AS CERAMISTAS E A ARQUEÓLOGA: A ARGILA NA CONSTRUÇÃO DE CORPOS DISTINTOS*

LÍLIAN PANACHUK**

Resumo: *nesse artigo, guiada por ceramistas experientes, pude mergulhar no universo produtivo da olaria, não somente observando essas mulheres-ceramistas, mas pensando com as mãos. Esse empenho em aprender uma habilidade motora permitiu que novas questões viessem à tona, modificando meu ponto de vista em relação ao artefato. Como no processo produtivo que venho aprendendo, esse texto tem idas e vindas, e essas retomadas fizeram parte do seu processo de modelagem, do meu próprio processo de aprendizagem. E por isso talvez pareça por demais intersubjetivo, por se aproximar de paradigmas fronteiriços. Ao focalizar nos gestos, a produção do texto se deu também às apalpadelas, com o corpo sendo o guia no caminho. O gesto é pura ubiquidade, sendo ao mesmo tempo intelectual e material denota o próprio saber-fazer; ou antes, mais que isso, permite o fazer-ser pois ao construir a materialidade desenvolve, ao mesmo tempo, a identidade. Como disse muito antes Leroi-Gourhan (1965, p. 44), "é no que produz ou faz, não no que é, que a mão humana se manifesta como tal".*

Palavras-chave: Palavras-chave: Cerâmica. Experimentação Arqueológica. Gestos Técnicos. Corpo, Processo de Ensino e Aprendizagem.

* Recebido em: 21.01.2018. Aprovado em: 03.03.2018.

** Doutoranda na Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre pela Universidade de São Paulo. E-mail: lilipanachuk@yahoo.com.br

creative commons br

HABITUS Goiânia, v.15, n.1, p. 28-53, jan./jun. 2018.
DOI 10.18224/hab.v16i1.6073

INTRODUÇÃO: FAZER-SER CERAMISTA

A tecnologia não é neutra. Estamos dentro daquilo que fazemos e aquilo que fazemos está dentro de nós. Vivemos em um mundo de conexões - e é importante saber quem é que é feito e desfeito (Donna Haraway).

A olaria é uma técnica corporal exigente que requer um corpo ativo. É preciso (constantemente) atenção voluntária, treino, repetição, abertura à crítica e autocrítica, tolerância à dor (e de novo). Mas é fundamental saber montar e desmontar - sempre como processo contínuo – o sujeito e a matéria, a pessoa e o objeto, de forma inseparável. O barro é também uma pessoa e a pessoa um corpo-máquina, ciborgue (HARAWAY, 2001). Um corpo molda o outro de forma relacional (JOYCE, 2000) em um processo recíproco de objetivação-subjetivação (SANTOS-GRANERO, 2009).

Para as ceramistas com as quais convivo nos espaços urbanos, só existe o *ser* no *fazer*, esses verbos se constroem mutuamente e se enredam; não há vida sem argila. Ser essa pessoa tem estreita relação com o fazer cerâmico. Como já aprendemos faz tempo com Simone de Beauvoir (2016) e Judith Butler (2008), nos tornamos mulheres nessa construção material e simbólica; distintas umas das outras, mulheres situadas. Nesse sentido, interessa aqui debater algumas dessas construções e sociabilidades em *fazer-ser* uma mulher-ceramista. Elas se constroem em um esforço voluntário, consciente e proativo em seu ofício. Entre ceramistas a máxima "sinto, logo sou" é potencializada, sendo então um corpo ativo que aplica uma teoria viva ao seu meio ambiente (LE BRETON, 2016).

Nesse artigo pretendo interligar pessoas, coisas e fatos, para construir uma narrativa (parcial) sobre a tecnologia cerâmica e os diferentes corpos que ela produz. A perspectiva, no entanto, não é minha nem delas sendo ao mesmo tempo também nossa. É a argila, narradora da história, que dita o tempo, constrói, conecta e transforma os diferentes corpos. É essa perspectiva da materialidade que desejo seguir, incluindo os gestos técnicos como perspectiva teórico-prática.

Para estudar os gestos na cerâmica, a pegada metodológica foi também submeter meu corpo ao treinamento. Ao acompanhar duas ceramistas e suas estudantes nas aulas de cerâmica das quais participei, foi possível observar a diferença entre o desempenho corporal da maestria e de aprendizes. Nesse processo vejo (também) as diferenças no meu próprio corpo, e nos produtos cerâmicos que produzi ao longo desses últimos anos. Nesse sentido há um empenho teórico-prático nessa pesquisa, assumindo que o conhecimento intersubjetivo e objetivo reside no corpo. Se "receber, emitir, conservar, transmitir: estes são, todos, atos especializados do corpo" (SERRES, 2004, p. 69), convém construir o corpo e ser afetada pelo processo de aprendizagem da olaria, assim como pensar com as mãos, em um esforço metodológico (FOGAÇA, 2001).

As Ceramistas e a Arqueóloga

Esse texto narra meu processo de aprendizagem com duas ceramistas, Laila Kierulff e Adriana Martinez, que por motivos diferentes têm participado ativamente da pesquisa que desenvolvo, não como interlocutoras, mas como catedráticas de ofício.

As duas são professoras de cerâmica e lecionam em centros urbanos, Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires. Cada uma tem exatos (e coinci-

dentes) 32 anos de profissão, e pertencem à mesma faixa etária. São pessoas diferentes, com artes e motivações distintas. Laila tem se dedicado ao torno, enquanto Adriana utiliza processos tradicionais de manufatura. Ambas aprenderam o ofício "à moda tradicional" pois foram instruídas fora dos circuitos institucionalizados de Belas Artes, da mesma forma que eu aprendo agora com elas.

Para se estabelecerem nesse ofício, cada uma teve que desatrelar a olaria da "economia do trabalho caseiro", vulnerável e descontínuo (HARAWAY, 2001) para desenhar uma história de emancipação financeira. Esse empoderamento feminino mediado pela argila tem consequências econômicas, políticas e sociais em suas vidas (e de outras vidas a elas ligadas pelas redes e circuitos relacionais). A materialidade, veremos, pode ser revolucionária.

É preciso ter sido afetado para atingir a maestria, posto que é justamente o que ensinam (LATOUR, 2007). Essas professoras ensinam a tratar a argila como pessoa; posto que a construção da argila se dá em uma perspectiva ontológica. A argila estabelece seu querer, sendo quase má vontade; tem gênio voluntarioso e quase hostil na relação de múltipla direção (BACHELARD, 2013). Como disse Leminski (2008), a argila faz o que quer, mesmo quando achamos que ela obedece aos nossos caprichos. Essa vivência ecoa os ensinamentos anteriores que recebi de outra ceramista, Dona Hortência, em Juruti, no oeste do Pará (PANACHUK, 2016). O que essas mulheres ensinam é justamente a ter (e manter) uma postura de corpo frente ao barro, conhecer a linguagem própria a essa matéria, desempenhar uma série de ações sequentes e concatenadas. Me ensinam sobre o corpo e sobre movimentos de membros e dedos, e assim, cada parte vai se tornando - com o treino - mais espessa, mais densa e mais sensível. Durante o processo de ensino e aprendizagem a atenção voluntária é demandada, não somente de aprendizes, mas da argila. Instruções verbais e demonstrativas caminham juntas, e assim o gesto é o grande facilitador do aprendizado. Perante o fracasso, Adriana instrui a resiliência: "quien lo sigue, lo consigue".

Sou filha de artesãos e a cerâmica é para mim uma técnica familiar. Minha mãe, Iraci Panachuk, é mais uma dessas mulheres que, através da materialidade, do produto de suas mãos, assumiu o protagonismo econômico e transformou sua história de vida (e as nossas, minha, de meu pai e do meu irmão) com a cerâmica. Era 1982, e todo esse caminhar em direção ao artesanato se deu depois que nossa casa caiu, literalmente. A reconstrução veio pela arte. Lembro da "casa nova", pois tivemos que nos mudar, e do revolucionário cômodo que comportava, até então inexistente, o quarto de pintura onde tudo começou.

Desde então minha educação se deu, em grande medida, "fazendo coisas", reproduzindo cadeias operatórias, sendo instruída a corrigir um gesto produtivo, participando de feiras de artesanato, enfim, realizando pequenas tarefas manuais. Ser filha de artesãos traz consigo aspectos educativos que percebo em outras famílias artesãs: a disciplina, a exigência em dar e receber atenção voluntária, o rigor e determinação; a demanda em fazer coisas, ser produtivo, experimentar.

Essa experiência com o barro permite uma mudança no meu ser e no meu pensamento, pois implica em uma visada desde o corpo tangível, como pivô nessa produção material, assumindo assim um novo lugar de fala. Ao buscar teorias feministas focalizando a materialidade e a corporeidade, estudar o próprio corpo como fonte de conhecimento me pareceu realmente o único caminho sensato a seguir como pesquisadora. Nesse sentido, poderia recuperar o corpo na prática de pesquisa e não somente

em seu discurso e conceito teórico (BUTLER, 2008). Apender com o corpo uma habilidade motora bimanual certamente seria a única forma de ser afetada por uma técnica corporal (FAVRET-SAADA, 2005; MAUSS, 2003). É preciso aprender a sensibilidade das coisas com especialistas de corpo.

Nessa relação de aprendizagem da olaria o coletivo é de grande ajuda pois o trabalho é exigente, como o ofício. Ao construir um corpo, constrói-se a pessoa, nessa relação de mão dupla entre materialidade e pessoa. No oficio da olaria com essas mestras ceramistas, cada uma com sua própria estética, tenho aprendido ao mesmo tempo sobre ética. O compartilhar é uma demanda do ofício, pois esse é um trabalho que ensina a ter um corpo. Nesse sentido, a estética aparece como ação política de estar no mundo, justamente porque "as coisas movem o mundo", como diz Laila.

Laila Kierulff: Arte Ativa em Xícaras

O experimento artístico de Laila Kierulff, que culminou com a exposição nomeada "Uma xícara de quê?" inclui várias formas de fazer um artefato "útil" (xícaras, bules, açucareiros e outros recipientes de mesa) até torná-lo "inutilitário" (pela forma ou tamanho diminuto) em composições entre materiais heteróclitos.

Para a artista, a xícara - recipiente pequeno com asa, especialmente adequado para consumir bebidas quentes - é fundamentalmente "uma forma de tomar a medida das coisas", ao seguir receitas culinárias ou pedir um ingrediente emprestado à vizinha. A xícara, ao desempenhar sua função, relaciona pessoas e esse rito permite medir a qualidade dessas relações. Ao dividir uma xícara (de quê?) compartilhamos a pausa, estar aberto ao novo. Esse artefato catalisa relações políticas as mais distintas, incluindo de gênero (LIMA, 1997). E aparece no trabalho de Laila como um produto para repensarmos essas relações cotidianas.

O foco do trabalho de Laila Kierulff é justamente debater o artefato enquanto propositor de relações e suas mudanças, refletindo sobre sua forma e função, sua utilidade e inutilidade, seus usos e as sociabilidades decorrentes. Nesse processo experimental, diferentes técnicas de manufatura (torno, modelagem a mão livre, belisco, rolete, molde, placa), decoração (vidrado, engobe) e queima (diferentes fornos - elétrico, a gás, a lenha, raku) foram utilizadas. A xícara, como artefato de servir e potencializar relações sociais, é um elemento prosaico e está distribuída pelo tempo e espaço. Ao desconstruir e construir novas formas de xícaras, trouxe ao debate outros universos, outras formas de fazer e outras necessidades para o artefato.

Se a xícara evoca essa convivência, convém utilizar o artefato para provocar essa mudança política, social e econômica que se almeja. A xícara trouxe também à artista a medida da necessidade. Afinal, se a argila mudou o rumo de sua vida profissional e pessoal, poderia mudar a vida de outras pessoas, que geralmente não tem acesso à arte. É então através desse artefato que a artista trabalha em comunidades e com jovens estudantes da zona rural e urbana. Interessada no processo de construção, busca a medida da necessidade alheia através da manufatura de xícaras, criando pontes entre pessoas diversas. Do artefato ordinário e comum em todas as casas mineiras, a xícara constrói o extraordinário das relações sociais. Nesse cenário a argila entra como processo de autodescoberta, de consciência do corpo e de sensibilidade de si e do mundo, construindo relações sociais. Ensinando um modo de ver o mundo, ativo, curioso, questionador.



Figura 1: Laila Kierulff em seu ateliê com suas xícaras
Fonte: da autora.

A xícara sugere também uma proposta de acolhida para o mundo, com uma declaração otimista de estar à mesa, que envolve comunhão e bem-estar social, de comermos todos juntos na mesma mesa. Confraternizar e acolher um mundo novo, com pessoas ativas e curiosas no mundo e pelo mundo, experimentando. A xícara (funcional ou não) convida para a pausa reflexiva em conjunto. Acolher é outra evocação da xícara. Laila sempre mantém estudantes bolsistas em seu ateliê, como residentes semanais.

Adriana Martinez: Fornos queimam parte do patriarcado

Adriana Martinez me convidou para ir ao município de Cunha, no interior do estado de São Paulo, para ajudar no processo de queima na comunidade de Várzea do Tanque. Por questões financeiras, hesitei em um primeiro momento. Adriana me esclareceu seu propósito. "*Hay que sembrar fornos. Porque con esos fornos quemamos parte del patriarcado. La mejor semilla*." Concordei no mesmo momento, com o coração pulsando.

A materialidade pode ser transformadora. Ao ensinar a cadeia operatória da cerâmica, gratuitamente, outras mulheres podem escrever uma história de protagonismo econômico. Ao mesmo tempo, para ela, voltar-se ao conhecimento dos povos originários é romper muitas dependências do capitalismo e do colonialismo das relações centro e periferia.

Em sua primeira visita na comunidade rural de Cunha/SP, construiu um forno pequeno, que utilizamos com muito sucesso. Na segunda visita da ceramista, uma das moradoras construiu um forno em sua própria casa. Essa autonomia feminina é o trabalho da ceramista. Entre as duas visitas à comunidade, as mulheres organizaram uma

exposição na sede urbana do município, em setembro de 2017, e estavam vendendo suas peças tanto na cidade quanto na comunidade. Essa expressão e protagonismo financeiro tem crescido desde então. Uma segunda exposição ocorreu em abril de 2018 na própria comunidade, mostrando a continuidade da ação e o envolvimento permanente do coletivo de mulheres, seu empoderamento junto ao barro.



Figura 2: Forno construído por Lourdinha e sua família (esquerda), detalhe do forno com Adriana, Lourdinha e José Augusto (direita). Comunidade de Várzea do Tanque, Cunha/SP.
Fonte: da autora

Conforme Adriana intuía, ao aprender a técnica, essas mulheres locais se empenharam em retomar uma história de protagonismo.

A aproximação com as técnicas tradicionais, é, na verdade um retomar da comunidade, pois a região é uma referência das artes oleiras no país desde o decênio de 1970. Atualmente, jovens como José Augusto, Bruna, Thaisa e Vitória estão se dedicando a aprender essas técnicas tradicionais. Com isso há um interesse renovado também pelo lugar, pela tradição ceramista local e regional.

José Augusto foi nosso anfitrião na comunidade, e em cada área ele apontava uma matéria-prima que foi identificada recentemente, ou uma área de queima da antiga olaria local. O retomar dessas histórias valorizam o patrimônio, a memória e a identidade local. Esse é um momento descolonizador pois justamente volta-se para o local com um olhar renovado, valorizando os saberes e fazeres desse território.

O Gesto como Semântica

O gesto técnico interessa às ciências humanas desde o início do século XX, especialmente a partir dos estudos sobre as técnicas corporais de Marcel Mauss (2001, 2003). E sempre interessou à dança e as artes plásticas: as notações de dança no ocidente datam do século XIV (LABAN, 1978). Na arqueologia, Leroi-Gourhan (1965, p. 33) marcou o grande valor dos estudos gestuais ao assumir que "o utensílio só existe realmente no gesto que o torna tecnicamente eficaz".

O gesto é pura ubiquidade, sendo ao mesmo tempo intelectual e material denota o próprio saber-fazer (LEROI-GOURHAN, 1964, 1965; ROUX, 2002; GELBERT, 2002); ou antes, mais que isso, permite o *fazer-ser* pois ao construir a materialidade desenvolve, ao mesmo tempo, a identidade. Como disse muito antes Leroi-Gourhan (1965, p. 44), "é no que produz ou faz, não no que é, que a mão humana se manifesta como tal".

Estudar o gesto técnico é trazer o corpo e seu movimento de volta à existência. Essa cinestesia é necessária para o conhecimento, a comunicação e a vida (INGOLD, 2011; 2012). Nesse sentido o estudo do gesto técnico recupera o corpo não somente no discurso, mas na prática. Especialmente quando o corpo que deseja entender a olaria é afetado pelo treinamento técnico. Para pensar os gestos é preciso empenhar o corpo para criar espessuras e sensibilidades (LE BRETON, 2016). Assim, os gestos fazem o corpo na mesma medida que o corpo faz os gestos (INGOLD, 2011).

Eu disse praticamente o mesmo para Laila e (meses depois) para Adriana, sobre minha pesquisa (para explicar porque eu as procurava): queria pensar os gestos produtivos inscritos durante o processo de ensino e aprendizagem na cerâmica arqueológica. Quando expliquei este interesse, gostaram e tiveram um pronto entendimento. Com medo de não me fazer entender, expliquei novamente meu tema. Laila me deixou falar, e sorrindo me aclarou alguns pontos, exemplificando seu entendimento: "é o que eu gosto de ver nas peças arqueológicas em museus, fico com a cara na redoma de vidro acompanhando gesto a gesto a produção". Adriana interrompeu minha segunda explicação, e para aplacar minha angústia me disse pausadamente: "*la alfarería es sobre el cuerpo en movimiento; enseñamos gestos de cuerpo hechos en orden y muchas otras cosas.*"

Com delicadeza me fizeram algumas questões, que eram ao fim, as mesmas. Elas sempre pensaram em arqueologia, história da tecnologia e das técnicas da olaria, estudaram, visitaram museus e durante mais de 30 anos de carreira não viram ninguém de arqueologia em ateliê de cerâmica. Veladamente inquiriam, que tipo de ciência se contenta com conhecimento teórico de uma técnica corporal? Laila me disse ao final do primeiro encontro "que bom te encontrar; arqueóloga, estava mesmo te esperando, eu tenho tantas questões".

De alguma forma, elas pareciam me procurar e tinham questões para mim, assim como eu para elas. Desde então, todas duas me apresentam em suas aulas pelo meu ofício; sou "a arqueóloga", tal como elas apresentam a si mesmas como "ceramistas". "Estamos dentro daquilo que fazemos e aquilo que fazemos está dentro de nós" nos disse antes Haraway.

A grande mediadora dessa relação entre as ceramistas e a arqueóloga é a argila, que nos move e que nos faz montar e desmontar (processos, protocolos, técnicas) continuamente. Ao aprofundar com elas a arte da olaria, meu corpo vem sendo modelado por uma rede que envolve diferentes pessoas e "trecos" diversos. As ceramistas me fazem pensar constantemente em como estou construindo meu próprio corpo ao construir outros corpos. Na olaria tudo é postura e movimento: como situar o corpo perante outro que se deseja construir ou como acoplar à mão um instrumento para marcar a superfície argilosa com um gesto eficaz. Essa construção passa o corpo e vai além, como disse Celeida Tostes (2003), é preciso lembrar que a cerâmica é mesmo uma postura de vida.

Qual a Pegada da Olaria?

O barro nos une através de perspectivas diferentes dessa cultura material, pela longa história da técnica e pelo trabalho que engendra (HODDER, 2012). A argila conecta pessoas (com distintos graus de habilidade e interesse) que constroem e experimentam seus corpos, aos quais acoplam paulatinamente outros instrumentos não humanos. Para adquirir uma habilidade motora é preciso explorar o campo corporal. É preciso

também empenho, pois são muitas as tarefas a serem executadas para construir um corpo novo e transformado pela habilidade. Geralmente é comum que um coletivo de pessoas se reúna para aprender a arte oleira, tanto no meio urbano quanto rural. Assim, um grupo pensa e executa as ações, criando redes de sociabilidade e pertencimento, ligados a uma professora.

Aprender uma técnica corporal implica atenção voluntária aos gestos técnicos. A combinação de instrução verbal e demonstrativa (e atenção a elas) é essencial para entender a olaria (e qualquer outra técnica motora). Bem sabemos como é mais simples ensinar a uma criança dar o laço no cadarço do próprio calçado demonstrando a ação, passo a passo, do que fazê-lo somente pelo discurso. O corpo e a língua são aqui equivalentes na circulação de sentido (LE BRETON, 2016).

O Ateliê como Espaço de Aprendizagem e Sociabilidade

As aulas de cerâmica ocorrem no ateliê, que geralmente é a casa da ceramista ou um lugar de residência artística; de toda forma é um *lar*. Nesse espaço as paredes exibem obras diversas, estantes comportam peças em diferentes estados de manufatura e (também) vários produtos e matérias-primas compõem o lugar. Os instrumentos de uso na produção estão nas mesas, as argilas preparadas estão em pacotes ou em processo de reciclagem e ocupam os cantos mais escuros do lugar. Cada ateliê tem um cheiro próprio, fruto da mistura dos elementos e das argilas, das pessoas e das obras.

Nessa sala ampla as bancadas de trabalho ocupam lugar central e mais iluminado, as cadeiras no entorno indicam que deve acomodar grupos de pessoas. Mesmo que trabalhem individualmente em suas peças, cada ceramista situa-se assim defronte a outra sensibilidade, a outros olhares. A disposição de uma mesa ampla e muitas cadeiras cria um ambiente que fortalece a cooperação entre as pessoas que compartilham o espaço próximo, os materiais e instrumentos. Nesse contexto, a professora não tem um lugar fixo de destaque, ao contrário, percorre o espaço continuamente, dando atenção individualizada. Nessa orientação artística personalizada, cada professora busca reconhecer o tempo de cada pessoa, ritmo e limite em cada tarefa, e também motivação e inspiração.

No início e no fim de cada dia de trabalho o ateliê está limpo e arrumado (ou quase). Para garantir a organização do espaço há um esforço conjunto de corpos que se movem para reordenar o ambiente. Esse empenho mútuo em uma tarefa específica cria ressonância de movimento e pode ser eficaz para criar sociabilidade e pertencimento (INGOLD, 2011; 2012).

A cada dia no ateliê há um momento inicial de confraternização que parece cumprir dois objetivos: local de acolhimento e expressão segura. É um tempo para que as pessoas se conheçam, afinal os gestos são intersubjetivos e extra somáticos, e não é possível orientar um corpo sem conhecer seus desejos e intenções, sua cinestesia. Nesse ambiente, estar exposta a mãos curiosas e olhos voluntariosos é seguro pois o ateliê é um lugar de afeto e de empatia. As ceramistas mais experientes ensinam o duplo processo de escuta do próprio corpo e de outras sensibilidades, como condição de sentido da olaria.

Durante o trabalho o ateliê se agita com conversas e barulhos rítmicos, e se acalma em um silêncio profundo e alerta. Há uma alternância entre buscar externamente e internamente o resultado que se deseja. Nesse ambiente nenhuma orientação

é rigorosa, mas sempre é ordenada e sequencial, focando o ponto de interesse comum que é a argila.

As aulas são teórico-práticas, não há o saber sem o fazer, e, portanto, é preciso empenho cognitivo e corporal constante para trabalhar com maior equilíbrio os conceitos e sua aplicação. Ceramistas não sucumbem à ciência como proposta explicativa, ao contrário, dão atenção ao "exemplo e não ao modelo" (VIVEIROS DE CASTRO, 2017). Isso porque cada etapa tem relação com o próprio corpo, é preciso pois estar aberto e livre para construir um corpo que executa gestos definidos, mas plástica e individualmente variáveis (FLUSSER, 2014). Ceramistas se ariscam, testam e reavaliam prática e teoria, protocolos e aparatos (LATOUR, 2007). É preciso fazer o melhor possível, dentro das limitações produtivas (FLUSSER, 2014). E é por isso que ceramistas, em geral, têm disposição para montar e desmontar cada etapa produtiva, revendo detalhadamente cada processo, afinal essa é propriamente a base do seu ofício.

Ao se tornar aprendiz, a pessoa ingressa na tessitura de conexões, na rede de sociabilidade que permeia cada ateliê e coletivo artístico; onde diferentes pessoas, que se sentam juntas, refletem sobre a olaria "com as mãos", o que é essencial para qualquer artificie (FOGAÇA, 2001; SENNETT, 2009). A diversidade de desempenho técnico implica um contexto de ensino e aprendizagem no qual a relação de autoridade está distribuída entre o coletivo, e a direção da liderança é relacional. Como denota a organização do espaço de trabalho.

As redes de interações carregam relações acionadas por amostras de argilas, pigmentos, resinas, instrumentos e até sequencias operacionais são repassadas com muito apuro, e navegam entre espaços geográficos. Com essas mulheres em conexão, oleiras exigentes, tenho aprendido sobre o barro de outra perspectiva, observando fundamentalmente o corpo e suas materialidades complexas.

A Construção do Corpo (e Cada Parte)

As ceramistas com as quais trabalho dedicam suas vidas ao barro, treinando diariamente a arte da olaria e modelando outros corpos, humanos e não humanos. Essa educação pela olaria permite uma apurada educação dos sentidos (SERRES, 2001) que está na base da ciência do barro, já que demanda conhecer as propriedades sensíveis das coisas (LÉVI-STRAUSS, 1985, 2011; PANACHUK, 2016).

A primeira providência para aprender uma nova habilidade motora, como a olaria, é formar uma ideia consciente sobre a tarefa, entender os requisitos de corpo e os utensílios gerais utilizados (LEROI-GOURHAN, 1964, 1965; ROUX, 2002; GELBERT, 2002; GALLAHUE; OZMUN; GOODWAY, 2013; GRECCO; BENDA, 1999). Conhecer os procedimentos é essencial, é preciso formar um plano mental da tarefa. Entretanto, não é o saber que realiza a tarefa, mas o fazer no mundo real. Além disso, a idealização da tarefa é também pragmática (INGOLD, 2011), e envolve observar "com as mãos" se a argila está na plasticidade correta ou se os instrumentos estão adequados.

Para o aprendiz, realizar os gestos com o corpo é inicialmente uma tarefa árdua (GRECCO; BENDA, 1999; GALLAHUE; OZMUN; GOODWAY, 2013). Muitas preocupações roubam a atenção de iniciantes, que não sabem avaliar a importância de cada detalhe produtivo. Na olaria, é preciso considerar uma série de aspectos da manufatura ao mesmo tempo (grau de umidade, forma, simetria, espessura da peça) e falta estratégia e mesmo jeito de corpo ao iniciante. O corpo gasta energia desnecessária

e tenciona músculos que deveriam estar relaxados. A ansiedade e a falta de segurança marcam esse momento inicial de aprendizagem. O corpo não sabe bem como agir, mesmo com uma ideia clara do modelo, falta o exemplo. É preciso treino para harmonizar intenção e resultado, já que habilidade motora é efeito de prática. Se inicialmente é necessário descobrir como realizar um gesto técnico; aos poucos, com treino, o gesto é conhecido, mas não há ainda consistência no desempenho, é preciso incorporar os movimentos. Por fim, durante a fase final de aprendizagem, após experimentos conscientes, o aprendiz encontra os meios mais eficientes para executar a tarefa aprendida e adaptada a sua própria constituição física. O corpo aprendiz luta pela unidade corporal já que os membros nem sempre trabalham pela tarefa, por vezes os dedos parecem multiplicados e não "cabem" no recipiente manejado, as mãos pesadas marcam a superfície de forma inadequada, os cotovelos desfazem o feito. Falta noção espacial e percepção do próprio corpo, falta confiança e postura, que aos poucos aprendizes incorporam.

O corpo já treinado tem boa compreensão teórica e prática da tarefa, e o maior interesse é em refinar combinações técnicas e apurar o controle da habilidade motora em questão (HAYWOOD; GETCHELL, 2016; TANI *et al*., 2010). Esse corpo já está formado e é reconhecido. Temos agora uma ceramista. Nessa fase de aprendizagem a ceramista é capaz de combinar habilidades e técnicas, com menos atenção consciente à tarefa que executa, já sedimentada no corpo pelo treino; a atividade tem memória. Nota-se a fluidez entre as sequencias operatórias e o ritmo harmônico de seus movimentos que cadenciam o tempo-espaço. Há um empenho consciente em analisar cada etapa operatória, cada série de gestos técnicos, com intenção de melhorar o desempenho. Não há ansiedade na manufatura das peças, pois cada etapa é conhecida. Há consistência entre a ideia inicial do objeto e o resultado final da peça. O repertório de experimentos aqui está ampliado, os gestos são competentes, seguros.

O corpo da maestria foi talhado de forma relacional com o barro, por anos de educação corporal na tarefa. A mestria é livre para experimentar e executa a tarefa com pouca atenção consciente pois cada etapa produtiva está em sua memória material e simbólica, em seu movimento e sentimento (INGOLD, 2011) posto que habilidade é efeito de prática (HAYWOOD; GETCHELL, 2016; TANI et al., 2004). Os corpos intensamente treinados têm uma memória muscular, uma postura que revela as minúcias de suas tarefas cotidianas. São como atletas de alto desempenho e possuem também uma memória celular e sináptica de hábitos motores entranhados, treinados e repetidos por décadas, cotidianamente. O corpo habilidoso está inteiramente comprometido com a tarefa, cada membro está localizado onde deveria, mesmo múltiplo age de forma coesa. Calmo e ativo; cada sentido avalia minuciosamente a tarefa e desempenha sua ação sequente e devida.

Essa diferença de corpo é expressa nos gestos materializados na peça cerâmica. Com treino regular e conscientização corporal contínua é possível que a aquisição, o desenvolvimento e o controle da habilidade motora sejam observados com clareza. Entretanto, convém lembrar que a aprendizagem não é um empreendimento progressivo, mas contextual. Quanto mais treino e atenção dirigida à tarefa, maior as chances de refinar a habilidade motora.

Materializar os Gestos no Corpo Cerâmico

A primeira vez que fui aluna de Adriana Martinez em um curso de cerâmica em Paraty no Rio de Janeiro, que ocorreu em abril de 2017, realizei com su-

cesso as diversas etapas para construir a peça, afinal já tinha treinado muitas vezes a construção de recipientes diversos, utilizando diferentes técnicas. Com a produção de instrumentos de sopro, como apito e ocarina em cerâmica, que já havia tentado anteriormente sem sucesso, foi outra história.

Conforme a orientação da ceramista, havia preparado seis pré-formas de apitos para execução do corte correto no canal de insuflação, feito durante o "ponto de couro", ou seja, com a peça já resistente, mas ainda úmida. A "*Maestra*" instruiu diversas vezes sobre o tema, demonstrou a sequência de gestos, observamos atentamente os apitos que ela levou. Eu havia entendido cognitivamente, sabia o que deveria realizar. Meu corpo, entretanto, ainda não estava pronto para a tarefa, muito rígido e tenso. E assim, não obtive sucesso: cinco peças não apitaram pois foram inutilizadas ou destruídas pelo excesso de força e o único exemplar aproveitável soou muito baixo devido ao corte inadequado do canal de insuflação. Fiz mais seis pré-formas de apitos. A falta de jeito, a força desnecessária e a tensão muscular estão marcadas nas primeiras peças que resistiram, a maioria não teve tanta chance e partiu-se. Havia de minha parte muita motivação, talvez excessiva, e certamente não ajuda o treino (GRECCO; BENDA, 1997). Me sentia pressionada, pois era uma das poucas alunas a não conseguir realizar a tarefa. É justo observar que há também certa pressão no ateliê, pois o (meu) corpo inábil estava exposto em seu fracasso produtivo. Adriana se desdobrou para que eu acertasse meu corpo ao cortar a peça.

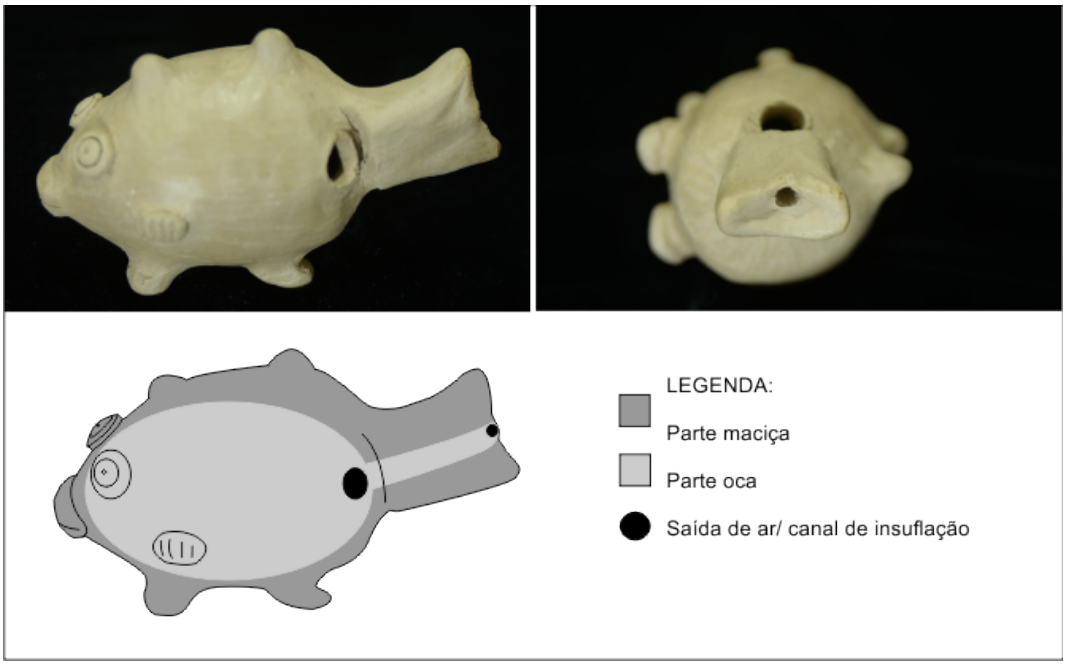


Figura 3: Réplica de apito arqueológico brasileiro conforme desenho de P.Hilbert (PALMATARY, 1960, p. 53, fig.4e) e croqui indicativo
Fonte: Produção da autora, já no final do período de treino.
Nota: fotos de Daniel Cruz.

Na olaria é preciso continuamente lidar com as frustrações (BRANQUINHO; NOGUEIRA, 2011) e ao mesmo tempo rever constantemente as etapas para reorganizar o corpo com gestos eficazes (VIANNA, 1990). O entendimento cognitivo

não torna imediato o movimento corporal; por vezes aprendizes demandam redobrado empenho verbal e demonstrativo da professora, repetições em busca da autodescoberta para alcançar o próprio gesto. Depois que a tarefa é aprendida, é preciso ainda treino continuo para tornar a atividade sedimentada no corpo. E tudo vale como exemplo, e não como modelo a ser seguido como regra. Cada experimento é único, cada gesto é particular, cada tarefa é uma descoberta em si. Isso porque é preciso que o corpo entenda o movimento no qual a liberdade se exprima de forma técnica (FLUSSER, 2014). Não é repetir um movimento, é buscar o próprio gesto (VIANNA, 1990).

Depois de alguns dias de treino, em aulas particulares com a ceramista, consegui melhorar o meu desempenho corporal, embora de forma ainda inconsistente: algumas peças apitaram e outras não. Em média, de cada três peças duas tinham algum erro técnico grave, observado já durante a secagem ou depois da queima. A partir de então, mesmo quando não apitavam, eu sabia o motivo, conseguia finalmente reconhecer onde estava o descompasso e o erro técnico.

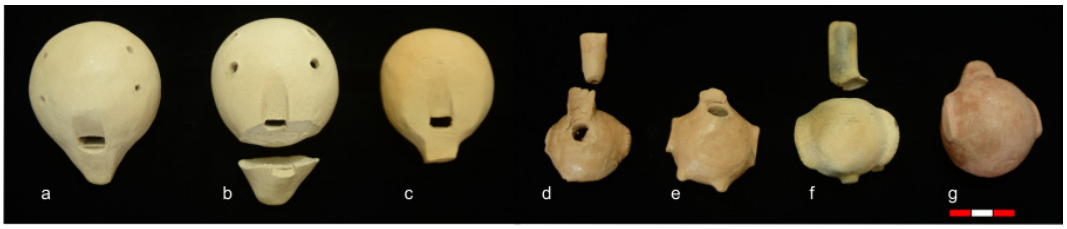


Figura 4: Primeiros momentos de aprendizagem.
Legenda: a) fisicamente adequada, com som muito baixo. b) quebra do canal de insuflação, c) fisicamente adequada, som inaudível, a-c), observar o grande tamanho dos apitos, d-f) quebra do canal de insuflação por problemas técnicos, g) íntegra, d-g) menor tamanho, inclusão de muitas partes maciças na caixa acústica oca.
Nota: fotos de Daniel Cruz.

Seis meses depois desse encontro, participei de outra oficina com Adriana Martinez, em São Paulo no Ateliê de Cerâmica da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Nesse momento o objetivo foi aprender com ela sobre as técnicas de produção do sistema de apitos arqueológicos brasileiros, identificados entre os artefatos da tradição Inciso Ponteada, estilo Konduri, em Santarém e Belterra (NORDENSKIÖLD, 1930; PALMATARY, 1960).

Desde o primeiro curso havia dominado várias técnicas envolvidas na produção de apito e melhorado sensivelmente minha habilidade no controle da força e no tempo de espera do barro. Podia (quase) garantir que cada apito iria soar, mas faltava o gesto técnico eficiente. Comparando os primeiros experimentos e os últimos, em seis meses houve uma mudança significativa no desempenho motor, mas não dominava ainda a técnica totalmente.

Aprender o sistema dos apitos brasileiros não foi um recomeçar, mas quase. No início não conseguia fazer o artefato soar, mesmo executando corretamente as etapas técnicas. Adriana me incentivava "a pensar como o vento" e a "jogar com o som". Somente ia aprimorar meu corpo com experimentos. Treinei intensamente por alguns dias, tendo a *Maestra* como apoio, e consegui realizar a tarefa com maior destreza. Uma nova educação sensível de corpo.

Após essa nova etapa, mantive ao longo de oito meses (no total) treinos regulares, com práticas ao menos semanais. Por fim, conseguia perceber a sutileza nas di-

ferenças entre o som. A relação entre o tamanho e forma da caixa acústica, o tamanho do canal de insuflação, o diâmetro de cada furo e a inclinação das partes conectadas. Neste momento já foi possível realizar a tarefa imaginada, e domar a argila ao meu intento, negociando a cada instante.

Depois de treinar bastante, foi possível inserir muitas partes maciças na caixa acústica oca, sem deformá-la. Aos poucos o polimento nas peças foi adquirindo regularidade. E, aos poucos, consegui replicar diferentes morfologias e alcançar distintas sonoridades.

Nesse processo passei de oleira aprendiz para prática em cerâmica, domando os gestos, tornando-os miúdos, precisos, nítidos. Me tornei aos poucos ceramista. Agora não há mais inconsistência, todos eles emitem som adequado.

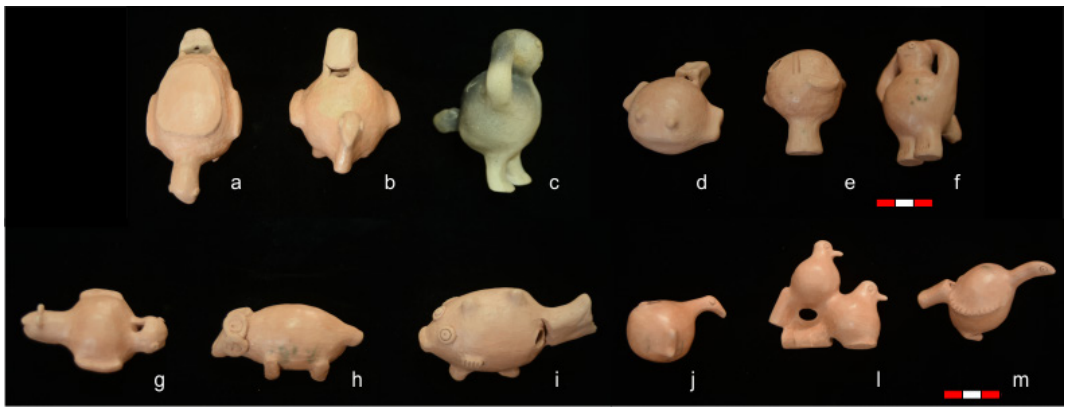


Figura 5: Apitos experimentais ao longo do processo de aprendizagem e controle da habilidade
Legenda: a, b, c) feitos no segundo momento de aprendizagem, com muitas partes maciças, mas ainda de grande tamanho; d, e, f) maior controle motor, peças menores; g, h, i) peças com muitas partes maciças e com diferentes sistemas de som; j, l, m) peças mais simétricas, com alisamento intenso em superfície.
Nota: fotos de Daniel Cruz.

Esse treino permite criar uma ampla base material controlada, com resultados físicos de experimentações conhecidas e registradas. Ao mesmo tempo, deixa acompanhar as mudanças corporais e teóricas nesse corpo ativo que desempenha a tarefa de fazer uma cerâmica que emite som. Essa é a mudança epistemológica possível ao incluir as ceramistas, conhecer as matérias e seus resultados materiais, técnica e tacitamente.

Nesse processo experimental é possível criar um registro material dos diferentes instrumentos utilizados para o tratamento de superfície, por exemplo. Assim tenho registrado sistematicamente os diversos materiais utilizados para o polimento, como seixo, semente e madeira. E também diferentes graus de intensidades de um mesmo instrumento, como o seixo. Essas marcas das diferenças ajudam a entender melhor a cadeia operatória e os movimentos para realizá-la. Ao mesmo tempo, potencialmente, os gestos de diferentes pessoas em seus processos de aquisição, desenvolvimento e controle motor. A isso estou me dedicando nesse momento.

As Argilas e os Não Humanos

A afinidade entre a argila e o corpo humano inclui diversos não humanos. Nessa relação a argila é uma pessoa, como indicam as teorias ameríndias (LÉVI-STRAUSS,

1985; SANTOS-GRANERO, 2009) e ceramistas diversos (PRADO, 2016). Na olaria, o barro tem estatuto ontológico e estabelece com o corpo uma relação entre iguais. A argila é protagonista na relação já que sua presença é imprescindível como condição de sentido da olaria (LE BRETON, 2016). Ela tem desejo e vontade, é uma alteridade radical que se pretende entender.

Sendo a argila matéria-prima por excelência na olaria, convém dedicar muita atenção a ela. As ceramistas indicam diferentes propriedades a serem observadas para entender as características de cada uma: plasticidade, cor, textura, diâmetro dos grãos, cheiro, retração. O tato insistente (especialmente das mãos) avalia a densidade e a plasticidade da argila. A degustação de pequenos bocados deixa notar o tamanho e os tipos de elementos na pasta. A tonalidade e o cheiro podem indicar tipos de argila. Ao observar as propriedades sensíveis e experimentar suas diferenças, as grandes categorias materiais se tornam discretas e podem ser subdivididas. E assim, por exemplo, a argila antes genérica torna-se terracota ou argila vermelha, caulim ou tabatinga, gorda ou magra. Cada uma tem um comportamento físico-químico particular e especificidades em seu desempenho. Tudo a depender também do seu relacionamento com o meio, não sendo, pois, uma regra de causalidade.

A argila tem voz e posição, tem desejo e habita seu próprio tempo; por isso estabelece uma relação equipotente com a ceramista. Laila Kierulff insiste sempre em suas aulas que devemos aprender o idioma do barro que é o "trinques", e salienta que "é preciso sentir o que o barro quer, e lembrar que tem memória". Muito comum escutar a oleira durante a manufatura dizer "ela não faz o que eu quero" ou mesmo "ela não está reagindo bem". A argila é uma pessoa, e uma pessoa de muita potência e autoridade. Todo o processo é feito em observância (mas nem sempre obediência) aos seus desígnios e demandas. Como o corpo, a argila tem memória, e contrariando Ingold (2011) ela é biógrafa e autobiografa sua história. Essa é provavelmente uma das diferenças entre os materiais moles e duros. "A argila lembra" nos diz sempre Laila em suas aulas.

Diversos materiais atravessam a atividade oleira, e cada um causa mudança nos corpos ativos na tarefa, humano e argiloso, que por vezes se indexam. Materiais e instrumentos compõem também o corpo ceramista, e se anexam a eles. São inclusive essenciais e coextensivos ao corpo habilidoso (LATOUR, 2007). Isso ocorre não somente no ateliê (que, todavia, costuma ser a própria casa), mas fora dele: a maestria se incorpora, anexa diferentes corpos ao seu. É comum que as ceramistas carreguem consigo, mesmo fora do ateliê, pedaços de argilas, alguns instrumentos, peças em pontos diferentes do processo de produção. Como se seu corpo todo precisasse, o tempo todo, desse ato apaziguador de estar no/com/para o barro (LE BRETON, 2016). Os anos de treino formatam um corpo espesso e já inconsciente na tarefa está livre para criar. "Sou onde não penso" me diz Laila Kierulff sobre a olaria, já que "saber é esquecer" (SERRES, 2004, p. 43). O corpo da maestria parece um corpo autômato pois já afetado, executa com rigor, ritmo e fluência cada gesto. É de fato um corpo educado nessa tarefa, sabemos que é efeito de prática. "*La arcilla és todo mi vida*" como sempre nos lembra Adriana Martinez em suas aulas.

Os diferentes instrumentos empregados nas etapas operatórias variam quanto a funcionalidade, forma de uso e tipo de preensão. Em cada um deles ficará marcado o gesto técnico. As marcas nos instrumentos denotam tempo de uso (a depender do material) e intensidade, empunhadura e parte ativa do gume. Podem ajudar a inferir também lateralidade ou uso da mão dominante.

Materiais diferentes implicam em uma temporalidade própria. O metal e a concha, por exemplo, demandam tempos específicos para o desgaste. A esteca de metal

tem dois gumes opostos que foram chanfrados pela intensidade e forma de uso. A localização denota o uso da mão direita dominante com preensão digital transversal no cabo da ferramenta, e aplicação de força tangencial. Este desbaste no gume que se transformou de reto para biselado demorou muitos anos. O desgaste talvez permita inferir que é instrumento de uso da maestria, pela regularidade. A concha teve parte da margem ventral completamente aplainada, e tal desgaste foi feito em um dia de uso intenso. Tanto o umbo quanto os ligamentos da concha bivalve oferecem naturalmente boa área de empunhadura com preensão ventral de mão com uso de força. O gume se tornou reto pelo uso alternado das faces do instrumento como desbastador. Tanto Adriana Martinez quanto Alissa Rezende utilizam a mão direita como dominante.

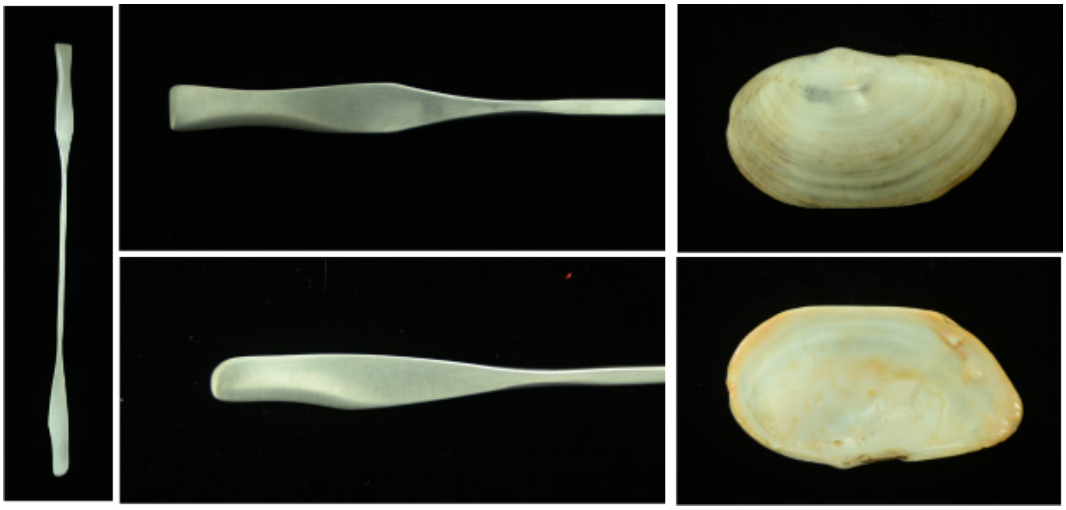


Figura 6: Esteca de metal de Adriana Martinez e concha utilizada por Alissa Rezende.
Fonte: da autora.

Há uma infinidade de instrumentos que podem ser usados e cada agrupamento funcional deixa marcas específicas, que variam com a posição e preensão do instrumento, aplicação de força e umidade da argila, pelo menos. Um mesmo instrumento pode ser utilizado para diferentes funções ao modificar a parte ativa de uso. Por isso as experimentações são importantes, para ampliar as soluções técnicas conhecidas e seus resultados materiais.

A relação entre pessoa, ferramenta e argila é um processo recíproco complexo (INGOLD, 2011), envolve ritmo e ritmicidade, e as diferenças na repetição como refletiu o filósofo luso-brasileiro Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos nos idos do decênio de 1930 (BACHELARD, 1988). Para tanto, será preciso experimentar e registrar mais intensamente os desgastes, intensidades e ritmos, para formar um catálogo mais completo de instrumentos e suas marcas.

NOVAS HABILIDADES, NOVAS SENSIBILIDADES

Durante meu processo de aprendizagem, aos poucos comecei a "sentir" a materialidade, conforme era instruída. O que inclui olhar atentamente e tocar a peça, degustar o trabalho investido, escutar a maestria sobre escolhas e demandas do processo produtivo, é essencial respirar essa atmosfera para ativar o corpo e seus componentes. Portanto é indispensável ter consciência do corpo e de cada parte, e manter em alerta os sentidos, em um caleidoscópio sensorial.

Treinar o corpo é criar novas sensibilidades (LATOUR, 2007) em um empreendimento sempre contextual (e não progressivo). Ao repetir um movimento não se realiza algo inteiramente novo, nem absolutamente desconhecido. O gesto é uma experiência em si. Essa variação do movimento, ao repetir uma ação, é o que permite refinar a qualidade motora e ampliar a experiência do corpo. Na olaria, como nas artes cênicas ou na dança, repetir é uma atividade de descoberta (LABAN, 1978). Cotidianamente em seu ofício, as ceramistas praticam movimentos rítmicos, por muitas horas diárias. Deste treinamento intenso novas sinestesias surgem, a vidência das mãos e a tatilidade dos olhos são as mais manifestas.

Sentidos e Ritmos

Se "tocar é um sinal radical do limite entre si e o mundo" (LE BRETON, 2016, p. 212), o ofício de ceramista, que supõe uma competência táctil elaborada, exige testar constantemente essa fronteira. Impõe uma mão ativa que apalpa incessantemente o mundo, que o penetra e o experimenta. Isso gera uma percepção diferente do corpo com o entorno, uma interação e significação também distintas.

Para entender alguém, no ateliê, é preciso olhar para essa pessoa ou para peça alvo da questão. Os olhos dos outros falam para nós, e muito, por isso é preciso atenção a cada parte do corpo. Olhos são ainda essenciais para ver o que fala a argila. Suas trincas podem indicar as sequencias de operações a seguir. Ao mesmo tempo, ver é algo que inclui, no mínimo, as mãos. Assim, para ver melhor, é preciso tocar com as mãos (e olhos). Nesse ambiente incentiva-se os "olhinhos da mão" como diz Laila.

Com o ouvido escuta-se os conhecimentos técnicos da professora e de outras alunas, pois os sentidos alertas e atentos permitem o aprendizado. Cada elemento pode (e deve) ser escutado: o fogo, os estalos da madeira, a temperatura de queima. Cada um deles tem cheiro próprio: as matérias-primas e suas misturas, seus processos também. O odor marca também as qualidades sensíveis das coisas.

No caso da produção oleira, degusta-se o belo a cada etapa de trabalho. O próprio barro é provado aos bocados durante o processo produtivo da peça ou mesmo para limpar rapidamente o instrumento ou umedecer sua parte ativa antes de adentrar a peça úmida. O recipiente cerâmico, ademais, permite o processamento alimentar e na gastronomia a estética alimentar.

Durante a produção cerâmica a temperatura das mãos e sua umidade são muitas vezes avaliadas, pois, causam grande impacto na produção de peças pequenas. Em cada modelagem, maior controle espacial da peça e do corpo.

Nota-se a "variedade das coisas que são as mesmas" (TARDE, 2007, p. 94); que parecem homogêneas, mas que vão se diferenciando através de suas qualidades sensíveis (LÉVI-STRAUSS, 2011). Percebe-se também a diversidade no próprio corpo que vai incorporando o corpo alheio, e se tornando já outro, até que essa fronteira seja completamente borrada com a aquisição da habilidade. No contato com as ceramistas passei a cultivar os "olhos da mão", e perceber que o toque ajuda a ver melhor por medir justamente a qualidade da relação entre o próprio corpo e o outro (LE BRETON, 2016).

O ritmo de trabalho é ditado pela argila, que desenha uma educação de corpo relacionada à temporalidade do barro (FABIAN, 2013). A olaria envolve um trabalho incessante e árduo, mas não há lamúrias; o ofício é a motivação maior, como uma missão de vida e de autodescoberta, autoconhecimento. "A gente tem que acontecer

dentro" nos lembra Laila. Observando nosso ritmo interno, marcamos o ritmo externo por movimentos que se tornam, aos poucos, mais harmônicos e cadenciados. No ritmo de execução de uma tarefa é possível observar ação e pausa, entender a velocidade e o tempo. E assim, marca-se o tempo e o espaço em um só ritmo.

Ceramistas, ao produzirem suas peças, criam consciência do próprio corpo e do corpo alheio. Para entender essas sensibilidades convém observar a materialidade do ofício.

Gestos Eficazes na Produção de uma Peça

Para incluir elementos não plásticos à argila é preciso um esforço tátil. As mãos lideram a tarefa, e devem ser seguidas por cada sentido vigilante. Ao tocar o barro percebe-se a textura, a temperatura, os corpos não argilosos. A pele tem temperatura e umidade, específicos de cada corpo. É preciso equilibrar-se e assumir alguma postura, seja em pé ou sentada, para o uso da força denotada por membros levemente fletidos. Durante o processo de esmagamento da massa argilosa as partes heterogêneas vão se transformando em algo próprio, coeso. É como uma possessão recíproca: a ação mecânica constante (de mãos e/ou pés) em bater a massa (ainda) heterogênea obriga cada elemento a aderir ao outro corpo. O confronto entre a pele e a massa, inicialmente áspero, se torna mais suave. A massa homogênea é mais delicada pois a argila se liga (em termos moleculares) aos elementos incluídos.



Figura 7: Posturas de corpo e membros para preparar a argila.
Nota: as fotos são de autoria de autora. O local de trabalho é o Ateliê de Cerâmica Patrícia Henriques.
Fonte: da autora.

As receitas para compor a massa não são feitas a esmo, cada artefato específico implica em uma argila composta de forma particular. Cada gesto técnico é executado em direção ao futuro, e nada é feito de forma inadvertida. As medidas de uma receita seguem o rigor de suas qualidades sensíveis e assim os ingredientes são estimados "no olho" e avaliados "com as mãos". Para produzir uma massa é preciso considerar os ingredientes, por suposto, e seu modo de preparo, mas as variações da temperatura do dia e das mãos devem ser levadas a sério, pois mudam a massa. E é essa a exatidão do conhecimento da olaria, essa é propriamente a ciência do concreto que ministram. Conectam diferentes facetas, como um pensamento aparentemente heteróclito. A abertura ao outro permite também experimentos.

Como outrora minha avó materna me instruía sobre a produção de pães: "misture tudo e veja se está no ponto; não estando, veja como deixar no ponto. E lembre-se, estando frio providencie calor, estando muito quente providencie o frescor". O resultado, em pães e massas argilosas, deve levar em consideração múltiplas dimensões. Por isso a receita é sempre contextual, e o contexto é observado com precisão e não somente os ingredientes em si. Capacidades de quem entende as propriedades sensíveis de cada elemento, e também sua possessão recíproca.

As etapas seguintes de produção do artefato são pensadas de acordo com o que se deseja construir. É preciso acionar os sentidos e suas relações, mas o equilíbrio e o ritmo são cruciais, bem como a percepção espacial e o senso estético.

O treino (obstinado) da maestria na olaria, uma técnica que envolve as duas mãos, faz com que o grau de força entre os dedos seja coordenado. Muitas vezes, a assimetria de lateralidade deve ser também minimizada. O corpo é treinado revezando as tarefas entre o lado direito e esquerdo, a depender da preferência. Em geral a mão dominante é demandada nas tarefas de precisão e a mão não dominante (mas sempre ativa) executa mais intensamente as ações de força, mas também está apta a realizar tarefas de precisão, se necessário, como "medir" a espessura da peça em produção. Nesse experimento diário, as mãos se equalizam entre si, a mão não dominante torna-se também hábil e atenta. Algumas ceramistas se consideram ambidestras.



Figura 8: Etapas iniciais de produção de uma panela, com uso alternado da mão.
Nota: as fotos são de autoria de autora. O local de trabalho é o Ateliê de Cerâmica Patrícia Henriques.
Fonte: da autora.

A olaria, como técnica corporal, implica em coordenar as lateralidades do corpo. Sendo uma tarefa de coordenação motora fina bimanual implica no uso associado das mãos, em movimentos distintos e coordenados. Para cada instrumento, uma pegada que deve ser sempre segura para o objeto não escapulir e marcar a argila mole. A força de aplicação da parte ativa do instrumento deve ser calibrada para cada "ponto" da argila.



Figura 9: Tratamento de superfície, instrumentos e uso das mãos.
Nota: as fotos são de autoria de autora. O local de trabalho é o Ateliê de Cerâmica Patrícia Henriques.
Fonte: da autora.

A olaria é uma técnica de corpo baseada em movimentos repetitivos. Cada procedimento tem ritmo constante e específico. Mas, cada repetição é uma aventura em si. Nada é propriamente conhecido nem desconhecido ao repetir, com certo ritmo, um movimento específico. Cada gesto é único. Essa ritmicidade muscular marca os corpos, e também o tempo ao criar intervalos regulares. Nesse sentido, o ritmo de produção de uma peça (ou o ritmo de vida) domesticam o espaço e o tempo pois criam constância e intervalo (LEROI-GOURHAN, 1964; 1965) entre a ação rítmica e a pausa regular para o novo gesto.



Figura 10: Decoração plástica com ritmo e constância.
Nota: as fotos são de autoria de autora. O local de trabalho é a casa de Dona Nicinha.
Fonte: da autora.

O enlace harmônico entre a peça (em processo de construção) e a ceramista requer boa percepção corporal, espacial, formal e senso estético. Como na preparação do ator descrito em Stanislavski (1999), aqui também há muita disciplina física e mental. Em algum sentido lembra uma dança a dois.

No meio artístico urbano e no meio agrícola rural, ao menos, as pessoas parecem atraídas por essa "coreografia" de corpo e recipiente, cuja eficácia técnica e estética comovem essa plateia. A beleza mora justamente no gesto técnico exemplar, no movimento cadenciado e nítido. Cada etapa produtiva tem seu valor estético. A plateia de *connaisseurs* que observa esses gestos é um público exigente que conhece cada movimento de corpo e degusta uma obra em processo, passo a passo. É um deleite do porvir. A olaria, nesse sentido, não é somente aventurar-se em formas, mas arriscar-se no movimento através de cada gesto. E buscar a própria fluência gestual, em um exercício duplo de interiorização e exteriorização. Essa concatenação de gestos forma mesmo uma linguagem. E quem é fluente nessa língua é capaz de "ler" a gestualidade alheia, como uma língua de sinais.

Depois da peça pronta é preciso deixá-la secar no seu tempo e observar o vento. Ou "negociar" com a peça sua secagem e pensar como o fogo. As peças finalizadas no mesmo dia, são calmamente esquentadas na proximidade da fogueira, aos poucos, até que a secagem "rápida" atinja toda a peça. Para medir o calor da peça as mãos sentem a superfície cada vez mais quente. Assim, a mão vai maturando e se tornando resistente ao calor.

Depois de secar bem, as peças vão para a câmara superior do forno a lenha, feito anteriormente na localidade de Várzea do Tanque (município de Cunha, estado de São Paulo) pela ceramista e a comunidade. As peças ainda quentes são organizadas na câmara do forno.

Organizar as peças em ponto de osso no espaço da câmara superior do forno não é tarefa simples pois as peças estão muito frágeis. É preciso deixar áreas para o fogo arder durante o processo de queima e ao mesmo tempo ocupar todo o espaço.

Nesse ritual de passagem da argila, Adriana sempre oferece ao fogo alimento e alguma peça miúda, já queimada, antes de acedê-lo. É preciso saber se comportar perante o outro e obedecer aos procedimentos tradicionais. O fogo começa devagar e assim fica por quase uma hora ou mais. O aumento gradual da temperatura do forno e das peças é mensurado constantemente pela ceramista e aprendizes, através do toque da mão no forno e nas peças (até o limite do possível), os cheiros e a cor do fogo são detalhados em seus significados.



Figura 11: Preparo para o processo de queima conduzido por Adriana Martinez, Várzea do Tanque, Cunha/SP.
Fonte: da autora.

O clima do dia influencia diretamente na queima, e dias mais frios obrigam que o "esquenta" das peças e do forno seja mais lento; e dias mais quentes permitem um "esquenta" mais acelerado. Depois desta etapa o fogo vai sendo alimentado continuamente por outras duas horas ou mais. É essa a sabedoria acionada pela ciência do barro: conjugar diferentes propriedades que se imbricam, o clima, a madeira e as peças organizadas na câmara.

A queima é um grande rito de passagem da argila, que se faz cerâmica. E nesse processo, cada pessoa também se transforma. É preciso um contato constante com o fogo, fumaça, vapor e brasas. Tudo parece vivo, é mesmo uma arte do fogo como disse outrora Celeida Tostes. Adriana nos instiga a pensar como o fogo, e observar sua mecânica, sua cor, sua temperatura, o efeito nas peças. Nenhum momento é desperdiçado e tudo é aprendizado, como em uma pedagogia montessoriana (MONTESSORI, 2017). É preciso, ao mesmo tempo, observar várias características sensíveis. O trabalho é intenso e constante: sentir as necessidades do fogo, pegar mais lenhas, verificar as peças. O corpo é exposto ao calor intenso e a posições diversas, é imprescindível sentir o fogo e observar a temporalidade relacional do fogo nas peças em transformação.

É um trabalho envolvente. O cheiro de lenha queimada e a reunião de muitas pessoas em torno do fogo é bastante atrativo, aconchegante. Todo mundo conversa, mas observa o fogo de forma ostensiva e obsessiva. O fogo traz esta duplicidade de sentimento, entre o misterioso e o familiar. Nesse contexto o fogo é um ser social pois ele é vivo, fala e voa, ele canta, como disse outrora Bachelard (2008).

Ver cada etapa de transformação das peças na queima, até sua incandescência, cria movimento de muitas pessoas. Geralmente é uma pequena festa disfarçada de trabalho. Cria união e sensação de pertencimento. Ao realizar movimentos coordenados em prol de um mesmo objetivo, as pessoas se movem em um mesmo sentido e por isso tais esforços coletivos criam sociabilidade (INGOLD, 2012).

A dignidade das artes do fogo está justamente na marca profunda de suas obras, mudanças definitivas e específicas estão a ocorrer a cada momento (BACHELARD, 2008). Ao mesmo tempo, seu agente essencial é seu maior inimigo, como chamou atenção Paul Valéry (*apud* BACHELARD, 2008).



Figura 12: Processo de queima conduzido por Adriana Martinez, Várzea do Tanque, Cunha/SP.
Nota: forno ativo e peças incandescentes na câmera de peças.
Fonte: da autora.

Produzir peças cerâmicas, desde o tratamento da argila até seu resultado final é uma atividade intrinsecamente interessante (SENNETT, 2009), é estética a cada procedimento. Tem público em cada etapa. Ao produzir outros corpos e passar por todos esses procedimentos materiais, o corpo é transformado. A olaria inclui os quatro elementos, e essas alteridades radicais devem ser levadas em consideração. Ao nos atrelarmos a eles entramos em um processo recíproco complexo e de certa maneira esses outros corpos são indexados ao nosso corpo que aprende ativo a domar subjetividades e objetividades múltiplas, e a ser domado pelos elementos.

POSTURA DE CORPO É POSTURA DE VIDA

O gesto habita o corpo em toda sua extensão, material e imaterial, prática e teórica. O gesto é ação, movimento, sempre ativo, curioso e questionador, experimenta de forma única o mundo. Ao incluir o corpo de maneira intensa e metodológica nessa pesquisa pretendo ter trazido à tona novas epistemologias, deslocadas do colonialismo a favor de paradigmas fronteiriços (RIBEIRO, 2017).

Ao acompanhar essas duas ceramistas e suas alunas, tenho aprendido sobre a intensa ação e trabalho que essa tarefa demanda, própria de mulheres produtoras e ativas. Ao mergulhar nos gestos marcados no corpo cerâmico é possível observar a materialidade e o universo simbólico, as alteridades radicais que agem reciprocamente e que comunicam. Essas mulheres ceramistas estão em outra perspectiva, uma não ocidental e não colonial. Ao se deterem nas propriedades sensíveis das coisas, atuam a partir de um lugar-pensamento, como uma mente pré-colonial, deslocando o conceito de Watts-Powless (2017). Elas percebem qualidades outras nas coisas, pessoas e fatos; e assim se relacionam de uma forma distinta. Há uma comunicação interespecífica com a terra, a água, o fogo e o ar, como já debatido por intelectuais indígenas (WATTS-POWLESS, 2017). Por isso não é a agência das coisas que pretendi tratar nesse texto, mas a argila que está viva e que pensa, por isso ela é uma pessoa, pois ela é viva e tem memória. As oleiras, como diferentes grupos indígenas, parecem feitas de terra e têm outra capacidade e disposição para a comunicação com os elementos.

A olaria implica em empenho de corpo, é essencial trazer o corpo para o debate, de forma ostensiva como metodologia de pesquisa (BUTLER, 2008). Ao aprender o barro com (minhas) mestras ceramistas, ao moldar o corpo e pensa-lo, uma nova educação das sensibilidades. Essa é uma das potências em abraçar essa rede de conexões, tornar o debate ampliado conectando a prática à teoria, a tecnologia à ciência (HARAWAY, 2001). Ao mesmo tempo, trazer novas subjetividades para o debate acadêmico, subjetividades descolonizadas (RIBEIRO, 2017).

A olaria é uma atividade intensa e ativa. Muitas mulheres estão empenhadas nessa arte, e por isso mesmo muitas vezes é associada à economia vulnerável ou à passividade (ADOVASIO; SOFFER; PAGE, 2009). No entanto, como pretendo ter apontado com alguns exemplos, é uma arte que correlaciona várias propriedades sensíveis, e para a qual é necessária uma atenção voluntária constante e questionadora. A mulher aqui é produtora e ativa. Se, por um lado a cerâmica é associada à mulher de forma a reiterar as assimetrias de gênero (RIBEIRO, 2017), a olaria nunca foi observada como uma tarefa árdua e exigente, ao menos não ainda de forma satisfatória. E essa é também minha missão nesse texto.

Para adquirir, desenvolver e controlar essa habilidade motora fina bimanual é preciso treino intenso, observância aos muitos elementos correlacionados, uma educação de corpo. Nesse processo a ética e a estética se emaranham (LAGROU, 2007; VAN VELTHEN, 2003). Trazendo à baila as colocações de Watts-Powless (2017) sobre o contexto ameríndio, as artesãs com as quais trabalho têm também a capacidade de falar com a argila (a terra) e com os demais elementos para criar. Aqui também, como disse a autora outrora, não é um mito ou um código moral, mas uma realidade de quem foi afetado e percebe de outro ponto de vista a própria vida.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer enormemente todo o aprendizado técnico e o compartilhar de vida com minhas mestras ceramistas, Laila Kierulff e Adriana Martinez. A paciência e rigor que me obrigam, faz meu corpo já ser agora outro. Quero estender os agradecimentos às suas alunas que me receberam e me instruíram, que me ajudaram nas tarefas árduas e prazerosas de *fazer-ser* uma pessoa nesse ofício, que agora considero um pouco meu! Quero destacar duas alunas de quem me aproximei mais intensamente nesses últimos meses, Alissa Rezende e Patrícia Henriques, duas grandes ceramistas que me ajudaram de perto para esse artigo. Quero agradecer as ceramistas da comunidade de Várzea do Tanque (Cunha/SP) e ao jovem José Augusto, meu elo com a comunidade ainda hoje.

Ao meu orientador de pesquisa, André Prous, que tem se animado com os experimentos e me apoiado nessa caminhada, agradeço enormemente. Estendo meus agradecimentos sinceros às/aos pareceristas da revista, por toda contribuição na leitura crítica desse texto, espero ter atendido às demandas. Quero agradecer ainda ao Andrei Isnardis, Mariana Cabral e Renato Kipnis, que se dispuseram a ler o artigo e apontaram questões importante para meu repensar. Por fim, toda a equipe do Museu de História Natural e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais, que tem abrigado muitas das atividades experimentais que vêm sendo realizadas no âmbito dessa pesquisa.

THE POTTERS AND THE ARCHAEOLOGIST: THE CLAY IN THE CONSTRUCTION OF DIFFERENT BODIES

Abstract: *In this article, guided by experienced ceramists, I was able to delve into the pottery productive universe, not only observing these ceramist women, but thinking with my hands. This commitment to learning a motor skill has allowed new questions to surface, modifying my point of view regarding the artifact. As in the productive process that I have been learning, this text has come and go, and these retakes have been part of its modeling process, of my own learning process. And so, it may seem overly intersubjective, because it approaches frontier paradigms. Focusing on the gestures, the production of the text also gave the groping, with the body being the guide on the way. The gesture is pure ubiquity, being at the same time intellectual and material denotes the know-how itself; or rather, more than that, it allows the doing-being because in building the materiality develops at the same time, the identity. As Leroi-Gourhan (1965, p. 44) said long time before, "it is in what produces or does, not in what is, what a human hand manifest itself as such".*

Keywords: *Ceramics. Archaeological Experimentation. Technical Gestures, Body, Teaching and Learning Process*.

Referências

ADOVASIO, Jim; SOFFER, Olga; PAGE, Jake. *Sexo Invisível. O verdadeiro papel da mulher na pré-história*. Rio de Janeiro e São Paulo: Edições Record, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1988 [1950].

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1949].

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade. Ensaio sobe a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2013 [1948].

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo. A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016 [1949].

BRANQUINHO, Fátima; NOGUEIRA, Maria Aparecida. Quem disse que não existe a ciência do ceramista? PROA. *Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3, 2011. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/issue/view/136>.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Espanha: Editora Paidós, 2008.

FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro*. Como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013 [1993].

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetada. *Caderno de campo*, v. 13, p. 155-161, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FOGAÇA, Emílio. *Mãos para o pensamento*. A variabilidade tecnológica de indústrias líticas de caçadores-coletores holocênicos a partir de um estudo de caso: as camadas VIII e VII da Lapa do Boquete (Minas Gerais, Brasil - 12.000/10.500 B.P.). Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Rio Grande do Sul, 2001.

GALLAHUE, David; OZMUN, John; GOODWAY, Jacqueline. *Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos*. Tradução Denise Regina de Sales. Revisão técnica Ricardo Petersen. 7ª edição. Porto Alegre: AMGH, 2013.

GELBERT, Agnès. Emprunt tchnique et changement gestuel: mesure des contraentes motrices em jeu dans les emprunts céramiques de la vallé du Senegal. *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. XIV, n. 2, p. 261-281, 2002.

GRECCO, P. J.; BENDA, R. N. Aprendizagem e desenvolvimento motor I. In: Carla Ivonete Silva; Ana Cláudia Porfírio Couto (Org.). *Manual do treinador de natação.* 1ª ed. Belo Horizonte: Edições FAM, v. 1, p. 15-40, 1999.

HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue - ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

HAYWOOD, Kathleen; GETCHELL, Nancy. *Desenvolvimento motor ao longo da vida.* Porto Alegre: Editora ARTMED, 2016.

HODDER, Ian. *Entangled*: an archaeology of the relationships between humans and things. Willey-Blackwell: Malden, MA, 2012.

INGOLD, Tim. *Being alive*: essays on movement, knowledge and description. London. New York: Routledge, 2011.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

JOYCE, Rosemary. Girling the girl and boying the boy: the production of adulthood in Ancient Mesoamerica. *World Archaeology*, Human Lifecycles, v. 31, n. 3, p. 473-483, feb. 2000.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus editorial, 1978 [1971].

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, J. A.; ROQUE, R. (Org.). *Objetos impuros:* experiências em estudos sociais da ciência. Porto: Afrontamento, 2007. p. 40-61.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2016.

LEMINSKI, Paulo. O que o barro quer, 2008. Disponível em: <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/paulo-leminski-poemas/>.

LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Tomo I.Paris: Albin Michel, 1964.

LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Tomo II. Paris: Albin Michel, 1965.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. Portugal: Edições 70, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Editora Papirus, 2011.

LIMA, Tania Andrade. Chá e simpatia: uma estratégia de gênero no Rio de Janeiro oitocentista. *An. Museu Paulista*, v. 5, n. 1, p. 93-129, 1997.

MAUSS, Marcel. *Ensaios de sociologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MONTESSORI, Maria. *A descoberta da criança: pedagogia científica*. Campinas, São Paulo: Kirion, 2017 [1912].

NORDENSKIÖLD, Erland. *L'archeologie du bassin de l'Amazone*. Paris: Editions G. van Oest (Ars Americana 1), 1930.

PALMATARY, Helen. The archaeology of the lower Tapajós valley, Brazil. Transactions of the American philosophical society. *Philosophical Society*. Stable New Series, v. 50, n. 3, American 1960.

PANACHUK, Lílian. A ciência do barro e os sentidos: percepções sobre experimentos cerâmicos arqueológicos em Juruti, Pará, baixo amazonas. *Teoria e Sociedade,* v. 2, n. 24, p. 31-54, 2016.

PRADO, Jacqueline. *A arte da cerâmica de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2016.

RIBEIRO, Loredana. Crítica feminista, arqueologia e descolonialidade: sobre resistir na ciência. *Revista de Arqueologia*, v. 30, n. 1, p. 210-234, 2017.

ROUX, Valentine. Pour une étude des habiletés techniques selon une approche interdisciplinaire. *Revue d'anthropologie des connaissances*, v. XIV, n. 2, 2002.

SANTOS-GRANERO, F. (Org.). *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood.* Tucson: The University of Arizona Press, 2009.

SENNETT, Richard. *O artífice.* Rio de Janeiro. São Paulo: Editora Record, 2009.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Filosofia dos corpos misturados 1. Rio de janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

TANI, Go et al. Aprendizagem motora: tendências, perspectivas e aplicações. *Revista Paulista de Educação Física*, São Paulo, v. 18, p. 55-72, 2004.

TANI, Go et al. Pesquisa na área de comportamento motor: modelos teóricos, métodos de investigação, instrumentos de análise, desafios, tendências e perspectivas. *Revista da Educação Física*, v. 21, n. 3, p. 1-52, 2010.

TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia e outros ensaios*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

TOSTES, Celeida. *Arte do fogo, do sal e da paixão*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Banco do Brasil, 2003.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Edições Siciliano, 1990.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O modelo e o exemplo: dois modos de mudar o mundo. *Conferência no evento "90 anos da UFMG*", 09/10/2017.

WATTS-POWLESS, Vanessa. Lugar-pensamento indígena e agência de humanos e não humanos. (A Primeira Mulher e a Mulher Céu embarcam numa turnê pelo Mundo Europeu). *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 250-272, 2017.