

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC/SP

MANOEL ROBERTO NASCIMENTO DE LIMA

A FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO DA DOCUMENTAÇÃO
E PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA

ARTE E SOBREVIVÊNCIA NO ALTO VALE DO RIBEIRA

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO
COS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Leda Tenório da Motta.

SÃO PAULO

2007

Banca Examinadora

Resumo

O objetivo principal da presente pesquisa é fundamentar a fotografia como instrumento de reconstrução histórica e cultural da produção de utilitários de cerâmica no Alto Vale do Ribeiro, uma das últimas regiões a produzir a cerâmica no modo tradicional, sem o uso do torno. Tal artesanato constitui o corpus do mestrado.

Trata-se de mostrar como, sob essa pressão, foi alterado profundamente o repertório dos ceramistas. Teoricamente, o trabalho mobiliza um conjunto de obras sobre a história da fotografia e a questão da memória, a exemplo daqueles assinados por Boris Kossoy, Jorge Pedro Souza, Susan Sontag, Roland Barthes.

Metodologicamente, trata-se de uma exaustiva pesquisa de campo, que é complementada por uma pesquisa bibliográfica. A investigação in loco possibilitou o registro fotográfico das formas de organização do trabalho comunitário em três comunidades, das relações sócio-econômicas dos grupos e suas alternativas de trabalho.

Acreditamos poder apontar como resultado o papel predominante da mulher no processo de produção e de transmissão de conhecimento, e o risco de extinção do artesanato de cerâmica nessas comunidades. Tal possibilidade é agravada pela precariedade do ambiente sócio-econômico em que os grupos estão inseridos.

Nesse aspecto, o papel da fotografia é o de contribuir não apenas para a criação como para o atendimento da demanda social local, evitando o esquecimento de todo o processo de fazer cerâmica ainda sem o uso do torno.

Palavra chave: fotografia – fotojornalismo- memória fotográfica - memória e história

Abstract

The main aim of the present research is to base the photography as an instrument of historical and cultural reconstruction of the production of utilitarian of ceramic in the Alto Vale do Ribeira (State of São Paulo), one of the last areas to produce ceramic in traditional way, without the use of lathe. Such handicraft constitutes the corpus of this paper.

This work try to reveal how, under that pressure, the ceramists' repertoire was deeply altered. Theoretically, the task mobilizes a group of works on the history of photography and on memory issues, as those signed by Boris Kossoy, Jorge Pedro Souza, Susan Sontag, Roland Barthes.

Methodologically, it is an exhausting field research, complemented by a bibliographical research. The in loco investigation made possible the photographic registration of organizational forms of the communitarian work in three communities of Alto Vale do Ribeira and of the socioeconomic relationships of those groups.

We believed we could appoint as result the woman's predominant role in the production and knowledge transmission processes, and the risk of extinction of the ceramic handicraft in those communities. Such possibility is aggravated by precariousness of the socioeconomic atmosphere in which the groups are inserted.

In that aspect, the role of photography is of contributing not just for creation but also for attending the local social demand, avoiding the forgetfulness of the whole process of making ceramic still without use of lathe.

Key word: fotografia - photojournalism - photographic memory – memory and history

Agradecimentos

A Leda Tenório da Motta, pela orientação.

A todas as artesãs do Alto Vale do Ribeira,
que possibilitaram a pesquisa.

Sumário

01 - Introdução	8
02 - Capítulo 01 - Fotografia, Memória e História	15
2.1 - A invenção da fotografia.....	16
2.2 - Hercule Florence – A descoberta isolada da “Photografie” no Brasil	18
2.3 – Imperador Dom Pedro II, o fotógrafo: primeiras imagens fotográficas do Brasil	20
2.4 – Centros da fotografia no Brasil Imperial (Rio de Janeiro, Recife e São Paulo	21
2.5 – A captura fotográfica da urbanização da cidade de São Paulo no século XIX	26
2.6 – A memória fotográfica do Alto Vale do Ribeira.....	42
2.7 – Digitalização da fotografia – Recuperação da Memória.....	45
03 – Capítulo 02 – Arte e Sobrevivência no Alto do Ribeira.....	47
3.1 – Símbolo e tradição	48
3.2 – O Vale do Ribeira e o Alto Vale.....	49
3.3 – A cerâmica do Alto Vale do Ribeira.....	55
3.3.1 – A três comunidades produtoras.....	55
3.3.2 – Relatos: a transmissão de conhecimento nos núcleos de produção.....	59
3.3.2 a – Bairro Encapoeirado, município de Apiaí.....	61
3.3.2 b – Bairro Ponte Alta, município de Barra do Chapéu.....	62
3.3.2 c – Bairro Pavão, município de Itaóca	65
3.4 - Comercio da cerâmica x agricultura.....	68

04 - Capítulo 03 – O processo de produção e o artesanato da cerâmica 72

05 – Capítulo 04 – Documentação fotográfica..... 85

5.1 - A comunidade e o meio ambiente

5.2 – Os artesãos

5.3 - O processo de produção

5.3.1 - O barreiro

5.3.2 - Amaciamento do barro (sova)

5.3.3 - Molda

5.3.4 - Alisamento do barro pré-secagem

5.3.5 – Secagem após primeiro alisamento

5.3.6 - Alisamento pós-secagem e a pintura com tágua ou argila preta

5.3.7 – Secagem pré-queima

5.3.8 – Queima

6- Conclusão112

7- Índice das imagens e gráficos117

8 – Anexos – Transcrição das entrevistas.....120

9 – Bibliografia142

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC/SP

MANOEL ROBERTO NASCIMENTO DE LIMA

A FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO DA DOCUMENTAÇÃO
E PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA

ARTE E SOBREVIVÊNCIA NO ALTO VALE DO RIBEIRA

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO
COS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Leda Tenório da Motta.

SÃO PAULO

2007

Apresentação

1-1 – Objeto e objetivos

O passado é a matéria-prima da memória e da história.¹

O objetivo principal deste estudo é registrar por meio da imagem fotográfica o processo de produção da cerâmica do Alto Vale do Ribeira e consolidar a fotografia como elemento comunicativo e discursivo, contar a história da produção da cerâmica de utilitários, antropomórfica e zoomórfica, do Alto Vale do Ribeira e principalmente fundamentar a fotografia como reconstrução histórica e cultural.

Trata-se também de entender o processo de produção dessas peças e utilitários e de viabilizar o acesso de outras comunidades e do público externo a essa produção. Esse registro iniciou-se em janeiro de 2005, inicialmente no bairro Encapoeirado, município de Apiaí, estendendo-se depois para o bairro Ponte Alta, município da Barra do Chapéu, e ao bairro do Pavão, no município de Itaóca.

As fotografias deste estudo assumem um caráter pungente que se apresenta como uma espécie de “extracampo” sutil. É como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.² Um exemplo é a foto da ceramista de vasos e panelas, Dulce Lima Pereira, do bairro Encapoeirado, em que ela conversa comigo em sua cozinha. A foto é suave, com uma luz que atravessa as fendas da parede, entra pela parte superior da foto e atinge a sua mão.

O que incomoda nesta foto é o fato de a ceramista não ter nenhuma panela de barro em sua cozinha, de não utilizar as panelas de barro e preferir o brilho do alumínio. Como afirma Barthes: “*vem quebrar o studium, que parte da cena como uma flecha e*

¹ Maluf, Marina. *Ruídos da Memória*. Editora Siciliano. São Paulo. 1995. Pág. 41.

² Idem, pág. 89

*vem me transpassar....*³. Ao incômodo dessa imagem, e posteriormente ao ser questionada sobre essa ausência, ela me afirma que utilizar panelas de barro revela falta condições financeiras para comprar panelas de alumínio e, portanto, isso remete à pobreza.

Quero aqui me apoiar em minhas lembranças, pois é ela que move e me faz percorrer o caminho das ceramistas. Responsável pela preservação da cerâmica do Alto Vale do Ribeira, quando, impulsionada pela valorização dos utilitários, essa atividade atingiu seu auge na década de 1980, a diretora do Artesanato Municipal de Apiaí, a Sra. Ursula Depétris, realizava as festas de Santo Antônio, em 12 de junho, e a festa do município, em 14 de agosto. Sempre com a presença de grupos folclóricos de danças e de artesãs de cerâmica para demonstrar as técnicas. Nós, as crianças, adorávamos isso tudo.

Sempre carrego a imagem e o cheiro do barro sendo moldado em roletes pelas mãos das artesãs durante aquelas festas. Algumas peças eram panelas, outras eram casas e moringas de água, umas tinham a forma de cachorro, lobo e outras eram um pouco indefinidas e eu não hesitava em perguntar o que era aquilo que a ceramista estava fazendo. - Um jacaré, respondia uma. Como eu nunca tinha visto jacaré, acreditava que aquela figura era realmente um jacaré.

Em outra barraca, outra artesã moldava um animal e desta vez eu consegui distinguir. Era um cachorro. - Está fazendo um cachorro?, perguntava para a artesã. E ela respondia que era uma loba. “É um cachorro”, pensava comigo. Cachorro eu conheço, mas concordando com ela, eu dizia: “Parece um cachorro mesmo”. Assim eu ia passando pelas artesãs sempre perguntando o que elas estavam fazendo. Com algumas eu concordava e com outras ficava em dúvida. Nunca discordava.

O meu desconhecimento dos animais que não eram do meu cotidiano se deve em grande medida ao fato de, na minha região, não haver zoológico e na minha casa não ter televisão. Pelo fato de não haver televisão, eu não tinha contato com as imagens dos animais. Eu preenchia essa ausência olhando as imagens em livros. Contudo, a

³ Idem, pág. 46

difficuldade de acesso aos livros de fotografias era muito grande naquela época e nessa região.

Tal dificuldade era mais acentuada entre as artesãs. A maioria, e principalmente aquelas que produziam peças cerâmicas com figuras de animais, morava na zona rural, onde não havia energia elétrica e tampouco acesso a qualquer livro de imagens. Como ter acesso a imagens de lobo, camelo e outros animais que não faziam parte do cotidiano? A oralidade e a imaginação supriam essa ausência. Alguém havia visto um jacaré e narrava para outro como era o animal e assim as descrições das figuras iam-se passando de um para outro até chegar à artesã.

Para reconstruir esse trajeto da memória de uma prática coletiva, atravessado pela oralidade e pela imaginação, eu analiso, neste estudo, três comunidades dos três municípios que compõem o Alto Vale do Ribeira, região anteriormente composta apenas pelo município de Apiaí. Depois de 1992, os bairros de Itaóca e Barra do Chapéu, que eram distritos de Apiaí, foram elevados à condição de município. Como disse, este estudo avança então do bairro de Encapoeirado, passa por Ponte Alta e depois vai até o bairro do Pavão. Para melhor entender o processo de produção e conviver com as ceramistas eu me instalei em uma casa no bairro Encapoeirado entre os dias 05 e 20 de janeiro de 2007. Nesse período consegui acompanhar o processo de produção e a queima.

Fiz outras paradas à procura de ceramistas no bairro da Plumbum, no município de Adrianópolis, que faz parte do Vale do Ribeira Paranaense, separado de Itaóca (já dentro do Estado de São Paulo) pelo Rio Ribeira, entre os dias 03 e 09 de julho de 2007. Instalei-me em uma casa na antiga mineradora Plumbum, que dá nome ao bairro, já que a região não possui hotel. Percorri a região buscando informações a respeito de ceramistas tanto no lado paranaense como no lado paulista do Vale do Ribeira. Neste último caso, em outros bairros que não os abordados neste trabalho, como o bairro Caraças. No entanto, não localizei nenhuma outra ceramista nessas regiões.

Entre os dias 11 e 21 de julho de 2007, me dirigi ao bairro Morro Agudo, no município da Barra do Chapéu. Nessa busca, visitei ainda visitei os bairros Roncador, Conceição do Herval, além do Morro Agudo. Fiquei hospedado em uma casa cedida por

Fabíola Sarti, uma moradora da família fundadora do bairro. Mas, depois de várias entrevistas que realizei, certifiquei-me de que não havia ceramistas nessas áreas. No sábado (14/07), fui convidado para uma festa que seria realizada na casa de uma senhora no bairro do Morro Agudo. Fui até a festa, já que estaria todo mundo reunido e eu teria mais chance de colher informações.

A festa começou com três violeiros e muita gente conversando. Eu ainda observava o movimento, quando a festa foi interrompida pelo anúncio da morte de uma moradora. Imediatamente a festa parou e não se podia mais cantar ou tocar qualquer instrumento. Os mais velhos deixaram a festa para depois se dirigirem ao velório. Mas era preciso preparar o velório. Além de preparar o corpo, tinha de se preparar também a alimentação para aqueles que iriam passar a noite velando. Foi escolhida uma casa vazia para velar o corpo, vizinha à casa da falecida, esta reservada para o preparo das refeições e onde o viúvo receberia os amigos e parentes.

No outro dia, compareci ao velório e lá consegui conversar com mais pessoas. A tentativa de localizar mais alguma ceramista foi sem sucesso. Recorrer à memória dos moradores para localizar outras ceramistas é a melhor maneira para encontrá-las. Muitas param de produzir por um longo tempo e mesmo os filhos destas ceramistas desconhecem essa prática da mãe: “...nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem.”⁴

Dessa forma, uma prática anteriormente generalizada na região vai se restringindo a três comunidades. O registro da memória de uma atividade, sempre um legado coletivo, nesse caso da cerâmica, se faz necessário diante do risco de abandono. Mais que isso, a produção de peças e utilitários de barro é um dos meios para a melhoria da qualidade de vida da população do Alto Vale do Ribeira. Como a região está localizada dentro do Parque Estadual Turístico do Alto Ribeira (Petar), área de proteção

⁴ Halbwachs, Maurice. *A Memória Coletiva*. Editora Vértice. São Paulo, 1990. Pág. 26.

ambiental, se torna mais difícil ainda a exploração da terra com plantios ou outro manejo em que seja necessário o desmatamento.

A redução das áreas de cultivo explica em grande parte o afastamento das mulheres do artesanato de cerâmica na região. Além do período de entressafra, essa redução provoca o fim ou a precarização de algumas culturas agrícolas locais ou a sua transferência para outras regiões. E os homens migram. Deixam a região à procura de outro trabalho, colocando assim a mulher no centro da produção agrícola, seja de subsistência ou de tomate, tirando-a da produção da cerâmica.

Aliados a esses obstáculos à atividade agrícola, impulsionam esse deslocamento das artesãs a baixa rentabilidade da cerâmica e o alto custo do seu transporte, desde o local de produção até os pontos de distribuição e venda; a demora para a obtenção do barro apropriado para a produção, que implica a localização de um bom “barreiro”, a retirada e o preparo do barro; e o transporte da peça preparada até o forno de queima. São fatores que se somam e interferem na produção das peças, fazendo com que a artesã troque a produção da cerâmica, principalmente pelo cultivo do tomate.

Não apenas interferem como já estão alterando o modo de produção das peças. Estão quase extintas as artesãs que produzem as peças antropomórficas. Não bastasse, restam poucas ceramistas. Entre outras, algumas destacadas nesta pesquisa: Trindade Teixeira de Oliveira, Jaqueline de Oliveira e Maria de Lourdes Oliveira Mota, do bairro de Ponte Alta, município de Barra do Chapéu; Dona Sinhana, do bairro Pavão, município de Itaóca. São nessas ceramistas definidas onde se encontra a memória da produção da cerâmica do Alto Vale do Ribeira, além daquelas pertencentes à associação de artesãs do bairro Encapoeirado.

Essa associação, ao unir as artesãs em um mesmo local, tenta dessa maneira manter as lembranças vivas no interior da comunidade. Segundo Halbwachs, as lembranças se organizam de duas maneiras: ora se agrupam em torno de uma pessoa definida, ora se distribuem no interior de uma sociedade, grande ou pequena. Em ambas

as situações, as lembranças são outras tantas imagens parciais. E o indivíduo participa tanto das memórias individuais como das memórias coletivas.⁵

A preservação de um modo de produção coletivo ou individual concorre continuamente com a chegada de novas tecnologias, quase sempre com qualidades inegáveis. O Alto Vale do Ribeira é reconhecido como um pólo de produção de peças e utilitários de barro, de maneira tradicional, sem o uso do torno. Mas esse quadro pode se alterar. Já vem diminuindo o número de artesãos que se interessam pela produção sem torno. Uma das comunidades que ainda resistem é a do Encapoeirado, que mantém as mulheres unidas na associação que leva o nome da ceramista Custódia de Jesus da Cruz, já falecida. Nas últimas visitas à associação, observei a presença de jovens meninas que estão chegando ao grupo, mas percebi também a chegada de três tornos, cedidos pela prefeitura local. O torno servirá para a confecção de produtos em série.

Nesse aspecto, o meu trabalho foi o de utilizar a fotografia como instrumento de registro das etapas de produção do artesanato de cerâmica sem o uso do torno, desde o garimpo, retirada e preparo do barro, ao molde e à queima. A documentação fotográfica entra aqui como meio para auxiliar no registro, na fixação de imagens, e na divulgação das formas de produção da cerâmica nas três comunidades do Alto Vale do Ribeira.

Acredito que este registro fotográfico pode auxiliar na compreensão das influências culturais externas sobre essa atividade, captando, entre outras coisas, o papel das mídias na construção e alteração do repertório das ceramistas. Pode também revelar o conflito entre subsistência e artesanato, mostrando como a agricultura interfere nessa produção e vice-versa e como essa questão se insere na estruturação das famílias dessas comunidades. E, particularmente, a fotografia pode viabilizar o acesso de outras comunidades e do público externo a esse tipo único de artesanato.

⁵ Maurice Halbwachs. Op. cit., pág. 53

02 - Capítulo 01

Fotografia, Memória e História

2 – Fotografia, Memória e História

2.1 – A invenção da fotografia

A busca incessante do homem por uma técnica de captação e fixação de imagens remonta à antiguidade. Técnicas para preservação da memória e para documentação da realidade, através da captação e projeção de imagens, já vinham sendo utilizadas pelos gregos, chineses e árabes do mundo antigo, através da câmara obscura, ou a projeção de imagens pela reflexão da luz que atravessa um orifício.

Com seu princípio básico já descoberto desde os antigos, a fotografia mesmo antes de ser inventada, foi, através dos séculos, objeto de investigação de grandes filósofos por intermédio de um segmento da ciência óptica que estuda os efeitos e causas da propagação e refração da luz. Porém, a fixação duradoura de imagens captadas pelas câmaras obscuras permaneceu um mistério por pelo menos 20 séculos.

Os primeiros resultados concretos para fixação de imagens em vários suportes só seriam obtidos com a evolução da pesquisa química que ocorreu no bojo da Revolução Industrial, do início da massificação da imprensa e do desenvolvimento do cientificismo na Europa entre o final do século XVII e meados do XIX. No século XVIII, descobertas sobre as reações da prata, que escurecia quando exposta à luz, além de experimentos com outros compostos químicos (como ácido nítrico, gesso etc.) permitiram as primeiras gravações de imagens ⁶.

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) , em 1793, recobriu um papel com cloreto de prata e o expôs durante várias horas na câmara escura, obtendo uma fraca imagem parcialmente fixada com ácido nítrico. Como essas imagens eram em negativo e Niépce queria imagens positivas que pudessem ser utilizadas como placa de impressão, determinou-se a realizar novas tentativas. Em 1826, expondo placas de estanho com

⁶ Kossoy, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. São Paulo. IMS – 2002, pág 144.

placas de betume da Judéia⁷ durante aproximadamente oito horas na sua câmara escura, fabricada pelo ótico parisiense Charles Chevalier, famoso óptico de Paris, conseguiu uma imagem do quintal de sua casa. Esse processo foi batizado por Niépce como Heliografia, gravura com a luz solar.

Através de Chevalier, Niépce conheceu Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), outro entusiasta que pesquisava formas de se “imprimir” imagens quimicamente. Daguerre, também pintor e decorador, ficou famoso em Paris com o seu "diorama", um teatro de efeitos de luz de velas, espetáculo composto de enormes painéis translúcidos, pintados por intermédio da câmara escura, que produziam efeitos visuais (fusão, tridimensionalidade) através de iluminação controlada no verso destes painéis.

Em 1835, Daguerre descobriu que uma imagem quase invisível, latente, podia se revelar com o vapor de mercúrio, reduzindo-se, assim, de horas para minutos o tempo de exposição. Em todas as áreas atingidas pela luz, o mercúrio criara um amálgama de grande brilho, formando as áreas claras da imagem⁸. Em 19 de agosto de 1839, na Academia de Ciências e Belas Artes da França, em Paris, Daguerre descreve minuciosamente seu processo ao mundo em troca de uma pensão estatal. Mas dias antes, por intermédio de um agente, Daguerre requer a patente de seu invento na Inglaterra. Nesse mesmo ano, a notícia da invenção da Daguerreotipia repercutia assim no *Magasin Pittoresque*, de Paris, em artigo não assinado:

“Assim nenhuma dúvida, nenhuma ambigüidade. Uma pessoa que ignore totalmente o desenho pode, com o auxílio do Daguerreótipo, obter em alguns minutos imagens perfeitas e duráveis de todos os tempos e de todas as vistas que lhe agradam. Basta posicionar o aparelho diante de uma paisagem, diante de um monumento, diante de uma estátua, ou, dentro do próprio quarto, diante das curiosidades e dos quadros que o ornamentam, e, em poucos instantes, conseguir perfeita reprodução. Terá assim um desenho que pode ser enquadrado, protegido com um vidro e pendurado na parede, pacientemente, e com grande custo. Cada um de nós pode, com esta admirável invenção, cercar-

⁷ Substância sólida, negra, originada possivelmente de transformação do petróleo, e usada na indústria de tintas e vernizes. Apud, Newhall, Beaumont. *Historia de la Fotografía*. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona. 2002, pág. 14.

⁸ Idem, pág. 25.

*se de todas as lembranças que lhe são caras: ter uma reprodução fiel de sua casa paterna, dos lugares onde viveu, ou que admirou no decurso de suas viagens”*⁹.

O Estado francês teve papel decisivo na disseminação da fotografia, segundo Gisele Freund. Ao propor que o Estado se fizesse comprador do invento da fotografia e a tornasse pública, os deputados da câmara da França fizeram com que a fotografia também atingisse as camadas francesas mais populares. Nesse período, a França passa por um momento de progresso e crescimento, com o desenvolvimento do comércio e da indústria, transformando o trabalho manual em automático e aumentando a produção. Vários artesãos viram operários. Assim, os retroseiros (indivíduo que faz ou vende retrós – fios para tecidos), relojoeiros, e outros artesãos, assumem uma nova classe social que iria se tornar o pilar da nova ordem social. Esses representantes do novo substrato social, afirma Gisele, “encontravam na fotografia um novo meio de auto-representação conforme as suas condições econômicas e sociais”¹⁰.

Rapidamente, os grandes centros urbanos da época ficaram repletos de daguerreótipos. Apesar do êxito da daguerreotipia, que se popularizou por mais de 20 anos, sua fragilidade, a dificuldade de se observar a cena devido à reflexão do fundo polido do cobre e a impossibilidade de se fazer várias cópias partindo-se do mesmo original, motivou novas tentativas com a utilização da fotografia sobre o papel. “E a evolução foi tão rápida que, por volta de 1840, a maioria dos pintores de miniaturas se transformou em fotógrafos”¹¹.

2. 2 — Hércules Florence - A descoberta isolada da “Photographie” no Brasil

Diferente de outras invenções e técnicas novas descobertas na Europa, a daguerreotipia chegaria ao Brasil rapidamente, já em 1840, como veremos a seguir. Porém, um processo fotográfico anterior mesmo ao sistema de Daguerre já estava sendo

⁹ Karp Vasquez, Pedro. *A Fotografia no Império*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 2002, págs 24-25.

¹⁰ Freund, Gisele. *Fotografia e Sociedade*. Editora Vega. Portugal. 1995, pág. 35.

¹¹ Benjamin, Walter. “Pequena História da Fotografia” in – *Magia e técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense, 1994. São Paulo. pág. 97.

desenvolvido no Brasil, de forma isolada, pelo francês radicado no Brasil Antoine Hercules Romuald Florence¹².

Artista e pesquisador, segundo desenhista da expedição científica pelo interior do Brasil chefiada pelo Barão Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), cônsul geral da Rússia no Brasil, Florence é tido por alguns estudiosos como o inventor da fotografia. O consenso geral é de que, entre 1830 e 1840, a fotografia era “uma idéia que estava no ar”. Portanto seriam vários os “inventores” da fotografia, destacando-se Niépce, Daguerre, Fox Talbot, Bayard e Florence. Contemporâneo de Daguerre, francês de Nice, Florence chegou ao Brasil em 1824, país em que viveria durante 55 anos, até a sua morte, na Vila de São Carlos (Campinas). De volta da expedição de Langsdorff, Florence casou-se com Maria Angélica Alvares Machado e Vasconcelos, em 1830.¹³

Nesse ano, diante da necessidade de obter uma oficina impressora no Brasil, inventou seu próprio meio de impressão, que denominou Polygraphie. Em 1833, Florence fotografou através da câmera escura com uma chapa de vidro e usou um papel sensibilizado para a impressão por contato. Para definir este processo, Florence utilizou pioneiramente o termo “Photografie” em 1833/4, pelo menos cinco anos antes que o vocábulo fosse utilizado na Europa.

Interessado mais em desenvolver seus métodos de impressão, também pioneiros no Brasil, Florence abandonaria, mais tarde, suas investigações sobre a fotografia. Fato notável, no entanto, é que, anos antes, Florence já fazia uso prático de seus processos fotográficos para a obtenção em série de “impressos” vários, como diplomas maçônicos, rótulos para produtos farmacêuticos e etiquetas para outras atividades do comércio, evidência do espírito europeu da época que associava o conceito de arte e indústria.

A tese de que a fotografia teve múltiplas paternidades é hoje admitida pela comunidade internacional. Assim como outras descobertas da ciência e da técnica, a

¹² Kossoy, Boris. *Hercules Florence – 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil*, Duas Cidades. São Paulo, 2.a ed. 1980.

¹³ Idem, pág.20.

*fotografia nasceu das investigações levadas a efeito por diferentes pesquisadores em lugares diversos.*¹⁴

No entanto, os estudos de Florence se mantiveram no anonimato por cerca de 140 anos por conta, entre outras razões, de o Brasil estar isolado, longe do palco da Revolução Industrial, em curso na Europa do século XIX, e que possibilitaria o aperfeiçoamento da fotografia visando aplicações comerciais. “...a obra de Florence, que o situa definitivamente como um dos precursores mundiais da fotografia e pioneiro das Américas, é um exemplo vivo – aqui retirado do anonimato – de um trabalho realizado sem condições favoráveis, “num remoto” e exótico vilarejo da América Latina, milhares de quilômetros afastado dos grandes centros hegemônicos”, nota Kossoy.

Com sua disseminação, a partir de 1840, a fotografia passava a ser um importante instrumento de registro da realidade e de preservação da história. Segundo Siegfried Kracauer, a fotografia como forma de representação é a própria “redenção da realidade”. Isto porque constitui o único meio criado pelo homem que, simultaneamente à motivação, intencionalidade, concepção e pré-visualização do *autor*, funciona também como representação detalhada de todos os elementos da realidade física – objetos, texturas, pessoas, natureza etc.¹⁵

2.3 - Imperador Dom Pedro II, o fotógrafo: primeiras imagens fotográficas do Brasil

Antes do reconhecimento internacional do papel pioneiro de Hercule Florence na fotografia, que só seria obtido graças aos estudos e pesquisas de Boris Kossoy na década de 70 do século XX, o Brasil contou com importantes fotógrafos. O mais ilustre deles, embora ocasional, seria o Imperador Dom Pedro II que, já em março de 1840, quase simultaneamente ao advento da fotografia, então com 14 anos, adquire e passa a ser primeiro brasileiro a utilizar um daguerreótipo.

¹⁴ Kossoy, Boris. Op. cit., pág. 144-145

¹⁵ Sergio Burgi in *Canudos. Cadernos de Fotografia Brasileira*, no 1. IMS. São Paulo. 2002, pág. 54.

O imperador conheceu a daguerreotipia por intermédio do abade francês Louis Compte, capelão da fragata L'Orientale, que já em janeiro de 1840, poucos meses depois do anúncio da invenção, aportou no Rio de Janeiro com o equipamento.

Os primeiros daguerreótipos (fotografias) tirados em território brasileiro pelo abade focalizaram o Paço Imperial, o chafariz de Mestre Valentim, o antigo mercado da Candelária, projetado pelo arquiteto Grandjean de Montigny, membro da Missão Artística Francesa.¹⁶

Apesar de não se dedicar intensamente à daguerreotipia por conta da responsabilidade de seu ofício de imperador, D. Pedro II foi figura central da fotografia oitocentista brasileira: constituiu a primeira grande coleção de fotografias do país ao doá-la à Biblioteca Nacional quando foi banido do Brasil pelos republicanos. A importância que a fotografia desempenha no Segundo Reinado é de tal ordem que D. Pedro II chega a rivalizar com Rainha Vitória, da Inglaterra, na atribuição de comendas e títulos aos fotógrafos. Em oito de março de 1851, atribuiu à dupla de daguerreotipistas Buvelot & Prat o título de “Photografos da Casa Imperial”. A Corte brasileira foi o primeiro centro irradiador da fotografia no Brasil.

Em 1842, a Corte assistiu a uma das primeiras participações femininas nessa nova arte em todo o mundo, quando a sra. Hippolyte Lavenue exibiu daguerreótipos na Exposição Geral de Belas-Artes da Academia Imperial. Como não era costume a realização independente de mostras de fotografias, as exposições da Academia Imperial eram oportunidades excepcionais para sensibilizar o grande público para o fenômeno fotográfico. Pedro Karp Vasquez destaca, entre muitos nomes, o trabalho dos seguintes fotógrafos desse período inaugural da fotografia brasileira: Francisco Napoleão Bautz; Buvelot & Prat; Manuel Banchieri, Morange, Gaspar Guimarães; Diogo Luiz Cipriano, Henri-Désirè Domère; Serafim Duarte dos Santos etc.

2. 4 - Centros da fotografia no Brasil Imperial

(Rio de Janeiro, Recife, Salvador e São Paulo)

¹⁶ Karp Vasquez, Pedro. Op. cit., pág. 8.

Com um patrono da estatura de D. Pedro II, o Rio de Janeiro torna-se então o centro da fotografia no Brasil, no período de 1840 a 1860. Os primeiros fotógrafos eram itinerantes que permaneciam por pouco tempo na cidade antes de seguir a outras freguesias, ou estrangeiros que fizeram da Corte Imperial um novo lar. No início da fotografia no Brasil, entre 1840 e 1850, a produção fotográfica carioca se resumia a retratos.

Depois desse período, novos processos tornariam mais fácil a produção dos retratistas e mais popular a fotografia. Foi apenas com a introdução do colódio úmido (substância colante e fixadora) e negativos de vidro, onde se poderia então copiar a imagem, já que os daguerreótipos não permitiam a cópia, “que se desenvolveu a indústria do retrato”¹⁷, ou seja as empresas responsáveis pela fabricação do vidro, das molduras especiais e de álbuns.

Esse passo adiante, deve-se ao francês Disderi que, como outros fotógrafos, tinha pouca instrução, mas era dotado de inteligência prática. Ele reduziu o formato da fotografia e passou a utilizar o negativo de vidro. Iniciou o retrato *carte de visite* e fornecia uma dúzia de fotos ao preço de um quinto do habitual. “Disderi pedia vinte francos por doze fotografias enquanto, até então, se tinha pago entre cinquenta e cem francos por um única prova”¹⁸. Com isso, Disderi tornou popular o que antes era um produto só da elite.

Passada a fase estritamente retratista, entre 1855 e 1892, dois fotógrafos começam a fazer vistas do Rio de Janeiro (monumentos e logradouros públicos da época): o alemão Revert Henrique Klumb e o francês Victor Frond. Klumb foi o primeiro autor a realizar uma ampla documentação de uma cidade brasileira, com mais de 300 vistas do Rio de Janeiro. Já o primeiro livro de fotografia editado na América Latina, *Brazil pitorresco*, de autoria de Frond, foi publicado em 1861. Impresso em Paris, pelo processo de litografia, e com provável apoio do imperador brasileiro, o livro de Frond revela aspectos da zona portuária carioca e vistas do Mosteiro do São Bento, Outeiro da Glória, Mercado da Cidade, entre muitas outras. Frond também seria o

¹⁷ Sontag, Susan. *Fotografia e Sociedade*. Vega. Lisboa. 1995, p. 35

¹⁸ Idem, pág. 69.

primeiro a registrar, em 1958, o trabalho, as feições e os hábitos dos escravos no Brasil¹⁹.

No período inicial da fotografia, muitos artistas, pintores e desenhistas, migraram para a fotografia, não raro fundindo as duas atividades. Isso porque esse cruzamento dispensava as longas sessões de pose da pintura e, ao mesmo tempo, dava cor às fotografias que então eram apenas em preto e branco. Destacam-se nessa arte híbrida o alemão Francisco Napoleão Bautz e o português Joaquim Insley Pacheco, no Rio de Janeiro. Depois de aprender os segredos da daguerreotipia no Ceará, Insley fotografou vistas nordestinas e depois seguiu para Nova York, onde foi aluno de Mathew Brady, conhecido mundialmente por ter documentado fotograficamente a Guerra da Secessão. Insley voltou para a Corte brasileira em 1854 e aí permaneceu até o final do período imperial, muito procurado por suas foto-pinturas, devido à sua mestria com os pincéis.

Com o estabelecimento, a partir de 1960, de linhas regulares de navios a vapor ligando o Brasil à Europa aumentou a demanda por imagens e fotografias brasileiras por parte de visitantes estrangeiros. A primeira sistematização de imagens da cidade do Rio de Janeiro foi feita pelo suíço George Leuzinger, que listou 337 vistas diferentes, antecessoras dos cartões-postais, incluindo as cidades de Petrópolis, Teresópolis e Friburgo.

Uma série dessas imagens foi premiada com a medalha de prata na Exposição Internacional de Paris em 1967, e se tornou a primeira distinção internacional obtida pelo Brasil nesse ramo. Nessa mesma ocasião, Leuzinger expôs pela primeira vez fora do país imagens da Amazônia, feitas pelo alemão Albert Frisch, focalizando índios Umuauás, no Rio Japurá, além de fauna e flora da região. “Essa combinação de fotografias de índios, animais e da flora da mata virgem com a cosmopolita sede da Corte certamente contribuiu para a criação do mito do Brasil como um império de feições européias valentemente erguido em plena selva tropical”, afirma Karp²⁰.

¹⁹ Idem, pág. 14.

²⁰ Karp Vasquez, Pedro. Op.cit. pág. 19.

Outro fotógrafo, entre vários, que merece destaque nesse período é o carioca Marc Ferrez, aquele que mais circulou pelo Brasil no século XIX. Em Minas Gerais, documentou em profundidade os trabalhos de mineração e de siderurgia da usina Boa Esperança. Em Recife, fez vistas antológicas do porto; fotografou praias da Paraíba, o porto de Fortaleza, o Teatro da Paz, em Belém, o porto de Santos, em São Paulo, e a construção da estrada de ferro Paranaguá-Curitiba, registrando seu vertiginoso viaduto que ainda hoje impressiona por sua ousadia. Ferrez se notabilizou por suas imagens sobre o trabalho e sobre os escravos e, posteriormente, sobre trabalhadores livres. Outro que notabilizou-se por retratar os hábitos dos escravos foi Christiano Júnior que, em 1965, fez uma série de imagens de estúdio, onde simulava as diversas ocupações dos “negros de ganho”: vendedores de frutas, flores, peixes, leite ou cadeiras, barbeiros, cesteiros, carregadores etc.

Dessa forma, a fotografia, concentrada inicialmente no Rio de Janeiro, foi se espalhando pelo país. No período de 1833 até 1849, o Rio de Janeiro contava com 21 fotógrafos e ou estabelecimentos relacionados ao ofício, a Bahia, com cinco, e São Paulo, com dois. Entre 1850 e 1859, esse número aumenta no Rio de Janeiro, passando para 48, e aumenta também na Bahia e São Paulo passando para seis em cada Estado. No intervalo 1860-1869, o número de fotógrafos cresce vertiginosamente no Rio de Janeiro, subindo para 95, a Bahia tem uma redução, ficando com cinco, e São Paulo passa a ter 30 fotógrafos e ou estabelecimentos. Entre 1870 e 1879, há uma redução no Rio de Janeiro de 95 para 70 fotógrafos, na Bahia aumenta para 15; em São Paulo há uma diminuição de 30 para 22.

Fotógrafos e ou estabelecimentos relacionados ao ofício no período oitocentista²¹

²¹ Kossoy, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. IMS. São Paulo. 2002, págs. 334 -373.

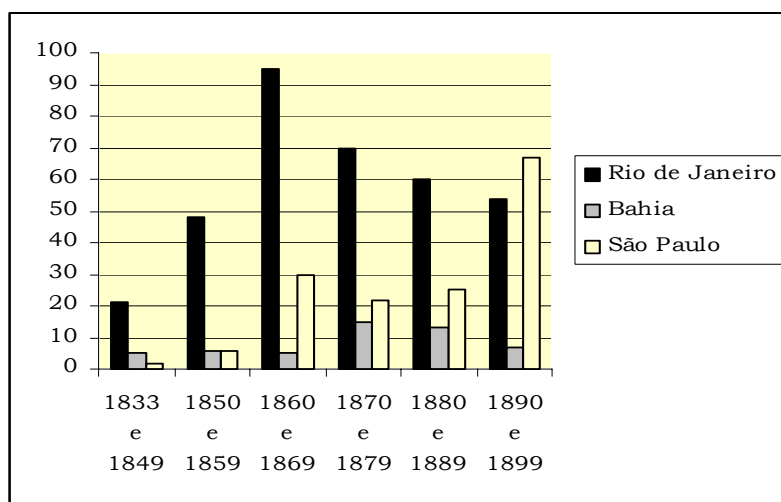


Ilustração I

No período de 1880 a 1889, há diminuição para 60 fotografos no Rio de Janeiro, a Bahia apresenta uma leve redução para 13; em São Paulo há um aumento para 25.

Em outro centro fotográfico da época, Salvador, capital baiana, há registro de um anúncio oferecendo serviços de daguerreotipia de um anônimo publicado em 6 de julho de 1944 no *Correio Mercantil*. Entre outros, durante esse período, o inglês Benjamim R. Mulock, foi autor de importante documentação, entre 1858 e 1861, sobre a estrada de ferro Bahia & San Francisco Railway, um álbum composto por 46 imagens com vistas da capital e do interior da Bahia. Mais tarde, entre 1870 e 1880, Guilherme Gaensly dominou a fotografia em Salvador, realizando extensa documentação da cidade e de suas cercanias²².

Já no período republicano, na Bahia, destaca-se ainda Flávio de Barros, que cobriu a Guerra de Canudos e é o autor da célebre fotografia do corpo exumado de Antônio Conselheiro, para comprovar que o beato havia realmente sido morto, além de muitas vistas de Canudos. Flávio de Barros é tido como pioneiro do fotojornalismo no Brasil, com seus trabalhos publicados em 1900 pela Revista da Semana, do Rio de Janeiro. Flávio de Barros, que tinha um estúdio em Salvador chamado *Photografia Americana*, foi contratado pelo Exército para acompanhar as tropas que combateriam o

²²Idem, pág. 45.

“Conselheiro”, e que mais tarde seriam responsáveis pelo massacre de Canudos. No front da batalha, Flávio de Barros produziu 70 imagens.²³

Em Pernambuco, destaca-se o trabalho do alemão Augusto Stahl, que presenteou D. Pedro II como o álbum *Memorandum pittoresco de Pernambuco* em 1859. Segundo Karp Vasquez, Stahl foi um dos mais criativos fotógrafos paisagistas do período imperial. Documentou a construção da segunda ferrovia brasileira, que ligava as cidades de Recife e Cabo, enveredou pelas fazendas do interior pernambucano, pelos manguezais e registrou os monumentos urbanísticos e arquitetônicos do Recife.

A capital pernambucana foi um dos mais importantes centros de fotografias oitocentistas. Já em 1842 daguerreotipistas desconhecidos passaram pela cidade. Além de Stahl, sobressaem os trabalhos de documentação fotográfica em Recife de João Ferreira Villela, pintor e pesquisador de processos fotográficos, que fez ótimas vistas, o alemão Alberto Henschel, que fundou o estúdio *Photographia Alemã*, em 1867, e, principalmente, Francisco du Bocage, autor de extensa documentação sobre as reformas na cidade, já durante a década de 1890.

Há registros também importantes de documentação fotográfica em Belém, no Pará, feitos pelo norte-americano Charles DeForest Fredericks, datados de 1844 e em anos seguintes. Mas o mais importante fotógrafo de Belém nos 1800 foi Felipe Augusto Fidanza, que esquadrinhou a cidade em detalhes, fotografando o Palácio do Governo, o Liceu Paraense, a Igreja Santa Maria da Graça, entre inúmeros prédios públicos. Manaus também conheceu a fotografia, em 1965, com o trabalho do já citado Alberto Frisch, que fez cerca de 100 fotografias da região amazônica.

Em Ouro Preto, então capital da província de Minas Gerais, e na época denominada Villa Rica, teve pouca atividade fotográfica. No entanto, o alemão Augusto Riedel lá esteve acompanhando o genro do imperador, Duque de Saxe, em sua viagem pelas províncias de Minas Gerais, Bahia, Alagoas e Sergipe em 1868. Já Porto Alegre se constituiu um pólo fotográfico por conta da Guerra contra o Paraguai. Temendo a iminência da morte, os soldados e outros militares se faziam fotografar para deixar uma

²³ “Canudos” – Cadernos de Fotografia Brasileira – Nº 1. IMS. São Paulo. 2002, pág. 64.

lembrança para a família e assim atenuar a dor da perda. “Fotografar é sempre fazer história, seja a de nossas pequeninas vidas, ou das nações e dos grandes homens”, afirma Karp.

2. 5 – A captura fotográfica da urbanização da cidade de São Paulo no século XIX

Com o final do império e a instauração da República, em 1889, os centros de poder no Brasil começam a se deslocar. São Paulo passa a ganhar peso e importância dentro do país. O processo de deslocamento começa a tomar corpo entre 1890 e 1899. Para se ter uma idéia, nessa década, o Rio de Janeiro passa a ter 54 fotógrafos e ou estabelecimentos fotográficos, a Bahia, sete, e São Paulo têm um aumento para 67, passando a ser o centro da fotografia no Brasil. O processo de industrialização, iniciado em 1870, com o começo da imigração, e depois o fim da escravidão, e o fortalecimento dos cafeicultores do oeste paulista aumentaram o poder econômico de São Paulo, que se tornou o centro do desenvolvimento do País e enfraqueceu o Rio de Janeiro.

Mas já antes, em 1862, Militão Augusto de Azevedo, nascido no Rio de Janeiro em 1837, chega a São Paulo, então uma cidade envelhecida e com aspectos de abandono. Pietro Maria Bardi descreve assim o início do trabalho de Militão em São Paulo: *“Começa retratando ruas nas quais transitavam ainda pesados carros de boi: tempos de gente que, sem saber preparava o amanhã enquanto ouvia as últimas discussões sobre a libertação dos escravos, e a Paulicéia espelhava uma economia sem gatilhos e pacotes”*²⁴.

Militão fotografa os mais variados personagens, como lavradores, escravos, funcionários públicos, militares e outros, formando uma *“enciclopédia visual de personagens sociais”*²⁵. Em 1862, Militão fotografou a cidade de São Paulo e 25 anos depois refez as fotos das mesmas vistas e com os mesmos ângulos. Um total de 60 fotos, sendo 18 no mesmo local e as demais, vistas da cidade. A esse trabalho ele deu o nome de *“Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887”*. Foi o primeiro

²⁴ Bardi, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. Banco Sudameris. São Paulo. 1987, pág. 8.

²⁵ Kossoy, Boris. *Op. cit.*, pág. 68.

registro comparativo da evolução urbana de uma cidade brasileira. Militão também foi autor de um dos mais célebres, embora quase desconhecidos, exemplos nacionais de narrativa via lanterna mágica (projeção de imagens fotográficas, nesse caso), com a série “As Três Idades”, de data incerta, mas entre 1874 e 1887.²⁶

Em carta ao amigo Portilho, em 1 de junho de 1887, Militão escrevia: “... *Parece-me um trabalho util e talvez o único que se tem feito em photographia, pois ninguém terá tido a pachorra de guardar clichês de 25 anos*”²⁷.

Dessa forma, Militão inicia um trabalho pioneiro de registro do processo de mudança da cidade de São Paulo, só comparado anos depois ao trabalho realizado por Afonso Antonio de Freitas²⁸, por volta da primeira década de 1900. O que levou Militão a fotografar São Paulo por volta de 1860, que contava então como 45 ruas e 25 mil habitantes, foi provavelmente o grande número de alunos da Faculdade de Direito, ainda hoje no Largo São Francisco, no centro velho de São Paulo. A maioria dos alunos da faculdade vinha do interior e de outros estados. Ao retornarem ao local de origem, os alunos levavam imagens “fotográficas” da cidade onde estudaram.

Testemunho desse comércio de “photografias” é o anúncio no jornal Correio Paulistano, publicado em 22 de outubro de 1863, em que o fotógrafo Jesus Christo Muller anuncia as vantagens de se comprar as vistas²⁹ da cidade de São Paulo.

AOS SENHORES ESTUDANTES DO 5ºANO - Album com 30 vistas dos principaes edificios e ruas desta cidade vende-se por comodo preço na rua Direita, nº 36, loja. Estas vistas são tiradas a photographia: os srs. quinto-annistas que teem de retirar-se desta cidade para o seio de suas famílias e que

²⁶ “Os quase-filmes de Oiticica” – Carlos Adriano – Revista Trópico <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1640,1.shl> – Acesso 21/03/07- às 21:00.

²⁷ Lago, Pedro Correa. *Militão Augusto de Azevedo. São Paulo nos anos 1860*. Ed. Capivara. Rio de Janeiro. 2001, pág.71.

²⁸ Araújo, Manoel. Lemos, Carlos A.C. *O Álbum de Afonso. A reforma de São Paulo*. São Paulo. Pinacoteca do Estado, 2001.

²⁹ “A palavra vista remete a uma concepção de autor em que o fenômeno natural, o ponto notável, apresenta-se ao espectador sem a mediação aparente nem de um individuo específico que dele registre o traço, nem de um artista em particular, deixando a paternidade das vistas aos editores e não aos operadores (como eram chamados na época) que haviam tirado as fotografias”. Klaus, Rosalinda. *O Fotográfico*. Editorial Gustavo Gilli S/A. Barcelona. 2002, pág. 47.

quiserem levar consigo este album terão assim uma recordação agradável da cidade onde passarão talvez a melhor epoca da vida e onde vierão receber um pergaminho e habilitar-se para ocuparem os altos cargos sociaes o que sem duvida será tambem agradável a suas familias que não conhecendo a capital de S. Paulo, podem por meio deste album fazer uma idéa dos principaes edificios e ruas della.

J.C. Muller".

Militão pode ter seguido o mesmo raciocínio de J.C. Muller ao fazer fotos das 45 ruas de São Paulo, ou seja, preparar as fotos das vistas de São Paulo para serem vendidas aos formandos da Faculdade de Direito. Segundo Lago, perpetuar o tempo na memória dos formandos era a intenção de Militão. Ao fazer isso, acabou criando um dos principais arquivos da memória fotográfica da Cidade de São Paulo³⁰.



Ilustração 2 – (foto de Militão Augusto de Azevedo) A Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, com sua intensa vida cultural e a presença de sua clientela, os alunos, foi o principal alvo de Militão. Os alunos do interior compravam fotos da cidade para levar quando voltassem a sua cidade de origem. (1862/63).

³⁰ Lago, Pedro Correa. *Op. cit.*, pág. 80.

Em artigo de Pedro Corrêa Lago³¹, Militão é citado como o autor da primeira reportagem fotográfica de São Paulo, ao lançar o “Álbum Comparativo da Cidade de S.Paulo 1862-1887”. Apesar de sua obra ficar esquecida até boa parte do século XX, mesmo que em 1913, Afonso de Freitas tenha rememorado a obra de Militão em conferência no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, somente anos mais tarde, em 1982), após um artigo de Ilka Laurito Brunhilde, é que Militão passa a ter os seus trabalhos reconhecidos ³². As fotos de Militão mostram uma cidade onde os homens trajavam sempre terno escuro e chapéu, com poucas mulheres na rua, à exceção de escravas.



Ilustração 3 – (foto de Militão Augusto de Azevedo)– (Nessa foto da Rua Direita, no centro de São Paulo, já se nota a tendência comercial do logradouro. Vêm se, à direita da foto, panos e vestidos pendurados para serem vendidos. E homens, quase todos pretos ou mulatos. (1887).

³¹ Idem, pág. 16.

³² LAURITO, Ilka Brunhilde. “Retrato de um photographo” In: *SÃO PAULO em três tempos: álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887-1914)*. Apresentação Paulo Salim Maluf, Cunha Bueno; texto Ilka Brunhilde Laurito, Carlos Alberto Cerqueira Lemos, Eduardo J. Rodrigues, Lúcio Gomes Machado. São Paulo: Imesp, 1982. pág. 9.

A importância das fotos de Militão está na possibilidade de se resgatar, por intermédio de suas imagens, um passado que logo depois foi destruído, ou por ação do tempo ou pelas mãos do homem. Ruas que sofreram transformações radicais, invadidas por barracas de camelôs, avenidas, metrô e trens, alterando profundamente o traçado original da cidade. Nas fotos desse carioca radicado em São Paulo, a maioria das ruas é de barro e estão esburacadas. Algumas passam por obras para serem calçadas, como é o caso da Rua da Cruz Preta, que depois passou a se chamar Quintino Bocaiúva, também no centro. Prenuncia-se nas fotos de Militão, o processo de violenta urbanização porque passaria São Paulo no século seguinte.

Poucos monumentos históricos e arquitetônicos restaram da época de Militão. Entre eles, destaca-se a Ladeira da Memória, na região central de São Paulo, que era chamado de Paredão do Piques. Levava o nome de Paredão por causa do muro que sustentava a Rua Xavier de Toledo, e Piques por causa da parada, onde os cavalos e mulas de carga descansavam e tomavam água.

Na foto abaixo, é possível ver, à direita da imagem, o que hoje é o início da Rua Formosa, alguns homens conversando na esquina, e a ladeira, hoje uma escada que faz a ligação até a Rua Xavier de Toledo até o Metrô Anhangabaú. À esquerda, a Rua Quirino de Andrade e, no centro, o local onde os animais bebiam água.



Ilustração 4 – foto de Militão Augusto de Azevedo. Obelisco da Memória. 1887.

Na sequência de fotografias por mim tiradas em 2002, é sensível a diferença na região. Entre as mudanças positivas, observa-se duas grandes figueiras e a conservação do obelisco, um dos mais antigos monumentos da cidade.



Ilustração 5 – Obelisco da Memória foto Manoel Nascimento



Ilustração 6 – Obelisco da Memória. Foto: Manoel Nascimento. (29/05/2002).

A Ladeira da Memória do século XIX, fotografada por Militão, se transformou hoje em uma escadaria, que dá acesso ao metrô Anhangabaú, mas preserva seu obelisco. Abaixo, o chafariz, que foi bebedouro para animais, hoje serve, às vezes, como suporte para vendedores ambulantes.



Ilustração 7 – Bebedouro na Ladeira da Memória. Foto: Manoel Nascimento. (29/05/2002).

Também preocupado com as mudanças que estavam afetando São Paulo, o jornalista Afonso de Freitas, nascido no Largo da Liberdade em 1868, procurou registrar as alterações ocorridas no cenário urbano paulistano com a chegada dos imigrantes. A maciça presença dos italianos afetou toda a cultura paulistana, incluindo o idioma, a arquitetura e o vestuário, entre outros.

Em relação à urbanização da cidade, Afonso de Freitas estuda a cronologia da evolução do traçado das ruas e vielas paulistanas. Conhece rua por rua, as edificações e as suas histórias. Inicia então um álbum diferente do realizado por Militão. O álbum de Afonso de Freitas mostrava a metamorfose de São Paulo e também guardava fotos de prédios e casas já desaparecidas. Fotos suas e de fotógrafos conhecidos ou anônimos.



Ilustração 8. Foto de Militão Augusto de Azevedo feita por volta de 1862/63. Igreja da Sé: à esquerda, a Casa Garroux, papelaria e livraria. À direita, a casa de tecidos de Manoel Joaquim da Costa e Silva.³³

Sabendo da demolição da Igreja da Sé, Afonso de Freitas começou a fotografá-la antes. Em uma série de fotos, iniciada em 27 de abril de 1912 e que termina em 13 de agosto de 1912, com a igreja já quase demolida, ele mostra uma cidade que se preparava para a urbanização.

As fotos de Afonso de Freitas preservam a imagem de uma igreja que não comportava mais os fiéis, mas o motivo da sua demolição era fazer ali um grande centro cívico, conforme projeto do engenheiro Vitor Freire, sob o comando do prefeito Antonio Prado e que não foi posto em prática.³⁴

³³ Lago, Pedro Correa. *Op. cit.*, pág. 170.

³⁴ Araújo, Manoel. Lemos, Carlos A.C. *Op.cit.*, pág. 16.

Além do registro do processo de urbanização porque vinha passando São Paulo desde o a segunda metade do século XIX, por volta de 1910, a fotografia foi utilizada como propaganda e cartão postal das novas vistas da cidade. “Guilherme Gaensly, que viveu em São Paulo entre 1890 e 1915 teve as suas imagens fartamente utilizadas pelas primeiras publicações ilustradas, oficiais ou não, num contexto promocional para divulgar a imagem do Estado de São Paulo”³⁵. Guilherme tinha uma intenção clara de promover o Estado e a cidade de São Paulo. Para isso, mostrava principalmente o que considerava o lado belo e rico da cidade, como o novo bairro de Higienópolis ou a Avenida Paulista e a região central com seus palacetes.



Ilustração 9. Foto de Guilherme Gaensly (circa 1910 - acervo IMS). Palacete Prates, no Vale do Anhangabaú.

³⁵ Kossoy, Boris. *Realidade e Ficções na Trama Fotográfica*. Ateliê Editorial. São Paulo. 1999, págs. 69 e 70.



Ilustração 10. Foto de Guilherme Gaensly (acervo IMS). Av. Higienópolis por volta de 1910.

Já Vincenzo Pastore, fotógrafo italiano que chegou ao Brasil no princípio da década de 1890, teve sucesso fotografando retratos. Além disso, enquanto Gaensly registrava o lado belo e rico da cidade, Pastore registrou amplamente o lado mais pobre: o vendedor de vassouras, os meninos engraxates, as vendedoras de verdura e outros ambulantes. Registrou também as ruas da cidade e os arredores do centro.



Ilustração 11. Foto de Vincenzo Pastore. Os meninos engraxates, 1910. (acervo IMS)



Ilustração 12. Vincenzo Pastore. A foto das vendedoras de verdura, 1910, retrata o lado menos abastado de São Paulo (acervo IMS).

Esses registros da vida social e cultural urbana, na passagem do século XIX para o XX, marcam o início do fotojornalismo no Brasil. Olavo Bilac escreveu em 13 de janeiro de 1901³⁶ a crônica Fotojornalismo, publicada na Gazeta de Notícias: “As palavras são traidoras, e a fotografia é fiel. A pena nem sempre é ajudada pela inteligência; ao passo que a máquina fotográfica funciona sempre sob a égide da soberana verdade...”. Imaginava-se que a fotografia não sofresse intervenção do homem. Nesse período, retratar os espaços urbanos e as pessoas era o principal uso da

³⁶ Bilac, Olavo. *Fotojornalismo*. In: Dimas, Antonio (org.). *Vossa Insolência*. Companhia das Letras. São Paulo. 1996, pág. 167.

fotografia. Tinha-se a fotografia como um substituto da pintura, só que com o estatuto da verdade.

Estes são apenas alguns exemplos dos primeiros ensaios fotográficos que atestam a importância da fotografia como instrumento de documentação histórica e cultural no Brasil. A partir do século XX, a fotografia continuaria desempenhando papel relevante no Brasil, seja na imprensa, no cotidiano das pessoas, na pesquisa científica e em inúmeros outros campos. O século XX assistiria ao nascimento do amadorismo fotográfico e à massificação da fotografia. “Em época recente, a fotografia tornou-se um passatempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder”, afirma Susan Sontag.³⁷

Pelos limites implícitos no escopo deste trabalho, não abordaremos os fotógrafos do século XX, que se seguiram aos pioneiros. São muitos e talentosos os profissionais que continuam empunhando as atuais versões minúsculas dos daguerreótipos. Vale destacar, entretanto, o trabalho no Brasil de Pierre Verger, Mário Cravo Neto, Maureen Bisilliat, Sebastião Salgado, Cristiano Mascaro, e muitos outros que continuam a utilizar a fotografia para registrar e documentar os vales desconhecidos, as populações abandonadas, os flagrantemente urbanos. São profissionais que constroem a memória do hoje para possibilitar, no futuro, a crônica histórica da nossa evolução. Interessante observar a utilização contemporânea da fotografia como instrumento de registro de calamidades sociais em nível global e a favor de causas humanitárias. Como, por exemplo, o trabalho de Sebastião Salgado “O Fim da Pólio”. Trata-se de um álbum que registrou a campanha mundial para erradicação da poliomielite, particularmente na África.³⁸

Mesmo com a humanidade entrando na era digital, na era das imagens, já no século XXI, com várias ferramentas de captação de imagens facilmente acessíveis a praticamente todas as pessoas, a fotografia permanece como instrumento sedutor de documentação. O status de reprodução da verdade que foi conferido à fotografia, principalmente nos oitocentos sob o impacto de sua invenção, com o passar dos anos foi relativizado. Se há uma verdade na fotografia, o que ela retrata, há outra, a do seu autor, incluindo sua sensibilidade e seu recorte sobre o real, e até seu equipamento.

³⁷ Sontag, Susan. *Sobre Fotografia*. Companhia das Letras. São Paulo. 2004. pág.18.

³⁸ Salgado, Sebastião. *O Fim da Pólio*. Companhia das Letras. São Paulo. 2003.

Boris Kossoy explica que existem duas ordens relacionadas com o fazer da fotografia. A ordem material, que compreende os equipamentos e outros acessórios (se a câmera é analógica ou digital), e a ordem imaterial, composta por fatores mentais e culturais. Existe sempre uma finalidade ou um uso para a fotografia que será feita. Há um recorte espacial de um dado momento da realidade, que sofre influências tanto da ordem material como de ordem imaterial. Há também o que o autor chama de questões das realidades fotográficas. A primeira realidade é aquela que se imagina e teve lugar no passado. O que se vê retratado na imagem é a segunda realidade. “O espaço cênico e os personagens, paralisados num dado momento de sua existência pelo registro fotográfico, permitirão sempre diferentes montagens e interpretações: múltiplas realidades.”³⁹

Nesse aspecto, a fotografia vem dando sua contribuição para desbravar e fixar na memória as várias faces da realidade, tornando palpáveis aspectos do que pode ser o distante para alguém. Em 1955, Edward Steichen organizou uma exposição com trabalhos de 273 fotógrafos de 68 países, com o tema “A Família do Homem”, que atraiu multidões ao Museu de Arte Moderna de Nova York. Tal sucesso só seria repetido com a exposição retrospectiva (em 1972) de Diane Arbus, com 112 fotos de sua autoria. “A preocupação temática levou Diane a fotografar com alarmante franqueza as pessoas situadas nas fronteiras da sociedade normal: gigantes e anões, travestis, nudistas, tipos bizarros. Mostrou com certa compaixão a anormalidade do aparentemente normal utilizando sua câmera, mas com uma direta simplicidade”, segundo Beaumont Newhall em seu *História de la Fotografia*.⁴⁰

Sobre o trabalho de Arbus, Suzan Sontag afirma que a fotógrafa tirou fotos para mostrar algo mais simples – que existe outro mundo. “O outro mundo deve ser encontrado, como de costume, dentro deste. Interessada em fotografar gente que “parecia estranha”, Arbus encontrou um vasto material perto de casa: Nova York com seus bailes de travestis e seus hotéis mantidos pela previdência social onde abundavam tipos bizarros.” Sontag se pergunta, porém, como os temas (personagens) de Arbus se

³⁹ Kossoy, Boris. *Op. cit.*, .pág. 130.

⁴⁰ Sontag, Susan. *Op. cit.*, .pág.44.

sentiram após aceitarem ser fotografados e se se viam como foram expostos pela câmera.⁴¹

Nessa mesma ordem de questionamento, o fotógrafo francês Brassai, também citado por Sontag, critica os fotógrafos que “tentam capturar seus temas desprevenidos, na crença equivocada de que assim, algo especial deles seria revelado”. Susan afirma que “no rosto das pessoas, quando ignoram que estão sendo observadas, existe algo que nunca aparece quando elas sabem disso.”⁴²

Para Robert Castel “a fotografia sempre é resultado de uma decisão voluntária. O que se fixa não é o acontecimento como tal, mas sim um de seus aspectos, deliberadamente salvo do esquecimento”⁴³

Ao observarmos uma fotografia, sempre imaginamos como ela foi feita. Tentamos imaginar se realmente as pessoas estavam felizes ou se estavam tristes, por que algumas riem e outras viram a cabeça de lado.

Nesse sentido, a fotografia está intimamente ligada ao exercício da imaginação, à memória e à história. Em uma crônica publicada no jornal O Estado de São Paulo, Ignácio de Loyola Brandão relembra da sua infância ao ver uma foto.

Vinha pela Augusta, me entregaram um folder. Abri e Araraquara me caiu nas mãos: ali estava a foto do velho Herculano de Oliveira, na sua farmácia. A Farmácia Raia tinha de tudo. Farmácia chique, com balcões de madeira escura (seria mogno?) e prateleiras altas, fechadas, imponentes. Uma catedral. A gente entrava intimidado, por ser pobre, mas atendido pelo Herculano, misto de farmacêutico e médico de todos....” “....Tudo isso por causa de um folheto entregue na rua. O passado

⁴¹ Idem, pág. 45.

⁴² Idem, pág. 49.

⁴³ Castel, Robert. Imagens e fantasmas. In Bourdieu, Pierre. *Un art medio*. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 2002, pág. 335.

*se foi, mas pode retornar de repente, em plena rua, numa tarde de sol*⁴⁴.

Para se reconstituir a história através da memória fotográfica é necessário analisar os meios de produção da imagem. Em que momento ela foi produzida. Interferem aí as condições climáticas, políticas, de humor, e também a formação cultural de quem produziu a imagem. Deve se considerar todos esses aspectos no momento em que se vai analisar a imagem. Todos os aspectos considerados no momento da captação da imagem valem também para o momento da reconstituição da imagem, da reconstituição da história.

O trabalho de rememoração é um ato de intervenção no caos das imagens guardadas. E é também uma tentativa de organizar um tempo sentido e vivido do passado, e finalmente reencontrado através de uma vontade de lembrar – ou de um fragmento que tem a força de iluminar e reunir outros conteúdos conexos, fingindo abarcar toda uma vida.⁴⁵

*“Os homens colecionam esses inúmeros pedaços congelados em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, traços de suas trajetórias ao longo da vida. Apreciando essas imagens, descongelam momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmo e aos mais próximos suas histórias de vida.”*⁴⁶

Em certa medida, a história pode ser recordada pelo próprio personagem: há aqui um sentido de nostalgia que sofre influências do momento da leitura da imagem. Entre o momento de captação da imagem e o momento da leitura, o personagem da imagem, que agora é o leitor, também sofreu mudanças e alterações sociais e culturais.

Ao se fazer uma fotografia, se recorta e se guarda um pedaço da história. Mesmo que não seja essa a idéia inicial, a imagem será uma importante ferramenta para a memória da história e da própria história da fotografia. Assim reforça Susan Sontag:

⁴⁴ Brandão, Ignácio de Loyola. *O passado chega no meio da rua*. Caderno 2. Jornal O Estado de S. Paulo. Pág. D2. 07 de março de 2003.

⁴⁵ Arrigucci Jr., Davi. *Móvil da memória*, in *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987. pág. 83, apud Maluf, Marina, *Ruídos de Memórias*, pág. 29.

⁴⁶ Sontag, Susan. *Op. cit.* pág.138.

“Uma foto equivale a um prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer, mas sempre existe, ou existiu o pressuposto de que algo existe, ou existiu e era semelhante ao que está na imagem”.⁴⁷

2.6 - A memória fotográfica do Alto Vale do Ribeira

O objetivo deste trabalho é abordar a fotografia como instrumento de documentação e registro da memória coletiva. Para isso, vamos documentar, por texto e fotografias, uma atividade particular, a centenária produção da cerâmica no Alto Vale do Ribeira, região no sudoeste do Estado de São Paulo, na divisa com o Estado do Paraná, e dentro de uma das raras reservas nativas de Mata Atlântica brasileira.

Tentarei fazer o registro da memória coletiva, no qual a memória individual se apóia e até se confunde momentaneamente, mas sempre seguindo o seu caminho. Segundo Halbwachs, “A memória coletiva envolve as memórias individuais, mas não se confunde com ela.”⁴⁸ Existem duas memórias: uma pessoal (interior) e outra social (exterior), que ainda podem se definir como memória autobiográfica e memória histórica. A memória pessoal se apóia na memória social, pois toda a história de nossa vida faz parte da história em geral, mas a memória social é bem mais ampla que a memória pessoal⁴⁹.

A memória pessoal das ceramistas, suas histórias e lendas, contribui em grande medida para a preservação e resgate das técnicas de produção abandonadas com o passar do tempo e com a dissolução de algumas comunidades. Atribuir importância à cerâmica é preservá-la através da fotografia. É atribuir importâncias às ceramistas e ao seu modo de produção. Segundo Halbwachs, a necessidade de apelar aos testemunhos é para fortalecer ou debilitar, mas também para completar o que sabemos de um evento do qual já estamos informado de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras”⁵⁰.

O Alto Vale do Ribeira faz parte do Vale do Ribeira, formado pela bacia hidrográfica do Rio Ribeira de Iguape, que inclui o Complexo Estuarino Lagunar de

⁴⁷ Idem, pág.16.

⁴⁸ Halbwachs, Maurice. *A Memória Coletiva*. Editora Vértice. São Paulo 1990, pág. 53

⁴⁹ Idem, pág. 55

⁵⁰ Idem, pág. 25

Iguape, Cananéia e Paranaguá. O Alto Vale é uma das treze sub-bacias do Vale do Ribeira e compreende os municípios de Apiaí, Itaóca e Barra do Chapéu. Este trabalho de registro fotográfico da centenária produção de cerâmica na região compreende, portanto estes municípios, com ênfase na produção de Apiaí, município pólo da região. Iniciada por populações indígenas pré-colombianas, a produção de cerâmica do Alto Vale do Ribeira recebeu grande contribuição das culturas africanas e européias, notadamente os portugueses⁵¹.

Neste aspecto, queremos com esse estudo fazer a fotografia assumir um papel social dentro da cerâmica do Alto Vale do Ribeira e contribuir não apenas para a criação como para o atendimento da demanda social local, evitando o esquecimento de todo o processo de fazer a cerâmica ainda sem uso do torno (retirada do barro, o molde, a secagem, a queima e o modo de vida dos artesãos e da comunidade). O próximo capítulo será dedicado a este ensaio propriamente dito.

Entretanto, para que ocorra a preservação desse modo tradicional de produção da cerâmica, sem o uso do torno, é necessário fazer seu registro e por vezes rememorar algumas técnicas já descartadas. Desprezadas neste trabalho também foram algumas peças, utilitárias ou decorativas. Esse esquecimento de algumas peças e de modos de produção se deve à dispersão dessas comunidades e “à preocupação (ou não) de se manter a identidade do grupo através de sua memória (nesse caso, a memória de uma atividade comum, a cerâmica, dentro de uma comunidade). É importante que as mudanças não desintegrem o grupo, rompendo as relações entre esses traços fundamentais tanto através do tempo com relação aos conteúdos anteriores, como também na manutenção daquilo que permanece como essência da identidade do grupo”.⁵²

As novas sociedades agora são as depositárias das lembranças e como os seus membros estão se dispersando. Como afirma Habelwachs “... é chegada a hora de fixar as lembranças vividas do grupo, em que a memória (e não se pode confiar na memória) estava engajada. A memória de uma sociedade se esgota lentamente, sobre as bordas

⁵¹ Mancebo. Oswaldo, *Apiaí: do sertão à civilização*. Omega Editora. São Paulo. 2001.

⁵² Lins de Barros, Myrian Morais. “Memória e família”, in *Estudos Históricos*, vol. II, no 3, Rio de Janeiro, Vértice, 1989, pág. 33, apud Maful, Marina in *Ruídos da Memória*, pág. 42

que assinalam seus limites, à medida que seus membros individuais, sobretudo os mais velhos desapareçam ou se isolem.”⁵³

Fixar as lembranças por escrito em uma narrativa seguida (inclui-se a fotografia), uma vez que os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem, é a única saída para salvá-las, seja quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, ou porque ela se dispersa entre os indivíduos perdidos em sociedades para quais esses fatos não interessam.⁵⁴

Nesse sentido, vale ressaltar que o Vale do Ribeira, assim como o Alto Vale, é reconhecidamente uma das mais desfavorecidas e esquecidas regiões do Estado de São Paulo, isolado, até pouco tempo atrás, também por dificuldades de acesso devido a seu relevo⁵⁵. É uma região cuja memória foi apagada em consequência de seu abandono político e econômico. Dessa forma, a fotografia também foi relegada a um papel irrelevante, cuja atividade é esparsa e precariamente conhecida. Há registros de fotografias do século XIX da região, mas os autores das imagens foram, em sua maioria, não identificados ou esquecidos.

Por isso, são poucas as referências ou estudos sobre a fotografia em Apiaí e na região do Alto Vale do Ribeira. Para se ter uma idéia, em um mapa da cidade de Apiaí⁵⁶, de 1934, aparecem todas as 159 residências e edificações da cidade, lojas ou instalações, acompanhadas de descrições sobre cada morador e sua profissão, mas não há nele nenhuma referência a algum ofício ou estúdio ligados à fotografia. Contudo, uma foto de 4 de dezembro de 1899, de autoria desconhecida, da Escola Publica de Apiahy, que pertence ao acervo de Rubens Calazans Luz⁵⁷, é talvez uma das mais antigas referências fotográficas da cidade.

Oswaldo Mancebo⁵⁸, autor daquele mapa, em entrevista concedida para este trabalho, afirmou que um morador da cidade, Celso Costa, que no mapa aparece como

⁵³ Halbwachs, Maurice. Op. cit., pág. 84.

⁵⁴ Idem, pág. 80.

⁵⁵ 2002 - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE; Índice de Desenvolvimento Humano, IDH, do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, PNUD.

⁵⁶ Mancebo, Oswaldo. Op. cit., págs. 87 a 96

⁵⁷ Luz, Rubens Calazans. *Santo Antonio das Minas de Apiahy*. Editora Gráfica Regional. Itapetininga. 1996, págs. 159

⁵⁸ Entrevista com Oswaldo Mancebo, realizada no dia 25 de fevereiro de 2007.

residente da casa de número 28 da Rua XV de Novembro e é descrito como funcionário público, tinha como *hobby* a música e a fotografia. Celso teria tido um estúdio e laboratório de fotografia, estabelecido por volta de 1928, e sempre era chamado para eventuais trabalhos. O único registro de trabalhos fotográficos de Celso Costa que consegui obter foi uma foto com o título “Inauguração do relógio da Matriz de Apiaí”. . O mais provável é que do começo até meados do século XX, o registro fotográfico em Apiaí tenha sido feito predominantemente por fotógrafos itinerantes, que montavam a câmera fotográfica na atual Praça Jonas Dias Batista, em frente ao coreto.

A partir de 1982, por iniciativa do Prof. Paulo Jose de Lara Dante, foi iniciado o projeto Pró-Memória, para o levantamento histórico da região através de fotografia das famílias. Esse projeto conseguiu reunir um grande número de fotos que estava sob a guarda do Museu Municipal. Lamentavelmente, esse material desapareceu e a prefeitura tenta agora instalar uma comissão para a recuperação dessa memória.

Por essas razões, acredito que esse trabalho de registro fotográfico da cerâmica de Apiaí e do Alto Vale do Ribeira possa ser mais um instrumento para estimular não apenas a documentação sócio-cultural da região hoje, como incentivar a pesquisa em torno da sua memória fotográfica, parte dela esquecida como toda a região, no sentido em que afirma Susan Sontag: “Fotografar é apropriar-se de coisas fotografadas”.⁵⁹

2.7 - Digitalização da fotografia – Recuperação da Memória

As novas ferramentas de digitalização da memória e da documentação fotográfica constituem relevante avanço para consolidação de um acervo iconográfico brasileiro. Ensaios, trabalhos, registros pessoais fotográficos de meados do século XIX até meados do século XX vêm sendo recuperados com o auxílio dos computadores. Registros digitalizados e fac-similares de documentos fotográficos antigos vêm sendo obtidos com sucesso por entidades como o Instituto Moreira Sales, Museu da Imagem e do Som, Cinemateca Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional, Museu da República etc.

⁵⁹ Sontag, Susan. *Sobre Fotografia*. Op. cit, pág. 14.

Fotografias com mais de 100 anos, amareladas ou em tom sépia, algumas em franco processo de deterioração, vêm sendo recuperadas. A digitalização e utilização de programas, softwares de manipulação de imagens, permitem a correção de cores, a recuperação de detalhes quase imperceptíveis, possibilitando uma rigorosa leitura atual dos diversos elementos de informação capturados na fotografia original. Além do mais, a digitalização constitui hoje imprescindível meio de armazenamento e preservação da memória histórica e cultural brasileira.

O Instituto Moreira Sales promoveu recentemente a recuperação dos originais de Flávio Barros, sobre a Guerra de Canudos, com tecnologia digital. As imagens originais de Barros foram feitas em papel albuminado (de albúmen, clara de ovo de galinha usada como uma das substâncias fixadoras da imagem) a partir de negativos de vidro e preservam alto potencial de informação. O álbum estava em poder do Museu da República, no Rio de Janeiro, e os originais em alto grau de deterioração. O trabalho de recuperação, liderado por João Sócrates de Oliveira, usou técnicas jamais aplicadas em 1982, e, em 2002, passou novamente por um trabalho de reprodução fotográfica e digital em cores das 70 imagens originais⁶⁰. Este é apenas um entre centenas de exemplos em que antigos originais fotográficos, documentos preciosos de registro histórico, são revitalizados pelas novas tecnologias.

⁶⁰ Lago, Pedro Correa. Op. cit., pág. 58-61.

3 - Capítulo 02

Arte e sobrevivência no Alto Vale do Ribeira

3 - Arte e sobrevivência no Alto Vale do Ribeira

3.1 - Símbolo e tradição

Uma moringa sobre um tripé, peça em cerâmica de barro, é o símbolo de Apiaí, principal município do Alto Vale do Ribeira, região ao sul do Estado de São Paulo, na divisa com o Estado do Paraná. Observada de qualquer ângulo, a moringa representa a letra inicial (A) da cidade. A opção por esse símbolo não foi gratuita. A cerâmica é uma atividade praticada no Alto Vale do Ribeira desde as populações indígenas pré-colombianas. Tanto a cerâmica utilitária como a decorativa. A maior parte ainda hoje é produção utilitária de peças antropomórficas e zoomórficas.

Inicialmente praticada por tribos indígenas, com fins utilitários, para fazer suas panelas de cozimento, cuias para beber água, reservatórios de alimentos e água, urnas funerárias, a cerâmica se enraizou na região. As populações que por lá chegaram pós-descobrimento, europeus e africanos, não apenas incorporaram a tradição como deram sua contribuição para enriquecer a atividade.

A produção cerâmica do Alto Vale conheceu seu auge no século XIX, quando peças com a técnica específica do local eram compradas por Alberto Dias Batista, então prefeito de Apiaí, e repassadas para colecionadores, e teve seu pior momento a partir da década de 70 do século XX, com franca redução da atividade. A cerâmica do Alto Vale só não está mais decadente graças à vitalidade de senhoras que passam a técnica para seus filhos e netos.

Atualmente, a cerâmica na região é uma atividade que complementa a renda dos seus produtores, em sua maioria mulheres que ainda trabalham na roça. Se complementa a renda é porque a cerâmica não possibilita que os trabalhadores vivam apenas dela. Essa produção cerâmica, feita de forma única no País, como veremos a seguir, vêm se reduzindo devido à falta de apoio governamental em nível estadual e federal. Some-se a isso o histórico isolamento da região do Alto Vale do Ribeira em

relação ao Estado ou à União, seja por seu relevo montanhoso e difícil, com aclives e declives, seja pela insensibilidade das autoridades governamentais.

Para melhor compreender essa atividade, levantar subsídios e fazer meu trabalho de registro fotográfico, fiz dezenas de visitas ao Alto Vale, incluindo uma estadia de 15 dias, depois de alugar uma casa no bairro do Encapoeirado, no município de Apiaí. Busquei também apoio em estudos de pesquisadores que relataram suas experiências com a produção de cerâmica no Brasil (ou de outros países), como Darci Ribeiro, Marina Ceravolo, Levis Strauss, Haydée Nascimento, entre outros.

Como disse anteriormente, apesar de ser nativo da região, esse trabalho exigiu de mim certa entrega a uma região e a um povo que me são familiares, mas que continuam a me instigar, provocando-me, não raro, um misto de admiração e indignação.

3.2 – O Vale do Ribeira e o Alto Vale

A produção cerâmica do Alto Vale do Ribeira se insere numa das regiões mais pobres do Estado de São Paulo, o Vale do Ribeira, que se inicia ao sul do Estado de São Paulo e prolonga-se até o Estado do Paraná. No Estado de São Paulo, abrange uma área de aproximadamente 18 mil quilômetros quadrados, com extensão de 260 km e 140 km de costa para o Oceano Atlântico. Detentor da maior reserva da Mata Atlântica nativa do País, e com poucos investimentos, o Vale do Ribeira apresenta os mais baixos indicadores sociais dos Estados de São Paulo e Paraná, segundo dados do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH-2002), do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), calculado a partir de dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE ⁶¹.

Atravessado pelo Rio Ribeira de Iguape, que lhe deu o nome, o Vale do Ribeira é formado por 24 municípios (ver anexo I). Desses, três compõem o Alto Vale do

⁶¹ IDH-2002, PNUD, IBGE.

Ribeira: Apiaí, Itaóca e Barra do Chapéu⁶², todos estes dentro do Estado de São Paulo. Estes dois últimos foram emancipados do município de Apiaí⁶³ em 1992, formando a microrregião do Alto Vale do Ribeira, área objeto deste estudo.

Ilustração1. Mapa 1 - Brasil com o Estado de São Paulo



⁶² Bueno, Silveira. *Vocabulário Tupi-Guarani-Português*. Brasilivros Editora. São Paulo, Goiânia. 1982, pág. 3: Apiay: lugar alagado, úmido, sujeito a inundações. Também “rio das meninas”, segundo Teodoro Sampaio (apud Bueno); Itaóca: de itá-oca ou oga, a casa de pedra, a lapa, a furna. (Silveira Bueno).

⁶³ Principal município do Alto Vale do Ribeira, Apiaí foi fundado em 1790 por Francisco Xavier da Rocha. Obrigado a fugir de seu arraial, em Minas Gerais, onde havia sido Capitão-Mor, Francisco Xavier rumou ao Sul e veio parar na região do Alto Vale do Ribeira com 150 escravos. Iniciou, então, uma pequena vila nas redondezas do atual distrito de Araçaíba. Seguindo adiante depois, à procura de ouro, se estabeleceu no hoje chamado Morro do Ouro e na Vila Velha dos Peões (distante cinco quilômetros do atual centro do município) e fundou Santo Antonio das Minas de Apiaí, nome original, que passaria a se chamar apenas Apiaí, a partir de 14 de agosto de 1771. Mancebo, Oswaldo. *Apiá: Do sertão à Civilização*. Editora Omega. São Paulo. 2001.

Ilustração 2. Mapa 2 – A área total do Vale do Ribeira ocupa regiões dos Estados de São Paulo e Paraná

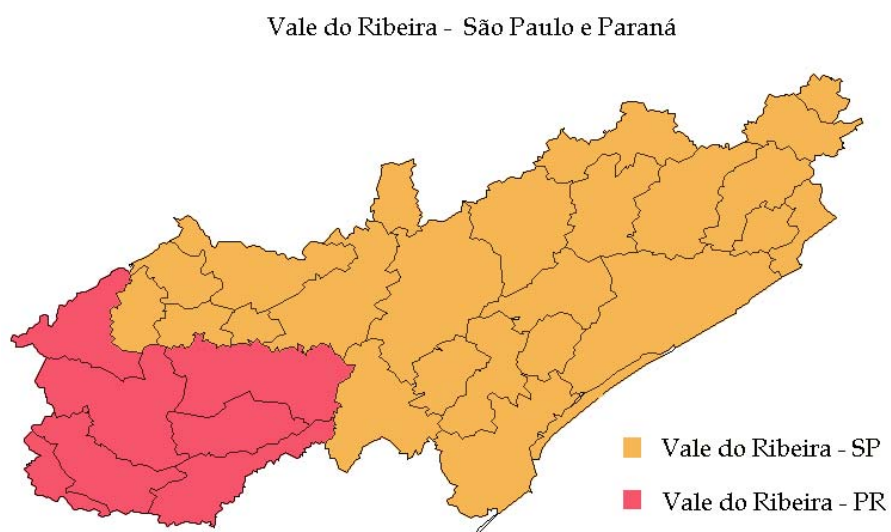


Ilustração3 - Mapa 3 - Estado de São Paulo com o Vale do Ribeira



Ilustração4 - Mapa 4 - Vale do Ribeira com o Alto Vale do Ribeira

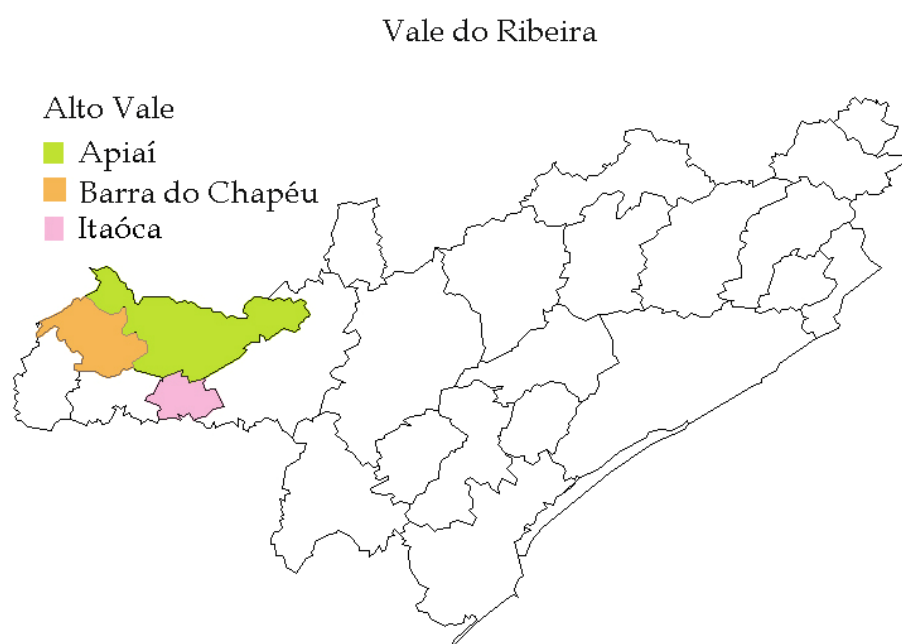
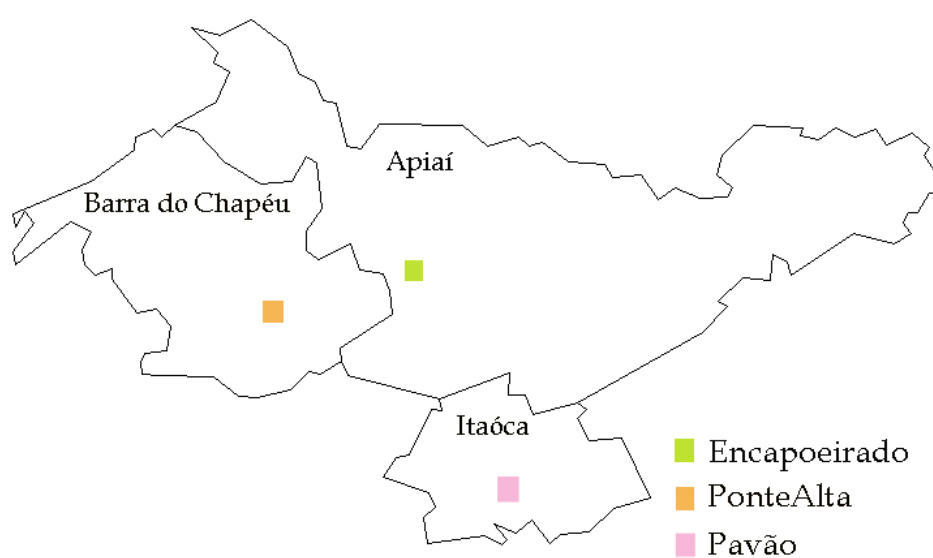


Ilustração5 - Mapa 5 - Alto Vale com as três comunidades



Com clima subtropical, temperado e super úmido, o Alto Vale é uma região com topografia montanhosa, com declives e planaltos. A economia da região está fundada na agricultura familiar da zona rural (plantio de tomate, feijão e milho), reflorestamento e manejo de madeira de corte; e no comércio, serviços e funcionalismo público, na zona urbana. Tem também reservas minerais de calcário, quartzo, cobre, manganês, granito, caulim e galena. Destaca-se o recente crescimento do turismo na região, que concentra reservas ambientais com fauna e flora nativas da Mata Atlântica, e um dos maiores centros de cavernas do País.

Com rica diversidade cultural e natural, o Alto Vale não espelha essa riqueza no âmbito social. Se pegarmos a taxa de mortalidade infantil no Vale do Ribeira (até um ano de idade), observaremos que a sub-região do Alto Vale do Ribeira (Apiáí, Barra do Chapéu e Itaóca) apresenta as piores marcas. Entre os três municípios, Apiáí apresenta a melhor taxa, com 28,96 crianças mortas para cada 1000 nascidos, e Itaóca e Barra do Chapéu, ambas com 42,35, distantes, por exemplo, da cidade de São Caetano do Sul (SP), que possui o melhor índice do País, com 5,23 crianças mortas para cada 1000 nascidos.

O Alto Vale do Ribeira apresenta também os mais altos índices de analfabetismo entre crianças de 7 aos 14 anos do Estado. No Brasil, a taxa de analfabetismo nessa faixa é de 12,36%. Apiáí apresenta a melhor taxa da região, com 3,85%, e Barra do Chapéu a pior, com 6,11%. Bem superior (pior) à taxa de analfabetismo de 0,47% da cidade de Lagoa dos Três Cantos (Rio Grande do Sul), a melhor do país, e muito inferior (melhor) à da cidade com maior índice de analfabetismo no Brasil: Santa Rosa dos Purus (Acre), com 70,09%.

Até hoje sem a aplicação de uma política econômica adequada para o desenvolvimento sustentável, a região continua dependendo de escassas transferências de recursos dos governos estadual e federal, insuficientes para sua expansão. Em 2002, segundo dados do IDH, no Brasil, o percentual médio de renda dos municípios brasileiros proveniente de transferências governamentais era de 14,66%. No Alto Vale do Ribeira, o município que mais recebia era Apiáí, com 13,74%, e o pior era Itaóca, com 23,34%. Não bastasse, a proximidade de áreas de preservação ambiental aos

municípios, além de questões fundiárias, torna as condições de vida na região ainda mais precárias.

Entre dois grandes centros urbanos, São Paulo e Curitiba, o Alto Vale do Ribeira poderia se beneficiar dos aportes de investimentos que exigem essas duas metrópoles. Mas ocorre o contrário. Investimentos em infra-estrutura, como a já executada duplicação da estrada BR-116, ligando as duas megacidades, propostas para construção de usinas hidrelétricas no Rio Ribeira de Iguape, que corta toda a região, com possível transposição de bacias a fim de desviar água da região para São Paulo e Curitiba, ameaçam de transformar o Vale do Ribeira em fornecedor de recursos naturais de baixo custo, explorados sem qualquer respeito ao patrimônio ambiental e cultural e sem a geração de benefícios para a população residente.

Essa hipótese seria a reedição de um tipo de ocupação já tradicional na região. Segundo Antonio Cândido⁶⁴, o conhecimento dos recursos naturais fez com que a sociedade tradicional caipira elaborasse técnicas, hoje consideradas precárias, para estabelecer as relações do grupo com o meio e sua exploração sistemática e o estabelecimento de uma dieta compatível, com base na subsistência. A natureza do povoamento do interior paulista, incluindo o Vale do Ribeira, é baseada nas bandeiras e, portanto, em atividades nômades e predatórias.

Nesse sentido, o caipira paulista assimilou os elementos da vida nômade. Na dieta e principalmente na habitação é forte a presença nômade. Ainda é possível ver no Vale do Ribeira, ranchos provisórios com costaneira, uma casca grossa de pinus ou pinheiro. Essa casca é tirada com moto-serra e a parte interna da árvore é usada para o madeiramento da casa. Coberta com sapé e o chão batido de terra, essa construção rústica geralmente possui dois cômodos, sendo quarto e cozinha, que também serve de sala. A cozinha possui um fogão a lenha e a pia fica do lado de fora da casa. O banheiro também é localizado no lado de fora da casa. Por vezes não há fossa séptica e os dejetos, tanto da cozinha como do banheiro, são jogados em um riacho próximo da casa. Observei essa situação no Bairro do Pavão, município de Itaóca, e no Bairro

⁶⁴ Cândido, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo. Duas Cidades, Editora 34. 2003, 10ª Ed.

Encapoeirado, em Apiaí. A vida social do caipira assimilou e conservou os elementos condicionados pelas suas origens nômades.

São elementos ainda visíveis na paisagem da região. Apesar dos riscos iminentes, o Alto Vale do Ribeira mantém suas principais e tradicionais culturas: banana, chá e tomate, este último, em Apiaí. Embora a agricultura passe por dificuldades, não havendo grande esperança para os agricultores de que haja um crescimento no setor. E são poucas as indústrias no Vale do Ribeira, o que resulta em baixa absorção de mão-de-obra. O turismo passou a ser uma saída para o desenvolvimento da região, mas a sua expansão não planejada tornou-se um problema para o meio-ambiente. Aliado a esse crescimento do turismo, algumas atividades extrativas e produtivas expõem as áreas de proteção e conservação.

É nesse quadro econômico que se desenvolve a tradicional produção cerâmica do Alto Vale do Ribeira: uma atividade de baixo impacto ambiental, cuja produção de peças decorativas e utilitárias de barro é feita de maneira tradicional, sem o uso do torno. Em curto prazo, essa atividade poderia se tornar uma alternativa para o aumento da renda familiar dos habitantes desses municípios. Em 2000, a renda per capita mensal em Apiaí era de R\$ 171,29, em Barra do Chapéu, de R\$ 108,43, em Itaóca, e R\$ 107,89,: pouco se comparado aos R\$ 834,00 da renda per capita de São Caetano do Sul, que possuía o melhor índice de IDH/M no Brasil no mesmo período⁶⁵.

3.3 – A cerâmica do Alto Vale do Ribeira

3.3.1 – As três comunidades produtoras

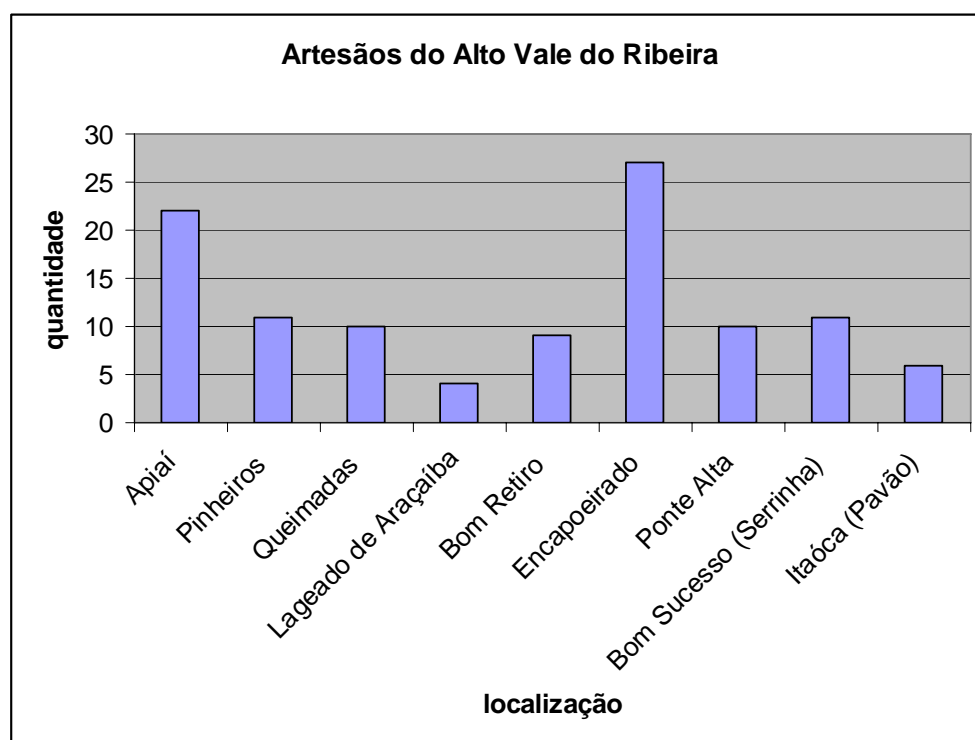
Na zona rural do Alto Vale do Ribeira, a atividade de produção de cerâmica vem diminuindo de produção, ao mesmo tempo em que passa por uma fase de reconhecimento e valorização. Por condições climáticas favoráveis, clima úmido, com muita chuva, a disponibilidade de matéria-prima (barro específico), a cerâmica desenvolveu-se amplamente no Alto Vale. O barro utilizado na região diferencia-se de

⁶⁵ IDH-2002, PNUD, IBGE.

outros por sua maciez e adequação ao cozimento. O que facilitou a utilização e a prática da cerâmica na região.

O artesanato da região do Alto Vale conta com aproximadamente 110 artesãos, sendo que nem todos produzem a cerâmica. Produzem também o trançado com palha de milho ou bananeira. (ver Anexo II - relação de artesãos da região no final do capítulo).

Ilustração 6: Artesãos do Alto Vale do Ribeira



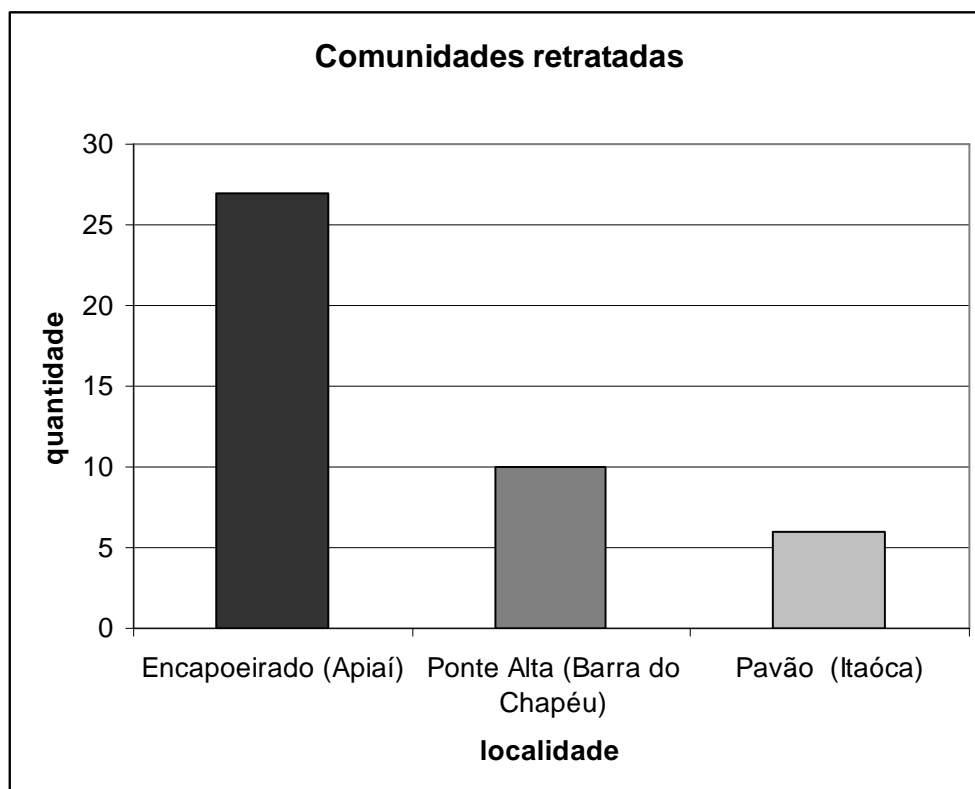
Segundo Antonio Candido⁶⁶ usa-se o termo bairro para designar uma localização diretamente ligada à área caipira, definindo a menor unidade de povoamento. As três comunidades mais representativas para a produção de cerâmica são os bairros de: Encapoeirado, Ponte Alta e Pavão, pertencentes, respectivamente, aos municípios de Apiaí, Barra do Chapéu e Itaóca. Para o registro das imagens irei me deter nessas três comunidades, que entrelaçam de maneira mais predominante comunidades descendentes de afro-americanos e indígenas. Poucos brancos europeus cultivam a cerâmica.

⁶⁶ Candido, Antonio. *Op. cit.*, págs. 82 e 83.

Importante observar que é quase nula a presença do homem na produção cerâmica das três comunidades. Trata-se de uma atividade exercida quase que exclusivamente por mulheres. O trabalho masculino se restringe a serviços de apoio, como a retirada do barro ou o transporte, e a pouquíssimos artesãos. Somente no bairro de Ponte Alta, em Barra do Chapéu, e no bairro do Pavão, em Itaóca, pude perceber a presença masculina na atividade, reduzida a um homem em cada bairro, nesse caso produtores de peças.

No bairro Encapoeirado é uma atividade estritamente feminina e aos homens cabe somente a tarefa da agricultura. Às mulheres cabe a cerâmica. Em época de plantio ou colheita, elas também executam a tarefa de agricultura. É nesse momento que a produção de cerâmica sofre uma diminuição. Nesse período, essas três comunidades dividem seu tempo entre a produção cerâmica e o cultivo do tomate, principal produto da região, notadamente em Apiaí. A renda se complementa com as duas atividades (ver item 3.4 no final deste capítulo). O bairro com maior número de artesãs é o do Encapoeirado, com 27 artesãos, seguido por Ponte Alta, com 10, e pelo bairro do Pavão, com 7.

Ilustração 7. Gráfico de distribuição das artesãs no Alto Vale do Ribeira.



O maior número de artesãos no bairro Encapoeirado se deve em grande medida à Associação dos Artesãos do Encapoeirado, bairro de Apiaí, uma das mais ativas da região e responsável pela produção, treinamento e ensino da técnica da cerâmica para as novas gerações, e distribuição e venda. A associação possui cerca de 20 associadas, produzindo a cerâmica no modelo de cooperativa. Trata-se de um trabalho coletivo que ainda preserva o ofício do artesão em contraposição a modelos já centenários de produção em cadeia, que aplica a sistematização e serialização da manufatura.

Segundo Drucker, a produção em série repousa sobre três princípios:⁶⁷

- a) a fragmentação de uma operação complexa e qualificada em componentes elementares e não qualificados;
- b) a sincronização do fluxo das matérias-primas (ou a produção semi-acabada) com os movimentos do operador;
- c) a intercambialidade das peças.

No trabalho em cadeia tradicional, cada elemento executado é atribuído a um operário diferente. O trabalho em série se justifica se for confiado apenas a instrumentos inanimados e monovalentes. Assim o trabalhador, não efetuando um trabalho completo, ou seja só efetuando a minúscula parte do trabalho, no qual ele não possa identificar a sua atividade pessoal, se acha privado de interesse e frustrado.⁶⁸

A fragmentação do trabalho, que é uma consequência da especialização, gera um outro mal que é o “declínio no conhecimento da matéria trabalhada”⁶⁹. Ao estilhaçar os ofícios herdados do artesanato, onde a experiência é constituída pela lenta aquisição do conhecimento da matéria trabalhada, e de sua propriedade sob a mão e a ferramenta, acaba-se com o contato com os materiais e o conhecimento de suas propriedades.

A Associação dos Ceramistas vai em contraposição a essa especialização, repassando a novas gerações técnicas que contemplam todo o processo de produção, suas ferramentas e matérias-primas requeridas e todo conhecimento necessário para que alguém se torne um “Artesão”. Mas é provável que a produção cerâmica em série se

⁶⁷“Drucker, Peter F. *The Way to Industrial Peace*. in Harpes Magazine, nov./dez. 1946 e jan. 1947”. in Friedman, Georges. *O trabalho em Migalhas*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1972, pág. 65.

⁶⁸ Idem, pág. 65

⁶⁹ Friedman, Jorge. *O Trabalho em Migalhas*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1972, pág. 36.

torne inevitável um dia no Alto Vale, com a adoção de tornos, fornos modernos, e a divisão de trabalho para aumentar a produção e a renda.

No entanto, nem todos os artesãos do Encapoeirado são ligados à associação. Algumas artesãs, como Ivone Maria da Cruz de Lima, Dulce Pereira de Lima e sua irmã Isolina Aparecida de Oliveira, apesar de produzirem excelentes peças, não são filiadas à associação. Dulce e Sula são filhas de uma excelente ceramista da região, a falecida Custódia de Jesus da Cruz. Essas ceramistas, por não serem filiadas, têm dificuldades para escoar sua produção bem como dar manutenção adequada ao forno de queima, como veremos a seguir.

Em Ponte Alta, as ceramistas são “independentes” e sua produção se faz de forma dissociada de uma associação. Elas mantêm contato com as ceramistas das outras comunidades, mas, ou por resistência ou por falta de um estímulo que as façam se unir a uma associação, mantêm sua atividade de certa forma desgarrada. O mesmo ocorre na comunidade de Pavão, a que apresenta o menor número de ceramistas.

3.3.2 - Relatos: a transmissão de conhecimento nos núcleos de produção

A técnica da cerâmica no Alto Vale do Ribeira, até por volta de 1990, era exclusivamente passada de mãe para filha, com algumas exceções. A partir dessa década, esse conhecimento começa a se transferir para outros que não fazem parte do grupo familiar. Colhi relatos em um grupo do bairro Encapoeirado, em Apiaí, que aprende e produz a cerâmica a partir do ensinamento coletivo, preservando as comunidades colaborativas sem, necessariamente, vínculo familiar. Falei com a Dona Trindade, da Ponte Alta, em Barra do Chapéu, que transmite sua técnica no âmbito do grupo familiar. Conversei com Dona Sinhana, do Pavão, em Itaóca, que viu em Abrão a esperança de ter a sua arte preservada. Entrevistei várias outras ceramistas, mas estas representam de forma emblemática os modelos de aprendizagem disponíveis na região.

São modelos de transmissão de conhecimento e de preservação de determinada memória ainda hoje inscritos no tempo pela tradição oral. Segundo Gilmar Arruda, “a

memória não se resume em um conjunto de lembranças sobre determinado fato ou espaço, mas constitui-se mesmo num processo de luta em torno do que deve ou será guardado”⁷⁰.

No nosso caso, tal processo preserva uma atividade ligada, se não exclusivamente à sobrevivência econômica de um grupo, à prática de um fazer com fortes ressonâncias no campo dos símbolos e do legado da vivência social, no campo cultural. Mesmo que esse modo de fazer cerâmica já não fosse praticado hoje, poderíamos trabalhar com os vestígios de tal prática para tentar interpretar o modo de vida dessa comunidade em determinada época. “Pode ser que a memória de uma paisagem, sua descrição e interpretação, permitam que investiguemos as lembranças dos homens que não produziram ou deixaram documentos escritos sobre suas vivências”⁷¹.

As comunidades do Alto Vale do Ribeira aqui abordadas guardam semelhanças com aqueles grupos para os quais Gilmar Arruda aponta como apropriada a utilização da estratégia de memória social: no que diz respeito às técnicas e hábitos (ainda vivos no Alto Vale) e, principalmente, ao meio e às condições em que vivem. “Utilizar o conceito de memória social parece ser uma estratégia adequada para estudar um período em que a esmagadora maioria da população brasileira era analfabeta ou utilizava-se da escrita de forma muito limitada, uma sociedade que tinha na oralidade um importante instrumento de transmissão de suas lembranças ou de suas tradições.”⁷²

Nesse sentido, interessa-nos a memória numa sociedade que transita de rural para urbana, em que a tradição oral, marcadamente popular, começa a sofrer um processo de desqualificação com a ampliação da urbanização, através da memória escrita e do surgimento e da expansão dos modernos meios de comunicação.⁷³ É dentro dessa perspectiva que colhi os relatos dos artesãos do Alto Vale do Ribeira.

⁷⁰ Arruda, Gilmar. *Cidades e Sertões*. Edusc. Bauru. 2000, pág. 41.

⁷¹ Idem, pág. 42.

⁷² Idem, pág. 42.

⁷³ Idem, pág. 43.

3.3.2.a - Bairro Encapoeirado, município de Apiaí

Reunidas em uma associação, as ceramistas do Bairro Encapoeirado passam o conhecimento uma para outra, desenvolvendo o trabalho em grupo. O processo de trabalho delas é desenvolvido no sistema de cooperativa, onde todas produzem e dividem o lucro. Confeccionam utilitários de barro, como vasos, panelas e alguns utensílios para decoração. Não produzem peças antropomórficas.



Ilustração 8: (Foto: Manoel Nascimento. 20/01/2005). Mulheres, ceramistas ou não, se reúnem na Associação dos Artesãos do Bairro Encapoeirado para conversar e trocar experiências.

Em grupo, essas ceramistas desenvolvem a atividade em um barracão batizado com o nome de Custódia de Jesus da Cruz, homenagem a uma das mais antigas ceramistas da região, já falecida. Nesse grupo, a maioria também trabalha na roça e planta tomate, feijão e verdura. Na feira que acontece às quartas e sábados, em Apiaí, é possível vê-las negociando os produtos. A transmissão da técnica, nesse caso a do rolete, é oral. Mas essa técnica já vem sendo alterada, com o uso de moldes e em breve a sofrerá interferência de tornos, que receberam de doação.

O trabalho em grupo dessas ceramistas facilita o levantamento de hipóteses e proporciona a convivência entre diferentes formas de pensar, auxiliando na busca de novos processos de produção. Elas pesquisam novas maneiras de extração do barro,

novas maneiras de queima e de distribuição da produção. No próximo capítulo, que aborda o processo de produção de cerâmica, há relatos com várias ceramistas deste bairro, em especial um depoimento detalhado sobre a etapa de queima de peças com a artesã Ivone Maria da Cruz.

3.3.2.b - Bairro Ponte Alta, município de Barra do Chapéu

A arte de manejar o barro, que hoje passa para a sua nora Jaqueline de Oliveira, Trindade Teixeira de Oliveira, da Ponte Alta, aprendeu com a mãe, Laura Garcez de Oliveira, falecida. Para se chegar até a casa de Dona Trindade, percorre-se uma estrada de asfalto, distante 20 quilômetros de Apiaí, e mais 1 quilômetro de estrada de terra. O terreno é amplo e fica no alto de um morro, de onde se avista todo o bairro. Um portão de madeira separa a estrada do terreno. Sogra e nora moram no mesmo terreno, com duas casas: à direita, a de Jaqueline; à esquerda, a de Trindade. Atrás da casa da Trindade, fica o barracão de madeira utilizado para a molda do barro, depois um outro barracão, onde ficam guardados os produtos utilizados na roça. Mais ao fundo fica o forno, utilizado para a queima das peças.

Jaqueline, 34 anos, diz que começou a fazer cerâmica “meio sozinha” observando a sogra. Nem a mãe nem a avó faziam a cerâmica. Depois do casamento, veio morar com a Trindade, com quem está há 12 anos. Jaqueline diz que o fato de trabalhar junto com a Trindade reduz o esforço na retirada do barro e na queima das peças. Já Dona Trindade, 56 anos e há 28 anos fazendo cerâmica, herdou toda a técnica de sua mãe, Laura, que costumava desenhar as peças cerâmicas antes de produzi-las. A socióloga e pesquisadora Marina Villares Novaes Ceravolo, em estudo sobre os desenhos realizados por Laura, em 1982, já ressaltava a maestria da artesã:

Pedi a Laura que fizesse alguns desenhos. O papel, as tintas e os pincéis eu traria numa viagem. Quando lhe entreguei o material, combinei que faria quantos desenhos desejasse. Em troca, queria dar-lhe um presente..... Os desenhos ficaram prontos..... Eram lindos. As cinco

*folhas grandes de papel canson, que pensara enquadrar,
continham os mais bonitos.*⁷⁴

Veja abaixo um dos desenhos feitos por Laura Garcez para a socióloga Ceravolo, expostos no Museu Casa do Artesão, em Apiaí.

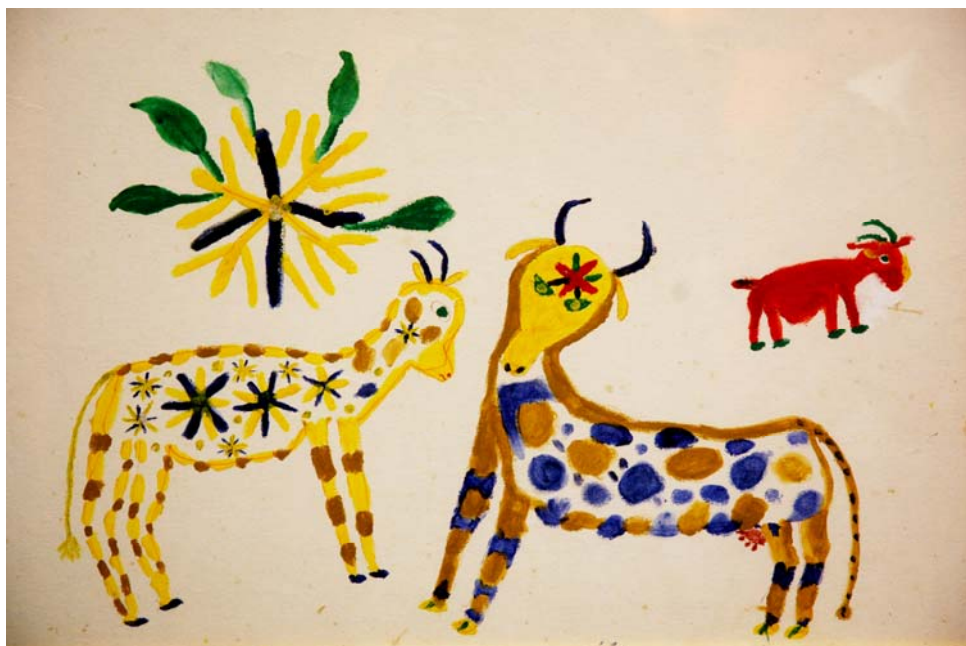


Ilustração 4 - Desenho de Laura Garcez e hoje exposto na Casa do Artesão: representações do cotidiano

Dona Trindade dá continuidade à técnica aprendida com sua mãe, mas sempre reforça que não sofre influência de nenhum meio externo, como televisão ou revistas: “Sou crente”, diz ela, cuja religião, pregada pela Igreja Congregação Cristã no Brasil, não permite, entre outras normas, que seus frequentadores assistam televisão. Tentando entender se poderia haver interferência da televisão no seu processo de criação, indaguei Dona Trindade se, caso ela assistisse televisão e visse um vaso, iria querer fazer igual. “É da minha cabeça mesmo”, diz ela, referindo-se sobre a origem de suas idéias para fazer as peças. Esse apego fervoroso de Dona Trindade às normas da religião já havia sido notado pela socióloga Ceravolo, no mesmo estudo de 1982. Na época, Trindade tinha 32 anos.

⁷⁴ Ceravolo, Villares Novaes. *Cerâmica de Apiaí: momentos de uma pesquisa em arte popular*. Revista Cerâmica. Associação Bras. de Cerâmica. Ano XXXIV. Vol. XXXIV Número 217. Fev/1988. Pág.15 A

*Ao perguntar-lhe sobre os desenhos, (Laura) mostrou-me no canto da parede da sala um desenho tímido. Apagara com cal os desenhos da parede porque a filha (Trindade), também ceramista e crente, dissera-lhe que aquilo era coisa do diabo. E a arte aparecia teimosa na parede, mais forte do que tudo, como um burla à imposição da filha.*⁷⁵



Ilustração 10 – Foto: Manoel Nascimento (12/07/2005). Jaqueline de Oliveira alisa o barro antes da queima: ensinada por Trindade Teixeira de Oliveira, tradição oral mantém a produção de cerâmica.

Por sua vez, Jaqueline afirma que, por assistir televisão, algumas de suas obras sofrem interferências. Quando vê um vaso bonito na televisão, tenta fazer igual e às vezes consegue. De revistas, nunca tira nada. Prefere fazer utilitários às peças antropomórficas ou bonecas.

Neste núcleo de produção, crenças regem o trabalho de Trindade, que não abdica de seus dogmas, como não assistir televisão ou ver revistas. Mas pode que a presença da artesã Jaqueline, que assiste televisão e vê revistas, influencie, mesmo que lentamente, o

⁷⁵ Idem, pág. 15 A.

processo de criação e produção de Trindade. Mas a posição irreduzível de Trindade se encaixa na definição de Salles:

*Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único.*⁷⁶

3.3.2.c - Bairro do Pavão, município de Itaóca

É reduzido o número de jovens que produz cerâmica no bairro do Pavão. A atividade é “puxada” por Dona Sinhana e por seu discípulo Abrão. Visitei os dois artesãos. Depois de passar pela casa do Abrão, andei quatro quilômetros para ver Dona Sinhana, que estava me esperando. Ana Gonçalves de Andrade Rosa, 78 anos, faz cerâmica desde os 20 anos.

“Casei quando tinha 20 anos e vim morar aqui no Pavão. Minha avó, que só cozinhava na panela do barro, morreu cedo. Minha mãe fazia cerâmica, mas nunca vi. Minha tia sabia, mas não queria ensinar ninguém. Deu trabalho, mas aprendi a fazer cerâmica. É um dom”, conta Dona Sinhana. Desde criança queria pegar aquele barro e fazer alguma peça, mas o barro não era bom porque o bom fica escondido.

Se pegar o barro bom e misturar com o barro ruim, estraga a panela. “Se comer qualquer coisa com as mãos antes de retirar o barro, tem de lavar as mãos bem lavadas. Se tiver gordura no barro, explode no fogo, vira um foguete”, diz, apontando o barreiro em seu quintal.

⁷⁶ Salles, Cecília A. *Gesto Inacabado*. Annablume. São Paulo. 2002, 3ª ed., pág. 37.



Ilustração 11 – Foto: Manoel Nascimento (12/07/2005). Dona Sinhana com 78 anos é uma das mais antigas ceramistas do Alto Vale do Ribeira. “Fazer cerâmica é um dom”, diz ela.

Dona Sinhana está ativa e produzindo bastante. No inverno diminui o seu ritmo de produção por causa do frio. A artesã produz, em cerâmica, xícaras, bules, chaleiras, panelas, “caldeirãozinhos”. As idéias sobre os tipos de peças que irá fazer “*vêm da cabeça mesmo*”, *explica*. Tem uma televisão que ganhou de presente. Mas diz que não dá para tirar nenhuma idéia da televisão.

Poucas pessoas têm aprendido a técnica de Dona Sinhana. Ela ensinou somente o Abrão e uma menina que ela não recorda o nome. Mostra-me o barro guardado em um barracão: barro socado, peneirado, acondicionado em sacos. Comento sobre a cor do barro do Abrão, e ela diz que a peça dele ainda está verde. Falta secar mais.

— Ninguém da família da senhora está fazendo peças?, pergunto.

— Não tenho ninguém fazendo, diz ela.

Tira da prateleira um pote pequeno, limpa a poeira, e me dá de presente. Despeço-me prometendo voltar outro dia. A ligação da artesã com a terra e o meio ambiente é integral. Faz parte da produção cerâmica nessa região levar em conta as luas,

o tempo, as maneiras, o vestuário. Para Salles, o *artista mantém-se, ao longo do percurso, ligado de forma sensível ao mundo a seu redor.*

Se o artesão foge dessas regras, a punição é a perda das peças. O próprio Abrão Machado de Lima, 27 anos, um dos mais novos ceramistas, sofreu com a quebra de três peças na queima que ocorreu no dia 07/06/2006, decorrente de falha no processo de criação das suas peças. Descobrir essa falha passa a fazer parte do seu aprendizado.



Ilustração 12: (foto Manoel Nascimento 12/07/2005). Abrão Machado de Lima, 27 anos é um dos mais novos ceramistas. Também produz cestarias.

Abrão aprendeu a fazer cerâmica com Dona Sinhana. Segundo ele, “o básico”, como tirar o barro, amaciá-lo, moldá-lo e fazer a queima. Pratica cerâmica desde os 19 anos e, com o tempo, foi desenvolvendo novas técnicas. Faz também trançado (peneiras e vassouras), desde os 14 anos, que aprendeu sozinho, na prática. Na família do Abrão, apenas ele faz a cerâmica.

Ele me contou isso quando fui visitá-lo, antes de passar na casa de Dona Sinhana. Cheguei à casa do Abrão por volta das 10:00 horas da manhã do dia 08 de

julho de 2006, sem avisar. Ele havia saído para pescar. Eu vinha de Apiaí, distante 30 quilômetros, por uma estrada de terra. Falo com ele pelo telefone celular. Aguardo um pouco e ele logo chega.

Abrão mora em uma casa de “material”, assim denominada porque é feita de tijolo e não de madeira ou pau-a-pique, ainda comuns na região. Com um quintal amplo de cerca de 50 metros de frente e 70 metros de comprimento, a casa fica entre uma estrada vicinal (à frente) e um riacho (ao fundo). Abrão é um pouco tímido, mas mesmo assim resolve falar. O artesão construiu dois fornos para a queima das peças (que depois foram cobertos). Antigamente, os fornos não eram cobertos e isso atrapalhava a queima, provocando a perda de muitas peças. Ele molda as peças em um barracão à esquerda e abaixo da casa principal. Produz, além de panelas, travessas e luminárias.

Voltando lá depois, observei que, nos seis meses compreendidos entre março e outubro de 2006, Abrão fez muitas melhorias na sua casa, incluindo a cobertura do forno para a queima da cerâmica e a construção de uma cozinha anexa à casa, onde ele colocou um fogão à lenha. Antes o fogão ficava do lado de fora da casa sem uma cobertura. A preferência em colocar o fogão do lado de fora da casa principal é para que a fumaça não suje as paredes e as roupas não fiquem com cheiro de fumaça.

3.4 - Comércio da cerâmica X agricultura

Depois de passar por todo o processo de produção, com a peça na mão, o artesão terá de enfrentar o desafio da venda de seu produto. As alternativas para escoamento da produção de cerâmica no Alto Vale do Ribeira são a venda direta do artesão ao comprador, o trabalho em cooperativa (na associação do Encapoeirado) ou a colocação da peça em consignação na Casa do Artesão, entidade criada e mantida pela Prefeitura Municipal de Apiaí.

Nesse caso, a Casa retira a peça no local de produção ou a recebe dos seus fabricantes. A consignação aumenta as possibilidades de venda, mas pode reduzir o preço da peça, com a ação de exploradores. A venda direta evita a ação de

atravessadores e pode representar a obtenção de um preço melhor, por um lado, mas reduz as alternativas de venda, por outro. Já a cooperativa facilita o processo de produção, aumenta a possibilidade de distribuição e venda, mas também reduz os ganhos. Como os artesãos do Alto Vale dividem sua atividade com o cultivo do tomate, faremos aqui um exercício para avaliar a relação econômica, produção e rentabilidade, desse trabalhador-artesão que divide seu tempo de trabalho entre a cerâmica e a agricultura.

Em um forno de tamanho médio, como o da Ivone, cabem aproximadamente 16 peças. Considerando as perdas, de aproximadamente três peças por fornada, ficam 13 peças. Tomemos como exemplo a fornada que acompanhei em janeiro. Foram colocadas três peças grandes, cujo preço é R\$ 35,00, cada uma; oito peças de tamanho médio, a R\$ 25,00 cada; e cinco peças pequenas, vendidas a R\$ 10,00 a unidade. As peças somam um total de R\$ 355,00. Após a queima, houve a perda de três peças, duas pequenas e uma média. A receita aproximada dessa fornada será de R\$ 310,00.

Na cultura do tomate na região, os trabalhadores atuam de duas maneiras: pelo sistema de camarada (a seguir), o mais utilizado, e pelo “meeiro”, modelo no qual o proprietário fornece os insumos e a terra e o trabalhador com a mão-de-obra (o lucro é dividido). Além desses, há o funcionário celetista, (que trabalha sob a proteção da Consolidação das Leis do Trabalho – CLT, carteira assinada), sendo este o menos usual.

O sistema de camarada funciona da seguinte maneira: para cada mil pés de tomate, o dono da plantação paga ao trabalhador R\$ 350,00. Este pagamento é para a “forma” do tomate, ou seja, a plantação, adubagem e a “sulfatagem” (colocação de defensivos agrícolas contra pragas e outras doenças). A colheita é outro pagamento. O trabalhador cuida em média de 5 mil pés, mas há casos de um único indivíduo cuidar de até 8 mil pés.

O marido da ceramista Ivone, Salvador Belemer, de 65 anos, é agricultor e trabalha no sistema de camarada, e também auxilia a esposa na cerâmica. Ele é responsável por 5 mil pés de tomates, cujo cultivo leva em média três meses, desde a risca do solo com o arado e a planta da muda até momento da colheita. Os 5 mil pés do Salvador levarão esse período para ficar no ponto de colheita. Para cada mil pés de tomate, ele recebe R\$ 350,00, o que dá um total de R\$ 1.750,00 para os 5 mil pés ao

final de três meses. Isso representa um salário mensal de R\$ 583,00. Ocorre que o Salvador não consegue fazer o trabalho sozinho e leva consigo a esposa e mais três filhas menores para auxiliar no trabalho. Esta renda passa a ser familiar.

Parte do pagamento é feito com vale-compra no valor de R\$ 250,00 mensais, utilizado em um armazém no próprio bairro. O agricultor entrega o vale e recebe os alimentos de sua escolha. Ao final dos três meses, no ajuste final, o Salvador recebe R\$ 1.000,00 em dinheiro que, somado ao total de R\$ 750,00 do vale-compra, dá o total combinado de R\$ 1.750,00 por três meses de trabalho.

A colheita é feita em separado pelo valor de R\$ 1,40 cada caixa. Enquanto faz a colheita, ele continua cuidando da plantação pelo valor já combinado.

Dessa forma, na agricultura, a família receberá livre em três meses R\$ 1.000,00. Na cerâmica, considerando que a família faça duas fornadas por mês, irá conseguir R\$ 1.860,00. Descontando o mesmo valor de R\$ 750,00, gasto no armazém, restará R\$ 1.110,00 para o mesmo período. É necessário escoar a produção de cerâmica e conseguir compradores para fechar essa conta. Mas independente desses cálculos, é importante ressaltar que mesmo que a produção de cerâmica fosse menos rentável para seus artesãos, a atividade, por seu valor histórico e cultural, deveria ser objetivo de incentivos dos governos em todos os níveis.

4. Capítulo 03

O processo de produção e o artesanato da cerâmica

4. - O processo de produção e o artesanato da cerâmica

Para poder descrever todo o processo de produção e artesanato da cerâmica no Alto Vale, acompanhei de perto todas as etapas do processo, em especial a da queima das peças. Como disse anteriormente, em dois anos fiz dezenas de visitas às comunidades e me instalei numa casa no bairro do Encapoeirado por 15 dias, no início de 2006. Observei os detalhes que compõem o artesanato, conversei e interagi com os artesãos durante plena atividade de produção das peças. Trata-se de trabalho duro e sem ajuda de equipamentos, particularmente na retirada e transporte do barro. Além de ser relativamente inseguro durante a queima porque pode causar queimaduras nos braços, além de expor o rosto a altas temperaturas. Porém, é prazeroso na hora de dar a forma, decorar e dar o acabamento final às peças.

O Alto Vale do Ribeira é uma das poucas regiões no Brasil a produzir a cerâmica na maneira tradicional, sem utilização do torno. Em outro centro cerâmico, por exemplo, como a cidade de Cunha, no Estado de São Paulo, Benedita Maria da Conceição, de 92 anos (2007), é a única paneleira ativa que não utiliza torno.

Segundo Lalada⁷⁷, na região do Vale do Jequitinhonha (norte de Minas Gerais), ainda é possível encontrar ceramistas que produzem bonecas e panelas, da maneira tradicional, sem o uso do torno. Na região de Carrapicho⁷⁸, bairro pertencente ao município de Neópolis, em Sergipe, produz-se alguma cerâmica utilitária, como potes, moringas e vasos. As panelas cerâmicas e demais utensílios que vão ao fogo não são produzidas porque, segundo o depoimento de Antonio Freitas⁷⁹, *o barro que se presta à confecção de panelas é mais arenoso que o nosso. O barro daqui é puro, se for levado ao fogo, racha...*

Várias etapas envolvem a confecção de uma peça artesanal de cerâmica, na forma tradicional, sem o uso de tornos.

⁷⁷ Dalglisch. Lalada. *Noivas da Seca: Cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. Unesp. São Paulo. 2006, pág. 28.

⁷⁸ Dantas, Carmem Lucia Tavares Almeida. *Carrapicho: cerâmica e arte*. Editora da Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 1980, pág. 09

⁷⁹ Idem, pág. 19

- a) Localização do barreiro ideal e retirada do barro.
- b) transporte do barro até o local da molda;
- c) amaciamento do barro (sova);
- d) descanso de até 24:00 horas;
- e) molda;
- f) alisamento do barro e secagem;
- g) alisamento pós-secagem e a pintura com tágua (barro amarelo) ou argila preta.
- h) queima.

a) Localização do barreiro ideal e retirada do barro

A localização do barreiro é sempre feita pela ceramista e cabe ao homem somente retirar o barro. Esse é o caso de Ana Gonçalves Rosa, conhecida com Dona Sinhana, ceramista do bairro Pavão, que descobre ou decide o barreiro do qual seu filho vai retirar o barro. Ela afirma que um barreiro nunca está à vista de quem o procura. O barro bom fica “apartado”. “Deus apartou tudo no fundo”, revela, levantando uma mão para o céu. Um barreiro pode durar anos.

Localizado o barreiro, descoberto ou já utilizado há anos, inicia-se o ritual para a retirada do barro. “*O barro é encantado. Se tirar ele na quarta ou sexta-feira, vira pedra*”, *adverte* Dona Sinhana, definindo quando se deve extrair de um barreiro. Ela me aponta o barreiro que tem no quintal de casa, embaixo de um bambuzal. “Para tirar o barro é necessário cavoucar. Não pode misturar outra terra. Aqui o barro é bom...”, diz. O barreiro de Dona Sinhana, segundo ela, serve apenas para fazer vaso ou moringa. Para panela, o barro vem de outro lugar. Muitas ceramistas tentam fazer panela com esse barro, mas sofrem com a qualidade final do produto.

Haydée Nascimento⁸⁰ relata que Albertina de Pontes, do bairro Cambutas, localizado no município de Apiaí, disse-lhe que existem duas qualidades de barro: “Um mais grosso, usado para fazer vasilhas para cozinhar alimentos, e outro mais fino, para fabricar potes de água ou de enfeite”.

⁸⁰ Nascimento, Haydée. *Cerâmica Folclórica utilitária de Apiaí*. Revista Cultura – Mec. Brasília No 21./ abr/jun. 1976, ano 5, págs. 42-50.

Para Abrão Machado Lima, único ceramista homem, também do Pavão, tirar o barro não é tarefa fácil. É necessário esperar a lua certa para retirar o barro, depois secá-lo ao sol e não o deixar pegar chuva. Abrão ensina que a lua minguante é a melhor. Os dias da semana em que não se pode tirar também são as quartas e sextas-feiras. Se tirar nesses dias, o barro racha na hora da queima.

Dona Sinhana faz a retirada do barro nas segundas, terças, quintas-feiras e sábados. Nas sextas e quartas-feiras não se pode tirar, como disse. Para ela, a lua é um fator fundamental a ser considerado na hora da retirada do barro: se for lua crescente, o barro dever retirado apenas no sábado. Se a lua for minguante, pode ser qualquer outro dia.

Essa relação entre uma atividade diretamente ligada ao manuseio da terra e as luas são recorrentes entre as populações ameríndias e provavelmente em todas as culturas autóctones. Algumas ampliam a relação, entendendo, por exemplo, que a retirada do barro na hora errada pode causar calamidades.

Levis Strauss, ao observar os índios da Guiana, percebe a relação que estes fazem entre a extração da argila da cerâmica e as doenças:

*... os índios da Guiana relacionam diretamente: Estão convencidos de que a argila só pode ser extraída durante a primeira noite da lua cheia... Nessa noite, há grandes reuniões, e na manhã seguinte, os indígenas retornam as suas aldeias com enorme provisões de argila. Acreditam firmemente que recipientes feitos com argila extraída em qualquer outro momento não só teriam tendência a rachar, como também provocariam várias doenças naquele que deles comessem.*⁸¹

Observadas as condições tradicionais de cada comunidade, a retirada pode ser paga ou não. No caso do Abrão, ele mesmo retira ou paga para fazer a retirada do barro. Já a ceramista Ivone Maria da Cruz, do Encapoeirado, tem o marido Salvador Belamer para fazer a retirada. Nesse bairro, o barreiro fica em um terreno particular, mas não é

⁸¹ Schoburg, Robert. *Travels in British Guiana* (1840-1844), transl. e edit. By W. E. Roth), 2v. Georgetow. In Levi-Strauss, Claude. *O cru e o cozido* (Mitológicas v1). Tradução de Beatriz Perrone. Cosac & Naify. São Paulo. 2004. pág. 285.

necessário pagar ao proprietário pelo barro retirado. Paga-se somente ao homem que vai retirá-lo.

b) Transporte do barro até o local da molda

Esse trabalho quase sempre é feito pelo homem da família, que pode ser o marido ou filho. No caso de não haver homem, paga-se para levar o barro. Ivone e Dona Sinhana estão entre as artesãs que pagam para o transporte do barro. Mas, antes era costume transportar o barro na cabeça. Segundo Haydée Nascimento⁸², Dona Sinhana, então com 45 anos, disse-lhe como carregava o barro: “*Na cabeça, inda*”.

c) Amaciamento do barro (sova ou soca)

Na região de Itaóca, após a retirada do barreiro, traz-se o barro e o estica em cima de um plástico para secá-lo, geralmente no quintal. Após a secagem, o barro é recolhido e colocado dentro de um pilão, onde é socado até virar pó. Depois é peneirado. Já na preparação, é adicionada água ao barro, que então é sovado como uma massa de pão. Essa técnica é utilizada há muito tempo e continua a mesma até hoje. Em pesquisa de 1982, Ceravolo⁸³, já observava a mesma técnica:

Em Itaóca....é estendido no terreiro da casa, onde fica secando de dois a três dias. Depois de seco, é socado no pilão e peneirado na bacia. A artesã leva o pó para dentro de casa, adiciona-lhe porções de água e vai amassando-o como se fosse uma massa de bolo.

Em 2006, durante as visitas ao Pavão, em Itaóca, observei essa técnica sendo adotada apenas pela Dona Sinhana. Mesmo o Abrão, discípulo dessa ceramista, não utiliza a técnica de secagem do pó do barro. Ele soca o barro ainda úmido e deixa-o descansando até o momento da molda. No Encapoeirado também se usa a mesma técnica do Abrão.

⁸² Nascimento, Haydeé. Op.cit.,págs. 42-50.

⁸³ Ceravolo, Marina Villares Novaes, Amarante Junior, Armando e Correa, Waldomiro Lunardi Pires Correa. Aspectos gerais sobre a cerâmica de Apiaí e levantamento preliminar das argilas utilizadas como matérias-primas. Revista da Cerâmica. Novembro de 1982. págs. 429 a 437.

d) Descanso do barro

Depois de socado, úmido ou seco, o barro precisa de um descanso de até 24 horas. Conforme relato da ceramista Rosilene Lopes de Oliveira, do Encapoeirado, somente em casos de urgência para a molda é que não se deixa descansar o barro. Ela afirma que prefere que o barro descanse para evitar rachaduras no momento da queima. Todos os ceramistas e escultores de peças em barro fazem o barro descansar. Em trecho do filme “Camille Claudel”⁸⁴, sobre essa escultora francesa, Rodin, seu amante e mestre, adverte: “Vocês cansam o barro...é preciso deixá-lo descansar. Esquecê-lo para melhor julgá-lo”.

e) Molda

Em todos os bairros objetos deste estudo, durante o processo de moldagem de uma peça de cerâmica, utiliza-se o sistema de rolete, que consiste em pegar um pedaço de barro e ir, com as mãos, enrolando o barro até ele formar um rolinho. Mas antes de começar a fazer o rolinho, é necessário fazer a base, que é o início da peça que vai ganhar corpo pelas mãos do artesão. Para fazer essa base, algumas artesãs usam instrumentos auxiliares, como rolo de macarrão ou vasilhas para o molde dessa base. Apenas as artesãs filiadas à associação do Encapoeirado usam os instrumentos auxiliares. Todas as outras que visitei não usam, no Pavão ou na Ponte Alta ou mesmo as ceramistas do Encapoeirado que produzem fora da associação.

No geral, a técnica de moldagem adotada no Alto Vale do Ribeira, principalmente por Dona Sinhana e seu discípulo Abrão, no Pavão, consiste na seguinte forma, nesse caso para fazer uma panela de cozimento: sobre uma tábua em uma bancada, após fazer a base, estica-se os rolinhos e vai colocando um rolinho sobre o outro alisando com as mãos ou outro utensílio. E assim colocando um rolinho sobre outro sobem-se as paredes da panela, alargando-as com as mãos para finalizar a boca do utensílio, que se fecha um pouco, acompanhando a medida da base. Darci Ribeiro

⁸⁴ “Camille Claudel”, filme dirigido por Bruno Nuytten, com Isabelle Adjani e Gerard Depardieu. França. 1998.

descreve a forma de moldar cerâmica dos índios Urubus-Kaapor, semelhante à descrita sem o auxílio de instrumentos:

*...tem um jamaxim cheio de argila, parte da qual ela amoleceu com água e secou, misturando com cinza da casca do Karaipé (caripé). Modela sobre uma tábua, fazendo primeiro o fundo da peça e levantando, depois, as paredes, pela superposição de roletes de barro que vai amassando um a um. De espaço a espaço, toma um lasca de cabaça, molha e alisa com ela as superfícies externa e interna de sua peça.*⁸⁵

Observei, no entanto, que as ceramistas da associação do Encapoeirado são as únicas que utilizam um rolo de macarrão para facilitar o alisamento do barro. Mais recentemente, começaram a utilizar uma vasilha já pronta para facilitar o molde que será utilizado na confecção da base da peça. Técnica de molde semelhante, utilizando uma vasilha já pronta, foi percebida por Lalada, no Vale do Jequitinhonha⁸⁶, e já usada no Peru no período Chavin (0-500 d.C)⁸⁷:

...Consiste em aplicar uma placa de argila molhada sobre uma peça de cerâmica já queimada, para dar forma à base da obra, continuando as paredes com a técnica do acordelado. Depois de feita a base, utilizando-se uma vasilha ou não, coloca-se um rolinho de barro em cima do outro, e vai-se enrolando todos em torno da base e os alisando até formar a vasilha.

O formato de uma panela de cerâmica, definido durante a molda, é importante porque interfere no processo de cozimento do alimento, que pode ser mais rápido ou mais lento nos fogões à lenha. No formato de panela descrito anteriormente, de Dona Sinhana, a panela tem uma lateral bojuda, larga, e uma base e uma boca menores. Os fogões à lenha possuem chapas de ferro com aberturas (bocas de fogo) sobre as quais se

⁸⁵ Ribeiro, Darcy. *Diários Índios. Os Urubus-Kaapor*. Companhia da Letras. São Paulo. 1996, pág. 468.

⁸⁶ Dalglisch, Lalada. *Op. cit.*, pág. 8.

⁸⁷ Willey, G.R. *Cerâmica*. In: Ribeiro, B. (Coord.). *Suma Etnológica Brasileira. Tecnologia Indígena*. Pretrópolis: Vozes, 198, vol 2 in Dalglisch, Lalada. *Noivas da Seca: Cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. Unesp. São Paulo. 2006. Pág. 40.

colocam as panelas. Essas aberturas podem variar de tamanho, colocando-se ou se tirando anéis de metal que vão sobre as bocas. Quanto maior a boca da chapa do fogão à lenha, menor é o tempo de cozimento porque esse tipo de panela afunda mais, ficando mais exposta ao fogo. No início, imaginei que esse formato descrito fosse só para facilitar e que obedecia a esse padrão para diminuir o tempo de cozimento: bastava tirar um anel de metal da chapa e a panela entraria mais um pouco para dentro do fogão.

Na verdade, originariamente, esse formato de panela, lateralmente bojuda e com a base menor, destinava-se ao cozimento em fogo feito no chão: as lenhas eram colocadas no chão, junto à base (menor) da panela, e o fogo acabava atingindo uma área maior, quase toda a lateral bojuda do utensílio. Observei esse tipo de utilização em junho de 2006, no Bairro Rio Preto, no município de Sete Barras (no Vale do Ribeira), em uma festa junina, quando colocaram pinhão para cozimento em uma panela cerâmica nesse formato e com o fogo no chão. Voltei a notar o mesmo procedimento em uma casa no Encapoeirado, em janeiro de 2007. Abaixo uma ilustração dessa prática.



Darci Ribeiro⁸⁸ também observou esse sistema de cozimento entre os índios Urubus-Kaapor. Ao observar as peças, das quais tirou fotos, o antropólogo ressalta que se parecem muito com as cerâmicas encontradas no Sul e atribuídas aos índios Guaranis:

Falta porém aquela decoração de ponta de dedo e de incisões com a unha. A forma da panela, aliás, das mais felizes e melhor adaptadas a seu objetivo; o fundo

⁸⁸ Ribeiro, Darci. Op cit. pág. 468.

cônico, truncado, ajusta-se perfeitamente as pontas dos tições que usam para o cozimento.

Além do caráter utilitário (nesse caso de cozimento), a molda define também o caráter estético. A ligação entre barro e arte é recorrente dados os significados a que ambos os termos remetem. O barro à matéria-prima, sem a qual não se faz nada. A arte à concretização de um desejo de expressão. Ainda no filme sobre Camille Claudel, o personagem do poeta Paul Claudel, irmão da escultora, diz: “A alegria quase maternal de ter a terra plástica entre as mãos e a arte de moldar, possuir, agora duradoura entre seus dez dedos as formas redondas, as máquinas vivas que se movem ao seu redor...algumas dessas figuras (esculturas) não conseguiram se livrar da porção de barro que as moldaram. Quando não, rastejam agarradas à lama num furor erótico.”

f) Alisamento do barro

O alisamento inicial se dá durante o processo de molda, com o barro ainda molhado. Executa-se o molde das peças com os roletes e com o auxílio das mãos, de uma colher de metal ou ainda de um pedaço de madeira ou seixo (pedra de rio). Alisa-se o barro até desaparecer os sinais do rolete e a peça ficar inteiramente lisa. Molha-se a mão, ou o material que está sendo usado, e passa-se na peça, alisando-a levemente e sempre continuando o molde com os roletes de barro. Depois de terminar o alisamento, deixa-se a peça secando à sombra por cerca de oito dias ou mais, se for inverno ou o tempo estiver frio.

g) Alisamento pós-secagem e pintura com tágua (barro amarelo) e argila preta

Após a secagem, faz-se novo alisamento, passando-se uma pedra por toda a peça. Firma-se bem a pedra sobre a peça e vai-se alisando-a até ficar brilhante. Depois dessa etapa, a peça vai para a pintura, quando se aplica, com as pontas dos dedos, um barro amarelo chamado tágua ou tauá, e uma argila preta. O tágua é um barro de cor amarelo-ouro, composto de argila e óxido de ferro que, após a queima, se torna vermelho. Já a argila preta é específica para a pintura e, depois da queima, torna-se branca. É diferente daquela utilizada durante a molda das peças, que também é preta, só que retirada de outro barreiro

A ceramista Ivone Maria da Cruz, do Encapoeirado, utiliza com frequência os dois barros para a pintura da peças.

Levis Strauss, ao observar a cerâmica da tribo Tucuna, do Amazonas, descreve como “uma cerâmica policromática de grande beleza e maestria”. Sobre isso, o antropólogo narra um mito sobre a origem da pintura em cerâmica dos índios da região do Lago de Tefé, no Amazonas.

Havia uma moça que não sabia fazer nada com as mãos. Seu trabalho em cerâmica era disforme. Para ridicularizá-la, suas cunhadas moldaram argila em sua cabeça e lhe disseram que fosse assar como um pote.

Um dia, apareceu-lhe uma velha, e ela lhe contou suas desventuras. Era uma fada boa, que lhe ensinou a fazer potes magníficos. Ao ir embora, disse à jovem que apareceria na forma de uma cobra, que ela teria de abraçar sem repugnância. A heroína concorda e a fada se transforma imediatamente em cobra, mostrando a sua protegida como pintar os potes magníficos: “Ela pegou a argila branca e cobriu os potes com uma camada uniforme. Depois com terra amarela⁸⁹, terra marrom e urucum (Bixa orellana), traçou bonitos desenhos, muito variados, e disse à moça: “Existem duas espécies de pintura, a pintura índia e a pintura das flores. Chama-se de pintura índia a que desenha a cabeça do lagarto, o caminho da Cobra Grande, o galho de pimenta, o peito de Boyusu, a cobra arco-íris etc., e a outra é a que consiste em pintar flores.”⁹⁰

⁸⁹ N.A. Pode estar se referindo ao tágua ou tauá.

⁹⁰ Constant, Tastevin. *La legenda de Bóyusu em Amazonie* Revue d’Ethnographie et des traditions Populaires, 6e année, n 22. 1925. Paris. Págs. 192-198. in Levi-Strauss, Claude. O cru e o cozido (Mitológicas v1). Tradução de Beatriz Perrone. Cosac & Naify. São Paulo. 2004. págs. 366 e 367.

h) Queima da peça cerâmica

Para as ceramistas do Alto Vale, observar a natureza é fundamental para uma boa molda e queima da peça. É necessário sentir o ambiente ao seu redor e perceber o melhor momento para realizar qualquer ação. Com esses cuidados, os artesãos evitam que as suas peças rachem durante a seca ou queima. Dona Sinhana ensina que, para a queima, deve-se colocar tudo no fogo, de bruços, peças viradas para baixo, empilhadas uma em cima do outra, e em qualquer lua, bastando que a lenha esteja bem seca e sem sujeira, principalmente de peixe ou gordura.

Também para o Abrão, a queima pode ser em qualquer lua. Ele construiu dois fornos para a queima das peças. Antigamente, os fornos não eram cobertos. Isso atrapalhava a queima e provocava a perda de muitas peças. A distância entre o local onde estão as peças e o forno também é importante porque, no transporte para a queima ou no retorno ao forno, sempre acaba ocorrendo uma rachadura ou quebra das peças. A Ivone possui um forno em seu terreno. Já a Dulce e a Sula não, ambas utilizam o forno da Ivone, que fica cerca de 700 metros de suas casas.

Acompanhei algumas queimas de peças da ceramista Ivone, que ocorreram nos dias 11 e 12 de janeiro de 2007, no bairro Encapoeirado. Para melhor acompanhar o processo, instalei-me no bairro, depois de alugar uma casa (vazia) por 15 dias. Minha estada durou de 05 até 20 de janeiro de 2007. Convivendo dentro da comunidade, tentei entender o processo de produção. Passaram-se alguns dias depois de minha chegada e ainda não havia conseguido acompanhar a queima. Era necessário esperar a lua certa.

Havia chovido por vários dias e quando não chovia, o tempo estava sempre nublado. A umidade do ar era muito alta. Em 10 de janeiro de 2007, fui avisado que o dia seguinte seria ótimo para a queima. Assim que fui avisado, dirigi-me até a casa da Ivone para combinar o horário que deveria chegar. Como estava instalado no bairro, poderia chegar bem cedo. Ivone, depois acompanhada do marido Salvador, que chegara um pouco depois porque havia ido buscar lenha para alimentar o forno, mostrou-me as peças que seriam queimadas no dia seguinte. Estavam todas secas e com uma cor preta bem brilhante. Algumas delas já tinham sido alisadas com uma pedra de rio. Combinei chegar às 7:30 da manhã.

Fez uma noite quente e acordei às 6:00 da manhã. O céu estava limpo, apesar de fazer um pouco de frio. Tomei um café e às 7:30 estava na casa da Ivone, que já estava acordada e colocando as peças no interior do seu forno, chamado de forno de barranco, que é construído assim: num barranco com 1,5 ou 2 metros de altura faz-se uma cavidade na parte inferior, onde será colocada a lenha e posteriormente ateado o fogo. Na parte de cima, cava-se mais uma cavidade, onde será colocada as peças. Entre as duas cavidades, há uma base com quatro a seis furos, por onde passará o calor e o fogo da parte de baixo para a de cima. O forno da Ivone possui seis furos. Um em cada canto e mais dois no meio. No “vermelhar” das peças, quando se “apura” o fogo, é quando o fogo já invadiu a parte de cima do forno, onde estão as peças.

Ivone colocava as peças uma a uma, tomando o cuidado para deixar espaço entre as peças e para não encostá-las na parede do forno. O espaço entre as peças e a parede é para a passagem do calor e do fogo. Ela explica que, sem esse espaço, as peças seriam queimadas incorretamente. A Ivone ia enchendo o forno, enquanto o Salvador alisava um pote com uma pedra de rio. Observada pela filha mais nova, Ivone pegou o pote alisado pelo marido e o pintou, usando os dedos, com o barro amarelo-ouro “tágua” (tágua). Fez um traço próximo à boca em toda a volta do pote. Ela pintava também outros vasos, após o alisamento com um seixo. Pintou esses com um barro preto, fazendo um ramo de flor em cada um. Fez um conjunto com três vasos. Após a pintura com o barro tágua ou o barro preto é necessário secar e alisar com o seixo a pintura, para que esta se fixe durante a queima.

Depois de colocar todas as peças no forno, cobriu-o com cacos de cerâmica e posteriormente com latas abertas e pedaços de zinco: “Para que não tome vento”, disse Ivone. O fogo foi ateado por volta das 9:30. O fogo, feito do lado de fora da boca do forno, é lento. Ela explica que o forno está úmido e precisa ser aquecido lentamente e alimentado continuamente no decorrer do dia. No final da tarde, o fogo será “apurado” para que ocorra o “vermelhar”. São 10:00 horas e o sol já está forte e muito quente.

Combino de retornar às 19:30. Nesse horário, diz ela, o sol está mais fraco e fica melhor para trabalhar. Retorno pouco antes do horário combinado, mas ainda faz muito calor. Surge a Ivone e diz que irá apurar o fogo. Empurra lentamente o fogo para dentro

do forno e coloca mais lenha para que o fogo tenha mais força. Ivone desaparece um pouco e retorna cinco minutos depois, vestida com uma camisa de manga comprida. Pergunto-lhe por que usar aquela camisa, se o calor estava insuportável, tanto o do sol, como o do fogo. Ela me responde que a camisa era para evitar o fogo nos braços.

Colocando muita lenha, Ivone apura então o fogo, que aumenta e começa a fazer um barulho alto. Mais lenha e o fogo incandesce, grita, atravessa os furos e atinge a parte superior do forno, deixando as peças vermelhas. Esse processo leva em média 20 minutos. Depois de as peças avermelharem, pedaços de lenha são retirados e deixa-se somente a brasa. O fogo é reduzido. As brasas maiores são arrastadas com uma vara. Ivone levanta lentamente um pedaço de zinco para verificar as peças e diz: “rachou”. Referia-se a algumas peças que haviam sido quebradas durante a queima.

São 20:00 horas e a noite ainda não chegou. O forno irá esfriar lentamente durante a noite até o outro dia, quando serão retiradas as peças. Combino de voltar no dia seguinte para ver a retirada. Retorno por volta das 8:00 horas da manhã. A Ivone já está retirando as peças. Algumas quebraram. Do conjunto de três vasos, só restou um, que acabou ficando comigo. Após a queima, a pintura que havia sido feita com o barro preto tornou-se branca, e a pintura amarela, com o tágua, que havia sido feita no pote, tornou-se agora vermelha.

Há outros tipos de fornos que não são de barranco, como é o caso do forno do Abrão e D. Sinhana, do Pavão, e também das ceramistas da Associação do Bairro Encapoeirado. São fornos construídos com tijolos e possuem cobertura. Por esse motivo, o fogo é iniciado dentro do forno e não fora, como ocorre com o da Ivone que, por não ter cobertura, toma chuva e fica úmido. Por esse motivo, o fogo é mais lento no forno de barranco.

Existe ainda a queima a céu aberto, técnica que não foi percebida na região do Alto Vale do Ribeira, mas que, segundo Darci Ribeiro, é utilizada pelos índios Urubus-Kaapor:

... o dia começou com a barulheira das índias que me chamavam para ver queimar uma panela enorme, modelada pela mulher do capitão velho.....Eram seis horas.

A panela estava deitada no solo e rodeada de enormes troncos que ardiam; fazia um calor insuportável, que foi aumentado hora a hora, até o meio-dia. Então retiraram os troncos, puxaram as brasas com a pá de farinha, rolaram a panela para outro lugar, a fim de arrefecer um pouco seu calor, limpando-a com ramos verdes, e a puseram de pé para esmaltar. O panelão cozinhou durante seis horas sob o fogo intenso; ao fim estava rubro e translúcido, resplandecendo como uma brasa no meio daquele braseiro⁹¹.

Não se sabe por quanto tempo existirão as técnicas tradicionais e centenárias para a produção cerâmica no Alto Vale do Ribeira. Como afirmei no capítulo anterior, a adoção de tornos, de fornos modernos vai, provavelmente, tornar inevitável a produção em série das peças. O desafio que fica é se essa produção em série vai descaracterizar por completo o modo tradicional de produção. Se por ventura isso ocorrer, fica aqui o registro de uma forma de produção que mobilizou essa comunidade por alguns séculos.

⁹¹ Ribeiro, Darcy. *Op. cit.*, pág. 467.

5. Documentação fotográfica

A divisão feita para apresentar os registros fotográficos que realizei tem mais uma finalidade de organização do que de estrita separação temática. Algumas fotos transitam por mais de um tema. Elas estão divididas por um fio condutor, que é o processo de produção, e vai desde os atores deste estudo, passando pelo barreiro, molda, até atingir a queima.

As legendas das fotos trazem em si o studium, onde você tem “de ler na fotografia os mitos do fotógrafo, fraternizando com ele, sem acreditar inteiramente neles e visam (esses mitos) reconciliar a fotografia e a sociedade.”⁹²

E quando o studium não é atravessado por um detalhe (punctum) que atrai ou fere, essa “fotografia unária é e tem tudo para ser banal”⁹³. As fotos de reportagens são unárias. A foto grita, mas não fere. Elas são recebidas de uma só vez. Nesses registros das ceramistas não.

⁹²Barthes, Roland. *A câmara clara*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1990. Pág. 48

⁹³ Idem, Pág. 66

5.1 - A comunidade e o meio ambiente

5.2 – Os artesãos

5.3 - O processo de produção

5.3.1 - O barreiro

5.3.2 - Amaciamento do barro (sova)

5.3.3 - Molda

5.3.4 - Alisamento do barro pré-secagem

5.3.5 – Secagem após primeiro alisamento

5.3.6 - Alisamento pós-secagem e a pintura com tágua (barro amarelo) ou argila preta

5.3.7 – Secagem pré-queima

5.3.8 – Queima

6. Conclusão

A fotografia, sua invenção, expansão e afirmação com meio de documentação legou à sociedade contemporânea um instrumento formidável de registro da memória coletiva. No Brasil, os trabalhos pioneiros de Hércules Florence e o papel de patrono de D. Pedro II contribuíram para o enraizamento da prática fotográfica, saindo de uma atividade para poucos especialistas em daguerreótipos e expandindo-se para a massificação e multiplicação dos fotógrafos amadores durante o século XX e contemporaneamente, como afirmou Susan Sontag.

As primeiras capturas fotográficas do processo de urbanização dos principais centros urbanos brasileiros em meados do século XIX anunciaram a industrialização do Brasil e, ao mesmo tempo, esconderam o abandono da vida rural (fenômeno planetário), para o qual só recentemente a fotografia retornou.

No Alto Vale do Ribeira é emblemático esse esquecimento. Por isso fiz recortes, enquadramentos gerais, fechados. Apesar de boa parte das fotos das ceramistas e do processo de produção de cerâmica revelarem certa suavidade, há algo em todas que apresentam uma carga dramática subjacente, algo de pungente. Por exemplo, há uma foto em que uma ceramista, na cozinha de sua casa de madeira, está rodeada de panelas de alumínio, não de barro. Intrigado, descobri depois que as panelas de alumínio são também representações de status: “Quem usa panela de barro é pobre”, disse-me uma delas. Com esse viés quase incompreensível de anti-propaganda, pode restar à cerâmica local apenas a finalidade de peça decorativa.

Para constituir um “corpus” no sentido que Barthes aponta, apliquei durante este trabalho uma classificação para obter uma amostragem significativa do artesanato da cerâmica. Necessário dizer que essa amostragem foi quase o último passo, de tal forma que a classificação foi se construindo no decorrer da feitura da dissertação. Isso implicou uma decisão voluntária, um recorte arbitrário do que deveria ser salvo do esquecimento. Além de meus impulsos e desejos, das qualidades específicas de meu equipamento, da minha identificação com as três comunidades (uma das quais onde nasci e cresci), tentei impor algum rigor técnico e teórico, só alcançado, novamente, no final do trabalho.

Nas centenas de fotografias que tirei (essa minha intervenção sobre um barro ainda a ser moldado), há algo de um profissional, que lida com a fotografia como meio

de vida, há algo de um amador, de um apaixonado; há uma retórica, no sentido de um discurso que foi construído, e uma estética, que deveria, por suposto, potencializar todas as qualidades e intenções das fotos.

Se o objetivo deste trabalho foi abordar a fotografia como instrumento de documentação e registro da memória coletiva da centenária produção da cerâmica no Alto Vale do Ribeira, este foi intentado por intermédio da captura da memória coletiva dessas comunidades. Neste aspecto, o registro fotográfico assume um papel social dentro do Alto Vale do Ribeira e almeja mapear, criar ou atender uma demanda social local, evitando o esquecimento de todo o processo de fazer a cerâmica.

A fixação de recortes de uma realidade na qual pessoas, grupos e comunidades estavam engajadas, obedeceu, como disse, a critérios seletivos, em que outras partes dessa realidade foram desprezadas. Contudo, esteve sempre no foco a necessidade de se reforçar os laços de uma memória comunal, no sentido de manutenção daquilo que é essencial na identidade de um grupo.

Alerta ao risco de usar a fotografia como “spectrum”, no sentido de espetáculo, e no que há de terrível nessa acepção, acredito que os registros feitos se, por um lado, congelam e “mortificam” uma realidade, por outro, privilegiam uma memória que deve permanecer, no sentido de se apropriar da coisa fotografada.

Permanece no Alto Vale do Ribeira muito dos elementos nômades do caipira paulista dos quais falou Antônio Cândido. Os ranchos de madeira grossa, algo de seu primitivo arsenal para cozimento, com peças de barro, e a convivência com panelas de alumínio (significando modernidade), descritos por Cândido, podem ser vistos nos meus registros fotográficos.

Essa memória que trafega do rural para o urbano, com intermediações da tradição oral, da prática popular, da presença da televisão e sua influência, está de alguma forma retratada. Há algum paralelo, no âmbito do Brasil, entre a prática da cerâmica no Alto Vale do Ribeira com o de outras regiões, como em Cunha, no Estado de São Paulo, no Amazonas, no Pará, e no Nordeste brasileiro.

Acredito que a atividade da cerâmica no Alto Vale pode ser conciliada com a chegada inevitável de novas técnicas. Mas encontrar mecanismos que ajudem a manter viva essa atividade no Alto Vale é crucial. Coloco aqui algumas das sugestões apresentadas pelas artesãs, das três comunidades, para melhor organizar a produção, a distribuição e a venda das peças: apoio para a construção de fornos de tijolo em substituição aos fornos de barranco, via permuta com peças prontas; compra, pelas

prefeituras, de parte da produção; organização de feiras e eventos, em âmbito regional, destinados à venda da produção; e ampliação de canais para colocação em consignação das peças, hoje restritas à Casa do Artesão, de Apiaí.

Acredito ainda que iniciativas dos governos estadual e federal podem contribuir para a produção, geração de renda e emprego com a cerâmica do Alto Vale. Via Estado pode-se organizar eventos voltados para a promoção da atividade cerâmica em nível estadual. Bolsas concedidas por entidades públicas estaduais para a implementação de projetos locais de preservação, estímulo e incentivo à cerâmica também são importante instrumento. Através do Governo Federal podem-se estender esses eventos de promoção para todo o País, estimulando o intercâmbio de técnicas e de venda dos produtos. Vale ressaltar que instrumentos federais, como a Lei Rouanet, podem contribuir para a implementação de projetos que fortaleçam a atividade cerâmica na região.

A cerâmica é uma arte, convertida em comércio vira artesanato. Enquanto comércio, a cerâmica do Alto Vale corre riscos por sua instabilidade, precariedade e falta de apoio. Não à toa, as ceramistas recorrem à agricultura para complementar o seu sustento, para fazer um “dinheirinho”, no dizer das artesãs.

Penso que enquanto arte, sobreviverá. Haverá sempre alguém disposto a continuar a fazer, com o barro da região, panelas para cozinhar, xícaras, bules, “caldeirãozinhos”. Seja pelo prazer estético de se criar e produzir algo, seja para manter viva a herança de antepassados. Não há um limite claro, nesse cruzamento entre a necessidade econômica e o prazer da produção, da criação, da materialização com as mãos das peças cerâmicas. É uma prática milenar, que guarda ressonâncias bíblicas, com forte apelo popular: “*Então Javé Deus modelou o homem com a argila do solo, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida, e o homem tornou-se um ser vivente*”⁹⁴. A transformação do barro, do “nada” ou daquilo que não tem forma, que está na natureza, em um objeto definido, materializado, seja numa peça utilitária ou decorativa, é ainda hoje uma prática sedutora.

⁹⁴ Bíblia Sagrada. Paulus Editora. São Paulo. 2001. Gênesis, cap.2, vers.1, pág. 15.

9 - Bibliografia

9.1 - Bibliografia Específica

- Andrade**, Rosane de. *Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro*. Estação Liberdade- EDUC. São Paulo. 2002.
- Araújo**, Manoel. Lemos, Carlos A.C. *O Álbum de Afonso. A reforma de São Paulo*. São Paulo. Pinacoteca do Estado, 2001.
- Bardi**, P.M. *Em torno da fotografia no Brasil*. Banco Sudameris. São Paulo.1987.
- Barthes**, Roland. *A câmara clara*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1990
- Benjamin**, Walter. “*Pequena História da Fotografia*”, in *Magia e técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1994..
- Bilac**, Olavo. *Fotojornalismo*. In: Dimas, Antonio (org.). *Vossa Insolência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Bisilliat**, Maureen. *Museu Folclórico Edson Carneiro: Sondagem na Alma do Povo*. Empresa das Artes. São Paulo. 2005.
- Bourdieu**, Pierre. *Un art medio*. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 2002.
- Cadernos de Fotografia Brasileira**. *Canudos*. IMS. Número I. 2002.
- Ceravolo**, Marina Villares Novaes. *Cerâmica de Apiaí: momentos de uma pesquisa em arte popular*. Revista Cerâmica. Associação Bras. de Cerâmica. Ano XXXIV. Vol. XXXIV Número 217. Fev/1988. Pág.15 A.
- _____, Amarante Junior, Armando e Correa, Waldomiro Lunardi Pires Correa. *Aspectos gerais sobre a cerâmica de Apiaí e levantamento preliminar das argilas utilizadas como matérias-primas*. Revista da Cerâmica. Novembro de 1982.
- Dalglish**, Lalada. *Noivas da Seca: Cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. Unesp. São Paulo. 2006.
- Dantas**, Carmen Lucia Tavares Almeida. *Carrapicho: cerâmica e arte*. Editora da Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 1980.
- Dines**, Milton. Fotos de, Catálogo de exposição Brasil das Artes. *Com água e terra do Jequitinhonha*. São Paulo. s/d.
- Fernandes Junior**, Rubens. *História da fotografia no Brasil: panorama geral e referências básicas*. IMS. São Paulo: 1998.

- Freund**, Gisele. *Fotografia e Sociedade*. Editora Vega. Portugal. 1995.
- Instituto Moreira Salles**. *Guilherme Gaensly e Augusto Malta: dois mestres da fotografia brasileira no Acervo Brascan*. Catálogo exposição 2003. São Paulo.
- Kossoy**, Boris. *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. Instituto Moreira Salles. São Paulo 2002.
- _____. *Fotografia e história*. 2º ed. Ateliê Editorial. São Paulo. 2001
- _____. *Hercule Florence. 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. Livraria São Paulo. Duas Cidades. 1988.
- _____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica..* Ateliê Editorial. São Paulo. 1999.
- _____. *A fotografia como fonte histórica. Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo. São Paulo. 1980.
- Kopte**, Martha Johanna e **Louro**, Ana. *Um estudo de olaria no contexto do folclore*. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas. IMESP. São Paulo. 1979.
- Lago**, Pedro Correa. *Militão Augusto de Azevedo. São Paulo nos anos 1860*. Ed. Capivara. Rio de Janeiro. 2001.
- Laurito**, Ilka Brunhilde. *Retrato de um photographo*. In: SÃO PAULO em três tempos: álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887-1914). Texto Ilka Brunhilde Laurito, Carlos Alberto Cerqueira Lemos, Eduardo J. Rodrigues, Lúcio Gomes Machado. São Paulo: Imesp, 1982.
- Nascimento**, Haydée. *Cerâmica Folclórica utilitária de Apiaí*. Revista Cultura – Mec. Brasília No 21./ abr/jun. 1976, ano 5.
- Nascimento**, Manoel – *Formação em Fotografia*. Edicom. São Paulo. 2002.
- Newhall**, Beaumont. *Historia de la fotografia*. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona. 2002.
- Paes**, Maria Helena, Duarte Geni Rosa, Vanucchi Camilo. *Leituras da imprensa/fotografia Sebastião Salgado*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.
- Queiroz**, Tereza Aline Pereira. *A narrativa do olhar/fotografia Sebastião Salgado*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.
- Klaus** Rosalinda. *O fotográfico*. Editorial Gustavo Gilli S/A. Barcelona. 2002.
- Mancebo**, Oswaldo. *Apiaí: Do sertão à Civilização*. São Paulo: Editora Omega 2001.
- Machado**, Arlindo, *A Fotografia sob o Impacto da Eletrônica* in Samain Etienne (org. O Fotográfico – p. 317 à 325). São Paulo: Hucitec/CPNq, 1998.

_____. *A ilusão especular (Introdução à fotografia)*. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1984.

Schoburg, Robert. *Travels in British Guiana (1840-1849)* transl. e edit. By W. E. Roth), 2v. Georgetow. In Levi-Strauss, Claude. *O cru e o cozido* (Mitológicas v1). Tradução de Beatriz Perrone. São Paulo. Cosac & Naify, 2004.

Silva, Ana Maria Tadeu da. *A arte Popular em argila. Cerâmica figurativa e utilitária de Apiaí*. Monografia. Faculdade Paulista de Arte. São Paulo, 2003.

Sontag, Suzan. *Sobre Fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.

_____. *Fotografia e Sociedade*. Vega. Lisboa. 1995.

Turazzi, Maria Inês. *Marc Ferrez*. Cosac & Naif. Edições Ltda. São Paulo. 2000.

Vasquez, Pedro. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2002.

9.2 - Bibliografia Geral

Arrigucci Jr., Davi, *Móvil da memória*, in Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

Arruda, Gilmar. *Cidades e Sertões*. Edusc. 2000. Bauru.

Braverman, Harry. *Trabalho e Capital Monopolista. A degradação do trabalho no séc.XX*. Rio de Janeiro. Editora Zahar Editores. 1981. 3ª Ed.

Bueno, Silveira. *Vocabulário Tupi-Guarani-Português*. Brasilivros Editora. São Paulo, Goiânia. 1982.

Candido, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34. 10ª Ed. 2003.

Cascudo, Luis da Câmara. *Superstição no Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia. 1985.

Castel, Robert. *Imagens e fantasmas*. In Bourdieu, Pierre. Un art medio. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, 2002. p. 335.

Constant, Tastevin. *La legenda de Bóyusu em Amazonie*. Revue d'Ethnographie et des traditions Populaires, 6e année, n 22. 1925. Paris.

Drucker, Peter F. *The Way to Industrial Peace*. In Harpes Magazine, nov./dezem. 1946 e jan. 1947.

Friedman, Jorge. *O Trabalho em Migalhas*. Editora Perspectiva. São Paulo 1972.

Furtado, Celso. *O capitalismo global*. São Paulo, Editora Paz e Terra. 2ª Ed. 1998.

_____. *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1965.

Gambini, Roberto. *Espelho Índio: A Formação da Alma Brasileira*. São Paulo: Editoras Axis Mundi/Terceiro Nome. 2000.

Greimas, A.J., *Da Imperfeição*, trad. A.C. de Oliveira, São Paulo, Hackers, 2002

Hobsbawm, Eric. *A Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Halbwachs, Maurice: *A memória coletiva*. Editora Vértice. São Paulo, 1990.

Landowski, E. e OLIVEIRA, A.C. de (eds.), *Do inteligível ao sensível*. São Paulo, Educ, 1995.

_____, DORRA, R. (eds.), *Semiótica, estesis, estética*, São Paulo-Puebla, EDUC-UAP, 1999.

Landowski, E. *A sociedade refletida*, Trad. E. Brandão. Educ-Pontes. São Paulo. 1991.

_____, *Presenças do outro*, Trad. M. Amazonas. Perspectiva. São Paulo. 2002.

_____, *Passions sans nom*. PUF. Paris. 2004.

_____, “*Aquém e além das estratégias, a presença contagiosa*”, Documentos de estudo do CPS, n.3, São Paulo, editora do CPS, 2005

Maluf, Marina. *Ruídos da Memória*. Editora Siciliano. São Paulo. 1995

Lèvis-Strauss, Claude. *O cru e o cozido*. (Mitológicas v1). Tradução de Beatriz Perrone. São Paulo. Cosac & Naify, 2004.

Lins de Barros, Myrian Moraes. Memória e família, in Estudos Históricos, vol. II, no 3, Rio de Janeiro , Vértice, 1989, pág. 33, in *Ruídos da Memória*.

Paes, Marilena Leite. *Arquivo e teoria e pratica*. 3ª edição. Rio de Janeiro. Editora da FGV, 1997.

Prado, Heloisa de Almeida. *Organização e administração de biblioteca*. T.A. Queiroz Editor. São Paulo. 2000.

Martins, Wilson. *A palavra escrita: historia do livro, da imprensa e da biblioteca*. Ática. São Paulo, 3ª ed. 2002.

Masi, Domenico di. *Desenvolvimento sem trabalho*. Editora Esfera. São Paulo, 1ª ed. 1999.

- Queiroz**, Renato da Silva. *Caipiras negros no Vale do Ribeira*. Um estudo de antropologia econômica. Edusp. São Paulo. 2004.
- Ribeiro**, Darcy. *Diários Índios. Os Urubus-Kaapor*. Companhia da Letras. São Paulo. 1996.
- _____. *O Povo Brasileiro*. Companhia da Letras. São Paulo. 2006.
- Ridenti**, Marcelo. *Rebeliões e Utopias*. In Aarão Reis Filho, Daniel; Ferreira, Jorge e Zenha, Celeste. *O Século XX. O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2000.
- Salles**, Cecília A. *Crítica Genética: Uma (nova) introdução*. Educ. São Paulo. 2000.
- _____. *Gesto Inacabado*. Annablume. São Paulo, 3ª ed. 2002.
- Santaella**, Lucia. *Cultura das Mídias*. Editora Experimento. São Paulo. 1996.
- Sontag**, Susan. *Questão de ênfase*. Tradução Rubens Figueiredo. Companhia das Letras. São Paulo. 2005.
- Tessitore**, Viviane. *Como implantar centros de documentação*. Imesp, São Paulo, 2003.
- Truffaut**, François. *Hitchcock Truffaut*. Companhia das Letras. São Paulo. 2004.
- Wiley**, G.R. *Cerâmica*. In: Ribeiro, B. (Coord.). *Suma Etnológica Brasileira. Tecnologia Indígena*. Pretrópolis: Vozes, 198, vol 2.
- Zular**, Roberto. (org.) *Criação em processo – Ensaio de crítica genética*. Iluminuras. São Paulo. 2002.

9.3 – Catálogos

- Cedran**, Lourdes, textos. **Colucci**, José, fotos. Catálogo de exposição Cerâmica de Apiaí no Paço das Artes, 1979. Secretaria de Estado da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia. São Paulo.
- Revista Cerâmica**. Associação Bras. de Cerâmica. Ano XXXIV. Vol. XXXIV, Número 217. Fev/1988.
- Ruman**, Evelyn. Fotos de, *Catálogo de exposição Brasil das Artes*. Herdeiros de Vitalino. Cerâmica de Caruaru. São Paulo s/d.
- Salgado**, Sebastião. *O fim da pólio: a campanha mundial para a erradicação da doença/fotos* Sebastião Salgado: prefácio de Kofi A. Annan; tradução de Cláudio Marcondes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

9.4 – Sites e Jornais

Adriano, Carlos. “*Os quase-filmes de Oiticica*” – Revista Trópico

<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1640,1.shl> – Acesso 21/03/07- às 21:00.

Brandão, Ignácio de Loyola. *O passado chega no meio da rua*. Caderno 2. Jornal O Estado de S. Paulo. Pág. D2. 07 de março de 2003.

IBGE: www.ibge.gov.br

PNUD – ONU: www.pnud.org.br/noticias/reportagens/index.php

5.1 - A comunidade e o meio ambiente



(13/07/2005) - Em primeiro plano, ceramista alisa uma peça ainda umidecida. Ao fundo, outra ceramista sentada na janela. As duas fazem parte da associação.



(07/07/2006) Maria Aparecida frita pastéis de farinha de milho na cozinha da associação. Um salgadinho vendido para arrecadar dinheiro para a entidade. Chama a atenção a ausência de panelas de barro.





Acima: em grupo, as ceramistas moldam peças. Rosilene Lopes de Oliveira (de camiseta preta) é a atual presidente da Associação do Artesãos do Bairro Encapoeirado. (20/01/2005)



Ao lado: Rosilene Lopes de Oliveira descansa na janela da associação. (13/07/2005)

Ao lado: Morador do bairro Encapoeirado, carrega bezerro recém-nascido, acompanhado pelo filho. Em certos momentos a vaca que pariu o bezerro se voltava para notar o filhote. (13/07/2005)





Acima: - “Quem usa panela de barro é pobre”, diz Dulce Lima Pereira, artesã do bairro Encapoeirado que prefere usar panela de alumínio. “É mais bonito”. 13/07/2005.

Dulce que não é associada dos artesãos do Bairro Encapoeirado, não acredita em iniciativas públicas para melhorar a região. 13/07/2005.



A casa da Dulce (ao lado). Ao fundo uma plantação e à esquerda o barracão onde ela guarda a sua produção de cerâmica. Trabalhar na lavoura é a outra fonte de renda das ceramistas. (19/01/2007).



acima: 12/07/2005 - Maria de Lourdes Matos, ceramista do Bairro Pone Alta.



ao lado: 13/07/2005 - Forno de queima no barranco, da ceramista Ivone Maria da Cruz, no bairro Encapoeirado

ao lado: 12/07/2005 - Forno de queima de solo, com cobertura, da ceramista Ana Gonçalves. Bairro Pavão, município de Itaóca.



5.2 – Os artesãos











Ana Gonçalves de Andrade, a Dona Sinhana, mostra um pote para colocar água. 12/07/2005.



Abraão Machado de Lima, um dos poucos ceramistas homens. 13/04/2006



5.3 - O processo de produção

5.3.1 - O barreiro



5.3.2 - Amaciamento do barro (sova)



5.3.3 - Molda - Bairro Encapoeirado - Registro 1

fotos: Manoel Nascimento 29/12/2006



Ao fazer um rolete de barro inicia-se o molde da peça.



Deve se observada a espessura correta do rolete.



Adicionando-se um rolete em cima do outro.



Prende-se o rolete com uma das mãos e com a outra inicia-se a liga do barro.



O rolete deve girar em cima da base já construída.



Sempre firmando com uma mão e com a outra moldando o rolete.



Como não se usa o torno, é necessário girar a peça com as mãos.



E no outro lado repete-se a colocação do rolete, sempre firmando-o.



Para finalizar uma camada, une-se a pontas do rolete.



Inicia-se outro rolete, separando um pedaço de barro.



Amassa-se o barro para amaciá-lo e facilitar a liga.



Após amassá-lo bem ele é esticado até a espessura desejada.



O alisamento fará perceber alguma impureza.



Com o auxílio de uma colher é feito o preenchimento dos



A peça já moldada é colocado pra secar à sombra

5.3.3 - Molda - Bairro Encapoeirado - Registro 1

fotos: Manoel Nascimento 29/12/2006



Inicia-se novamente o rolete.



Esticando para os lados.



E comprimindo- contra a mesa.



E girando-o para trás e para frente.



Rapidamente puxa para os lados.



Coloca o rolete sobre o anterior .



Firma-o com a mão sempre úmida.

abaixo: Colocação do último rolete.



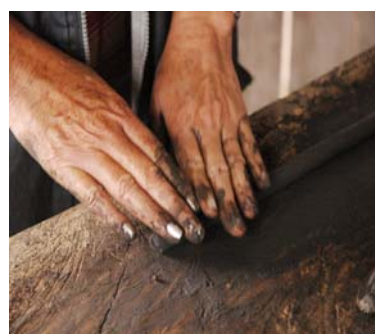
Com um beliscão junta-se o roletes.



Comprime o rolete com os dedos.



Após alisar, coloca-se outro rolete.



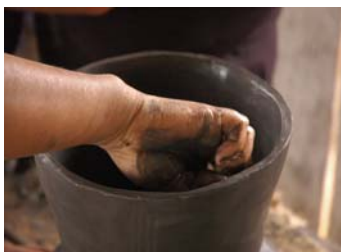
Um último rolete para as imperfeições.

5.3.3 - Molda - Bairro Encapoeirado - Registro 2

fotos: Manoel Nascimento 20/01/2005



Nessa molda é possível perceber a construção, sob um pano, de uma base redonda onde será iniciada a colocação dos roletes.



A umidade nas mãos facilita o deslizamento entre a peça, o alisamento e molda das paredes e melhora a fixação dos roletes.



Utiliza-se alguns instrumentos para facilitar a molda, exemplo um pedaço de serra utilizado para cortar metal.



A finalização é sempre sem acessórios. Assim é possível perceber a umidade da peça, evitando que rache ainda na molda.



O interior da peça é uma preocupação. O alisamento interno obedece as mesmas regras do lado externo: mãos sempre úmidas.

5.3.3 - Molda - Bairro Pavão - Registro 3



No bairro Pavão repete-se a mesma técnica de molda, existente em Ponte Alta e Encapoeirado.
Poucos acessórios.



Movimentos delicados e mãos sempre úmidas, evita o rompimento da peça. Utilizar o barro correto facilita a molda.



A preocupação com a parte interna das peças é importante para o ceramista. Evitar espaços vazios entre os roletes.



Repete-se os mesmos passos a cada rolete aplicado. A junção dos roletes e alisamento sempre com as mãos úmidas.

5.3.3 - Molda - Bairro Ponte Alta - Registro 4



Molda do barro no Bairro Ponte Alta, se assemelha aos demais pólos de produção da cerâmica do Alto Vale.



A colocação do roletes é um importante passo e deve ser bem feita, para evitar a entrada de ar durante a queima.



A ceramista Piu, realiza a molda, juntamente com o seu filho. Sincronismo no processo de produção.



Um pequeno alisamento é realizado após a colocação de cada rolete. E finalizado com uma pequena madeira



A peça é girada manualmente, para que se alise os lados. E sem o torno, essa molda não se repete em duas peças.

5.3.3 - Molda - Bairro Ponte Alta - Registro 5



“A primeira peça que fiz era foi cachorro, gato, porco, eu tirava da cabeça”
Trindade de Oliveira, que no início não gostava de cerâmica, hoje se ocupa com as figuras zoomórfica e antropomórficas.



Trindade Teixeira de Oliveira, molda um cachorro. “Não aprendi gostar de televisão e acho que poderia mudar o jeito de fazer com influências da televisão. Tiro tudo da cabeça.”



“Todas as idéias vem da cabeça. A noite que eu não estou querendo dormir, eu fico lembrando o que eu vou fazer no outro dia”.



Jaqueline de Oliveira, que aprendeu a fazer peças com Dona Trindade, diz que não sabe fazer bichos: “é muito difícil, acho bonito, mas não sei fazer, boneca, por exemplo, também não sei, é muito difícil fazer o rosto, elas não saem quando eu faço”.

5.3.4 - Alisamento do barro pré-secagem



O alisamento inicial se dá durante o processo de molda, com o barro ainda molhado. Alisa-se o barro até desaparecer os sinais do rolete e a peça ficar inteiramente lisa.



Molha-se a mão, ou o material que está sendo usado, e passa-se na peça, alisando-a levemente e sempre continuando o molde com os roletes de barro



Pequenos acabamentos se faz com o barro ainda umido. E com o auxílio de acessórios, como um pedaço de madeira, alisa as partes externas e internas.

5.3.5 – Secagem após primeiro alisamento



Depois de terminar o alisamento, deixa-se a peça secando à sombra por cerca de oito dias ou mais, se for inverno ou o tempo estiver frio.



Enquanto aguarda a secagem da peça, elas se ocupam de outra atividade, tais como socar o barro, limpar a associação e também fazer salgados.



As peças devem ser secas à sombra para evitar rechaduras. Após a secagem, a cor preta se acentua.

5.3.6 - Alisamento pós-secagem e pintura com tágua ou argila preta



Após a secagem, faz-se novo alisamento, passando-se uma pedra por toda a peça. Firma-se bem a pedra sobre a peça e vai-se alisando-a até ficar brilhante.



Depois dessa etapa, a peça vai para a pintura, quando se aplica, com as pontas dos dedos, um barro amarelo chamado tágua ou tauá.



O tágua é um barro de cor amarelo-ouro, composto de argila e óxido de ferro que, após a queima, se torna vermelho.



5.3.7 – Secagem pré-queima



Secar as peças a sombra é necessário para o barro descansar e não rachar no hora da queima.



Antes da queima, as peças possum a cor preta, que se altera após a queima e muda para o vermelho.



5.3.8 – Queima

