que todo o trabalho de "moldagem" era realizado pelas oleiras que permaneciam sentadas sobre uma tábua, utilizando-se de instrumentos tais como: cuia e pedaços de cuia. O termo moldagem foi utilizado inadequadamente pelo autor, pois segundo Berta Ribeiro (1988, p. 32), que uniformizou a terminologia usada na descrição científica de artefatos cerâmicos, *Moldado (Mold made)* diz respeito à técnica que se utiliza do auxílio de um molde para a confecção da cerâmica, sendo que não há registro desta técnica dentre os indígenas brasileiros. O termo que melhor se adequaria à técnica utilizada pelas ceramistas seria o modelado, uma vez que, o processo de confecção é feito diretamente com a pasta de barro.

Desta produção resultavam, segundo este mesmo autor, dois tipos de louça-de-barro: uma considerada simples e outra brunida denominada pelos ceramistas de "grosada" ou vidrada, vocábulo considerado inadequado pelo escritor. Ribeiro (1998, p. 34) denomina de vitrificação o tratamento dado à superfície da peça, que consiste na aplicação de uma resina após o cozimento e decoração da vasilha, desta forma percebe-se que o polimento da superfície, feito com substâncias vegetais tais como caroços de jatobá e "mucumã", descrito pelo autor, trata-se realmente do brunimento e não de vitrificação.

No que se refere à cerâmica produzida pelas mulheres de Caatinguinha, o autor destaca a qualidade das peças, tanto pelo valor estético quanto pela decoração apresentada. Cita os artefatos que eram produzidas no povoado naquela ocasião destacando a originalidade de uma moringa em formato zoomorfo de pato, conhecida atualmente como moringa pato.

[...] potes, moringas, quartinhas, filtros, talhas, e cachipôs. De um modo geral, muitas destas peças têm algum valor estético, quer na forma, quer nos elementos da decoração, destacando-se entre todas os potes, as talhas e originais moringas em forma de pato. (PEREIRA, 1957a, p. 141).

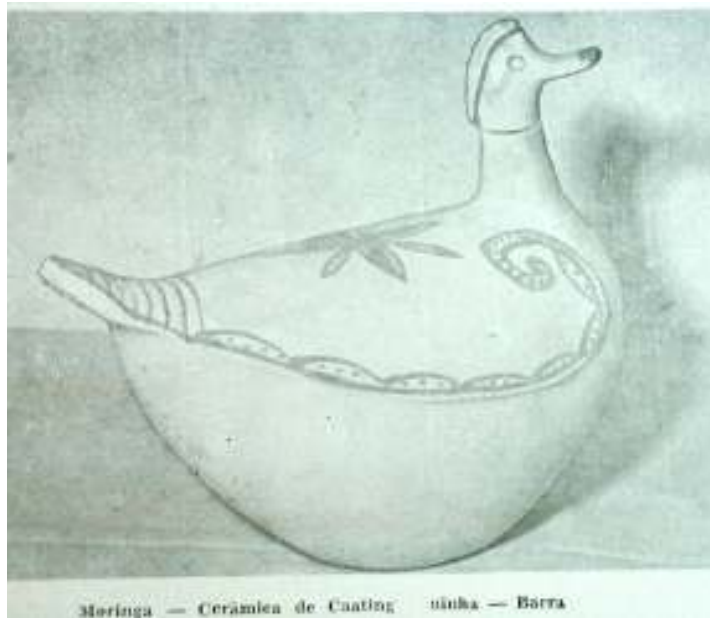


Figura 1 Moringa pato produzida em Caatinginha - Barra, registrada por Pereira (1957.1, p. 141).

A partir da (Fig. 1), influência da louça portuguesa pode-se verificar a utilização de motivos decorativos fitomorfos aplicados a uma moringa em formato zoomorfo, representando um pato. Entre os motivos ornamentais constata-se ainda, o uso de pontos alinhados dentro de uma espécie de renda em arabesco. Esses pontos também aparecem na extremidade espiralada de uma voluta representando todo este conjunto, uma asa da ave. Percebe-se, também, a representação de uma espécie de cauda feita com simples segmentos de linhas retas na posição horizontal. Todos estes motivos decorativos têm sua origem na cerâmica indígena. O autor não menciona os corantes empregados na ornamentação, nem no engobo, porém como se trata de origem indígena acredita-se que sejam o tauá e a tabatinga.

Em outro livro, intitulado *A cerâmica popular da Bahia*, Pereira (1957b) trata da "louça-de-barro" produzida na Bahia estudando sua origem, formas, técnicas e motivos. O autor menciona que as maiores influências sofridas pela louça-de-barro baiana foram resultantes de uma maior interferência dos padres franciscanos. Pereira (1957b, p. 24) ao referir-se à louça sertaneja descreve-a como "bruta e primitiva, mas possuidora de singela beleza". Menciona, inclusive, que a cerâmica sertaneja é resultante da "cultura-material cabocla, sertaneja", numa consequência do contato do branco desbravador com o índio.



Figura 2 Talha produzida em Caatinguinha – Barra, registrada por Pereira (1957.1, p. 137).

A talha (Fig. 2), influência da louça portuguesa, produzida no antigo povoado de Caatinguinha apresenta em sua decoração elementos fitomorfos em tabatinga ou caulim sobre o engobo em tauá aplicado no bojo da peça. Durante a pesquisa de campo na cidade de Barra, não se registrou, dentre a produção cerâmica atual, a existência de peça com as mesmas características tipológicas desta talha produzida nos anos 50, do século XX.

Ainda sobre a influência da Metrópole na produção cerâmica no Brasil colônia, Pereira (1957b, p. 23) aponta que algumas talhas foram inteiramente copiadas enquanto que os potes mesclaram-se com a louça indígena resultando em formas híbridas cuja repercussão se fazia perceber pela beleza de algumas peças.

O desenho (Fig. 3), retirado de Pereira (1957b), nos informa sobre o formato do bojo dos potes produzidos nos anos 1950 no povoado de Caatinguinha, o qual apresenta diferenças em relação ao que é atualmente produzido na Associação das Ceramistas, estas diferenças também são perceptíveis nos motivos decorativos empregados nas peças. Nos desenhos dos potes encontrados em Pereira (1957b), foram aplicados na decoração, além dos motivos naturalistas representados pelos elementos fitomorfos, um reticulado, produzido com linhas horizontais e verticais em posição oblíqua. Os corantes utilizados na decoração são os de origem indígena, percebendo-se que o tauá, corante amarelo rico em hidróxido de ferro, que, após a queima, resulta em tom avermelhado foi aplicado sobre toda a extensão da peça, enquanto que o bordado, a pintura interna e o lábio do pote receberam tratamento com a tabatinga, também denominada de caulim.



Figura 3 Pote, cerâmica da Barra, Pereira (1957.2, p. 41)

Em *Artesanato Brasileiro* (1986, p 48) foi encontrada a imagem de alguns potes com as mesmas características da (Fig. 4) encontrado em Pereira (1957b). A legenda da imagem refere-se ao transporte feito em canoas através do Rio São Francisco, à comercialização realizada na região de Xique-Xique e à decoração à base de tauá.



Figura 4 Cerâmica utilitária às margens do São Francisco fonte FUNARTE (1986, p. 48)

Os potes (Fig. 5) são exemplares dos que são produzidos atualmente pelas ceramistas na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima. Comparando-os com os potes produzidos no passado, percebem-se diferenças na forma do bojo da peça, pois o seu gargalo alonga-se até a metade do pote sendo menos acentuado do que os produzidos nos anos 1950. Quanto à decoração, percebe-se que ela é toda pintada com a presença de motivos geometrizarantes em ziguezague formando um conjunto com segmentos de linhas verticais paralelas, pontos alinhados na posição vertical e volutas em "cê" e de motivos naturalistas com a estilização de elementos fitomorfos, tais como ramos, folhas e flores.



Figura 5 Pote produzido atualmente em Barra. Foto cedida pelos ceramistas.

Quando se refere à cerâmica popular da Bahia, Pereira (1957b) destaca a qualidade das peças, devido ao esmero da confecção e acabamento, decoração e repertório plástico. Dentre os centros mais operosos, mencionados por este mesmo autor, constata-se que a produção possui característica "sempre utilitária mesmo em seus padrões estéticos". Pereira (1957b) aponta dois municípios do Vale do São do Francisco, Barra e Xique-Xique, pelo valor qualitativo da produção e como expressão artística.

Ainda sobre a cerâmica de Barra, Pereira (1957b, p. 40) descreve a utilização de três tipos de barro: "barro vermelho, amarelo e branco" usados na confecção e decoração. De acordo com este autor, a tinta para a decoração é conseguida "[...] 'pondo o barro de molho e esfregando-o[...]'", processo utilizado atualmente pelas ceramistas como atesta a pesquisa de campo, e as

informações passadas pela ceramista Cida, Maria Aparecida dos Santos Araújo, 42 anos, mãe de 6 filhos e que começou a trabalhar com cerâmica há 23 anos por influência de sua tia Nicinha, apelido da artesã Eunice Batista uma das mais antigas na região e que aos 62 anos, ainda trabalha com a louça de barro, conhecida pela destreza com que borda as peças. Apesar do emprego do barro vermelho descrito por Pereira, verificou-se durante a pesquisa que não existe este tipo de argila na região e que talvez o autor estivesse se referindo ao tauá após a queima, quando o barro adquire a tonalidade rubra. Quanto à obtenção da tinta, o relato de Pereira (1957b, p. 40) é confirmado por Cida que descreveu todo o processo:

Para apurar a tinta agente lava o barro com a água, esfregando as mãos durante uns três minutos para a areia separar do barro, a tinta líquida fica então na parte de cima e a areia na parte de baixo. Depois disto agente pega a tinta e coloca em outro vaso, aí está pronto para passar na louça. ARAÚJO, Maria. **Entrevista concedida à Carla Costa.** Barra-BA, 28/06/2003.



Figura 6 Aplicação do engobo em tauá no bojo do pote com o auxílio de pincel pela artesã Leonor Pereira dos Santos, ao lado Laura Gonzaga dos Santos (Mãe de Cida) e a própria Cida, modelam outras peças.

Segundo Pereira (1957b, p. 68), "[...] no Brasil, quando a mulher exerce a cerâmica, confeccionando as peças, ela é exclusivamente 'paneleira' ou modeladora — mercê da tradição indígena — e jamais havemos de encontrá-la entregue ao trabalho do torno, masculino por excelência. [...]". Atestam a afirmação deste escritor, as peças produzidas pelas ceramistas de Barra como os potes, moringas, panelas e cachipôs, cuja tipologia, formato e decoração das peças remetem à herança indígena.

Etchevarne (1994, p. 40) ao considerar o estudo realizado por Valentin Calderón em Periperi nos anos 1960, refere-se à tradição tupi-guarani como a que teria se difundido no oeste da Bahia ao longo dos rios que deságuam no oceano e que, apesar da aculturação portuguesa, pode ser percebida em maior ou menor escala em algumas peças que apresentam indícios da tradição indígena. Na Barra, por exemplo, a sobreposição de roletes e uso de pigmentos argilosos são reminiscências desta tradição. Os Cachipôs (Fig. 7) apresentam tipologias distintas com decoração pintada em tabatinga sobre o engobo em tauá. Os lábios das peças possuem formato ondulado e fundo plano. Os motivos decorativos são fitomorfos, diferenciando-se a aplicação de volutas seqüenciais na peça à direita e pontos alinhados no cachipô da esquerda.



Figura 7 Cachipôs com elementos decorativos e tipologia distintas, numa confirmação da diversidade de formas aplicadas às peças.

Pereira (1957b, p. 42) trata também da cerâmica de Xique-Xique, outra velha tradição no Vale do São Francisco, organizada por meio de indústria-caseira, cuja atividade era realizada tanto por mulheres quanto por crianças no subúrbio do município, bem como nas ilhas da Ipueira. Segundo o autor, a tecnologia utilizada em Xique-Xique possuía variações em relação à da Barra quanto ao uso do barro, pois as ceramistas utilizavam um antiplástico para endurecer a argila. À pasta de barro, as oleiras adicionavam areia ou barro queimado, moído e peneirado. O brunimento da peça também apresentava diferencial pois os artefatos eram trabalhados com pedaço de facão. Havia também variação quanto ao tipo de barro empregado, pois segundo o autor, em Xique-Xique usava-se além do barro branco, um outro preto. O autor registrou através de desenho, um pote confeccionado em Xique-Xique, que revela ainda diferencial na forma e nos motivos decorativos em comparação com o da Barra. Os motivos decorativos são estilizações de ramagens às quais foram adicionadas volutas espiraladas em "cê". A confirmação da existência e autenticidade desta peça em cerâmica foi constatada através de fotografia

encontrada no livro *Artes Plásticas no Brasil*, 1952, no capítulo sobre *Arte Popular* escrito por Cecília Meireles.



Figura 8 Pote. Cerâmica de Xique-Xique. Pereira (1957. 2, p. 45).

Machado (1977) não abordou a cerâmica de Barra, entretanto fez alusão à cerâmica de Xique-Xique, momento em que confirma as declarações de Pereira sobre a confecção das peças, acrescentando outras informações quanto ao tratamento e acabamento da superfície da louça de barro, onde se lê: "[...] depois do brunimento, que é feito com um pedaço de faca e sabugo de milho, ela fica vidrada." (MACHADO, 1997, p.137).



Figura 9 Potes de Xique-Xique na feira de Água de Meninos, Salvador – Bahia. Meireles (1952)

Atualmente, a arte da cerâmica encontra-se extinta na cidade de Xique-Xique, de acordo com observações colhidas no local. A última ceramista ainda em atividade, migrou para São Paulo, onde já se encontravam seus filhos. Hoje, na sede do município persiste ainda o trabalho com telhas e tijolos, realizado por homens. As peças comercializadas na cidade de Xique-Xique são provenientes de povoados pertencentes ao município de Barra, a saber: Capricho, União, Nova União e Passagem.

A *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros* (1958, p. 52-61) menciona a atividade artesanal da cidade de Barra, destacando que, naquela ocasião, havia uma produção de cerâmica simples ou brunida para uso doméstico ou utilitário, confirmando as informações descritas por Pereira (1957a), onde se lê:

[...] A atividade artesanal é desenvolvida, dela resultando a produção de vários artigos e merecendo relevo os de cerâmica, de louça-de-barro simples ou brunida: potes, maringas, filtros, talhas e cachipôs. (*Enciclopédia dos Municípios Brasileiros* 1958, p. 59).

Já nos finais dos anos 1970, UNGER⁵ (1978), ao tratar da cerâmica de Barra, ainda que não tenha citado fontes, informa que na era colonial, a louça de barro produzida neste município

⁵ Edyla Mangabeira Unger é escritora, jornalista, crítica de arte, uma das primeiras feministas brasileiras e filha de Otávio Mangabeira.

era uma das representações materiais mais importantes do país, e que, embora apresentasse aspectos de originalidade, passava por um período de decadência.

Unger (1978, p. 25) menciona que a produção era naquela época feminina e que as peças produzidas destinavam-se ao uso doméstico, momento em que cita algumas, tais como: moringas, quartinhas, potes e porrões, esta última ainda não havia sido mencionado em textos mais antigos.

Sobre a manufatura das peças Unger (1978, p. 26-27) descreve que nos idos anos 1970 o torno ainda era desconhecido pelas louceiras e que algumas ceramistas faziam o trabalho sentadas sobre uma das pernas no chão dos seus quintais, realizando movimentos com o polegar direito e molhando o barro com a mão esquerda, outras louceiras produziam no galpão da casa da Paróquia construída no bairro de Fátima.

Nos dias atuais, após observar o trabalho da ceramista Cida, no galpão da Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, e através de seu depoimento durante a confecção da peça verificou-se que o trabalho é todo ele feito à mão, e que as peças são erguidas do zero a partir de um bolo de barro aberto em forma arredondada que serve de base sobre a qual a ceramista vai levantando o bojo do pote em cima de um pedaço de papelão para que a peça não grude na bancada, processo todo feito portanto sem o uso do torno. Utiliza-se da técnica das "cobrinhas" ou "corda" também conhecida na região como "tirada" ou mais corretamente acordelado, pois superpõe roletes de pasta em sentido circular para construir as paredes do vaso. As cobrinhas ou roletes são obtidos rolando-se a argila com as mãos sobre a bancada a partir de movimentos dos dedos das duas mãos em que a argila é movimentada contínua e suavemente do centro para as pontas. À medida que levanta as peças em movimentos giratórios no sentido horário, a artesã vai abrindo o bojo do pote até chegar à altura compreendida entre a metade da peça quando se espera um período de secagem para que se finalize com a parte de cima. A ceramista produz seis potes por dia deixando o brunimento e os arremates decorativos para o outro dia. As peças menores são feitas em número de vinte por dia.



Figura 10 Cida levantando pote. Barra - BA. Foto: Ceramistas

O relato escrito pela comunidade do bairro de Fátima, (HISTÓRIA DO BAIRRO DE FÁTIMA⁶, 1984), além de descrever a história do bairro, mostra a profunda ligação dos religiosos e sua influência dentro da comunidade dos ceramistas. O trabalho em cerâmica de forma associada teria começado no bairro no ano de 1973, quando a Irmã Cândida chamou Dona Nicinha Batista para ensinar o ofício do barro a um grupo de adolescentes. No ano de 1978 deu-se a compra do atual salão da Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, onde é produzida e comercializada a louça de barro na sede do município.

[...] foi comprada uma casa na Rua dos Marianis, no fundo da Igreja, a fim de aumentar os trabalhos da cerâmica. Esta foi demolida e, no local, foi construído um salão para depósito da cerâmica fabricada disposta à venda. Foi feito também um muro e dentro dele dois fornos. Tudo isso foi feito sob a direção do Padre João e da Irmã Cândida, auxiliados por outros benfeitores do bairro. (HISTÓRIA DO BAIRRO DE FÁTIMA, 1984)

Etchevarne (1994, p. 30) ao estudar a cultura dos povos pré-coloniais, utiliza-se da cerâmica por considerá-la importante para identificação do cotidiano dos grupos que a produziram. A respeito da cerâmica encontrada na sede do município de Barra, este autor destaca

⁶ Este relato trata-se de um texto escrito e datilografado pelos moradores do bairro de Fátima em páginas de sulfite, portanto não possui editora.

o abandono à cerâmica antiga devido à pressão dos intermediários e a produção de uma outra grosseira, na qual o padrão tradicional diluiu-se. Este mesmo autor aponta o trabalho realizado pelo Instituto Mauá como essencial para a retomada da cerâmica típica, entretanto em desacordo com os textos que registram a história da cerâmica no Vale do Médio São Francisco, afirma que os ceramistas teriam "voltado inclusive a fazer santos." (ETCHEVARNE, 1994, p. 96). De acordo com textos anteriores, registra-se, sim, no passado, naquela localidade, uma produção de santos em madeira e não em barro.

Pereira (1957a, p. 142) refere-se ao trabalho "dos santeiros ou 'imaginários', cujo trabalho paciente, altamente artístico, adornou com imagens barrocas em madeira, as igrejas dos séculos XVIII e XIX." Neste momento cita a família Santos, conhecida como família "Mutuca", autênticos mestres-santeiros, como escreve:

Há muitas gerações o ofício de esculpir em madeira imagens religiosas é uma tradição da família. Pode haver começado antes, mas os atuais artífices têm certeza que seu bisavô, Estandislau José dos Santos, já era santeiro; bem como seu avô o foi, Benedito Antônio dos Santos, e seu pai o é, José Cabino dos Santos. [...] (PEREIRA, 1957a, p. 142-143).

Dentre os remanescentes da família Santos, reside na cidade de Barra, Dona Luzia de Oliveira Santos, neta de José Sabino⁷ dos Santos, sendo que esta senhora ainda hoje faz restauração de imagens em madeira nas horas vagas pois exerce a função de professora. Outro fato curioso diz respeito ao artesão Gerar em entrevista concedida a Carla Costa no ano de 2003, ter mencionado uma possível ligação do seu trabalho de santeiro em madeira com o da família Santos, uma vez que, um dos integrantes e mestre santeiro seria seu padrinho, levando-se a crer que ele tenha aprendido o ofício observando o trabalho realizado por aquele mestre santeiro.

⁷ De acordo com Joana Camandaroba; Batistel (1999, p. 441) o sobrenome correto do avô de dona Luzia é José **Sabino** dos Santos e não **Cabino**, como menciona Pereira.



Figura 11 São João e Nossa Senhora da Conceição, em madeira, esculpido e pintado por Benedito Antônio dos Santos, a mais de cem anos. Fonte: Camandaroba; Batistel (1999, p. 440)

Outra contradição identificada durante as visitas e entrevistas com os ceramistas diz respeito ao uso, segundo Etchevarne (1994, p. 96) de "Um chumaço de algodão, amarrado a uma talisca[...]" para bordar as peças. De acordo com observações realizadas *in loco*, no ano de 2003, durante a confecção das peças, verificou-se que, de fato, as ceramistas utilizam a referida talisca de buriti, porém não fazem uso do chumaço de algodão, quando decoram ou bordam a cerâmica.

Mais adiante Etchevarne (1994, p. 96) fala da existência de "[...] peças com desenhos em relevo de animais, figuras humanas, igrejas, barcos, flores." , entretanto o que se verifica como padrão, em Barra, são os desenhos fitomorfos, ou seja, em forma vegetal, tanto produzida pelos homens quanto pelas mulheres. Durante a pesquisa, no ano de 2006, identificaram-se no Instituto Visconde de Mauá algumas peças atribuídas ao município de Barra que realmente possuem os elementos decorativos descritos pelo antropólogo, entretanto na Associação dos Ceramistas, no município de Barra não foram encontradas peças com essas características decorativas. Verificou-se ainda, que a decoração com motivo incrustado, tornou-se um padrão após os anos 1990, depois da intervenção do Instituto Mauá, pois os escassos registros fotográficos e os textos antigos não mencionam este tipo de decoração, que consiste em aplicar pigmento de cor contrastante nos sulcos da decoração entalhada ou incisa.



Figura 12 Moringa com decoração antropomorfa e zoomorfa, Instituto Mauá - Pelourinho - 2006

No catálogo de exposição: *Louça de perfeição: a cerâmica baiana do Município da Barra*(1996), o antropólogo da FUNARTE, Ricardo Lima apresenta os ceramistas da cidade de Barra e o interesse do Instituto de Artesanato Visconde de Mauá de restaurar as antigas tradições artesanais através da abertura de mercado e escoamento da produção. Confirma também o comentário feito anteriormente sobre a introdução da manufatura da imaginária sacra e do candomblé que reforça a não existência de registro sobre esta produção na cidade de Barra, como se pode apurar no intervalo:

Barra é um dos municípios baianos onde a ação do Instituto Mauá se fez sentir, resgatando a tradição do trabalho na cerâmica. [...] Aí vive um grupo antigo de ceramistas, que produziam uma bela cerâmica utilitária. [...] Houve a retomada dos padrões tradicionais, e surgiu também a confecção de imagens de santos.(LIMA, 1996, p. 5-6).

Há ainda um segmento em que este mesmo autor trata da singularidade dos objetos de barro produzidos pelos ceramistas de Barra, uma vez que expressam não só as relações sociais, como também a visão de mundo própria daquela comunidade. Como se lê:

[...] a par de similitudes com exemplares de outros centros de produção, reservam particularidades que os identificam nos cenários estadual e nacional. Tipologia, dimensões, decoração, texturas e formas das peças são características que possibilitam o reconhecimento local de seus autores individuais, ainda que, na maioria das vezes, estas não sejam assinadas. (LIMA, 1996, p. 5-6).

Dona Nicinha que conta 62 anos de vida, nascida no bairro de Caatinguinha, em entrevista relatou que aprendeu a trabalhar com o barro observando sua avó dona Josefa Batista e sua mãe dona Clarice Batista. Começou a trabalhar a cerâmica aos 10 anos de idade, mas desde os 7 anos já ajudava a avó. É considerada pelos demais artesãos como uma das mais excelentes bordadeiras por possuir habilidade em desenhar as rendas, em depoimento afirma que:

Quando era criança, quando quebrava um caco de pote, eu pegava a tinta e passava no caco e ia pintando até conseguir aprender. Falava sempre com a minha avó, vó me deixa pintar e ela respondia não, né pra pintar não." MATOS, Eunice. **Entrevista concedida a Carla Costa**. Barra-BA. 28/06/2003.

Dona Nicinha além de ser conhecida pelo esmero do bordado, também confecciona potes, meringas, caqueiros, jarros e a moringa moça. A artesã não sabe informar a quantidade de peças que faz durante o dia, pois costuma começar a confecção em um dia e terminar em outro quando utiliza sacos plásticos para embrulhar as peças a fim de que as mesmas não sequem.

De acordo com Dona Nicinha, na época de sua avó Josefa, já se fazia a moringa moça, ali em Caatinguinha, naquele tempo somente uma pessoa fazia este tipo de moringa em formato antropomorfo, era dona Maria Preta, uma senhora que morava e trabalhava na beira do rio. Quando perguntada sobre a existência de alguma peça com estas características daquela época, dona Nicinha afirmou que naquele tempo não havia interesse das pessoas pela simbologia das peças, pois as mesmas eram feitas para consumo utilitário e que as referidas peças eram confeccionadas no Natal e consumidas por turistas.

Considerando as informações de Dona Nicinha e ao constatar as semelhanças da moringa moça produzida no início da intervenção do Instituto Mauá, nos anos 1990, encontrada no ano de 2006 no museu desta instituição no Pelourinho em Salvador, com outro exemplar produzido no Vale do Jequitinhonha, presume-se que esta peça foi inserida ou reinserida quando da intervenção do Instituto Mauá, pois na cidade de Barra, já não havia produção de moringa com formato antropomorfo. A tipologia das peças é muito semelhante e alguns elementos são idênticos como o formato e decoração das mãos, dedos e cabeça, quanto à aplicação da tinta as semelhanças são incontestáveis.



Figura 13 Moringa moça de autoria das ceramistas de Barra, produzida no início da intervenção do Instituto Mauá



Figura 14 Moringa moça do Vale do Jequitinhonha - Minas Gerais.

Dantas (1980, p. 19) afirma que em tempos remotos registrou-se a produção da moringa antropomorfa no município alagoano de Carrapicho, no baixo São Francisco, de autoria do ceramista Abílio Freitas, cujo gargalo de cabeça representava uma baiana.

A despeito da produção da moringa moça, verificou-se que, apesar da similaridade das peças acima mencionadas, existe na Barra atualmente a produção de uma tipologia singular, um exemplar não encontrado em outras localidades até agora, durante a pesquisa. Fazendo com que se possa atribuir a originalidade na manufatura e a autoria desta peça às louceiras da Associação Nossa Senhora de Fátima na sede do município de Barra. A peça possui decoração em motivos fitomorfos com a estilização de florais e ramos de plantas, apresentando também volutas em "cê" e ainda pontos alinhados com espaços entre si. Na sua manufatura percebe-se um acabamento mais sinuoso com as curvas bem delineadas e o formato do rosto já bem mais definido em relação às peças anteriores, embora apresente algumas alterações na forma dos braços. Percebe-se também que a representação do vestido da mulher toma todo o corpo da peça no qual foi aplicado engobo com tauá e feito brunimento para que se adquirisse polimento e brilho. Um dos exemplares de moringa moça com as mãos na cadeira foi levada para a França pelo Padre Estefânio, tendo obtido o 1º lugar num concurso de arte popular em Paris, o registro desta

premiação encontra-se na Diocese de Barra e a sua datação conta do dia 03 de março de 2001, segundo informa a artesã Cida, na entrevista concedida no ano de 2003.



Figura 15 Moringa moça produzida no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.
Foto: Carla Costa

Lima, (1996, p. 10), ao referir-se às possíveis origens da cerâmica produzida atualmente no município de Barra, afirma que esta se ligaria às sociedades pré-coloniais alegando a existência no local de objetos cerâmicos datados das eras coloniais, entretanto durante a pesquisa de campo não se conseguiu identificar estes objetos aos quais o antropólogo alude, na sede do município e nem em coleções particulares. Nicinha Batista em entrevista durante a pesquisa, no ano de 2003, afirmou desconhecer a existência de alguém no município de Barra que possua peça de origem indígena. Verifica-se sim, a produção de potes cuja origem os ceramistas remetem aos indígenas, mas o pote mais antigo encontrado por Camandaroba e Batistel (1999) possui 59 anos de uso e foi registrado no distrito de Igarité, pertencente à Barra. Segundo a autora os dois potes da esquerda foram produzidos em Morpará e o da direita foi modelado na Barra.

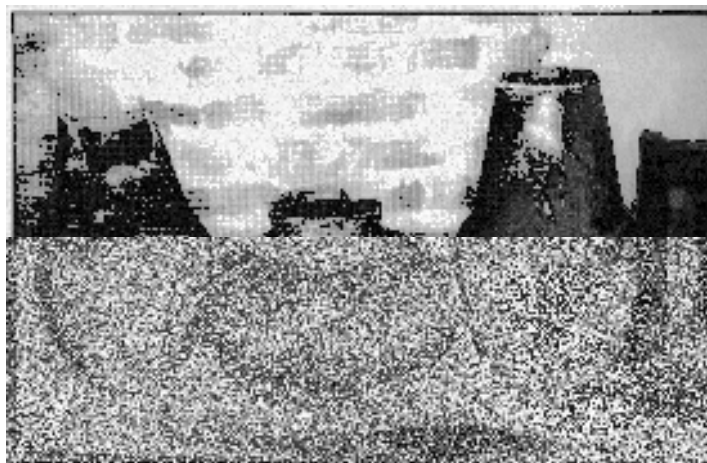


Figura 16 Potes d' Água na casa de dona Dió (Diodetina Alves de Araújo), Igarité. Fonte: Camandaroba; Batistel (1999, p. 315)

Da produção atual, verificou-se a presença *in loco* das lendárias e tradicionais moringas em formato zoomorfo de pato às quais se reportava, nos anos 1950, o folclorista Carlos José da Costa Pereira. Atualmente esta produção apresenta na sua manufatura elementos distintos dos registrados pelo autor de *Artesanato e arte popular*. Não apresentam mais uma espécie de "crista" como representavam as ceramistas de Caatinguinha.

Segundo dona Nicinha Batista, na entrevista concedida no ano de 2003, um funcionário do IBGE de pré-nome Antônio que passou um mês na cidade de Barra chamou a atenção das ceramistas de que pato não tem crista e desta forma elas retiraram-na dos objetos, foi este mesmo senhor quem as incentivou a fazer as moringas em formato de galinha. O brunimento dado à peça, atualmente, também a distingue das feitas no passado, quando possuíam um acabamento mais rústico. A decoração da peça atual, também apresenta elementos fitomorfos, mas com uma qualidade no traço incomparável em relação às peças do passado. Os elementos decorativos são representações da flora local, ramos, palmas, folhas e florais, tais como a estilização da flor de boa noite muito comum na região, além de "caracóis" como denominam as volutas em espiral.

Além das tradicionais moringas pato, atualmente as ceramistas produzem também as moringa galinha e moringa galo, bem como galinhas, galos e patos para enfeite com o corpo fechado ou aberto para armazenar mantimentos. Dona Nicinha afirmou ainda que as moringas zoomorfas em formato de galinha e pato não têm saída na sede do município de Barra e que estas são vendidas nas lojas do Instituto Mauá em Salvador, no SEBRAE de Irecê e também numa loja denominada de Cromo no Rio de Janeiro. Os consumidores do município são os brejeiros que adquirem as peças utilitárias como potes, moringas e caqueiros.



Figura 17 Moringas em formato zoomorfo de pato, galinha e galo.

Graças à primazia de seu porto e a comunicação por via fluvial, Barra tornou-se importante centro de movimento comercial e social. O fluxo de vapores e gaiolas foi responsável pela comercialização da louça de barro produzida pelas famílias de Caatinginha. Dona Nicinha relatou em depoimento, no ano de 2003, que na época dos vapores, estas embarcações chegavam a levar até cinco dúzias de potes de uma só vez. Mas com o tempo os barcos foram escasseando e o trabalho entrou em decadência, e, desta forma, passou-se a produzir somente as peças utilitárias como potes e moringas, sem maiores preocupações com a decoração e manufatura.

Lima (1996) afirma que, a construção da malha viária, a diminuição dos barcos, o isolamento da cidade são fatores que contribuíram para a queda na produção e a redução do número de produtores. Ainda assim, a presença religiosa é ressaltada como importante para a manutenção da tradição cerâmica local, como se observa no segmento:

[...] Por intermédio da Diocese foram oferecidos cursos, como a feitura de filtro [...] Em fins da década de 1970, os religiosos se retiraram de Barra, deixando à comunidade o empreendimento realizado: um terreno nos fundos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, onde ergueram um salão-oficina para a produção de cerâmica e construíram mesas, bancadas e forno. (LIMA, 1996, p. 17).



Figura 18 Forno construído nos anos 1970, quando os religiosos organizaram os ceramistas no terreno da Igreja Nossa Senhora de Fátima

Dando seguimento ao texto, Lima (1996, p. 17). descreve, como se encontrava a produção antes da chegada do Instituto Mauá, como se constata a seguir:

[...] Um grupo desmotivado, cada vez mais reduzido, sujeito à pressão dos intermediários e produzindo objetos desprovidos de identidade cultural, mas que atendiam à demanda massificada determinada pelo mercado comprador [...].

Lima (1996, p.19) classifica como "louça de carregação" a produção feita sem decoração, mal-acabada, como consequência das baixas remunerações oferecidas pelos barqueiros que não se interessavam pela simbologia das peças, mas pela comercialização para fins utilitários.

As peças da (Fig. 19), produzidas pelas ceramistas após a intervenção do Instituto Mauá, demonstram o grau de perfeição que as oleiras conseguem alcançar ao confeccionar os artefatos sem o uso do torno. A beleza e o esmero da forma é tamanha que faz supor terem sido feitas usando a técnica do torneamento e não a do acordelamento, ou talvez que haja uma espécie de molde. Os vasos apresentam base plana, borda extrovertida, lábio plano. Quanto aos tipos de decoração percebe-se a impressão em inciso produzindo linhas em relevo com aplicação de pigmento de cor contrastante nos incisos, técnica conhecida como incrustrado. Os motivos

decorativos são os geometrizarantes reticulados na posição oblíqua e os motivos naturalistas com desenhos fitomorfos, tais como flores de boa noite e folhas de picão⁸ espécie de vegetação local.



Figura 19 Jogo de vasos com três peças produzido atualmente pelas ceramistas de Barra

O texto de Lima (1996, p. 19) apresenta uma contradição relacionada à atual produção da louça de barro. Ao mesmo tempo em que afirma a recuperação da identidade tal como os objetos do passado, a chamada "louça de perfeição", confirmando também a continuação e repassagem do saber legado por mães e avós, ao longo dos tempos, por meio dos cursos ministrados pelas ceramistas, em trecho mais adiante acaba por negá-la, como se lê:

[...] da antiga atividade de louceira, tradicionalmente associada ao universo feminino, pouco resta. Muitos são os meninos que freqüentam a oficina, indicando ruptura com a divisão sexual que até recentemente imperava na produção de barro no Município de Barra. Patenteiam essa mudança as imagens fantásticas criadas por José Geraldo, mestre que já tem seus seguidores [...](LIMA, 1996, p. 19).

Obtenção do Barro, Uso dos Instrumentos e Queima

Para Lima (1996, p.12), a produção da louça em barro no município de Barra é resultado de fatores geológicos e ambientais, uma vez que, o barro apropriado à modelagem da cerâmica provém das margens do Rio Grande entre os meses de maio e agosto, período da seca e o tauá e a tabatinga são encontrados somente nas barrancas do Rio São Francisco.

⁸ Erva (*Bidens graveolens*) da fam. das compostas, nativa do Brasil (MG, GO), de folhas serreadas e flores amareladas, em corimbos paniculados; amor-de-negro [Planta muscilaginosa, acre, com propriedades antiescorbútics.] Fonte: dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

Quanto à obtenção do barro, a artesã Cida durante a entrevista informou que este é retirado no barreiro das olarias na beira do rio a uma profundidade de hum a dois metros e meio de fundura, mas em desacordo com Lima, diz que o barro tanto é tirado no período da seca, momento em que é transportado em caçambas, quanto no período da cheia do rio quando o barro é transportado em canoas. O transporte da caçamba custa às ceramistas R\$ 25,00. Na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, o barro é guardado em "turrões", já secos, do jeito que veio da beira do rio, no galpão apropriado para este fim. A tarefa de amassar o barro para a modelagem das peças é atribuída aos homens que realizam o processo com a utilização de água na "loca", espécie de tanque de cimento onde o barro é amassado até formar os bolos de barro amolecidos, que embalados em sacos plásticos continuam úmidos durante seis meses.

No ano de 1994, o Instituto Visconde de Mauá, com o objetivo de resgatar a tradição cerâmica do município de Barra, organizou as ceramistas na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, cujo registro em cartório data de 23 de outubro de 1993, e promoveu cursos de aperfeiçoamento das técnicas, visando introduzir os adolescentes no trabalho em cerâmica. Foi este órgão também que localizou na sede do município o santeiro José Geraldo Machado da Silva, artesão em madeira e pedra, e convidou-o a ministrar cursos às ceramistas e adolescentes visando iniciá-los na manufatura de imagens de santos em barro. O próprio mestre Gerar não trabalhava com o barro portanto, foi a partir deste momento, que foi introduzido o trabalho masculino na modelagem de artefatos cerâmicos em Barra, apontando para um aprimoramento instrumental e mudança na manufatura e repertório plástico aplicado ao barro na sede do município.

Diferentemente das mulheres que produziam peças utilitárias, os homens passam a produzir exclusivamente imagens de santos católicos com características do período barroco e Orixás do candomblé. Porém as mudanças ocorridas não foram totalmente assimiladas pelas ceramistas que retornaram ao seu tradicional trabalho com as peças utilitárias.

Desta feita, foram estabelecidos dois núcleos de produção na Barra um formado pelas mulheres na Associação dos Ceramistas e outro formado por homens, reunidos inicialmente no Atelier de Artes Gerar, localizado na Cabeça de Touro, bairro da Pecuária, local onde funciona a oficina, o terreiro de Candomblé e residência do artesão Gerar. Atualmente os ceramistas produzem no galpão da Escola de Arte Escultural Gerar, inaugurado em outubro de 2003, construído dentro do terreno da residência de José Geraldo Machado da Silva, pelo Instituto Tânia & Aydano Roriz, instituição filantrópica que visa fomentar o progresso de comunidades necessitadas.



Figura 20 O artesão Gerar pintando um Orixá, com o auxílio de pincel. Foto: Carla Costa.

Dentre os instrumentos utilizados pelos homens, verifica-se que na sua maioria são adaptações de outros implementos utilizados pelo santeiro Gerar para esculpir a madeira. São facas de mesa com a ponta dobrada para escavar o barro, pincéis de vários tipos e tamanhos, tanto para aplicar o engobo em peças maiores quanto para fazer a delicada pintura dos mantos, além de colheres e alguns perfuradores de superfície. Para a decoração das peças utilizam-se de corantes argilosos encontrados na região do rio São Francisco, os já conhecidos tauá e tabatinga. A obtenção da tinta segue o mesmo processo utilizado pelas mulheres. A modelagem das peças é toda feita à mão. Quanto à queima dos artefatos, também é a mesma verificada na Associação Nossa Senhora de Fátima, sendo que o forno dos homens só foi construído no ano de 2003.



Figura 21 Instrumentos usados pelos homens na manufatura da cerâmica. Foto: Carla Costa.

Unger (1978) relaciona os instrumentos ou implementos utilizados pelas louceiras, dentre eles encontram-se alisadores, polidores e raspadores.

Seus únicos instrumentos de trabalho são a coiteba — um pedaço de cuia de coco —, um sabugo de milho seco, uma lâmina enferrujada de faca, e os caroços de árvores e plantas, mais frequentemente o caroço de jatobá. (UNGER, 1978, p. 26).

Atualmente, ao processo de modelagem e ornamentação das peças foram acrescentados alguns instrumentos devido às novas formas e motivos decorativos empregados pelas ceramistas após os cursos oferecidos pelo Instituto Mauá, a partir do ano de 1994. Além dos tradicionais polidores, alisadores e raspadores, foram encontrados perfuradores, pincéis, entalhadores e escovadores, sendo que se verificou que não usam mais os caroços de jatobá. A ceramista Cida, em entrevista concedida a Carla Costa no ano de 2003, apontou a função de cada um dos implementos, durante a confecção das peças:

1. "Sabugo" de milho — usado para acertar os lombos da parte interna e externa do pote, garantindo-lhe maior firmeza;
2. Facas velhas de preferência de alumínio — Para raspar e dar acabamento ao bojo da peça, de acordo com Cida, só servem as facas gastas pelo uso;
3. Colher e concha sem o cabo — usada para raspar e alisar por dentro da peças menores, a exemplo do bojo de moringas e quartinhas;

4. Cascos de cuia de coiteba — usados para modelar o barro dentro do pote;
5. Pedacos de serra — para riscar e produzir sulcos, detalhar e fazer bordadinhos;
6. Talisca de buriti — para decorar ou bordar as peças, pois não dominam o pincel por não oferecer mobilidade;
7. Pincel ou trincha — usado para aplicar o engobo em toda a superfície da peça;
8. Pedaco de cabo de vassoura — para abrir o barro;
9. Papelão — para facilitar o manuseio da peça enquanto modelam e evitar que a mesma fixe à bancada e venha a rachar;
10. Vasilha com água — para umedecer o barro;
11. Resto de tecido de algodão — para lavar a peça;
12. Resto de jeans, brim ou pano grosso — para virar o beijo da peça;
13. Resto de tecido em nylon — para brunir e dar brilho à peça;
14. Tauá e tabatinga — para apurar a tinta aplicada na superfície e decoração das peças.



Figura 22 Implementos usados pelas mulheres na manufatura da cerâmica

Na (Fig. 23) tem-se a demonstração do uso de um dos implementos pela ceramista Maria Pereira, quando ainda exercia a atividade de louceira. Após todo processo de modelagem o pote é colocado para secar e, assim que a superfície apresentar certa rigidez, a ceramista raspa todo o bojo com um resto de faca com a finalidade de alisar a superfície externa da peça, sempre umedecendo o instrumento em um vaso com água.



Figura 23 Maria Pereira da Silva, 76 anos, alisa a superfície de um pote. Foto: Ceramistas

As peças da imaginária das figuras 24 e 25, confeccionadas pelo artesão Gerar, foram totalmente modeladas à mão sem qualquer auxílio de molde, patenteiam a sua capacidade de variação na abordagem de um mesmo tema, pois produz várias invocações da Virgem em diferentes fases. Os motivos decorativos são formados por elementos fitomorfos da flora local, principalmente as plantas que compõem o jardim do ceramista. São representações de folhas de picão, de girassol, flores de boa noite, pétalas de rosa, ramagens, além de alguns motivos geometrizes tais como estrelas, pontilhados, arabescos, raios, espirais, entre outros.



Figura 24 Nossa Senhora do Leite denominada pelo ceramista de Nossa Senhora da Conceição. Modelada em terracota, pintada e queimada por Geraldo Machado da Silva.



Figura 25 Nossa Senhora da Conceição. Modelada em terracota, pintada e queimada por Geraldo Machado da Silva.

Camandaroba⁹ e Batistel (1999) trazem algumas informações que não coincidem com as anotações feitas durante a pesquisa quanto ao trabalho das louceiras. Mencionam a produção de telhas, trabalho realizado por homens nas olarias destinadas a este fim. Outra inadequação diz respeito à aplicação da tinta conseguida a partir do tauá diretamente com as mãos, quando na realidade para este fim as louceiras utilizam talisca de buriti:

Com o barro no ponto, esmagados os torrões, faz pequenos rolos, dando o sentido da peça até chegar ao arremate de jarros, potes, meringas, bilhas, telhas, filtros, cachipôs. Postas nos jiraus para secar, feitos desenhos rudes de folhas, flores, pintadas com toa, dissolvido na água e aplicado com a mão. Com o sabugo faz ranhuras para dar resistência. [...] (CAMANDAROBA; BATISTEL, 1999, p. 66).

Camandaroba e Batistel (1999) relatam o interesse de se introduzir na produção das ceramistas o auxílio de máquinas, quando se lê:

É admirável a perícia dessas mãos hábeis que produzem tais peças artísticas sem o auxílio de nenhuma máquina. Frei Raul Suzin tentou inovar o milenar sistema manual doando um torno de oleiro, uma amassadeira de barro a motor e um aparelho elétrico para queimar os cacos. Não deu certo; preferiram seu

⁹ Professora, Escritora, vereadora por oito anos na Barra, recebeu o título de Ordem do Mérito da Bahia na Classe de Cavaleiro, escreveu também o livro *Memórias da Dinda*.

modo tradicional e assim continuam no mais puro e original sistema. (CAMANDAROBÁ; BATISTEL, 1999, p. 66-67).



Figura 26 Amassadeira de barro elétrica doada por Frei Raul Suzin às louceiras. Registro feito em 2003. Foto: Carla Costa.

Sobre a amassadeira acima, deve-se destacar que, em outra oportunidade quando foi feita uma nova visita às ceramistas, a referida máquina já não se encontrava no galpão onde são produzidas as peças, pois de acordo com as louceiras a amassadeira não era utilizada na confecção das louças e ocupava um espaço inadequado para algo em desuso.

Ainda sobre a atuação de Frei Raul Suzin, a ceramista Cida, em entrevista no ano de 2003, mencionou que um dos fornos encontrados na sede da Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, mais especificamente o de origem ibérica, fora construído por seu esposo, Regino de Albuquerque Araújo, a pedido do religioso. Vale ressaltar que este forno não é utilizado pelas ceramistas, que continuam a queimar as peças no forno denominado sertanejo. Regino, apesar de exercer a atividade de padeiro, já trabalhou em olaria de telhas, trabalha na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima nas horas vagas, é um dos poucos na região que domina com mestria a arte de construir fornos, tendo sido, também um dos responsáveis pela construção dos dois fornos no povoado de Passagem, zona rural de Barra, no ano de 2002, quando o Instituto Mauá organizou o trabalho das ceramistas tornando-o comunitário.



Figura 27 Forno de origem portuguesa com uma boca e entrada lateral para colocação das peças. Capacidade para seis dúzias de potes. Foto: Ceramistas.

De acordo com a ceramista Cida, na entrevista concedida no ano de 2003, a lenha para a queima das peças é comprada no metro a R\$ 5,00, utilizam, para este fim, qualquer árvore nativa da região, até mesmo a lenha que resulta da poda das árvores que compõem a vegetação dos locais públicos. Usam, geralmente, ripas de madeira, goiabeira e laranjeira. Cada queima consome dois metros de lenha.

Quanto à queima das peças, Pereira (1957a, p. 141) não se detém no processo em si, relatando que cada ceramista construía seu próprio forno no quintal de suas casas e que o referido forno, considerado de pequena dimensão, possuía apenas uma boca e abertura encima para enchimento, tal como se verifica hoje na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, embora este forno seja utilizado de forma comunitária pelas ceramistas, bem como pelos homens no ateliê do artesão José Geraldo Machado da Silva.



Figura 28 Fornos Sertanejos registrados por Pereira (1957.2, p. 48).

Na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima foram encontrados três tipos de fornos, construídos com cimento e tijolos, sendo que dois são fechados e um aberto, sendo que dois destes forno já foram mencionados em trecho acima. O aberto conhecido como forno sertanejo é o que está atualmente em uso, sua forma é circular e foi construído com tijolos e cimento e revestido com barro, tem altura aproximada de um metro e sua boca constitui-se por uma abertura na parte inferior da parede circular do forno e serve para introduzir a lenha. As peças são dispostas dentro do forno sobre uma grelha, formada de pequenos orifícios que permitem a passagem do calor durante a queima.

A queima das peças dura geralmente de nove a dez horas. Durante a pesquisa em uma das visitas feitas às ceramistas, registrou-se a queima de algumas peças, todo o processo foi assim descrito por Cida:

A gente ligou o forno às sete horas da manhã pegamos os potes e colocamos numa roda, as miniaturas foram colocadas dentro dos potes, os jarros vão atravessados na boca do pote, colocamos as moringas moça em cima dos jarros e depois foram colocadas as travessas. Em cima das travessas foram colocados os cacos de cerâmica já queimados para tampar a boca do forno, depois foi rodeado o flandre para começar a dar o esquento, que consiste em acender o forno até que ele atinja uma temperatura ideal até as três horas da tarde, quando começa a dar a "buchada". ARAÚJO, Maria. **Entrevista concedida a Carla Costa**. Barra-BA, 28/06/2003.



Figura 29 Queima em forno sertanejo na Associação Nossa Senhora de Fátima. Foto: Carla Costa

A "buchada", processo durante a queima em que as peças são limpas, exige do ceramista uma atenção redobrada para que não se perca o ponto certo em que o forno deve ser desligado. A artesã Cida descreveu todo o procedimento da "buchada" em depoimento, no ano de 2003, transcrito abaixo:

A buchada é a boca cheia de lenha, depois que ela queima esta lenha todinha aí, os cacos vão ficando alvos, a gente olha lá encima, e quando vê que os cacos estiverem tudo alvos, aí a louça ta bom de arriar o fogo. Arriar o fogo é puxar a metade das brasas par não dar requeima. A fumaça preta indica que a louça está limpando, enquanto não acabar esta fumaça preta as peças ainda não foram totalmente limpas. Durante a queima não pode jogar nada dentro do forno, nem água, nem papel, nem pedaço de pau, pois a fumaça que sobe "empretece" a cerâmica. Após a queima as peças ficam esfriando no forno até as sete horas da manhã seguinte, quando já podem ser tiradas. ARAÚJO, Maria. **Entrevista concedida a Carla Costa**. Barra-BA, 28/06/2003.



Figura 30 "Buchada", momento durante a queima em que as peças ficam limpas. Foto: Carla Costa

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após realizar um estudo preliminar sobre os processos de manufatura, decoração e queima da cerâmica produzida no município de Barra depois da intervenção do Instituto Visconde de Mauá, verificou-se que foi introduzida, naquela localidade, uma produção imagística até então inexpressiva naquela região.

A introdução do trabalho masculino e os cursos oferecidos pelo Instituto Mauá, a partir dos anos 1990, possibilitaram, além da inserção da manufatura de imagens de santos e orixás, a recuperação de tipologias do passado que foram produzidas pelas mulheres que habitavam e trabalhavam como oleiras no povoado de Caatinginha. Entretanto, a comparação de algumas peças produzidas atualmente pelas ceramistas da Associação Nossa Senhora de Fátima com os escassos registros encontrados na literatura sobre o tema, revelou que houve mudanças na forma, tipologia e decoração de algumas peças.

Peças, como a moringa moça e a moringa pato, que já não eram mais produzidas, sofreram aprimoramento plástico em relação às peças produzidas no passado. Quanto à decoração, verificou-se que há um padrão de motivos fitomorfos que representam a flora local,

tais como flores de boa noite e folhas de picão. Dentre os motivos decorativos geometrizarantes constatou-se uma padronização de volutas em "cê", pontos alinhados, arabescos, linhas reticuladas na posição oblíqua e motivos em ziguezague.

Os corantes utilizados na decoração são os argilosos, tabatinga e tauá, como no passado, eram empregados pelos indígenas que habitaram a região. A aplicação da tinta difere-se entre homens e mulheres, porque estas não dominam o uso do pincel para produzir os "bordados", fazendo uso então de taliscas de buriti.

Quanto aos instrumentos utilizados na modelagem dos artefatos, verificou-se que homens e mulheres usam diferentes ferramentas de trabalho, e que na produção feminina já não se observa, como no passado, o uso de polidores como o caroço de jatobá.

O processo de queima é o mesmo tanto para as mulheres quanto para os homens, inclusive por empregarem o mesmo tipo de forno, designado sertanejo.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Maria. *Entrevista concedida a Carla Costa*. Barra-BA, 28/06/2003.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 110 p.
- BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CAMANDAROBA, Joana; BATISTEL, Arlindo Itacir. *Barra: um retrato do Brasil*. 1. ed. Edições. Est., 1999.
- DANTAS, Cármen Lúcia Tavares Almeida Dantas. *Carrapicho: cerâmica e arte*. Maceió: [s.n.], 1980.
- ETCHEVARNE, Carlos. *A cerca das primeiras manifestações ceramistas da Bahia*. Cerâmica popular. Salvador, Instituto de Artesanato Visconde de Instituto Mauá, 1994.
- FERREIRA, A.B.H. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. tot. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FUNARTE. *Artesanato brasileiro*. 3. ed. Introd. Clarival do Prado Valladares. Rio de Janeiro, 1986.
- HISTÓRIA DO BAIRRO DE FÁTIMA. Relato escrito pela comunidade do bairro. Barra/Ba, 1984.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*, 1958, v. 20.

- LIMA, R. Gomes. *Louça de perfeição: a cerâmica baiana do Município da Barra*. Rio de Janeiro: FUNARTE/CFCP, 1996. (Sala do Artista Popular, 67). Catálogo da exposição.
- MACHADO, Clotilde de Carvalho. *O Barro na Arte Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Lúcio Ferreira Júnior Artes Gráficas e Editora Ltda., Brasil: 1977, 216p.
- MARTINS, Saul. *Arte e artesanato folclóricos*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1976. 23 p.
- MATOS, Eunice. *Entrevista concedida a Carla Costa*. Barra-BA. 28/06/2003.
- MEIRELES, Cecília. Artes populares. In: _____. *As artes plásticas no Brasil*. Editora Rio de Janeiro : Tecnoprint, 1952.
- NUNES, Luiz Antonio Rizzatto. *Manual da monografia jurídica: como se faz uma monografia, uma dissertação, uma tese*. São Paulo: Saraiva, 2000. 207 p.
- PENIDO, Eliana ; SOUZA COSTA, Silvia de. *Oficina: cerâmica*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional - SENAC. DN. , 1999.
- PEREIRA, Carlos José da Costa. *Artesanato e Arte Popular*. Salvador: Progresso, 1957. 188 p. (artesanato na bahia e cultura de massa)
- PEREIRA, Carlos José da Costa. *A cerâmica popular da Bahia*. Salvador: Progresso, 1957, 138 p.
- RIBEIRO, Berta G. *Dicionário de artesanato indígena*. São Paulo: Ed. EDUSP, 1988.
- UNGER, Edyla Mangabeira. *O sertão do velho Chico: um relato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 119 p. (Retratos do Brasil; 114).
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte*. Um paralelo entre ciência e arte. Polêmicas do nosso tempo. Campinas. SP: Autores Associados, 1998. 107 p.