

**OLARIA**

Ricardo Gomes Lima

Janeiro de 2003

Num planeta de água e terra, o barro é elemento fundamental para a humanidade. Com ele o homem constrói sua moradia, faz muitos dos utensílios que usa para armazenar, processar e consumir alimentos. No barro também os cultiva e enterra seus mortos.

São várias as cosmogonias que, por um gesto sobrenatural e a partir do barro, descrevem o nascimento da vida humana na terra.

Diz o mito bíblico que Deus fez o mundo do nada. E, depois, tomou o barro com que deu forma ao homem.

Deus, o primeiro artesão; Adão, o primeiro homem; o barro, a matéria primeira do primeiro ofício: a modelagem.

Gesto simbólico, a criação de Adão também é o devir da humanidade.

Do barro, fez-se o homem, isto é, uma espécie distinta de todas as demais. Então, o barro, elemento da natureza, é a matéria-prima de criação de um outro mundo: o mundo da cultura. Em suas variadas formas, suas múltiplas cores, sua diversidade infinita.

No entanto, modelar o barro não é de forma alguma uma arte universal. Sua ausência é registrada em áreas periféricas do Velho e do Novo Mundo – Austrália, Polinésia, grande parte da Sibéria e extremos norte e sul das Américas (cf. Spier, 1966). E, em contrapartida, múltiplos são os tempos e os lugares de sua ocorrência.

Não importa o local e a época em que, pela primeira vez, o barro foi trabalhado, deixou de ser mera matéria, tornou-se um produto, um bem, um objeto. Fato é que, transformado em cerâmica, por cozimento, ou mesmo cru, sua modelagem, além de propiciar valioso suporte para a expressão estética, significou importante avanço tecnológico na história da humanidade.

Da armazenagem de víveres e água ao preparo e conservação dos alimentos; do abrigo para o homem e os animais domesticados ao enterramento dos mortos, a técnica da cerâmica em muito tem contribuído para o desenvolvimento da humanidade.

Podem-se distinguir dois tipos básicos de produção artesanal de objetos de barro: a cerâmica modelada à mão, com ou sem equipamentos auxiliares, e aquela que é feita no torno. Vantagens e desvantagens de cada sistema colocam-se lado a lado. À maior liberdade de expressão, que permite uma maior variabilidade na tipologia dos objetos criados pela cerâmica manual, contrapõe-se a maior quantidade e a maior rapidez da produção feita em torno.

Existem diferentes maneiras de confecção manual de objetos cerâmicos. Afora a modelagem de peças figurativas – por exemplo, representações zoomorfas e antropomorfas - na produção de objetos simples como potes, panelas, pratos, vasos, jarros etc, a técnica mais comum é aquela que implica na feitura de roletes de argila que, a partir de uma base, se superpõem em espiral, formando o corpo da peça. Também conhecida como técnica de rolete, ou acordelado ou modelagem em espiral, à medida que se superpõem, as tiras de barro vão sendo alisadas para que adiram firmemente umas às outras.

Acredita-se que o surgimento do torno de oleiro tenha se dado na Idade do Bronze, como uma primeira adaptação da roda, que originalmente era apenas roda de carro, a outras finalidades mecânicas. Trata-se de uma estrutura de madeira com um disco em posição horizontal que, impulsionado pelos pés do artesão, gira e faz girar um eixo ao qual está fixada uma segunda roda, em nível superior. Sobre esta é colocada a massa de barro que o artesão manipula, criando o objeto. É uma invenção completa em si mesma, sendo mínima a importância das modificações que sofreu ao longo dos tempos, como o acréscimo do pedal e, posteriormente, equipamentos de força para fazê-la girar mecanicamente.

Segundo Spier:

“O torno de oleiro é recurso de idade considerável no Mundo Antigo, sendo desconhecido seu ponto de origem. Já era usado no Egito e na Mesopotâmia nos primórdios da Idade do Bronze (pelo menos por volta de 3000 A.C.), em Creta em 2500 A.C. e em Tróia antes de 2000 A.C. Dessa região geral, espalhou-se lentamente: em direção norte, na Idade do Ferro, para a Grã-Bretanha (onde a cerâmica manual continuou até o período anglo-saxônico); em direção leste, para o sul da Sibéria e China, há 2000 anos. Neste processo geral de expansão há três pontos de interesse subsidiário a considerar: (a) do Egito para o Mediterrâneo, e daí em direção norte através da Europa; (b) da China para seus dependentes culturais, Coréia e Japão; (c) da Índia para Sumatra e Java.” (Spier, 1966:280)

Verifica-se, no entanto, que as duas formas de manufatura artesanal – manual e em torno – não são meros exemplos de tecnologia tradicional. Estão ligadas a fatores de ordem social e cultural mais amplos. Ao menos no que concerne à feitura de louça utilitária, excluindo-se portanto a produção dos figurativos, nota-se

que, de maneira geral, no Brasil, a cerâmica modelada apenas à mão é resultado do trabalho feminino. Em contrapartida, são os homens que majoritariamente operam o torno, evidenciando assim um princípio de divisão de trabalho que toma por base o sexo dos artesãos e classifica a produção por gênero.

A associação do torno ao universo masculino tem sido atribuída “à anterior associação do homem com a roda, como construtor de carroças e como carreteiro, e ainda às possibilidades de produção em grandes quantidades, como meio de vida.” (Spier, 1966:279), uma vez lhe ser atribuída, em grande parte das sociedades tradicionais e mesmo por diversos segmentos das sociedades ocidentais modernas, a responsabilidade primeira pelo provimento do grupo familiar.

Ao lado dos centros produtores de exímias figuras e louça de barro, cuja produção advém da modelagem à mão, como o Alto do Moura, Tracunhaém e Goiana (PE), Juazeiro do Norte e Cascavel (CE), Itabaianinha e Carrapicho (SE), Rio Real, Irará, Coqueiros, Barra (BA), Vale do Jequitinhonha (MG), Goiabeiras (ES), Vale do Paraíba e Vale do Ribeira (SP), Cuiabá e São Gonçalo (MT), Goiás e Pirenópolis (GO), São José (SC), no Brasil, inúmeras são as comunidades detentoras de conhecimento da arte de trabalhar o barro e que têm no torno o principal instrumento da atividade. A título de registro, destacamos aqui dois pólos de importância reconhecida.

Em Belém, no Estado do Pará, notabilizou-se o distrito de Icoaraci como grande produtor de louça, conhecida em todo o país por um dos estilos cultivados por artesãos locais: a cerâmica marajoara, termo tomado de empréstimo às peças arqueológicas descobertas na ilha de Marajó e que integram o acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi. Essas peças estão acessíveis aos artesãos que copiam-lhes os modelos, especialmente os padrões decorativos, aplicando-os à superfície de novos objetos criados de acordo com sua inventiva e voltados para atender à demanda do mercado contemporâneo.

Na Bahia, dentre as diversas comunidades que fazem uso do torno, merece destaque Maragogipinho cuja louça tem, no mercado de Águas de Meninos, em Salvador, capital do Estado, um de seus principais pólos de escoamento para diferentes pontos do país.

É interessante notar que essa louça ocupa um espaço relevante no imaginário social, especificamente de adeptos das religiões afro-brasileiras que a utilizam no cumprimento de obrigações e em oferendas aos orixás e entidades

próprios desses sistemas religiosos. Quartinhas, potes, porrões, moringas em formato de baiana e de boi obedecem a um padrão decorativo que implica em engobo vermelho e desenhos com tabatinga branca, especialmente ramos e flores isoladas.

O fato de a referência serem as peças utilitárias, e a ênfase recair no fazer artesanal, não significa que estes objetos sejam destituídos de valor estético. Na realidade, também a arte se faz de barro.

No Brasil, a tradição portuguesa do artesanato em barro encontrou o imemorial saber indígena de lidar com a matéria. Mais tarde, com a chegada do africano, também ele portador de saberes milenares, tornou-se maior a possibilidade de fazer do barro uma fonte de expressão artística. Então, a cerâmica nesse solo fértil se multiplicou em variadas formas.

Utilitários ou figurativos, às vezes em grandes dimensões, às vezes diminutos, lisos, simples ou decorados com elaboradas pinturas, encontram-se nas cerâmicas populares exemplares dotados de perfeição de forma, equilíbrio na distribuição de cores, refinado senso estético, qualidades que atestam o grande valor artístico dessas obras e as colocam em pé de igualdade com a produção oriunda dos estratos eruditos da sociedade.

O saber do ceramista popular não está apenas no adestramento das mãos para criação das peças: está também no conhecimento dos diferentes tipos de barro, na identificação dos depósitos, na escolha e coleta das melhores camadas do solo, na preparação da massa, na lenha a ser usada na queima, na colocação das peças no forno. Tudo é conhecimento adquirido das gerações passadas e que o tempo consagrou.

Com relação à utilização do barro na construção de casas, sob a forma de tijolos ou telhas, atividade a que alguns preferem denominar olaria, reservando o termo cerâmica para aplicá-lo ao ofício de modelagem de louça de barro, utilitária ou figurativa, pesquisas realizadas por L. C. Faria (1951) indicam tratar-se de técnica devida à colonização portuguesa. Segundo o antropólogo, às áreas culturais africanas que maiores contingentes de escravos forneceram ao Brasil, correspondiam, como tipos de habitação, cabanas redondas de cobertura cônica e cabanas quadrangulares de cobertura inclinada. A casa quadrangular de origem africana era inteiramente construída de elementos vegetais e, por conseguinte, não

pode ser atribuído à sua influência o emprego do barro nas construções populares no Brasil.

Mesmo a análise da arquitetura do quilombo de Palmares, ícone do ideário africano em terra brasileira, revela a ausência de construções em barro. Esta observação está de acordo, segundo Faria, com o que se sabe a respeito da habitação na África, pois tem sido registrado que na área do Congo o barro desempenha um papel secundário, sendo utilizado unicamente pelos povos sujeitos à influência maometano-sudanesa (Bantu do Norte) ou européia (no litoral e em centros de catequese do interior).

Acerca do uso do barro como elemento arquitetônico nas sociedades indígenas brasileiras, esclarece o autor que os índios do Brasil nunca empregaram barro nas suas construções, a não ser também por influência européia. Assim, quando acontece, a utilização advém da situação de contato com a sociedade branca. Significativo é o fato de sua ocorrência ser mais freqüente na região do noroeste amazônico, que representa um verdadeiro mosaico de culturas. De forma que “só um desconhecimento profundo da etnologia brasileira poderia levar alguém a atribuir ao indígena qualquer influência na arquitetura erudita luso-brasileira”. (Faria, 1951:33).

Já em se tratando da arquitetura popular, segundo o mesmo autor:

“...podemos muitas vezes reconhecer a técnica indígena no aproveitamento do material fornecido pela natureza; estruturalmente, essa arquitetura, porém, é portuguesa, ou melhor, ibérica.”

Assim, Castro Faria atribui ao elemento europeu todo o emprego do barro que se verifica nas construções brasileiras.

Taipa, pau a pique, barreada, sopapo, não importa o termo local, trata-se da técnica empregada pelos portugueses para erguer as primeiras construções no Brasil. Mais tarde foram edificados prédios mais sólidos, de tijolo e de pedra e cal com cobertura de telha canal, sendo esta conhecida hoje também como telha colonial.

A construção em taipa representa a técnica predominante durante a fase de ocupação da terra. Parece fora de dúvida que seu emprego, tanto de pilão como de sebe, foi geral. Variou apenas a proporção do uso, no tempo e no espaço, de acordo

com os recursos naturais e as contingências econômicas. Em algumas regiões conservou-se como construção definitiva, como é o caso de São Paulo, onde até os sobrados nobres de dois andares foram construídos de taipa e não de tijolo e de pedra, como os do Rio, Bahia e Recife.

Ao contrário do que se poderia supor, essas técnicas tradicionais de construção e o uso de elementos como os tijolos e as telhas artesanais não são exemplos de tecnologias sobreviventes, fadadas a desaparecer frente ao “progresso” da sociedade. Na atualidade, convivendo com modernas tecnologias e materiais industrializados, são elas responsáveis pela construção de grande parte da habitação brasileira, em especial das populações de baixa renda.

Modelo predominante de construção em vastas regiões do mundo rural brasileiro, do interior e do litoral, alternativa de abrigo nas favelas dos grandes centros, viabilidade de moradia frente à grave situação de déficit habitacional do país, a par de representar tudo isto, as tecnologias tradicionais não se circunscrevem no universo das populações de baixa renda, mas também estão presentes em projetos avançados de arquitetura. Nesse contexto, longe de representar falta de opção, o artesanal pode significar o valor agregado, a alternativa enriquecedora da arte de construir ou a crítica e a denúncia aos excessos do capitalismo e do mundo industrializado.

Atualmente, espalhadas de Norte a Sul do país, muitas são as olarias que se voltam para a modelagem artesanal, especialmente de telhas e tijolos.

Por vezes, a olaria está restrita à atividade de um único artesão; outras vezes trata-se de uma unidade familiar que responde por todo o processo de produção, da coleta do barro à venda do produto final. Casos há em que se verifica que a olaria atinge maior complexidade e, sob a forma de uma pequena empresa, representa a oportunidade de trabalho para diversos artesãos, geralmente parentes e vizinhos, criando uma situação em que diferentes códigos sociais se superpõem: às relações patronais se somam relações de parentesco, de amizade, de vizinhança.

Tendo em vista a diversidade de relações de produção possíveis na olaria artesanal brasileira, optamos pela apresentação de um caso concreto que favoreça a compreensão da realidade. Para isso, tomamos como exemplo o Candeal, uma pequena comunidade rural de Cônego Marinho, município que em 1995 se emancipou de Januária, no extremo norte de Minas Gerais.

O Candeval compreende um pequeno aglomerado urbano de cerca de 70 casas, uma escola municipal de primeiro grau, uma igreja católica e duas vendas onde a população adquire gêneros alimentícios e objetos de primeira necessidade. A localidade dispõe de rede de água potável, energia elétrica e um telefone comunitário. Posto de saúde, farmácia, artigos de consumo mais sofisticados não estão disponíveis e devem ser procurados na sede do município, a cerca de 10 quilômetros, ou mesmo mais longe, a hora e meia de distância, em Januária.

A população vive da pecuária extensiva representada por poucas cabeças de gado mestiço e, mais comumente, da agricultura. Milho, feijão, mandioca, um pouco de arroz, algum legume, como abóbora, são os produtos mais facilmente encontrados na região, cujo pouco excedente havido em ano de fartura, quando a seca não destrói tudo, é comercializado ali mesmo.

Distante cerca de um quilômetro do núcleo urbano do Candeval, encontra-se uma área rural de população rarefeita, onde se produz a cerâmica que é conhecida nacionalmente como louça do Candeval. São potes, pratos, panelas, vasos, meringas, travessas e uma infinidade de peças utilitárias que guarnecem os lares da região, há gerações e gerações.

Dentre todos os objetos que produzem, destacam-se os potes destinados à guarda de água, bem precioso numa região de secas constantes. Modelada à mão pelas mulheres da comunidade, essa louça tem como principal característica a decoração: volutas e arabescos feitos em tauá garantem sua identidade e o pronto reconhecimento onde quer que estejam.

A Olaria, como afinal é denominado o bairro rural, compreende cerca de 25 casas dispostas ao longo da estrada estreita. São moradias simples, construídas com madeira da região, cobertas com telhas ou palha. Poucos cômodos, geralmente uma sala e um ou dois quartos de chão batido e separados por meias paredes. Nessas casas não há banheiros e, muitas vezes, a cozinha é construída separadamente, ao lado do corpo principal da moradia. Nada que as distinga no cômputo geral da habitação rural popular brasileira. A particularidade advém do fato de que foram erguidas pelos próprios moradores com telhas do tipo canal, tijolos maciços ou de adobe feitos por eles mesmos, segundo técnicas artesanais imemoriais, legadas de pai para filho.



O tijolo de adobe, que na localidade se denomina adobro, mede cerca de 30x17x10cm. Reforçando a corruptela do termo, seu volume se aproxima do dobro do volume do tijolinho maciço ali modelado, que mede cerca de 20x10x6cm.

O adobe é um tipo de tijolo que, no Candeal, não se destina à venda. A produção é voltada basicamente para atender às necessidades da família e se dá no âmbito do grupo doméstico sempre que há necessidade: uma nova casa, um puxado no quintal para abrigar galinhas ou a colheita de milho e abóbora, uma parede que proteja o forno de torrar farinha ou fazer biscoito.

Isto não significa que uma pessoa, necessitando de tijolos de adobe e impossibilitada de fazê-los ela mesma, não recorra a vizinhos ou parentes, que se dispõem a fazer, emprestar ou vendê-los. É comum, nesses casos, que passem a operar os mecanismos de reciprocidade que asseguram a coesão social. Tijolos são cedidos àqueles que deles necessitam, na certeza de que um dia serão devolvidos em espécie, sob forma de prestação de serviço ou de qualquer outra maneira não quantificável e, nem por isso, menos importante para a manutenção das relações e da vida social daquela comunidade.

O tijolo de adobe, geralmente, é feito por um indivíduo sozinho ou que conta com a ajuda de outro membro da família: por vezes, trabalha só a mulher, nos intervalos dos afazeres domésticos; outras, só o homem; em outras ocasiões, trabalham marido e mulher com ou sem o auxílio dos filhos. Variam as situações, mas sempre obedecendo ao princípio da unidade familiar.

A época de feitura é o período da seca, quando a ausência de chuvas interrompe o ciclo de cultivo e paralisa o trabalho agrícola. Nesse período, o forte sol e a diminuição de umidade do ar favorece a secagem rápida das peças.

Em função da fragilidade desse tipo de tijolo, ele é produzido no mesmo espaço onde a construção será erguida. Evita-se assim seu transporte e o risco de quebra.

O processo de fabricação é bastante simples: num terreno limpo, o artesão coloca uma quantidade de barro ao qual adiciona água. Com os pés, por vezes utilizando enxada ou mão de pilão, amassa para formar uma pasta de consistência mole. Não há preocupação em limpar essa massa. Ao contrário, impurezas como ciscos, pequenos gravetos e capim permanecem no barro e atuam fazendo com que o tijolo fique mais sólido e resistente.

Pronta, a massa é colocada em forma – uma caixa de madeira, sem fundo – para que adquira o formato retangular de um tijolo. Por vezes, a forma, que denominam grade, é colocada diretamente sobre o solo liso, para só então ser enchida com a massa. Retirada a forma, o tijolo está pronto para secar ao sol. Outras vezes, a forma é assentada sobre uma tábua, que lhe serve de fundo. Colocada a massa, tudo é transportado até o local onde o tijolo é retirado da forma e depositado diretamente sobre o terreno para secar.

Depois de secos, os tijolos são empilhados. Como são feitos em pleno período de estiagem, não há risco de chuva. Caso chova, eles têm que ser imediatamente cobertos, do contrário se desmancham sob a chuva. Por vezes isso realmente acontece, porque o artesão está ausente, ou se descuida, ou não dispõe de plástico ou lona para cobrir a produção.

Assim como em quase todo o Brasil, o tijolo maciço é, no Candeal, decorrente do trabalho masculino. Ele não é feito por um indivíduo isoladamente e sua produção não está organizada tendo por base a unidade familiar, como no caso do tijolo de adobe.

Podendo ser feito tanto para consumo próprio quanto para venda, os homens se associam em sua produção. Por ser uma fonte de renda, é possível se encontrar muitos oleiros que têm suas casas construídas com tijolos de adobe pois destinam ao mercado toda a produção de tijolos maciços.

É também comum que as casas sejam feitas segundo técnica mista, coexistindo, neste caso, numa mesma construção, paredes de adobe e de tijolos maciços. Por vezes, a estas se associa uma terceira técnica, a taipa, que também é largamente utilizada.

A importância deste fato reside em ser um desmentido à tese evolucionista de que o adobe vem a ser o precursor do tijolo cozido, como asseguram muitos pesquisadores ( Kopte, 1979). O emprego concomitante de variadas técnicas de construção, longe de significar a evolução tipológica dos materiais, só aponta para a riqueza das expressões culturais que o homem foi capaz de criar.

No Candeal, a época de produção do tijolo maciço é a mesma do adobe: a estação da seca, período que vai de março/abril a setembro/outubro, quando o homem se libera do trabalho agrícola.

A atividade é desenvolvida nos barreiros, locais onde se encontra o barro apropriado à feitura de telhas e tijolos.

Os barreiros são propriedade privada. Embora muitas pessoas não tenham título de propriedade, os terrenos são possuídos de acordo com direitos herdados.

O dono de um barreiro pode explorá-lo diretamente, caso resolva ser oleiro, ou, o que é mais comum, cobrar a renda, como dizem, isto é, arrendar o barreiro a outros, ficando com o direito a um percentual sobre a produção realizada.

Amassado, o barro é colocado nas formas de madeira e, logo após, já no formato do tijolo é retirado da forma e posto ao sol para secar. Finalmente, quando se tem uma quantidade suficiente, vão para o forno à lenha, onde são cozidos ou queimados. Pronta, a produção é dividida em partes iguais entre os responsáveis por ela.

O processo de feitura de telhas guarda muitas especificidades quando comparado à produção dos tijolos maciços.

Geralmente trabalhando em duplas, os oleiros constroem, próxima ao barreiro, uma masseira, isto é, cavam o chão fazendo um buraco circular de cerca de 2m de diâmetro e com profundidade de 50cm. No centro, fixam uma estaca que irá servir de apoio ao homem que irá pisotear o barro.

Extraído do barreiro, o barro é socado com um pedaço de madeira, quase sempre uma mão de pilão, e colocado, com água, na masseira. Após ser pisoteada, a massa fica uniforme. Está então pronta, sendo retirada da masseira e coberta com plástico para que não resseque. A seguir, são feitas bolas de cerca de 20cm de diâmetro. É a quantidade certa para a modelagem de uma telha, o que se faz sobre a banca: um cavalete de madeira no qual é fixada uma tábua inclinada em ângulo de cerca de 30 graus.

Além da banca, na modelagem artesanal da telha canal, dois instrumentos são da maior importância: o quadro e o garlapi.

O quadro é um retângulo de ripa que é utilizado sobre a banca. Em seu interior é aberta a bola de barro. Ao mesmo tempo que serve para definir o tamanho da telha, é também o quadro que define sua espessura.

O garlapi é a peça responsável pelo formato da telha canal. No Candeal ela é de tamanho pequeno, moldando telhas que têm cerca de 37cm de comprimento, 17cm de largura na extremidade maior e 6cm de altura.

No início da modelagem, a banca é coberta com cinza, de forma que o barro não grude. A seguir, é colocado o quadro e espalhado o barro em seu interior. Aproximando o garlapi, o barro é puxado da banca e colocado sobre ele, que

também é recoberto de cinza. Imediatamente, o barro toma o formato da forma, sendo então transferido para o solo, onde secará ao sol. Uma vez secas, as telhas são armazenadas à espera do dia de cozimento em forno à lenha.

A renda obtida com a venda das telhas é dividida entre os oleiros associados para sua produção.

Esse tipo de telha apresenta irregularidades que atestam sua condição de produto artesanal. Modelada uma a uma, cada peça é única, e resulta do conhecimento popular que se transmite de geração a geração.

## Bibliografia

- BORBA Filho, Hermilo & Rodrigues, Aberlado. **Cerâmica Popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.
- FARIA, L. de Castro. **Origens culturais da habitação popular do Brasil**. Boletim do Museu Nacional, nova série, Antropologia, n.12, Rio de Janeiro, 1951.
- KOYTE, Joana Marta. **Um estudo de olaria no contexto do folclore**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979 ( Coleção folclore; n. 17).
- LEITE, Serafim. **Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil**. Lisboa: Brotéria, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.
- LIMA, Ricardo Gomes. **Mulheres do Candeal: impressões no barro**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1998. (Catálogo Sala do Artista Popular; n. 76).
- PEREIRA, C. J. da Costa. **A cerâmica popular da Bahia**. Salvador: Livraria Progresso, 1957.
- SPIER, Leslie. **As invenções e a sociedade humana. Homem, cultura e sociedade**. Org. Harry L. Shapiro, Brasil / Portugal: Editora Fundo de Cultura, 1966.