



Quem disse que não existe a ciência do ceramista?

Fátima Branquinho

Antropóloga, professora associada do Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente (PPG-MA), lotada no Departamento de Ciências Sociais e Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), e procientista Uerj/Faperj. Foi coordenadora adjunta do PPG-MA na gestão 2006-2008

Maria Aparecida Lopes Nogueira

Antropóloga, professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, lotada no Departamento de Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É coordenadora do Núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros (Naseb/UFPE).



Durante três anos, de 2008 a 2011, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), foi desenvolvida uma pesquisa etnográfica com 53 ceramistas fluminenses – populares ou acadêmicos – em ateliês, centros de pesquisa e/ou mostras de cerâmica nos municípios de Paraty, Itatiaia, Resende, Paracambi, Rio de Janeiro, Itaboraí, Magé, Tanguá, Rio Bonito, Cachoeiras de Macacu, Rio das Ostras, Barra de São João, Saquarema, Araruama e Nova Friburgo; tudo devidamente registrado em fotografias e audiovisual. As filmagens realizadas pela equipe da pesquisa, composta por alunas da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), foram editadas em um documentário de dezoito minutos, com auxílio da Faperj, que recebeu da Ancine o registro CPB 11013690. Nesse relato, as falas dos que permitiram as conversas e observações em seus ateliês não estão identificadas. Outra fonte de pesquisa foram os artigos publicados por pesquisadores do campo da arte que têm a cerâmica como objeto de estudo e/ou como prática. No relato, tais artigos são fonte de pesquisa: a antropologia das ciências e das técnicas investiga campos científicos como campos políticos de produção de verdades sobre a realidade, considerando que a produção de conceitos e de contextos é indissociável.

Quem disse que não existe a ciência do ceramista? Essa é a principal questão que norteia a elaboração deste relato sobre os principais resultados, obtidos até agora, dessa pesquisa conduzida no campo da antropologia das ciências e das técnicas. Nesse campo, duas noções são muito caras. A primeira está relacionada à possibilidade de fazer a etnografia de uma técnica traduzida em um conjunto de objetos: a cerâmica. A segunda é a consideração da rede sociotécnica como locus de produção de conhecimento sobre a realidade por autores/atores humanos ou não humanos. No limite, esta pesquisa busca experimentar a flexibilidade conceitual das duas noções acima. Pretendemos, assim, contribuir para o exame de limites e possibilidades da teoria do ator-rede¹, mesmo admitindo que o material empírico necessário para formular conclusões que contribuirão para o campo das ciências sociais, em que pese o trabalho realizado nos últimos três anos, ainda não tenha sido completamente reunido.

Não foi difícil observar que a cerâmica **fala** aos olhos sobre conceitos e visões de mundo, porque processos que concebem técnicas desaguam num oceano de modos de vida e trabalho, traduzindo aspectos particulares sobre como a sociedade se organiza. A cerâmica é um quase objeto, como escreve Latour (1994), já que vai além da natureza-barro. É cultura-técnica. É quase sujeito: traz diversos atores para a cena que protagoniza, agenciando-os numa rede sociotécnica ao mesmo tempo sensível e inteligível, estética e ética. A cerâmica é, assim, objeto técnico e sujeito dotado de um tipo de ação. Um aspecto da humanidade que constitui a inumanidade desse objeto está presente na fala de um pesquisador da arte cerâmica, em depoimento colhido em novembro de 2010: “Sempre que penso na Sala do Artista, imagino o roteiro que esse objeto percorreu até chegar aqui... então, ele não é limpo, puro... é carregado de uma identidade que se origina nas questões pessoais de quem produziu a peça”. Outro especialista em arte completa: “Os objetos têm um significado, tanto pelo uso que se faz deles quanto pelo que herdamos de quem os fez” (depoimento dado às autoras em dezembro do mesmo ano). E, nas palavras de uma ceramista: “Eu fui menina pobre nascida no grande sertão, andava na terra quente... sou lá da Paraíba, minha mãe ficou viúva... minha mãe, na feira, lá, vendia muito desse pratinho de barro assim... muito parecido com o que eu faço aqui hoje” (janeiro de 2010).

Se, por um lado, os ceramistas são unânimes na referência à tradição transmitida de uma geração a outra – um saber de alguém da família ou algo da história familiar –, por outro, a cerâmica pode falar de uma tradição coletiva não familiar, como a retratada nas palavras de outra ceramista: “Foi a partir dela que comecei a desenvolver meus antepassados em mim... foi uma pesquisa que fiz... esse trabalho que expus é baseado na parte indígena, é grafismo indígena... chamei de rito de passagem” (depoimento colhido em maio de 2009).

O fazer do ceramista revela outras faces desse argumento sui generis da inversão dos papéis comumente assumidos entre sujeito e objeto. Muitos contam que moldam o barro de acordo com a “vontade dele”, que se impõe à do artista. Segundo um relato de 2008: “Às vezes eu quero moldar de um jeito e ele teima em ficar de outro, ou mesmo me conduz a outra forma que não era a que imaginei... Se eu teimar, quando abro o forno, a peça está quebrada”. Sujeito e objeto são cúmplices nos ateliês, tanto quanto o são na formação da natureza reconstruída

pelos cientistas nos laboratórios, em objetos científicos ou em objetos técnicos. Os ceramistas entendem que, se o sujeito impuser sua vontade sobre o barro, isso pode significar a perda da obra. A cerâmica aparece quase como “um filho que ensina o desapego pela perda da obra”. É a cerâmica moldando o ceramista, no reconhecimento de que também nós somos quase sujeitos, quase objetos, híbridos de natureza e cultura: uma parte de nossa humanidade é constituída de inumanidade (Branquinho, F.; Santos, J., 2007).

Os ceramistas entrevistados, em sua maioria, concordam com a ideia presente na fala de um deles, segundo a qual uma peça “pode demorar dez dias pra ficar pronta... tem que ficar ali desbastando... aí, tem que alisar, depois alisa de novo, bota pra esquentar, esmalta... é processo complexo... o tempo todo é muita química, é física, é matemática”. Para Valladares (1978:05), todos esses fazeres e saberes são “conhecimento adquirido dos antepassados”.

A cerâmica mistura ciência e natureza numa alquimia da memória, revelando a noção de tradição própria aos ceramistas de modos diferenciados. Como expressão da subjetividade – imaginar a peça e manusear o barro –, tem resultado no objeto cerâmica, na arte que revela valores cognitivos, materiais, existenciais, sentimentais, ambientais que são indissociáveis a esse fazer. Trata-se de um diálogo entre natureza e ser humano que traduz a noção de complexidade nos termos de Edgard Morin (1980) e da nova aliança de Ilya Prigogine (2009). Nesse sentido, um ceramista diz:

O barro é uma coisa orgânica, que trabalha com os quatro elementos. É primordial, é operante internamente, e modifica até o ambiente. A argila transforma quem faz e quem vê... cerâmica não é uma arte simples, é complexa; ela leva água, terra, fogo e ar, e eu... coloco muita energia... O barro é a matéria-prima, ele é da natureza, é minha mão de obra, minha ferramenta, se ele não existisse, eu não seria. É como o sangue, sem ele eu não existiria... (Depoimento colhido em julho de 2010.)

Sinérgico e sinestésico, o fazer cerâmica pode traduzir, ainda, conhecimento sobre cuidados com a saúde ou constituir mesmo uma terapia. A capacidade que a atividade de produzir cerâmica tem de trazer paz, prazer, bem-estar é sempre associada a sua sobrenatureza. Os ceramistas dizem que o barro “tem poder”, indicando, de certa forma, a indissociabilidade entre corpo e alma, entre matéria e espiritualidade: “A cerâmica é algo de muito prazeroso mesmo... Mexer no barro para mim... eu sinto muita paz, uma quietude maior... é um momento assim de relax”.

As falas dos ceramistas referentes à descrição do significado atribuído à cerâmica, ao processo de sua manufatura e a si mesmos traduzem a indissociabilidade entre natureza e cultura, sujeito e objeto, evidenciando a condição híbrida de ambos:

Eu acho que a criatividade funciona, na maioria das pessoas, dessa forma: ela tem a ideia, passa pro papel, depois ela vai executar, e no momento da execução, vem outro pensamento... Na cerâmica a gente vai elaborando, a gente vai se transformando, e as suas peças também vão se transformando junto... A linguagem do barro é espontânea, ele vem se transformando, você vai se transformando... (Depoimento colhido em setembro de 2009.)

Singularidades, peculiaridades e pontos comuns aos ceramistas, tanto das tradições populares como especialistas em arte dos círculos acadêmicos, refletem, além de delicadeza, conhecimento, afeto e sofisticação envolvidos no processo do fazer cerâmica. É muito presente entre os ceramistas a noção de que o parâmetro para a criação da peça está no outro: “Gosto de criar. Criatividade é pensar algo hoje à noite e amanhã realizar. Pegar um bloco maciço e fazer uma obra... O que mais me satisfaz é a alegria que vejo nos olhos das pessoas quando veem as peças... Me sinto honrada e feliz por pessoas se interessarem pela cerâmica” (depoimento colhido em maio de 2009).

Uma ligação desse processo criativo com o que é compreendido como a dialogia masculino/feminino também é estabelecida pelas peças, como expressa uma ceramista:

O trabalho da cerâmica tem esse trabalho de desenvolver, mas tem o trabalho de trabalhar pra desenvolver... é um trabalho pesado... tem que trabalhar muito, se você não trabalha de oito a dez horas por dia, você não pode se considerar um ceramista... Eu... eu acho que eles [os homens] pensam que é coisa de mulher... As pessoas ficam meio assim... acham que é coisa de mulher, eu não acho, pelo contrário, é um trabalho masculino, porque é um trabalho pesado, muito pesado.

Outra expressão do que é feminino e masculino no fazer/saber do grupo entrevistado aparece na identificação e na separação das tarefas que cabem às mulheres e aos homens: “Só posso me dedicar à minha arte porque minha mulher cuida do meu filho e da nossa comida”. Há, ainda, os casais que trabalham juntos distinguindo o fazer da mulher e do homem: “Ela é quem pinta as peças que faço”. Ou, ainda, numa observação mais direta: “O engraçado é que 99% são mulheres, acho que tem a ver com a sensibilidade feminina, mas tradicionalmente é uma profissão masculina”. Essa observação vai integrar o quadro das controvérsias e contradições comuns que permeiam a condição humana, fermento do fazer científico. Para outros ceramistas, ao contrário, a profissão é tradicionalmente feminina:

É um trabalho predominantemente feminino, os homens quando ajudam é só em relação a coisas assim, do peso, carregar o barro pra carroça, o barro que elas tiram na beira do rio ou do quintal de casa ali mesmo pela comunidade, carregam no carro de boi, levam pra casa, colocam pra secar... durante um ano esse barro tem que ficar descansando, só depois desse um ano é que elas vão começar a trabalhar. (Depoimento colhido em março de 2010.)

Para os ceramistas, o tempo da cerâmica exprime um universo prenhe de sensibilidade. Os resultados aqui descritos sugerem – tal noção merece ser investigada – que se trata de um tempo cíclico, porque aprofunda experiências que se repetem, que são feitas de novo, na própria oficina e em espaços de outros ceramistas em diferentes tempos e lugares, numa eternização da peça de cerâmica, da obra, do fazer. O tempo da cerâmica atravessa a controvérsia relacionada ao que pode ser considerado erudito e popular em arte, como formula um ceramista:

Folclore e cultura popular devem ser tratados como sinônimos ou como expressões equivalentes sobre a realidade. E é assim que eu entendo porque, pra mim, tanto faz falar de folclore ou cultura popular... Folclore não é coisa velha, parada no tempo, o folclore é todo um processo dinâmico de

formação da vida. Mas, a pessoa que está me ouvindo não tem essa dimensão da palavra “folclore”, achando que por ser folclore não é arte. (Depoimento colhido em junho de 2008.)

A influência da natureza sobre o processo de fazer cerâmica é traduzida por um ceramista fluminense, ao fazer uma observação sobre ceramistas maranhenses: “Exato no verão, que é o tempo de estiagem aqui, lá já começa a chover, e aí já não presta pra elas continuarem queimando as louças que são o trabalho delas de cerâmica, e elas fazem umas peças assim, super-rústicas, muito bonitas, mas que o processo de feitura traduz uma complexidade impressionante” (depoimento colhido em dezembro de 2009).

Ademais, o fato de tais peças serem consideradas ao mesmo tempo rústicas e complexas parece sintetizar indicativos ou revelar sinais de que são mais do que peças de barro: são obras de arte. Se eleita como peça de arte, a cerâmica sai do anonimato e transforma-se em objeto que traduz, de um lado, certa maneira de se relacionar com a natureza e, de outro, as classificações e critérios dos pesquisadores em artes, a construção disciplinar e institucional do campo da arte. Afinal, tais peças falam da ambiguidade do que pode ser considerado arte e do que não pode. Que ciência, que conhecimento arbitra sobre isso, indicando o caminho sobre o que é arte “de verdade”?

A observação das características comuns aos saberes popular e científico sobre a cerâmica pode reiterar a hipótese que originou a pesquisa, segundo a qual ambos são saberes sobre uma realidade híbrida de natureza e cultura. Quem primeiro observou a aproximação do conhecimento tradicional, baseado em critérios do sensível, com o conhecimento dito moderno, fundamentando-se na matematização da experiência, foi Lévi-Strauss (1976, p. 30), que se refere de modo simétrico aos procedimentos de classificação de universos empíricos, afirmando que “a exigência de ordem (...) está na base de qualquer pensamento”. Igualmente, para a antropologia das ciências e das técnicas, tanto o conhecimento tradicional como o científico não separaram a coisa em si dos homens entre eles. Tal observação permite a não hierarquização desses saberes. Se, para os artistas populares a cerâmica traduz tradição familiar, funciona como terapia, etc.; para os pesquisadores em arte, outras categorias e interpretações emergem, sem excluir as primeiras. Tais categorias balizam a organização de exposições, a escolha de expositores:

Às vezes a gente costuma trabalhar em constante diálogo com os artesãos, assim, eles costumam mandar as peças... São eles que escolhem porque não interessa pra gente trazer aqui o que é só esteticamente mais bonito, mas também aquilo que faz algum sentido pra ele. Sejam peças utilitárias, sejam peças decorativas, mantemos um diálogo muito grande... Aquilo ali é expressão daquele lugar, então por isso a gente tem uma preocupação em produzir um catálogo aonde a gente vai trazer informações sobre a sociedade, sobre a economia, sobre os aspectos políticos, os aspectos culturais e a técnica em si, como é que se dá essa relação entre o artesão, o artista e o artesanato em si, dentro daquela comunidade, dentro daquele contexto, a importância, como é que as coisas funcionam. (Depoimento colhido em março de 2009.)

Em síntese, o estudo sobre a cerâmica do ponto de vista da antropologia das ciências e das técnicas ecoa uma questão clássica da antropologia, que não é evidente e demanda investigação: se

a distinção hierárquica forjada pela ciência moderna – entre os que têm a ciência como principal instrumento de leitura da realidade e os que não têm – pode estar relacionada à indissociabilidade entre conceitos e contextos, entre a constituição dos campos científicos e a constituição social. Tal questionamento subjaz à adoção da postura de alguns acadêmicos do campo da arte que foram entrevistados nesta pesquisa. Tais entrevistados se recusaram a estabelecer distinção entre peças consideradas como arte e como artesanato. Esse é um exemplo das controvérsias científicas que caracterizam a constituição dinâmica, viva, dos diferentes campos do conhecimento e que se traduzem e se expressam, na sociedade, de diferentes maneiras: nos museus, galerias, críticos, mídia, a toda a sociedade. Talvez os entrevistados não concordem com os critérios relativamente arbitrários que servem de pilares ao campo da arte – aos campos científicos em geral –, talvez não concordem com o fato de tais critérios fundamentarem o estabelecimento de hierarquia entre atores desse campo. Em depoimento colhido em novembro de 2010, um ceramista da academia, pesquisador do campo da arte, assim se referiu a peças de cerâmica de origem tradicional e de arte contemporânea: “Ambas querem dizer alguma coisa, revelam algo ou estão carregadas daquilo do que o artista é”. O que esse relato pretende instigar é a oportunidade do debate sobre esse questionamento baseado na antropologia das ciências e das técnicas cujo pilar é a assunção da estreita relação entre epistemologia e política, entre as discussões sobre a natureza do conhecimento e a possibilidade de democracia.

A percepção da construção simultânea da cerâmica e do universo socioambiental, dentro do qual esse objeto de arte opera, revela que a produção intelectual e da estrutura social são irmãs gêmeas. Tanto o ambiente fluminense como o conhecimento construído sobre ele, no processo de fazer cerâmica, constituem parte da sociedade fluminense, constituem a nós mesmos e falam sobre como podemos valorizá-lo por meio dos nossos saberes e tradições.

Recebido para publicação em junho de 2011

Aprovado para publicação em janeiro de 2012

Referências bibliográficas

ARRISCADO, J. N. Publics, mediations and situated constructions of science: the case of microscopy, *Oficina do CES*, dez., n. 103, 1997.

BLANDIN, Bernard. *La Construction du social par les objets*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

BRANQUINHO, F. T. B.; SANTOS, J. S. “Antropologia da Ciência, Educação Ambiental e Agenda 21 local”. In *Educação e Realidade*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, v. 32, n. 1, p. 48. 2007.

CALLON, M.; LASCOUMES, P.; BARTHE, Y. *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*. Seuil, 2001.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LAW, J.; MOL, A. *Complexities*, Durham and London. Duke University Press: Durham, Carolina do Norte, 2002.

LÉVI-STRAUSS, *O pensamento selvagem*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1976.

MORIN, E. *La Méthode 2. La vie de la vie*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. *La nouva alleanza*. Turim: Einaudi, 1981.

STENGERS, Isabelle; BENSUADE-VINCENT, Bernadette. *100 mots pour commencer à penser les sciences*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en rond, 2003.

VALLADARES, C. P. "Introdução". In: *Fundação Nacional da Arte, Artesanato brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978, p. 5.

¹A principal característica da teoria do ator-rede, pilar da antropologia das ciências e das técnicas, pode ser traduzida na pergunta que norteou o trabalho de estudiosos do campo, em suas diferentes formulações: como o objeto, que não tem a mesma natureza da sociedade é produzido por essa sociedade e tal como ela tem a capacidade de recompor laços sociais? Sobre isso, cf. BLANDIN (2002), CALLON, M., LASCOUMES, P. & BARTHE, Y. (2001), LATOUR, B. (1994), LAW, J. (2002), STENGERS, I. & BENSUAUD-VINCENT, B. (2003), ARRISCADO, J. N. (1997).

