

O saber-fazer na maestria artesanal: análise dos mestres ceramistas da Bahia

Luísa Mahin Araújo Lima do Nascimento
Mestranda em Ciências Sociais pela
Universidade Federal Recôncavo da Bahia - UFRB
luisamahin@gmail.com

Resumo

Quem são os mestres dos saberes e fazeres tradicionais e populares? Quais as competências que lhes credenciam tal reconhecimento? Quais os atores responsáveis por eleger e legitimar os mestres em seu contexto? A partir de uma análise de três mestres ceramistas da Bahia, esse estudo adentra o universo acima problematizado tendo alguns especialistas responsáveis pelas políticas de reconhecimento dos mestres tradicionais e da cultura popular no Brasil como principal fonte de informação. A base metodológica para organização do conhecimento se pauta em entrevistas abertas e análise de documentos institucionais que trazem os mestres em estudo na baila da reflexão. Tais especialistas entrevistados possuem intensa relação e convívio com os mestres em análise e seus contextos comunitários, cumprindo aqui também o papel de mediadores das relações entre os pares, estabelecidas in loco. Buscando compreender o que distingue ou como alguns personagens da cultura tradicional e popular se tornam mestres, são aqui elucidados saberes e fazeres distintivos nas suas práticas, nas relações comunitárias e com os membros externos. Além de saberes e fazeres, manifesta-se no estudo o “ser”, alquimia do processo que faz diferença fundamental na maestria artesanal. Iniciamos o artigo com uma contraposição entre o pensar e o agir, numa perspectiva teórica. Em seu desenvolvimento, são apresentadas competências para a maestria numa reflexão de alguns saberes sistematizados a partir das informações coletadas. Depois, segue-se uma análise da tríade “saber–fazer–ser” na maestria.

Palavras-chave: Saberes e Fazeres Tradicionais; Ceramistas da Bahia; Cerâmica de Maragogipinho-Bahia; Cerâmica de Coqueiros-Bahia; Cerâmica de Rio Real-Bahia.

Abstracts

Who are the masters of knowledge and practices traditional and popular? What are the skills that accredit them such recognition? What are the actors responsible for electing and legitimize the teachers in your context? From an analysis of three potters masters of Bahia, this study enters the universe questioned up with some experts responsible for the recognition of traditional political masters and popular culture in Brazil as the main source of information. The methodological basis for knowledge organization is guided in open interviews and analysis of institutional documents that bring the teachers in the study baila reflection. Such experts interviewed have intense relationship and interaction with the teachers in their analysis and community settings, serving here as well as mediators of the relationship between the couple established in loco. Trying to understand what distinguishes or as some characters from folklore become masters, here elucidated knowledge and practices distinctive in its practice, in community relations and external members. In addition to knowledge and practices, it is manifested in the study "being" process of alchemy that makes fundamental difference in craft mastery. We began the article with a contrast between thinking and acting in a theoretical perspective. In its development, skills to master a reflection of some systematized knowledge from the information collected is presented. Then follows an analysis of the triad "know-how - be" in mastery.

Keywords: Knowledge and Traditional Doings; Potters of Bahia; Ceramic Maragogipinho-BA; Ceramic Coqueiros-BA; Ceramics Rio-Real-BA.

1. A questão da aprendizagem: entre o pensar e o agir

A mão é a janela que dá para a mente
Immanuel Kant, *apud*, Richard Senet, 2009:169

O pé pra tanger o torno, as mãos pra labutar o barro, e a mente...
a peça que vai fazer
Mestre Vitorino, 2009

Uma discussão recorrente no fazer artesanal é o confronto entre o agir e o pensar. Até o Renascimento, a arte era um desígnio ao artesanato de excelência, uma forma depurada em um conjunto de práticas estéticas, todas elas artesanais (Frade, 2006).

A Revolução industrial e o advento da industrialização constituem força modeladora da desintegração entre o *agir-pensar* no conceito do artesanato, na percepção do fazer artesanal, desprestigiando-o como modo de produção, separando-o da esfera macroeconômica e relegando-o a um estrato inferior. A contraposição mente/corpo, cognição/motricidade, que “a arte defende ser baseada pelo pensar e o artesanato pelo fazer”, parte do princípio de que o fazer artesanal é uma reprodução mecânica desprovida de sentido e intenção racional, motivada apenas pelo trabalho físico, corporal (Frade, 2006).

Peter Dormer (1994) mostra que a marginalidade do artesanato em detrimento da expansão das artes se deu pelo movimento e natureza do consumo da sociedade orientada pela mídia. As artes plásticas tomaram um rumo diferente do artesanato porque o aprendizado das técnicas artesanais é muito lento e não acompanha o ritmo das demandas mercadológicas:

The plastic arts have moved away from handicraft because craft knowledge is difficult to learn and too slow to acquire for the contemporary student or artist who wants to establish a personal style quickly in order to respond to a fast-changing art world (Dormer, 1994: 26)¹.

Para Richard Sennett, a habilidade artesanal abrange um aspecto muito mais

amplo que o trabalho derivado de trabalhos manuais: focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça. “Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias” (Sennett, 2009: 20). As habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais.

O entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação. No entanto, a história traçou linhas ideológicas divisórias entre a prática e a teoria, a técnica e a expressão, o artífice e o artista, o produtor e o usuário. A sociedade contemporânea sofre dessa herança histórica. A civilização ocidental tem grande dificuldade de estabelecer ligações entre a cabeça e a mão, de reconhecer e estimular o impulso da perícia artesanal (Sennett, 2009).

Para Frade (2006), a dicotomia arte e artesanato é falsa, estando a serviço da desvalorização do corpo, e nega uma inteligência artística primordial, corporificada, organicizada e organicizante. Mesmo que puramente conceitual, um fato artístico acontece no mundo das coisas, as coisas virtuais também são constituídas a partir das relações concretas.

Em *The Art of the Maker*², Peter Dormer (1994) defende que a aprendizagem no fazer artesanal é movida por um conhecimento tácito, especializado, vivencial, o qual dificilmente pode ser repassado por cursos técnicos ou formas pré-definidas de produção.

Como conhecimento tácito entende-se o conhecimento que é aprendido na prática e demonstrado na prática. É o saber-fazer: “Tacit Knowledge or know-how is immensely powerful: it gets things built. But it is also slowly acquired”³ (Dormer, 1994: 10).

Por seu caráter essencialmente prático, o conhecimento tácito tem como uma de suas características a dificuldade em ser descrito, sendo em muitos casos completamente difícil de ser teorizado ou transcrito para uma linguagem mais sistemática. Além disso, seu processo de desenvolvimento não se dá apenas nas técnicas, mas na capacidade holística de perceber o produto/produção e no aprimoramento das formas de produzir, ou seja, o fazer artesanal é um estado de contínuo aperfeiçoamento (Dormer, 1994).

A arte do aprender artesanato permeia a aquisição do conhecimento prático, que demanda um processo empírico, experimental; a presença de um *mestre* iniciador, que

passará ao *novo aprendiz* os conhecimentos adquiridos durante o tempo; a prática constante para que se estabeleça a aprendizagem e as conexões da produção.

Peter Domer (1994) acredita que o rigor e o tempo dedicado ao aprimoramento e domínio das técnicas garantem, a princípio, que os resultados da produção artesanal sejam imbuídos de excelência na qualidade. Seria este, portanto, o resultado de um processo de *incorporação* do saber-fazer, termo que dá conta de um movimento essencial às habilidades artesanais e que significa “a conversão da informação e das práticas em conhecimento tácito” (Sennett, 2009: 62).

Esse é um modelo de aprendizagem que prepara o corpo para um saber, um saber que é do próprio corpo. O conhecimento que o artesão realiza em seu trabalho traduz uma sabedoria do corpo que não pode ser reduzida à racionalização. Ela precisa ser incorporada (Frade, 2006: 44).

A *incorporação* do saber-fazer ou fazer algo *instintivamente* refere-se a comportamentos que entram na rotina de quem o faz a ponto de não mais ser preciso pensar a respeito (Frade, 2006). Este é um reflexo do domínio, pelo artesão, das técnicas de seu ofício, impregnado de ação-pensamento como conduta pela superação e pelo desenvolvimento de novas ideias, marcando a sua produção artesanal de um diferencial exemplar.

Aprendendo uma capacitação, desenvolvemos um complicado repertório de procedimentos desse tipo. Nas etapas mais avançadas dessa capacitação, verifica-se uma constante interação entre o conhecimento tácito e a consciência presente, funcionando aquele como uma espécie de âncora, esta, como crítica e corretivo. A qualidade artesanal surge dessa etapa mais avançada, em julgamentos a respeito de suposições e hábitos tácitos (Sennett, 2009: 63).

Para Sennett, “toda habilidade artesanal baseia-se em uma aptidão desenvolvida em alto grau” (2009: 30). Estudos demonstram que, progredindo, a habilidade torna-se mais sintonizada com os problemas, ao passo que as pessoas com níveis iniciais de habilitação esforçam-se mais exclusivamente no sentido de fazer as coisas funcionarem. Em seus patamares mais elevados, a técnica deixa de ser uma atividade mecânica; as pessoas são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo quando o fazem bem.

Três habilidades essenciais constituem a base da habilidade artesanal: as capacidades de localizar, questionar e abrir (Sennett, 2009). A primeira tem a ver com tornar algo concreto; a segunda com refletir sobre suas qualidades; a terceira com expandir o seu sentido.

O ritmo de ação-reposo-questionamento-ação marca o desenvolvimento das habilidades manuais complexas, de questionamento. A atividade meramente mecânica, que não contribui para o desenvolvimento da técnica, é simplesmente movimento. A capacidade de abrir um problema depende dos saltos intuitivos, e especificamente da capacidade de aproximar domínios distintos e preservar o saber tácito no salto entre eles.

2. As competências na construção social da maestria

Não há saber mais ou saber menos. Há saberes diferentes
(Freire, 1987: 68)

Ao garimpar o campo da construção social da maestria, cheguei a informações que apresentam algumas características especiais dos mestres artesãos. Tais características, senão saberes ou competências nos modos de ser e lidar com as práticas, situações, circunstâncias, não se dão em uma regra imperativa que obriga a possessão de todas para que se torne mestre.

Estas são linhas marcantes, evidenciadas pelo olhar dos artesãos, especialistas entrevistados e nas publicações institucionais, que influenciam decisivamente na eleição de determinados indivíduos como mestres. Tais olhares, portanto, elucidam neste estudo as competências para a excelência na maestria artesanal.

Na ilustração da análise estão as/os mestres Dona Cadu do distrito de Coqueiros, cidade de Maragogipe (Bahia), Dona Nitinha da cidade de Rio Real (Bahia) e Mestre Vitorino do distrito de Maragogipinho, cidade de Aratuípe (Bahia), pois estes foram os mais recorrentes nas falas das fontes consultadas.

Dentre os saberes apreendidos na investigação estão: carismático, circunstancial, comunicacional, criativo, educacional, histórico-cultural, técnico, trans-local. Seguidos em uma ordem alfabética, e não de importância, tais saberes serão

analisados a seguir.

2.1 Saber Carismático

Motivação, brilho nos olhos, capacidade de articulação intra e inter-organizacional, convencimento, liderança. O saber carismático é o saber ligado à manifestação do carisma pessoal, do poder de despertar o interesse nos interlocutores. Dentre as competências de um mestre artesão reside o “espírito de liderança, um carisma de sua personalidade” (Etchevarne, 2010) que “influencia na motivação do grupo e na captação de parceiros, apoiadores, consumidores para seus produtos” (Ramos, 2010).

Alguns mestres artesãos possuem proatividade e especial disposição nas relações interpessoais e organizacionais, características que os colocam em uma condição de destaque entre seus pares e os inserem como protagonistas no processo de diálogo com atores externos, como organismos públicos, privados e organizações da sociedade civil (Almeida, 2010).

Dona Cadu, mestra artesã da comunidade de Coqueiros, ilustra muito bem o perfil do saber carismático. Com um sorriso irradiante e uma motivação que extrapola o retorno financeiro, ela, aos seus 90 anos, significa para a comunidade, pesquisadores, acadêmicos, gestores públicos e sociais um símbolo de perseverança e resistência para a sobrevivência da tradição do artesanato de cerâmica em seu território. Sempre disposta a “correr atrás” dos potenciais financiadores e compradores das panelas, frigideiras e tudo mais produzido pelas ceramistas locais, ela encanta pelo entusiasmo, espontaneidade e amor pelo ofício (Ramos, 2010).

Além da ousadia de buscar os investimentos e compradores, é ela quem orquestra o processo da queima e decide quem vende e não vende em dada situação (Santiago, 2010). Seus critérios são movidos pela urgência e necessidade de cada artesã, visto seus contextos de pobreza e carência de necessidades primárias (Almeida, 2010). É uma mestra sábia que alia carisma com sentimentos de humanidade, solidariedade, dádiva.

Uma notícia no Boletim Informativo do Instituto Mauá mostra o perfil carismático de D. Cadu:

Dona Ricardina Pereira da Silva ou simplesmente Cadu foi a grande estrela do III Encontro de Artesãos da Bahia, promovido pelo Instituto Mauá em parceria com o Sebrae. Dona Cadu emocionou a plateia e arrancou sorrisos quando sambou no pé, cadenciada por uma salva de palmas sob a regência do Governador Jaques Wagner (Instituto Mauá. Ano 1 – nº 1. Março 2010: s.p.).

Sem timidez para lidar com situações públicas e carregada de autenticidade e transparência em seus atos, esta jovem senhora sabe se posicionar e esbanjar brilho nos olhos. “Não há quem por ela passe sem ser tocado por tamanha coragem e motivação” (Etchevarne, 2010).

2.2 Saber Circunstancial

Ritmo-tempo, tempo-produção, produção-consumo. O artesanato na contemporaneidade vive o conflito entre o ritmo de produção e as demandas de consumo. A capacidade de equacionar o seu tempo com o do outro, a “rapidez e a eficácia na produção do objeto” (Etchevarne, 2010), a “sabedoria de saber determinar e tomar posições em alguns momentos” (Etchevarne, 2010) caracteriza o saber circunstancial.

Este é o saber ligado ao discernimento de produzir com maior rapidez em determinadas situações para responder a dadas expectativas do cliente, bem como à consciência de distinguir que o que ele faz tem uma característica peculiar, a qual o agrega de valor e diferencial simbólico.

A cerâmica, por exemplo, é um artesanato fortemente sazonal. Sua produção e demanda comercial sofrem influência significativa das estações do tempo, sendo que no inverno a produtividade baixa por conta das chuvas e dificuldade de secar o barro (Almeida, 2010). No verão, as demandas de compra aumentam em decorrência do turismo e no caso das panelas os restaurantes adquirem seus tachos, panelas, travessas em grande quantidade.

O fluxo de compra-venda aumenta consideravelmente e isto exige um saber que requer competências na logística do tempo de produção, da gestão de pessoas para brunimento⁴ e acabamento, do processo da queima, da negociação com os compradores (Lima, 2010). Um intenso trabalho desempenhado com agilidade, lucidez e sintonia.

A capacidade do mestre de orquestrar ritmo-tempo-produção, de afinar tais fatores com as demandas e oportunidades, está no saber gerir as circunstâncias que interferem em seu trabalho de maneira sincronizada, planejada e ágil (Santiago, 2010).

Todo artesanato tem um tempo, uma complexidade na produção, exige uma atenção peculiar. O mestre consegue compreendê-lo na complexidade e sabe lidar com as situações e circunstâncias quando necessário (Ramos, 2010).

2.3 Saber Comunicacional

Comunicação, narrativas orais, protagonismo. Este é o saber ligado à capacidade narrativa, da comunicação, de explicar e contar sobre sua obra para o outro, seja ele aprendiz, companheiro de ofício, pesquisador, curioso, gestor. Alguns mestres possuem a competência “de saber se relacionar com o mundo exterior” (Etchevarne, 2010) e isto interfere positivamente na gestão do seu fazer, no repasse para novos aprendizes do saber, no reconhecimento pelo outro de sua habilidade e conhecimento das técnicas, história e tradição (Ramos, 2010).

O saber comunicacional confere ao artesão uma visibilidade de quem possui a capacidade da oratória e comunicação interpessoal. Por vezes, o artesão possui habilidades técnicas excelentes, mas o reconhecimento público-social é atribuído àquele que se destaca pela característica de multiplicar e apresentar para o outro as nuances de seu ofício (Etchevarne, 2010). Este é um saber de responsabilidade especial para a preservação da memória oral das técnicas e tradições do artesanato. Engajado na missão de semear seu conhecimento, o mestre artesão alia oralidade e saber técnico no processo de transmissão do saber (Almeida, 2010).

Em uma reflexão sobre a competência da comunicação no artesanato um especialista diz que o artesão

Está sendo transmissor deste saber [o saber das técnicas e da história - memória - tradição do ofício] pra outras pessoas e, com isso, ele passa a ser uma pessoa que é procurada, uma pessoa que tem um domínio e é respeitada pela comunidade, não só pela comunidade, mas pelas pessoas de fora. Então, por quê? Porque não existe uma separação friamente do fazer com o saber, da alma com o homem, ele é um ser completo. Existe uma interação muito grande aí: matéria prima e o ato de criar, e tem essa habilidade e amor de colocar pra fora, de transmitir isso, de fazer que essa semente seja germinada e

que seja, esteja evoluindo, esteja jogada ao vento e a cada momento ela renasce em cada lugar. É você ter um ato contínuo, o mestre tem esse papel, ele não fica contido nele, mas ele repassa, ele está aberto para estar sempre mostrando caminhos (Almeida, 2010).

O saber comunicacional, portanto, é a capacidade de multiplicar, socializar, publicizar os saberes e fazeres do ofício do artesanato para seus pares e outros atores. É importante salientar a presença do “amor de colocar pra fora” afirmada na fala da especialista acima. O sentimento de amor e paixão que move o artesão faz toda a diferença no seu processo de “germinar a semente” dos saberes e fazeres da arte do ofício. Sem este sentimento a comunicação não se efetiva, visto que comunicar visa persuadir, convencer, e não se convence sem o entusiasmo da certeza e envolvimento com o que se está comunicando.

2.4 Saber criativo

Criatividade, inovação, autenticidade. A capacidade criativa é uma sabedoria especial. Alguns artesãos se limitam à reprodução mecânica das técnicas sem inovarem, experimentarem, vislumbrarem novas possibilidades de exploração dos modos de fazer de seu ofício. Aqueles que buscam a superação dos fatores que dificultam suas práticas ou que, imbuídos do saber histórico-cultural, ousam inventar novas peças são detentores de uma sapiência que lhes confere liderança, visibilidade e reconhecimento (Etchevarne, 2010). Por ser o artesanato de tradição um ofício que tem seu ritmo de mutabilidade lento, a inovação em geral se dá nos pontos que otimizam o tempo e desgaste físico do artesão no fazer (Etchevarne, 2010).

Tem-se, por exemplo, a experiência da comunidade de Coqueiros, localizada na cidade de Maragogipe/Bahia, onde tradicionalmente o barro era pisado, na etapa prévia à peneira, pelas artesãs ceramistas. No decorrer do tempo, diante do intenso trabalho a que eram submetidas tais artesãs, passou-se a tratar o barro expondo-o na rua, delegando aos carros que transitam pelas vias a missão de amassá-lo. Um processo de inovação e criatividade na lida com o fazer que muito facilitou a vida das ceramistas da comunidade (Etchevarne, 2003).

Ainda em Coqueiros, a mestra Dona Cadu ilustra a arte de criar, onde a mesma, insatisfeita com as panelas e frigideiras na sua produção de sempre, criou a “canoeira” (Etchevarne, 2010), peça também de utensílio doméstico, com formato de canoa, ideal

para assar e servir peixes. A canoeira, que mantém os signos e características das produções remanescentes do local, naturalmente foi adotada pelas demais oleiras, integrando-se às produções tradicionais (Etchevarne, 2010).

A inovação e a capacidade criativa são características peculiares do mestre artesão. Conforme nos ilustra um especialista entrevistado, o “mestre é curioso” e “tem coisas que só o mestre sabe fazer” (Santiago, 2010). Esta capacidade inventiva e de curiosidade é típica de quem atua movido por um sentimento de integralidade e domínio com o que faz. Quando o eu e o fazer alcançam um estágio de plena conexão possível, surgem manipulações ousadas, experimentações, investigações (Ramos, 2010). É como se o mestre fosse um cientista num constante processo de explorar e desvendar seu objeto a fim de facilitar a lida, aprimorar as práticas, estreitar os vínculos, parir novas formas e utilidades (Lima, 2010).

O Mestre Vitorino, ao falar sobre uma de suas crias, o Boi-Bilha, deixa explícito que a criatividade no trabalho artesanal exige trabalho/ação, inventividade/olhar atento e amor ao ofício. É o “pulo do gato” (Santiago, 2010) que faz o mestre diferente dos demais artesãos de seus contextos.

O meu trabalho eu criei e ainda continuo conservando – meu trabalho sempre foi difícil: o boi, por exemplo, não é fácil. Fiz uma junção da bilha – que é esta peça de origem portuguesa – com o boi de Caruaru, que era um boi maciço, todo fechado. (IPHAN/CNFCP, 2009b: s.p.)

Meu trabalho é único! Não tiveram condições de plagiar mesmo, porque eu não ofereci, não dei base pra ninguém não. Então sempre foi assim. Os dados, o segredo eu não dei pra ninguém! Ninguém aprende na ilusão, nem sonhando, nem imaginando, só trabalhando e pelejando! Aí que aprende! (IPHAN/CNFCP, 2009b: s.p.)

Eu tomei amor e continuo meu trabalho e ainda digo o seguinte: se houver outra exposição, eu farei diferente, tudo diferente! Tenho ainda condições de criar coisas, já tenho criado, tá na gaveta, a hora que houver necessidade, eu lanço! (IPHAN/CNFCP, 2009b: s.p.)

Sobre a criatividade e inovação no artesanato alguns especialistas dizem:

Existe inovação [no artesanato]. A humanidade é dinâmica, está sempre se modificando. Toda cultura é dinâmica, toda produção é dinâmica. A gente não pode negar o progresso, negar o avanço. É um processo natural... Ele repete a forma, mas não o ato de criar (Almeida, 2010).

O mestre sempre está criando coisas novas, está bolando coisas novas. Eles se destacam também pela criatividade... O mestre tem essa característica de estar criando, estar inovando. Porque o mestre é curioso... Um bom mestre inova criando novas peças... Agora sempre criando, mas dando algum toque regional... Geralmente os artesãos copiam do mestre, não é? A grande cabeça são os mestres. E às vezes tem coisas que só os mestres sabem, às vezes tem produtos que os aprendizes não conseguem fazer (Santiago, 2010).

Eu acho é que ele pode inovar se ele sente necessidade de inovar, ele não precisa ficar preso. Para começar ninguém fica preso a uma repetição o tempo todo. [...] Eu acho que todo mestre à medida que está fazendo aquilo que ele quer, ele está fazendo um objeto autêntico. Autenticidade tem muito a ver com a questão da identidade. É autêntico aquele produto que te define claramente uma identidade. Seja de um local, seja de um indivíduo... Se não tem identidade, não tem autenticidade nenhuma (Lima, 2010).

A autenticidade é outro ponto que aflora ao se tratar do saber criativo. O que é autêntico nos fazeres artesanais? O que marca a autenticidade no artesanato? Compreendendo autêntico como *verdadeiro*, *legítimo*, a autenticidade no artesanato de tradição se afirma, para os especialistas, na marca identitária, “seja ela de um local ou de um indivíduo”; nas formas de fazer que, mesmo passíveis de inovação, são autênticas quando remetem às suas origens; nos traços e signos diacríticos que desenham nas peças os sinais da cultura do lugar ou do artesão (Etchevarne, 2010; Almeida, 2010; Ramos, 2010; Santiago, 2010; Lima, 2010).

2.5 Saber Educacional

Transmissão oral, repasse do saber, conhecimento tácito. Dentre os saberes elucidados no processo de investigação, o educacional soa unânime como competência necessária ao mestre artesão. Este é o saber ligado ao engajamento em atividades de transmissão de seus conhecimentos a aprendizes do ofício. O artesanato comunitário, de tradição, tem como característica de aprendizagem e perpetuação a transmissão do saber-fazer de geração a geração. Os mestres são os principais agentes de repasse deste patrimônio e a eles cabe a responsabilidade de assegurar a perpetuação da tradição para os neófitos em formação (Etchevarne, 2010; Almeida, 2010; Ramos, 2010; Santiago, 2010; Lima, 2010).

Abaixo seguem as falas de especialistas entrevistados que ilustram as características do mestre no saber educacional. O mestre aqui é o *professor* no sentido lato

da palavra, aquele que ensina técnicas, mas imbuído de sentimentos que vão do amor e paixão pelo ofício à satisfação de transmitir seus saberes para o outro.

Professor de outros. [...] Liderar a educação, no sentido do aprendizado da técnica (Etchevarne, 2010).

Dominando a técnica, você vai repassando isso. O repassar e o mestre não é só aquele que sabe todas as técnicas, mas que ama o que faz, e com isso ele não se contenta, não fica contido em si, mas ele transmite, ele coloca pra fora, pra todo o seu entorno aquele amor, aquela paixão, aquela essência... O mestre é aquela pessoa que está sempre aberta para poder transmitir, para poder informar, para poder ensinar (Almeida, 2010).

Você mantém viva uma tradição, que é secular, e de repente você repassar os saberes para outra pessoa sem perder, sem descaracterizar a técnica. Ele não perde jamais sua originalidade de saber fazer (Ramos, 2010).

Um bom mestre tem que repassar, porque às vezes ele é excelente artesão, mas ele nem gosta, nem sabe [ensinar]... (Santiago, 2010).

Mestre é aquele que transmite o seu saber. [...] Quantas pessoas ele já formou, os anos que ele trabalha formando jovens, formando garotos, formando outros indivíduos naquele ofício onde ele realmente possui a mestria (Lima, 2010).

As técnicas são fundamentalmente as mesmas aprendidas com suas mães, avós e amigas. Os conhecimentos são transmitidos de geração a geração, através da oralidade (IPHAN/CNFCP, 2009a: s.p.).

O mestre é o mensageiro do saber, o canal que assegura o fazer para as gerações futuras. Para os especialistas, esta característica tem que ser motivada por um compromisso incondicional. Imbuído da metodologia oral como fonte de transmissão, é mesmo com o saber tácito, no convívio e lida com a prática, que se inicia um artesão.

Ao mestre cabe mostrar a técnica, expor os macetes e peculiaridades do fazer, estimular a criatividade e sentimento inventivo (Almeida, 2010). A formação, decerto, é individual. Cada iniciado terá seu desenvolvimento de acordo com a motivação particular e a cada um pertence o futuro de sua relação com o ofício.

2.6 Saber Histórico-cultural

Alteridade, pertencimento, ciência de sua história e tradições. O [mestre] artesão que reconhece a sua produção no tempo e espaço, que possui o discernimento de perceber o contexto e onde sua obra se inscreve na história da localidade e em suas

tradições decerto atua em uma performance diferenciada em contraposição a um indivíduo desprovido de tal saber. E isso faz toda a diferença! (Lima, 2010).

O artesanato não é só produção/produto, é também história, memória, identidade. Num cenário onde o simbólico é um capital a cada dia mais valorizado e diante de uma realidade onde o produto em questão é de valor imaterial, tendo suas referências culturais e saberes e fazeres tradicionais como principal diferenciador (Santiago, 2010; Lima, 2010), o saber histórico, “o conhecimento da antiguidade” (Etchevarne, 2010) é de grande relevância na prática artesanal. Conforme nos ilustra um especialista entrevistado,

Um artesanato que é feito com seu valor cultural agregado é reconhecido em qualquer parte do mundo. No Japão, uma peça que é perfeita, totalmente perfeita, ela não conta história, ela tem que ter uma rachadura, ela tem que ter um lado maior do que o outro, porque é a história de vida de quem faz. Nas culturas tradicionais ela é passada de geração pra geração; então, esse fazer é repassado dentro de famílias ou em grupos, e isso faz com que esse grupo ele se socialize, ele se identifique... É identitário! É uma sensação de pertencimento no grupo, é um vínculo de raiz matricial que dá esse valor cultural na sua totalidade (Almeida, 2010).

A originalidade e autenticidade do artesanato de tradição se condicionam à lucidez do artesão em estar atento para este saber. “É autêntico aquele produto que te define claramente uma identidade. Seja de um local, seja de um indivíduo” (Lima, 2010), ou seja, sem uma marca identitária, contextual, histórica, o artesanato passa a ser um produto como outro qualquer, de caráter manual e insignificância cultural (Lima, 2010).

Através dos objetos que uma sociedade deixa como herança pode-se reconhecer mais lucidamente traços da cultura imaterial, dos saberes e fazeres que sobrevivem apoiados na tradição (IPHAN/CNFCP, 2009a: s.p.).

Já disse o poeta João Cabral de Melo Neto (2009) que “há um contar de si no escolher”. A escolha em caminhar com os pés firmados nos valores que desenham a sua história é uma competência que a maestria do artesão nos ensina. Com este saber, conhecimentos que vêm sendo repassados a gerações permanecem vivos como herança e registro de um tempo que se metamorfoseia sem apagar da memória e produções as marcas culturais e históricas de seus antepassados (Almeida, 2010; Lima, 2010). Os

mestres artesãos têm a preocupação na salvaguarda e proteção das tradições culturais que marcam o seu artesanato (Lima, 2010).

Conforme se vê na realidade de Rio Real, as gerações mais novas de ceramistas não têm tido a preocupação de manter os signos e formas que situam suas produções num tempo e espaço (Ramos, 2010; Lima, 2010). As demandas de mercado e gosto do cliente são os fatores de maior importância para esta geração.

D. Nitinha, D. Livramento e D. do Carmo são resistentes em produzir animais e outros objetos decorativos. Embora suas cerâmicas assumam atualmente esse caráter, preferem continuar rigorosas à tradição. Pode-se perceber que elas estão muito ligadas e influenciadas pelo passado. Já Aurinha (filha de D. do Carmo) vem de uma geração mais nova, por isso desvinculada de regras e concepções de tempo, e assim mais aberta às novidades (IPHAN/CNFCP, 2009a: s.p.).

A postura de artesãs como Aurinha tem sido pauta de preocupação para órgãos públicos dedicados à proteção do legado cultural brasileiro.

Toda tradição se modifica no tempo e no espaço, isso é inevitável. Todavia, mostra-se emergencial pensar na preservação dos saberes e fazeres das artesãs de Rio Real, antes que esses conhecimentos desapareçam junto com as crenças, as memórias, as experiências e os significados simbólicos presentes nesse ofício (IPHAN/CNFCP, 2009a: s.p.).

Em Maragogipinho, o quadro do artesanato em cerâmica é bastante diferenciado dos demais contextos da Bahia. Enquanto a maioria dos pólos ceramistas vive o conflito do enfraquecimento das produções [e tradição] por conta da falta de comercialização, em Maragogipinho a produtividade, reconhecimento e demandas de mercado são vastos, diversos e férteis. Os mestres artesãos se destacam no cenário por manterem as tradições, e apesar das inovações e inventividade, há uma preocupação comum em manter as marcas locais no que é produzido.

2.7 Saber Técnico

O fazer, o ser, o tempo. O saber técnico de um mestre artesão integra uma tríade em que fazer, ser e tempo se complementam em uma sintonia para um artesanato perfeito, se a perfeição for uma realidade possível. O “fazer”, com suas habilidades

manuais e capacidade técnica de dar forma e movimento aos produtos. O “ser”, em uma entrega de sentidos e atribuição de vida ao que é feito. O “tempo” que lapida o mestre, com sua trajetória de experiência, experimentações, erros e acertos. No ato do fazer, “o mestre artesão e artesanato se confundem tamanha intimidade” (Almeida, 2010). As mãos do ceramista que moldam o barro por vezes é barro, por vezes é mão, por vezes é movimento, por vezes é instrumento.

Todas as etapas de produção da cerâmica requerem apuro técnico, desde o momento inicial de retirada do barro até o final quando se enforam as peças. As ações são precisas, ou pode-se perder todo o trabalho realizado durante dias seguidos. [...] A conclusão de cada etapa independe do ritmo do trabalho, mas das variações meteorológicas. Dessa forma, só o tempo e o conhecimento das técnicas podem determinar o êxito final (IPHAN/CNFCP, 2009a: s.p.).

O mestre no saber técnico conhece todo o processo e os fatores que influenciam na produção do artesanato. Do tempo bom para a queima, para quem queima ao ar livre, à textura do barro (Almeida, 2010; Santiago, 2010; Lima, 2010). Seus instrumentos são extensão de seu corpo e a habilidade e perspicácia no fazer permeiam todo o tempo de feitura (Almeida, 2010).

O mestre é atento, ousado, criativo, inventor, experimentador. Ele percebe as nuances do fazer, está em constante busca pela superação de seus limites e, ainda que mantenha a reprodução de formas tradicionais, sua capacidade criativa é evidente e se faz presente na criação de estratégias, por exemplo, que otimizam o tempo e o investimento físico no trabalho, além da criação de peças que naturalmente se tornam tradicionais e reproduzidas pelos demais artesãos da comunidade (Etchevarne, 2010).

Os mestres realmente são mestres. São exemplos das peças bem feitas, bem concebidas, bem resolvidas. [...] É a prática diária, o fazer que vai refinando. Quer dizer, a arte - e isso não sou eu que digo, já está dito por aí - é 1% de dom, 1% de inspiração e 99% de execução, de trabalho árduo, de dedicação, de prática, de refinamento (Lima, 2010).

O domínio da tecnologia da produção; dos instrumentos de trabalho; o conhecimento pleno do produto e maneiras de fazer: suas formas, acabamento das formas, simetria, matéria-prima utilizada, refinamento do traço; as competências para executar uma boa queima; um bom trabalho de tratamento de superfície (Etchevarne,

2010) são características que configuram o saber técnico de um mestre artesão ceramista.

O saber-fazer do artesanato de tradição é passado de geração para geração, um saber que é transmitido pela oralidade e que tem na prática o principal vetor para o domínio das técnicas. Por exigir anos de experiência para se alcançar o primor na técnica, atribui-se à idade um dos fatores para a maestria. Não seria, portanto, a idade no sentido de anos de vida, mas no tempo de dedicação e produção à arte do manusear, o que comumente acontece desde a infância (Almeida, 2010; Ramos, 2010; Lima, 2010).

A sabedoria do mestre artesão, sob a perspectiva do “saber técnico”, está, portanto, na capacidade de ser pensamento-ação, sentidos-mão, de fazer-desfazer, experimentar, criar-recrutar, dedicar-se, intuir, ampliar o olhar, concentrar a atenção, sentir a natureza, envolver-se plenamente, perceber holisticamente, fazer, ser, aprender, apreender, respeitar o tempo.

2.8 Saber Trans-local

O local, o mercado, o mundo. Um desafio especial para o artesanato de tradição é a formação de mercado para a comercialização dos produtos (Almeida, 2010; Santiago, 2010). Alguns artesãos, diante de fatores múltiplos como inovação, criatividade, carisma etc. conseguem se desenvolver num mercado regional ou nacional, ir além de sua cidade (Etchevarne, 2010). “Uma aprovação e prestígio que vai ter no mercado regional. Um reconhecimento exterior” (Etchevarne, 2010).

Esta é uma competência que por vezes tem como motivação inicial os estímulos familiares: “Você pode ter um incentivo familiar, um incentivo do mercado. Ele começar a fazer e o produto que ele faz ter uma boa aceitação do mercado” (Lima, 2010). Saber sentir o que o mercado diz, seu movimento sobre o produto e persistir na caminhada somam nesta cadência de reconhecimento e oportunidades.

Como conceito norteador para o saber trans-local pode-se dizer que é um prestígio que a pessoa pode adquirir no mercado regional... Um reconhecimento exterior. Ele produz objetos de grande aceitabilidade, inicialmente, na comunidade e depois nos mercados próximos. Reconhecimento intra e extra comunidade (Etchevarne, 2010).

Apesar de este ser um saber que aparentemente não depende diretamente do indivíduo, já que é um reconhecimento exterior de um trabalho desenvolvido, afirmar-se e saber aproveitar as oportunidades exige competências como disciplina, gestão empreendedora, determinação, persistência (Santiago, 2010). As habilidades que residem nas entrelinhas deste saber é que definirão o sucesso ou não do artesanato nos voos trans-locais.

O Mestre Vitorino bem ilustra a competência deste saber:

Aí criei, botei nome: boi-bilha! Este boi repercutiu até em Nova Iorque – uma amiga minha levou e ele foi muito aprovado lá! Depois eu fui pra Nova Iorque (1992) representando a cerâmica da Bahia. Fui fazer três mandatos lá: demonstração ao vivo, no torno, de todo o meu trabalho, representar a cerâmica popular da Bahia e, terceiro, prestar homenagem às crianças. [...] Aí veio o prêmio Unesco para a América Latina e Caribe e o boi (bilha) teve menção honrosa. Quando fui fazer a demonstração (em Nova Iorque) o boi tomou força! (IPHAN/CNFCP, 2009b: s.p.).

Imbuído de sensibilidade e oportunidade especial, Vitorino soube se afirmar nas portas que se abriram em sua caminhada e por isso ainda hoje é evidenciado como grande mestre ceramista de Maragogipinho, mesmo não residindo no local há 40 anos, nem produzindo a cerâmica como outros (muitos) mestres que lidam com o barro no local (Etchevarne, 2010; Almeida, 2010; Santiago, 2010).

Os muitos outros mestres artesãos que atuam em Maragogipinho, ainda que isentos das oportunidades e reconhecimento credenciado ao Vitorino, se destacam no cenário trans-local e sabiamente compreendem como se comportar, como ilustrado abaixo:

Há muitos mestres oleiros que seguiram sua carreira de modo independente e têm o trabalho amplamente reconhecido, como o Sr Almerentino Macário de Souza, 74 anos, bastante ativo em sua olaria. Atualmente, seu Almerentino cria luminárias e outros objetos decorativos, com grande aceitação no mercado. Do mesmo modo, seu Zé, apelido de Taurino Silva, é muito conhecido por sua cerâmica em grandes formatos e pela criação da técnica vazada que emprega em suas peças. Rosalvo Santana, o santeiro mais conhecido de Maragogipinho, dedica-se à arte há cerca de 20 anos, tendo seu trabalho reconhecido nacionalmente. Seu irmão, João Santana, vem seguindo o mesmo caminho (IPHAN/CNFCP, 2009b: s.p.).

Em Rio Real, as ceramistas perceberam a mutação das utilidades e demandas de suas produções no tempo e vêm se adaptando às funções adquiridas na contemporaneidade:

Houve um tempo (não tão remoto, pois está na memória das pessoas) em que se produzia e se vendia muito mais cerâmica em Rio Real. Com o advento do balde de plástico para o transporte e armazenagem de água, e a chegada da água encanada em muitas casas, a produção e a venda dos potes, porrões e moringas tem caído. Entretanto, no processo, novas funções aparecem para a louça de Carro Quebrado, que adquire significados adicionais – afetivos – ao de peça decorativa e, assim, têm nichos na feira local e no mercado de artesanato mais amplo, já configurado além da região (IPHAN/CNFCP, 2009a: s.p.).

Algumas artesãs sentiram necessidade de mudanças ao pensar na melhor aceitação dos seus produtos no mercado, até porque a cultura de citros na região ofuscará o brio da cerâmica (IPHAN/CNFCP, 2009a: s.p.).

Coqueiros vive um contexto diferenciado por produzir panelas, travessas, frigideiras etc. de grande aceitação no mercado de restaurantes (Etchevarne, 2010; Santiago, 2010). A comercialização é acomodada no repasse para os atravessadores que se incumbem de levar as produções para a Feira de São Joaquim em Salvador e distribuí-las em restaurantes na capital e demais portos praieros (barracas de praia e afins). Há restaurantes que preferem adquirir as peças diretamente das artesãs e assim o fazem. Há também a comercialização na estrada que liga a cidade de São Félix/Bahia à sede da comunidade, Maragogipe. As peças produzidas são muito parecidas de uma artesã para outra e por isso não há um destaque “autoral” como acontece em Maragogipinho (Almeida, 2010; Ramos, 2010).

3. A tríade “saber–fazer–ser” na maestria

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.
Ricardo Reis, 2007

3.1 O SABER: A sistematização de alguns saberes para a maestria artesanal

Os saberes carismáticos, circunstancial, comunicacional, criativo, educacional, histórico-cultural, técnico e trans-local são elucidados como características presentes nos mestres artesãos. Por vezes tratados como “habilidades” (fazer), comportando-se como “atitudes” (ser), estes são conhecimentos e/ou sensibilidades que o mestre artesão desenvolve para a gestão das diversas demandas que seu papel exige.

Tendo a sua “aprendizagem como um modo de constituição do sujeito em múltiplas relações, consigo mesmo, com os outros, com o mundo” (Machado, 2004), os saberes para a maestria artesanal são adquiridos e incorporados na medida de sua maturação na lida com o ofício e com os diversos atores de interlocução. É a prática reflexiva, em que se aprende com as práticas e o conhecimento se organiza para iluminar a prática (Fischer et al., 2006). Tais saberes foram sistematizados especialmente a partir desta investigação, refletidos à luz das competências para a maestria artesanal aqui garimpadas e disciplinados para a construção de princípios conceituais que norteiam o processo de apreensão e aprendizagem de um mestre.

Saberes na maestria artesanal	
Saber	Princípio conceitual
Saber carismático	Caracteriza-se pela proatividade, convencimento, liderança e iniciativa nas relações com os diversos públicos de diálogo.
Saber circunstancial	Conhecimento holístico e capacidade de gerir as circunstâncias que interferem no trabalho de maneira sincronizada, planejada e ágil. É um saber-agir em momentos de crise, conflitos ou em momentos de calma, como um maestro que orchestra as diversas demandas e fatores que interferem, direta e indiretamente, na gestão do processo.
Saber comunicacional	Reconhecimento da comunicação como instrumento multiplicador e de fundamental importância para a socialização/democratização de ideias, pensamentos, sentimentos. É o saber de “tornar comum”, partilhar e consensuar, num processo dialógico e sob mecanismos diversos.
Saber criativo	Sensibilidade para a criação e inventividade de produtos, tecnologias etc. É um saber-fazer que motiva ações para descobertas, ressignificações, releituras, inovação.
Saber educacional	Saber ou sensibilidade para o repasse do conhecimento no ofício e seus macetes. Motivado pelo compromisso com a formação de novos aprendizes, parceiros de trabalho.
Saber histórico-cultural	Conhecimento histórico-cultural-temporal-espacial do ofício. É o saber situar-se e integrar-se no valor simbólico, comportamental e identitário que marca o território laboral.
Saber técnico	Conhecimento e domínio das técnicas que regem o ofício. Marcado pela percepção dos diversos fatores que integram a atuação, conhecendo suas faces e detalhes, pontos fortes e fracos e tudo mais que sobre ela interfere.
Saber trans-local	Sensibilidade para o reconhecimento das oportunidades e adaptação às demandas para projeção profissional em âmbito trans-local. É o “saber-ver”, o vislumbre de um caminho inédito ou não saturado para empreender ideias, projetos, fazeres.

Quadro 01: Saberes na maestria artesanal.

Fonte: Nascimento, 2011: 83.

3.1 O FAZER: A habilidade artesanal

O fazer artesanal na maestria se mune de habilidades especiais para a execução do trabalho, o qual tem a interdisciplinaridade como caráter e exige sensibilidades táteis, intuitivas; capacidade criativa e de inovação; motivações pessoais de engajamento e busca da qualidade como combustíveis para a sua engrenagem.

Estas habilidades são aqui entendidas como *fazeres na maestria artesanal*, as quais pairam entre elementos objetivos, como a manualidade no fazer, e fatores subjetivos, como a busca da qualidade. Abaixo segue quadro descritivo com os pontos principais desses elementos que habitam o *fazer* do mestre artesão.

Fazeres na maestria artesanal	
Habilidade	Descrição
Busca da qualidade	Toda perícia artesanal é um trabalho voltado para a busca da qualidade. A aspiração de qualidade levará o artífice a se aperfeiçoar, a melhorar em vez de passar por cima (Sennett, 2009). Diferente do profissional mediano que diante das limitações não busca mecanismos para superá-las e se contenta em fazer o trivial, o mestre artesão é um indivíduo motivado ao aprendizado, à superação dos limites, à inventividade desafiadora que o instrumenta de habilidades para uma atuação apurada, de resultados finais satisfatórios e de qualidade. Com os sentidos atentos aos detalhes e nuances do seu objeto artesanal, o mestre o domina, experimenta, ousa e adquire propriedade para manipulá-lo com confiança e excelência. Não se caracteriza esta busca como um estado incessante e desequilibrado, mas como um desbravar típico de quem atua em plenitude com o seu fazer. Estando conectados indivíduo-ofício, mente-mão, razão-emoção, pensamento-ação, o aperfeiçoamento profissional do mestre artesão se processa constantemente na sua lida com as ideias e a prática. A busca da qualidade é um querer fazer o melhor e se dedicar para tornar esse desejo real. É uma postura de capricho e zelo pelo todo atentando para os detalhes mínimos que fazem da obra uma realização de caráter ímpar.
Caráter manual de produção	A principal ferramenta de trabalho do artesão são as mãos. Dedicadas a dar vida e formas a objetos com fins diversos, são as mãos que tecem os fios e fibras; modelam o barro; esculpem a madeira; lapidam a pedra; bordam os tecidos; promovem a alquimia de cores, sabores e tons. “A mão precisa ser sensibilizada na ponta dos dedos, o que lhe permite raciocinar sobre o tato. Uma vez alcançado isto, podem ser abordados os problemas de coordenação. A integração entre a mão, o punho e o antebraço permite então aprender as lições da força mínima. Feito isto, a mão pode trabalhar com o olho para contemplar fisicamente o que vem pela frente, antecipando e assim sustentando a concentração”.
Criatividade e inovação	Fazer um bom trabalho significa ser curioso, investigar e aprender com a incerteza (Sennett, 2009). A capacidade criativa, fruto de um perfil curioso e investigativo, reflete para Sennett em um trabalho bem feito. À medida que uma pessoa desenvolve sua capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete (Sennett, 2009). A criatividade e inovação, portanto, são realizações ou conquistas de quem possui no fazer e no produto envolvimento pleno e sentidos abertos a ponto de criar, inovar, construir, desconstruir, sair do lugar comum e fazer o melhor.
Engajamento	O artífice representa uma condição humana especial: a do engajamento (Sennett, 2009). O trabalhador imbuído do ofício artesanal se envolve no trabalho em si mesmo e por si mesmo; as satisfações do trabalho são de per se uma recompensa. O trabalho está ligado à liberdade de experimentar (C. Wright Mills apud Sennett, 2009). Para o artesão a relação com o ofício transcende qualquer interesse para além do produto final. Retorno financeiro, mérito social, status são conquistas adquiridas pelo reconhecimento de seu trabalho, não sendo estas ambições prioritárias. Estar engajado significa estar comprometido, entregue, pleno com

	o fazer, dedicado ao ofício como opção feliz e íntegra. Ao fazer o melhor o mestre se evidencia e ganha protagonismo, multiplica seu saber para novos aprendizes e não hesita diante dos contratempos.
Repetição	A repetição se dá pela afirmação, pela eleição de determinado modelo. Isso não quer dizer que a forma reproduzida seja alienada, mas, muito ao contrário, sua repetição a declara muito significativa. Os modelos são textos ainda em aberto, se prestam à continuidade e à perpetuidade de determinados sentidos. E eles se oferecem como padrões a inúmeras variantes: geram famílias, classes, novas ordens de imagens. E produzem ainda a construção de uma maestria, de um

Quadro 02: Fazeres na maestria artesanal.
Fonte: Nascimento, 2011: 84.

Não há um limite que demarca uma característica da outra. Por integrar um *ser*, um *estilo de vida*, ao buscar a qualidade o mestre artesão cria e inova como estratégia de aperfeiçoamento do seu produto e da maneira de fazer. Ao fazer repetidas vezes, ainda que não mecanicamente, o artesão tem as técnicas *na palma da mão* e as domina em suas funções e peculiaridades (a incorporação do fazer).

Do manejo imaturo à propriedade no fazer cabe à motivação individual ou ao engajamento a sua conquista. Pode-se dizer, portanto, que as habilidades nos fazeres se complementam para o alcance da maestria na prática artesanal.

3.1 O SER: Plenitude, aprendizagem, integralidade

O *ser* no repertório das competências na maestria artesanal são as atitudes, dizendo respeito a um sentimento ou a predisposição da pessoa, que determina a sua conduta em relação aos outros, ao trabalho ou a situações (Carbone et al., 2005). As atitudes dos mestres artesãos analisados levam a um *ser* pleno com o que faz. Em uma entrega de vida e compromisso laboral, os mestres, ainda que com todas as dificuldades em instâncias diversas, são líderes, íntegros, plenos na sua lida.

São atores motivados à superação dos limites e dificuldades, num *continuum* de aprendizagem e renovação; por vezes são mães e pais, articuladores de venda, conciliadores de problemas interpessoais, psicólogos autodidatas para os conflitos pessoais e comunitários, conselheiros para os assuntos diversos, mediadores de diálogos com organizações e instituições.

Em uma performance de intensa conectividade com o todo; de integralidade no fazer e nas relações; de concentração e envolvimento que lhes permite criar, inventar, inovar; de capacidade divina e natureza de sentir o tempo e o seu redor; de sensibilidade

humana de olhar para o lado e ser solidário, amigo, companheiro e diante de tantas dádivas ser também falho, errar, arrepender-se, voltar atrás, fazer diferente, nos mestres artesãos há um ser saber-fazer que lhe mune de competências para a gestão de um papel tão especial.

1. No brunir das reflexões... e as considerações finais

Em *As regras da arte*, Bourdieu (2010:12) traz a informação que o campo da literatura, especificamente, “constituiu-se a partir do século XIX, onde para a consagração e reconhecimento dos cânones do bom gosto era necessário passar pelo crivo de escritores, críticos e editores”. Ao refletir sobre este pensamento e fazer uma analogia com o artesanato, percebemos que o reconhecimento dos mestres artesãos e/ou da cultura popular é instituído por regras sociais. Existe um marco evidente e atores engajados para a demarcação dos limites, critérios e visibilidade pública dos mestres na sociedade.

As fontes de informações consultadas nesta investigação deixam claro que o mestre não é exclusivamente o que melhor faz as peças, ou seja, o que acumula grande sabedoria técnica. O perfil carismático, de liderança, educacional/multiplicador, criatividade, sensibilidade ao capital simbólico/histórico de seus fazeres são saberes de relevância para a sua formação e reconhecimento.

As experiências de Dona Cadu, Dona Nitinha e Mestre Vitorino ilustram este ponto da discussão. Dona Cadu, criadora da “canoeira” (saber criativo) para o leque das produções locais, de *carisma e liderança*, possui a reverência comunitária e simpatia pelos atores externos por seu perfil forte e contagiante.

Os especialistas afirmam que seu destaque não se dá por ela fazer melhor as peças, mas pela liderança, paixão pelo ofício, *engajamento que ela possui* (saber carismático). Assim como o Artesol e Instituto Mauá, diversas instituições que passaram por Coqueiros são sensibilizadas pelo compromisso com o desenvolvimento local da comunidade, pela sua capacidade de interlocução e articulação para as demandas sociais do território (saber comunicacional).

São atores oriundos de organismos e missões as mais diversas que se munem de seus artifícios para cooperar com a promoção da melhoria do território convencidos pela força dos argumentos da jovem-senhora *de sorriso fácil* (Ramos, 2010) (saber

comunicacional e carismático). Apesar de não ser classificada como *a melhor* do grupo, sob a perspectiva da habilidade técnica (Etchevarne, 2010), Dona Cadu tem um compromisso inquestionável com o repasse do saber para a juventude (Almeida, 2010) (saber educacional).

É ela também que orchestra a queima do barro, definindo o melhor dia (saber circunstancial) e as pessoas a queimarem em determinados momentos. Sob sua responsabilidade também está a negociação com os atravessadores e demais compradores (saber trans-local) e a definição de quem vende ao fechar negócio. Seus critérios, muito emotivos, são definidos pela necessidade e urgência de cada artesã, justificando o porquê de tamanha reverência e respeito por todos da comunidade. É uma verdadeira matriarca de um grupo de cinquenta ceramistas e suas respectivas famílias.

Como líder comprometida, além de ensinar outras pessoas nas técnicas do ofício da cerâmica, Dona Cadu revitalizou uma antiga tradição de samba de roda em Coqueiros criando o *Samba de Roda de Dona Cadu ou de Coqueiros* motivada pelo desejo de integrar os jovens em uma atividade artístico-cultural (Almeida, 2010).

Para ela, “a juventude precisa se ocupar da arte e da cultura para se manter distante das drogas” (Almeida, 2010), e assim vem encabeçando esse projeto com muito ânimo e disposição. Este exemplo de paixão, vigor, doação plena e engajamento com o que faz convence os atores institucionalizados de sua importância como signo e exemplo para o patrimônio cultural imaterial, sendo reverenciada e reconhecida como mestra artesã ou *tesouro humano vivo*.

Dona Nitinha já mostra, com sua história de militância pela perpetuação da tradição da cerâmica em Rio Real (saber histórico-cultural), que a preservação das tradições culturais é de importância fundamental para o desenvolvimento local. Esta mestra emerge de um território que já foi grande polo ceramista, mas que com a industrialização da produção de painéis, jarros, potes etc. teve sua comunidade artesã excluída do mercado, restando hoje seis remanescentes, estando apenas quatro em produtividade.

Residindo na zona rural de Rio Real, Carro Quebrado, Dona Nitinha ganha protagonismo por alguns fatores especiais: primeiro, herda da mãe Margarida, já falecida, a simpatia dos órgãos públicos. Figura de grande carisma e liderança, Dona

Margarida ainda é lembrada pelos entrevistados com saudosismo e carinho; segundo, ela é muito comprometida com o legado histórico-cultural que a produção da cerâmica remonta. Ciente do valor patrimonial de suas tradições, reivindica de órgãos públicos estaduais e nacionais intervenções pela preservação da prática ceramista no território (saber comunicacional).

Ainda que “muito tímida e recatada” (Ramos, 2010), pelo perfil de militância e imagem muito atrelada à da mãe, esta senhora se destaca das demais e as instituições acabam por projetar na sua pessoa uma atenção diferenciada, sendo ela, inclusive, reconhecida como Mestre das Artes e Ofícios Populares da Bahia. Pela notoriedade e importância do artesanato da localidade para o patrimônio cultural brasileiro, entidades como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (Ipac) têm investido em intervenções para o registro dos saberes e fazeres e em mobilizações educativas de incentivo à valorização, consumo e aprendizagem das técnicas pela comunidade.

O Mestre Vitorino é um caso especial, pois ele vem de um território farto em produtores, estilos produtivos e disputado por consumidores e interessados. Diferentemente de Dona Cadu e Nitinha, que atuam dedicadas ao repasse do saber para assegurar a produção em seus territórios, Mestre Vitorino já trabalha preocupado com o resguardo de suas obras como bem autoral. Não há uma dedicação na formação de novos aprendizes, havendo no máximo um repasse para pessoas próximas, da família consanguínea ou de consideração.

Com um marco especial, a partir da identificação de uma artista plástica, professora da Escola de Belas Artes da UFBA, com o trabalho do Boi-bilha (saber criativo), a história do Mestre Vitorino ganhou uma ascensão extracomunidade (saber trans-local) que lhe credenciou um mérito social e posteriormente o título da maestria.

Em uma articulação por afinidade plástica e estética com os traços e estilo de sua obra, esta pesquisadora promoveu a ida do Mestre à Escola de Belas Artes como *professor* de técnicas de cerâmica no torno e o indicou para uma mostra da Arte Popular Brasileira em Nova Iorque, Estados Unidos. De modo paralelo a isso, sua obra ganhou visibilidade, recebendo menção honrosa da United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization⁵ (Unesco) pela invenção do Boi-bilha.

A capacidade criativa que o contexto de Maragogipinho permite, aliada ao saber trans-local e comunicacional de estar atento e apto às oportunidades, e de dialogar sobre seu fazer e obras, foram condições fundamentais para o processo da construção/legitimação do Mestre Vitorino.

Sua força e protagonismo vivenciados no auge do reconhecimento são tamanhos que ele ainda hoje goza da reverência pública como o mestre da cerâmica baiana, ainda que ausente da atividade produtiva e, inclusive, do território. Mesmo com especialistas e publicações afirmando em unanimidade que para *ser mestre* é preciso repassar o saber, Vitorino contraria algumas condições e se mantém no status pela grandiosidade do império construído com os voos trans-locais. Diante de tantos outros mestres em atuação, seja em seu território ou nos diversos terrenos ceramistas baianos, o poder e vigor de Vitorino na lembrança dos especialistas se mantém por uma base construída com grande capacidade criativa, de visão e articulação trans-local e de comunicação.

Apesar de histórias distintas, marcadas por saberes e processos bastante peculiares, pode-se perceber no enredo dos três mestres que há, para além dos saberes, sentimentos fortes de engajamento, busca da qualidade, paixão e envolvimento com o ofício. As experiências dos mestres mostram que o combustível vital para a sua motivação interior não nasce de fatores externos, mas de sentimentos pessoais, influenciados por suas biografias individuais e formas de se relacionar com o mundo.

Temos, portanto, dois fenômenos distintos: um, a motivação interior para o engajamento com o ofício; outro, o protagonismo social orquestrado pelo *saber-fazer-ser em interação* que acarreta no reconhecimento comunitário e extracomunidade da maestria.

A construção social da maestria, portanto, se dá por um emaranhado de fatores que podem ser resumidos à eleição, por atores diversos, daquele que se integra nos critérios estabelecidos como basilares à maestria. Tais critérios não seguem hierarquia nem necessariamente estão presentes na totalidade em cada indivíduo-mestre; cada um manifesta um saber mais evidente e de maneira bastante pessoal.

Seu sustento se processa na competência do artesão em gerir saberes, fazeres e atitudes. Uma performance de “presença”, motivada à percepção do todo; à suspensão e

redirecionamento das práticas em uma constante vigília; ao sentir, refletir, concretizar planos e metas (Senge, *et al.*, 2007).

Notas

1. As artes plásticas afastaram-se do artesanato porque o conhecimento do ofício [do artesanato] é difícil de aprender e demasiado lento a adquirir para o estudante contemporâneo ou artista que quer criar um estilo pessoal de forma rápida a fim de responder a um mundo em rápida transformação [tradução nossa].
2. A arte do fazer [tradução nossa].
3. Conhecimento tácito ou saber-fazer é imensamente poderoso: constrói coisas. Mas também é lentamente adquirido [tradução nossa].
4. Processo de lapidação e finalização da cerâmica artesanal para que a peça fique lisa.
5. Em português: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.**

Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARBONE, Pedro P.; BRANDÃO, Hugo P.; LEITE, João B. D. & VILHENA, Rosa Maria P. **Gestão por competências e gestão do conhecimento.** Rio de Janeiro: FGV, p. 41 – 77, 2005.

DORMER, Peter. **The Art of the Maker.** London: Thames and Hudson Ltd, 1994.
ETCHEVARNE Carlos. **Sobrevivência de técnicas ceramistas tradicionais no Recôncavo Baiano: um registro etnográfico.** Habitus, IGPH- Goiânia, v. 1, p. 49-74, 2003.

FISCHER, Tânia; et. al. **Perfis visíveis na gestão social do desenvolvimento.** Revista de Administração Pública – RAP. Rio de Janeiro, v.40, n.5, p.789-808, set./out. 2006.

FRADE, Isabela. **A Pedagogia do Artesanato.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 41-9, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** 17 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

IPHAN/CNFCP. **Bordados de Tauá: cerâmica de Rio Real.** Pesquisa e textos de Leticia Vianna, Maria José Chaves Ramos, Raul Lody e Ricardo Gomes Lima. 2. Ed. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009a.

_____. **Maragogipinho e a tradição do barro.** Organização de Iara Ferraz. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009b.

MACHADO, Regina. **Tradição Oral e Aprendizagem: a importância de contar histórias.**

In: ARTESOL (org). **Caixa com Letras**: Cultura popular, artesanato de tradição e livros afins. Artesol/Livraria da Vila: São Paulo, 2004.

NASCIMENTO, Luísa Mahin A. L. do. **A construção social da maestria**: Um estudo dos mestres ceramistas da Bahia. 2011. 96 f. Dissertação (Mestrado profissional) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Administração, Salvador, 2011.

NETO, João Cabral de Melo. Para Selden Rodman, Antologista. In: **Museu de Tudo**. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2009.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Ricardo Reis**. Org. Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia de bolso, 2007.

SENIGE, Peter, et al. **Presença**: Propósito Humano e o Campo do Futuro. São Paulo, Cultrix, 2007.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Entrevistas

ALMEIDA, Marlice. Depoimento [14 de março de 2010]. Entrevistadora: Luísa Mahin A. L. do Nascimento. Salvador, 2010. (Ceramista, assessora técnica de cerâmica baiana, socióloga, técnica do Instituto Mauá de Artesanato da Bahia).

ETCHEVARNE, Carlos. Depoimento [29 de abril de 2010]. Entrevistadora: Luísa Mahin A. L. do Nascimento. Salvador, 2010. (Pesquisador universitário da cerâmica baiana, antropólogo, etnólogo. Professor adjunto da UFBA).

LIMA, Ricardo Gomes. Depoimento [27 de abril de 2010]. Entrevistadora: Luísa Mahin A. L. do Nascimento. Salvador, 2010. (Pesquisador em artesanato de tradição no Brasil, antropólogo. Pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular / IPHAN / MinC).

RAMOS, Maria José Chaves. Depoimento [05 de maio de 2010]. Entrevistadora: Luísa Mahin A. L. do Nascimento. Salvador, 2010. (Consultora em artesanato tradicional, socióloga. Gestora do PROMOART (Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural, no âmbito do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), com experiência de trabalho no Artesol (Artesanato Solidário) e no Instituto Mauá).

SANTIAGO, Gildete. Depoimento [20 de abril de 2010]. Entrevistadora: Luísa Mahin A. L. do Nascimento. Salvador, 2010. (Assessora técnica de cerâmica da Bahia, bibliotecária, técnica do Instituto Mauá de Artesanato da Bahia, com experiência na gerência de Comercialização e Núcleo de Acervo Artesanal nesta instituição).