

A CIÊNCIA DO BARRO E OS SENTIDOS: PERCEPÇÕES SOBRE EXPERIMENTOS CERÂMICOS ARQUEOLÓGICOS EM JURUTI, PARÁ, BAIXO AMAZONAS

LILIAN PANACHUK

RESUMO

Neste trabalho, interessa discutir os experimentos realizados com ceramistas do baixo amazonas, no município de Juruti, extremo oeste do estado do Pará, buscando observar os objetos cerâmicos arqueológicos em paralelo. O foco é ressaltar os processos construtivos das vasilhas no que tange o trabalho investido, o empenho do corpo, os gestos e seus paralelos na morfologia e na decoração, traçando semelhanças e diferenças técnicas. Entender a olaria como técnica de corpo e trazer a experimentação para o diálogo com ceramistas permite ocupar outro ponto de vista sobre o barro, ao experimentar com as mãos, os olhos e a boca. O interesse aqui é refletir criticamente sobre a tecnologia cerâmica, buscando o entendimento acurado do objeto, em sua relação com o corpo, que molda e é moldado, reciprocamente.

PALAVRAS - CHAVE

Tecnologia Cerâmica; Baixo Amazonas; Arqueologia Experimental; Arqueologia Colaborativa; Corpo

SCIENCE OF CLAY AND SENSES: PERCEPTIONS ABOUT CERAMIC ARCHAEOLOGICAL EXPERIMENTS IN JURUTI, PARÁ, BAIXO AMAZONAS

SUMMARY

This work aims to discuss the experiments carried out with ceramists from the low Amazonas, in Juruti town, extreme west of the state of Pará, Brazil, trying to observe the archaeological ceramic objects in parallel. The focus is to emphasize the constructive processes of the vases in what concerns the work invested, the commitment of the body, the gestures and their parallels in morphology and decoration, drawing similarities and technical differences.

Understanding pottery as a body technique and bringing the experimentation to the dialogue with ceramists allows one to occupy another viewpoint on clay work, by experimenting it with hands, eyes and mouth. The aim here is to wonder critically on ceramic technology, searching the accurate understanding of the object in its relation to the body, which shapes and is molded reciprocally. living people of the Amazon.

KEYWORDS

Ceramic Technology; Low Amazon; Experimental Archaeology; Colaborative Archaeology; Body

SOBRE OS AUTORES

LILIAN PANACHUK

Lílian Panachuk iniciou suas pesquisas no Setor de Arqueologia da Universidade Federal de Minas Gerais. Posteriormente incluiu a museologia em suas preocupações acadêmicas, durante o mestrado na Universidade de São Paulo. Entre 2007 e 2014 realizou pesquisas na região amazônica compondo a equipe da Scientia Consultoria Científica. Em 2015 retornou para a Universidade Federal de Minas Gerais, ingressando no doutorado para pensar a produção cerâmica no corpo.

SUBMETIDO EM

Março de 2017

APROVADO EM

Agosto de 2017

Le Breton (2016: 61) proclamou que a “ciência não é o conhecimento do objeto que eu toco, vejo, cheiro, degusto ou ouço; ela é puritana, ela recusa o corpo e olha as coisas com frieza e com espírito de geometria”. Neste artigo, o objetivo é justamente aceitar o corpo e colocá-lo em relevo, nesse aprendizado através do corpo vivenciado no artesanato. Se a olaria for uma técnica corporal, convém admitir que seu instrumento primordial será o corpo (Mauss 2003).

O interesse aqui é observar a olaria como prática corporal que transmite informações e memórias por meio de gestos reiterados, compartilhados coletivamente (Taylor 2008; 2013), que geram marcas reconhecíveis nos artefatos.

Uma ciência concreta, como a ciência do barro, prescinde da experiência de corpo para enraizar em si próprio as qualidades sensíveis (Lévi-Strauss 2011). Ao sermos cativados pelos experimentos – não para virarmos ceramistas (ou também) –, é possível pensar sobre a memória de uma perspectiva renovada. Somente com a materialidade é possível ativar a experiência sensorial, que é também material (Le Breton 2009; 2016; Serres 2001), não para termos as mesmas sensações de oleiras passadas, mas para ocuparmos um paradigma que inclua o corpo e seus gestos em suas relações com objetos. Ao habitarmos novos lugares, nos impregnaremos do conhecimento nativo (Ingold 2000), do “tempo das coisas” (Prado 2016) e levaremos a sério a epistemologia nativa (Schechner 2013). É preciso habitar de novas formas o mundo para pensarmos a ciência, especialmente a do barro, tão ardilosa.

Nesse artigo, importa pensar no trabalho investido do ponto de vista do corpo, dos gestos acionados e reiterados, das marcas deixadas no objeto e da variabilidade no desempenho. Foi preciso aprender o barro à forma local, com a “mão na massa”, em uma educação integral.

Contextos, pessoas, técnicas

Conforme o historiador jurutiense Nascimento Filho (2012), foi o grupo cristão Caritás o responsável direto por impulsionar o artesanato local, desde 1970 – sob a liderança da religiosa alemã Gertrude Maria Henndenberger, conhecida como irmã Brunildes –, ofertando cursos diversos, inclusive de cerâmica com inspiração arqueológica, promovendo a venda do produto em feiras internacionais. Ainda no início de 1980, a organização cristã ajudou a criar a Associação dos Artesãos do Município de Juruti (AMJU) e oportunizou um curso com o Mestre Adelino de Belém, focalizando o material cerâmico da Tradição Arqueológica Policroma da Amazônia, presente nas ilhas da foz do Amazonas. A temática havia despertado o coletivo a refletir sobre artefatos antigos, e o curso impulsionou essa arte e sua valorização no município. É desse período a aquisição do torno de olaria e a construção do forno a lenha para queima das peças.

O coletivo de ceramistas é composto por uma maioria expressiva de mulheres, muitas delas aparentadas por redes familiares e de compadrio (Gosselain 2012). Há muitas gerações empenhadas na tarefa artesanal e essa diversidade é essencial em uma oficina para potencializar reciprocamente a dinâmica entre autoridade e autonomia (Sennett 2009). A situação da arte cerâmica no município é potente em decorrência da instrumentalização local, havendo produção contínua, com diferentes artesãs e artesãos conhecidos pelo município, na cidade e no campo.

Nesse contexto, um estudo experimental foi realizado em conjunto com 21 artesãs e três artesãos afiliados da AMJU, na região do Baixo Amazonas, no ano de 2008, durante um mês (Panachuk 2011). Um dos objetivos da pesquisa foi incluir o coletivo

para pensar o material arqueológico pré-histórico local e regional, em relação às técnicas produtivas, por meio de um curso prático sobre cerâmica.

Contamos com o apoio de Levy Cardoso, mestre ceramista de Belém, convidado para compartilhar suas experiências e conduzir a prática oleira junto a esse coletivo heterogêneo. Para o desenvolvimento do curso, ceramistas foram as lideranças. De minha parte, como arqueóloga, o interesse era apresentar um panorama dos estudos arqueológicos sobre a região do Baixo Amazonas (Panachuk e Caldarelli 2008). Somávamos então 26 pessoas, sendo que em média 20 estavam na AMJU diariamente, durante esse trabalho conjunto. Em comum, todos nós fomos criados por meio da produção e venda de artesanato pela família, e todos nós conhecíamos o barro desde a infância, tendo observado outras pessoas realizarem essa tarefa inúmeras vezes. Ser filha de artesãos certamente me aproximou dessa comunidade de artistas, como alguém que pertence a essa cultura do barro, a essa tradição artesanal familiar (Prado 2016; Panachuk 2017).

Ao estudarmos o material cerâmico arqueológico, focalizamos no acervo conhecido para a área e os sítios arqueológicos escavados durante os estudos preventivos realizados pela equipe da Scientia Consultoria Científica (Panachuk e Caldarelli 2008). Na região, os materiais mais frequentes podem ser atribuídos à Tradição Arqueológica Inciso Modelada e Inciso Ponteada (Panachuk 2016), fartamente conhecidos pelos ceramistas, pois são encontrados na roça, no banho de igarapé e também no quintal de casa.

Figura 1



Material arqueológico de Juruti, Sítio Terra Preta 1 e 2.

Primeira linha: Tradição Inciso Ponteada, mais popular até 30 cm de profundidade;
Segunda linha: Tradição Globular entre 30 e 50cm; Terceira linha: Tradição Barrandóide, abaixo de 50 cm até 170cm de profundidade. Fotos Greyce Oliveira, Acervo Scientia, 2008.

Para o curso, disponibilizamos material arqueológico dos sítios locais, réplicas fornecidas por Levy Cardoso, apostilas ilustradas sobre a cerâmica local e regional, livros

diversos sobre arqueologia e lupa binocular (Panachuk 2011). Inicialmente, apresentei os resultados das pesquisas arqueológicas na região e no município (as características do material cerâmico, área de abrangência, cronologia), além do modo de proceder para estudar o artefato cerâmico. Durante minha fala, poucas interrupções verbais, mas a todo instante as mãos consultavam objetos ou observavam imagens impressas com atenção, olhos desafiadores me encaravam.

Depois de entendidos o procedimento e o cenário arqueológico local e regional, o coletivo de artistas traçou o diagnóstico sobre os artefatos cerâmicos que tinha observado e sobre os quais me escutou falar. O grupo concordou e elucidou alguns pontos técnicos e discordou de outros tantos. Havia um deleite em perceber continuidades técnicas entre o material arqueológico e o contemporâneo. Ao conectar passado e presente, a cerâmica acionava um elo temporal como artefato ancestral. Ao mesmo tempo, não se intimidaram com os livros, questionaram tudo o que viram.

Para as artesãs, os objetos cerâmicos arqueológicos foram feitos com o “barro bem lisinho”, o que significava que “o barro tinha sido coado” e o peneiramento manteve o diâmetro regular das impurezas. No material arqueológico, os elementos não plásticos raramente alcançam 1 mm, conforme reiterado na análise. Somente por tocar o material, identificaram cauxi, presente na amostra arqueológica estudada, e viram na lupa a esponja na pasta cerâmica. A presença do caule do caripezeiro (caripé) na pasta de argila chamou a atenção, pois ainda é usado para dar liga. Para elas, o cauxi estava presente na fonte de argila e o caripé teria sido incluído. A técnica do acordelamento foi identificada com facilidade por trincas e quebras. Ainda é uma técnica bastante utilizada na região, associada às populações indígenas, conforme as ceramistas apontaram em várias oportunidades. As estrias para fixar apliques também foram reconhecidas, pois são feitas na atualidade. Os fragmentos, mesmo os menores, eram facilmente identificados em relação ao objeto completo, em projeções imaginárias. As marcas de uso foram reconhecidas, especialmente a cocção. Os animais identificados em artefatos cerâmicos arqueológicos – sapo, cobra, urubu, coruja, cachorro, onça – foram alvo de chacota das artistas, e a nomeação local detalhava tipos específicos de mamíferos, aves e répteis; ou viam um lagarto onde eu via um poderoso jaguar. A tinta vermelha verificada para as peças Pocó, da Tradição Inciso Modelada, foi entendida como mais forte e poderia ser feita com “pedra do lago”, como nomeiam os óxidos. A tinta vermelha das peças Konduri, Inciso Ponteadada, poderia ser vegetal, por isso tão degradada, “não seria só o tempo, já que a outra é mais velha”, refletiu Valdéia. O fato de não haver descontinuidade entre as ocupações Pocó e Konduri foi notada pelos artistas como uma característica que fazia o material local se destacar e merecer a nomeação de uma fase arqueológica. Lembro especialmente de Ladimir defendendo essa tese, logo acompanhado de todas.

Tratou-se de um diagnóstico apurado, próprio de artífices, que ativa o corpo e o ambiente para conhecer o objeto, fazendo ciência do barro por meio do que se toca, vê, cheira, lambe e ouve. As discussões faziam os fragmentos cerâmicos serem observados novamente, com mãos e olhos ativos e insistentes. Algumas polêmicas e impasses exigiram testes específicos, que foram tramados.

2 - EXPLOSÃO DOS SENTIDOS

Ao estudar o material cerâmico arqueológico em conjunto, percebi que “via-se com as mãos”. O tato era imprescindível para a eficácia da visão. Mais do que isso, o tato era mesmo o instrutor dos demais sentidos, conforme Le Breton (2009; 2016) apontou também em outros contextos, em sociedades tradicionais.

De fato, havia sinestesia na avaliação de cada processo (Le Breton 2009; 2016).

Cada etapa da cadeia operatória debatida era verificada pelo toque suave na superfície do fragmento ou em sua tinta; um pequeno arranhão ou uma quebra eram feitos para avaliar elementos menores (espessura da tinta, sobreposição, impurezas do barro). Era também muito comum que a solicitação para ver uma peça fosse acompanhada de um gesto de mãos estendidas. Cada fragmento ou peça era analisado com muita atenção. Os dedos percorriam aos poucos toda a superfície; a mão avaliava o peso por um movimento de flexão de punho, que sentia sua textura e temperatura. Olhos cautelosos analisavam cada desvio na decoração, cada assimetria; sorrisos laterais aferiram a alta qualidade dos traços. Ouvidos atentos mediram a metalização maior ou menor do som, depois de bater com o nódulo do dedo indicador sob a peça, para assim deduzir a temperatura de queima. A língua em contato com a superfície cerâmica avaliava a maior ou menor porosidade da peça, pela maior ou menor aderência entre os corpos. O cheiro dos artefatos cerâmicos era terroso, com odor de material orgânico envelhecido.

O uso dos sentidos para avaliação dos artefatos, bem como a sinestesia entre tato e visão, também é cotidiana na análise cerâmica arqueológica, em escolas de arte e em ateliê cerâmico nas grandes cidades, onde se treina a tatilidade dos olhos e a vidência das mãos. Espaços de resiliência do pensamento selvagem, portanto das qualidades sensíveis (Levi-Strauss 1985).

As ceramistas indicaram as comunidades de São Paulo e São Benedito, próximas à cidade, para conhecermos o caripé. Adotarei essa fórmula de escrita, caripé, por ser utilizada pela comunidade local, apesar de Carneiro (2009) ressaltar o apropriado uso do termo caraipé. Eu estava bastante curiosa em conhecer a árvore, o *caripezeiro* e derivado utilizado na produção oleira, o *caripé*, seu caule queimado e triturado é misturado à argila para dar liga à massa.

Como é comum em oficinas de artesanato, ceramistas revezam a fala e se alternam nas instruções, criando polifonia. Nesse dia, Hortência, Izabel (sua antiga aprendiz) e Ladimir, três ceramistas experientes, me instruíram sobre os tipos de caripezeiros. São divididas em duas variedades de árvores – caripezeiro vidro e caripezeiro – associados ao uso na olaria. Não se podem confundir com o cariperana, que deve ser o oiti, apresenta fruto comestível amarelo e não serve para a olaria (notar que o sufixo *rana* designa o falso em tupi-guarani).

Ao conhecermos os diferentes tipos de cinzas das árvores, classificados como caripé vidro e caripé, se o tato foi o primeiro a se deliciar com o manuseio do caule incinerado, também a visão e o paladar (de leve por conta da sílica), como o olfato, se beneficiaram da experimentação. Acionando todos os elementos classificatórios e sensoriais, as diferenças e semelhanças entre as duas matérias-primas puderam ser descritas para mim por suas qualidades sensíveis (dureza, morfologia e cor), que eu começava a incorporar. Era mesmo um novo aprendizado pelo meu corpo.

A coleta de argila foi feita em pequena quantidade, já que o interesse era conhecer a paisagem de ocorrência da argila branca (tabatinga ou caulim) e da argila vermelha (terracota), e não armazenar grandes quantidades. Assim, não havia uma preocupação em perturbar nenhuma entidade como a Mãe do Barro. As argilas coletadas (e as demais, trazidas durante o curso) eram inspecionadas também com olhos, mãos e boca. Notemos que cientistas da pedologia e geologia utilizam procedimento similar (lambem, cheiram, atrimam sedimento entre dentes e língua) para avaliar a composição sedimentar, por exemplo. Assim que retiradas, as argilas eram tratadas brevemente, em pequenas porções, eram espremidas com as mãos para retirar o excesso de água, apalpadadas e amassadas, até formar um pequeno bloco ou bola. No clima local, a taxa de secagem da argila é alta, os blocos/bolas ajudavam a avaliar a plasticidade e a taxa de retração da argila pelo encolhimento ou pelas trincas. Especulava-se sobre a qualidade do barro e suas especificidades, seus problemas e soluções, para projetar resultados potenciais. Na olaria, é conveniente se antecipar aos problemas e solucioná-los, idealmente sem vivenciá-los, nesse sentido a antecipação de possíveis (Tarde 2007) é muito comum na olaria (Prado 2016).

Coletamos a tabatinga de um igarapé não muito profundo, sendo possível alcançar o leito com as mãos sem submergir completamente o corpo para encontrar a argila, muito branca. Durante a coleta, um contraste térmico entre a água fria e o calor do dia. A argila branca foi também amassada e apalpada, inspecionada em relação a sua cor, com aplicação no antebraço. A plasticidade e a porcentagem de retração na secagem foram também avaliadas. Uma argila branca muito plástica usada para recobrir a superfície de um recipiente de argila terracota poderá ter retração maior que o suporte, criando fendas e trincas. Uma porção de argila foi recolhida para produção de tintas.

Coletar sementes e outros elementos para uso despertou uma revisitação significativa sobre os instrumentos, fortalecendo os “objetos de memória”. Izabel me mostrou três utensílios (uma semente de inajá, uma de tucumã e uma faca de mesa com cabo quebrado) dados a ela por Hortênci, sua mestra: todos com marcas de uso. Ela chamava atenção para o fato de estarem desgastadas, registrando o tempo dedicado à olaria e a intensidade do trabalho. O tipo de desgaste nas ferramentas indicaria também a parte ativa do instrumento, o uso da mão direita, o movimento gestual mais frequente. Segundo os preceitos locais, é importante, como marca de apreço e confiança, ganhar ferramentas já manuseadas por artesãs ou artesãos experientes; devem ser dadas por gosto, quando o aprendiz já tiver autonomia. São instrumentos impregnados das qualidades de uma eminência, dados ao aprendiz como um instrumento eficaz.

Diferentes pigmentos, além da argila branca, foram listados e colhidos para o preparo de tintas: materiais orgânicos (vegetais diversos como casca de azeitoneira, açai, mangrateria, urucum) e inorgânicos (pedras do lago, argilas coloridas, bauxita). Para cada elemento havia uma receita específica e também variantes. Cada corante foi macerado ou triturado, embebido em álcool, água ou barbotina; fervido ou decantado. Cada procedimento apontava um tempo de descanso entre operações. Ao experimentar diferentes pigmentos, que elas associaram a tradições arqueológicas diferentes pelas marcas no registro, a maior lembrança de corpo é o sabor dos elementos, apreciados por pequenas degustações, e o cheiro de cada tinta. Para as tintas a óleo, os cheiros e sabores incluíram andiroba e copaíba. Todos tinham um cheiro doce e um gosto orgânico.

Figura 2



Processos de identificação dos materiais. **A.** Caule do caripezeiro vidro cortado por Ladimir; **B.** caripé vidro e caripé; **C.** cariperana em primeiro plano; **D.** debate sobre o material arqueológico local. **E.** Instrumentos de Izabel, doados por Hortênci. Fotos: Moahra Fagundes, Acervo Scientia, 2008.

Ganhamos o barro da fábrica de tijolos em Maracaçu, localizada a nordeste da malha urbana de Juruti, extraído diretamente das barrancas do rio Amazonas. O barro foi entregue na porta da AMJU, já que o caminhão era grande demais para acessar o tanque de guarda. Precisávamos deslocá-lo para a área protegida, evitando o impacto da possível chuva que estava armada no céu. Havíamos evitado um grande trabalho, não tendo que coletar 200kg de argila que julgávamos necessário. Relocar o barro implicou transportar todo o material para o tanque onde ficaria apropriadamente condicionado, sem ser lavado pelas chuvas de inverno. Gastamos muitas horas trabalhando em duplas ou individualmente para finalizar o trabalho. Quase 30 metros separavam o portão onde a argila foi depositada do tanque de acondicionamento, para onde deveria ir. Percorremos esse espaço de forma ritmada por dezenas de vezes. A cada ocasião era necessário abaixar, colocar o barro (meio) seco no recipiente, levantar o peso e deslocá-lo do ponto A ao ponto B, e então despejar o conteúdo no tanque, retornar para pegar mais argila, e assim repetidamente até acabar. Gastamos meio dia de trabalho, que resultou em grande cansaço físico. O trabalho coletivo, chamado de *puxirum* (termo tupi-guarani para mutirão), criou e reforçou laços, permitiu que o grupo acertasse o passo e o ritmo ao caminhar, que entoasse cantigas, que se cuidasse mutuamente. Se a sociabilidade pode ser entendida como ressonância de movimento, sentimento mútuo de engajamento em contextos compartilhados (Ingold 2000), realizar uma (árdua) tarefa em conjunto pode realmente ser eficaz.

3.1 Matéria suprema: do barro se faz humanidade e materialidade

O diagnóstico da pasta arqueológica feito no curso pelas ceramistas indicava que o barro deveria “ficar bem lisinho”, como diziam, sem nenhuma impureza maior. Seria preciso muito trabalho para dobrar o barro ao nosso gosto, já que a argila continha impurezas diversas, de tamanhos variados. Deixamos o barro perder água para reduzir todo ele a pó. No galpão da AMJU, organizamos a argila seca e sentamos no chão, em sua proximidade, munidas com pedaços de madeira, que usamos para bater no barro, desfazendo cada torrão.

Colocamos a argila em pó em bacias de plástico e cobrimos de água. Mexemos o barro com mãos ativas, apertando a mistura para garantir a quebra dos pequenos torrões. A sensação tátil não era muito confortável, com elementos ainda resistentes. Deixamos descansar. Posteriormente, peneiramos a argila úmida em uma malha de 2mm. O toque no material argiloso peneirado era muito agradável, viscoso, aveludado, gelado, ao menos 20kg de elementos foram retirados da amostra. Eram fragmentos de minerais, vegetais, carvões, plásticos, metais, entre outros elementos heterogêneos.

No dia seguinte, peneiramos menos de 200kg em tecido do tipo tule. Para facilitar a operação, prendemos o tecido em um esquadro de madeira. Desse processo, mais 2kg de materiais foram retirados, os mesmos elementos heterogêneos ainda menores. Depois de peneirada, a argila foi deixada diretamente no piso de cimento no galpão da AMJU, descoberta, organizada de forma circular, evitando as arestas que formam superfícies menores que secam mais rapidamente. Neste ponto, a argila estava muito hidratada, suave ao toque e fria, com aspecto visual e tátil de um creme. A pasta descansou por dois dias, sendo inspecionada constantemente. Cada porção ocupava uma área circular com pouco mais de 1m de diâmetro e 20cm de altura. Como estávamos no período das águas,

a argila demorou realmente dois dias para perder a água necessária. Com a olaria, esse é um aprendizado dos mais fundamentais: o tempo do barro e sua espera.

O tempo aqui é ditado pela argila e precisa ser aplicado como instrumento metodológico, é o “tempo das coisas” (Prado 2016: 155-157), um tempo intersubjetivo (Fabian 2013) forjado pela relação entre ceramistas e argilas, em um contexto concreto. Nossa temporalidade (a “minha” e a “delas”) foi invadida pelo “tempo da argila”, que realmente fez desenrolar as tarefas, traçando sua própria crônica. O tempo do barro tem efeito e não deve ser apressado.

3.2 Força interior: o tempero necessário

A análise do material arqueológico indicou diferentes elementos na pasta cerâmica – em especial cauxi, chamote, caripé, minerais diversos e carvão. Todos os elementos mantinham um diâmetro regular, bastante fino e eram distribuídos de forma homogênea.

Nesse experimento, foram tratados elementos para uso como antiplástico, ou seja, para retirar um pouco a plasticidade do barro. O coletivo de artistas sugeriu o uso do caripé; Levy Cardoso, a inclusão de carvão, serragem e chamote; este último não despertou o interesse das ceramistas, tendo sido bem pouco usado. Eu sugeri o uso do cauxi, que foi rechaçado completamente, sem que quisessem testá-lo em decorrência da ardência que causa na pele, e, afinal, diziam elas, “só de pegar na argila é possível perceber o cauxi, então já tem!”. Ao tocar a argila, sentiam as espículas da esponja, comuns na região, como me explicaram diversas vezes.

Cada elemento foi triturado, sendo que variou muito quanto à dureza; em geral, foi fácil moer o carvão e o caripé (vegetais incinerados anteriormente), a serragem foi somente peneirada e o chamote foi considerado resistente demais. Depois de moído, cada elemento foi peneirado em malha fina, a não ser o chamote, do qual retiramos os elementos maiores de 2mm.

Entre ceramistas de Juruti, o elemento utilizado tradicionalmente na cerâmica é o caripé, considerado elemento por excelência, apreciando em especial o caripé vidro. Suas qualidades: aumentar a resistência ao choque mecânico e proporcionar leveza à peça. Havia grande prazer em lidar com o caripé, pois trazia memórias diversas de suas histórias: recordações das viagens aos lugares onde iam pegar o caripé, comentários sobre a dificuldade atual em achar a árvore, expectativa de conservação desta espécie, em situação de risco. Lembranças técnicas também surgiram: proporções de uso e suas variações, aspecto final da massa, o gosto de cada uma.

O carvão não era aproveitado tradicionalmente e não fez muito sucesso, especialmente pela poeira preta que impregnou em todo mundo durante a moagem e o peneiramento. Foi coletado nas casas dos moradores locais e artesãs, além de retirado do forno a lenha de queima cerâmica da AMJU. Depois de moído e peneirado, foi incluído na pasta.

As oleiras não pareciam dar muito crédito ao uso da serragem, a julgar pela etiqueta local do silêncio sorridente. Ninguém ficou contra o experimento (ao contrário do que ocorreu com o cauxi), mas não pareciam dar credibilidade à sua eficácia. Como era uma tarefa pouco exigente, foi rapidamente realizada.

Preparamos ainda o chamote, expressivo na amostra arqueológica examinada, utilizando peças já quebradas disponíveis na associação. O uso desse material foi um pouco controverso. Segundo algumas chamaram a atenção, teríamos de garantir uma boa quantidade de fracasso, e isso não parecia a elas uma boa forma de agir em relação à olaria. Como se, ao usarmos o chamote, estivéssemos antecipando (e assim garantindo) a trinca de objetos. A cada tentativa minha de mostrar como o chamote era tradicional na

olaria internacional, mais caras me olhavam com sorrisos condescendentes, consentiam, “mas aqui tem caripé”, acrescentavam sempre.

Finalmente, consegui que o cauixi fosse testado por Hortência, em sua casa. Ela queria entender seu uso no passado por meio da queima e do peneiramento. No exato instante que o fogo consumiu a esponja, todo o corpo e especialmente as mucosas de todos ficaram “em brasas”, a ardência nos corpos humanos foi intensa. Deixei de acreditar (elas sempre duvidaram) que seria esse um procedimento viável. Ainda com os corpos “em chamas”, pensamos em pilar o cauixi sem queimar. A esponja prende grãos de areia em sua estrutura silicosa e rígida, assim, ao pilar o cauixi seco, também adicionamos areia à mistura. tocar os espongiários era um pouco incômodo, ainda mais para meus dedos sem calos. Depois dessa experiência um tanto frustrada e tendo em vista a presença do cauixi em todas as amostras coletadas, considerou-se a possibilidade do cauixi estar presente na argila desde a fonte e não ser um elemento acrescentado pelas oleiras pretéritas. Essa foi uma informação apontada pelas ceramistas desde o início, durante o diagnóstico das peças arqueológicas.

Tratar os elementos não plásticos foi um momento de reflexão e conjecturas, verdadeiras tentativas de antecipações. Qual seria a cor do objeto com cada tipo diferente de pasta de argila? Qual seria a sensação ao tato que os diferentes tipos de argila iriam resultar? Daria certo? Certamente o caripé daria certo, asseguravam, confiantes. Tivemos de aguardar mais um dia para fazer as diferentes pastas de argila.

3.3 Extensão dos Dedos: ferramentas formatam corpos

Não seria possível deixar esses corpos inquietos aguardando a hora da argila. Afinal, se a espera é um aprendizado, aguardar geralmente não é visto com bons olhos. Como no ditado popular: “mente vazia, oficina do diabo”. Esperando, preparávamos instrumentos diversos para desbastar, cortar, alisar, conectar o corpo argiloso, lançando mão de materiais distintos. Como um coletivo de *bricoleurs*, manufaturamos estecas com pedaços de bambu e restos das estruturas metálicas de sombrinhas velhas, utilizamos também tubos de caneta e grampos de cabelo; retiramos as fibras e polimos as sementes coletadas (de inajá, tucumã e urucuri, entre outras), regularizamos fragmentos de cuias (chamados *cuités*, recipientes verdadeiros) e galhos resistentes. Preparamos cascas de bananeira para movimentar o objeto em construção e pequenas tábuas para servir de falso torno, tecidos velhos para manter a umidade das peças em construção e plásticos para cobrir a argila. Coletamos seixos de vários tamanhos para o tratamento de superfície, recipientes de plástico, entre outros elementos facilitadores. Foram selecionados concomitantemente instrumentos sem nenhuma modificação (seixos), com pouca modificação (sementes e *cuités*) e utensílios específicos, em geral produzidos para maior precisão ou para alcançar partes menores de um artefato cerâmico (estecas).

Durante o processo de construção das ferramentas discutimos sobre a parte ativa e o momento de uso na olaria, as diferentes marcas deixadas nos objetos. Elas sugeriram materiais para substituir o metal utilizado em nossas experimentações: costela e espinha de peixe, escama de pirarucu, dente de piranha, ferrão de arraia, entre outros com corte agudo. Levei material lítico lascado experimentalmente e houve concordância sobre o uso como instrumentos de corte. Penas, talas, pelos, cabelos e galhos esmagados poderiam ser usados como pincéis.

O uso adequado e a curadoria dos utensílios foram temas debatidos, indicando qual regularidade de limpeza e a melhor pegada nos instrumentos para cortar (desbastadores e estecas), polir (sementes e seixos) ou pintar (talas e pincéis).

Produzir ou selecionar essas ferramentas me fizeram perceber – tanto no desempenho quanto em seu registro, tanto na prática produtiva quanto no acervo fotográfico – que a “alegria está no fazer”, como disse Barcelos Neto (2008). O produto é a própria pessoa e uma pessoa própria, não é sua representação (Santos-Granero 2009); há uma relação recursiva entre corpo e objeto (Hugh-Jones 2009), que é objetivada e subjetivada em ambos.

O corpo é moldado para uso direto no suporte argiloso (cada dedo, membro e articulação, de fato o corpo todo) ou pela mediação de um instrumento estabilizado na mão dominante, em diferentes pegadas e variações de uso da força. Durante o curso, cada pessoa montou uma “caixa de ferramentas” com os instrumentos citados, ninguém queria dividir. A relação entre o ciúme e a olaria, apontada por Lévi-Strauss (1985), talvez inclua cada instrumento envolvido na arte cerâmica, em um contexto ampliado.

3.4 Está na mesa, pessoal! Preparo da massa de argila

A argila ficou então descansando por dois dias, no chão de cimento, descoberta, já que entrávamos no período das águas e o clima estava úmido. Depois de a massa “chegar no ponto”, pode ser manipulada. Este “ponto” é algo entre o conhecimento tácito e o técnico (Sennett 2009), sendo difícil uma apreensão sem auxílio de múltiplos sentidos na avaliação. Tem relação com o aspecto visual e tátil, ao menos, mas também com características olfativas. A massa argilosa estava bem hidratada e homogênea, de toque frio, suave e aveludado, apresentava densidade, consistência e cremosidade suave. A sensação térmica no contato com a argila é sempre de um corpo mais frio que o corpo humano. O cheiro da massa parecia metalizado, denunciando a presença de “pedras do lago”.

O objetivo era preparar a pasta cerâmica, deixando-a pronta para uso. Misturar argila hidratada e elementos não plásticos pulverizados, de forma a deixar a massa homogênea, não foi tarefa fácil. A inclusão dos elementos muda a argila e as pequenas diferenças se tornam maiores (Tarde 2007: 58). Aqui também “a diferença vai diferindo”, como em uma possessão recíproca e relacional, uma matéria consome a outra (Tarde 2007). Se desse certo, o todo seria diferente da soma das partes, de acordo com a interação dos materiais no contexto.

Manobrar a massa de argila exigiu, além de bom preparo físico, força nos braços, controle motor e espacial. A massa que deixamos secar em duas áreas foi repartida em bacias plásticas, que serviram para medir e transportar a argila hidratada até a mesa. Trabalhamos a argila com cada elemento indicado anteriormente, aos poucos. Para duas medidas de argila adicionávamos uma medida de elementos não plásticos. Ceramistas com mais treino eram capazes de dobrar a quantidade trabalhada de cada vez. Infelizmente, não pesamos as porções, mas os entendidos estimaram entre 10 e 20kg, para a menor e maior quantidade, na mistura entre argila e elemento incluído.

Nessa atividade, estávamos em pé de frente à mesa de madeira, que recebia diretamente a argila ou esta era colocada em uma “cama” de tempero em pó. De frente para a massa – com as mãos em concha, dedos fletidos e justapostos, palmas voltadas para dentro, braços estendidos com cotovelos levemente flexionados –, executando o movimento em simetria bilateral (ou quase), começávamos a arrastar a mistura (ainda) heterogênea de longe para próximo ao corpo, em um gesto largo. Quando as mãos chegavam próximo ao corpo, havia uma pronação de punho e as mãos iam de encontro à mesa, a argila era esmagada com o punho/almofada das mãos, em geral utilizando o peso do corpo como auxílio. Esse movimento era feito até que a massa estivesse homogênea. Foi necessário persistência e preparo para repetir a tarefa até a regularização da massa.

Como uma massa de pão, no início, a argila grudava e não soltava das mãos. À medida que ia “ganhando o ponto”, despregava-se com facilidade. No entanto, o processo tem tam-

bém diferenças. A massa de pão é *sovada* com o objetivo de *incluir* o ar que dará leveza ao produto final; a massa de argila é *pressionada* para *retirar* o ar e impedir que o produto final sofra trinca ou rachadura provocada pela expansão do gás durante o processo de queima.

As massas contendo caripé, carvão e serragem foram feitas na proporção de 2:1, ou seja, uma inclusão de 30% de tempero, algo previsto em manuais de análise de cerâmica arqueológica (Rye 1981), verificado nos cacos arqueológicos analisados (Panachuk e Caldarelli 2008) e no diagnóstico das ceramistas locais. Na massa com chamote, por não ser possível o esmagamento total dos cacos, utilizamos uma inclusão menor, de 10%, para assim compensar a variação no diâmetro dos grãos.

Se o caripé era o tempero preferido pela comunidade ceramista de Juruti, a pasta que o contém era, por extensão, a massa por excelência. Havia muita expectativa em sua produção e suas qualidades sempre eram colocadas em destaque: suavidade, consistência e maciez adequadas, cheiro de vegetal. A cor parece quase acinzentada em um leve fundo verde. A pasta com carvão foi considerada dura e áspera, a cor não agradou, mais escura do que estavam acostumadas; nem o toque com as mãos, mais áspero. O temor era que resultassem em peças escuras depois da queima. A serragem gerou inquietações, pois a massa final foi considerada seca, o amassamento espetava as mãos e punhos com farpas minúsculas. O chamote não era considerado adequado, mas o experimento foi executado, uma vez que era também o modo “dos antepassados de Juruti”, conforme indicava o material arqueológico. Neste caso, havia uma curiosidade, pois presumiram que deveria ter alguma vantagem. Mesmo assim, havia uma preocupação de que o tempero, pela sua dureza, prejudicasse ou até impedisse alguns tratamentos de superfície e/ou decoração. Os grãos mais grossos foram considerados incômodos ao tato. O cauixi não foi acrescido nesse experimento pelos motivos expostos anteriormente. No entanto, cabe dizer que as mãos mais delicadas perceberam espículas de cauixi presentes naturalmente na argila. Com auxílio de lupa binocular (aumento de 40x a 200x) foi possível confirmar sua presença. As oleiras reclamavam que pinicava a pele.

Figura 3



Tratamento do barro. **A.** Quebra do barro; **B.** Peneiramento em malha de 2mm; **C.** Descanso da argila; **D.** Segundo peneiramento em tule; **E.** Metade do preparo da argila em descanso. **F.** Inclusão de serragem na massa; **G.** Inclusão de carvão na massa; **H.** Massa com caripé vidro. Fotos: Moahra Fagundes, Acervo Scientia, 2008

A massa de argila foi preparada em cinco dias, contando os dois dias de espera usados para preparar os temperos e os instrumentos. A tarefa de domar o barro é bastante árdua, uma técnica rude (Prado 2016: 156), fisicamente exigente, no esforço em regular a matéria-prima e na espera do “tempo do barro”. É uma atividade complexa em si mesma, que aciona outras cadeias operatórias, que nesse emaranhado, se tocam (Hodder 2012).

4 - COMO PRODUZIR UM CORPO NOVO E DIFERENTE DE SI

A olaria é uma técnica de coordenação motora fina, bimanual, que aciona o corpo todo em uma experiência multisensorial. Ao manipular a argila fria, os elementos internos podem ser sentidos (mas por vezes não podem ser vistos). Os corpos, humano e argiloso, se observam um defronte ao outro. Para produzir um corpo novo e diferente de si é preciso posicionar-se: onde colocar as mãos durante a manufatura, como apoiar o objeto e quando movimentá-lo, qual força aplicar, como imprimir a simetria ou a dissimetria desejada? Como o barro vai reagir a tudo isso? Todas essas preocupações têm relação com as técnicas corporais, nessa atividade especializada. O barro tem estatuto ontológico, posto que tem vontade e poder (Prado 2016), é um corpo que age de forma eficaz, tem desejos e afetos.

Começamos a produção com um exercício coletivo: uma mesma peça foi reproduzida por cada artista, mestre ou aprendiz, obedecendo o diagnóstico de análise feito anteriormente. Esse foi o único objeto compulsório, e todos concordaram. Esse exercício comum permitiu debater sobre processos gerais de produção, buscando soluções diversas para as mesmas necessidades técnicas. Desde o início era possível distinguir aprendizes e experientes na arte: os primeiros fizeram uma peça, os segundos começaram alterando a produção de duas peças.

Para mim, interessava avaliar o resultado final dos objetos em comparação com os graus de maturação e desempenho motor de cada artista: gestos diferentes levariam a marcas específicas e reconhecíveis em relação à aprendizagem e ao desenvolvimento da habilidade? Os resultados colhidos na AMJU apontavam nesse caminho, e as artistas achavam muito óbvio perceber a diferença entre uma peça de aprendiz, de alguém em treinamento e uma peça da mestria. Essa estratégia de um exercício comum permitiu bom fluxo de comunicação entre os mais experientes e os aprendizes, com trocas de ideias e incentivos. A técnica de manufatura utilizada foi o acordelado, como é tradicional em Juruti, e toda a sequência operatória foi seguida de acordo com o estudo dos objetos arqueológicos realizado no curso.

4.1 Um corpo por partes

Para produzir um objeto cerâmico, movimentos de punhos, mãos e dedos são essenciais, mas é uma atividade que envolve o corpo todo. A postura assumida na manufatura era em pé ou sentada em frente à mesa de madeira para os objetos pequenos e miniaturas: nesse caso o pote girava para ser trabalhado. Peças médias foram apoiadas em um banco, para melhor acesso à face interna: e então os corpos moveram-se em torno do objeto.

Nos experimentos, os recipientes eram produzidos desde a base, feita por meio de uma placa modelada a mão livre ou em espiral de roletes. As palmas das mãos e dedos foram bastante demandadas, tanto para esticar a placa quanto para fazer o rolete. A

técnica do acordelado implicou obliterar os roletes, e para tanto foram utilizados o dedo indicador ou o polegar, sempre da mão dominante. A técnica a mão livre demandou regularizar o círculo, cortando o excesso de argila. Em todo caso, a base foi feita individualmente, como primeira etapa de produção dos recipientes, sendo geralmente a porção mais espessa da peça. Dependendo do tamanho, foi recomendado esperar a base secar um pouco para então prosseguir.

Para a construção do corpo, roletes sucessivos foram aplicados de acordo com a forma final desejada. Neste ponto, notei dois processos diferentes: algumas pessoas obliteravam cada rolete que colocavam, começando com a face interna e depois a externa e sucessivamente; outras colocavam um a um, mas obliteravam somente a face interna de início e, depois, obliteravam toda a face externa.

Perguntei por que obliterar primeiro uma face e depois a outra, sempre nessa ordem. Pareceu haver uma expressão de surpresa frente ao meu questionamento. Era provavelmente uma “escolha dos antepassados, de tão antiga”, refletiu Hortência, depois de avaliar “que todo mundo sempre fez assim aqui, desde os tempos que me entendo”. Essa interrogação me acompanhou e em 2016, como aluna da ceramista Laila Kierulff, refiz a pergunta a ela frente à mesma indicação de ordenamento entre as faces. Certamente eu esperava uma explicação técnica. Laila respondeu como Hortência, “sempre fiz assim, minha professora também, primeiro a face interna”. Ficou pensativamente inquieta, contou uma longa história sobre a vida e arrematou: “problemas a gente resolve por dentro, certamente era o mesmo no caso da cerâmica”. Há uma grande conexão entre as histórias que unem contextos tão diferentes. A ancestralidade do saber é algo indicado pelas ceramistas, uma memória afetiva, esse situar pode ser visto em diferentes manuais cerâmicos (Greber 1938; Lopez 1945; Lynggaard 1983). Além dessa conexão relacional entre conduta ética e técnica, posta em paralelo em ateliês de arte, em associações artesanais e em comunidades ceramistas ameríndias (Lévi-Strauss 1985).

A construção do corpo do pote, iniciada pela base, seguiu depois para a parede e, finalmente, a borda. Posteriormente, os apliques modelados maiores eram incluídos (como asas e alças) e, por fim, os detalhes menores (como modelagens decorativas). A ordenação foi importante para a construção do corpo, bem como o momento de obliterar esse corpo, formatando-o. Nesse processo, o barro “pede coisas” e mesmo “berra”, e é preciso ter os ouvidos atentos para entender com as mãos a “linguagem do barro”. Se a sinestesia é a base do cotidiano (Le Breton 2009; 2016; Serres 2001; Merleau-Ponty 2011), no meio artístico há uma sinestesia voluntária, deliberada, almejada, como processo de conhecimento.

O objetivo nessa etapa de produção foi dar forma geral ao objeto com a argila plástica. Nesse momento, alguns problemas podiam ser antecipados, em um diálogo estreito com o barro (Prado 2016). Mas para prever e antecipar é necessário identificar as marcas, as pistas do barro. Para consertar os problemas é necessário saber como proceder. Nem todos ali compreendíamos os artifícios da olaria.

A forma final das vasilhas se diferenciava não somente pelo gosto, mas pela qualidade do gesto. A falta de conhecimento sobre o comportamento dos materiais e a desarmonia na aplicação da força mínima marcavam o pote úmido, como gestos quadrados em um ambiente curvo. O alto desempenho artesanal também chamava a atenção, gestos milimetricamente calculados, com segurança e harmonia entre as matérias, gestos precisos e graciosos como de atletas olímpicos em um dia majestoso. Enquanto aprendiz pareciam lutar contra o inimigo, a maestria parecia papear com um amante antigo.

4.2 Superfície como pele

Na olaria, chamamos de “ponto de couro” o momento em que a argila está úmida a ponto de permitir modificações, mas seca o suficiente para não alterar sua forma sem ser estimulada (Lynggaard 1983). À medida que a peça é construída ela perde água e, dependendo do contexto, pode chegar ao ponto de couro em algumas horas ou mais (3h a 1 dia). Nessa etapa, é possível modificar a morfologia da peça e alterar a textura de superfície, deixando-a adequada ao gosto.

As peças acordeladas apresentavam cristas regulares que marcavam os roletes obliterados; com a peça ainda maleável, foi possível regularizar cada face. Nessa etapa, as ceramistas indicavam o uso de instrumentos com parte ativa aguda e forma arredondada, como cuités e conchas. O gume curvo e agudo foi raspado tangencialmente na superfície úmida do objeto; a parte côncava voltada para o corpo guardou a argila eliminada. Com movimentos largos, de acordo com a morfologia da peça, em uma só direção, de longe para perto do corpo, iniciando pela face interna. Essas ferramentas devem ser limpas constantemente, quase a cada movimento, recomendavam.

Nessa tarefa, os braços estavam em flexão de 90° e punhos em posição neutra. O instrumento foi manipulado pela mão dominante, por prensão palmar transversal (Connolly e Elliott 1981), com movimentos centimétricos, de longe para perto do corpo, com ritmo e força constantes. O braço ativo estava afastado do tronco, leve balanço de ombro acompanhava o movimento do cotovelo, quase não houve oscilação de punhos. O braço auxiliar estabilizava a peça. Muitas vezes foi preciso sustentar os cotovelos altos para acessar a face interna sem machucar a boca de vasilhas médias.

As peças arqueológicas tinham “toque macio”, conforme descrição das ceramistas, fruto de um tratamento mais intenso na pele, polindo a superfície do objeto. As sementes foram os polidores prediletos, os seixos coletados não foram realmente utilizados pelas ceramistas, considerados pesados demais. Instrumentos com parte ativa convexa ou rombuda eram utilizados já com a peça mais seca, mas não completamente. Manipulados digitalmente, seixos e sementes têm uma parte ativa muito pequena (até 2cm³) que empurra e orienta as moléculas de argila da superfície. Os movimentos de cotovelo foram curtos, em vaivém constante, sobrepondo facetas de polimento. A peça estava próxima do corpo. Esses instrumentos não movimentam muita argila e devem ser limpos eventualmente.

Em alguns casos, o tempo necessário para essa etapa de regularização da superfície era duas ou três vezes maior do que o utilizado para a manufatura da peça. As diferenças nos gestos de regularização da superfície puderam ser vistas nas marcas das peças. O alisamento e o polimento demandavam muito tempo em um movimento rítmico e repetitivo. Por vezes, os aprendizes se aborreciam da tarefa; enquanto ceramistas pareciam sempre se distrair com a repetição. A ceramista Laila Kierulff recentemente definiu a repetição como “fazer sempre algo novo”, e obteve eco imediato de outra ceramista, Litza Libelo. Essas diferentes perspectivas (ver ou não a monotonia na ação rítmica) ditam a forma de encarar a tarefa. Em atividades artesanais (e esportivas), os treinos incluem movimentos rítmicos e repetitivos como parte constituinte.

4.3 Marcas como escarificações e tatuagens

Para executar a decoração, o corpo fica cada vez mais imóvel, com movimentos milimétricos e rítmicos acionados por manipulação de dedos e punho. Nessa etapa, o braço ativo estava próximo ao tronco, com antebraço em flexão de 90° e punho pronado; o braço auxiliar encontrava-se próximo do tronco e estabiliza a peça. Muitas vezes, o

dedo mínimo repousava na peça para calcular a distância entre a parte ativa do instrumento e a superfície do artefato. Em objetos médios, para decoração de borda, a mão auxiliar serviu como anteparo para a mão dominante, que manipulava o instrumento a marcar a peça.

A decoração plástica em geral foi feita com a peça em ponto de couro, a superfície foi cortada, afundada, arredada, mais massa foi incorporada. A pele então lisa foi escafiada com diferentes técnicas. Uma mão ativa percorreu toda a superfície, marcou-a. Essa tarefa exigiu controle da força mínima a ser aplicada para que as manipulações na textura não criassem deformações na peça. O trabalho foi rítmico, constante, repetitivo, mas não pareceu tedioso, pois cada movimento foi uma aventura em si, único (Sennett 2009). Por vezes um elemento não plástico dificultou a realização de um traço; em outros casos, a argila deslizou as mãos menos confiantes à sua revelia.

As estecas e os desbastadores foram indicados para a decoração plástica dos objetos, replicando os motivos arqueológicos. Nesses instrumentos experimentais, foi possível utilizar diferentes partes ativas, dependendo do tipo de pegada na ferramenta. Braços colados ao tronco em flexão de 90° estabilizam a peça e o corpo; instrumentos manipulados digitalmente foram utilizados com movimentos milimétricos de dedos e punho. Sempre em maior proximidade ao corpo, em movimentos curtos e ritmados. Esses instrumentos que cortam a superfície argilosa devem ser limpos constantemente, advertiram.

A decoração pintada demandou o preparo prévio das tintas, conhecimento das receitas e tempo de maturação. A pintura foi aplicada na peça durante o ponto de couro. Entre as tintas produzidas, o engobe vermelho feito com barbotina (argila líquida) e óxido de ferro foi o mais utilizado. A aplicação foi feita vertendo o engobe (frequente para face interna), banho por submersão (para tingir a peça toda ou a face externa) ou aplicação por pincel ou estopas (para áreas menores delimitadas). Em geral, o maior uso da tinta foi para recobrir a superfície, que era polida e geralmente recebeu decoração incisa, para criar contraste entre o suporte e a tinta, aplicada antes da queima. Em geral, era polida depois de pigmentada. Utilizamos pincéis convencionais, com promessas de futuros experimentos que não foram realizados.

A decoração era uma forma de individuar a produção e criar uma marca como artista. Parecia também fruto do diálogo entre corpos que se modelam, entre o capricho ceramista e o desejo expresso do barro. Aqui os gestos eram ainda mais flagrantes, e como uma caligrafia iconográfica (Panachuk 2014), era possível verificar as marcas de aprendizes, praticantes e experientes na arte cerâmica.

5 - COMO DOMAR O AR E O FOGO

Depois de formatar a argila, restava transformá-la em cerâmica pela queima. A argila demandou atenção ativa para antecipar o diálogo e prever rachaduras que ainda poderiam ser consertadas, remendadas e “costuradas”. Como em um cuidado pré-natal, cada artista vigiou intensamente sua produção.

Por vezes, o objeto se reconfigurou, não foi estabilizado conforme o desejo de quem o modelou e se conformou mostrando sua vontade (Prado 2016). Em momentos assim tão graves na produção, foi comum culpar o poder da argila: “ela não quer ficar assim”, “ela não está parando quieta”, “ela quer outra coisa”. Com estatuto ontológico, “o barro pede coisas, a gente deve saber ouvir”. Isso muda o fluxo de direção entre modelar e ser modelado. Se damos atenção aos seus pedidos, o barro se adequa aos nossos caprichos; em caso contrário, ele se rebela com trincas e quebras estruturais que, de toda forma, inutilizam a produção.

Para dar certo é preciso submeter-se ao tempo da argila, desde o tratamento da matéria-prima, sua manufatura e também o preparo para a queima. Cada etapa tem seu tempo certo. A argila compartilha a produção; ela demanda atenção e concentração voluntárias para atender seus anseios.

5.1 Sopro de vida: secagem das peças

O objeto argiloso deve secar no seu tempo: nem muito rápido, nem muito devagar e nem de forma desigual. É possível modificar a peça argilosa até o ponto de couro, mas depois de perder toda a água entre as moléculas, ela entra em “ponto de osso”: avançado estado de secagem, quando perde plasticidade e fica sensível à força mecânica.

Em Juruti, os artefatos secaram à sombra, em estantes de madeira do galpão da AMJU, evitando a área de vento. Não foram manipuladas nem relocadas até estarem suficientemente estáveis. Depois de uma semana de secagem, algumas peças foram colocadas ao sol, pois “estavam verdes”: não estavam completamente secas, o que poderia trincar a peça durante a queima.

Nessa etapa, foi necessário observar a peça para garantir uma secagem uniforme, já que havia diferenças de espessura. A base, primeira porção a ser feita, foi a última a secar. A secagem desigual pode gerar retração excessiva de um lado ou outro, o que pode deformar a peça. Por isso tudo eram consultadas: a peça, a direção do vento, a temperatura do sol.

A peça seca muda de cor, fica mais leve e se lasca com facilidade. Mais uma vez, múltiplos sentidos foram demandados para aferir o tempo do barro. As peças secas e já manipuláveis serviram, em alguns momentos, como modelo para as peças que continuavam a ser feitas, como uma forma de aproveitar seu tempo de espera. As crianças eram afastadas da área de secagem pelo risco que causavam às peças.

5.2 Batismo de fogo: processo de queima

Para a artista Celeida Tostes, suas aulas cerâmicas eram mesmo de “artes do fogo” (Prado 2016). É no processo de queima feito adequadamente que a argila se transforma em cerâmica. Esse é um rito que transforma definitivamente a matéria-prima: da plasticidade à dureza. Essa é uma mudança sem volta, e era a esse ponto que todos se esforçavam: criar peças cerâmicas. Artífices do barro se definem como ceramistas, fazem cerâmica, pois é essa a transformação que determina o produto desejado.

Nessa etapa, foi importante conhecer o fogo em sua relação com o combustível (em termos de qualidade e quantidade) e o oxigênio, para submeter as peças à mudança definitiva. Em Juruti, diferentes processos de queima são utilizados: fogueira, fogo de chão, forno de barranco, forno a lenha. Atendendo à demanda da comunidade ceramista, para integrar a área de produção à área de queima, construímos, durante o curso, um forno a lenha maior em substituição ao antigo, já bastante comprometido depois de anos de uso.

Levy Cardoso fez um forno um pouco diferente do costume local e toda a produção – 87 potes pequenos e médios – seria queimada de uma só vez, o que gerava muitas preocupações. A lua foi importante para pensar o melhor dia para a queima: esperamos o final da fase minguante, quase no começo da nova. A umidade de inverno poderia atrapalhar a temperatura de queima, então evitamos os dias chuvosos. As madeiras desconhecidas geravam grande apreensão, pois poderiam soltar resinas ou fuligens que alterariam a cor dos objetos.

As peças ficaram na câmara uma sob a outra, formando uma “armadilha” de peças sobrepostas e encaixadas. A quebra de uma peça de apoio poderia fazer cair outras tantas, em um efeito dominó. Com calma, cada uma foi averiguada em relação à sua estabilidade, todo mundo opinava com os olhos apreensivos. A câmara de combustão foi organizada com lenhas secas e o fogo foi aceso às 15h, inicialmente brando, e com atenção e seriedade de todos.

A queima foi realizada durante 12 horas consecutivas, com aumento progressivo do fogo até um ponto máximo, manutenção e resfriamento gradativo até a extinção do fogo. O forno foi aberto depois de seu resfriamento total. O controle do ar, e, portanto, do fogo foi obtido por meio de uma placa de ferro colocada na porta da câmara de combustível, aberta ou fechada, caso fosse necessário avivar ou manter e até extinguir o fogo, com maior ou menor quantidade de oxigênio.

O clima na AMJU nesse dia era de tensão, um dia silencioso, quando muito monossilábico. Os corpos estavam mais calmos, com gestos mais contidos, talvez em suas preocupações sobre a eficácia do forno que seria testado com todas as peças. Essa era sem dúvida uma ansiedade geral. Durante o processo de queima, o silêncio era importante para escutar o fogo e atender aos seus pedidos de mais lenha ou oxigênio.

A cada aumento do fogo, os sons, estalos e ruídos menores eram avaliados e explicados. Era um diálogo audiovisual entre fogo, ar, peças e ceramistas. Os barulhos e murmúrios nas duas câmaras (para mim indecifráveis), a temperatura na câmara de peças, a cor e o brilho do fogo na câmara de combustão, a densidade e cor da fumaça que saía da chaminé, tudo isso indicava como prosseguir: se deveriam colocar mais lenha ou aguardar.

O fogo foi extinto às quase 3h da manhã. As peças passavam por uma grande transformação, e nós também. Os corpos ansiosos tiveram de deixar as peças cerâmicas até o total esfriamento do forno a lenha; não havia outro remédio senão aguardar.

Figura 4



Resultado final de um experimento, com diferenças etárias de aprendizes
A. Peça indicada para o exercício coletivo: Sítio Terra Preta 1, Juruti/PA. **B.** Experimento de Dona Mirtes, anciã e artesã. **C.** Experimento de Carlos jovem adulto. **D.** Experimento de Wallex, pré-adolescente. Notar diferença na simetria, no grau de polimento, na aplicação da tinta, na decoração plástica. Fotos Greyce Oliveira, Izabel Castro, Acervo Scientia, 2008.

5.3 Captar a luz: verniz vegetal

A jutaicica em geral é “encontrada no pé da árvore, escorrida das ‘feridas’ que os insetos abrem na casca do tronco, ou em forma de bolas que caem de árvores arreben-tadas. Às vezes, agricultores encontram bolas de jutaicica quando estão capinando. Eles recolhem e mastigam essa resina para aliviar as dores no estômago e flatulência. Quei-mam jutaicica para fazer inalação no caso de resfriados e dores de cabeça. Além disso, a jutaicica é um ótimo verniz vegetal, geralmente usado nas louças de barro” (Shanley, Serra e Medina 2010: 111)

Para a comunidade local, o uso da jutaicica, resina do jatobá (*Hymenaea courbaril* L), na superfície dos objetos cerâmicos era considerado um procedimento que tornava a peça completa, protegida e brilhante. Para aplicar o verniz, foi necessário fixar uma bola da resina na ponta de um bastão e friccioná-lo na superfície incandescente do objeto cerâmico, logo ao sair da queima ou especialmente aquecido. A temperatura do recipiente é aferida por sua cor e brilho. Com o contato, a resina derrete e adere à superfície do objeto. O movi-mento deve ser constante, pois qualquer pausa provoca fogo, já que resinas são cadeias de ácidos e terpenos bastante inflamáveis.

Vale dizer que, para aproveitar o calor da vasilha, geralmente duas pessoas movi-mentavam seus bastões ao mesmo tempo na superfície do pote, portanto devem compassar o ritmo para aplicar o verniz de forma adequada, sem bolhas ou esfumaçamento. Desne-cessário dizer que somente os corpos mais treinados conseguiram executar com destreza essa tarefa.

O resultado da aplicação da resina permitiu ver as diferenças gestuais entre apren-dizes e mestres. A resina aplicada por novatos era espessa e irregular, apresentava bolhas, eventuais esfumaçamentos (indicando combustão da resina, portanto baixa velocidade no uso do instrumento), gotas e manchas em áreas que não receberiam a jutaicica, denotando falhas. A resina aplicada por ceramistas experientes tinha espessura regular, sem esfuma-çamentos, gotas ou manchas; parecia uma resina líquida aplicada.

Havia, entre ceramistas locais, um gosto pelo uso da jutaicica em todas as peças, ao menos na face interna. No entanto dois fatores minimizaram o uso da resina: não havia reg-istro no material arqueológico que analisamos e o público comprador parecia gostar mais de “peças rústicas”, como diziam na Oficina. As réplicas das peças arqueológicas também apresentavam muitos detalhes decorativos em alto relevo, o que implicava grande dificul-dade técnica.

6 - É A CARA DA MÃE!

Abrimos o forno dia 25 de novembro de 2008, 10h da manhã. Havia uma ansie-dade maior que no dia anterior, pois não nos restava nenhuma ação, a não ser abrir o forno e contemplar o resultado. Em artesanato é preciso lidar com os fracassos. Naquele momento, era “tudo ou nada”, alguns não apareceram até ter certeza do sucesso, outros não queriam olhar para dentro da câmara das peças. Os registros fotográficos mostram caras pensativas, cantos da boca voltados inteiramente para baixo, olhar baixo, mãos e dedos se contorciam, dedos estalavam, um cigarro acendido: cada pessoa se acalmava com um gesto apaziguador (Le Breton 2009). Depois de retirar alguns tijolos da câmara, já era visível que ao menos uma dezena teria dado certo, a “armadilha” resistiu à queima.

Ao sair do forno, as peças estavam mornas, mas era possível mantê-las nas mãos. Cada peça retirada era admirada e entregue a sua produtora. Não houve uma dúvida

sequer sobre a autoria de qualquer peça, que não tinha assinatura. Cada uma era a cara de sua mãe!

Cada peça é única porque cada processo é diferente, infinitesimalmente distinto, e isso traz diferenças enormes. Como salientou Gabriel Tarde (2009: 98), “existir é diferir”. A peça existe desde seu processo inicial como pessoa que tem vontade e desejo. A espera é fruto da vontade do barro, sua própria temporalidade, que dá a tônica do trabalho a ser feito.

A emoção e o afeto eram grandes em todas as pessoas lá presentes, entre participantes do estudo, colegas e familiares. Não queríamos decepcionar ninguém. Tocár e ver as peças cerâmicas íntegras era um alívio e um deleite. Não houve mais que duas peças com trincas.

Os procedimentos indicados pelas ceramistas resultaram em peças de alta qualidade técnica em razão do cuidado com a matéria-prima e os instrumentos, na execução de um procedimento adequado, de gestos compartilhados e reiterados, e sempre únicos. Cada peça apresentava desafios específicos para cada artista, dependendo do treino e do desenvolvimento, e era possível identificar essas características. A preocupação com a correta morfologia e a dimensão resultaram em réplicas apuradas, com alto grau de complexidade técnica, acionando maior quantidade e diversidade de procedimentos para um mesmo objeto. Algumas ceramistas preferiram utilizar elementos decorativos em morfologias comercializáveis – alterando a morfologia (para o fundo plano) ou decoração (local e grafismo). De todo modo, o resultado final foram 87 peças íntegras feitas em um mês, por 26 pessoas, todas com grande qualidade técnica, reverberando as peças arqueológicas locais.

Figura 5



Alguns resultados das réplicas cerâmicas

Espero ter demonstrado neste artigo o empenho do corpo ativo, sensível e voluntarioso, a modelar e ser modelado pelo barro. A oficina que narrei nessas páginas durou um mês, um ano depois, mais um mês de convívio com as ceramistas em outro experimento; ao todo uma relação de proximidade entre 2007 e 2014 que se mantém (espaçada) ainda hoje.

A experiência foi intensa para mim e me modelou. Certamente também oxigenou conhecimentos cerâmicos e formou novas ceramistas locais, renovou o interesse pela arte oleira. Novas turmas jovens foram formadas pelas ceramistas participantes do curso, a presença em feiras de arte regional aumentou. No galpão da AMJU, construímos em conjunto, em 2009, uma área de exposição e comercialização das peças, evitando a presença de estranhos na área de produção (minimizando a inveja e o mau-olhado nas peças). Os artefatos arqueológicos permitiram um laço temporal e espacial entre ceramistas: compartilhavam processos e técnicas da olaria, viviam no mesmo ambiente; eram conterrâneas de Juruti, como as “antigas mestras”. Incluir ceramistas para pensar a arqueologia é potente, de várias formas, que espero ter demonstrado em relação ao conhecimento sobre as etapas de produção, o comportamento dos materiais no contexto, domínio técnico, gestualidade.

Essa experiência prática e cotidiana com ceramistas foi fundamental para me situar em um ponto de vista concreto e nativo, próprio da ciência do barro. Impregnou meu modo já artesanal de ver a vida e a ciência. Foi possível entender melhor o trabalho investido na produção, não somente do ponto de vista econômico, mas especialmente emotivo, afetivo, relacional. A olaria ensina duras lições e instrui sobre fracassos e perdas (Branquinho 2010). Em Juruti, me instruíram logo: “não desista se não der certo de primeira, faça de novo”. Não desabonavam minhas tentativas frustradas, ao contrário, identificando meus erros gestuais, podiam prever o fracasso e me ensinavam a lidar com a perda, tentando outra vez.

Como disse Celeida Tostes, a olaria vai além da postura de corpo, pois ensina-se toda uma postura de vida (Prado 2016: 94). Aprender com ceramistas me permitiu observar a relação recursiva entre conduta moral e técnica. A olaria demanda atenção voluntária e sinestesia entre corpos, reflexão constante e consciente sobre a técnica, em reavaliar procedimentos e esperar, entender a modelagem como “via de mão dupla” (Sennett 2009) que inclui a argila. É, portanto, uma técnica de corpo e alma realizada pelo empenho a dois. Há um esforço total em fazer ser ceramista, não há alternância entre o ser e o fazer. Como disse Michel Serres (2001: 21), “A alma e o corpo não se separam, mas se misturam, inextricavelmente, mesmo na pele. Assim, dois corpos misturados não formam um sujeito separado do objeto”. A alma aqui é, como para Tarde, pura matéria. Não somente do corpo humano, mas do corpo argiloso e sua relação de força entre vontades e desejos. As diferentes argilas são pessoas e, portanto, “almas outras que a minha, mas no fundo semelhantes à minha” (Tarde 2007: 65). As peças cerâmicas, de agora e de outrora, são infinitamente diversas, são únicas e têm almas, foram feitas com gestos particulares, são a própria pessoa sendo também algo novo.

AGRADECIMENTOS

A todo mundo da AMJU, meus sinceros agradecimentos por me educarem. Obrigada em especial às ceramistas experientes – Izabel da Silva Martins, Ladimir Pereira do Amaral, Maria “Hortência” da Mota Coimbra, Maria Ordeli Gomes Batista; e artesãs

de diferentes artes – Francisca Pimentel Cordeiro, Josefa Carvalho de Miranda, Maria do Socorro Góes Andrade, Maria Eurides Farias Guimarães, Maria José Silva de Souza, Maria Raimunda de Sousa Amaral, Marila de Souza Corrêa, Miraci de Assunção Mota, Nilza Elane Silva de Souza, Norma de Souza Góes Andrade, Odelane Melo da Silva, Regina Souza, Rosa Maria Pereira dos Santos, Valdeia da Gama Batista, Waldirene Maria de Souza Amaral. Aos aprendizes, vida longa à arte: Carlos Andrade da Silva, Franciene Pimentel Cordeiro, Ketiane Leal Ramos, Maria Betânia de Assunção Mota, Wallex Lima Andrade. Em especial, com forte reverência, Dona Raimunda Gato. Cássia Boaventura, obrigada por se tornar ceramista em Juruti. Gostaria de agradecer toda equipe da Scientia Consultoria Científica, em especial Solange Caldarelli, Eneida Malerbi, Isabela Castro, Greyce Guerra e Moahra Fagundes. Ao Levy Cardoso, obrigada pelos saberes compartilhados. Sandro Freitas, obrigada pelas conversas e pela tradução. Laila Kierulff, mestra, obrigada pela acolhida generosa. Matilde Haas, obrigada por saber matemática e ser ceramista. Obrigada Ulisses Cyrino, pelas contribuições sobre a argila. André Prous e pareceristas, muito obrigada pela leitura e pelas sugestões. Estendo meus agradecimentos à Mariana Cabral, pelo convite para participar do evento. E ao Matheus Mota, que, ao me fazer uma pergunta no evento, me arredou para outro lugar de que gosto muito. Daniel Cruz, obrigada pela vida.

- BARCELOS NETO, Aristóteles. 2008. *Apapaatai. Rituais de Máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP.
- BRANQUINHO, Fátima. 2010. Quem disse que não existe a ciência do ceramista? *PROA. Revista de Antropologia e Arte*, n3. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/issue/view/136>
- CARNEIRO, Roberto. 2009. “Cariapé”: um caso de padronização de erro em arqueologia. *Revista de Arqueologia*, v. 22, n. 11. Disponível em: <http://revista.sabnet.com.br/index.php/revista-de-arqueologia/article/view/164>
- CONNOLLY, Kevin e ELLIOTT, John. 1981. A função da mão: evolução e ontogênese do comportamento da criança. In: BLURTON, J. (ed). *Estudos etológicos do comportamento da criança*. Biblioteca Pioneira em Ciências Sociais. São Paulo: 341-396.
- FABIAN, Johannes. 2013. *O tempo e o outro. Como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- GOSELAIN, O. 2012. D'une histoire à l'autre. Retours sur une théorie des liens entre langues et techniques en Afrique. In: SCHLANGER, Taylor (eds.). *La préhistoire des Autres. Perspectives archéologiques et anthropologiques*. Paris: INRAP/La Découverte: 83-97.
- GREBER, E. 1938. *Tratado de cerâmica*. Barcelona: Gustavo Gili Editor.
- HODDER, I. 2012. *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Wiley-Blackwell, Malden, MA.
- HUGH-JONES, Stephen. 2009. The fabricated body: objects and ancestor in Northwest Amazonia. In: SANTOS-GRANERO, F. (Org.). *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: The University of Arizona Press: 33-59.
- INGOLD, Tim. (2000). *The Perception of Environment. Essays on livelihood, dwelling and skills*. London: Routledge.
- LE BRETON, David. 2009. *As paixões ordinárias. Antropologia das emoções*. Petrópolis: Rio de Janeiro. Editora Vozes.
- LE BRETON, David. 2016. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes.
- LEMINSKI, Paulo. 2008. *O que o barro quer*. Disponível em: <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/paulo-leminski-poemas/>
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1985. *A oleira ciumenta*. Portugal: Edições 70.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 2011. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus.
- LOPEZ, Garcia. 1945. *Manual completo de cerâmica*. Buenos Aires: Albatroz.
- LYNGGAARD, Finn. 1983. *Tratado de cerâmica*. Barcelona: Omega.
- MAUSS, Marcel. 2003. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2011. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes. (Biblioteca do Pensamento Moderno).
- NASCIMENTO FILHO, Reinaldo Silva. 2012. *A Teologia da Libertação em Juruti*. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Núcleo Universitário de Oriximiná. Faculdade de História. Monografia de Graduação.
- PANACHUK, Lilian. 2017. *Fazeres e saberes: as cerâmicas arqueológicas e os mitos sobre a olaria*. Qualificação de doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais.
- PANACHUK, Lilian. Cerâmicas Pocó e Konduri no Baixo Amazonas. In: BARRETO, Lima, Betancourt. (Org.). *Cerâmicas Arqueológicas da Amazônia. Rumo a uma nova síntese*. Belém: IPHAN, Museu paraense Emílio Goeldi, v. 1: 279-287.
- PANACHUK, Lilian. 2014. Habilidade na variabilidade gráfica: comportamento motor das oleiras Borda Incisa (Parintins/AM). *Arquivos do Museu de História Natu-*

- ral. Belo Horizonte, v. 23, n.1: 135-177. Disponível em: <https://www.ufmg.br/mhnpj/revista-arquivos/volume-23-n-1/>
- PANACHUK, Lilian. 2013. Análise gestual: apontando caminhos e trilhas para o corpo e para a mente. In: FONSECA, D. e ZIMPEL, C. (org). *Caderno do CPARQH – Centro de Pesquisas em Arqueologia e História*. Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho-RO: EDUFRO: 91-116.
- PANACHUK, Lilian. 2011. Arqueologia preventiva e socialmente responsável! A musealização da arqueologia e meu mundo expandido. Baixo Amazonas, Juruti/Pará. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) Universidade de São Paulo.
- PANACHUK, Lilian e CALDARELLI, Solange. 2008. *Arqueologia Preventiva na Área de Intervenção do Projeto Juruti*. Relatório Técnico. Belém. IPHAN.
- PRADO, Jacqueline. 2016. *A arte da cerâmica de Minas Gerais*. Belo Horizonte: C/Arte.
- RYE, O.S. 1981. *Pottery technology principles and reconstruction*. Manuals on Archaeology 4. Taraxacum Inc., Washington.
- SANTOS-GRANERO, Fernando. (Org.) 2009. *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: The University of Arizona Press.
- SCHECHNER, Richard. 2013. Pontos de contato revisitados. In: DAWSEY, Muller e HIKIJI, Monteiro (org.). *Antropologia e performance. Ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome: 37-68.
- SENNETT, R. 2009. *O artífice*. Rio de Janeiro. São Paulo: Record.
- SERRES, Michel. 2001. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados 1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- SHANLEY, Patricia, SERRA, Murilo e MEDINA, Gabriel (org.). 2010. *Frutíferas e plantas úteis na vida amazônica*. ilustradores, Silvia Cordeiro, Miguel Imbira. 2. ed. rev. ampl. Bogor, ID : Cifor.
- TARDE, Gabriel. 2007. *Monadologia e sociologia e outros ensaios*. São Paulo: CosacNai-fy.
- TAYLOR, Diana. 2008. Performance e patrimônio cultural intangível. *Pós-Belo Horizonte*, v. 1, n.1, maio: 91-113.
- TAYLOR, Diana. 2013. Traduzindo performance. In: DAWSEY, Muller e HIKIJI, Monteiro (org.). *Antropologia e performance. Ensaios na pedra*. São Paulo: Terceiro Nome: 9-16.