



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE DESENVOLVIMENTO E GESTÃO SOCIAL
MESTRADO MULTIDISCIPLINAR E PROFISSIONAL EM DESENVOLVIMENTO E
GESTÃO SOCIAL**

LUÍSA MAHIN ARAÚJO LIMA DO NASCIMENTO

**A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MAESTRIA:
UM ESTUDO DOS MESTRES CERAMISTAS DA BAHIA**

Salvador

2011

LUÍSA MAHIN ARAÚJO LIMA DO NASCIMENTO

**A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MAESTRIA:
UM ESTUDO DOS MESTRES CERAMISTAS DA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Multidisciplinar e Profissional em Desenvolvimento e Gestão Social do Programa de Desenvolvimento e Gestão Social da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento e Gestão Social.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Davel

Co-orientadora: Prof. Dr^a. Tânia Fischer

Salvador

2011

Escola de Administração - UFBA

N244 Nascimento, Luísa Mahin Araújo Lima do
A construção social da maestria: um estudo dos mestres ceramistas da
Bahia / Luísa Mahin Araújo Lima do Nascimento. – 2011.
93 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Davel.
Dissertação (mestrado profissional) – Universidade Federal da Bahia,
Escola de Administração, Salvador, 2011.

1. Ceramistas - Formação -Bahia. 2. Artesãos – Formação – Bahia.
3. Ceramistas – Aspectos sociais – Bahia. 4. Liderança. 5. Conhecimento
e aprendizagem. 6. Sociologia do conhecimento. I. Universidade Federal da
Bahia. Escola de Administração. II. Título.

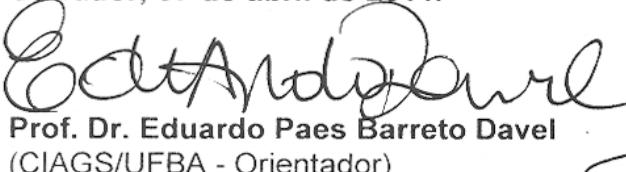
CDD 738.092



**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE LUÍSA
MAHIN ARAÚJO LIMA DO NASCIMENTO DO CURSO DE
MESTRADO MULTIDISCIPLINAR E PROFISSIONAL EM
DESENVOLVIMENTO E GESTÃO SOCIAL DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.**

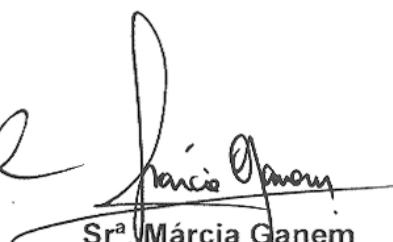
Aos sete dias do mês de abril de dois mil e onze a Comissão Julgadora, eleita pelo Colegiado deste Centro Interdisciplinar em Desenvolvimento e Gestão Social da Universidade Federal da Bahia, composta pelo **Prof. Dr. Eduardo Paes Barreto Davel** (CIAGS/UFBA), orientador da aluna, e pelos membros titulares **Profª. Drª. Tânia Maria Diedrichs Fischer** (CIAGS/UFBA), **Profª. Drª. Maria Tereza Flores Pereira** (UFRGS) e **Srª. Márcia Ganem** (Designer, Márcia Ganem Atelier), se reuniram para julgar o trabalho de dissertação intitulado: **“A Construção Social da Maestria: Um estudo dos mestres ceramistas da Bahia”**, de autoria de **Luísa Mahin Araújo Lima do Nascimento**. Após a apresentação da dissertação, a mestrandona foi submetida à arguição pela comissão julgadora e ao debate. Em seguida, a comissão julgadora reuniu-se para analisar e avaliar o referido trabalho, chegando à conclusão que este merece ser aprovado. Nada mais havendo a ser tratado, esta Comissão Julgadora encerrou a reunião da qual lavrei a presente ata, que após lida e aprovada, vai assinada por mim, orientador, pelos demais membros da comissão e pela mestrandona.

Salvador, 07 de abril de 2011.


Prof. Dr. Eduardo Paes Barreto Davel
(CIAGS/UFBA - Orientador)


Prof. Drª. Tânia Maria Diedrichs
Fischer
(CIAGS/UFBA)


Prof. Drª. Maria Tereza Flores Pereira
(UFRGS)


Srª. Márcia Ganem
(Designer, Márcia Ganem Atelier)


Srª. Luisa Mahin Araújo Lima do
Nascimento
(Mestranda)

LUÍSA MAHIN ARAÚJO LIMA DO NASCIMENTO

**A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MAESTRIA:
UM ESTUDO DOS MESTRES CERAMISTAS DA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Multidisciplinar e Profissional em Desenvolvimento e Gestão Social do Programa de Desenvolvimento e Gestão Social da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento e Gestão Social.

Aprovada em 08 de abril de 2011.

Banca Examinadora

Tânia Maria Diedrichs Fischer
Doutora em Administração, Universidade de São Paulo

Maria Tereza Flores Pereira
Doutora e Mestre em Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Márcia Ganem
Designer, artesã na área de Moda

Eduardo Davel (Orientador)
Doutor em Administração, École des Hautes Études Commerciales, Montreal/Universidade Federal da Bahia – Centro Interdisciplinar de Desenvolvimento e Gestão Social

Ao meu filho, João de Moraes Neto,
Pela Presença, ensinamentos e descobertas partilhadas.

AGRADECIMENTOS

O caminhar da pesquisa foi de significativas descobertas; de mudanças de paradigmas no modo de pensar, agir, sentir; de gestação, parto e maternidade. Literalmente nasce neste processo uma mãe de crias especiais: o João, filho de meu ventre e a pesquisa-dissertação, fruto de um desbravar que não teria findado se não estivesse ao meu lado o orientador Eduardo Davel, grande incentivador na caminhada.

Esta é uma conquista coletiva, como não poderia deixar de ser. Moldada por muitas mãos, expectativas, incentivos, sentimentos intensos, impressões, agradeço a todos que direta e indiretamente colaboraram com esta construção de grandes desafios. Em especial agradeço, como citado acima, ao Eduardo Davel pelo entusiasmo, incentivo, Presença. De certo não teria chegado ao fim se não tivesse ao meu lado este mestre de capacidade ímpar de motivação e disciplina.

Agradeço também a Paulo Miguez, professor de encontro transformador.

À Tânia Fischer, pela ousadia e visão que me inspiram.

Ao CIAGS, em especial ao Adriano Pimenta, pela sempre prestatividade, profissionalismo e paciência.

Aos professores do Programa pela alma e mente aberta às trocas e vivências.

Aos colegas, pelas lidas deliciosas que deixaram um cheirinho de saudade. De cada um carrego lembranças e lições especiais.

Aos especialistas entrevistados, pela disponibilidade, atenção e brilho nos olhos. Com estes aprendi o quanto há de sabedoria nos mestres dos saberes e fazeres tradicionais.

Aos mestres e mestras artesãs, pelos exemplos de vida, resistência e vitória.

Às minhas tias Luiza e Nilza [*in memoriam*], pela história construída e frutos cultivados, alguns dos quais colho hoje.

À minha mãe, Aidil, pela coragem, utopias e lucidez.

Ao meu pai, Luiz Cláudio do Nascimento, pela inquietação investigadora e referência acadêmica.

Ao João de Moraes Filho, companheiro de vida, lida e cúmplice desta história.

Ao meu filhote, João de Moraes Neto, pelas descobertas. Por ele aflorei as minhas forças e me descobri guerreira.

Aos meus sonhos, possíveis e impossíveis, pelo combustível fundamental que me faz seguir caminhando.

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.

Ricardo Reis

RESUMO

O campo de atuação do gestor social se assenta num território onde interdisciplinaridade, desafios e tensões, complexidade de demandas, diversidade de atores no processo de diálogo e interação intra e inter-organizacional e institucional exigem habilidades e um perfil de gestão diferenciada. Saberes e competências são necessários para uma atuação e intervenções sociais positivas, sensíveis aos desafios postos, dedicadas a excelência nos resultados e alcance dos objetivos. Ao buscarmos compreender sobre tais saberes e competências, sob o princípio que a habilidade artesanal é um estilo de vida, um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo e que abrange um espectro muito mais amplo que o trabalho derivado de habilidades manuais (SENNETT, 2009), fomos em busca dos mestres artesãos ceramistas da Bahia como foco de estudo a elucidar a questão. Reconhecendo que a maestria é uma construção social creditada àqueles que possuem determinados saberes e competências institucionalmente legitimadas, foram sistematizados os saberes atribuídos aos mestres artesãos, passíveis estes de abstração aos gestores sociais e demais profissionais “artesãos ou artífices” de seus saberes e fazeres. A questão das competências bem como o perfil dos gestores sociais são problematizados na pauta da discussão. Esta pesquisa tem como base metodológica o estudo interpretativo, onde a análise do discurso subsidia as informações levantadas no processo. A partir de uma rede de informantes, tecida por especialistas em artesanato cerâmica da Bahia e publicações institucionais oriundas de organizações das instâncias pública, sociedade civil e academia, tivemos as informações principais levantadas. Esses informantes também nos levaram aos três mestres ceramistas analisados, dos quais apresentamos uma breve história de vida e suas experiências como mestres gestores de suas lidas no ofício. Como contribuição trazemos a reflexão sobre a construção social da maestria, a repercussão para as pesquisas sobre as competências e para as práticas dos gestores sociais.

Palavras-chave: Construção social da maestria; Saberes e competências na maestria artesanal; Saberes e competências do gestor social; Mestres artesãos ceramistas da Bahia.

ABSTRACT

The field of social manager concerns an area of study in which interdisciplinary, thinking, tensions, challenges, complexity of demands, diversity of actors in the process of dialogue and interaction within and between organizations and institutions, all these aspects require skills and specific profile of managers. Knowledge and skills are needed for a positive social activities and interventions that are sensitive to the challenges, dedicated to excellence in results and achieving objectives. As we seek to understand about such knowledge and skills, under the principle that the craftsmanship is a lifestyle, a basic human drive and constant, the desire for a job well done by himself and which covers a much broader spectrum that work derived from manual skills (SENNETT, 2009), we went in search of master craftsmen ceramic of Bahia as a focus of study to elucidate the question. Recognizing that mastery is a social construction credited to those who have certain knowledge and skills institutionally legitimated, were systematized knowledge attributed to the master craftsmen, capable of abstraction to these social managers and other professionals "artisans" of their knowledge and practices. The question of skills and the profile of managers are social issues in the agenda for discussion. This research is based on the interpretive study methodology, where the discourse analysis subsidizes the information collected in the process. From a network of informants, woven by experts in the sector of ceramic crafts in Bahia and institutional publications arising from instances of public organizations, civil society and academia, had raised the key information sustaining this empirical research. These informants also led us to three master ceramic that we analyze and present a brief history of life and their experiences as managers of their masters. As a contribution we bring to reflection the social construction of mastery, the repercussions for research on the skills and practices of social managers.

Key-words: Construction of social mastery; mastery Knowledge and skills in crafts; Knowledge and skills of social manager; Master craftsmen ceramic of Bahia.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01** Mestres ceramistas indicados pelos especialistas.
- Figura 02** Panelas de barro pós queima a céu aberto.
- Figura 03** Cotidiano das crianças na lida com o fazer artesanal.
- Figura 04** Ceramista modelando o barro.
- Figura 05** Dona Cadu.
- Figura 06** Dona Nitinha.
- Figura 07** Mestre Vitorino.
- Figura 08** Boi Bilha de Mestre Vitorino.
- Figura 09** Maria e João de Mestre Vitorino.

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 Especialistas entrevistados.

Quadro 02 Publicações institucionais.

Quadro 03 Os mestres e suas comunidades.

Quadro 04 Etapas do processo de análise da pesquisa.

Quadro 05 Breve histórico de Dona Cadu.

Quadro 06 Saberes atribuídos a Dona Cadu.

Quadro 07 Breve histórico de Dona Nitinha.

Quadro 08 Saberes atribuídos a Dona Nitinha.

Quadro 09 Breve histórico de Mestre Vitorino.

Quadro 10 Saberes atribuídos a Mestre Vitorino.

Quadro 11 Saberes na maestria artesanal

Quadro 12 Fazeres na maestria artesanal

Quadro 13 Competências básicas do gestor social.

Quadro 14 Competências básicas do “artesão gestor social”.

LISTAS DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Artesol	Artesanato Solidário
CIAGS	Centro Interdisciplinar de Desenvolvimento e Gestão Social
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
DPI	Departamento de Patrimônio Imaterial
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
IPAC	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MINC	Ministério da Cultura do Brasil
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SAP	Sala do Artista Popular
SID	Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNESCO	United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
A estrutura da dissertação.....	17
1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	19
1.1. A dimensão histórica: breve panorama do artesanato no tempo e no espaço.....	20
1.1.1. Os mestres no contexto contemporâneo: de instrutores a Tesouros Humanos Vivos	21
1.2. A dimensão da construção social	26
1.2.1. A construção social da realidade.....	27
1.2.2. A construção social da maestria no campo artesanal.....	29
1.2.2.1. Aprendendo as regras como nas brincadeiras infantis.....	29
1.3. A dimensão da aprendizagem e dos saberes.....	30
1.3.1. Saber tácito.....	31
1.3.2. O saber na relação entre o agir e o pensar.....	33
2. MÉTODO	35
2.1. A maestria no contexto da cerâmica na Bahia.....	36
2.2. Os atores e as instituições responsáveis pela construção social da maestria.....	36
2.2.1. Especialistas em artesanato cerâmica na Bahia.....	37
2.2.1.1. A entrevista.....	38
2.2.2. Instituições sustentando a maestria na Bahia: as publicações institucionais.....	40
2.2.3. Três mestres que emergiram.....	43
2.3. O processo de análise.....	45
3. ANÁLISE	47
3.1. As regras sociais na construção da maestria: os saberes.....	47
3.1.1. Saber Carismático	48
3.1.2. Saber Circunstancial	49
3.1.3. Saber Comunicacional	50
3.1.4. Saber Criativo	51
3.1.5. Saber Educacional.....	54

3.1.6. Saber Histórico-cultural.....	56
3.1.7. Saber Técnico.....	58
3.1.8. Saber Trans-local	60
3.2. A construção social da maestria: a experiência de três mestres artesãos na Bahia.....	62
3.2.1. Dona Cadu.....	64
3.2.2. Dona Nitinha.....	67
3.2.3. Mestre Vitorino.....	71
4. DISCUSSÃO E IMPLICAÇÕES.....	74
4.1. A construção social da maestria.....	75
4.2. A repercussão para as pesquisas sobre competências.....	79
4.2.1. O SABER: A sistematização de alguns saberes para a maestria artesanal.....	80
4.2.2. O FAZER: A habilidade artesanal.....	81
4.2.3. O SER: Plenitude, aprendizagem e integralidade.....	83
4.3. A repercussão e proposições para a prática dos gestores sociais em seus ofícios (artesãos da gestão social).....	84
5. CONCLUSÃO	88
6. BIBLIOGRAFIA	91

ANEXOS

INTRODUÇÃO

A gestão social está sustentada em uma preocupação para com o bem de todos (GONDIM et al. 2006) e exige do gestor, diferente da gestão tradicional e tecnocrática, uma performance munida de competências e saberes para situações e demandas das mais diversas. Admite-se por gestão social do desenvolvimento o processo de mediação que articula múltiplos níveis de poder, em espaços e tempos determinados, nas quais a pluralidade de discursos tem seu lugar (HABERMAS, 2003). O que se exige do gestor é que ele tenha visão de conjunto, ajude na transformação sócio-cultural, mas também simbólico-valorativa, e que se mantenha vigilante ante os mecanismos de auto-regulação (FISCHER, 2002), num processo contínuo de aprendizagem e avaliação de suas práticas.

Ao refletir sobre os saberes e as competências atribuídos como imprescindíveis aos gestores sociais em suas lidas no ofício; contribuir para a elucidação de novos elementos neste “mecanismo de auto-regulação” num processo de vigília me amparo nos mestres artesãos ceramistas como instrumento de análise e elucidação das informações almejadas. Comungando com Sennett (2009) que a habilidade artesanal é um estilo de vida, um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo e que abrange um espectro muito mais amplo que o trabalho derivado de habilidades manuais, reconheço os gestores sociais como “artesãos ou artífices” de seus fazeres e, portanto, passíveis à analogia dos saberes e competências que regem o campo artesanal, na maestria da cerâmica especificamente.

Afinal, o que é o mestre artesão? Quais saberes e competências o credenciam à maestria? Quais os atores sociais que definem o que/quem é o mestre? Parto da premissa que a maestria é construída socialmente, ou seja, o mestre não se faz por si só. Existem regras, instituídas e subentendidas, e diversos atores que atuam para o reconhecimento da maestria em determinados contextos. Entre as regras e o processo para tal reconhecimento no campo artesanal paira o desenrolar da pesquisa, que tem como objetivo disciplinar os saberes e as competências para a maestria artesanal, discutindo suas repercussões para a prática dos gestores sociais. Para tanto, segue sob dois desafios especiais: primeiro, compreender os critérios e regras para a construção social da maestria; segundo, elucidar e sistematizar os saberes e as competências basilares para o seu sustento.

Parto do paradigma conceitual das **competências** humanas como combinações sinérgicas de conhecimentos, habilidades e atitudes, expressas pelo desempenho profissional dentro de determinado contexto organizacional, que agregam valor a pessoas e organizações (CARBONE et al. 2005). Apesar de o conceito de competência não ser novo, ao serem encontradas referências de uso na Idade Média, em especial, na linguagem jurídica, o seu significado ainda se mantém com o sentido de externalização da capacidade, habilidade, aptidão e idoneidade de alguém no exercício de sua ação profissional (BRANDÃO; GUIMARÃES, 2001 apud GONDIM, et al. 2006).

O **conhecimento** corresponde a informações que, ao serem reconhecidas e integradas pelo indivíduo em sua memória, causam impacto sobre seu julgamento ou comportamento. Refere-se ao saber que a pessoa acumulou ao longo de sua vida, algo relacionado a lembranças de conceitos, idéias ou fenômenos (BLOOM et al., 1979; DAVIS e BOTKIN, 1994). A **habilidade** está relacionada a aplicação produtiva do conhecimento, ou seja, a capacidade da pessoa de instaurar conhecimentos armazenados em sua memória e utilizá-los em uma ação.

A **atitude**, por sua vez, refere-se a aspectos sociais e afetivos relacionados ao trabalho (DURAND, 2000). Diz respeito a um sentimento ou a predisposição da pessoa, que determina a sua conduta em relação aos outros, ao trabalho ou a situações (CARBONE et al. 2005). Se o entendimento é de uma linha contínua, as condições prévias (conhecimentos – o saber; habilidades – o fazer; atitudes – o ser e o relacionar) por si só não garantiriam a competência, sendo necessária a mobilização de tal repertório para, enfim, demonstrar de fato a competência (o saber, o fazer e o ser em interação) (GONDIM et al. 2006).

Por maestria [no campo das artes e ofícios populares] entende-se o “domínio de um campo de saberes e práticas relativamente definido quanto natureza e estrutura conceitual, ou seja, um campo disciplinado pela própria estrutura do saber e com ritos de passagem que garantem a sua permanência e renovação” (FISCHER; SOARES, 2010).

O campo do artesanato, especificamente da cerâmica, foi o território definido como objeto de estudo a ser explorado para a discussão por ser a Bahia um grande pólo ceramista, havendo diversos mestres de notoriedade estadual, nacional e internacional. Pela multiplicidade de atores envolvidos e fecundidade da tipologia no terreno baiano, explorar a cerâmica foi uma definição estratégica para que a riqueza de indicadores e fatores relacionados respondam ao objetivo almejado.

Como caminho de trajetória da investigação entrevistei cinco especialistas em artesanato cerâmica da Bahia e desbravei algumas publicações institucionais. Após entrevista na qual foram questionados pontos referentes à maestria artesanal, tais especialistas nos indicaram três mestres ceramistas baianos e justificaram o porquê, com base no perfil “ideal”. Os três mestres mais indicados do cruzamento das cinco indicações e publicações foram os que tiveram suas histórias de vida e profissional apreciadas no presente trabalho. Importante salientar que diante da vastidão de personagens e centros ceramistas na Bahia, prevaleceram no imaginário dos entrevistados territórios muito parecidos, havendo uma diversidade ínfima perante a numerosidade de opções; inclusive, houve uma unanimidade nas indicações.

Publicações institucionais como boletins informativos, catálogos e livretos tiveram seus discursos analisados. A fim de averiguar as características subjacentes aos mestres artesãos presentes nas narrativas das referidas publicações me debrucei na análise dos textos que me indicaram os fatores de reconhecimento de determinado indivíduo como mestre. Foi feita uma seleção de vozes importantes que falam sobre o artesanato da Bahia, dentre as quais IPHAN (instituição pública federal), Artesol (instituição do terceiro setor), Instituto Mauá (instituição pública estadual) e CIAGS/UFBA (academia – universidade pública federal).

Os resultados desta pesquisa trazem informações pertinentes para o avanço do conhecimento sobre os saberes e as competências necessários à maestria artesanal e às práticas dos gestores sociais. Seguem discutidas questões sobre a “construção social da maestria” e as repercussões da investigação “para as pesquisas sobre as competências” e “para as práticas dos gestores sociais”.

Como gestora social dedicada a projetos da cultura popular e tradicional a vivência nesta pesquisa foi bastante elucidativa e transformadora para a minha percepção da construção social da maestria. A relação entre os pares e o “ser” que complementado pelo “saber” e “fazer” credencia determinado indivíduo à maestria, não sendo o saber técnico de maior importância para a maestria, mas a alquimia de diversos fatores, dentre estes os de valor simbólico / subjetivo, reeducou meu olhar para o fenômeno, orientando-o para uma postura holística e madura.

A estrutura da dissertação

A organização das informações coletadas e construídas neste trabalho segue desenvolvida entre os capítulos “Teoria”, “Método”, “Análise”, “Discussão” e “Conclusão”. O capítulo 1, referente à Teoria, subdivide-se entre a Dimensão Histórica, a Dimensão da Construção Social e a Dimensão da Aprendizagem. Na Dimensão Histórica é feito um panorama do artesanato no tempo e no espaço e do perfil e presença dos mestres artesãos nos respectivos contextos, especialmente na contemporaneidade. Como se situa o artesanato na relação com o homem? Em que contexto o mestre “instrutor” passa a ser reverenciado como tesouro humano vivo? O que significa o mestre artesão hoje? Quais os critérios e atores que reconhecem e legitimam um mestre artesão na sociedade? Estas são as principais problematizações desenvolvidas nesta dimensão.

A Dimensão da Construção Social apresenta “A construção social da realidade” e “A construção social da maestria no campo artesanal”. Na “construção social da realidade” são apresentados os processos de socialização e iniciação dos indivíduos no mundo social. Fazendo um percurso entre a socialização primária e secundária, as idéias seguem na reflexão de como o mundo é construído e interfere nas escolhas dos indivíduos de acordo com o contexto social que este emerge e suas respectivas biografias. Na “construção social da maestria no campo artesanal” é desenvolvida uma reflexão sobre as características e processos para a construção da maestria na perícia artesanal.

A Dimensão da Aprendizagem traz as principais discussões concernentes à transmissão do saber, à aquisição do conhecimento e do domínio no ofício artesanal. Como eixos centrais da pauta apresentam-se o “saber tácito” e “o saber na relação entre o agir e o pensar”. A partir desses pontos norteadores são apresentadas as características e problemáticas que habitam a questão da aprendizagem e apropriação das técnicas no artesanato. O saber tácito é a forma como, geralmente, se processa a transmissão e/ou aquisição do saber-fazer no ofício artesanal, a qual se dá com a prática e dedicação pessoal. A discussão referente ao “agir-pensar” se assenta no confronto que atribui às artes manuais um ofício isento de capacidade intelecto-cognitivo. Neste tópico são apresentados os pontos contrapostos, bem como argüidos os fatores que afirmam ser o fazer artesanal movido pelo pensar, criar, sendo esta, portanto, uma produção de alma-corpo, pensamento-ação, razão-criação.

Na seqüência ao plano teórico é apresentado o Método que direcionou a pesquisa. Segue, portanto, uma contextualização do objeto: “A maestria no contexto da cerâmica na Bahia”; os atores e as instituições responsáveis pela construção social da maestria e o processo de análise. Neste capítulo são expostas e justificadas as estratégias e instrumentos utilizados para a aquisição das informações na pesquisa. Porque selecionada a cerâmica como tipologia a discutir o tema proposto? Qual o contexto e presença da cerâmica e seus mestres na Bahia? Quais as vozes e instituições da Bahia nos falam da maestria no artesanato? Qual a metodologia utilizada para chegar aos três mestres artesãos em análise? Como se deu o processo de análise e sistematização das informações coletadas?

Após apresentação do método utilizado, parte-se para a Análise, sistematização das informações coletadas. Aqui se apresentam “as regras sociais na construção da maestria” com foco nos “saberes” elucidados pelos especialistas entrevistados e publicações institucionais consultadas, e a “construção social da maestria” sob a perspectiva dos três mestres artesãos ceramistas da Bahia. Oito saberes - carismático, circunstancial, comunicacional, criativo, educacional, histórico-cultural, técnico, trans-local – foram levantados e sistematizados como habilidades especiais ao mestre artesão. Tais saberes seguem descritos conforme leitura das fontes de informações. É apresentado um breve histórico das histórias de vida dos três mestres em estudo com foco em suas experiências e influências no ofício e uma reflexão dos fatores que influenciaram no seu processo de reconhecimento e afirmação de mestre. Os oito saberes sistematizados são retomados como elemento ilustrativo e para corroboração de sua essencialidade ou competência para a maestria.

Na “Discussão”, a “construção social da maestria”, a “repercussão do estudo para as pesquisas sobre competências” e “para a prática dos gestores sociais” pautam a linha de raciocínio e os principais pontos de desenvolvimento do capítulo. Aqui são refletidas as contribuições da pesquisa para a gestão social do desenvolvimento.

Por fim, o capítulo da conclusão encerra o processo, elucidando os limites aqui vivenciados e os desafios futuros. Num breve panorama do que foi realizado, são amarradas as idéias e aberto os caminhos para novos horizontes a partir do que aqui foi cultivado.

1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Ao estudar os “saberes e competências para a maestria artesanal” tendo como campo de estudo o universo da cerâmica, é contextualizado e embasado os pontos pertinentes à compreensão do objeto e do tema em questão na fundamentação teórica. Este se sustenta em um tripé composto pela dimensão histórica, dimensão da construção social e dimensão da aprendizagem.

A dimensão histórica situa o artesanato no tempo e no espaço. Num breve panorama histórico da relação do homem com o fazer artesanal, passeando entre a produção para fins meramente utilitários à manufatura para uma indústria do luxo, apresento alguns elementos que contextualizam o território de análise. Nesta dimensão também é abordada a transição do mestre artesão como “instrutor” ao “tesouro humano vivo”, trazendo à luz um fenômeno instituído a partir de regras sociais e sob intenções reguladas por demandas da contemporaneidade. Há uma ilustração de atores responsáveis e seus critérios para o reconhecimento público da maestria no campo das artes e ofícios populares.

Na dimensão da construção social, subdividida entre a “construção social da realidade” e a “construção social da maestria no campo artesanal” são apresentados os fatores de socialização do indivíduo no mundo social e os elementos para a construção de uma maestria no artesanato. São abordagens desenvolvidas sob a perspectiva do indivíduo, do contexto social que este emerge e as influências que interferem em suas escolhas pessoais.

Por fim, entre o “saber tácito” e o “saber na relação entre o agir e o pensar” se estabelece a dimensão da aprendizagem. Como se dá o processo de aprendizagem e aquisição do saber no campo artesanal? Como se processa a incorporação do saber-fazer nesta cadência? Qual a discussão referente ao agir e o pensar no fazer artesanal? A partir desses questionamentos é desenvolvida esta dimensão, que situa os perfis e competências necessárias ao desenvolvimento da habilidade artesanal.

1.1. A dimensão histórica: breve panorama do artesanato no tempo e no espaço

Desde tempos remotos a produção artesanal faz parte do cotidiano da vida humana. Segundo Edward Lucie-Smith (1981) o artesanato é marcado, especialmente, por três estágios históricos: o primeiro, quando todos os produtos eram produzidos artesanalmente. O processo de produção era manual, fossem materiais utilitários, ritualísticos ou meramente decorativos; o segundo, na Europa com a Renascença, a partir de quando é possível distinguir uma separação entre a idéia de artesanato e arte fina, sendo a arte fina considerada superior em detrimento do artesanato; por último, com a revolução industrial, no qual há uma separação entre os objetos artesanais e os produtos produzidos por máquinas, a produção industrializada.

Ainda segundo o autor, toda consideração do artesanato, antes de analisar o que é feito, atenta para o material e a técnica utilizada. As primeiras produções encontradas de artesanato, que remontam ao período paleolítico, utilizavam-se das pedras como ferramenta de produção e lapidação. Tais produções eram tão primitivas que tornava-se difícil distinguir o que era feito pelo homem e o que era produto da natureza. Gradualmente, as técnicas e ferramentas de produção foram se aprimorando, ficando mais sofisticadas em suas formas, principalmente com a introdução do metal neste processo, pós período paleolítico.

O mundo oriental, em especial a Índia, tem uma contribuição peculiar para o desenvolvimento do artesanato. Neste país a produção artesanal é uma tradição e elemento de base de grande relevância para a economia nacional. Seu destaque mundial no artesanato se dá por conta do trabalho com metal e a manufatura têxtil, principalmente o algodão; este segundo, largamente exportado para o mercado europeu. Existe uma forte diferença entre o artesanato de “luxo”, produzidos sob altos critérios e materiais de qualidade e os produzidos de maneira absolutamente tradicional, além dos reconhecidamente inferiores e confeccionados com materiais de qualidade menor. A produção têxtil e algumas jóias se destacam nesta produção artesanal de “luxo” no contexto indiano.

A influência religiosa, o valor utilitário, o poder energético e religioso das pedras utilizadas nas jóias orientais, a arquitetura medieval, os arabescos renascentistas são marcas que situam o artesanato no tempo. Com a revolução industrial este passou a ocupar lugar desprivilegiado nas atividades produtivas em detrimento das produções em série,

principalmente na segunda fase desta revolução, referência temporal que marca o declínio do artesanato na sociedade.

A partir do final do século XIX, início do século XX tais produções retomam o cenário a partir de um movimento de revalorização do artesanato, como, por exemplo, o *Bauhaus* na Alemanha e a tendência modernista, no Brasil, encabeçada por personagens como Mário de Andrade, Cecília Meireles, Câmara Cascudo, Lina Bo Bardi, dentre outros. Motivados por um sentimento de valorização artística e da arte popular, o artesanato passa a ocupar espaço de importância nas pautas de discussão e políticas públicas nacionais.

Na contemporaneidade, o artesanato ganha nova importância “por sua função social de conter o grau de desemprego nas regiões menos desenvolvidas” (FRADE, 2006). Agora, “na tecnocivilização, as artesarias adquiriram estatuto simbólico de alto poder” (FRADE, 2006). A própria indústria foi superada. Hoje o artesanato é tratado prioritariamente como produto de valor cultural, economia da cultura. Sua significação para o consumo se baseia num campo fortemente afetivo. As políticas públicas voltam a atenção para seu potencial estímulo à indústria do turismo ou procuram trabalhar sua preservação como patrimônio cultural.

1.1.1. Os mestres no contexto contemporâneo: de instrutores a tesouros humanos vivos

Em 1972 a preocupação com a preservação e a valorização do patrimônio cultural se tornou causa mundial. Vários países firmaram, na 17^a Sessão da Conferência Geral da UNESCO, a Convenção sobre a proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Em 1989, na 25^a Reunião da Conferência Geral da mesma foi definida a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, a qual fundamentou as ações de preservação dos bens culturais dessa natureza em todo o mundo. Em 2003 foi promulgada a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, levando países como o Brasil a atuar de maneira sistematizada para a proteção e preservação das práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.

A experiência japonesa de salvaguarda do patrimônio cultural serviu de base para a UNESCO elaborar, a partir de 1993, proposta de dispositivo para o reconhecimento e o apoio financeiro aos detentores de conhecimentos tradicionais. Recomendou-se aos países membros desta organização que indivíduos ou grupos fossem declarados oficialmente tesouros humanos vivos e, passassem a receber ajuda financeira do Estado para que pudessem transmitir seus conhecimentos às novas gerações. Essa forma de preservação, basicamente centrada na figura do mestre como transmissor de saberes, é também seguida por países como Coréia, Tailândia e Filipinas. No Ocidente, países como a França adotaram sistema similar – no caso o programa “*Les Métiers d’Art*”¹, voltado para incentivar os mestres a transmitirem conhecimento a jovens aprendizes e para incentivar a re-inserção do produto desses ofícios tradicionais no mercado.

Essa abordagem de origem japonesa, de foco mais personalista, não foi inteiramente adotada no sistema de preservação do patrimônio cultural imaterial montado pelo governo federal no Brasil. A visão dos especialistas que colaboraram nessa montagem é a seguinte:

Focalizando a expressão cultural e o território em que se desenvolve ou ocorre, é possível atuar em todos os aspectos que a colocam em risco ou a enfraquecem – e naqueles que a fortalecem. Também são fundamentais todos os atores sociais envolvidos ou relacionados com a prática (inclusive o público que a envolve e a consome), e não apenas os chamados “mestres”. O aspecto da transmissão do saber é, sem dúvida, extremamente importante, mas algumas vezes não é esse o problema que a manifestação cultural enfrenta de maneira mais grave. Muitas vezes os problemas são econômicos, ambientais ou, por exemplo, de dificuldade de acesso às matérias primas. Podem também ocorrer questões relacionadas à falta de organização grupal ou comunitária. Levamos em conta ainda a tradição dos registros etnográficos brasileiros que também focalizam a expressão cultural em sua globalidade, e os riscos de clientelismo ou assistencialismo que um programa limitado ao reconhecimento de pessoas poderia ensejar. Por fim, nos países asiáticos os chamados *Tesouros Humanos Vivos* são figuras centrais porque a questão da “autenticidade” da expressão cultural (isto é, a forma canonizada de fazer) é mais importante do que para nós. Temos cultura mais híbrida, mais mutante e mais antropofágica. O mestre é importante para nós, não como parâmetro que deve ser seguido à risca, mas como alguém que ensina algo que será transformado ou adaptado logo em seguida. Na nossa cultura (ou culturas) o mestre, em geral, é um bom executante ou um bom criador. (IPHAN / DPI, 2008)

¹ Os mestres das artes.

Apesar deste posicionamento do Ministério da Cultura do Brasil sobre os mestres, estes têm sido reverenciados e premiados através das políticas de editais promovidas pela SID. Os critérios e objetivos de tais editais são, comumente, o reconhecimento e valorização dos mestres da cultura popular e tradicional, detentores do saber e responsáveis pela perpetuação da tradição, conforme vemos no “Prêmio Viva Meu Mestre 2010²” e o “Prêmio Culturas Populares 2009 – Mestra Dona Izabel – Artesã ceramista do Vale do Jequitinhonha³”.

Na Bahia em 2003, regulamentado pelo Decreto nº9.101 de 19 de maio de 2004, foi instituído, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro dos Mestres dos Saberes e Fazeres, o qual os reconhece como “tesouros vivos” os mestres da cultura popular e tradicional. É considerado

para os fins desta Lei, como Mestre dos Saberes e Fazeres da Cultura Tradicional Popular do Estado da Bahia e, para tanto, Tesouro Vivo, apto, na forma prevista nesta Lei, a ser inscrito junto ao Registro dos Mestres dos Saberes e Fazeres, a pessoa natural que tenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e preservação da cultura tradicional popular de determinada comunidade estabelecida no Estado da Bahia.

No capítulo 2 da Lei, que reza os “requisitos e critérios de inscrição para o registro dos mestres dos saberes e fazeres”, são considerados mestres:

Art. 3º - Considerar-se-ão aptos a inscreverem-se, na forma desta Lei, os que, abrangidos na definição de Tesouro Vivo do Estado da Bahia, atenderem ainda aos seguintes requisitos:

I - na data do pedido de inscrição, serem brasileiros e/ou residentes no Estado da Bahia há mais de 25 (vinte e cinco) anos;

² Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2010/11/viva-meu-mestre.pdf>. Tem como objetivo reconhecer e fortalecer a tradição cultural da Capoeira por meio da premiação de Mestres e Mestras de Capoeira, com idade igual ou superior a 55 anos, cuja trajetória de vida tenha contribuído de maneira fundamental para a transmissão e continuidade da Capoeira no Brasil. É uma política de reconhecimento e valorização dos “patrimônios vivos” e proporcionará uma ampla visibilidade na sociedade brasileira de uma expressão cultural reconhecida como Patrimônio Cultural do Brasil.

³ Disponível em http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/07/edital_culturas-populares_2009_pdf.pdf. Visa reconhecer e premiar Mestres e Grupos/Comunidades praticantes das diversas expressões culturais populares brasileiras; fortalecer as expressões das culturas populares brasileiras; identificar, valorizar e dar visibilidade às atividades culturais protagonizadas por Mestres e Grupos/Comunidades e às estratégias de preservação de suas identidades culturais; incentivar a participação plena e efetiva dos Mestres e Grupos/Comunidades na elaboração, execução e avaliação de projetos, atividades, ações e iniciativas que envolvam as culturas populares por eles cultivadas; estimular o intercâmbio entre os Mestres e Grupos/Comunidades praticantes de expressões das culturas populares brasileiras.

II - na data do pedido de inscrição, **terem comprovada participação na pretendida atividade cultural há mais de 20 (vinte) anos** [grifo nosso];

III - **estarem capacitados a transmitir seus conhecimentos ou suas técnicas a alunos ou a aprendizes** [grifo nosso].

Art. 4º - Serão considerados os seguintes critérios, cumulativamente, para o processo de indicação de Registro dos Mestres dos Saberes e Fazeres, na forma desta Lei:

I - relevância da vida e obras voltadas para a cultura tradicional da Bahia;

II - **reconhecimento público das tradições culturais desenvolvidas** [grifo nosso];

III - **permanência na atividade e capacidade de transmissão dos conhecimentos artísticos e culturais** [grifo nosso];

IV - **larga experiência e vivência dos costumes e tradições culturais** [grifo nosso];

V - situação de carência econômica e social do candidato.

Art. 5º - A cada ano a Secretaria da Cultura e Turismo abrirá inscrição para mestres de determinado segmento da cultura tradicional popular, priorizando aquele que estiver em risco de extinção.

Parágrafo único - Poderá, no mesmo ano, haver inscrição para mais de um segmento da cultura tradicional popular, observado o estabelecido no caput deste artigo.

Ao ser registrada no Livro dos Mestres dos Saberes e Fazeres a pessoa passa a ter direito, dentre outros, à “percepção de auxílio financeiro a ser pago mensalmente, pelo Estado da Bahia, no valor correspondente a 01 (um) salário-mínimo” (Art. 11, cap II da Lei) e o dever, dentre outros, de “transferir seus conhecimentos e técnica aos alunos e aprendizes, através de programas de ensino e aprendizagem organizados pelo IPAC, cujas despesas serão custeadas pelo Estado” (Art. 12 da Lei).

Ricardo Gomes Lima⁴, em entrevista concedida à pesquisadora deste trabalho, nos narra o trânsito dos mestres das corporações de ofício - herança européia que remonta a idade

⁴ Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pelo Instituto de Ciências Humanas e Filosofia / UFF (1978). Mestre em Artes Visuais / Antropologia da Arte pela Escola de Belas Artes / UFRJ (1993). Doutor em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais / UFRJ (2006). Professor Adjunto do Instituto de Artes / UERJ (desde 1995), onde leciona na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Artes, coordena o Núcleo de Cultura e Arte Populares e é co-editor da Revista Textos Escolhidos de Cultura Popular. Pesquisador do Centro Nacional de Cultura Popular / IPHAN / MinC (desde 1983), onde é Responsável pelo Setor de Pesquisa e Coordenador da Sala do Artista Popular. Realiza pesquisas sobre o universo da cultura popular, em especial o campo da arte e do artesanato

média e que chega ao Brasil através dos portugueses - aos mestres do contexto atual, da cultura popular, que deixam de ser “oficiais” “dentro dos censos econômicos desenvolvimentistas do país” e assumem uma nova configuração, marcada pelas relações comunitárias, onde sua formação se dá por métodos comumente orais, de geração a geração.

O que faz um mestre? Quando a gente toma essa palavra mestre na sua acepção mais tradicional, que é quando ela chega ao Brasil, aplicado aos ofícios de artesanato, mestre é aquele que transmite o seu saber. No Brasil a gente herdou, das antigas corporações de ofício européias, da idade média, essa forma de organização de produção de artesanato. Que veio das corporações de ofício. Onde você tinha uma hierarquia que organizava a produção, definidos por mestres, oficiais e aprendizes. Você começava em uma oficina como aprendiz, durante muito tempo você ficava ali ajudando, aprendendo, até que você se tornava um profissional e virava um oficial daquela corporação, daquela oficina sob a tutela de um mestre. Até que com o passar do tempo o seu conhecimento... Você já teria um conhecimento altamente consolidado e você podia, então, alçar a condição de mestre e abrir a sua própria oficina. Esse é o sistema das corporações que a gente herda no Brasil devido a colonização portuguesa. E isso persiste entre nós até o século XIX, como forma de organização reconhecida, inclusive reconhecida pela constituição brasileira de 1824. Posteriormente é que esse quadro vai se mudar. Ele deixa de ser uma designação oficial e esse dado se perde dentro dos censos econômicos e desenvolvimentistas do país. Mas, no plano da cultura popular, essa designação persistiu. Então é mestre Vitalino, é mestre Vitorino, é mestre fulano de tal.

O mestre na contemporaneidade, portanto, é imbuído de um valor simbólico que lhe é instituído não mais exclusivamente pela formação profissional, mas por outros saberes e fazeres, por outros olhares e subjetividades, por critérios de legitimação que integram diversos atores dedicados a reconhecê-lo como elemento fundamental para a representação da diversidade e patrimônio cultural imaterial. São os “tesouros humanos vivos”, mantenedores de história, técnicas, tecnologias e tradição.

O mestre instrutor passava por um processo de formação e iniciação que o patenteava ao título após a superação das etapas de aprendiz e oficial (BARDI, 1981). Remonta a um período no qual, apesar do fenômeno “industrialização”, os mestres das artes e ofícios ocupavam posição de destaque profissional e notoriedade social. O mestre tesouro humano

vivo é uma figura de saberes e fazeres que perpetuam no tempo após a quase supressão de tais tradições na sociedade. O seu reconhecimento não passa mais pela formação técnica, mas por critérios como os da Lei dos Mestres da Bahia, que a idade, o repasse do saber-fazer, a história de vida, o reconhecimento público, a notoriedade das suas práticas e costumes para a tradição cultural definem as regras do processo.

1.2. A dimensão da construção social

Pensar a construção da maestria nos remete às regras sociais que definem os critérios e perfis necessários a esta condição. A partir da premissa que “o mestre não é mestre por si só” e sim a partir da integração de fatores e atores que pactuam para este fim, neste capítulo destrincho dois pontos considerados pertinentes à problematização da construção social.

O primeiro trata da construção social da realidade e os processos de socialização do indivíduo. A construção social da maestria é um fenômeno coletivo, dinâmico e o indivíduo reconhecido como mestre não é alheio a este processo; Ele vem de vivências, saberes e competências, interações e interlocuções, caminhos que interferem no lugar que lhe é atribuído. Suas biografias individuais, fazendo jus às pesquisas de histórias de vida e estudos etnográficos, nos narram uma parte dos fatores que lhes credenciam a maestria.

O segundo ponto aborda a questão da construção social da maestria no campo artesanal. Apresenta brevemente os fatores sociais que interferem na formação de um mestre artesão, refletindo sobre as habilidades ou motivações para uma performance profissional diferenciada. Numa analogia às brincadeiras infantis, nos é apresentado o estado das crianças à entrega do jogo e suas regras como princípio básico para a abertura dos sentidos para o desenvolvimento da habilidade artesanal e das competências para a maestria.

1.2.1. A construção social da realidade

Ao refletirem sobre a construção social da realidade Peter Berger e Thomas Luckmann (2009) trazem dois contextos que interagem num processo dialético: um, como uma realidade objetiva, externa aos indivíduos; outro, interno, subjetivo. Para os autores, “estar em sociedade significa participar da dialética da sociedade”, ou seja, interagir com o mundo objetivo e subjetivo que se impõe para o indivíduo em seu processo de socialização e integração na realidade.

O indivíduo, segundo este princípio, não nasce membro da sociedade e sim com a predisposição para a sociabilidade, tornando-se membro da sociedade *a posteriori*. O ponto inicial deste processo é a interiorização, ou seja, a apreensão ou interpretação imediata de um acontecimento objetivo como dotado de sentido. A interiorização no sentido geral está subjacente tanto à significação quanto às suas formas mais complexas. Dito de maneira mais precisa, a interiorização neste sentido geral constitui a base primeiramente da compreensão de nossos semelhantes e, em segundo lugar, da apreensão do mundo como realidade social dotada de sentido (BERGER; LUCKMANN, 2009).

Esta apreensão não resulta de criações autônomas de significado por indivíduos isolados, mas começa com o fato do indivíduo “assumir” o mundo no qual os outros já vivem. Somente depois de ter realizado este grau de interiorização é que o indivíduo se torna membro da sociedade. O processo ontogenético pelo qual isto se realiza é a socialização - primária e secundária, que pode assim ser definida como ampla e consistente introdução de um indivíduo no mundo objetivo de uma sociedade ou de um setor dela (BERGER; LUCKMANN, 2009). A socialização primária é a primeira socialização que o indivíduo experimenta, na infância, e em virtude da qual torna-se membro da sociedade. A socialização secundária é qualquer processo subsequente que introduz um indivíduo já socializado em novos setores do mundo objetivo de sua sociedade.

Todo indivíduo nasce em uma estrutura social objetiva, dentro da qual encontra os outros significativos que se encarregam de sua socialização. As definições dadas por estes significativos à situação dos indivíduos apresentam-se como a realidade objetiva. Desta maneira nasce não somente em uma estrutura social objetiva, mas também num mundo social objetivo.

A socialização primária implica mais do que o aprendizado puramente cognoscitivo. Ocorre em circunstâncias carregadas de alto grau de emoção. A criança identifica-se com os outros significativos por uma multiplicidade de modos emocionais. Quaisquer que sejam, a interiorização só se realiza quando há identificação. A criança absorve os papéis e as atitudes dos outros significativos, isto é, interioriza-os, tornando-os seus. O mundo interiorizado na socialização primária torna-se muito mais firmemente entrincheirado na consciência do que os mundos interiorizados nas socializações secundárias.

A socialização secundária é a interiorização de “submundos” institucionais ou baseados em instituições; é a aquisição do conhecimento de funções específicas, funções direta ou indiretamente com raízes na divisão do trabalho. A socialização secundária exige a aquisição de vocabulários específicos de funções, o que significa em primeiro lugar a interiorização de campos semânticos que estruturam interpretações e condutas de rotina em uma área institucional. Ao mesmo tempo, são também adquiridas “compreensões tácitas”, avaliações e colorações afetivas desses campos semânticos. Os “submundos” interiorizados na socialização secundária são geralmente realidades parciais, em contraste com o “mundo básico” adquirido na socialização primária.

Os processos formais da socialização secundária são determinados por seu problema fundamental: a suposição de um processo precedente de socialização primária, isto é, deve tratar com uma personalidade já formada e um mundo já interiorizado. Não pode construir a realidade subjetiva *ex nihilo*. Isto representa um problema, porque a realidade já interiorizada tem a tendência a persistir. Sejam quais forem os novos conteúdos que devam agora ser interiorizados, precisam de certo modo sobrepor-se a esta realidade já presente. Há, portanto, um problema de coerência entre as interiorizações primitivas e as novas.

Na socialização secundária as limitações biológicas tornam-se cada vez menos importante nas seqüências de aprendizagem, que agora estabelecem-se em termos das propriedades intrínsecas do conhecimento que deve ser adquirido, ou seja, em termos da estrutura fundamental desse conhecimento. O relacionamento do indivíduo com o pessoal socializador torna-se proporcionalmente carregado de “significação”, isto é, o pessoal socializador reveste-se do caráter de outros significantes em face do indivíduo que está sendo socializado.

1.2.2. A construção social da maestria no campo artesanal

“A oficina é a casa de artífice. Na antiga tradição era o que literalmente acontecia. Na Idade Média, os artífices dormiam, comiam e criavam os filhos nos locais de trabalho” (SENNETT, 2009). Este quadro descrito por Richard Sennett ao refletir sobre o ambiente de atuação do artífice não foge à contemporaneidade quando se pensa no artesanato de tradição, apesar do autor se remeter à idade média para ilustrar a afirmação. Em tempos atuais, casa e oficina são territórios que comungam da missão de abrigar moradia e trabalho para os feitores do artesanato. Quando a casa não abriga a oficina, de certo a segunda estará instalada em um anexo ou em um local muito próximo à primeira.

Esta intimidade entre casa-oficina reflete no processo de aprendizagem dos feitores do ofício, que ao conviver com as técnicas em tenra idade e partilhar emocionalmente da relação de seus antecessores com o artesanato, são iniciados no que no futuro se apresentará como atividade laboral e fonte de renda. Conforme nos apresenta Berger e Luckmann (2009), “cada indivíduo escolhe aspectos do mundo de acordo com sua própria localização na estrutura social e também em virtude de suas idiossincrasias individuais, cujo fundamento se encontra na biografia de cada um”, ou seja, o emaranhado de fatores e influências de que emergem os indivíduos influencia significativamente em suas escolhas e posição no mundo social. Não sendo esta, entretanto, uma visão determinista, mas consciente que este é um processo que se inicia desde a socialização primária, se desenvolvendo no decorrer das histórias de vida individuais.

1.2.2.1. Aprendendo as regras como nas brincadeiras infantis

Sobre o rito de iniciação no mundo do ofício e complementando o raciocínio acima explicitado, Richard Sennett (2009) nos diz que

[...] temos em comum, em medidas mais ou menos equivalentes, as capacidades brutas que nos permitem tornar-nos bons artífices; a motivação e a aspiração da qualidade é que nos conduzem por caminhos diferentes na vida. **Essas motivações são modeladas pelas condições sociais** [grifo nosso].

Ainda segundo Sennett (2009), praticamente qualquer um pode tornar-se um bom artífice. O ritmo da rotina na habilidade artesanal se inspira na experiência das brincadeiras infantis. E quase todas as crianças sabem brincar bem! A habilidade artesanal depende do que as crianças aprendem no diálogo lúdico com os materiais físicos, da disciplina de seguir regras, do progresso da complexidade no estabelecimento de regras. No universo mais delicado do trabalho artesanal, a questão da desigualdade dos talentos é tratada talvez de maneira mais focada. As habilidades inatas em que se baseia a perícia artesanal não são excepcionais; são compartilhadas pela ampla maioria dos seres humanos em grau mais ou menos equivalente.

É, numa analogia, portanto, no contexto de imersão que se socializa o artífice. Suas habilidades técnicas e disposição para um bom trabalho, como nos apresenta os autores, são motivações influenciadas por sentimentos e estímulos individuais. A capacidade para um trabalho que se destaca pelo primor não está condicionada à competência de quem inicia, mas à dedicação do iniciado. Assim como as brincadeiras de criança, a habilidade artesanal é essa capacidade de integrar-se plenamente, explorar as nuances do jogo, superar os limites e apreender as regras.

1.3. A dimensão da aprendizagem e dos saberes

Um dos pontos pertinentes à compreensão da maestria artesanal é o processo de aprendizagem e para tanto neste capítulo são elucidados os fatores, das linhas e entrelinhas, que se integram para a aquisição e incorporação dos saberes no fazer artesanal. O saber tácito, as implicações do saber-fazer na relação entre o agir e pensar e as características evidentes nos saberes e fazeres da prática artesanal são os tópicos norteadores desta dimensão.

1.3.1. Saber tácito

Em “The Art of the Maker⁵” Peter Dormer (1994) defende que a aprendizagem no fazer artesanal é movida por um conhecimento tácito, especializado, vivencial, a qual dificilmente pode ser repassada por cursos técnicos ou formas pré-definidas de produção. Como conhecimento tácito entende-se o conhecimento que é aprendido na prática e que é demonstrado na prática. É o saber-fazer: “*Tacit Knowledge or know-how is immensely powerful: it gets things built. But it is also slowly acquired*⁶” (DORMER, 1994. p. 10).

Por seu caráter essencialmente prático, o conhecimento tácito tem como uma de suas características a dificuldade em ser descrito, sendo em muitos casos completamente difícil ser teorizado ou transscrito para uma linguagem mais sistemática. Além disso, seu processo de desenvolvimento não se dá apenas nas técnicas, mas na capacidade holística de perceber o produto/produção e no aprimoramento das formas de produzir, ou seja, o fazer artesanal é um estado de contínuo aperfeiçoamento (DORMER, 1994).

A arte do aprender artesano permeia a aquisição do conhecimento prático, que demanda um processo empírico, experimental; a presença de um “mestre” iniciador, que passará ao “novo aprendiz” os conhecimentos adquiridos durante o tempo; a prática constante para que se estabeleça a aprendizagem e as conexões da produção. Outro fator de relevância no artesano é ser este uma manifestação local. “Seus recursos são profundamente vinculados ao meio, microesfera produtiva de indivíduos ou de pequenos grupos, revelando-o em suas formas e materiais” (FRADE, 2006). O princípio da forma comunicacional da contemporaneidade é este: a busca pela sensibilidade localizada e única, particular.

Peter Domer (1994) acredita que o rigor e o tempo dedicado ao aprimoramento e domínio das técnicas garantem, a princípio, que os resultados da produção artesanal sejam imbuídos de uma qualidade mínima. Seria este o resultado de um processo de “incorporação” do saber-fazer, termo que dá conta de um movimento essencial às habilidades artesanais e que significa “a conversão da informação e das práticas em conhecimento tácito” (SENNETT, 2009).

⁵ A arte do fazer [tradução nossa].

⁶ Conhecimento tácito ou saber-fazer é imensamente poderoso: constrói coisas. Mas também é lentamente adquirido [tradução nossa].

Esse é um modelo de aprendizagem que prepara o corpo para um saber, um saber que é do próprio corpo. O conhecimento que o artesão realiza em seu trabalho traduz uma sabedoria do corpo que não pode ser reduzida à racionalização. Ela precisa ser incorporada (FRADE, 2006).

A “incorporação” do saber-fazer ou fazer algo “instintivamente” refere-se a comportamentos que entram na rotina de quem o faz a ponto de não mais ser preciso pensar a respeito (FRADE, 2006). Este é um reflexo do domínio, pelo artesão, das técnicas de seu ofício, impregnado de ação-pensamento como conduta pela superação e pelo desenvolvimento de novas idéias, marcando a sua produção artesanal de um diferencial exemplar.

Aprendendo uma capacitação, desenvolvemos um complicado repertório de procedimentos desse tipo. Nas etapas mais avançadas dessa capacitação, verifica-se uma constante interação entre o conhecimento tácito e a consciência presente, funcionando aquele como uma espécie de âncora, esta, como crítica e corretivo. A qualidade artesanal surge dessa etapa mais avançada, em julgamentos a respeito de suposições e hábitos tácitos (SENNETT, 2009).

Para Sennett (2009), “toda habilidade artesanal baseia-se numa aptidão desenvolvida em alto grau”. Estudos demonstram que, progredindo, a habilidade torna-se mais sintonizada com os problemas, ao passo que as pessoas com níveis primitivos de habilitação esforçam-se mais exclusivamente no sentido de fazer as coisas funcionarem. Em seus patamares mais elevados, a técnica deixa de ser uma atividade mecânica; as pessoas são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo quando o fazem bem.

Três habilidades essenciais constituem a base da habilidade artesanal: as capacidades de localizar, questionar e abrir (SENNETT, 2009). A primeira tem a ver com tornar algo concreto; a segunda, com refletir sobre suas qualidades; a terceira com expandir o seu sentido. Para mobilizar essas capacitações, o cérebro precisa processar paralelamente informações visuais, auditivas, tátteis e de linguagem simbólica. A capacidade de localizar diz respeito à possibilidade de especificar onde está acontecendo algo importante. A localização pode resultar de estimulação sensória. A localização também pode ocorrer quando a estimulação sensória é de algo perdido, ausente ou ambíguo.

O ritmo de ação-reposo/questionamento-ação marca o desenvolvimento das habilidades manuais complexas, de questionamento. A atividade meramente mecânica, que não contribui para o desenvolvimento da técnica, é simplesmente movimento. A capacidade

de abrir um problema depende dos saltos intuitivos, e especificamente da capacidade de aproximar domínios distintos e preservar o saber tácito no salto entre eles. O simples deslocamento entre domínios de atividade estimula o surgimento de novas idéias sobre os problemas. “Abrir” está intimamente ligado a “abrir-se para”, no sentido de estar aberto à possibilidade de fazer as coisas de maneira diferente, para o deslocamento de uma esfera de hábitos para outra (SENGE et al, 2007; SENNETT, 2009).

1.3.2. O saber na relação entre o agir e o pensar

A mão é a janela que dá para a mente
(Immanuel Kant)

O pé pra tanger o torno, as mãos pra labutar o barro, e a mente... a peça que vai fazer (Mestre Vitorino)⁷

Uma discussão recorrente no fazer artesanal é o confronto entre o agir e o pensar. Esta discussão “tem como marco o Renascimento, onde, até então, a arte era um desígnio ao artesanato de excelência, uma forma depurada em um conjunto de práticas estéticas, todas elas artesanais” (FRADE, 2006).

A Revolução industrial e o advento da industrialização constitui força modeladora da desintegração entre o “agir-pensar” no conceito do artesanato, na percepção do fazer artesanal, desprestigiando-o como modo de produção, separando-o da esfera macroeconômica e relegando-o a estrato inferior. A contraposição mente x corpo, cognição x motricidade, que “a arte defende ser baseada pelo pensar e o artesanato pelo fazer” parte do princípio que o fazer artesanal é uma reprodução mecânica desprovida de sentido e intenção racional, motivada apenas pelo trabalho físico, corporal (FRADE, 2006).

Peter Dormer (1994) mostra que a marginalidade do artesanato em detrimento da expansão das artes se deu pelo movimento e natureza do consumo da sociedade orientada pela

⁷ IPHAN / CNFCP. **Maragogipinho e a tradição do barro.** Organização de Iara Ferraz. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009.

mídia. As artes plásticas tomaram um rumo diferente do artesanato porque o aprendizado das técnicas artesanais é muito lento e não acompanha o ritmo das demandas mercadológicas:

The plastic arts have moved away from handicraft because craft knowledge is difficult to learn and too slow to acquire for the contemporary student or artist who wants to establish a personal style quickly in order to respond to a fast-changing art world⁸ (DORMER, 1994, p.26).

Para Richard Sennett (2009), a habilidade artesanal abrange um aspecto muito mais amplo que o trabalho derivado de trabalhos manuais: focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça. “Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e idéias”. As habilidades, até mesmo as mais abstratas, tem início como práticas corporais. O entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação, no entanto a história traçou linhas ideológicas divisórias entre a prática e a teoria, a técnica e a expressão, o artífice e o artista, o produtor e o usuário. A sociedade moderna sofre dessa herança histórica. A civilização ocidental tem grande dificuldade de estabelecer ligações entre a cabeça e a mão, de reconhecer e estimular o impulso da perícia artesanal (SENNETT, 2009).

Para Frade (2006), a dicotomia arte e artesanato é falsa, está a serviço da desvalorização do corpo, nega uma inteligência artística primordial, corporificada, organicizada e organicizante. Mesmo que puramente conceitual, um fato artístico acontece no mundo das coisas, as coisas virtuais também são constituídas a partir das relações concretas.

⁸ As artes plásticas afastaram-se do artesanato porque o conhecimento do ofício [do artesanato] é difícil de aprender e demasiado lento a adquirir para o estudante contemporâneo ou artista que quer criar um estilo pessoal de forma rápida a fim de responder a um mundo em rápida transformação [tradução nossa].

2. MÉTODO

O caminho trilhado na pesquisa se pautou em fontes primárias e secundárias de informações. Especialistas em arte cerâmica da Bahia e publicações institucionais de cunho informativo, promocional e jornalístico foram os principais informantes para as reflexões aqui desenvolvidas. Levando em consideração que o mestre artesão na contemporaneidade difere-se dos mestres das corporações de ofícios, quando profissões como a de marceneiro e ferreiro eram creditadas àquele que sabia mais e ganhava, após determinado tempo e superadas algumas etapas de iniciação, a autorização para formar novos aprendizes, buscou-se através desta pesquisa tornar visíveis os saberes e competências que definem o mestre dos tempos atuais. Seria ele o que melhor faz as peças? O que tem o maior número de aprendizes? O que possui carisma e capacidade de liderança? Quais, enfim, são as características que interferem no reconhecimento do mestre artesão? Quais os atores e fatores que influenciam no seu reconhecimento?

Nos utilizamos de uma breve história de vida dos mestres em estudo como ponto de análise e ilustração das discussões. Como ilustra Vergara (2005), a historiografia visa o “resgate dos acontecimentos e das atividades humanas ao longo do tempo, possibilitando desvendar e compreender as mudanças, as contradições e as tendências da realidade social”. Na História de Vida, o indivíduo é o porta-voz do seu pertencimento e sobre ele discorre de forma artesanalmente entrelaçada com a realidade social, a ponto da própria história confundir-se com o próprio local no qual se insere. Tais histórias, vale ressaltar, não foram coletadas diretamente dos artesões; nos subsidiamos de fontes secundárias para a aquisição das narrativas. O interesse por elas é nos situar nas experiências e vivências dos mestres para corroboração dos saberes sistematizados e apresentados como requisitos à maestria artesanal. Seguem maiores detalhes dos procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa:

2.1. A maestria no contexto da cerâmica na Bahia

Das tipologias artesanais presentes na Bahia a cerâmica é a mais difundida e abundante; presente em quase todos os municípios, os quais produzem peças distintas com fins os mais variados. De moringas, potes aos santos barrocos, modeladas à mão, no torno ou esculpidas com muita riqueza de detalhes, esta é uma tipologia que agrega as diversas influências culturais e étnicas que remontam à história do país. Os santos barrocos nos apontam Portugal; as tecnologias de queima, as formas dos objetos, o trato com o barro nos mostram por vezes o indígena, noutras o africano em suas especificidades originárias, sabendo indicar de qual tribo ou povo determinada produção é herdeira. Exigindo do artesão uma habilidade especial para dar forma e vida ao que é criado, a cerâmica é também uma arte “pesada”, que requer esforço físico para os artesãos e artesãs que labutam na lida de carregar o barro, pisar, peneirar, molhar, amassar, modelar, brunir, queimar.

São muitos os mestres ceramistas de reconhecimento público no Estado. Assim também o são os atores envolvidos de alguma maneira com suas comunidades e afazeres. Seja instituição pública, academia ou terceiro setor, a cerâmica atrai pelo valor simbólico, cultural, artístico, etnográfico, etc. Neste campo rico de mestres reconhecidos, esta pesquisa se debruça em busca dos critérios que os afirmaram para a maestria. A pesquisa se detém em três mestres que foram definidos a partir de indicações dos especialistas entrevistados e das publicações institucionais analisadas, conforme são elucidados com maiores detalhes nos tópicos seguintes.

2.2. Os atores e as instituições responsáveis pela construção social da maestria

Ao reconhecer o protagonismo de determinados atores na construção social da maestria, esta pesquisa buscou, primeiramente, visualizar quem são essas vozes que legitimam na sociedade determinados indivíduos como mestres e, depois, analisar as suas falas, os critérios, implícitos e explícitos, por elas estabelecidos para tal reconhecimento. Partimos de especialistas em artesanato cerâmica na Bahia e de instituições dedicadas ao tema

como fontes geradoras das informações necessárias para o desenvolvimento das idéias aqui propostas.

Para chegar aos especialistas foi-se em busca de profissionais técnicos e acadêmicos que atuam ou estudam com/a cerâmica na Bahia e, portanto, possuem propriedade no objeto em questão. De maneira similar definiu-se as instituições e suas publicações. Traçando um panorama dos órgãos, fundações, institutos, associações que trabalham ou discutem o artesanato na Bahia teve-se selecionadas as publicações, sejam catálogos, editais públicos, boletim informativo ou livreto. Foi dada especial atenção para que ao menos uma voz das instâncias “academia”, “terceiro setor/sociedade civil” e “instituição pública” fosse contemplada no leque de atores analisados. Apresentamos na seqüência informações sobre as fontes e foco da abordagem.

2.2.1. Especialistas em artesanato cerâmica da Bahia

A partir da investigação nos centros especializados que atuam direta e indiretamente com artesanato chegou-se a cinco especialistas de notoriedade no conhecimento e de vasta experiência e vivência com o artesanato de cerâmica na Bahia. Estes foram indagados com questões referentes à maestria artesanal; os saberes e competências de um mestre, ceramista especialmente; as formas para sua elegibilidade ou reconhecimento e indicaram três mestres ceramistas que, sob sua ótica, se destacam por algum fator especial, o qual também foi apresentado.

Para fim deste trabalho os especialistas entrevistados terão suas identidades resguardadas, estando, no entanto, identificados no decorrer do texto através do código abaixo descrito, com suas respectivas áreas de atuação, especialidade de pesquisa e/ou formação e instituição de origem.

Código de identificação	Perfil do especialista
e1	Pesquisador universitário da cerâmica baiana, antropólogo, etnólogo. Professor adjunto da UFBA.
e2	Assessora técnica de cerâmica baiana, socióloga. Instituto Mauá.
e3	Consultora em cerâmica baiana, socióloga. Gestora do PROMOART (Programa

	de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural, no âmbito do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), com experiência de trabalho no Artesol (Artesanato Solidário) e no Instituto Mauá.
e4	Assessora técnica de cerâmica baiana, bibliotecária. Instituto Mauá, com experiência na gerência de Comercialização e Núcleo de Acervo Artesanal nesta instituição.
e5	Pesquisador em artesanato de tradição no Brasil, antropólogo. Pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular / IPHAN / MinC.

Quadro 01: Especialistas entrevistados.

Fonte: Elaboração própria.

Os especialistas foram entrevistados com um roteiro semi-estruturado. Este procedimento assegurou que o direcionamento da entrevista e coleta das informações respondessem eficazmente às expectativas e demandas da investigação. Sobre a indicação dos três mestres ceramistas, esta foi a maneira utilizada para chegar aos mestres a serem analisados como caso de estudo. As indicações dos cinco especialistas foram cruzadas e destacados os três mais indicados. A isto somou-se as publicações institucionais que confirmaram, a partir dos discursos, os mestres ceramistas da Bahia, sinalizando para seu reconhecimento público e consenso entre as diversas vozes.

2.2.1.1. A entrevista

A entrevista com os especialistas, como citado acima, seguiu um roteiro semi-estruturado com as questões que seguem:

1. O que influencia o domínio de um ofício no campo do artesanato? E especificamente no campo da cerâmica?
2. Como você caracterizaria os mestres ceramistas ou artesãos em geral?
3. Como um ceramista se torna mestre do seu ofício? Como ele alcança o primor [excelência] no que faz?
4. Quais são os mestres ceramistas baianos mais reconhecidos pelo seu trabalho artesanal (pelo menos 03)?

5. A que se deve tal reconhecimento (falar para cada um citado)?
6. Como se reconhece a qualidade artesanal [excelência]?
7. Como você descreve um artesanato excelente?
8. A excelência artesanal é uma questão de técnica? De arte? Existem outros fatores?
9. O mestre artesão inova? De que forma? Por quê?
10. O mestre artesão é autêntico? Sua obra é original? De que forma? Pode ilustrar?
11. A cultura local influencia o primor [excelência] artesanal? Como? Pode ilustrar?
12. As tradições influenciam a excelência artesanal? Como? Pode ilustrar?

Nesta entrevista emergem os seguintes mestres, com suas respectivas comunidades. A ordenação no quadro respeita a citada pelos entrevistados. Em círculo cheio estão os analisados no presente trabalho.

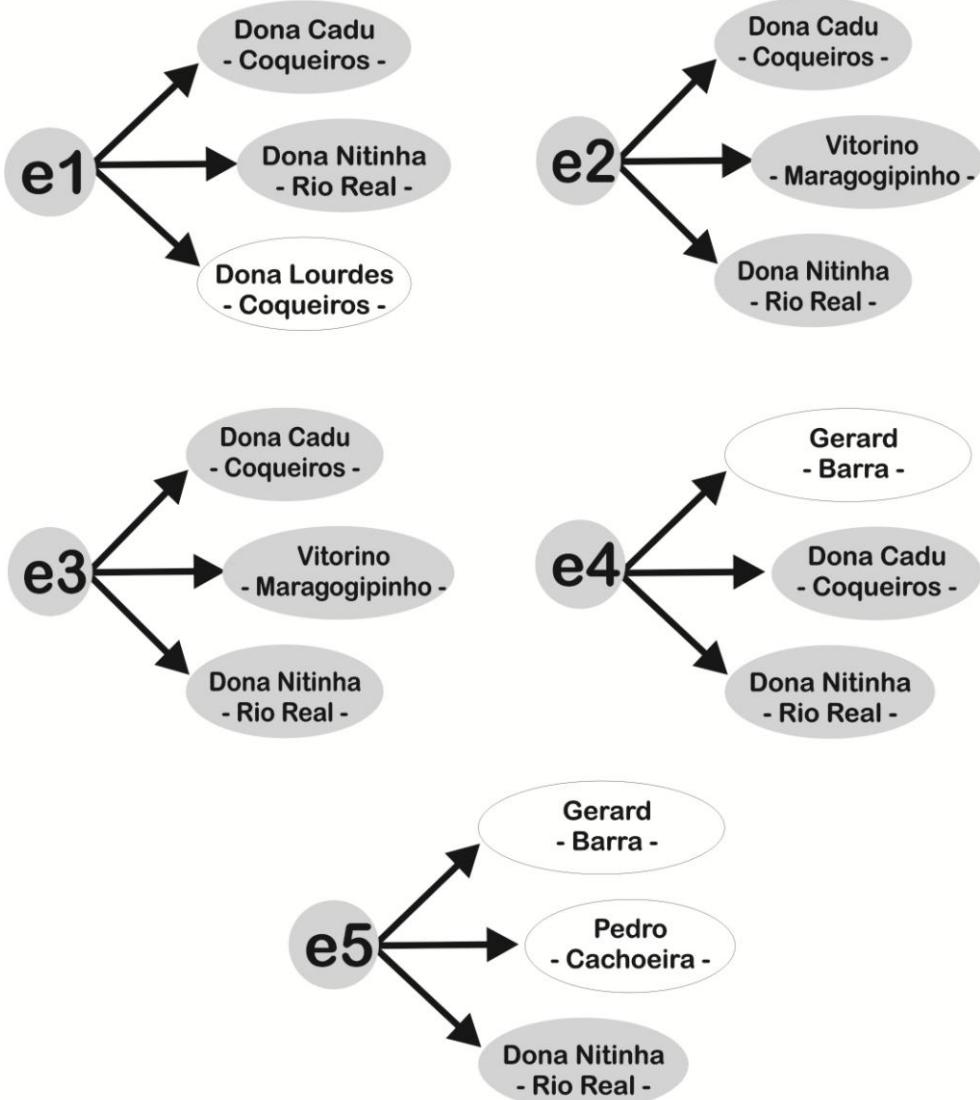


Figura 01: Mestres ceramistas indicados pelos especialistas.
Fonte: Elaboração própria.

2.2.2. Instituições sustentando a maestria na Bahia: as publicações institucionais

As publicações sobre artesanato, em especial as que abordam a cerâmica da Bahia, foram analisadas visando extrair o que dizem as Instituições sobre o que tem e faz de um artesão um mestre. A partir da análise dos discursos buscou-se, nas linhas e entrelinhas, os fatores para creditação da maestria a determinado indivíduo. Foram enxertados dos textos os pontos que respondem às questões norteadoras da pesquisa, os quais, somados às informações adquiridas pelos especialistas, permitiram traçar algumas características evidentes, outras

subentendidas, das regras sociais, saberes e competências que constroem e legitimam um mestre na sociedade.

Nesta fonte foram explorados tanto catálogos institucionais, editais públicos como boletins e folhetos informativos de instituições ligadas ao artesanato. As principais publicações foram oriundas do Museu de Folclore/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Ministério da Cultura que através do projeto da SAP, uma exposição de artesanato em salas de arte, vem publicando uma série de livretos que apresentam os aspectos históricos, culturais, antropológicos etc. do artesanato e seus artesãos. Dos livretos desta série exploramos: “Potes e caborés: cerâmica de Irará”; “Bordados de Tauá: cerâmica de Rio Real”; “Maragogipinho e a tradição do barro”; “Um Rio de Contas e tradições”; “O traiado e o urdidido: tecidos de buriti dos Gerais da Bahia”; “Renda de bilro & trançado de ouricuri: artesanato de Saubara”.

O Artesol, OSCIP de abrangência nacional que visa a melhoria da qualidade de vida dos artesãos de localidades com baixo IDH e a promoção de valores culturais e de cidadania para o fortalecimento da sociedade civil, participa com três publicações de cunho diverso. “5 histórias do saber” trata da experiência de troca de conhecimentos de cinco pessoas em comunidades da Paraíba. Este foi um projeto desenvolvido em parceria com o Sebrae da Paraíba e teve como propósito revitalizar fazeres artesanais de comunidades carentes do Estado. Após localizar cinco mestras dos territórios de Alagoa Nova, Esperança, Pitimbu, Itabaiana e Salgado de São Félix estas foram orientadas à multiplicação de seu saber para novas aprendizes. Nesta publicação eles abordam o perfil e características da mestra artesã a ser selecionada para assumir o papel de multiplicadora do saber.

Em “Ceramistas de Coqueiros: histórias de vida” são apresentadas as principais ceramistas de Coqueiros (Bahia) a partir de suas histórias de vida. O livro é divido em palavras-chave onde para cada palavra é apresentada uma fala ou pensamento de cada artesã. Há uma entrevista exclusiva com a artesã Ricardina Gomes da Silva, a Dona Cadu.

No catálogo “Cerâmica de Passagem” é apresentado um breve resumo sobre a localidade e características da cerâmica de Passagem, distrito de Barra, e uma mostra das peças. Trata de um catálogo comercial para fins de demonstração e comercialização do produto.

A publicação do CIAGS/UFBA, Catálogo dos mestres em artes e ofícios populares do território do Sisal Bahia, é resultado de uma pesquisa que se pauta nas seguintes questões: 1. Quem são, o que fazem, porque fazem, como fazem e com quem trabalham os mestres em artes e ofícios nos territórios de identidade do semi-árido baiano? 2. Quais os níveis de maestria, os indicadores de desempenho, os critérios e modos de avaliação dos saberes? Quais são as formas de sistematização dos saberes? 4. Como difundir as artes e os ofícios populares? 5. Como preservar as artes e ofícios populares em museus contemporâneos de artes e ofícios populares? É um trabalho de registro com vistas à disciplinar os saberes dos ofícios populares do território do Sisal baiano.

O boletim informativo do Instituto Mauá é uma publicação quinzenal onde são apresentadas as principais ações do Instituto e notícias referentes ao artesanato baiano. Foi selecionada uma edição que aborda uma mestra de reconhecimento público.

Abaixo segue um quadro ilustrativo das publicações utilizadas, seu caráter editorial e instituição responsável:

Publicação	Caráter editorial	Instituição responsável, ano
Potes e caborés: cerâmica de Irará	Livro	IPHAN / CNFPC, 2010
Bordados de Tauá: cerâmica de Rio Real	Livro	IPHAN / CNFPC, 2009a
Maragogipinho e a tradição do barro	Livro	IPHAN / CNFPC, 2009b
Um Rio de Contas e tradições	Livro	IPHAN / CNFPC, 2008a
O traiado e o urdido: tecidos de buriti dos Gerais da Bahia	Livro	IPHAN / CNFPC, 2008b
Renda de bilro & trançado de ouricuri: artesanato de Saubara	Livro	IPHAN / CNFPC, 2005
5 histórias do saber	Livro	ARTESOL; SEBRAE/Paraíba, 2003
Ceramistas de Coqueiros: histórias de vida	Livro	ARTESOL, 2009
Cerâmica de Passagem	Catálogo de exposição	ARTESOL; FUNARTE; CNFPC
Catálogo dos mestres em artes e ofícios populares do território do Sisal Bahia	Catálogo	CIAGS/UFBA, 2010
“Encontro celebra o artesanato baiano”	Boletim Informativo	Instituto Mauá. Ano 1 – nº 1. Março 2010

Quadro 02: As publicações institucionais

Fonte: Elaboração própria.

2.2.3. Três mestres que emergiram

De tanta presença e de tantos feitores na prática artesanal poucos são os que ganham evidência e o reconhecimento de “mestres”. Para fim deste trabalho foram analisados três mestres que emergiram das indicações dos especialistas entrevistados e de uma maior evidência nas publicações institucionais.

As indicações dos mestres pelos especialistas, diante da diversidade de comunidades no território baiano, surpreendem pela presença preponderante dos mesmos atores e contextos nos imaginários. Comunidades reconhecidas como Irará, por exemplo, não tiveram seus mestres citados, prevalecendo nas indicações as comunidades de Coqueiros, Maragogipinho, Rio Real e Barra. Um detalhe importante é que o mestre Gerard de Barra e o Vitorino de Maragogipinho empataram nas indicações, possuindo duas indicações cada um. No entanto, o mestre Vitorino possui uma característica peculiar de já não estar mais na ação produtiva e nem residindo em sua comunidade de origem. Apesar de sua “ausência” das práticas e território, ele é ainda referenciado e reverenciado como ícone da cerâmica baiana. Este fator, aliado à forte presença e reconhecimento nas publicações institucionais, influenciou na decisão de ser Vitorino o mestre a ser analisado.

Dentre as comunidades nativas dos artesãos que emergem para análise já participaram da SAP a comunidade de Maragogipinho e Rio Real. Inclusive, no livreto referente à Maragogipinho é dedicado uma atenção especial ao mestre Vitorino, evidenciando sua história no artesanato, seus prêmios e participações em eventos internacionais como representante da cultura popular brasileira. Coqueiros ainda não participou da SAP, mas tem sido alvo de atenção e publicações por diversos atores sociais. O Artesol em 2009 publicou o livro “Ceramistas de Coqueiros – histórias de vida” onde são apresentadas entrevistas com as artesãs que narram suas histórias de vida e influências produtivas. A mestre Dona Cadu ganha atenção especial na publicação, tendo sua trajetória apresentada com uma entrevista exclusiva. Esta é uma publicação também utilizada como pauta de reflexão nas discussões desta pesquisa.

Dona Nitinha foi unanimidade nas indicações, sendo referenciada pelos cinco especialistas entrevistados. Sua força e paixão pelo ofício são sentimentos que encantam a todos que por ela passam. Rio Real hoje vive uma situação de quase extinção da tradição da

cerâmica e essa mestra tem assegurado, enquanto vive, a existência deste legado. Esse estado de ameaça de extinção da tradição no local tem despertado a atenção dos setores públicos e privados, os quais além dos investimentos para a formação de neófitos e conscientização dos atores comunitários para a importância de tal tradição para a cultura local tem colocado a cerâmica da comunidade e suas ceramistas na pauta das atenções e visibilidade a fim de dar fôlego à causa da preservação e valorização.

No quadro que segue são apresentados, num breve contexto, os três mestres que emergem das indicações e seus territórios de atuação. Importante salientar que são ceramistas dedicados à feitos e feituras bastante diversos, passando das panelas modeladas à mão e queimadas a céu aberto de Dona Cadu aos potes e purrões de Dona Nitinha e aos objetos decorativos, como o Boi-bilha, queimados em forno, de Mestre Vitorino.

Os mestres e suas comunidades	
Dona Cadu	Coqueiros, distrito de Maragojipe no Recôncavo Baiano, trabalham cerca de 50 artesãs produzindo em suas casas-oficinas panelas de diversos tamanhos e modelos. As peças são comercializadas para os atravessadores que revendem para restaurantes e Feira de São Joaquim em Salvador, principalmente. D. Cadu, 90 anos, é a mestre reconhecida no local pela sua capacidade técnica, número de neófitos iniciadas no ofício, anos de produção, carisma e simpatia. Já ensinou muitas artesãs na localidade.
Dona Nitinha	Rio Real, Litoral Norte, já foi grande produtora de cerâmica e hoje resistem apenas 06 ceramistas com vínculos familiares, sendo que 02 já não produzem mais. É uma comunidade especial, onde D. Nitinha, residente no distrito de Carro Quebrado, 71 anos, mestre singular no fazer artesanal, ainda resiste com a prática. Entidades públicas federais como IPHAN e Funarte têm se dedicado ao registro e salvaguarda da memória de suas produções como bem de patrimônio imaterial, bem como empreendido esforços para a formação de novos aprendizes para que a tradição não sucumbe com a morte das artesãs que ainda resistem.
Mestre Vitorino	Maragogipinho, distrito de Aratuípe, Recôncavo Baiano é um grande pólo de produção e comercialização da cerâmica na Bahia. Possui muitos mestres e feitores que vão da santaria aos potes e purrões. Diferente de muitas comunidades ceramistas que vêm sofrendo a ameaça de perder a tradição por falta de interessados no ofício, em Maragogipinho é grande o número de “emigrantes” que se deslocam para a região a fim de se integrar na rede de comercialização da cerâmica. Tais emigrantes comumente produzem mealheiros, porcos em especial. Mestre Vitorino, 90 anos, é uma figura que ganha protagonismo local pelo reconhecimento público de suas invenções e criatividade. Com o “boi bilha” recebeu menção honrosa de um prêmio da UNESCO para América Latina e Caribe e foi convidado para feiras e viagens internacionais representando a cultura popular brasileira. Apesar de não estar hoje diretamente na lida do ofício, diz ter algumas idéias “na gaveta” pra lançar para o mundo, basta surgir a oportunidade.

Quadro 03: Os mestres e suas comunidades.

Fonte: Elaboração própria.

2.3. O processo de análise

O desenvolvimento da pesquisa se assentou em quatro etapas fundamentais. Numa seqüência alimentada basicamente pela análise dos discursos, as etapas se deram da seguinte maneira:

Eixo norteador	Metodologia	O processo de análise
1^a ETAPA		
Especialistas em artesanato cerâmica da Bahia	Entrevista pessoal com roteiro semi-estruturado. A duração foi em média 1h30min para cada. Foram executadas 05 entrevistas com especialistas distintos.	Com as entrevistas executadas, parti para a análise dos discursos. Buscou-se com as informações sistematizar os saberes e competências dos mestres; a significação/significado de tais saberes e os mestres que mais se adequavam ao perfil. A partir das informações individuais foram cruzados os dados que após elencados resultaram numa lista de saberes necessários ao mestre. Nesta etapa também foram indicados os mestres de perfil “ideal” dentro das características elucidadas pelos especialistas.
2^a ETAPA		
Documentos institucionais	Seleção, coleta e leitura de publicações institucionais.	Em posse das publicações, estas também foram submetidas à análise do discurso com o mesmo objetivo das entrevistas: elencar os saberes e chegar aos mestres ceramistas da Bahia. Com o cruzamento das indicações pelos especialistas e referências nas publicações emergem os mestres a serem estudados nesta pesquisa.
3^a ETAPA		
Informações coletadas	Síntese dos saberes e artesãos	Com as informações dos especialistas e publicações todo o conteúdo adquirido passou por um processo de cruzamento e comparação. Deste processo emerge uma lista de saberes, a ver: carismático, circunstancial, comunicacional, criativo, educacional, histórico-cultural, técnico, trans-local, e de mestres artesãos, sendo os mais evidentes a

		Dona Cadu, Dona Nitinha, Mestre Vitorino e Gerard, os quais tiveram suas histórias de vida e perfis analisados. Estes saberes e os 03 mestres foram descritos, analisados e pautaram as discussões referentes à construção social da maestria.
4^a ETAPA		
Saberes, mestres, referências teóricas	Discussões e repercussões da pesquisa	Concluída a análise das informações coletadas e munida das reflexões teóricas, a pesquisa parte para a discussão e repercussões da pesquisa. Refletimos sobre sua contribuição para as pesquisas no campo da construção social da maestria, das competências e para as práticas dos gestores sociais.

Quadro 04: Etapas do processo de análise da pesquisa.

Fonte: Elaboração própria.

3. ANÁLISE

Nas linhas seguintes são descritos os saberes elucidados a partir das fontes de informações exploradas – especialistas e publicações - e analisados os fatores de construção social da maestria no campo do artesanato com base na experiência de três mestres ceramistas. Buscou-se com a máxima atenção interpretar as falas de maneira íntegra e coerente com os objetivos propostos. Como esta pesquisa se pauta em estudos de mestres ceramistas, as análises apresentadas referem-se, comumente, às práticas e relações do artesanato cerâmica, sendo passível, no entanto, à abstração para as demais tipologias artesanais; ou melhor, à condição humana, aos profissionais, gestores sociais, que compreende-se aqui como artesãos dos seus ofícios.

3.1. As regras sociais na construção da maestria: os saberes

Ao garimpar o campo da construção social da maestria cheguei a informações que apresentaram algumas características especiais aos mestres artesãos. Tais características, senão saberes ou competências nos modos de ser e lidar com as práticas, situações, circunstâncias, não se dão numa regra imperativa que para ser mestre se obriga a possuir todas. Estas são linhas marcantes, evidenciadas pelo olhar dos especialistas entrevistados e nas publicações institucionais e que influenciam decisivamente na eleição de determinados indivíduos como mestres. Dentre os saberes sistematizados, estão: carismático, circunstancial, comunicacional, criativo, educacional, histórico-cultural, técnico, trans-local. Seguidos numa ordem alfabética, e não de importância, tais saberes são abaixo analisados, estando transcritas as falas dos especialistas e trechos das publicações institucionais como ilustração.

3.1.1. Saber Carismático

Motivação, brilho nos olhos, capacidade de articulação intra e inter-organizacional, convencimento, liderança. O saber carismático é o saber ligado à manifestação do carisma pessoal, do poder de despertar o interesse nos interlocutores. Dentre as competências de um mestre artesão reside o “espírito de liderança, um carisma de sua personalidade” (e1) que “influencia na motivação do grupo e na captação de parceiros, apoiadores, consumidores para seus produtos” (e3).

Alguns mestres artesões possuem proatividade e especial disposição nas relações interpessoais e organizacionais que o coloca numa condição de destaque entre seus pares e o insere como protagonista no processo de diálogo com atores externos como organismos públicos, privados e organizações da sociedade civil (e2).

Dona Cadu, mestre artesã da comunidade de Coqueiros, ilustra muito bem o perfil do saber carismático. Com um sorriso irradiante e uma motivação que extrapola o retorno financeiro ela, aos seus 90 anos, significa para a comunidade, pesquisadores, acadêmicos, gestores públicos e sociais um símbolo de perseverança e resistência para a sobrevivência da tradição do artesanato de cerâmica em seu território. Sempre disposta a “correr atrás” dos potenciais financiadores e compradores das panelas, frigideiras e tudo mais produzido pelas ceramistas locais ela encanta pelo entusiasmo, espontaneidade e amor pelo ofício (e3). Além da ousadia de buscar os investimentos e compradores, é ela quem orquestra o processo da queima e decide quem vende e não vende em dada situação (e4). Seus critérios são movidos pela urgência e necessidade de cada artesã, visto seus contextos de pobreza e carência de necessidades primárias (e2). É uma mestre sábia que alia carisma com sentimentos de humanidade, solidariedade, dádiva.

Uma notícia no Boletim Informativo do Instituto Mauá mostra o perfil carismático de D. Cadu:

Dona Ricardina Pereira da Silva ou simplesmente Cadu foi a grande estrela do III Encontro de Artesãos da Bahia, promovido pelo Instituto Mauá em parceria com o Sebrae. Dona Cadu emocionou a platéia e arrancou sorrisos quando sambou no pé, cadenciada por uma salva de palmas sob a regência do Governador Jaques Wagner. (Instituto Mauá. Ano 1 – nº 1. Março 2010)

Sem timidez para lidar com situações públicas e carregada de autenticidade e transparência em seus atos, esta jovem senhora sabe se posicionar e esbanjar brilho nos olhos. “Não há quem por ela passe sem ser tocado por tamanha coragem e motivação” (e1).

3.1.2. Saber Circunstancial

Ritmo-tempo, tempo-produção, produção-consumo. O artesanato na contemporaneidade vive o conflito entre o ritmo de produção e as demandas de consumo. A capacidade de equacionar o seu tempo com o do outro, a “rapidez e a eficácia na produção do objeto” (e1), a “sabedoria de saber determinar e tomar posições em alguns momentos” (e1) caracteriza o saber circunstancial. Este é o saber ligado ao discernimento de produzir com maior rapidez em determinadas situações para responder a dadas expectativas do cliente, bem como à consciência de distinguir que o que ele faz tem uma característica peculiar, a qual o agrega de valor e diferencial simbólico.



Figura 02: Panelas de barro pós queima a céu aberto.
Fonte: Marisa Vianna.

A cerâmica, por exemplo, é um artesanato fortemente sazonal. Sua produção e demanda comercial sofre influência significativa das estações do tempo, sendo que no inverno a produtividade baixa por conta dos tempos de chuva e dificuldade de secar o barro (e2). No verão as demandas de compra aumentam em decorrência do turismo e no caso das paneleiras os restaurantes adquirem seus tachos, panelas, travessas em grande quantidade. O fluxo de compra-venda aumenta consideravelmente e isto exige um saber que requer competências na logística do tempo de produção, da gestão de pessoas para brunimento e acabamento, do processo da queima, da negociação com os compradores (e5). Um intenso trabalho desempenhado com agilidade, lucidez e sintonia.

A capacidade do mestre de orquestrar ritmo-tempo-produção, de afinar tais fatores com as demandas e oportunidades, está no saber gerir as circunstâncias que interferem em seu trabalho de maneira sincronizada, planejada e ágil (e4). Todo artesanato tem um tempo, tem uma complexidade na produção, exige uma atenção peculiar. O mestre consegue compreendê-lo na complexidade e sabe lidar com as situações e circunstâncias quando o são necessárias (e3).

3.1.3. Saber Comunicacional

Comunicação, narrativas orais, protagonismo. Este é o saber ligado à capacidade narrativa, da comunicação, de explicar e contar sobre sua obra para o outro, seja ele aprendiz, companheiro de ofício, pesquisador, curioso, gestor. Alguns mestres possuem a competência “de saber se relacionar com o mundo exterior” (e1) e isto interfere positivamente na gestão do seu fazer, no repasse para novos aprendizes do saber, no reconhecimento pelo outro de sua habilidade e conhecimento das técnicas, história e tradição (e3).

O saber comunicacional confere ao artesão uma visibilidade natural de quem possui a capacidade da oratória e comunicação interpessoal. Por vezes, o artesão possui habilidades técnicas excelentes, mas o reconhecimento público-social é atribuído àquele que se destaca pela característica de multiplicar e apresentar para o outro as nuances de seu ofício (e1). Este é um saber de responsabilidade especial para a preservação da memória oral das técnicas e

tradições do artesanato. Engajado na missão de semear seu conhecimento, o mestre artesão alia oralidade e saber técnico no processo de transmissão do saber (e2).

Numa reflexão sobre a competência da comunicação no artesanato um especialista diz que o artesão

Está sendo transmissor deste saber [o saber das técnicas e da história - memória - tradição do ofício] pra outras pessoas e, com isso, ele passa a ser uma pessoa que é procurada, uma pessoa que tem um domínio e é respeitada pela comunidade, não só pela comunidade, mas pelas pessoas de fora. Então, porque? Porque não existe uma separação friamente do fazer com o saber, da alma com o homem, ele é um ser completo. Existe uma interação muito grande aí: matéria prima e o ato de criar, e tem essa habilidade e amor de colocar pra fora, de transmitir isso, de fazer que essa semente seja germinada e que seja, esteja evoluindo, esteja jogada ao vento e a cada momento ela renasce em cada lugar. É você ter um ato contínuo, o mestre tem esse papel, ele não fica contido nele, mas ele repassa, ele está aberto para estar sempre mostrando caminhos (e2).

O saber comunicacional, portanto, é a capacidade de multiplicar, socializar, publicizar os saberes e fazeres do ofício do artesanato para seus pares e outros atores. Importante salientar a presença do “amor de colocar pra fora” afirmada na fala do especialista acima. O sentimento de amor e paixão que move o artesão faz toda a diferença no seu processo de “germinar a semente” dos saberes e fazeres da arte do ofício. Sem este sentimento a comunicação não se efetiva, visto que comunicar visa persuadir, convencer e não se convence sem o entusiasmo da certeza e envolvimento com o que se está comunicando.

3.1.4. Saber criativo

Criatividade, inovação, autenticidade. A capacidade criativa é uma sabedoria especial. Alguns artesãos se limitam à reprodução mecânica das técnicas sem inovarem, experimentarem, vislumbrarem novas possibilidades de exploração dos modos de fazer de seu ofício. Aqueles que buscam a superação dos fatores que dificultam suas práticas ou que, imbuídos do saber histórico-cultural, ousam inventar novas peças são detentores de uma sapiência que lhes conferem liderança, visibilidade e reconhecimento (e1). Por ser o

artesanato de tradição um ofício que tem seu ritmo de mutabilidade lento, a inovação em geral se dá nos pontos que otimizam o tempo e desgaste físico do artesão no fazer (e1).

Tem-se, por exemplo, a experiência de Coqueiros, onde tradicionalmente o barro era pisado, na etapa pré peneira, pelas artesãs ceramistas. No decorrer do tempo, diante do intenso trabalho a que eram submetidas tais artesãs, passou-se a tratar o barro expondo-o na rua, delegando aos carros que transitam pelas vias a missão de amassá-lo. Um processo de inovação e criatividade na lida com o fazer que de muito facilitou a vida das ceramistas da comunidade (ETCHEVARNE, 2003). Ainda em Coqueiros a mestre Dona Cadu ilustra a arte de criar, onde a mesma, insatisfeita com as sempre panelas e frigideiras na sua produção, criou a “canoeira” (e1), peça também de utensílio doméstico, com formato de canoa, ideal para assar e servir peixes. A canoeira, que mantém os signos e características das produções remanescentes do local, naturalmente foi adotada pelas demais oleiras, integrando-se às produções tradicionais (e1).

A inovação e a capacidade criativa é uma característica peculiar do mestre artesão. Conforme nos ilustra um especialista entrevistado, o “mestre é curioso” e “tem coisas que só o mestre sabe fazer” (e4). Esta capacidade inventiva e de curiosidade é típica de quem atua movido por um sentimento de integralidade e domínio com o que faz. Quando o eu e o fazer alcançam um estágio de plena conexão possível se torna manipulações ousadas, experimentações, investigações (e3). É como se o mestre fosse um cientista num constante processo de explorar e desvendar seu objeto a fim de facilitar a lida, aprimorar as práticas, estreitar os vínculos, parir novas formas e utilidades (e5).

O Mestre Vitorino ao falar sobre uma de suas crias, o Boi-Bilha, ele deixa explícito que a criatividade no trabalho artesanal exige trabalho/ação, inventividade/olhar atento e amor ao ofício. É o “pulo do gato” (e4) que faz do mestre diferente dos demais artesãos de seus contextos.

O meu trabalho eu criei e ainda continuo conservando – meu trabalho sempre foi difícil: o boi, por exemplo, não é fácil. Fiz uma junção da bilha – que é esta peça de origem portuguesa – com o boi de Caruaru, que era um boi maciço, todo fechado. (IPHAN / CNFCP, 2009b)

Meu trabalho é único! Não tiveram condições de plagiar mesmo, porque eu não ofereci, não dei base pra ninguém não. Então sempre foi assim. Os dados, o segredo eu não dei pra ninguém! Ninguém aprende na ilusão, nem sonhando, nem imaginando, só trabalhando e pelejando! Aí que aprende! (IPHAN / CNFCP, 2009b)

Eu tomei amor e continuo meu trabalho e ainda digo o seguinte: se houver outra exposição, eu farei diferente, tudo diferente! Tenho ainda condições de criar coisas, já tenho criado, tá na gaveta, a hora que houver necessidade, eu lanço! (IPHAN / CNF/CP, 2009b)

Sobre a criatividade e inovação no artesanato alguns especialistas dizem:

Existe inovação [no artesanato]. A humanidade é dinâmica, está sempre se modificando. Toda cultura é dinâmica, toda produção é dinâmica. A gente não pode negar o progresso, negar o avanço. É um processo natural... Ele repete a forma, mas não o ato de criar (e2).

O mestre sempre está criando coisas novas, está bolando coisas novas. Eles se destacam também pela criatividade... O mestre tem essa característica de estar criando, estar inovando. Porque o mestre é curioso... Um bom mestre inova criando novas peças... Agora sempre criando, mas dando algum toque regional... Geralmente os artesãos copiam do mestre, não é? A grande cabeça são os mestres. E às vezes tem coisas que só os mestres sabem, às vezes tem produtos que os aprendizes não conseguem fazer (e4).

Eu acho é que ele pode inovar se ele sente necessidade de inovar, ele não precisa ficar preso. Para começar ninguém fica preso a uma repetição o tempo todo. [...] Eu acho que todo mestre à medida que está fazendo aquilo que ele quer, ele está fazendo um objeto autêntico. Autenticidade tem muito a ver com a questão da identidade. É autêntico aquele produto que te define claramente uma identidade. Seja de um local, seja de um indivíduo... Se não tem identidade, não tem autenticidade nenhuma (e5).

A autenticidade é outro ponto que aflora ao se tratar do saber criativo. O que é autêntico nos fazeres artesanais? O que marca a autenticidade no artesanato? Compreendendo autêntico como “verdadeiro”, “legítimo”, a autenticidade no artesanato de tradição se afirma, para os especialistas, na marca identitária, “seja ela de um local ou de um indivíduo”; nas formas de fazer, que ainda que passíveis de inovação, são autênticas quando remetem às suas origens; nos traços e signos diacríticos que desenham nas peças os sinais da cultura do lugar ou do artesão (e1; e2; e3; e4; e5).

3.1.5. Saber Educacional

Transmissão oral, repasse do saber, conhecimento tácito. Dentre os saberes elucidados no processo de investigação o “educacional” soa unânime como competência necessária ao mestre artesão. Este é o saber ligado ao engajamento em atividades de transmissão de seus conhecimentos a aprendizes do ofício. O artesanato comunitário, de tradição, tem como característica de aprendizagem e perpetuação a transmissão do saber-fazer de geração a geração. Os mestres são os principais agentes de repasse deste patrimônio e a eles cabe a responsabilidade de assegurar a perpetuação da tradição para os neófitos em formação (e1; e2; e3; e4; e5).



Figura 03: Cotidiano das crianças na lida com o fazer artesanal.
Fonte: Marisa Vianna.

Abaixo seguem as falas de especialistas entrevistados que ilustram as características do mestre no “saber educacional”. O mestre aqui é o “professor” no sentido *stritu* da palavra, aquele que ensina técnicas, mas imbuído de sentimentos que vão do amor e paixão pelo ofício à satisfação de transmitir seus saberes para o outro.

Professor de outros. [...] Liderar a educação, no sentido do aprendizado da técnica (e1).

Dominando a técnica, você vai repassando isso. O repassar e o mestre não é só aquele que sabe todas as técnicas, mas que ama o que faz, e com isso ele não se contenta, não fica contido em si, mas ele transmite, ele coloca pra fora, pra todo o seu entorno aquele amor, aquela paixão, aquela essência... O mestre é aquela pessoa que está sempre aberta para poder transmitir, para poder informar, para poder ensinar (e2).

Você mantém viva uma tradição, que é secular, e de repente você repassar os saberes para outra pessoa sem perder, sem descaracterizar a técnica. Ele não perde jamais sua originalidade de saber fazer (e3).

Um bom mestre tem que repassar, porque às vezes ele é excelente artesão, mas ele nem gosta, nem sabe [ensinar]... (e4).

Mestre é aquele que transmite o seu saber. [...] Quantas pessoas ele já formou, os anos que ele trabalha formando jovens, formando garotos, formando outros indivíduos naquele ofício onde ele realmente possui a mestria (e5).

As técnicas são fundamentalmente as mesmas aprendidas com suas mães, avós e amigas. Os conhecimentos são transmitidos de geração a geração, através da oralidade. (IPHAN / CNFCCP, 2009a)

O mestre é o mensageiro do saber, o canal que assegura o fazer para as gerações futuras e para os especialistas esta característica tem que ser motivada por um compromisso incondicional. Imbuído da metodologia oral como fonte de transmissão, é mesmo com o saber tácito, no convívio e lida com a prática que se inicia um artesão. Ao mestre cabe mostrar a técnica, expor os macetes e peculiaridades do fazer, estimular a criatividade e sentimento inventivo (e2). A formação, de certo, é individual. Cada iniciado terá seu desenvolvimento de acordo com a motivação particular e a cada um pertence o futuro de sua relação com o ofício.

3.1.6. Saber Histórico-cultural

Alteridade, pertencimento, ciência de sua história e tradições. O [mestre] artesão que reconhece a sua produção no tempo e espaço, que possui o discernimento de perceber o contexto e onde sua obra se inscreve na história da localidade e em suas tradições de certo atua numa performance diferenciada de um indivíduo desprovido de tal saber. E isso faz toda a diferença! (e5)

O artesanato não é só produção/produto, é também história, memória, identidade. Num cenário onde o simbólico é um capital a cada dia mais valorizado e diante de uma realidade onde o produto em questão é de valor imaterial, tendo suas referências ancestrais e saberes e fazeres tradicionais como principal diferenciador (e4; e5), o saber histórico, “o conhecimento da antiguidade” (e1) é de grande relevância na prática artesanal. Conforme nos ilustra um especialista entrevistado,

Um artesanato que é feito com seu valor cultural agregado é reconhecido em qualquer parte do mundo. No Japão, uma peça que é perfeita, totalmente perfeita, ela não conta história, ela tem que ter uma rachadura, ela tem que ter um lado maior do que o outro, porque é a história de vida de quem faz. Nas culturas tradicionais, ela é passada de geração pra geração; então, esse fazer é repassado dentro de famílias ou em grupos, e isso faz com que esse grupo ele se socialize, ele se identifique... É identitário! É uma sensação de pertencimento no grupo, é um vínculo de raiz matricial que dá esse valor cultural na sua totalidade (e2).

A originalidade e autenticidade do artesanato de tradição se condiciona à lucidez do artesão em estar atento para este saber. “É autêntico aquele produto que te define claramente uma identidade. Seja de um local, seja de um indivíduo” (e5), ou seja, sem uma marca identitária, contextual, histórica, o artesanato passa a ser um produto como outro qualquer, de caráter manual e insignificância cultural (e5).

Através dos objetos que uma sociedade deixa como herança pode-se reconhecer mais lucidamente traços da cultura imaterial, dos saberes e fazeres que sobrevivem apoiados na tradição. (IPHAN / CNF/CP, 2009a)

Já disse o poeta João Cabral de Melo Neto que “há um contar de si em cada escolha”. A escolha em caminhar com os pés firmados nos valores que desenham a sua história é uma

competência que a maestria do artesão nos ensina. Com este saber conhecimentos que vêm sendo repassados a gerações permanecem vivos como herança e registro de um tempo que se metamorfoseia sem apagar da memória e produções as marcas culturais e históricas de seus ancestrais (e2; e5).

Os mestres artesãos têm a preocupação na salvaguarda e proteção das tradições culturais que marcam o seu artesanato (e5). Conforme vê-se na realidade de Rio Real, as gerações mais novas de ceramistas não tem tido a preocupação em manter os signos e formas que situam suas produções num tempo e espaço (e3, e5). As demandas de mercado e gosto do cliente são os fatores de maior importância para esta geração.

D. Nitinha, D. Livramento e D. Do Carmo são resistentes em produzir animais e outros objetos decorativos. Embora suas cerâmicas assumam atualmente esse caráter, preferem continuar rigorosas à tradição. Pode-se perceber que elas estão muito ligadas e influenciadas pelo passado. Já Aurinha (filha de D. Do Carmo) vem de uma geração mais nova, por isso desvinculada de regras e concepções de tempo, e assim mais aberta às novidades (IPHAN / CNFCP, 2009a).

A postura de artesãs como Aurinha tem sido pauta de preocupação para órgãos públicos dedicados à proteção do legado cultural brasileiro.

Toda tradição se modifica no tempo e no espaço, isso é inevitável. Todavia, mostra-se emergencial pensar na preservação dos saberes e fazeres das artesãs de Rio Real, antes que esses conhecimentos desapareçam junto com as crenças, as memórias, as experiências e os significados simbólicos presentes nesse ofício (IPHAN / CNFCP, 2009a).

Em Maragogipinho, o quadro do artesanato cerâmica é bastante diferenciado dos demais contextos da Bahia. Enquanto a maioria dos pólos ceramistas vivem o conflito do enfraquecimento das produções [e tradição] por conta da falta de comercialização, neste território é vasto, diverso e fértil a produtividade, reconhecimento e demandas de mercado. Os mestres artesãos se destacam no cenário por manterem as tradições e apesar das inovações e inventividade, há uma preocupação comum em manter as marcas locais no que é produzido.

3.1.7. Saber Técnico

O fazer, o ser, o tempo. O saber técnico de um mestre artesão se integra numa tríade que fazer, ser e tempo se complementam numa sintonia para um artesanato perfeito, se for possível a perfeição como uma realidade possível. O “fazer” com suas habilidades manuais e capacidade técnica de dar forma e movimento aos produtos. O “ser” numa entrega de sentidos e atribuição de vida ao que é feito. O “tempo” que lapida o mestre, com sua trajetória de experiência, experimentações, erros e acertos. No ato do fazer, “o mestre artesão e artesanato se confundem tamanha intimidade” (e2). As mãos do ceramista que moldam o barro por vezes é barro, por vezes é mão, por vezes é movimento, por vezes é instrumento.



Figura 04: Ceramista modelando o barro.

Fonte: Marisa Vianna.

Todas as etapas de produção da cerâmica requerem apuro técnico, desde o momento inicial de retirada do barro até o final quando se enfornam as peças. As ações são precisas, ou pode-se perder todo o trabalho realizado durante dias seguidos. [...] A conclusão de cada

etapa independe do ritmo do trabalho, mas das variações meteorológicas. Dessa forma, só o tempo e o conhecimento das técnicas podem determinar o êxito final. (IPHAN / CNF/CP, 2009a)

O mestre no saber técnico conhece todo o processo e os fatores que o influencia na produção do artesanato. Do tempo bom para a queima, para quem queima ao ar livre, à textura do barro (e2; e4; e5). Seus instrumentos são extensão de seu corpo e a habilidade e perspicácia no fazer permeiam todo o tempo de feitura (e2). O mestre é atento, ousado, criativo, inventor, experimentador. Ele percebe as nuances do fazer, está numa constante busca pela superação de seus limites e ainda que ele mantenha a reprodução de formas tradicionais, sua capacidade criativa é evidente e se faz presente na criação de estratégias, por exemplo, que otimizam o tempo e o investimento físico ao trabalho, além da criação de peças que naturalmente se tornam tradicionais e reproduzidas pelos demais artesãos da comunidade (e1).

Os mestres realmente são mestres. São exemplos das peças bem feitas, bem concebidas, bem resolvidas. [...] É a prática diária, o fazer que vai refinando. Quer dizer, a arte - e isso não sou eu que digo, já está dito por aí - é 1% de dom, 1% de inspiração e 99% de execução, de trabalho árduo, de dedicação, de prática, de refinamento. (e5)

O domínio da tecnologia da produção; dos instrumentos de trabalho; o conhecimento pleno do produto e maneiras de fazer: “suas formas, acabamento das formas, simetria, matéria-prima utilizada, refinamento do traço; as competências para executar uma boa queima; um bom trabalho de tratamento de superfície” (e1) são características que configuram o saber técnico de um mestre artesão ceramista.

O saber-fazer do artesanato de tradição é passado de geração para geração, um saber que é transmitido pela oralidade e que tem na prática o principal vetor para o domínio das técnicas. Por exigir anos de experiência para se alcançar o primor na técnica, atribui-se à idade um dos fatores para a maestria. Não seria, portanto, a idade no sentido de anos de vida, mas no tempo de dedicação e produção à arte do manusear, o que comumente acontece desde a infância (e2, e3, e5).

A sabedoria do mestre artesão, sob a perspectiva do “saber técnico”, está, portanto, na capacidade de ser pensamento-ação, sentidos-mão, de fazer-desfazer, experimentar, criar-recriar, se dedicar, intuir, ampliar o olhar, concentrar a atenção, sentir a natureza, envolver-se plenamente, perceber holisticamente, fazer, ser, aprender, apreender, respeitar o tempo.

3.1.8. Saber Trans-local

O local, o mercado, o mundo. Um desafio especial para o artesanato de tradição é a formação de mercado para a comercialização dos produtos (e2; e4). Alguns artesãos, diante de fatores múltiplos como inovação, criatividade, carisma, etc. conseguem desenvolver-se num mercado regional ou nacional, ir além de sua cidade (e1). “Uma aprovação e prestígio que vai ter no mercado regional. Um reconhecimento exterior” (e1). Esta é uma competência que por vezes tem como motivação inicial os estímulos familiares: ”Você pode ter um incentivo familiar, um incentivo do mercado. Ele começar a fazer e o produto que ele faz ter uma boa aceitação do mercado” (e5). Saber sentir o que o mercado diz, seu movimento sobre o produto e persistir na caminhada somam nesta cadência de reconhecimento e oportunidades.

Como conceito norteador para o saber trans-local pode-se dizer que é um

Prestígio que a pessoa pode adquirir no mercado regional... Um reconhecimento exterior. Ele produz objetos de grande aceitabilidade, inicialmente, na comunidade e depois nos mercados próximos. Reconhecimento intra e extra comunidade (e1).

Apesar de este ser um saber que aparentemente não depende diretamente do indivíduo, já que é um reconhecimento exterior de um trabalho desenvolvido, se afirmar e saber aproveitar as oportunidades exigem competências como disciplina, gestão empreendedora, determinação, persistência (e4). As habilidades que residem nas entrelinhas deste saber é que definirão o sucesso ou não do artesão nos vôos trans-locais.

O Mestre Vitorino bem ilustra a competência deste saber:

Aí criei, botei nome: boi-bilha! Este boi repercutiu até em Nova Iorque – uma amiga minha levou e ele foi muito aprovado lá! Depois eu fui pra Nova Iorque (1992) representando a cerâmica da Bahia. Fui fazer três mandatos lá: demonstração ao vivo, no torno, de todo o meu trabalho, representar a cerâmica popular da Bahia e, terceiro, prestar homenagem às crianças. [...] Aí veio o prêmio Unesco para a América Latina e Caribe e o boi (bilha) teve menção honrosa. Quando fui fazer a demonstração (em Nova Iorque) o boi tomou força! (IPHAN / CNF/CP, 2009b)

Imbuído de sensibilidade e oportunidade especial, o Vitorino soube se afirmar nas portas que se abriram em sua caminhada e por isso ainda hoje é evidenciado como grande mestre ceramista de Maragogipinho, mesmo não residindo no local há 40 anos, nem

produzindo a cerâmica como outros mestres (muitos) que lidam com o barro no local (e1, e2, e4).

Os muitos outros mestres artesões que atuam em Maragogipinho, ainda que isentos das oportunidades e reconhecimento credenciado ao Vitorino, se destacam no cenário trans-local e sabiamente o sabem se comportar, como ilustrado abaixo:

Há muitos mestres oleiros que seguiram sua carreira de modo independente e têm o trabalho amplamente reconhecido, como o Sr Almerentino Macário de Souza, 74 anos, bastante ativo em sua olaria. Atualmente, seu Almerentino cria luminárias e outros objetos decorativos, com grande aceitação no mercado. Do mesmo modo, seu Zé, apelido de Taurino Silva, é muito conhecido por sua cerâmica em grandes formatos e pela criação da técnica vazada que emprega em suas peças. Rosalvo Santana, o santeiro mais conhecido de Maragogipinho, dedica-se à arte há cerca de 20 anos, tendo seu trabalho reconhecido nacionalmente. Seu irmão, João Santana, vem seguindo o mesmo caminho. (IPHAN / CNFCP, 2009b)

Em Rio Real as ceramistas perceberam a mutação das utilidades e demandas de suas produções no tempo e vêm se adaptando às funções adquiridas na contemporaneidade:

Houve um tempo (não tão remoto, pois está na memória das pessoas) em que se produzia e se vendia muito mais cerâmica em Rio Real. Com o advento do balde de plástico para o transporte e armazenagem de água, e a chegada da água encanada em muitas casas, a produção e a venda dos potes, purrões e moringas têm caído. Entretanto, no processo, novas funções aparecem para a louça de Carro Quebrado, que adquire significados adicionais – afetivos – ao de peça decorativa e, assim, têm nichos na feira local e no mercado de artesanato mais amplo, já configurado além da região. (IPHAN / CNFCP, 2009a)

Algumas artesãs sentiram necessidade de mudanças ao pensar na melhor aceitação dos seus produtos no mercado, até porque a cultura de citros na região ofuscara o brio da cerâmica. (IPHAN / CNFCP, 2009a)

Coqueiros vive um contexto diferenciado por produzirem panelas, travessas, frigideiras, etc. de grande aceitação no mercado de restaurantes (e1; e4). A comercialização é acomodada no repasse para os atravessadores que se incumbem de levar as produções para a Feira de São Joaquim em Salvador e distribuir em Restaurantes na capital e demais portos praieiros (barracas de praia e afins). Há restaurantes que preferem adquirir as peças diretamente das artesãs e assim o fazem. Há também a comercialização na estrada que liga São Félix à sede da comunidade, Maragojipe. As peças produzidas são muito parecidas de

uma artesã para outra e por isso não há um destaque “autoral” como acontece em Maragogipinho (e2; e3).

3.2. A construção social da maestria: a experiência de três mestres artesãos na Bahia

As vozes que ecoam para a construção do mestre artesão não são muitas. De caráter peculiar, elas dizem o trajeto e o processo de legitimação de um lugar que se afirma a partir da confirmação dos pares, companheiros de ofício, e da sociedade, representada geralmente por entidades públicas ou autoridades credenciadas a delegar a determinados indivíduos a condição de “mestre”.

Ao buscar saber dos especialistas o processo de confirmação de um mestre, eles disseram que são os próprios artesãos, em seus contextos comunitários e produtivos, que os elegem. Uma lógica aparentemente simples, forjada numa relação onde àqueles que agregam determinadas características peculiares ao contexto é confiado um mérito - simbólico, imaterial – digno de reverência e respeito pelos demais.

Um bom mestre ele tem que repassar para outras gerações e, acima de tudo, ele tem que ter o reconhecimento da comunidade. [...] dominar o ofício, repassar esse ofício sem interesse, inclusive, e ter o reconhecimento da comunidade. (e4)

[...] reconhecem em determinados indivíduos a condição de ser um mestre. São as comunidades quem definem quem é mestre e quem não é mestre (...). A questão do mestre, em primeiro lugar, passa por um reconhecimento da própria comunidade que define, nas características deles, quem é mestre e quem não é. (e5)

Debruçada na reflexão sobre este processo de confirmação percebe-se na história dos mestres que fatores externos à comunidade interferem de modo significativo na construção da maestria. Não a maestria no sentido “instrutor que domina a técnica e repassa para o aprendiz”, mas a maestria no sentido simbólico, em que a consolidação de um protagonismo e reverenciamento se dá a partir de fatores como premiação (reconhecimento trans-local), carisma, capacidade interlocutiva e de negociação, dentre outros. Os mestres, diante de tantos outros artesãos com habilidades por vezes superiores às suas quanto ao compromisso de

repassar o saber e nos traços e perfeição no fazer, são marcados por agregar saberes diversos que fazem a diferença fundamental em suas histórias de vida e profissional.

[...] me parece que muitos podem dominar a técnica. Ou seja, nesse reconhecimento às vezes não tem tanta importância a questão do próprio domínio da tecnologia da produção do objeto. Se em um determinado momento ele foi talvez quem ensinou aos outros, algum outro pode o superar tecnicamente em termos de rapidez e perfeição do acabamento, mas fundamentalmente me parece que vem do reconhecimento do exterior, por alguma particularidade de liderança, da própria personalidade do indivíduo [Sobre o reconhecimento público] (e1).

Todas as mulheres dominam a técnica de fabricação e a fabricam da mesma forma, mas só algumas têm o reconhecimento inicialmente grupal e depois do exterior. [...] Esse reconhecimento provem de que? De um carisma de sua personalidade, de uma sabedoria de saber determinar e tomar posições em alguns momentos, de saber se relacionar com o mundo exterior. Isso tudo constitui, um pouco, a pessoa do mestre (e3).

Também lendo boletins informativos, publicações institucionais e a “Lei dos mestres da Bahia” com um olhar atento às informações que revelam sobre esta construção social, se constata o quão de importância o reconhecimento público tem sobre este processo. No capítulo II do artigo 4º da Lei, sobre os critérios para enquadramento no perfil de mestre, é necessário que este tenha “reconhecimento público das tradições culturais desenvolvidas”.

Ao passear na história de alguns mestres, no caso aqui a de Dona Cadu, Dona Nitinha e Mestre Vitorino, rapidamente descobre-se que tal “reconhecimento público” se deu a partir de olhares externos que se admiraram com alguma característica peculiar de tais indivíduos e, munidos de forças específicas, atuaram para a sua projeção social. Notadamente, o valor da confirmação entre os pares não se esvai, mas se o mestre eleito não agregar algumas competências essenciais para “convencer” uma coletividade extra companheiros de ofício, seu reconhecimento público efetivamente não se processará. Tem-se, portanto, um quadro que o lugar da maestria se consolida por competências especiais, mobilizando o repertório “saber - fazer - ser em interação”.

Abaixo as referidas histórias dos mestres citados como elementos para reflexão sobre seus perfis, saberes, habilidades e atitudes que os diferenciam dos seus pares e sensibilizaram os principais atores responsáveis pelo seu reconhecimento como mestre.

3.2.1. Dona Cadu

Breve histórico



Figura 05: Dona Cadu.

Fonte: Daniel Santiago.

Dona Ricardina Pereira da Silva, a D. Cadu, 90 anos, nasceu em São Félix – BA na Fazenda Pilar em 14 de abril de 1920. Filha de dez irmãos foi morar em Coqueiros após se casar com o pescador Manuel, o Neco, aos 21 anos de idade. Não estudou. Teve um filho e uma filha. Desde os dez anos já trabalhava na roça, no barro e de tarde ia quebrar brita na pedreira para ajudar o pai no orçamento familiar. Aprendeu a trabalhar com o barro na infância com uma senhora que veio do sertão e morou junto de sua casa, mas só após o casamento dedicou-se exclusivamente ao ofício, onde fazia as cerâmicas em casa e contava com a ajuda do marido. Quando chegou em Coqueiros outras pessoas já trabalhavam com o barro. Ela se integrou ao grupo e ensinou às que já estavam as técnicas para produção da canoeira e da puca. De perfil seguro, persistente e determinado conseguiu formar os dois filhos no ensino médio sob intensas dificuldades financeiras. Muito respeitada e querida por todos da comunidade, D. Cadu é madrinha de pelo menos um filho das oleiras de Coqueiros e a ela a grande maioria pede a benção e ouve seus conselhos e reclamações sem pestanejar. Fundou o grupo de “Samba de Roda de D. Cadu” e vem através deste participando de eventos da cultura popular pela Bahia afora. Hoje, viúva há 20 anos, tem sua oficina de produção em anexo à sua casa e dedica os seus dias e atenção à cerâmica e ao samba. Fonte: ARTESOL, 2009.

Quadro 05: Breve histórico de Dona Cadu.

Fonte: Elaboração própria.

Dona Cadu “é uma pessoa de alma” (e2), nos diz um especialista. Lembrada por todos os entrevistados e outros atores que a conhece pelo carisma e capacidade de comunicação, esta mestra marca o imaginário de quem por ela passa pela força da expressão e sentimento. “De sorriso fácil, coragem para correr atrás das soluções para as demandas e urgências comunitárias, esta senhora de 90 anos esbanja vigor, jovialidade, disposição e samba no pé” (e3). Além de ceramista, ela encabeça o grupo “Samba de Roda de Dona Cadu”, iniciativa que nasce pela própria com o objetivo de retomar uma antiga tradição de Coqueiros e integrar os jovens numa atividade cultural. Ela participa do grupo com canto e dança.

Em 2010 ela recebeu o prêmio “Culturas Populares 2009 – Edição Mestra Dona Izabel – Artesã Ceramista do Vale do Jequitinhonha” na categoria “Mestres”. Este é um prêmio/concurso promovido pela SID/MINC que visa incentivar e tornar público os mestres da cultura popular de relevância para as tradições culturais do país. Além da honra ao mérito, os premiados recebem um valor de R\$ 10.000,00 (dez mil reais).

Também como protagonista e ícone de reconhecimento público para o artesanato baiano de tradição, ainda em 2010, D. Cadu representou cerca de 400 artesãos presentes no III Encontro de Artesãos da Bahia promovido pelo Instituto Mauá em parceria com o Sebrae, conforme pode-se ver na notícia do Boletim Informativo do Mauá (Ano 1 – nº 1. Março 2010):

Dona Ricardina Pereira da Silva ou simplesmente Cadu, foi a grande estrela do III Encontro de Artesãos da Bahia, promovido pelo Instituto Mauá em parceria com o Sebrae, no último dia 24 [de março de 2010]. Falando em nome dos cerca de 400 artesãos que lotaram o auditório da Fundação Luis Eduardo Magalhães, Dona Cadu emocionou a platéia e arrancou sorrisos quando sambou no pé, cadenciada por uma salva de palmas sob regência do Governador Jaques Wagner.

Ciente da importância de atores externos para a visibilidade e importância da cerâmica tradicional para a cultura baiana, ela atribui ao Mauá o pioneirismo para a valorização de seu trabalho. É sabido, no entanto, que são diversas as forças motivadas a valoriza-lo, sendo o Mauá uma delas.

Por causa do Mauá o trabalhou tomou o seu valor, que antes não tinha [Fala de D. Cadu] (Instituto Mauá. Ano 1 – nº 1. Março 2010).

Geograficamente D. Cadu se encontra numa região privilegiada em termos de acesso. Situada a uma média de 120 km de Salvador, no Recôncavo Baiano, às margens do Rio

Paraguaçu, chegar em Coqueiros é uma missão fácil. Esta facilidade de acesso e proximidade com a capital somam positivamente para as oportunidades de comercialização e articulação com diversos públicos. Apesar das condições financeiras do território não condizerem com as expectativas das artesãs, a rotatividade das vendas lhes asseguram a renda suficiente para arcar com as despesas do cotidiano.

Saberes atribuídos pelos especialistas e publicações
SABER CARISMÁTICO: “Dona Cadu já tem 90 anos, vai fazer amanhã 90 anos, ela é uma mestre ceramista, mas não foi a que iniciou o trabalho [na comunidade]. Tem mulheres que trabalham tão bem a cerâmica quanto ela, mas houve alguma particularidade de sua personalidade, que a tornou uma líder e que a destacou do resto das mulheres ceramistas de Coqueiros” (e1).
“Dona Cadu de Coqueiros se destaca por ser uma pessoa de alma, tem algumas outras lá. Ela é porque é uma líder que se coloca como líder da comunidade, porque ela tomou postura de defender a comunidade, de ir correr atrás por essa comunidade” (e2).
“Primeiro ela é líder na comunidade. Tem toda liderança” (e3).
“Dona Cadu é uma líder da comunidade... É uma pessoa que tem uma liderança local na própria comunidade” (e4).
SABER CRIATIVO: “Dona Cadu inovou na criação da canoa, que se tornou tradicional também” (e1).
SABER EDUCACIONAL: “Dona Cadu, que está fazendo 90 anos, uma pessoa que pode ser considerada um grande mestre pelo fato de que ela começou a ensinar várias pessoas, tem discípulas” (e3).
SABER TÉCNICO: “arte de fazer cerâmica” (e1).
SABER TÉCNICO E CARISMÁTICO: “Além de saber fazer, ela tem um saber de liderar” (e2).

Quadro 06: Saberes atribuídos a Dona Cadu.

Fonte: Elaboração própria.

Sob os olhos dos especialistas consultados D. Cadu integra, dentre os mais evidentes, os saberes carismático, criativo, educacional e técnico. Seu carisma é consenso dentre todos. O saber técnico, apesar de explicitado numa fala, não é comumente considerado como elemento diferenciador para o mestre artesão, visto ser uma habilidade que configura todo feitor do artesanato. Alguns possuem uma maior fineza nos traços, outros são mais rudes, mas de modo geral não é esta sabedoria exclusivamente que afirma um mestre artesão.

Dona Cadu possui um espírito de liderança muito aflorado. Aliado à liderança, ela é uma verdadeira matriarca no grupo, resolvendo os problemas internos entre os membros da associação de ceramistas de Coqueiros, orquestrando o processo da queima da cerâmica, buscando soluções para as dificuldades financeiras de determinadas famílias, mediando as negociações com os compradores e definindo quem terá prioridade sobre as vendas de acordo com as necessidades imediatas de cada artesã. Àquelas que estiverem em condição de aperto

financeiro, por exemplo, é dada prioridade nas vendas em sacrifício das que puderem esperar para uma próxima oportunidade. Essa sua postura lhe atribui grande respeito por todos da comunidade, sendo seu desejo veredito final para as diversas situações e decisões a serem tomadas pelo grupo (e1; e2; e3; e4).

3.2.2. Dona Nitinha

Breve histórico



Figura 06: Dona Nitinha.

Fonte: Daniel Santiago.

D. Josefina dos Santos – a D. Nitinha –, 71 anos, nasceu em 15 de março de 1939, em Carro Quebrado [distrito de Rio Real]. Ali se casou e criou os filhos. Saiu uma vez, quando foi tentar a vida com a família em Ilhéus, no sul da Bahia, mas não gostou e voltou. Tem quatro filhos, uma filha e muitos netos. Hoje mora com o marido e dois netos num sítio, com roça, alguns animais e o espaço de produção da louça. D. Nitinha sempre fez e vendeu louça, garantindo assim a metade do orçamento doméstico, hoje complementado pela aposentadoria do marido, que antes tinha uma casa de mandioca e uma casa de farinha. Aprendeu a arte do barro com a avó, D. Francisca, e teve alguma orientação da irmã, Maria da Graça. Nunca foi à escola e sempre gostou e se dedicou ao ofício de louceira. Conta que com 15 anos já tinha clientela fixa para entregar as encomendas. Hoje é uma das principais referências da cerâmica local, tendo orientado Aurinha e Livramento (IPHAN / CNFCP, 2009a).

Quadro 07: Breve histórico de Dona Nitinha.

Fonte: Elaboração própria.

Indicada por unanimidade pelos cinco especialistas entrevistados, esta é uma mestra de característica especial. De perfil tímido, “mais recatado” (e3), ela herda além do saber técnico, o *status* construído por sua mãe, D. Margarida (já falecida). Muito envolvida com a arte da cerâmica, resiste com mais 03 companheiras ao ofício da tradição. Ciente do seu papel para a perpetuação de um legado que conta a história do lugar, ela trabalha e produz suas peças com o afinco e determinação de quem tem no barro a razão de vida, plenitude, felicidade.

D. Nitinha está imersa num contexto onde entidades públicas federais e estaduais estão dedicadas a impedir a extinção da tradição no local. Investimentos do IPHAN têm sido projetados para a sensibilização da comunidade e a formação de novos aprendizes. Além do não interesse dos mais jovens em aprender, os que estão se integrando ao ofício tem optado por produções de exclusivo apelo comercial, sem a preocupação com os traços identitários que remetem à herança cultural.

Ao analisar o trajeto de reconhecimento desta mestra é possível perceber que, primeiramente, a imagem dela está muito atrelada à da mãe, grande mestra de reconhecimento público que ainda habita na memória dos diversos especialistas consultados. Depois, ela é envolvida por uma paixão pelo ofício e tradição que comove a quem por ela passa. Um especialista conta que,

Uma vez eu cheguei na casa de dona Nitinha, isso há anos atrás, e era uma situação assim quase surreal. Tinha tantas louças feitas, tanta louça. As louças tinham invadido a varanda toda da casa dela, do quarto dela. Ela subia na cama pra dormir pelos pés da cama, porque as laterais da cama eram cheias de potes. Não dava pra você ter acesso à cama pelos lados. A sala virou um mero corredor com um lugar só pra você sentar. E o resto era pote, pote, pote... Eu perguntei pra ela o que era aquilo, e ela me diz o seguinte: que a vida dela era produzir cerâmica. E ela tinha o Instituto Mauá como um órgão que comprava muito. Regularmente ia lá fazer a aquisição de peças. E que por uma crise que o Mauá estava passando naquele momento, já tinha uns dois ou três anos que o Mauá não ia. E ela fez algumas peças e essas peças ficaram esperando o Mauá passar. O Mauá não chegava e ela não fez mais. Porque ela tinha aquela quantidade certa que ela fazia pro Mauá. Então ela parou de fazer esperando o Mauá passar, e passou uma semana duas, um mês, três meses, dois anos... E ela falou que começou a se sentir doente. Ela diz que acordava de manhã e ficava na cama olhando o teto de cima, suas telhas e ficava desanimada de levantar. Porque... Levantar pra fazer o que? A vida dela era fazer cerâmica! E perdeu o sentido totalmente. Ela disse que foi se vendo entristecer, entristecer, adoecer, adoecer... Ela disse: “vou voltar a fazer!” E ela disse que adquiriu alegria de novo, de todo dia acordar

de manhã e querer botar os pés no chão por que dali a pouco ela começava a mexer com os barros dela. E foi fazendo pote, pote, pote, até a hora que não tinha mais a onde botar pote. Mas enfim, provavelmente essa pessoa tem um motivo interior muito grande pra produzir essa cerâmica toda (e5).

Pelas publicações institucionais analisadas pode-se perceber que sua representação local não se destaca das demais, como tem-se no capítulo “As louceiras de Rio Real” da publicação “Bordados de tauá: cerâmica de Rio Real” (IPHAN / CNFCP, 2009a), na qual as 06 artesãs remanescentes da comunidade são descritas com igual importância:

Ali [Rio Real] podemos encontrar seis mulheres de diferentes gerações que são as referências vivas da cerâmica rio-realense: D. Maria da Graça, Sila, D. Nitinha, Livramento, Do Carmo e Aurinha. As duas primeiras já não fazem mais louça; as demais produzem bastante e têm-se dedicado ao repasse de saber para as gerações mais novas.

O compromisso de D. Nitinha, no entanto, com a perpetuação da tradição é uma característica que a imbui de valor e importância para os atores dedicados à resistência desta tradição no território. Apesar desta não lhe ser uma característica exclusiva, visto que das quatro artesãs remanescentes apenas uma não está voltada exclusivamente para as formas tradicionais, ela também ganha evidência por ser posicionar criticamente quanto aos diversos assuntos referente à formação de aprendizes, comercialização, incentivos públicos, etc. É o saber comunicacional!

Em 2010, assim como D. Cadu e a única de seu território, foi premiada na categoria “Mestres” pelo Concurso Público Prêmio Culturas Populares 2009 – Edição Mestra Dona Izabel – Artesã Ceramista do Vale do Jequitinhonha. Tal prêmio que lhe credita o valor de R\$ 10.000,00 (dez mil reais) como reconhecimento de sua relevância para a tradição cultural. Mais uma conquista que lhe respalda o mérito social da maestria.

Saberes atribuídos pelos especialistas e publicações
SABER CARISMÁTICO: “liderança” (e1)
“Dona Nitinha é o amor que ela tem dedicado à essa profissão de ceramista” (e3).
SABER EDUCACIONAL: “Dona Nitinha já é uma pessoa mais recatada, mas essa referência se dá por todo o repasse que houve no Rio Real foi através dela, da mãe dela e dela... Então é a pessoa mais velha e que repassou toda essa técnica para as três mais novas” (e4).
SABER HISTÓRICO-CULTURAL: “Uma cerâmica de tradição portuguesa, louças, potes, pratos de moringas. Claramente de herança portuguesa” (e5).
“D. Nitinha, D. Livramento e D. Do Carmo são resistentes em produzir animais e outros objetos decorativos. [...]”

preferem continuar rigorosas à tradição. Pode-se perceber que elas estão muito ligadas e influenciadas pelo passado" (IPHAN / CNFCP, 2009a).

"Sufocadas pelo processo da modernidade, que termina por descaracterizar suas marcas identitárias, essas artesãs são verdadeiras guerreiras que realizam seu trabalho com a sagacidade de quem sonha com a valorização do seu patrimônio cultural" (IPHAN / CNFCP, 2009a).

Quadro 08: Saberes atribuídos a Dona Nitinha.

Fonte: Elaboração própria.

Dentre os saberes elucidados pelos especialistas e publicações institucionais são mais evidentes nesta mestra o carismático, o educacional e o histórico-cultural. Sua competência na valorização e comprometimento com as influências históricas, o saber histórico-cultural, é o que tem convencido os atores externos de sua relevância como mestra artesã. A propósito, apesar de não estar explícito nas falas e textos, reside nela um saber trans-local muito grande. D. Nitinha é uma pessoa de projeção extra-comunidade, de reconhecimento e reverência pelos atores externos, os quais empreendem esforços especiais para assegurar a comercialização de suas produções e das demais oleiras de Rio Real. Esta é uma conquista de persistência, determinação, paixão pelo ofício e, principalmente, convencimento do capital e importância histórico-cultural que carrega seus potes, moringas, talhas, jarros e tudo mais que compõe seu leque de produções.

Sua capacidade de convencimento e abertura de mercado no cenário extra-comunidade se dá, por exemplo, na participação do artesanato de Rio Real na exposição da SAP promovida pelo CNFCP e a perenidade de aquisição das peças, em tempos atuais, pelo Instituto Mauá.

3.2.3. Mestre Vitorino

Breve histórico
 <p>Figura 07: Mestre Vitorino. Fonte: Instituto Mauá.</p> <p>Nascido em Maragogipinho em março de 1920, Vitorino Bertoldo Moreira, 91 anos, começou a manusear o barro aos dez anos de idade contra a sua vontade. Queria estudar medicina, mas as condições econômicas de seus pais não permitiram que continuasse os estudos além do quinto ano. Na década de 1970, Mestre Vitorino deu aulas na Escola de Belas Artes de Salvador como mestre ceramista. Hoje, aos 90 anos, ele vive entre a Feira de São Joaquim, em Salvador – onde mantém sua barraca, “Flor de São Joaquim”, há 40 anos – e Maragogipinho, para onde se desloca a cada 15 dias, sozinho, para encontrar a esposa, os filhos, os amigos e fiéis discípulos. Criador do Boi-bilha através do qual recebeu menção honrosa pelo prêmio da Unesco para a América Latina e Caribe e representou a cerâmica popular da Bahia em 1992 em Nova Iorque (IPHAN / CNFCP, 2009b).</p>

Quadro 09: Breve histórico de Mestre Vitorino.

Fonte: Elaboração própria.

A história de mestre Vitorino por si só já conta que este é uma pessoa marcada pelo reconhecimento público extra comunidade. Com capacidade de articulação e comunicação, já passou pela Escola de Belas Artes na UFBA e abrilhantado com a boa recepção à sua obra, o Boi-bilha, fez demonstração de seu fazer e representou a cerâmica popular da Bahia em Nova Iorque – Estados Unidos, além da menção honrosa da Unesco pela inovação criativa. Para alguns especialistas o Mestre Vitorino não se destaca simplesmente por sua capacidade técnica e criativa, mas pelas circunstâncias que fluíram em sua trajetória para um protagonismo social. O fato de ter se evidenciado, dentre os tantos outros artesãos e mestres de seu contexto, no cenário da cerâmica baiana o faz referência para a área.

Talvez em Maragogipinho haveria outros, há alguns anos atrás, outras pessoas, outros artesãos que tivessem o mesmo grau de perfeição e acabamento do que Vitorino. [...] Enfim, suas obras foram levadas para outros lugares. Ele acaba adquirindo um prestígio em função de certos aspectos circunstanciais (e1).

[...] e mais ainda vindo para Salvador. Já vem para uma cidade. Remete a um trabalho anterior, um trabalho que aqui é valorizado.

Então ele acaba sendo investido de uma posição que é muito especial, que o destaca dos outros. Eu acho que tem muito a ver com as circunstâncias do que com o domínio. Muitos outros têm o domínio (e1).

Maragogipinho é uma região onde tem barro por todo o lado. São muitos os feitores com uma parcela significativa de mestres reconhecidos, diferente de outras comunidades ceramistas que um ou dois artesãos se destacam no processo. Neste território de concorrência, diversidade produtiva, disputa por matéria-prima de boa qualidade, o tempo no ofício faz diferença fundamental para o respeito coletivo. Diante de tantos atores atuando num mesmo enredo, “os *oficiais* são mesmo aqueles que têm muitos anos na lida” (IPHAN / CNFCP, 2009b).

Aqui de Maragogipinho ele é um dos mais antigos. Em Maragogipinho não pode se pensar sem falar nele [Sobre o Mestre Vitorino] (e4).

Outra característica peculiar que Maragogipinho apresenta é que os mestres, e demais artesãos do contexto, se relacionam com suas obras numa lógica de exclusividade. O “manter segredo” nas técnicas ou formas de fazer de suas criações é uma constante que se encontra no discurso dos diversos artesãos do local. No máximo tais saberes são repassados para os filhos ou discípulos de confiança, como estratégia para assegurar que suas “crias” não serão plagiadas pela “concorrência”. Assim ilustra uma fala de Mestre Vitorino:

Meu trabalho é único! Não tiveram condições de plagiar mesmo, porque eu não ofereci, não dei base pra ninguém não. Então sempre foi assim. Os dados, o segredo eu não dei pra ninguém! Ninguém aprende na ilusão, nem sonhando, nem imaginando, só trabalhando e pelejando! Aí que aprende! (IPHAN / CNFCP, 2009b)

Esta é uma lógica diversa das demais comunidades artesãs ceramistas. No entanto, diante da situação de grande fluxo de artesãos e visitantes os artesãos locais, como estratégia de sobrevivência, se munem desses artifícios para se salvaguardarem.

Saberes atribuídos pelos especialistas e publicações
SABER CIRCUNSTANCIAL: “acaba adquirindo um prestígio em função de certos aspectos circunstanciais” (e1)
SABER CRIATIVO: “Você em Maragogipinho... esse boneco João e Maria foi o mestre Vitorino que criou. O Boi bilha também.” (e4)
SABER EDUCACIONAL: “professor de outros” (e1)
SABER HISTÓRICO: E o saber, a importância de valorizar a cerâmica tradicional (e3)

SABER TRANS-LOCAL: “suas obras foram levados para outros lugares” (e1)

“Vitorino é uma pessoa que representa Maragogipinho internacionalmente” (e3)

Quadro 10: Saberes atribuídos a Mestre Vitorino.

Fonte: Elaboração própria.

Os saberes explicitados pelos especialistas sobre o Mestre Vitorino são o circunstancial, criativo, educacional, histórico e trans-local. Este mestre é “do mundo”, desbravador de oportunidades e soube, no seu tempo produtivo, aproveitar as portas que se abriram para a sua edificação profissional. De vigor aflorado, ainda hoje aos 91 anos, o Mestre Vitorino não pára de trabalhar. Apesar de distante de Maragogipinho, residindo em Salvador, seu “trono” não se perde e ele afirma que tem idéias guardadas na memória e prontas a serem modeladas e concretizadas em peças caso seja necessário criar coisas novas, como o fez com o Boi-bilha e João e Maria⁹. Este mestre se afirma por um legado construído no passado e ainda que distante do território e do ofício – diretamente – ele não perde o mérito social e de destaque como “mestre ceramista de Maragogipinho”, inclusive com maior reverência dos que estão atuantes.

⁹ Ver imagens no anexo.

4. DISCUSSÃO E IMPLICAÇÕES

Os especialistas entrevistados e publicações muito disseram sobre a construção social da maestria artesanal; os saberes e competências necessários ao mestre artesão. Ao sondar tais vozes e desbravar os mestres descobrimos o quão há de sabedoria gerencial em suas práticas, o quão esses indivíduos são competentes como gestores de uma história que a principal cartilha tem sido o saber tácito, a transmissão oral, a paixão e envolvimento integral pelo ofício. Ofício que às vezes é duro, como a cerâmica, mas que de tanto amor se torna leve, terapia, razão de vida.

Segundo os especialistas consultados são os pares os principais atores responsáveis pelo reconhecimento de determinado indivíduo como mestre. Sem a legitimação comunitária um indivíduo dificilmente conseguiria se afirmar na maestria. Ao reconhecimento pelos companheiros de ofício somam-se artistas e pesquisadores, instituições culturais e sociais, poder público, academia. Na prática, em verdade, são mesmo tais atores externos os mais interessados e dedicados à construção social do mestre. Em seus contextos produtivos os artesãos estão muito mais engajados em seus afazeres, não estando preocupados com titulações ou méritos sociais. Há uma hierarquia natural nas relações instituídas a partir de saberes como carisma, liderança, repasse do saber, tempo de atuação que subsidiam os critérios para o reverenciamento ao mestre pelos pares, mas não ocupa esta uma posição de importância na ordem do convívio.

Os saberes dos mestres elucidados nesta pesquisa foram sistematizados de maneira a contribuir para uma melhor compreensão dos elementos que influenciam no credenciamento ou reconhecimento à maestria artesanal. No exercício de organizá-lo em categorias foram encontradas surpresas como a que muito além da capacidade técnica, as habilidades subjetivas como paixão, carisma, comunicação, educação/multiplicação do saber são fatores que interferem mais efetivamente no reconhecimento/afirmação da maestria. O mestre não é, necessariamente, o que melhor faz as peças, mas o que agrega em si competências que transcendem o plano operacional e que tocam a coletividade.

Não se nega aqui a importância do domínio técnico como importante habilidade para um bom artesão, mas fica evidente que não é esta a condição mais importante para o reconhecimento do mestre, ocupando posição desprivilegiada dentre os demais saberes

elucidados. É possível afirmar, no entanto, que por esta ser uma habilidade já prevista a mesma não recebe destaque, sendo um critério previsível, obrigatório, talvez.

Outro fator também evidenciado é que “antiguidade é posto” e o tempo de produção credencia ao mestre artesão um respeito e reverência especial pelos diversos atores sociais dedicados ao seu reconhecimento. Como atividade que comumente se inicia desde a infância, no convívio com pais, avós, vizinhos, o artesão se forma em tenra idade e na maturidade já domina sua produção. Da etapa de iniciação à posteridade muitos saberes são incorporados, aprimorados, desenvolvidos com afinco e engajamento. Na Lei dos Mestres dos Saberes e Fazeres da Cultura Tradicional Popular do Estado da Bahia é necessário possuir a partir de 20 anos de dedicação ao ofício, dentre um dos critérios, para a aquisição do reconhecimento estatal e de benefícios legais como mestre.

A confirmação do mestre artesão reside num conjunto de saberes e competências que não necessariamente é uno, padronizado. Cada indivíduo se destaca pelo que tem de mais evidente e se afirma a partir dessas potencialidades. Tais saberes, também, não se ordenam numa hierarquia de importância; são competências que de acordo com o contexto impactam de maneira distinta nas relações interpessoais, inter-organizacionais e produtivas. Os saberes potencializados de cada mestre se distinguem um do outro e isso não lhes descredencia o mérito do reconhecimento, da afirmação social. Como característica peculiar está o sentimento de pertencimento, de integralidade no ser-fazer, no compromisso de manter viva a chama da tradição com a formação de neófitos.

4.1. A construção social da maestria

Em “As regras da arte” Bourdieu (2010) traz a informação que o campo da literatura, especificamente, “constituiu-se a partir do século XIX, onde para a consagração e reconhecimento dos cânones do bom gosto era necessário passar pelo crivo de escritores, críticos e editores”. Ao refletir sobre este pensamento e fazer uma analogia ao artesanato percebemos que dos “mestres instrutores” aos “mestres tesouros humanos vivos” existe uma transição de perfil instituída por regras sociais. Existe um marco evidente e atores engajados para a demarcação dos limites, critérios e visibilidade pública dos mestres na sociedade.

O mestre artesão nos moldes contemporâneos é uma construção essencialmente externa e os critérios estabelecidos para seu reconhecimento pairam em torno do que aqui está denominado de "saberes". O que antes se afirmava pelo domínio da técnica ou por uma formação mínima que creditava a determinado artesão o poder para o repasse do saber técnico (BARDI, 1981) hoje se configura por uma série de competências que ultrapassam a capacidade produtiva, habitando, em grande parcela, a subjetividade. As fontes de informações consultadas nesta investigação deixam claro que o mestre não é o que melhor faz as peças, ou seja, o que acumula grande sabedoria técnica. A circunstancialidade, perfil carismático, de liderança, educacional/multiplicador, criatividade, sensibilidade ao capital simbólico/histórico de seus fazeres são saberes de força para sua projeção social e reconhecimento.

As experiências de Dona Cadu, Dona Nitinha e Mestre Vitorino ilustram com veemência este ponto de discussão. Dona Cadu, criadora da "canoeira" (saber criativo) para o leque das produções locais, de "carisma e liderança", possui a reverência comunitária e simpatia pelos atores externos por seu perfil forte e contagiante. Os especialistas afirmam que seu destaque não se dá por ela fazer melhor as peças, mas pela liderança, paixão pelo ofício, "engajamento que ela possui" (saber carismático). Assim como o Artesol e Instituto Mauá, diversas instituições que passaram por Coqueiros são sensibilizadas ao compromisso com o desenvolvimento local da comunidade pela sua capacidade de interlocução e articulação para as demandas sociais do território (saber comunicacional).

São atores oriundos de organismos e missões as mais diversas que se munem de seus artifícios para cooperar com a promoção da melhoria do território convencidos pela força dos argumentos da jovem-senhora "de sorriso fácil" (e3) (saber comunicacional e carismático). Apesar de não ser classificada como "a melhor" do grupo, sob a perspectiva da habilidade técnica (e1), Dona Cadu tem um compromisso inquestionável com o repasse do saber para a juventude (e2) (saber educacional). É ela também que orquestra a queima do barro, definindo o melhor dia (saber circunstancial) e as pessoas a queimarem em determinados momentos. Sob sua responsabilidade também está a negociação com os atravessadores e demais compradores (saber trans-local) e a definição de quem vende ao fechar negócio. Seus critérios, muito emotivos, são definidos pela necessidade e urgência de cada artesã, justificando o porquê de tamanho reverenciamento e respeito por todos da comunidade. É uma verdadeira matriarca de um grupo de 50 ceramistas e suas respectivas famílias.

Como líder comprometida, além de ensinar outras pessoas nas técnicas do ofício da cerâmica, Dona Cadu revitalizou uma antiga tradição de samba de roda em Coqueiros criando o “Samba de Roda de Dona Cadu ou de Coqueiros” motivada pelo desejo de integrar os jovens numa atividade artístico-cultural (e2). Para ela “a juventude precisa se ocupar da arte e da cultura para se manter distante das drogas” (e2) e assim vem encabeçando esse projeto com muito gás e disposição. Este exemplo de paixão, vigor, doação plena e engajamento com o que faz convence os atores institucionalizados de sua importância como signo e exemplo para o patrimônio cultural imaterial, sendo reverenciada e reconhecida com mestre artesã ou “tesouro humano vivo”.

Dona Nitinha já mostra, com sua história de militância pela perpetuação da tradição da cerâmica em Rio Real (saber histórico-cultural), que a preservação das tradições culturais é de importância fundamental para o desenvolvimento local. Esta mestra emerge de um território que já foi grande pólo ceramista e que com a industrialização da produção de panelas, jarros, potes, etc. a comunidade artesã foi excluída do mercado, restando hoje 06 remanescentes, estando apenas 04 em produtividade. Residindo na zona rural de Rio Real, Carro Quebrado, Dona Nitinha ganha protagonismo por alguns fatores especiais: primeiro, herda da mãe Margarida (já falecida) a simpatia dos órgãos públicos. Figura de grande carisma e liderança, Dona Margarida ainda é lembrada pelos entrevistados com saudosismo e carinho; segundo, ela é muito comprometida com o legado histórico-cultural que a produção da cerâmica remonta. Ciente do valor patrimonial de suas tradições, ela reivindica de órgãos públicos estaduais e nacionais intervenções pela preservação da prática ceramista no território (saber comunicacional).

Ainda que “muito tímida e recatada” (e3), pelo perfil de militância e imagem muito atrelada à da mãe, esta Senhora se destaca das demais e as instituições acabam por projetar na sua pessoa uma atenção diferenciada, inclusive ela é reconhecida como Mestra das Artes e Ofícios Populares da Bahia. Pela notoriedade e importância do artesanato da localidade para o patrimônio cultural brasileiro entidades como IPHAN e IPAC têm investido em intervenções para o registro dos saberes e fazeres e em mobilizações educativas de incentivo à valorização, consumo e aprendizagem das técnicas da comunidade.

O Mestre Vitorino é um caso especial, pois ele vem de um território vasto em produtores, estilos produtivos e disputado por consumidores e interessados. Diferente de Dona Cadu e Nitinha que atuam dedicadas ao repasse do saber para assegurar a produção em

seus territórios, o Mestre Vitorino já trabalha preocupado com o resguardo de suas obras como bem autoral. Não há uma dedicação na formação de novos aprendizes, no máximo há um repasse para pessoas próximas, da família direta ou de consideração. O estado de concorrência no local é o que provoca essa relação, pois no meio de tantos a busca pelo destaque e diferencial é uma constante. Os artesãos mais antigos possuem um *status* natural nas relações comunitárias, sendo uma regra que comunga com os critérios externos, como a Lei dos Mestres da Bahia, para o reconhecimento de um mestre.

Com um marco especial, a partir da identificação de uma artista plástica, professora da Escola de Belas Artes da UFBA, com o trabalho do Boi-bilha (saber criativo), a história do Mestre Vitorino ganhou uma ascensão extra comunidade (saber trans-local) que lhe credenciou um mérito social e posteriormente o título da maestria. Numa articulação por afinidade plástica e estética com os traços e estilo de sua obra, esta pesquisadora promoveu a ida do Mestre à Escola de Belas Artes como “professor” de técnicas de cerâmica no torno e o indicou para uma mostra da Arte Popular Brasileira em Nova Iorque/Estados Unidos. Paralelo a isso sua obra ganhou visibilidade, recebendo menção honrosa da UNESCO pela invenção do Boi-bilha. A capacidade criativa que o contexto de Maragogipinho permite aliado ao saber trans-local e comunicacional de estar atento e apto às oportunidades e de dialogar sobre seu fazer e obras foram condições fundamentais para o processo da construção/legitimação do “Mestre Vitorino”.

Sua força e protagonismo vivenciado no auge do reconhecimento são tamanhas que ainda hoje ele goza do reverenciamento público como o mestre da cerâmica baiana, ainda que ausente da atividade produtiva e, inclusive, do território. Mesmo os especialistas e publicações afirmando em unanimidade que para “ser mestre” é preciso repassar o saber, o Vitorino contraria algumas condições e se mantém no *status* pela grandiosidade do império construído com os voos translocais. Diante de tantos outros mestres em atuação, seja em seu território ou nos diversos terrenos ceramistas baianos, o poder e vigor na lembrança dos especialistas de Vitorino se mantém por uma base construída com grande capacidade criativa, de visão e articulação trans-local e de comunicação.

Apesar de histórias distintas, marcadas por saberes e processos bastante peculiares, pode-se perceber no enredo dos três mestres que há, para além dos saberes, sentimentos fortes de engajamento, busca da qualidade, paixão e envolvimento com o ofício. As experiências dos mestres mostram que o combustível vital para a sua motivação interior não nascem de

fatores externos, mas de sentimentos pessoais, influenciados pelas suas biografias individuais e forma de se relacionar com o mundo. Tem-se, portanto, dois fenômenos distintos: um, a motivação interior para o engajamento com o ofício; outro, o protagonismo social orquestrado pelo “saber – fazer – ser em interação” que acarreta no reconhecimento comunitário e extra-comunidade da maestria.

A construção social da maestria, portanto, se dá por um emaranhado de fatores que podem ser resumidos à eleição, por atores diversos, daquele que se integra nos critérios estabelecidos como basilares à maestria. Tais critérios não seguem hierarquia nem necessariamente estão presentes na totalidade em cada indivíduo-mestre; cada um manifesta um saber mais evidente e de maneira bastante pessoal. Seu sustento se processa na competência do artesão em gerir saberes, fazeres e atitudes. Uma performance de “presença”, motivada à percepção do todo; à suspensão e redirecionamento das práticas numa constante vigília; ao sentir, refletir, concretizar planos e metas (SENGE et al. 2006).

4.2. A repercussão para as pesquisas sobre competências

As consultas bibliográficas sobre a maestria artesanal remetem preponderantemente à maestria no sentido da excelência no saber-fazer, no processo de aprendizagem e domínio técnico. A análise do mestre artesão sob outras abordagens que influenciam no processo da maestria, na conexão “saber – fazer - ser em interação” como condição à efetividade da competência ainda são escassas. Além disto, a maioria das pesquisas que estudam o artesão partem exclusivamente de suas histórias de vida, não o abordando sob outras perspectivas.

A fim de contribuir para novas abordagens e maneiras de compreender a maestria no campo artesanal esta pesquisa fez um caminho diverso ao “história de vida – estudo etnográfico” que comumente direciona as investigações sobre o artesão. Parte-se do olhar externo, de atores dedicados à legitimação ou reconhecimento do mestre na sociedade, para sondar as regras, sistematizar as competências atribuídas à maestria no campo artesanal.

A competência é aqui compreendida como combinações sinérgicas e sintonizadas de conhecimentos, habilidades e atitudes, (CARBONE et al. 2005), já que conhecimentos – o saber, habilidades – o fazer, atitudes – o ser e o relacionar, por si só não garantem a

competência, sendo necessária a mobilização do repertório - o saber, o fazer e o ser em interação - para a sua efetividade (GONDIM et al. 2006).

Sob este paradigma este estudo traz algumas contribuições adquiridas neste processo de construção do conhecimento para as pesquisas sobre competências. Foram sistematizados alguns “saberes” basilares à maestria artesanal bem como compiladas habilidades necessárias ao “fazer”. O “ser” são as ações, atitudes, as maneiras de se comportar na gestão. São influenciados pela maneira de ver o mundo, o outro, as coisas e, de certo, é a alquimia na competência da maestria artesanal.

Destrinchamos cada item deste repertório nos pontos que seguem, todos elucidados com base na análise das informações do mestre artesão. Apesar de trabalhados separadamente é possível perceber que eles não se desconectam, ou melhor, se integram numa cadência de complementaridade e sustentação.

4.2.1. O SABER: A sistematização de alguns saberes para a maestria artesanal

Os saberes carismático, circunstancial, comunicacional, criativo, educacional, histórico-cultural, técnico e trans-local são elucidados como características presentes nos mestres artesãos. Por vezes tratados como “habilidades” (fazer), se comportando como “atitudes” (ser), estes são conhecimentos e/ou sensibilidades que o mestre artesão desenvolve para a gestão das diversas demandas que o seu papel exige.

Tendo a sua “aprendizagem como um modo de constituição do sujeito em múltiplas relações, consigo mesmo, com os outros, com o mundo” (MACHADO, 2004) os saberes para a maestria artesanal são adquiridos e incorporados na medida de sua maturação na lida com o ofício e com os diversos atores de interlocução. É a prática reflexiva, onde aprende-se com as práticas e o conhecimento se organiza para iluminar a prática (FISCHER et al. 2006).

Tais saberes foram sistematizados, refletidos à luz das competências para a maestria artesanal desenvolvidas na “Análise” da pesquisa e disciplinados para a construção de princípios conceituais que norteiam as práticas de gestores-artesãos.

Saberes na maestria artesanal	
Saber	Princípio conceitual
Saber carismático	Caracteriza-se pela proatividade, convencimento, liderança e iniciativa nas relações com os diversos públicos de diálogo.
Saber circunstancial	Conhecimento holístico e capacidade de gerir as circunstâncias que interferem no trabalho de maneira sincronizada, planejada e ágil. É um saber-agir em momentos de crise, conflitos ou em momentos de calmaria como um maestro que orquestra as diversas demandas e fatores que interferem, direta e indiretamente, na gestão do processo.
Saber comunicacional	Reconhecimento da comunicação como instrumento multiplicador e de fundamental importância para a socialização/democratização de idéias, pensamentos, sentimentos. É o saber de “tornar comum”, partilhar e consensualizar, num processo dialógico e sob mecanismos diversos.
Saber criativo	Sensibilidade para a criação e inventividade de produtos, tecnologias, etc. É um saber-fazer que motiva ações para descobertas, ressignificações, releituras, inovação.
Saber educacional	Saber ou sensibilidade para o repasse do conhecimento no ofício e seus macetes. Motivado pelo compromisso com a formação de novos aprendizes, parceiros de trabalho.
Saber histórico-cultural	Conhecimento histórico-cultural-temporal-espacial do ofício. É o saber situar-se e integrar-se no valor simbólico, comportamental e identitário que marca o território laboral.
Saber técnico	Conhecimento e domínio das técnicas que regem o ofício. Marcado pela percepção dos diversos fatores que integram a atuação, conhecendo suas faces e detalhes, pontos fortes e fracos e tudo mais que sobre ela interfere.
Saber trans-local	Sensibilidade para o reconhecimento das oportunidades e adaptação às demandas para projeção profissional em âmbito trans-local. É o “saber-ver”, o vislumbre de um caminho inédito ou não saturado para empreender idéias, projetos, fazeres.

Quadro 11: Saberes na maestria artesanal.

Fonte: Elaboração própria.

4.2.2. O FAZER: A habilidade artesanal

O fazer artesanal na maestria se mune de habilidades especiais para a execução do trabalho, o qual tem a interdisciplinaridade como caráter e exige sensibilidades tácteis, intuitivas; capacidade criativa e de inovação; motivações pessoais de engajamento e busca da qualidade como combustíveis para a sua engrenagem. Estas habilidades são aqui entendidas

como “fazeres na maestria artesanal”, as quais pairam entre elementos objetivos, como a manualidade no fazer a fatores subjetivos, como a busca da qualidade. Abaixo segue quadro descritivo com os pontos principais desses elementos que habitam o “fazer” do mestre artesão.

Fazeres na maestria artesanal	
Habilidade	Descrição
Busca da qualidade	<p>Toda perícia artesanal é um trabalho voltado para a busca da qualidade. A aspiração de qualidade levará o artífice a se aperfeiçoar, a melhorar em vez de passar por cima (SENNETT, 2009). Diferente do profissional mediano que diante das limitações não busca mecanismos para superá-los e se contenta em fazer o trivial, o mestre artesão é um indivíduo motivado ao aprendizado, à superação dos limites, à inventividade desafiadora que o instrumenta de habilidades para uma atuação apurada, de resultados finais satisfatórios e de qualidade. Com os sentidos atentos aos detalhes e nuances do seu objeto artesanal, o mestre o domina, experimenta, ousa e adquire propriedade para manipulá-lo com confiança e excelência. Não se caracteriza esta busca como um estado incessante e desequilibrado, mas como um desbravar típico de quem atua em plenitude com o seu fazer. Estando conectados indivíduo-ofício, mente-mão, razão-emoção, pensamento-ação, o aperfeiçoamento profissional do mestre artesão se processa constantemente na sua lida com as idéias e a prática. A busca da qualidade é um querer fazer o melhor e se dedicar para tornar esse desejo real. É uma postura de capricho e zelo pelo todo atentando para os detalhes mínimos que fazem da obra uma realização de caráter ímpar.</p>
Caráter manual de produção	<p>A principal ferramenta de trabalho do artesão são as mãos. Dedicadas a dar vida e formas a objetos com fins diversos, são as mãos que tecem os fios e fibras; modelam o barro; esculpem a madeira; lapidam a pedra; bordam os tecidos; promovem a alquimia de cores, sabores e tons.</p> <p>“A mão precisa ser sensibilizada na ponta dos dedos, o que lhe permite raciocinar sobre o tato. Uma vez alcançado isto, podem ser abordados os problemas de coordenação. A integração entre a mão, o punho e o antebraço permite então aprender as lições da força mínima. Feito isto, a mão pode trabalhar com o olho para contemplar fisicamente o que vem pela frente, antecipando e assim sustendo a concentração”.</p>
Criatividade e inovação	<p>Fazer um bom trabalho significa ser curioso, investigar e aprender com a incerteza (SENNETT, 2009).</p> <p>A capacidade criativa, fruto de um perfil curioso e investigativo, reflete para Sennett em um trabalho bem feito. À medida que uma pessoa desenvolve sua capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete (SENNETT, 2009).</p> <p>A criatividade e inovação, portanto, são realizações ou conquistas de quem possui no fazer e no produto envolvimento pleno e sentidos abertos a ponto de criar, inovar, construir, desconstruir, sair do lugar comum e fazer o melhor.</p>
Engajamento	O artífice representa uma condição humana especial: a do engajamento (SENNETT, 2009).

	<p>O trabalhador imbuído do ofício artesanal se envolve no trabalho em si mesmo e por si mesmo; as satisfações do trabalho são de <i>per se</i> uma recompensa. O trabalho está ligado à liberdade de experimentar (C. Wright Mills apud SENNETT, 2009).</p> <p>Para o artesão a relação com o ofício transcende qualquer interesse para além do produto final. Retorno financeiro, mérito social, <i>status</i> são conquistas adquiridas pelo reconhecimento de seu trabalho, não sendo estas ambições prioritárias. Estar engajado significa estar comprometido, entregue, pleno com o fazer, dedicado ao ofício como opção feliz e íntegra. Ao fazer o melhor o mestre se evidencia e ganha protagonismo, multiplica seu saber para novos aprendizes e não hesita diante dos contratempos.</p>
Repetição	<p>A repetição se dá pela afirmação, pela eleição de determinado modelo. Isso não quer dizer que a forma reproduzida seja alienada, mas, muito ao contrário, sua repetição a declara muito significativa. Os modelos são textos ainda em aberto, se prestam à continuidade e à perpetuidade de determinados sentidos. E eles se oferecem como padrões a inúmeras variantes: geram famílias, classes, novas ordens de imagens. E produzem ainda a construção de uma maestria, de um saber, de uma excelência no fazer (FRADE, 2006). A repetição “aumenta a sintonia com os problemas. Diminui a relação mecânica e aumenta a capacidade de sentir plenamente e pensar profundamente o que se faz”.</p>

Quadro 12: Fazeres na maestria artesanal.

Fonte: Elaboração própria.

Não há um limite que demarca uma característica da outra. Por integrar um “ser”, um “estilo de vida”, ao buscar a qualidade o mestre artesão cria e inova como estratégia de aperfeiçoamento do seu produto e da maneira de fazer. Ao fazer repetidas vezes, ainda que não mecanicamente, o artesão tem as técnicas “na palma da mão” e a domina em suas funções e peculiaridades (a incorporação do fazer). Do manejo imaturo à propriedade no fazer cabe à motivação individual ou ao engajamento a sua conquista. Pode-se dizer, portanto, que as habilidades nos fazeres se complementam para o alcance da maestria na prática artesanal.

4.2.3. O SER: Plenitude, aprendizagem, integralidade

O “ser” no repertório das competências na maestria artesanal são as atitudes, diz respeito a um sentimento ou a predisposição da pessoa, que determina a sua conduta em relação aos outros, ao trabalho ou a situações (CARBONE et al. 2005). As atitudes dos mestres artesãos analisados levam a um “ser” pleno com o que faz. Numa entrega de vida e

compromisso laboral, os mestres, ainda que com todas as dificuldades em instâncias diversas, são líderes, íntegros, plenos na sua lida.

São atores motivados à superação dos limites e dificuldades, num *continuum* de aprendizagem e renovação; por vezes são mães e pais, articuladores de venda, conciliadores de problemas interpessoais, psicólogos autodidatas para os conflitos pessoais e comunitários, conselheiros para os assuntos diversos, mediadores de diálogos com organizações e instituições. Numa performance de intensa conectividade com o todo; de integralidade no fazer e nas relações; de concentração e envolvimento que lhes permite criar, inventar, inovar; de capacidade divina e natureza de sentir o tempo e o seu redor; de sensibilidade humana de olhar para o lado e ser solidário, amigo, companheiro e diante de tantas dádivas ser também falho, errar, arrepender-se, voltar atrás, fazer diferente, nos mestres artesões há um ser saber-fazer que lhe mune de competências para a gestão de um papel tão especial.

4.3. Repercussões e proposições para a prática dos gestores sociais em seus ofícios (artesãos da gestão social)

Os resultados desta pesquisa para a prática dos gestores sociais implica no desenvolvimento de conhecimento sobre a construção social da maestria para os “artesãos gestores sociais”.

Os mestres artesões são movidos por uma condição especial do engajamento e da arte pela arte e se entregam ao seu ofício com plenitude, integralidade e dispostos à aprendizagem constante (SENNET, 2009). A busca pela perfeição [ou excelência], a capacidade de inventar e inovar, o compromisso com a multiplicação são marcas que projetam o mestre no cenário social e o distingue dos demais artesões. “Com engenho, arte e um desejo intenso de irradiação e perpetuação do poder da organização pelos seus produtos e pelos seus impactos” (FISCHER et al., 2006) os gestores sociais, organizacionais ou não, possuem demandas em suas atuações que muito lhe exigem a habilidade artesanal como perfil de gestão.

Ao trazer, a propósito, os “Perfis visíveis na gestão social do desenvolvimento” (FISCHER et al. 2006) pode-se enumerar alguns pontos que alimentam a reflexão sobre a construção social da maestria – repercussões para as práticas dos gestores sociais:

1. Aprende-se com as práticas e o conhecimento se organiza para iluminar a prática [sistematização dos saberes];
2. O que caracteriza o gestor [social] além da capacidade de mediação é a **visão** que precede qualquer ato de gestão;
3. Uma organização influente é aquela capaz de encontrar um **caminho inédito**, caminho livre e novo, ainda que não saturado;
4. O **saber-ver**, essencial no design (Ferrara, 2002), é competência básica do gestor social. As organizações sociais são focadas no desenho; estão sempre redefinindo significados e formas; de **saber-ver**, **saber-fazer** e **saber-relacionar-se** por meio de um projeto estratégico compartilhado: a organização;

O “saber – fazer – ser em interação” como tripé de sustento às competências para a maestria trazidos no capítulo “A repercussão para as pesquisas sobre competências” se somam e complementam a estes itens, evidenciando a importância da apreensão de tais elementos para uma atuação na gestão social com resultados otimizados.

O campo de gestão social, ou de gestão do desenvolvimento social, é um reflexo das práticas e do conhecimento construído por múltiplas disciplinas, delineando-se uma proposta multiparadigmática, de natureza interdisciplinar (FISCHER et al., 2006). A capacidade de abstração e apreensão cognitiva das práticas, de visão e pré-visão para o planejamento e pioneirismo organizacional são habilidades especiais ao gestor-artesão conforme Fischer et al (2006). À complementação de tais informações têm-se os saberes e fazeres elucidados na pesquisa, onde os saberes carismático, circunstancial, comunicacional, criativo, educacional, histórico-cultural, técnico e trans-local, com as devidas adaptações ao contexto funcional, se integram nesta teia da interdisciplinaridade que arranja as práticas da gestão social.

Sobre o saber comunicacional, por exemplo, e seu impacto na prática do gestor social Gondim et al. (2006) diz que

A diferença entre o agir comunicativo e o agir estratégico residiria no fato de o primeiro buscar o consenso intersubjetivo fruto da atuação dos diversos atores, enquanto o segundo almeja tão somente a adesão,

pois uma vez que os objetivos estariam previamente definidos, os demais atores seriam meros coadjuvantes na cena social. Adquirir competência comunicativa seria, então, uma conquista a ser obtida pelo gestor social, pois somente assim conseguiria dialogar com vozes múltiplas com as quais lidará no cenário contemporâneo e, por conseguinte, realizar um projeto de desenvolvimento social.

Ainda segundo Gondim et al. (2006), com base num estudo que levantou algumas “competências básicas do gestor social”, pode-se perceber (conforme quadro 13 que segue) que os itens que compõem tais competências se assentam prioritariamente no plano do “saber” e do “fazer” em instâncias técnicas, não recebendo as devidas atenções outros saberes, habilidades e atitudes que interferem de modo significativo no desempenho do gestor social, com base nas experiências dos mestres artesãos. No quadro apenas o item 10, “integrar diferentes olhares sobre a realidade social”, não se enquadra no saber técnico, estando numa característica do “ser”, maneira de se relacionar, olhar e interagir com o campo de atuação.

Importante salientar aos gestores sociais que assim como no campo do artesanato, o campo da gestão social está passível das regras para o ofício, estando, portanto, tais profissionais a elas submetidos. Diversos atores institucionalizados e dedicados à gestão social do desenvolvimento, ao se articularem em rede para a formação, qualificação ou reciclagem de lideranças na gestão social de territórios partem de requisitos por eles priorizados e compreendidos como saberes necessários à competência social; são as regras da construção social da maestria no campo da gestão social.

As competências apresentadas abaixo como “básicas do gestor social” são critérios, sob a perspectiva da prática, definidos como essenciais para a formação e condição de um bom gestor social.

Competências básicas do gestor social
1. Elaborar diagnósticos, programas, projetos e ações
2. Articular redes interorganizacionais, interinstitucionais e intersetoriais
3. Mediar interações em escalas territoriais e organizacionais
4. Articular ações em diversos arranjos sócio-produtivos
5. Promover aprendizagem individual e coletiva
6. Elaborar estratégias de inovação e empreendedorismo em diversos territórios

7. Facilitar relações entre indivíduos, grupos e coletividades
8. Promover transformações sociais em áreas geográficas delimitadas
9. Captar e alocar recursos com eficácia
10. Integrar diferentes olhares sobre a realidade social
11. Elaborar projetos de pesquisa e acompanhar todas as etapas de seu desenvolvimento
12. Facilitar a participação do cidadão na gestão do desenvolvimento local/regional/global
13. Promover a valorização humana, a valorização da diversidade cultural, regional e global

Quadro 13: Competências básicas do gestor social.

Fonte: GONDIM et al. 2006.

Ao reconhecer os gestores sociais como **artesãos** de seus ofícios, este estudo integra novos elementos com base nas competências básicas à maestria artesanal.

Competências básicas do “artesão gestor social”
1. Ser proativo nas diversas circunstâncias que requerem tomada de decisões.
2. Ampliar os sentidos para uma percepção holística dos diversos fatores que interferem no processo de gestão dos projetos, organizações, etc.
3. Trabalhar a escuta ativa num processo de comunicação dialógica com vozes múltiplas.
4. Experimentar continuamente novos caminhos e estratégias, num processo de construção de conhecimento, para a melhoria ou aprimoramento dos resultados e habilidades laborais.
5. Abri-se para a socialização dos conhecimentos, visando o fortalecimento de uma rede de gestores e parceiros qualificados para a gestão social.
6. Conhecer e identificar-se com as causas ou missão do projeto ou organização que atua, sendo um porta voz motivado aos objetivos, ações e resultados da atuação.
7. Saber ver e projetar o futuro para ações de vanguarda e antecipadas às demandas contemporâneas.
8. Buscar a qualidade e apuro em todas as ações executadas.
9. Estar engajado e comprometido com as responsabilidades e missão do projeto ou organização.

Quadro 14: Competências básicas do “artesão gestor social”.

Fonte: Elaboração própria.

Está posto, portanto, sob o paradigma da maestria como uma construção social passível às regras delimitadas por atores diversos, algumas competências, saberes e fazeres para a maestria na gestão social.

5. CONCLUSÃO

O processo da pesquisa foi um momento de mudanças de visão e paradigmas quanto à compreensão sobre a maestria artesanal. Da percepção encantada do mestre como uma condição “inata”, natural, detentor da maestria pelo domínio do fazer ao olhar crítico, capaz de enxergar que esta condição é construída socialmente, a partir de fatores e atores que o influenciam e legitimam foi necessário um exercício intenso para fazer com que o olhar e sentidos se desprendessem dos velhos conceitos e se tornassem aptos a vislumbrar os fatos, indicadores e informações com maior clareza e racionalidade.

Ricas foram as descobertas, o caminhar, o viver e ter a oportunidade de assimilar os saberes, habilidades, atitudes dos mestres artesãos; apreendê-los para minhas práticas como gestora social e como profissional que atua com mestres artesãos e da cultura popular. Com muitas limitações pessoais no trajeto, a finalização deste trabalho é em si um produto artesanal, carregado de simbologia, perseverança, desejo árduo para a sua concretização.

Engajada à investigação da construção social da maestria trilhei algumas reflexões que pairaram da dimensão histórica do artesanato à dimensão da aprendizagem, permeando a dimensão da construção social e suas implicações. Parti da ilustração da mudança de perfil do mestre como “instrutor” ao mestre “tesouro humano vivo”. Na dimensão da construção social discuti a construção social da realidade e como esta se modela nas etapas de socialização primária e secundária do indivíduo e a construção social da maestria no campo artesanal, ou seja, como se dá a formação do mestre no campo artesanal; as regras para formação e reconhecimento.

Na dimensão da aprendizagem discuti sobre o saber tácito, a forma de aquisição e incorporação do saber-fazer. Após esta etapa apresentei a metodologia desenvolvida no trabalho e as suas seqüências de desenvolvimento. No ponto da Análise sistematizei os saberes que emergem da investigação e passeei pelas experiências dos três mestres que ilustram a pesquisa. Por fim, cheguei nas discussões e implicações, com a elucidação do processo de construção social da maestria e as repercussões do estudo para as pesquisas sobre as competências e para as práticas dos gestores sociais.

Identifiquei que a maestria foi pouco estudada até então e esta investigação traz contribuições para um campo de estudo ainda pouco explorado. A metodologia utilizada para

a abordagem do objeto também sai do lugar comum, onde história de vida e estudos etnográficos têm sido os métodos recorrentes para analisar o artesanato. Fui em busca das vozes institucionais para responder como e quem é mestre artesão, os critérios e competências necessárias, corroboradas pelas narrativas biográficas das experiências de Dona Cadu, Dona Nitinha e Mestre Vitorino, ceramistas de contextos distintos e produtores de peças com fins utilitários também distintos.

A riqueza da diversidade de perfil de cada mestre contribuiu para uma melhor visualização dos fatores que influenciaram nos seus processos de construção e afirmação da maestria na sociedade. Apesar desta riqueza de perfis, a limitação de apenas três mestres em análise deixa uma lacuna para pesquisas futuras com uma variedade maior de artesãos e tipologias. Assim como reconhecemos a limitação no número de artesãos, também o achamos no número de especialistas entrevistados. Ainda que suficiente neste primeiro momento as informações adquiridas, para projeções futuras e pretensiosas, cabe a inserção de um maior número de especialistas a serem consultados.

O contato com os artesãos seria uma empreitada desnecessária se não fosse desejo pessoal de ouvi-lo como juiz julgador das informações sobre eles apresentadas. Mesmo não me detendo num estudo aprofundado sobre suas histórias de vida, o contato com os mestres se deu como vivência e assimilação de seus perfis diários de atuação e lida no ofício. Sem uma metodologia estabelecida nem informações específicas a serem coletadas, partilhei um dia com cada mestre a fim de averiguar se suas práticas e perfis se enquadravam nos saberes afirmados pelos especialistas e publicações consultadas.

Construí informações pertinentes para o avanço do conhecimento sobre a maestria e as competências que a sustentam no campo artesanal. Com uma reflexão sobre os fatores sociais, saberes, fazeres e atitudes que constroem e afirmam um mestre, seguem também lições aos gestores sociais - artesãos de projetos, competências, motivações e objetivos especiais - sobre o processo, perfis e saberes para a maestria.

Eis, portanto, uma viagem e convite à maestria artesanal. Com os sentidos abertos para as lições possíveis se construiu a jornada de investigação e construção do conhecimento: garimpando relatos; costurando sentidos; desfazendo nós, pontos mal dados e idéias equivocadas; moldando conceitos e afirmando-se, a cada etapa, como artesã deste constante processo de reflexão, aprendizagem e construção de conhecimento.

A formação multidisciplinar do mestrado foi fator de fundamental relevância para a exploração de um tema interdisciplinar, que exigiu no seu amadurecimento o diálogo com conhecimentos múltiplos, como competências, construção social, aprendizagem, gestão reflexiva, maestria, saberes e fazeres, artesanato.

6. BIBLIOGRAFIA

ALTER, N. A dádiva e o egoísmo como fundamento da cooperação entre pares. In: FISCHER, T.; Chanlat, Jean-François(Org.); Fachin, Roberto(Org.). **Análise das organizações**: poder, cultura, subjetividade e vida simbólica. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

ARTESOL (Org). **Artesanato, Produção e Mercado**: uma via de mão dupla. São Paulo: Central ArteSol / Programa Artesanato Solidário, 2002.

_____. **Ceramistas de Coqueiros**: histórias de vida. São Paulo: Central Artesol, Programa Artesanato Solidário, 2009.

_____. **Cerâmica de Coqueiros**. São Paulo: Central Artesol. Catálogo do Projeto Cerâmica de Coqueiros, Maragojipe – Bahia, 2004.

ARTESOL; FUNARTE; CNFCP. **Cerâmica de Passagem**. São Paulo: Central Artesol. Catálogo do Projeto Cerâmica Tradicional do Médio São Francisco: Povoado de Passagem, Barra/BA.

ARTESOL; SEBRAE/Paraíba. **5 histórias do saber**. João Pessoa/São Paulo: Central Artesol, Programa Artesanato Solidário, 2003.

BAHIA. Lei Estadual nº 8.899 de 18 de dezembro de 2003. Regulamentada pelo Decreto nº 9.101, de 19 de maio de 2004. **Institui o Registro dos Mestres dos Saberes e Fazeres do Estado da Bahia e dá outras providências**. Disponível em http://www2.casacivil.ba.gov.br/nxt/gateway.dll/legsegov/leiord/leiorddec2000/leiord2003/leiord2003dez/lo20038899.xml#LO_8_899. Acesso em 06 de novembro de 2010.

BARDI, Pietro Maria. **Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil**. São Paulo: Editora Banco Sudameris, 1981.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 31. ed.; tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2009.

BLOOM, B. S. et al. **Taxonomia de objetivos educacionais**: domínio cognitivo. Porto Alegre: Globo, 1979.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARBONE, Pedro P.; BRANDÃO, Hugo P.; LEITE, João B. D. & VILHENA, Rosa Maria P. **Gestão por competências e gestão do conhecimento.** Rio de Janeiro: FGV, p. 41 – 77, 2005.

DAVIS, S.M.; BOTKIN, J.W. **The monster under the bed:** how business is mastering the opportunity of knowledge for profit. New York: Simon & Schuster, 1994.

DORMER, Peter. **The Art of the Maker.** Thames and Hudson Ltd: London, 1994.

ETCHEVARNE Carlos. **Sobrevivência de técnicas ceramistas tradicionais no Recôncavo Baiano:** um registro etnográfico. Habitus, IGPH- Goiânia, v. 1, p. 49-74, 2003.

FERRARA, L. F. **Design em espaços.** São Paulo: Rosari, 2002.

FERRAZ, Iara (Org). **Maragogipinho e a tradição do Barro.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009.

FISCHER, Tânia. Poderes locais, desenvolvimento e gestão - introdução a uma agenda. Fischer, Tânia (Org.) **Gestão do desenvolvimento e poderes locais:** marcos teóricos e avaliação. Salvador (BA): Casa da Qualidade, p12-32, 2002.

FISCHER, Tânia; SOARES, Rodrigo Maurício Soares. **Catálogo dos mestres em artes e ofícios populares do território do Sisal Bahia. Salvador:** UFBA, CIAGS, 2010.

FISCHER, Tânia; et. al. **Perfis visíveis na gestão social do desenvolvimento.** Revista de Administração Pública – RAP. Rio de Janeiro, v.40, n.5, p.789-808, set./out. 2006.

FRADE, Isabela. **A Pedagogia do Artesanato.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 41-9, 2006.

GAGNE, R.; DRISCOLL, M. **Essentials of Learning for Instruction.** 2 ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1988.

GALEFFI, Dante Augusto. **A cerâmica popular da Bahia.** Salvador: Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, 2009.

GONDIM, Sônia M.G.; FISCHER, Tânia; PATERNOSTRO MELO, Vanessa. Formação em gestão social: Um olhar crítico sobre uma experiência de pós-graduação. In: Fischer, T.; Roesch, S. & Paternostro Melo, V. (Org.) **Gestão do desenvolvimento territorial e residência social: casos para ensino**. Salvador: EDUFBA/CIAGS/UFBA, 2006.

HABERMAS, Jürgen. **Consciência moral e agir comunicativo**. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HARDY, Cynthia e CLEGG, Stewart R. Alguns ousam chamá-lo de poder. In: CALDAS, Miguel; FACHIN, Roberto; FISCHER, Tania (Org.). **Handbook de estudos organizacionais: modelos de análise e novas questões em estudos organizacionais**. São Paulo: Atlas, 2001. v.2.

IPHAN / DPI. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois – A trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil**. 2. Ed. Brasília, 2008.

IPHAN / CNFCP. **Potes e caborés**: cerâmica de Irará. Pesquisa e texto de Raul Lody e Ricardo Gomes Lima. 2. Ed. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010.

_____. **Bordados de Tauá**: cerâmica de Rio Real. Pesquisa e textos de Letícia Vianna, Maria José Chaves Ramos, Raul Lody e Ricardo Gomes Lima. 2. Ed. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009a.

_____. **Maragogipinho e a tradição do barro**. Organização de Iara Ferraz. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009b.

_____. **Um Rio de Contas e tradições**. Pesquisa e texto de Wilmara Figueiredo. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008a.

_____. **O traiado e o urdido**: tecidos de buriti dos Gerais da Bahia. Pesquisa e texto de Ricardo Gomes Lima. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008b.

_____. **Renda de bilro & trançado de ouricuri**: artesanato de Saubara. Pesquisa e texto de Raul Lody; Elizabete Mendonça; Maria José Chaves Ramos; Judite Barros e Cristiane Milene Alves de Santana. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

LUCIE-SMITH, Edward. **The story of craft**. The craftsman's role in society. Cornell University Press: Ithaca, New York, 1981.

LIMA, Ricardo Gomes. **Artesanato**: cinco pontos para discussão. IPHAN (org).

_____. Depoimento [27 de abril de 2010]. Entrevistador: Luísa Mahin A. L. do Nascimento. Salvador, 2010.

MACHADO, Regina. Tradição Oral e Aprendizagem: a importância de contar histórias. In: ARTESOL (org). **Caixa com Letras**: Cultura popular, artesanato de tradição e livros afins. Artesol/Livraria da Vila: São Paulo, 2004.

MONTES, Maria Lúcia. **Oferenda**: a arte cerâmica de Caroline Harari. São Paulo, 2008. Disponível em <http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=203&modo=>. Acesso em 02 de maio de 2009.

MORENO, Maria Luiza R. **Evaluación, balance y formación de competencias laborales transversales**. Barcelona: Alertes S.A., 2006.

RUGIERO, Roberto. Não interferir, mas estimular a criatividade. In: ARTESOL (Org). **Artesanato, Produção e Mercado**: uma via de mão dupla. São Paulo: Central ArteSol / Programa Artesanato Solidário, 2002. p.19-21.

SAMPAIO, Helena A. experiência do artesanato solidário. In: UNESCO (Org.). **Políticas culturais para o desenvolvimento**: uma base de dados para a cultura. Brasília: UNESCO Brasil, 2003. p. 43-49.

SCHERER-WAREN, I. Redes sociais, trajetórias e fronteiras. In: DIAS, L. C.; SILVEIRA, R.. **Redes, solidariedade e territórios**. Santa Cruz: EDUNISC, 2005.

SENGE, Peter, et al. **Presença**: Propósito Humano e o Campo do Futuro. São Paulo, Cultrix, 2007.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VERGARA, Sylvia C. **Métodos de pesquisa em administração**. São Paulo: Atlas, 2005.

VERGARA, Sylvia; SILVA, Heliana. **Organizações artesanais: um sistema esquecido na teoria das organizações.** Rev. Portuguesa e Brasileira de Gestão, jul. 2007, vol.6, no.3, p.32-38. Disponível em: http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-44642007000300004&lng=pt&nrm=iso. ISSN 1645-4464. Acesso em 22 de julho de 2010.

ANEXOS

Figura 08 – Boi Bilha de Mestre Vitorino



Figura 08: Boi Bilha de Mestre Vitorino.
Fonte: Marisa Vianna.

Figura 09 – Maria e João de Mestre Vitorino



Figura 09: Maria e João de Mestre Vitorino.
Fonte: Marisa Vianna.