

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

**CAMINHOS DA CERÂMICA EM CUNHA:
PANELEIRAS, OLARIAS E ATELIÊS, ELEMENTOS IMPORTANTES
NA FORMAÇÃO DO HISTÓRICO CERAMISTA DA CIDADE.**

Kleber José da Silva

São Paulo – 2011

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

**CAMINHOS DA CERÂMICA EM CUNHA:
PANELEIRAS, OLARIAS E ATELIÊS, ELEMENTOS IMPORTANTES
NA FORMAÇÃO DO HISTÓRICO CERAMISTA DA CIDADE.**

Kleber José da Silva

Dissertação submetida à UNESP, como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes. Área de concentração: Artes Visuais. Linha de pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos. Sob orientação da Prof^a Dr^a Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada), para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo – 2011

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de
Artes da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

S586c	<p>Silva, Kleber José da, 1974- Caminhos da Cerâmica em Cunha: paneleiras, olarias e ateliês, elementos importantes na formação do histórico ceramista da cidade / Kleber José da Silva. - São Paulo, 2011. 179 f. ; il. + 01 DVD</p> <p>Bibliografia Orientador: Prof^a. Dr^a. Geralda Mendes F.S. Dalglish (Lalada) Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.</p> <p>1. Cerâmica – História – Cunha – São Paulo. 2. Forno Noborigama. - 3. Ceramistas brasileiros. I. Dalglish, Geralda Mendes F. S. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título</p>
-------	--

CDD – 738.0981

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a GERALDA MENDES F. S. DALGLISH (Orientadora)
UNESP - Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes

Prof. Dr JOSÉ LEONARDO DO NASCIMENTO
UNESP - Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes

Prof^a. Dr^a ZANDRA CUNHA DE MIRANDA SANTOS
UFSJ - Universidade Federal de São João Del Rei

SUPLENTE

Prof. Dr MILTON TEREMITSU SOGABE
UNESP - Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes

SUPLENTE

Prof. Dr ALBERTO ALBUQUERQUE GOMES
UNESP - Universidade Estadual Paulista – FCT – Presidente Prudente

Data da aprovação: 13 de Setembro de 2011

DEDICATÓRIA

Sempre pensei ser contraditório o fato dos escritores dedicarem suas obras a alguém, da mesma forma que dedicá-la a todas as pessoas seria de uma inutilidade absurda. Situação inusitada esta de hoje me ver aqui, letra a letra me digladiando com minhas convicções e com as seduções que esta situação, recheada de afetos, me propõe.

Dentro da minha cabeça (por muitos considerada como “dura”), todo texto já nasce querendo se relacionar com o mundo. Dedicá-lo soa-me como restringi-lo às limitações de um certo egoísmo pessoal, disfarçado de gratidão e sinceridade. Pensei, pensei, pensei, e não surpreendentemente cheguei à conclusão que não consigo deixar de acreditar nisso, logo...não o dedicarei a “**ninhém**”*

Sei que não é nada original a comparação que farei agora, mas por entendê-la como uma máxima literária, peço tomarem-na como meu segundo e último egoísmo, nesta parte que me cabe um redigir menos formal: este texto é como um filho para mim!

Nasceu!!! É verdade, nasceu!!!

Depois de uma estranha gestação de muito mais que nove meses.

Como todo recém nascido, estou certo que será considerado lindo por algumas pessoas e não tão bonito por outras... correções lhe serão feitas, algumas mais, outras menos dolorosas, assim é a vida de todos nós. Interessante perceber que diferente dos Homens, textos parecem já nascer sabendo andar e falar, mais ainda, este já tem até seu grande amor: Cunha. Como bom pai, desejo que tenha uma vida longa, cheia de sucessos. Carinho e dedicação não lhe faltarão.

Agradeço a muita gente por ter partilhado comigo seus conhecimentos, afetos e cuidados. Nomes são insignificantes neste momento, valem mais as vivências, os olhares, as conversas que não se perderam no tempo, neste tempo de profundo aprendizado.

Obrigado por terem me ajudado a tecer esta primeira roupagem de idéias, na forma de dissertação, por terem me animado quando certos nós pareciam impossíveis de serem desatados e me chamado a atenção quando tecia pontos maiores do que poderia costurar.

Obrigado

* perdoem-me a grafia, mas é um dos poucos egoísmos que me permitirei aqui, como forma singela de homenagear àqueles que me puseram no mundo, um caminho à parte deste texto. Entenda-se por ninhém: ninguém.

RESUMO

Cunha é uma pequena cidade situada a extremo leste do Estado de São Paulo, que tem sua origem, em meados do século XVIII, atrelada ao fluxo de tropas que percorriam a trilha do ouro das Minas Gerais ao porto de Paraty-RJ, atualmente como Estrada Real. Desde cedo sua história demonstrou afinidade com a produção de objetos cerâmicos: a princípio com peças utilitárias, feitas por mulheres conhecidas como Paneleiras, influenciadas entre outras coisas, na hoje extinta produção ceramista de tribos indígenas que habitavam aquela região, posteriormente pelas Olarias que a partir da forma retangular do tijolo, permitiram à cidade se reedificar. Mais recentemente, na década de 1975, a chegada de um grupo de pretensos ceramistas, a maioria deles estrangeiros, imprime ali, outros olhares sobre a produção do objeto cerâmico que ao longo dos últimos trinta e seis anos, projetaram a cidade como um importante pólo ceramista nacional.

Interessa-nos buscar entender quais as principais características identificam este processo de transformação, para então termos condições de responder à questão que motivou grande parte desta pesquisa: será possível nos referirmos à cerâmica produzida *em* Cunha, como sendo *de* Cunha?

O corpo principal deste texto está dividido em quatro capítulos, cuja ordem tem por objetivo compilar de forma didática informações que permitam o entendimento daquilo que chamaremos: Caminhos da Cerâmica em Cunha. No primeiro capítulo buscaremos situá-los, mostrando algumas de suas particularidades históricas e estéticas. Esclarecidos sobre a existência e importância deste corpo cultural maior, poderemos imergir no universo da Alta Temperatura, a começar pelo entendimento das características que conferem ao forno Noborigama importância primordial neste nosso estudo. O terceiro capítulo, focado no viés processual, trará um amplo retrato dos procedimentos técnicos praticados pelos ceramistas atualmente instalados na cidade, desde a preparação da argila, conformação e queima das peças. Por fim, uma análise ainda mais específica sobre a dinâmica de alguns ateliês, trará à tona, pelo viés artístico, a potência visual das obras destes ceramistas, cuja capacidade ratifica o nome de Cunha, como referência nacional no campo da cerâmica artística nos dias atuais.

Palavras Chave: Cunha; Cerâmica; Forno Noborigama; Alta Temperatura; Comunidade de Ceramistas

Grande Área: letras, linguística, artes. Área: artes

ABSTRACT

Cunha is a small town located in the east part of the state of São Paulo. It was originated in the 18th century, due to the troops that covered the so called “gold path” from Minas Gerais to the port of Paraty-RJ. Since its beginning, Cunha’s history is related to the production of ceramic objects: at first, with utilitarian objects made by women known as Paneleiras, who were influenced by the now extinct ceramics of Indian tribes of the region, and later by the brick factories that enabled the town to re-edify. More recently, in 1975, the arrival of a group of ceramists- most of them foreigners- implanted a different way of thinking this production, that during the past thirty six years propelled the town to become an important Brazilian ceramist center.

Our goal is to understand the main characteristics that identify this transformation, in order to answer the question that motivated most of this study: is it possible to refer to the ceramic production made *in* Cunha as being, in fact, typically “*Cunhan*”?

The main part of this text is divided in four chapters; which’s ordering has the goal to compile information in a didactic way that allows the understanding of what we decided to call the Ceramic Path from Cunha. In the first chapter we try to point these paths, revealing some of their historical and aesthetic characteristics. After the understanding of their existence and importance, we can explore the universe of High Temperature, starting with the recognition of the great importance that this study confers to Noborigama kiln. The third chapter is focused on the process of ceramic production and will analyze technical procedures practiced by nowadays ceramists from Cunha. It shows the preparation of clay, modeling and burning of the pieces. On the end, it analyses the specific dynamic of some studios, which reveals the visual power of the art pieces made by these ceramists, whose ability grants Cunha national recognition as a reference in the field of ceramic artistic production in the present days.

Key Words: Cunha, Ceramics, Noborigama kiln; High Temperature; Ceramists community

Big Areas: language, arts.

Area: arts

RESUMEN

Cunha es una pequeña ciudad situado muy al este del Estado de São Paulo, que tiene su origen a mediados del siglo XVIII, vinculada a la corriente de las tropas que viajaban por la ruta del oro de Minas Gerais hasta el puerto de Paraty, RJ, en la actualidad como Camino Real. Desde su temprana historia, ha demostrado una afinidad para la producción de objetos de cerámica: a partir de piezas utilitarias hechas por mujeres conocidas como alfareras, influenciadas, entre otras cosas, la cerámica ya desaparecido de las tribus indígenas que habitaron la región, y luego por la alfarería que desde el ladrillo rectangular, permitió a la ciudad reconstruirse. Más recientemente, en la década de 1975, la llegada de un grupo de aspirantes a los alfareros, la mayoría de ellos extranjeros, se imprime allí, otras miradas sobre la producción de objetos de cerámica que en los últimos treinta y seis años, diseñó la ciudad como un importante centro alfarero nacional.

Estamos interesados en tratar de entender las principales características que identifican este proceso de transformación, términos de condiciones y responder a la pregunta que motivó gran parte de esta investigación: ¿es posible referirse a la cerámica producida en Cunha, siendo de Cunha?

El cuerpo principal del texto está dividido en cuatro capítulos, cuyo fin es la intención de construir en una información didáctica a la comprensión de lo que llamamos: Caminos de la cerámica Cuña. En el primer capítulo recogeremos situarlos, mostrando algunas de sus particularidades históricas y estéticas. Informado sobre la existencia e importancia de este organismo cultural más amplio, que puede sumergirse en el mundo de la alta temperatura, a partir de la comprensión de las características que le dan al horno Noborigama de suma importancia en nuestro estudio. En el tercer capítulo, centrado en el sesgo de procedimiento, traerá un amplio panorama de los procedimientos técnico, practicados por los alfareros actualmente que se establecieron en la ciudad, desde la preparación de la arcilla, conformación y quema de las piezas. Finalmente, un análisis más específico sobre la dinámica de algunos talleres, dará a luz, desde la perspectiva del arte, el poder de obras visuales de los alfareros, cuya capacidad se ratifica el nombre de Cunha, como referencia nacional en el campo de la cerámica artística en la actualidad.

Palabras clave: Cunha, cerámica, horno Noborigama, alta temperatura,

Los alfareros de la Comunidad.

Gran Área: letras, idiomas, artes. Área: artes

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01: Mapa do Estado de São Paulo, com destaque para a região do Vale do Paraíba e Cunha. Gráfico do autor, 2009.

Figura 02: Fragmentos de cerâmica indígena encontrados na região de Cunha. Fonte WILLENS, 1947, p.237

Figura 03: Mapa de Cunha. Evidenciando a expansão do perímetro urbano nos últimos sessenta anos. Gráfico criado pelo autor, a partir de sobreposição de imagem de satélite e mapa da época. 2010.

Figura 04: Mapa da Estrada Real. Fonte: www.estradareal.org.br. Acessado em 17/04/2011

Figura 05: Vista parcial da cidade de Cunha, 1945.

Figura 06: Vista parcial da cidade de Cunha, 2010. Foto do autor.

Figura 07: Tripé representando as três grandes vertentes de trabalho com argila na cidade de Cunha. Criado pelo autor, 2011.

Figura 8: Mulheres modelando peça, a partir da técnica de acordelado. Note-se a semelhança na postura de ambas (acocoradas, dando acabamento na peça apoiada sobre um pedaço de madeira), evidência da influência entre culturas. Mulher à esquerda= índia Tukúna. Fonte: RIBEIRO, Darcy, 1987. Mulher à direita (Maria José da Conceição, mais conhecida como Dona Mica) Paneleira de Cunha. Fonte: SCHEUER, 1976.

Figura 09: Os grafismos geométricos que ornamentam as peças feitas por Dona Mica, também sugerem ter havido em algum momento o aprendizado de técnicas de ornamentação indígena. Foto do autor, 2009.

Figura 10: Retrato da não continuidade do ofício: Filha, neta e bisneta de Dona Mica. nenhuma delas trabalha com cerâmica. 2010. Foto do autor.

Figura 11: Cerâmica de Cunha. Forma dos vasilhames e tipos de lábios, asas, cabos e bases. Fonte: SCHEUER, 1976, p.110.

Figura 12: A= Dona Matilde segurando pote, B= Travessa zoomorfa, C= panela, todos de sua autoria, 2010.

Figura 13: Dona Dita, em seu leito na Casa do Idoso de Cunha. Foto do autor, 2007. .À direita: Pote de sua autoria. Fonte: www.mecc.net.br (Acessado em 21/09/2010)

Figura 14 : Paneleira anônima modelando um pote. (fonte: WILLEMS, 1947, p.103)

Figura 15: Dona Dita ao lado de uma de suas filhas, em carro alegórico comemorativo ao aniversário de Cunha, 2009. Foto Luiz Toledo.

Figuras 16 e 17: Típico Forno de Barranco usado por paneleiras de Cunha . À direita: detalhe da parte superior, destinada à acomodação das peças a serem queimadas.(fonte: WILLEMS, 1947, p.105)

Figura 18: "Ferramentas utilizadas na manufatura da cerâmica: pauzinho, vassoura de capim, taquarinha, concha, faca, unha dos dedos indicador e polegar, pena de galinha, pedaços de cabaça: alongado e arredondado, sabugo de milho áspero, couro fino, pano, sabugo de milho liso, pedaços de couro, sementes de coaranha e pedra." (fonte: SCHEUER, 1976, p.113).

Figura 19: Jazida de argila, 2009. Foto do autor.

Figura 20: Oleiro preenchendo a Pipa, 2009. Foto do autor.

Figura 21: Extrusão da argila, 2009. Foto do autor.

Figura 22: Transportando a argila, 2009. Foto do autor.

Figura 23: Argila posta no terreiro, pronta para ser conformada, 2009. Foto do autor.

Figura 24: Área de trabalho da Olaria, 2009. Foto do autor.

Figura 25: Oleiro untando forma com saibro, 2009. Foto do autor.

Figura 26: Depósito de saibro, 2009. Foto do autor.

Figura 27: Saibro, 2009. Foto do autor.

Figura 28: Oleiro coletando uma porção de argila para ser conformada, 2009. Foto do autor.

Figura 29: Oleiro conformando argila em forma de madeira, 2009. Foto do autor.

Figura 30: Oleiro conformando argila em forma de madeira, 2009. Foto do autor.

Figura 31: Oleiro recortando o excesso de argila do molde, 2009. Foto do autor.

Figura 32: Oleiro retirando excesso de argila do molde, 2009. Foto do autor.

Figura 33: Oleiro desenhando os tijolos, 2009. Foto do autor.

Figura 34: Tijolos postos a secar, 2009. Foto do autor.

Figura 35: Tijolos cobertos por lona plástica, 2009. Foto do autor.

Figura 36: Tijolos secos empilhados, 2009. Foto do autor.

Figura 37: Desmontando uma caieira, 2000. Foto de José Roberto Toledo.

Figura 38: Caieira coberta, 2000. Foto Benedito Silva.

Figura 39: Caieira acesa, 2000. Foto Benedito Silva.

Figura 40: Tijolos carbonizados, 2010 Foto do autor.

Figura 41: Pseudo forno de olaria, 2010 Foto do autor.

Figura 42: Esquema de montagem dos tijolos em uma caieira, 2010. Foto do autor.

Figura 43: José Elias Abdalla, 1974. Acervo do Museu Municipal Francisco Veloso.

Figura 44: Primeira Geração de Ceramistas Contemporâneos em Cunha, Fonte: UKESEKI, Mieko, 2005, p.36 e Foto do autor, 2010.

Figura 45: Segunda Geração de Ceramistas Contemporâneos em Cunha. Foto do autor, 2010.

Figura 46: Terceira Geração de Ceramistas Contemporâneos em Cunha. Fonte: UKESEKI, Mieko, 2005, p.36, Fotos do autor, 2010 e www.cunhaceramica.com.br, acessado em 20/05/2010.

Figura 47: Linha do tempo da cerâmica artística em Cunha. Gráfico do autor, 2009.

Figura 48: Forno Noborigama do Ateliê Suenaga e Jardineiro e Kimiko Suenaga, 2010. Foto de Gilberto Jardineiro.

Figura 49: Kimiko Suenaga na porta do forno Noborigama de seu ateliê, 2010. Foto de Gilberto Jardineiro.

Figura 50: Anjo, obra de Mieko Ukeseki, sobre o forno de seu ateliê, 2010. Foto do autor.

Figura 51: Símbolos votivos presentes sobre o forno do ateliê Mieko & Mário. Note-se um recipiente com ramo já seco pela ação do calor da queima, dois pequenos recipientes: um para saquê e outro para arroz e uma peça da ceramista, intitulada “semente”, 2010. Foto do autor.

Figura 52: Diferenças entre o forno Noborigama e Anagama. Ilustração do autor, 2011.

Figura 53: O forno Noborigama, 2010. Foto do autor.

Figura 54: O forno Noborigama e suas partes, vermelho: fornalha, azul: câmaras, verde: chaminé. Gráfico do autor, 2010.

Figura 55: O Caminho percorrido pelo calor dentro de um forno Noborigama. Foto e representação gráfica do autor, 2010.

Figura 56: Forno do ateliê Antigo Matadouro, com duas aberturas de alimentação. A queima inicia-se na abertura apontada pela seta azul, 2010. Foto do autor.

Figura 57: Forno do ateliê Mieko & Mário, com três aberturas de alimentação (tapadas por chapas de metal). A queima inicia-se na abertura apontada pela seta azul, 2010. Foto do autor.

Figura 58: Aberturas para alimentação lateral do forno Noborigama do ateliê Oficina da Cerâmica, 2010. Foto do autor.

Figura 59: Cones pirométricos utilizados no forno Noborigama do ateliê Oficina da Cerâmica. Da direita para a esquerda, cone nº 8,9,10. Foto do autor, 2010.

Figura 60: Panorâmica da Oficina de Cerâmica do ICCC, 2011. Foto do autor.

Figura 61: Área de sazonalização de argilas do ateliê Suemaga & Jardineiro, 2010. Foto do autor.

Figura 62: A busca pela massa “ideal” leva os ateliês Suemaga & Jardineiro e Mieko & Mário a utilizarem vários tipos de argilas, não só de Cunha, para a formulação de suas massas, 2010. Foto do autor.

Figura 63: Elias, socando argila – Ateliê Antigo Matadouro, 2010. Foto do autor.

Figura 64: Kimiko Suenaga observando a argila nos tanques de decantação de seu ateliê, 2010. Foto do autor.

Figura 65: argilas expostas sobre telhas, para enxugar – Ateliê Suemaga & Jardineiro, 2010. Foto do autor.

Figura 66: Bolhas formadas pela ação do calor, ateliê Antigo Matadouro, 2006. Foto do autor.

Figura 67: Múltiplos, 1: Oficina da Cerâmica, 2: Suemaga & Jardineiro, 3: Mieko & Mário, 4: Alberto Cidraes, 2010. Foto do autor.

Figura 68: Ateliê Anand. Sovar a massa, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 69: Ateliê Anand. Usando a plaqueira, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 70: Ateliê Anand. Usando a plaqueira, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 71: Ateliê Anand. Placas já recortadas, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 72: Ateliê Anand. Colando as placas, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 73: Ateliê Anand. Colando as placas, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 74: Ateliê Anand. Colando as placas, reforço interno, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 75: Ateliê Anand. Colando as placas, reforço externo, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 76: Ateliê Anand. Peça montada, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 77: Abrindo placas com auxílio de sarrafos. Fonte: <http://ceramicaparaamadores.blogspot.com> (Acessado em 20/06/2011)

Figura 78: Placa aberta com sarrafos. Fonte: <http://ceramicaparaamadores.blogspot.com> (Acessado em 20/06/2011)

Figura 79: Ateliê Anand. Criando placas com fio de nylon, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 80: Ateliê Anand. Nivelando placas com as mãos, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 81: Ateliê Anand. Colando placas, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 82: Ateliê Anand. Tasselos em gesso, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 83: Ateliê Anand. Preenchendo o molde com barbotina, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 84: Ateliê Anand. Eliminando o excesso de barbotina do molde, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 85: Ateliê Anand. Desenformando a peça, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 86: Ateliê Anand. Retocando a peça, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 87: Ateliê Anand. Exemplo de aplicação de plástico no auxílio à secagem de peça, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 88: 1- Elias retirando cinzas da fornalha, 2- colocando-as em uma bacia, 3- adicionando água, 4- mexendo a mistura com um pá, para depois deixar decantar e eliminar os resíduos indesejados e a água, 2009. Foto do autor.

Figuras 89: Cinzas de casca de arroz (não precisam ser lavadas), 2011. Foto do autor.

Figura 90: Cinzas de eucalipto já lavadas, 2011. Foto do autor.

Figura 91: Ateliê Anand. Esmaltação por imersão, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 92: Ateliê Anand. Esmaltação por imersão, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 93: Ateliê Anand. Esmaltação por imersão, 2009. Foto Gityca Anand.

Figuras 94: Ateliê Anand. Esmaltação por aspersão, 2009. Foto Gityca Anand.

Figuras 95: Ateliê Anand. Esmaltação com pincel, 2009. Foto Gityca Anand.

Figuras 96: Ateliê Anand. Esmaltação por derramamento, 2009. Foto Gityca Anand.

Figura 97: Organograma da cerâmica artística em Cunha. Gráfico do autor, 2009.

Figura 98: Forno Americano (4,00m alt X 2,20 m larg X 2,20 m prof). vermelho: fornalha, azul: câmara, verde: chaminé. Foto e gráfico do autor, 2010.

Figura 99: Forno a gás (3,70m alt X 2,00 m larg X 2,10 m prof). vermelho: entrada dos maçaricos, azul: câmara, verde: chaminé. Foto e gráfico do autor, 2010.

Figura 100: Forno de Raku (0,90m alt X 0,60 m diâmetro). vermelho: entrada do maçarico, azul: câmara. Foto e gráfico do autor, 2010.

Figura 101: Forno Elétrico (0,90m alt X 0,70m larg X 0,70m prof). vermelho: resistências elétricas, azul: câmara. Foto o gráfico do autor, 2010.

Figura 102: Cinco dos seis fornos Noborigama existentes em Cunha, 2005. Fonte: www.noborigama.com. Acessado em 04/08/2011.

Figura 103: Mieko Ukeseki e Mário Konishi, 2010. Foto do autor.

Figura 104: Logotipo do Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha. Note-se o desenho da câmara, peça torneada e chaminé, alusões à queima à lenha e ao forno Noborigama. Fonte www.icccunha.org.br. Acessado em 03/06/2011

Figura 105: Projeto arquitetônico para ICC. Fonte www.icccunha.org.br. Acessado em 03/06/2011

Figura 106: Projeto arquitetônico para ICC. Fonte www.icccunha.org.br. Acessado em 03/06/2011

Figuras 107: Mieko Ukeseki. Sem título, medidas: altura 45cm, largura: 40cm, profundidade 12 cm, 2011. Foto do autor.

Figuras 108: Mieko Ukeseki. Instrumento musical: altura 45 cm, diâmetro: 33cm, 2011. Foto do autor.

Figura 109 : Mieko Ukeseki. Sem título, medidas: altura 26cm, largura: 22cm, 32cm, profundidade , 2011. Foto do autor.

Figuras 110 : Mieko Ukeseki. Sem título, medidas: altura 42cm, largura 35 cm, profundidade 12 cm, 2011. Foto do autor.

Figura 111: Mieko Ukeseki. Semente Voadora, peça com estética típica da ceramista. Medidas: altura 33cm, largura: 25cm, profundidade 15 cm, 2011. Foto do autor.

Figura 112: Mieko Ukeseki. Três vistas do totem do seu forno. Note-se a representação de duas sementes na parte superior da peça, 2011. Foto do autor.

Figuras 113: Mieko Ukeseki. Sem título. medidas: altura 26cm, largura: 29cm, profundidade 10 cm, 2011. Foto do autor.

Figuras 114: Mieko Ukeseki. Sem título, medidas: altura 52cm, largura 54cm, profundidade 15 cm, 2011. Foto do autor.

Figuras 115: Mieko Ukeseki. Sem Título, medidas : altura 24cm, largura 26cm, profundidade 10 cm, 2011. Foto do autor.

Figura 116: Mieko Ukeseki. Sementes, largura média de cada semente: 10cm. Foto: site da artista www.miekoemario.uol.com.br (Acessado em 15/12/2010)

Figuras 117: Mieko Ukeseki. Semente voadora, dimensões: Alt. 34 cm X Larg. 37cm X Prof.18cm. Foto: site da artista www.miekoemario.uol.com.br (Acessado em 15/12/2010)

Figura 118: Semente: possível referência para a ceramista Mieko Ukeseki, 2011. Foto do autor.

Figura 119: Mieko Ukeseki. Vasos. Altura média 35cm, 2010. Foto do autor.

Figura 120: Mário Konishi. Peças produzidas a partir de uma mesma referência. Largura média 30cm, 2010. Foto do autor.

Figura 121: Mário Konishi. Peça típica do ceramista. Altura 23 cm x largura 30cm x profundidade 24 cm, 2011. Foto do autor.

Figura 122: Mário Konishi. Estudos, medidas 15x21cm, 2011. Foto Mário Konishi.

Figura 123: Mário Konishi. Peças decorativas, 2011. Foto do autor.

Figura 124: Mário Konishi. Vasos, altura média 40cm, 2011. Foto do autor.

Figura 125: Mário Konishi. Peças, onde podemos observar como os cortes transformam-se em traços tridimensionais. Largura média, 30cm, 2011. Foto do autor.

Figuras 126: Alberto Cidraes, 2010. Foto do autor.

Figuras 127: Alberto Cidraes. Trabalho apresentando rachaduras. Altura 32cm, largura 30cm, profundidade 11cm, 2010. Foto do autor.

Figuras 128: Alberto Cidraes. Trabalho apresentando rachaduras. Altura 28cm, largura 26cm, profundidade 26cm, 2010. Foto do autor.

Figura 129: Forno do ateliê de Alberto Cidraes, 2010. Foto do autor.

Figura 130: Alberto Cidraes. Exemplo de trabalhos apresentando referências diretas à Arquitetura, 2010. Foto do autor.

Figura 131: Alberto Cidraes. Exemplo de trabalhos apresentando referências diretas à Arquitetura, 2010. Foto do autor.

Figura 132: Alberto Cidraes. Peças da série Luminárias, altura média, 20cm, 2010. Foto do autor.

Figura 133: Alberto Cidraes. Guerreiros. Altura média 35cm, 2010. Foto do autor.

Figura 134: Alberto Cidraes. Guerreiros. Altura média 50 cm, 2010. Foto do autor.

Figura 135: Alberto Cidraes. Guerreiros. Altura média 18 cm, 2010. Foto do autor.

Figura 136: Alberto Cidraes. Guerreiros. Altura média 50 cm, 2010. Foto do autor.

Figura 137: Alberto Cidraes. Guerreiros. Altura média 35cm, 2010. Foto do autor.

Figura 138: Alberto Cidraes. Peças sem título, a maior deles com 58cm de altura, 2010. Foto do autor.

Figura 139: Ogivas, a maior delas medindo 47cm de altura, 2010. Foto do autor.

Figura 140: Alberto Cidraes. Instrumentos musicais. Altura média 22 cm, 2010. Foto do autor.

Figura 141: Alberto Cidraes. Cabeças. Altura média 20cm, 2010. Foto do autor.

Figura 142: Alberto Cidraes. Série bules. Altura média 25cm, 2010. Foto do autor.

Figura 143: Alberto Cidraes. Peças pintadas com tinta fria. Alturas: máscara 23 cm, vaso 26 cm, instrumento musical 29 cm, 2010. Foto do autor.

Figura 144: Totem do forno de Alberto Cidraes, 2010. Foto do autor.

Figura 145: Cemitério de peças do ateliê de Alberto Cidraes, 2010. Foto do autor.

Figura 146: Cemitério de peças do ateliê de Alberto Cidraes, 2010. Foto do autor.

Figura 147: Alberto Cidraes. Vênus, 1982. altura, 43cm Foto do autor, 2010.

Figura 148: Vênus de Willendorf, 24000-20000 a.C. altura, 12cm - calcário. Museu de História Natural, Viena.

Figura 149: Alberto Cidraes. Cabeça. Diâmetro: 24cm, 2010. Foto do autor.

Figura 150: Constantin Brancusi. Musa adormecida – bronze. Centro Pompidou, Paris.

Figura 151: Alberto Cidraes. Casa. Altura: 35cm, 2010. Foto do autor.

Figura 152: Jannie van der Wel. Casas.

Figura 153: Exemplo de peça típica do ateliê de Alberto Cidraes, 2010. Foto do autor.

Figura 154: Luiz Toledo, 2011. Foto do autor.

Figura 155: Luiz Toledo. Figuras populares, 1980. 1 - José Paulino e Maria Angu, 2 - tocadores de viola, 3- amolador de facas, 4- paneleira. 1988. Foto, Luiz Toledo.

Figura 156: Maria Angu e José Paulino, 2011. Foto do autor.

Figura 157: Luiz Toledo em seu ateliê, cercado por recortes de jornais e revistas, acumulados durante sua carreira de ceramista. Foto do autor, 2011.

Figura 158: Luiz Toledo. Máscara intitulada Maluco Beleza; recorte de revista com trecho da letra da música Gita, nome da peça gravado em sua parte posterior. Foto do autor, 2011.

Figura 159: Luiz Toledo. Máscaras. Foto do autor, 2011.

Figura 160: Salvador Dalí. A persistência da memória. Medidas: 24 cm X 33 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York

Figura 161: Luiz Toledo. Vasos, 2010. Foto do autor.

Figura 162: Exemplo de peça típica do ceramista, queimada em Alta Temperatura, 2010. Foto do autor.

Figura 163: Luiz Toledo. Luminária planetário. Altura 75 cm, 2010. Foto do autor.

Figura 164: Luiz Toledo. Totem, altura 120 cm, 2010. Foto do autor.

Figura 165: Luiz Toledo. Casal. Peça maior, altura 53cm, 2010. Foto do autor.

Figuras 166: Luiz Toledo. Luminária, 2009. Altura aproximada, 50 cm, 2010. Foto do autor.

Figuras 167: Luiz Toledo. Luminária, 2009. Altura aproximada, 50 cm, 2010. Foto do autor.

Figura 168: Luiz Toledo. Rainha e Rei, 2009. Altura, 58cm, 2010. Foto do autor.

Figura 169: Kimiko Suenaga e Gilberto Jardineiro, 2010. Foto do autor.

Figura 170: Linha do tempo da cerâmica artística em Cunha. Gráfico do autor, 2009.

Figura 171: Facsímile do 1º convite para abertura pública de fornada do ateliê Suenaga e Jardineiro, 1988.

Figura 172: 2º versão do convite elaborado por Gilberto Jardineiro em 1988, enviado por correio para abertura pública de fornada do ateliê Suenaga e Jardineiro. Dimensões: 14 cm X 21 cm. Perceba-se o uso de escrita

datilografada, ao invés de manuscrita, como forma de mudar o aspecto visual do convite.

Figura 173: Abertura de forno, Ateliê Suenaga e Jardineiro. Fonte: <http://picasaweb.google.com/turismo.cunha/ImagensDeCunha#>. Acessado em 20/06/2011.

Figura 174: Peças acondicionadas em caixas de MDF, 2010. Foto do autor.

Figura 175: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Peças expostas no Ateliê, 2011. Foto do autor.

Figura 176: Versão do primeiro folder do ateliê Suenaga e Jardineiro, enviado por correio à lista de contatos do casal. Acima (verso), abaixo (frente). Dim: 14 x 21cm, 2011. Foto do autor.

Figura 177: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Árvores. Altura média 45cm, 2010. Foto do autor.

Figura 178: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Animais. 1 anta, 2 elefante, 3 jacaré, 4 tartaruga, 5 onça, 6 carneiro, 7 coruja, 8 tatu. Altura variável entre 10 cm (tartaruga) e 25 cm (coruja), 2010. Foto do autor.

Figura 179: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Carpas. Altura média 10 cm. 2010. Foto do autor.

Figura 180: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Sem título. Altura média, 30 cm, 2011. Foto do autor.

Figura 181: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Vasos. Largura média 25cm, 2010. Foto do autor.

Figura 182: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Travessas, 2010. Foto do autor.

Figura 183: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Travessas, 2010. Foto do autor.

Figura 184: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Vasos. Altura média 55cm, 2010. Foto do autor.

Figura 185: Exemplo de peça típica do ateliê Suenaga e Jardineiro, 2009. Foto do autor.

Figuras 186: Augusto Campos e Leí Galvão, 2010. Foto do autor.

Figura 187: Ateliê Oficina da Cerâmica. Baldes contendo diferentes tipos de esmaltes, 2010. Foto do autor.

Figura 188: Ateliê Oficina da Cerâmica, Panelas, 2010. Foto do autor.

Figura 189: Ateliê Oficina da Cerâmica. Bules, altura média, 22cm, 2010. Foto do autor.

Figura 190: Oferenda sobre forno do Ateliê Oficina da Cerâmica, 2010. Foto do autor.

Figura 191: Ateliê Oficina da Cerâmica. Vasos, Ateliê Oficina da Cerâmica, altura média 30 cm, 2010. Foto do autor.

Figura 192: Ateliê Oficina da Cerâmica. Pratos decorativos, 2010. Foto do autor.

Figura 193: Exemplo de peça típica do Ateliê de Oficina da Cerâmica, 2011. Foto do autor.

SUMÁRIO

Conteúdo

INTRODUÇÃO.....	15
Breve Histórico.....	18
A Genealogia da Cerâmica na cidade de Cunha.....	23
CAPÍTULO I: OS TRÊS CAMINHOS DA CERÂMICA NA CIDADE DE CUNHA..	25
O caminho das Paneleiras.....	27
Um conto sobre BeneDITA Olímpia.....	33
O Caminho das Olarias.....	37
O processo de fabricação de um tijolo comum: contraditória beleza.....	39
O Caminho da Cerâmica Artística de Alta Temperatura.....	48
Os Ceramistas de Cunha.....	51
Cronologia da Cerâmica Artística em Cunha.....	52
CAPÍTULO II: O FORNO NOBORIGAMA.....	57
As etapas de uma queima em forno Noborigama.....	64
CAPÍTULO III: PROCESSOS E PROCEDIMENTOS.....	72
Argila, que bicho é esse?.....	73
Modelagem.....	78
Secagem.....	85
Esmaltação.....	86
Os Fornos Utilizados em Cunha.....	89
CAPÍTULO IV: POR DENTRO DOS CINCO 5 ATELIÊS.....	93
Ateliê Mieko e Mário.....	95
Ateliê Antigo Matadouro.....	112
Ateliê Luiz Toledo.....	130
Ateliê Suenaga e Jardineiro.....	142
Ateliê Oficina da Cerâmica.....	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
BIBLIOGRAFIA.....	167
Glossário Ilustrado dos Principais Termos Cerâmicos Presentes no Texto.....	170
ANEXOS.....	173

INTRODUÇÃO

Apesar de já ser considerada como um dos mais importantes pólos ceramistas do Brasil será possível nos referirmos à cerâmica produzida *em* Cunha, como sendo *de* Cunha?

Quem diria que uma pergunta como esta, aparentemente simples, baseada em uma pequena diferença gráfica entre estas duas palavras monossílabas, seria capaz de servir como estopim para a criação de um texto cujos objetivos se ampliaram a ponto de querer registrar as principais características que identificam os Ateliês de cerâmica que se instalaram na cidade de Cunha a partir do ano 1975 até 2011, e identificar possíveis influências herdadas por estes Ateliês, da cultura ceramista ali já existente antes de sua chegada: Paneleiras e Olarias?

O gérmen desta pesquisa surgiu de uma curiosidade fomentada nas aulas de cerâmica no período de graduação 2000-2003, sobre uma cidadezinha chamada Cunha, onde havia muitos Ateliês de cerâmica, uma tal cerimônia de abertura de um tipo de forno de nome estranho: Noborigama¹.

Nosso primeiro contato com a cidade, seus artistas, os Ateliês, seus equipamentos aconteceu coincidentemente na semana que acontecia o primeiro Festival da Cerâmica no Município, uma exposição retrospectiva, a abertura de fornada e o lançamento do livro *30 anos de Cerâmica em Cunha*, integrando o programa de comemorações. A sintonia com aquele espaço tão plural fez-nos perceber estar diante de um objeto de estudo com consistência histórica singular e desde então venho me dedicando ao registro e à pesquisa dos caminhos trilhados pela cerâmica na cidade de Cunha, especialmente no que diz respeito aos processos e procedimentos relativos à queima em Alta Temperatura².

Neste texto, ocuparemos principalmente da análise da dinâmica dos Ateliês que fazem uso do forno Noborigama, por conta de sua relevância histórica nestes últimos trinta e seis anos. É a partir de sua chegada em Cunha que se insere na cultura local

¹ Tipo de forno cerâmico, inventado na China a mais de 3000 anos, feito de tijolos refratários dispostos em forma de arcos e em degraus ascendentes, alimentado à lenha, cuja temperatura interna pode atingir patamares superiores a 1400°C.

Resultante da união das palavras japonesas NOBORU = rampa + KAMA = forno, a tradução literal da palavra Noborigama é: forno que sobe a rampa.

² Em Cunha é consenso entre os ceramistas referirem-se à Alta Temperatura como sendo o calor medido na casa dos 1280°C, ou superior.

uma série de outras referências sobre a concepção e criação do objeto cerâmico, tais como: a assinatura como forma de evocar a autoria dos trabalhos; a introdução do esmalte como elemento estético e estrutural; o torno³ como ferramenta de modelagem; o Ateliê como espaço de criação; o próprio forno Noborigama enquanto estrutura construída com tijolos refratários, e a queima em Alta Temperatura.

O fato de ser um tipo de forno raro⁴ no Brasil e América Latina, também move nossa tendência de olhar mais especificamente para tais Ateliês. Até o presente momento não temos conhecimento de haver nestas regiões, concentração maior deste tipo de forno em uma só localidade, como há em Cunha (são seis em atividade), o que caracteriza a cidade como campo singular para pesquisas cuja proposta permeie o entendimento dos processos e procedimentos artísticos praticados para/em fornos Noborigama.

Por estarem vivos, a maioria dos protagonistas desta recente história, fizemos o uso metodológico de entrevistas e da observação crítica das dinâmicas de cada um dos cinco Ateliês já mencionados: somamos também ao nosso trabalho referências bibliográficas de autores que tratam de aspectos relacionados à cultura ceramista, ora produzida nesta cidade, ora de forma mais global.

Para fundamentar a parte histórica deste trabalho, tomamos como referência maior a tese de doutorado de Emílio WILLEMS⁵, o livro de Herta Loël Scheuer⁶ e o depoimento de João José de Oliveira Veloso⁷, além das entrevistas cedidas, pelos próprios ceramistas.

O corpo principal deste texto está dividido em quatro capítulos, cuja ordem tem por objetivo compilar de forma didática informações que permitam o entendimento dos Caminhos da Cerâmica que permeiam a cidade de Cunha.

Acreditamos ser pertinente, num primeiro momento apresentarmos um breve apanhado histórico sobre o Município, das manifestações ceramistas ali já encontradas

³ Equipamento dotado de uma base giratória, geralmente motorizada, onde é posta determinada quantidade de massa cerâmica úmida. A associação do giro da base, com a pressão feita pelas mãos do ceramista sobre a massa, permite a confecção de peças arredondadas, das mais variadas formas e tamanhos. Inventado na Mesopotâmia, a cerca de 4000.a.C.

⁴ Segundo Gilberto Jardineiro o número de fornos deste tipo não deve ultrapassar a 20 unidades em todo o território nacional.

⁵ WILLEMS, Emílio. Cunha, Tradição e Transição em uma Cultura Rural do Brasil. São Paulo: Secretaria da Agricultura, 1947

⁶ SCHEUER, Herta Loël. Estudo da cerâmica popular do Estado de São Paulo, São Paulo – Imprensa Oficial do Estado S/A – 1976.

⁷ SILVA, Kleber, DVD nº1 Dia do Ceramista: Cerâmica das Paneleiras: O Passado da Cerâmica em Cunha. 90 min. 28/05/2009

antes de 1975, bem como nossa visão genealógica da Cerâmica: fio condutor das relações existentes entre elas. No primeiro capítulo buscamos situar aqueles que entendemos ser os três grandes caminhos seguidos pela cerâmica no Município: Paneleiras⁸, Olarias e Cerâmica de Alta Temperatura, mostrando algumas de suas particularidades históricas e estéticas. Amparados pelo olhar de serem eles indissociáveis enquanto essência (Cerâmica), o que lhes confere a condição de mantenedores por natureza, das memórias uns dos outros, alertamos para a necessidade de sua valorização histórica como forma de auto-preservação e promoção da Cultura Ceramista local.

Esclarecidos sobre a existência e importância deste corpo cultural maior, pudemos imergir no universo da Alta Temperatura, a começar pelo entendimento das características que conferem ao forno Noborigama importância primordial neste nosso estudo.

O terceiro capítulo, focado no viés processual, apresenta um amplo retrato dos procedimentos técnicos praticados pelos ceramistas atualmente instalados na cidade, desde a conceituação de cerâmica, a preparação da argila, a conformação e queima das peças. Em seguida (quarto capítulo), uma análise ainda mais específica sobre a dinâmica de alguns Ateliês, traz à tona, pelo viés artístico, a potência visual das obras destes ceramistas, cuja capacidade ratifica o nome de Cunha, como referência nacional no campo da cerâmica artística nos dias atuais.

Ao final do texto, compilamos na forma de um glossário, os principais termos cerâmicos utilizados neste texto, também dispostos como notas de rodapé, a fim de tornar a leitura mais dinâmica. Pretendemos com isto, dar corpo a um material de apoio àqueles que ainda estão iniciando seus estudos práticos nesta área.

Buscamos assim construir um material capaz de dimensionar com propriedade a riqueza cultural da prática ceramista na cidade de Cunha, mesmo sabendo que algumas das sutilezas construtoras desta atmosfera, d'entre elas a cordialidade dos ceramistas, os cheiros e texturas do barro em cada uma de suas etapas no caminho de se tornar novamente pedra, o labor das queimas, como aponta WILLEMS (1947): *“muito imperfeitamente poderão ser expressas dentro da formatação de um trabalho científico”*.

⁸ O termo “Paneleira”, é aqui designado às mulheres que fazem utensílios de barro: potes, panelas, moringas..., a partir da técnica de acordelado (rolinhos de argila), queimadas em fornos rudimentares, muitas vezes escavados em barranco de terra. Outros estudiosos também fazem uso do termo “Poteira” para se referir à mesma figura.

Breve Histórico

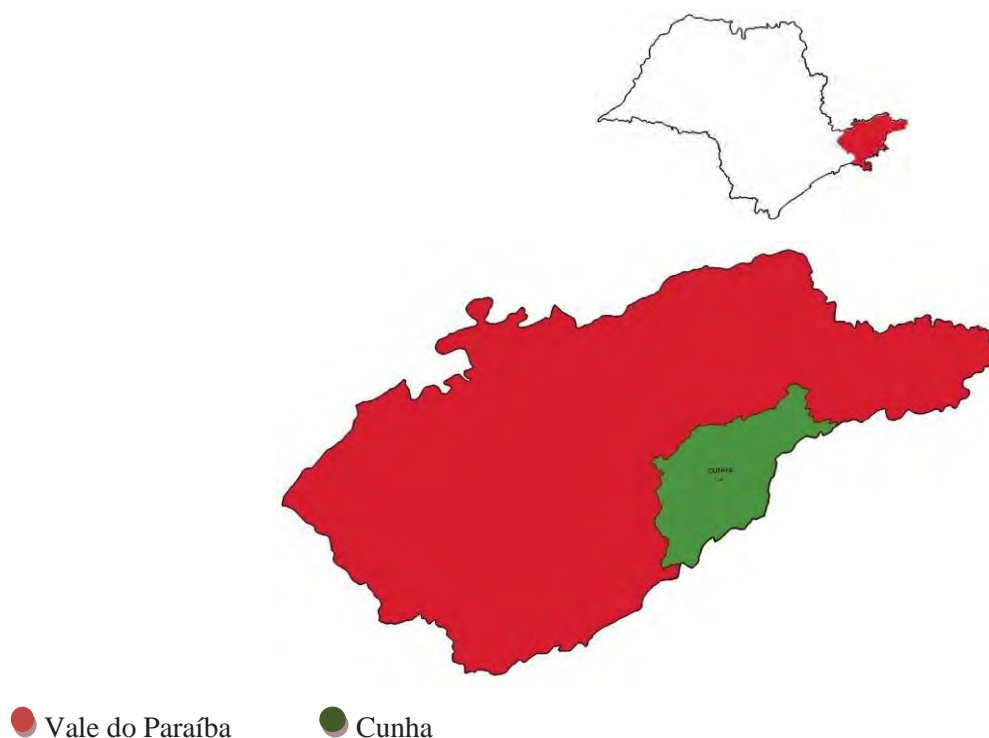


Figura 01: Mapa do Estado de São Paulo, com destaque para a região do Vale do Paraíba e Cunha.

Situado a extremo leste do Estado de São Paulo, na região conhecida como Vale do Paraíba, o Município de Cunha, tem sua origem atrelada à rota de escoamento do ouro extraído das Minas Gerais para o porto de Paraty-RJ, com destino a Portugal, em meados do século XVIII.

Nesta época, a cidade de Cunha se consolidou como parada obrigatória para tropeiros que trilhavam o caminho, a ponto de atrelar amplamente sua economia ao abastecimento destes viajantes. É neste contexto que emerge uma das primeiras manifestações da cultura ceramista no Município: a Cerâmica das Paneleiras.

Com o aumento substancial nos volumes da mineração do ouro, o caminho Minas Gerais X Paraty, que normalmente durava por volta de dois meses para ser percorrido, passa a não atender com tanta propriedade às necessidades de escoamento da produção. Uma nova rota é então estudada e quando entra em plena operação (segunda metade do século XVIII) o Caminho Novo, permite percorrer de Ouro Preto-MG à cidade do Rio de Janeiro, em cerca de 15 dias (a cavalo), tornando obsoleto o caminho Minas X Paraty.

Pouco a pouco *”Cunha, antes uma etapa importante numa das maiores vias de comunicação do Brasil meridional, é deixada à margem e finalmente esquecida.”* (WILLEMS,1947, p.16).

Cunha só volta a figurar timidamente no cenário econômico regional a partir da década de 1930, com a conclusão das obras da atual rodovia Paulo Virgínio, ligando Cunha a Guaratinguetá.

Nem mesmo a proximidade com a rodovia Presidente Dutra (BR 116), por ser uma importante rota de ligação entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, mostrou-se capaz de alavancar novamente o crescimento da cidade.

Estudos recentes do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE revelam residirem ali 21.866⁹ habitantes, em sua maioria, moradores do meio urbano; na década de 1940 o Município de Cunha contabilizava 25.947 moradores, a sua maioria no meio rural. Apesar dos recenseamentos realizados até meados da década de 1940 apontarem para um crescimento no número de habitantes do Município, como nos mostra WILLEMS, p.16, também as perceptíveis as mudanças na ordem da posse e uso das terras já prenunciavam o êxodo rural, movimento este que acentuou a demanda por tijolos para a construção de novas casas e estabelecimentos comerciais no meio urbano, fazendo surgir aquela que entendemos ser a segunda linha de trabalho com a argila no Município: a Cerâmica das Olarias.

Ao longo do século XX, a modernização dos meios de produção nas áreas de utensílios domésticos e alvenaria, praticamente decretou a extinção da produção das Paneleiras e relegou as Olarias à condição de mera coadjuvante no cenário da construção civil local. A cerâmica, só volta a figurar sua relevância cultural e econômica em Cunha, no início da década de 1990, com a consolidação de um projeto iniciado no ano 1975, voltado para a produção de peças fundamentadas em um viés artístico e processual distintos daqueles percebidos ali até então.

Em relação à prática ceramista dos povos indígenas que habitavam a região, os poucos registros visuais que comprovam sua existência não nos permitem tecer de forma objetiva considerações a respeito de seu histórico no Município, todavia, como veremos adiante, o fato de terem influenciado o modo de produção das Paneleiras, assegura-lhe papel valioso no montante histórico da produção ceramista local.

⁹ Fonte: Censo IBGE 2010, www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1, acessado em 20/05/2011

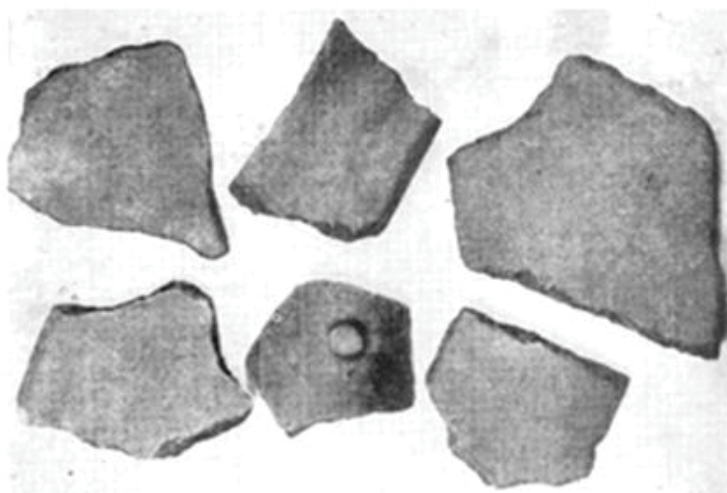


Figura 02: Fragmentos de cerâmica indígena encontrados na região de Cunha.



Figura 03: Mapa de Cunha. Evidenciando a expansão do perímetro urbano nos últimos sessenta anos. Em vermelho: mapa apresentado por WILLEMS (1947); Amarelo: principais vias nos dias atuais; Branco: demais vias; Azul: Igreja Matriz; Verde: rodovia Paulo Virgínio.



Figura 04: Mapa da Estrada Real.

As figuras 05 e 06 foram tiradas com um intervalo de sessenta e cinco anos, são mostra evidente do crescimento demográfico na área urbana do Município.



Figura 05: Vista parcial da cidade de Cunha -1945.



Figura 06: Vista parcial da cidade de Cunha, 2010

A Genealogia da Cerâmica na cidade de Cunha.

Ao nos referirmos ao termo “genealogia”, no âmbito da cerâmica produzida na cidade de Cunha, pretendemos chamar a atenção para a existência de uma gênese que une não só as vertentes de trabalho das Paneleiras, Olarias e Cerâmica Artística, mas todo objeto cerâmico como tal.

Da mesma forma que a ciência moderna sugere, pelo estudo do DNA humano, terem os habitantes do planeta se espalhado pelo globo a partir de algumas poucas comunidades, o fato de o objeto cerâmico, ao longo de sua história, não ter conseguido se dissociar de suas variáveis primárias, mesmo tendo ele sido produzido com os mais diversos tipos de massas cerâmicas, equipamentos, em lugares com culturas tão distintas lugares, a partir de intenções pessoais tão diversas, mesmo se desdobrando em uma infinidade de estilos que contabilizam um valor histórico inestimável, leva-nos a acreditar na existência daquilo que batizamos de “DNA da cerâmica”: conjunto de variáveis capazes de interferir diretamente, de acordo com a situação e agrupamento, nas características do objeto (ver tabela nº01).

A partir deste conceito passamos a perceber o objeto cerâmico, não apenas como sendo produto de uma manifestação sócio-cultural herdada e/ou transformada dentro de uma localidade específica, mas sim como parte de um elemento cultural muito mais abrangente: A Cerâmica. Equivale dizer que independente do tempo, motivo, ou lugar onde foi produzido, em certa medida, todo objeto cerâmico é irmão, pois mesmo tendo nascido de ventres diferentes¹⁰, vem de uma semente comum.

Na figura do DNA, buscamos deixar claro não nos interessar neste estudo estabelecer juízos de valor entre esta ou aquela forma de expressão, seja ela nomeada como arte ou artesanato. Para nós, tanto a técnica rudimentar de conformação de peças das Paneleiras quanto o refinamento estético dos Ceramistas Contemporâneos, pelo uso do torno elétrico, tanto a eficácia da Pipa¹¹ nas Olarias, quanto o pilão manual dos Ateliês que processam a massa cerâmica de forma mais fina, tem o mesmo valor cultural. Interessa-nos, pois, buscar aquilo que é essencial, principalmente em relação ao objeto queimado em Alta Temperatura.

¹⁰ Entenda-se por ventres diferentes, todo aparato que reveste o objeto cultural desde sua concepção até o seu nascimento.

¹¹ Tipo rudimentar de extrusora, tracionado por força animal, geralmente um cavalo.

TABELA Nº 01

Variáveis primárias dos processos de conformação e identificação do objeto cerâmico.

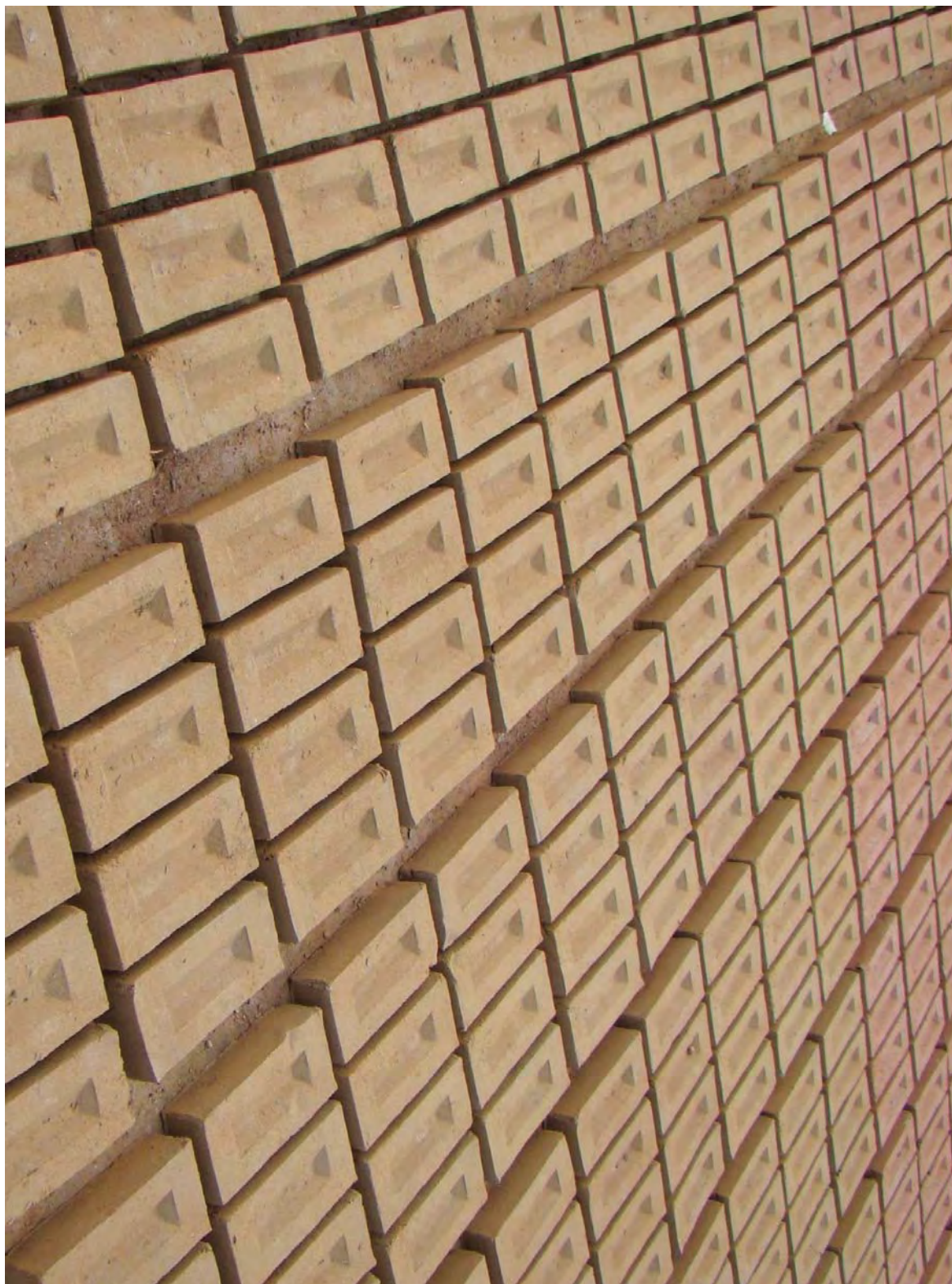
Variável	Descrição
Calor	Determina a porosidade, interferindo diretamente na resistência mecânica da peça.
Combustível/ Fonte de energia	Lenha, gás, óleo, eletricidade, produzem diferentes tipos atmosferas no interior dos fornos e conseqüentemente efeitos diferentes sobre a massa cerâmica.
Cor	É a composição química da massa cerâmica que interfere diretamente na cor da peça. Da modelagem ao cozimento são três os estágios de transformação cromática: 1- Massa in natura, com a presença de água física e resíduos orgânicos 2- Massa in natura com a presença de resíduos orgânicos, quase sem a presença de água física. 3- Massa cozida (com ou sem a presença de esmaltes ou óxidos ¹²), sem a presença de água e resíduos orgânicos.
Ferramentas	Estecas ¹³ , goivas ¹⁴ , gravetos, ou mesmo as próprias mãos formam um conjunto de ferramentas que em cada Ateliê é único e resulta de uma análise particular de cada ceramista. Por produzirem cada uma delas traços específicos, o uso destas diferentes ferramentas interfere diretamente nos resultados estéticos do trabalho.
Forma	É o resultado da integração entre massa cerâmica e ceramista. Participa largamente do conjunto de elementos que conferem a identidade do trabalho, pois dita seus limites físicos. Tudo se agrega à forma, mas esta em si é mais que um suporte, é também expressão.
Plasticidade	Diz-se plasticidade, à capacidade de determinado elemento em adquirir formas sensíveis, a partir de uma ação exterior. No caso da massa cerâmica esta capacidade está diretamente vinculada a sua composição química, podendo haver massas mais e menos plásticas.
Textura	Massa cerâmica, calor, esmaltes, óxidos, a ação de ferramentas, são variáveis que conferem diferentes texturas ao trabalho e interferem tátil ou visualmente em sua apreciação.
Vazio	Por ter como característica física, a expansão e contração, o espaço vazio, mesmo quando não percebido, é uma recorrência em peças cerâmicas. Apenas em casos de objetos de pequeno porte, há uma tolerância estrutural que permite formar peças sem a necessidade de oca-las. Nestes casos a própria porosidade do material consegue administrar as tensões dos processos de aquecimento e resfriamento da peça. Usufruem desta possibilidade, boa parte dos ceramistas populares das mais variadas regiões do país.

¹² “Matérias primas naturais procedentes da crosta terrestre, purificadas e convertidas em pó, usados geralmente para colorir a superfície de peças cerâmicas” (FRIGOLA, p.14)

¹³ Ferramentas geralmente confeccionadas com um pequeno cabo em madeira e extremidades de arame ou chapas de metal de formas diversas, cada qual com uma aplicação específica na massa cerâmica: ocar, raspar, cortar, furar...

¹⁴ Pequenos formões com lâminas de diferentes formas, utilizadas para fazer incisões em madeira ou mesmo na massa cerâmica.

CAPÍTULO I: OS TRÊS CAMINHOS DA CERÂMICA NA CIDADE DE CUNHA.



Mesmo antes da chegada dos ceramistas contemporâneos a Cunha, no ano de 1975, o ofício ceramista, a tempos já fazia parte do cotidiano da cidade. Em dados momentos, com grande relevância econômica e cultural. Mesmo tendo surgido a partir de demandas diferentes os trabalhos das Panelleiras, Olarias e Cerâmica Artística, hoje podem ser vistos como partes de um tripé que sustenta historicamente esta prática na cidade. Neste capítulo conheceremos um pouco mais sobre cada um deles.

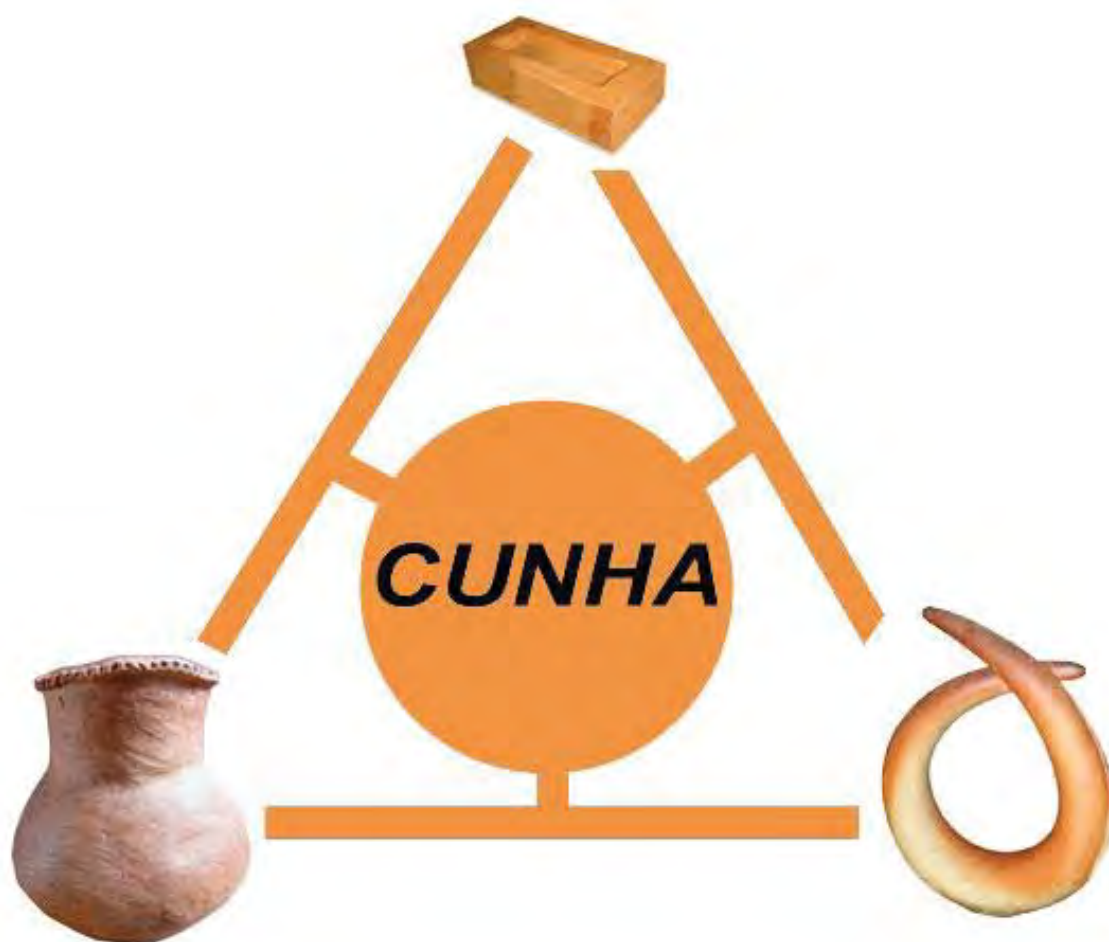


Figura 07: Tripé representando as três grandes vertentes de trabalho com argila na cidade de Cunha. Criado pelo autor, 2011.

O Caminho das Paneleiras

Muito provavelmente, já nos fins do século XVII, o ofício das Paneleiras já era exercido no pequeno povoado do Facão (que somente no ano de 1785 passaria a ser conhecido como Cunha), mas certamente foi o crescimento da população, movido pelo comércio promovido pelo trânsito de tropeiros no Caminho da Estrada Real, que garantiu a demanda por utensílios domésticos dos mais diversos tipos: potes, panelas, gamelas, cuias, moringas, para acondicionar alimentos e líquidos, contribuindo assim para o fortalecimento desta atividade, a ponto de desenvolver a força necessária para imprimir suas marcas na história local.

Geralmente produzidas por mulheres residentes na zona rural, feitas com argila, queimados em fornos rudimentares, a cerâmica das Paneleiras, de uma forma geral, apresenta traços rústicos e pela forma como eram modeladas, acordelado¹⁵, podemos afirmar terem sido suas técnicas, em algum momento influenciadas, ou por povos indígenas, cuja presença na região está documentada na literatura (WILLENS, 1947) e pela existência de fragmentos de peças encontradas em alguns bairros afastados do centro urbano atual, ou por referências européias. *“Provavelmente, a técnica da panela de Cume é de origem européia [...] principalmente porque não se colocam os cordões em formas de espiral, característica comum da cerâmica indígena no continente sul americano”*. (WILLEMS, 1947, p.101).

Um bom equivalente para percebermos a relevância do ofício ceramista no passado, pode ser tomado ao fazermos uma analogia com o atual quadro da cerâmica no Município de Cunha: nos 19 Ateliês ali instalados, atuam cerca de 30 ceramistas, cujo trabalho viabiliza¹⁶ a permanência de uma rede de 57 hotéis e pousadas. João José de Oliveira Veloso¹⁷, estudioso das tradições locais catalogou 65 nomes de paneleiras atuantes na região no século passado, ou seja, muito antes da cerâmica figurar como atrativo turístico¹⁸. O grande número de paneleiras, somado à rica variação formal de seus trabalhos, (ver figura 10)

¹⁵ Mais conhecida como técnica dos rolinhos, o acordelado é uma das mais antigas formas de produção de peças em cerâmica, erguidas a partir da sobreposição de cordões feitos com argila úmida.

¹⁶ Segundo Marivaldo Luiz A. Rodrigues (atual presidente da CUNHATUR: Associação dos Proprietários de Hotéis, Pousadas, Restaurantes, Bares, similares e dos Artesãos de Cunha), cerca de 60% dos visitantes se hospedam em hotéis e pousadas da cidade de Cunha, à procura da cerâmica artística de Alta Temperatura.

¹⁷ VELOSO, João José de Oliveira, As paneleiras de Cunha, Centro de Cultura e Tradição de Cunha - Agosto de 1999.

¹⁸ Trataremos desta questão no capítulo III.

leva-nos a deduzir ter sido esta uma atividade extremamente relevante para a economia e cultura local, e que também por suas particularidades, constitui-se como patrimônio cultural local, justificando-se como um dos três principais caminhos seguidos pela cerâmica n município.



Figura 08: Mulheres modelando peça, a partir da técnica de acordelado. Nota-se a semelhança na postura de ambas (acocoradas, dando acabamento na peça apoiada sobre um pedaço de madeira), Mulher à esquerda= índia Tukúna, 1979. Mulher à direita (Maria José da Conceição, mais conhecida como Dona Mica) Paneleira de Cunha, 1976. Além disso, assim como na maioria das tribos indígenas, o fato de serem apenas as mulheres fazedoras dos utensílios em cerâmica, também aponta para a influência entre tais culturas.



Figura 09: Os grafismos geométricos que ornamentam as peças feitas por Dona Mica, também sugerem ter havido em algum momento o aprendizado de técnicas de ornamentação indígena.

WILLEMS que em 1945 fez várias incursões coletando informações a respeito da formação sócio cultural do povo de Cunha, para sua tese de doutorado, ao fazer referência às paneleiras apresenta uma visão, muito distinta da apresentada por Veloso. Tomando como referência dados colhidos “in loco”, com uma Senhora Paneleira, moradora do bairro do Cume, cujo nome o autor omite, aponta: “*Afirmaram-nos que havia mais uma paneleira na região de Cunha, mas foi impossível obter uma informação segura a respeito. Não vimos nenhuma peça fabricada por ela e não havia ninguém que se lembrasse de já ter visto qualquer vasilha dessa procedência*”. (WILLEMS, 1947,p.101)

Se realmente nesta época, 1945, havia ali apenas duas paneleiras, das quais uma delas era praticamente desconhecida e em 1999 (ano em que o artigo foi escrito por Veloso) foram registrados 65 nomes, acreditamos ser pouquíssimo provável que tenham surgido neste intervalo de tempo outras 63 artesãs.

Herta Loël Scheuer reforça a veracidade da pesquisa de Veloso ao apontar, já em 1976:

Ainda há duas décadas o uso de objetos em argila na zona rural era de interesse geral. Às numerosas paneleiras ofereceu-se oportunidade de venda em maior escala por ocasião das tradicionais festas religiosas, realizadas com a participação do povo das redondezas da comarca de Cunha. SCHEUER, 1976, p.93

Mais prudente é crer no fato de que a cerâmica, por não ser o ponto central de sua pesquisa e por deixar claro ter feito seus percursos pelo vasto Município, todos servindo-se “*exclusivamente de animais de montaria*”, WILLEMS não tenha entrado em contato com uma maior quantidade de mulheres paneleiras.

Com o passar dos anos, a modernização dos meios de produção fez com que novos utensílios chegassem à comunidade, conformados por outros materiais, principalmente o ferro, aço, plástico, alumínio. Por serem industrializados, apresentarem preços acessíveis e serem mais resistentes que as peças confeccionadas em argila, tiveram grande aceitação por parte da população, desestimulando cada vez mais a produção das paneleiras, a ponto de hoje em dia ser esta uma prática quase extinta na cidade, à exceção de Dona Matilde, ceramista instalada na região conhecida como Alto do Cajuru, cuja produção mesmo preservando a estética característica deste tipo de trabalho, já se distancia do modelo rural e primitivo praticado pelas paneleiras de outros tempos, além de ser tomado mais como um *hobby*, do que como fonte de renda. Neste sentido, o falecimento de Dona Benedita Olímpia, conhecida

como Dona Dita, em meados do mês de Junho/2011, prestes a completar 100 anos de vida e considerada a última paneleira de Cunha, soa-nos como um alerta para a necessidade de preservação das memórias destas mulheres cujos caminhos percorridos somaram à cultura local referências marcantes em relação à forma caipira de interpretar e produzir linguagem por meio da manipulação do barro e do fogo.

Neste contexto, a falta de sucessores coloca em situação ainda mais delicada a continuidade deste ofício. Áreas de atuação profissional cuja remuneração imediata mostra-se mais atrativa que a cerâmica têm seduzido os interesses da juventude e distanciado-a dos afetos que envolvem a produção e relevância histórica da cerâmica na cidade. Percebemos também não haver sinais de mobilização do poder público, nem da comunidade, no sentido de promover qualquer tipo de ação que vise reverter este quadro. Assim como acontece em outras regiões, com outros tipos de manifestações populares, em Cunha o ofício ceramista/paneleira tem dificuldade de ser entendido como merecedor do crédito de prática cultural. Os ceramistas contemporâneos, por sua vez, têm demonstrado mais preocupação em se fazer notar aos olhos de um mercado consumidor, do que buscar articular ações de preservação de memórias das quais não compartilham diretamente.



Figura 10: Retrato da não continuidade do ofício: Filha, neta e bisneta de Dona Mica. Nenhuma delas trabalha com cerâmica, 2010.

Para uma cidade que vem se projetando como referencia no campo da produção ceramista, entendemos ser um grande erro estratégico tanto no sentido histórico, quanto cultural, quanto econômico, permitir o esfacelamento de um de seus pilares. Evidenciar proximidades entre diferentes linguagens de diferentes tempos, como sugerimos na figura do DNA da cerâmica, além de reforçar a percepção de um “todo cultural”, significa também criar bases para que a sombra do esquecimento, não paire futuramente sobre aqueles que hoje escrevem a história.

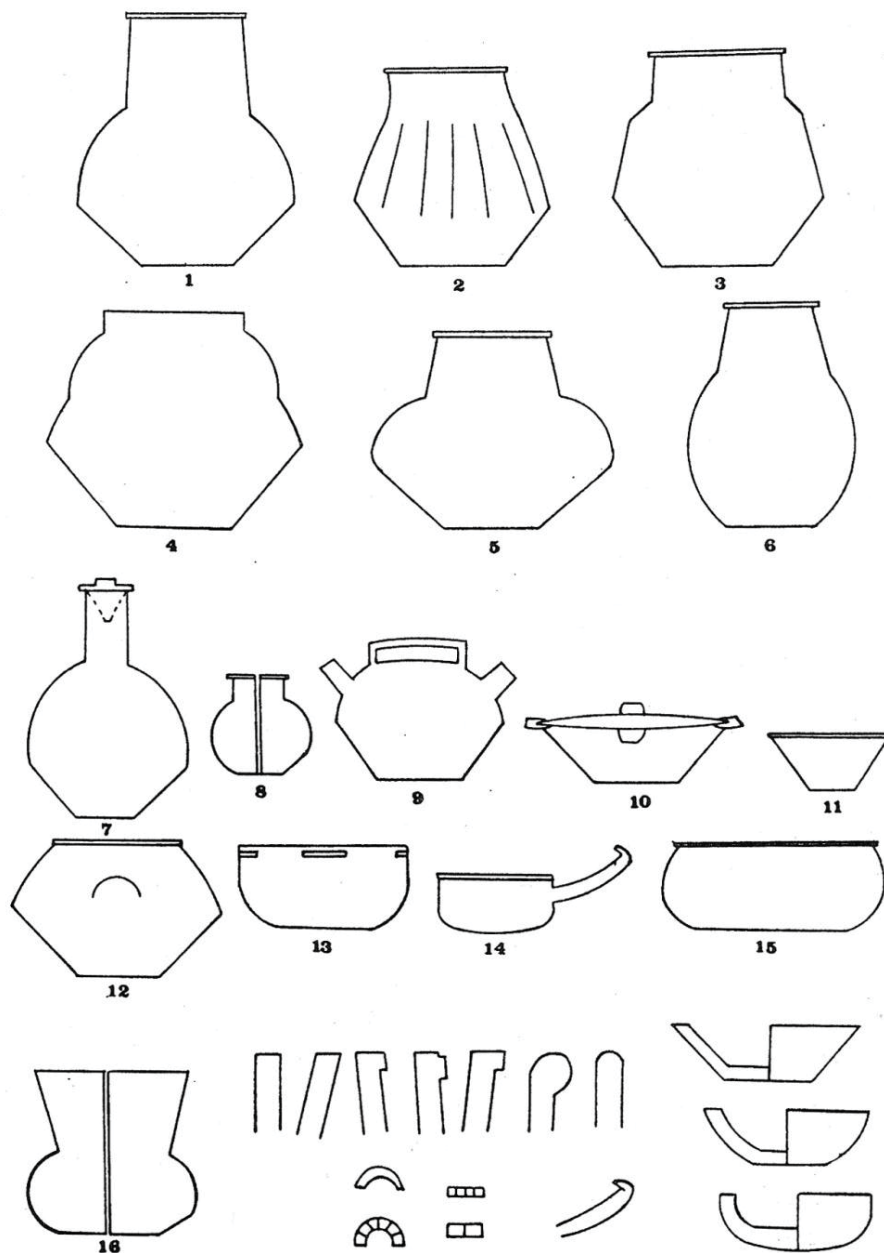


Figura 11: Cerâmica de Cunha. Forma dos vasilhames e tipos de lábios, asas, cabos e bases, 1976.



Figura 12: A: Dona Matilde segurando pote, B: Travessa zoomorfa, C: Panela, todos de sua autoria, 2010.



Figura 13: Dona Dita, em seu leito na Casa do Idoso de Cunha. Foto do autor, 2007. À direita: Pote de sua autoria.



Um Conto sobre BenedITA Olímpia (Dona Dita).

Descrição poética sobre Benedita Olímpia de Abreu (Dona Dita) baseada em análise crítica de estudos efetuados e em depoimento tomado pelo autor.

Brasil, Estado de São Paulo, Vale do Paraíba, Cunha, mais uma vez o dia amanhece e em uma das incontáveis serras que costuram o Município. O sol parece levantar-se com o aroma do “café passado” no improvisado fogão de pedras feito por Benedita Olímpia de Abreu, jovem mulher que cumprindo sua rotina prepara-se para mais um dia de trabalho em uma roça logo ali perto do casebre onde ela e o esposo moram. Como ela, uma centena de outras mulheres cumpre o mesmo ritual diário, mas Benedita, ou melhor: Dita (pois é assim que ali por aqueles arredores a chamam desde pequenina), depois de tirada a “tarefa” diária se diferencia, enquanto as outras tantas seguem para dentro de suas casas, ela vai para o canto do terreiro. Ali um monte de argila seca e outro já preparado, esperam pelas mãos calejadas, mas nem por isso menos delicadas da não mais agricultora, parteira ou dona de casa, mas para as futuras gerações, principalmente ceramista, que, como poucos, consegue decifrar as necessidades da comunidade e assim transformar sua produção em renda familiar.

Sem delongas ela logo pega uma porção de argila, passa-a sucessivas vezes de uma mão a outra até que estas começam a lhe dar forma. De início uma bola, depois uma pequena cuia aberta com a força dos dedos. Mas seria mesmo uma cuia? Precipitado afirmar, já que boa parte das peças modeladas passa por este estágio!

← Figura 14 : Paneleira anônima modelando um pote, Cunha, 1947.

Aos poucos o diâmetro avantajado, aberto agora com a pressão dos punhos cerrados, denuncia o nascimento de uma futura panela. Depois de uns cinco minutos alisando e igualando a espessura das paredes, finalmente a forma do objeto se apresenta adiantada, apenas alguns retoques mais e estará pronta.

Duas pequenas bolinhas, cuidadosamente achatadas são colocadas em lados opostos, formam agora duas alças levemente abauladas, mas panela que se preze tem que ter boa tampa e para isso nada melhor que alguns socos n'outra pequena porção, alguns leves movimentos circulares, um beliscão na parte central para formar um delicado puxador e pronto, aí está a futura panela prestes a dar-se por acabada. Falta-lhe apenas o arremate final, dado com sabugo de milho, pois sua textura áspera consegue nivelar com maestria quaisquer imperfeições na superfície da peça. Tal qual a panela, outras peças são modeladas com o mesmo empenho naquele e nos muitos outros dias que se seguiriam.

A técnica, aprendida com sua avó (Maria Leocádia) ainda na infância, permite Dita produzir também peças maiores, para estas não basta abrir uma concavidade com os dedos, é necessário formar cordões de argila úmida que ao serem enrolados uns sobre os outros e pressionados para baixo firmam-se, permitindo formar paredes bem mais altas e diâmetros mais largos.

Peças modeladas, nada melhor e mais justo que um bom descanso agora que o sol banhava os campos de Cunha com seus últimos raios. Descanso sim para os potes e panelas (uma semana em média), pois para Dita, os afazeres da casa estão ainda por serem cumpridos: lavar louças, roupas, limpar o chão, tirar o pó, tratar dos animais, entre os quais a novilha e o cavalo que foram comprados com o dinheiro conseguido da venda das cerâmicas.

E os dias seguem...

...até que depois do descanso merecido, as peças podem ser queimadas. O forno utilizado para este fim é tão modesto quanto as outras instalações do local. Um buraco no pequeno barranco aos fundos da casa serve de fornalha e seis orifícios em sua parte superior conduzem o calor até as peças postas cuidadosamente sobre eles e que posteriormente são recobertas com cacos de telhas e não raramente pedaços de potes e panelas quebradas durante ou após a queima. A fumaça preta, percebida ao longe, provocada pela combustão da lenha, é o convite para a venda das peças à vizinhança.

Nos dias seguintes as pessoas vão passando e vez ou outra acabam levando um pote, uma cuscuzeira, um vaso, uma panela ou gamela. Sair para vender seus trabalhos,

era um luxo que não podia se dar pois muitas eram as tarefas do dia-dia.

E assim passaram-se semanas, meses, anos.

Dita, agora Dona Dita, já próxima de se tornar uma mulher centenária, nos dias de festas, era aclamada como a mais famosa paneleira de Cunha. Verdadeiro ícone de uma vertente cultural do Município.

Em futuro próximo, muito provavelmente a ela se erguerá um monumento, a uma praça ou rua lhe darão o nome, “causos” de sua vida serão contados com grande entusiasmo e os caminhos da cerâmica de Cunha a ela sempre renderão homenagens. Suas peças serão tomadas como relíquias, mas fora isso, no dia-dia, Benedita Olímpia foi apenas mais uma velhinha quase surda, internada no asilo da cidade. Sua figura personifica a cultura do descaso, infelizmente tão enraizada pelos rincões de nosso país. A mulher, mãe, esposa, parteira, lavradora, por trás da ceramista, acabou ficando relegada a memórias coadjuvantes de Dita.



Figura 15: Dona Dita ao lado de uma de suas filhas, em carro alegórico comemorativo ao aniversário de Cunha, 2009.

Assim como ela, outras tantas ajudaram a construir a cultura da cerâmica na cidade de Cunha. Destas, a maioria caiu no anonimato, não por falta de habilidade na confecção de seus trabalhos, mas talvez por ainda não ser, aos olhos da população local, o ofício ceramista/paneleira, merecedor de crédito na prática cultural; ou mesmo por conta da natureza excludente do sistema sócio-cultural baseado no capitalismo que elege ícones estéticos, norteadores de opinião, como modelos de sucesso, para a sociedade.



Figuras 16 e 17: Típico Forno de Barranco usado por paneleiras de Cunha. À direita: detalhe da parte superior, destinada à acomodação das peças a serem queimadas.

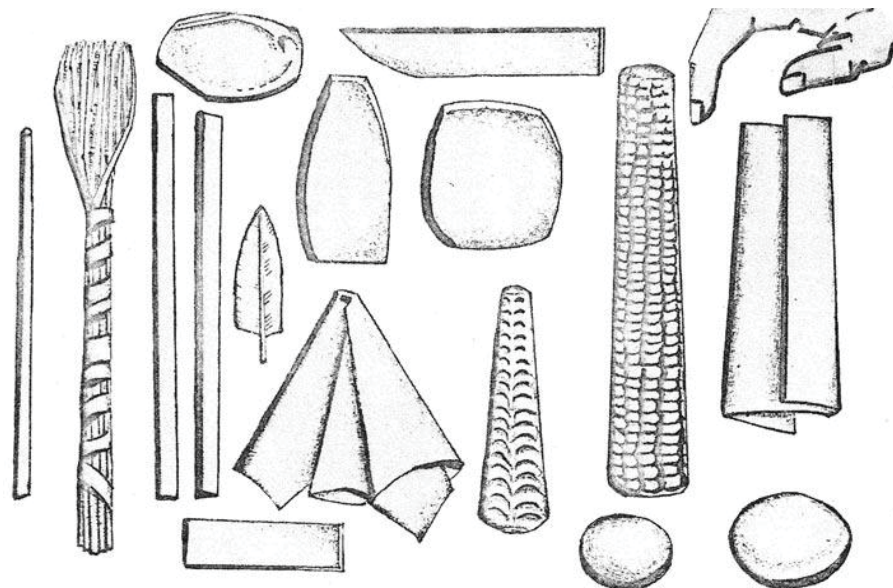


Figura 18: Ferramentas utilizadas na manufatura da cerâmica: pauzinho, vassoura de capim, taquarinha, concha, unha dos dedos indicador e polegar, pena de galinha, pedaços de cabaça: alongado e arredondado, sabugo de milho áspero, couro fino, pano, sabugo de milho liso, pedaços de couro, sementes de coaranha e pedra, 1976.

O Caminho das Olarias

“O tijolo burro, tijolinho, constitui a mais antiga "indústria" de Cunha. Uma produção totalmente manual, sem máquinas, sem edificações, uma relação estreita e impactante entre o homem e o solo. Possibilidade de o homem mais despossuído do lugar se tornar empresário pela relação entre a mão e a terra. Cerâmica na mais pura acepção da palavra. As olarias de tijolo são de uma beleza plástica surpreendente.” Alberto Cidraes (www.noborigama.org/genese. A Saga do Antigo Matadouro)

Segundo depoimento de Benedito da Silva (Dito Cajuru)¹⁹, ex-dono de olaria e atual ceramista, instalado no bairro do Cajuru, até a década de 1980 o Município de Cunha contava com quase uma centena de Olarias de tijolos, dada a abundância de matéria prima encontrada na região e ao prestígio do tijolo produzido na cidade.

Até hoje, o sistema mais usado para a exploração do terreno onde se pretende instalar uma Olaria, é conhecido como “meieiro”, no qual o dono da terra arrenda o espaço em troca da metade dos tijolos produzidos mensalmente. Mesmo não proporcionando grandes lucros a quem assume o empreendimento, em função do alto custo da lenha usada para a queima dos tijolos e baixo valor agregado ao produto final, a atividade sempre se mostrou como alternativa economicamente viável tanto para quem não possui áreas exploráveis quanto para quem as possui, mas não as explora.

Não fosse pelo inconveniente impacto ambiental causado pela extração, muitas vezes indiscriminada dos recursos minerais, certamente a atividade continuaria figurando ainda hoje, entre as principais fontes econômicas do Município, no entanto, com a intensificação das fiscalizações de órgãos ambientais e a aplicação de multas sobre os estabelecimentos sem alvará de funcionamento, a partir da década de 1980, houve uma redução drástica no número de Olarias na cidade de Cunha.

A escassez de emprego no meio urbano, a falta de capacitação profissional e em alguns casos por conta dos laços tradicionais herdados em família, algumas poucas pessoas ainda sentem-se estimuladas a empreender seus esforços nesta atividade, mesmo assim, não mais que algumas dezenas delas ainda sobrevivem da fabricação de tijolos.

¹⁹ Entrevista fornecida pelo ceramista ao autor no dia 18/10/2009, em seu Ateliê no bairro do Cajuru, Cunha-SP

“Minerar é uma das atividades mais primitivas exercidas pelo homem como fonte de sobrevivência e produção de bens sociais e industriais [...]. Como atividade extrativa, a mineração exercida sem técnicas adequadas e sem controle, pode deixar um quadro de degradação oneroso na área que a abriga.” KOPEZINSKI, 2000.

Nas Olarias de Cunha, o modo de produção dos tijolos ainda não reflete uma maior conscientização de seus administradores, em relação a questões ambientais e legais (a figura 19 mostra-se como evidencia visual disso), por outro lado, por ser uma atividade praticada de forma ainda rudimentar, mostra-se bem menos agressiva que o modelo de extração praticado por grandes indústrias do setor ceramista que se utilizam de maquinário pesado e processam toneladas de minério por dia.

De uma forma geral as áreas exploradas têm sua vegetação nativa extraída e o solo empobrecido. Não queremos com isso estigmatizar a figura do oleiro como vilão ambiental, muito pelo contrário, a nosso ver, o fato de terem se mostrado resistentes a ponto de não permitir o desaparecimento deste que consideramos um dos principais caminhos do universo ceramista de Cunha, é algo merecedor de sinceros elogios.

Se para o olhar forasteiro a questão ambiental está acima de tudo, e para o oleiro, cuja cultura herdada sempre lhe ensinou ser o produto do trabalho exercido com dignidade, motivo de orgulho, por garantir o sustento de sua família, é fundamental que o olhar do pesquisador equilibre a relação, sem que para isso seja preciso partidarizar a discussão entre certo e errado, bom e ruim, consciente e inconsequente.

Mais que uma questão ambiental, estamos aqui nos referindo a uma questão cultural. Não podemos admitir que em nome da preservação ambiental extingam-se as Olarias e sua cultura, da mesma forma que não seria pertinente fazer vistas grossas à problemática que gira em torno de sua prática.

Por se tratar de uma matéria prima não renovável, mesmo que seja necessário rever o modo de produção em escala comercial das Olarias, como forma de minimizar seu impacto ambiental, acreditamos ser possível e viável a manutenção de algumas destas “indústrias” dentro dos moldes tradicionais, mas com enfoque produtivo cadenciado entre o mercado e o atendimento a grupos de turistas interessados em aprender na prática ou mesmo pela apreciação, os procedimentos envolvidos na produção do tijolo cerâmico. Estas Olarias funcionariam como escolas abertas de cerâmica para visitantes.

Infelizmente, em Cunha, assim como aconteceu com as Paneleiras, a cultura das Olarias parece padecer da mesma falta de credibilidade enquanto expressão cultural. Mesmo tendo permitido à cidade se edificar a partir de uma única forma (retangular do tijolo comum, evidenciando a potência do objeto cerâmico: tão bem resolvido que um único módulo, repetido, milhares e milhares de vezes, durante anos e anos, praticamente todos os dias), mas que parece não ter forças para encontrar, por si só, o caminho que lhe assegure devido valor no Caminho da História.

O Processo de fabricação do tijolo maciço na cidade de Cunha: contraditória beleza.

Na sequência de fotos registradas pelo autor (figuras 19 a 35), os oleiros Wilson Toledo e Edcarlos Roberto Toledo trabalham na olaria do Sr. José Roberto Toledo (Zé Gabi), situada no bairro Parque Nova Cunha (Chácara do Arthur). Trabalho árduo que revela dois lados da discussão que acabamos de apresentar: o impacto ambiental, percebido pela degradação da vegetação nativa no espaço ocupado pela Olaria; a beleza plástica dos estágios de transformação da matéria bruta em forma modular, conseguida a partir de instrumentos tão rudimentares.



Encontrada uma jazida de argila...

Figura 19



Figura 20

...instala-se em suas proximidades uma Pipa que é constantemente preenchida pelo oleiro, com o auxílio de uma pá de construção. Por conta desta reposição constante de material, uma verdadeira cratera é formada no local da jazida.



Figura 21

O movimento interno das pás de madeira faz com que a argila se misture e seja empurrada para fora do equipamento através de uma abertura na parte inferior.



Figura 22

O material é então posto em um “carrinho de mão”...



Figura 23

...e levado para o terreiro onde será conformado



Figura 24

Por conta do peso do carrinho, e para maior agilidade do processo, a área de conformação dos tijolos é construída sempre ao lado da Pipa.



Figura 25

Unta-se, com saibro²⁰, uma forma de madeira (neste caso, com quatro moldes de tijolos).

²⁰ Mistura de argila e areia grossa.



Figura 26

Há um depósito para que o saibro fique ao abrigo da chuva.



Figura 27

Joga-se um pouco de saibro no chão...



Figura 28

...retira-se, com as mãos, uma porção generosa de argila, e passando-a sobre o saibro, forma-se um rolo de argila,



Figura 29

Que é lançado com força sobre a forma, para que esta seja totalmente preenchida.



Figura 30

Repete-se o processo até que a forma esteja preenchida.



Figura 31

Para dar o acabamento, passa-se entre a forma e o excesso de argila, um arco de metal com um fio estirado entre as extremidades.



Figura 32

O excesso de argila será posteriormente reutilizado



Figura 33

Desenformam-se os tijolos, virando-se a forma 90°, e batendo levemente sobre seu fundo.

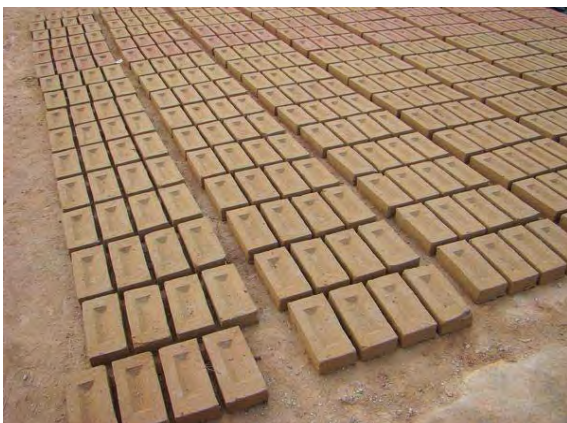


Figura 34

Os tijolos são deixados para secar ao sol.



Figura 35

Ao final do dia são cobertos por uma lona plástica, para evitar que se molhem, caso haja precipitação de chuvas neste período



Figura 36

Depois de secos, são dispostos uns sobre os outros, formando uma parede, liberando o espaço do terreiro para receber novos tijolos



Figura 37: Desmontando uma caieira, 2000.

Em Cunha a queima dos tijolos pode acontecer de duas formas: em caieira²¹, ou em um pseudo-forno como veremos logo abaixo.

²¹ Forno de olaria construído com os próprios tijolos que se vão cozer.



Figura 38: Caieira coberta. 2000



Figura 39: Caieira acesa.



Figura 40: Tijolos carbonizados, 2010.

A caieira é erguida aos poucos, ao longo dos dias em que secam os tijolos, por isso, como mostra a foto acima, há a necessidade de cobri-la com uma lona plástica todos os dias, a fim de proteger a construção.

Montada a caieira, faz-se o barreamento dos tijolos da parte externa, para tapar ao máximo as frestas entre eles, minimizando assim a perda de calor durante a queima. Atualmente a lenha usada para as queimas advém de madeira de reflorestamento, mas até meados da década de 1980 esta advinha das matas nativas da própria região, o que juntamente com a crescente ampliação das pastagens para o gado contribuiu para a degradação de boa parte da vegetação nativa.

Como em todo tipo de forno, os cantos geralmente são regiões de menor incidência de calor, por isso os tijolos nestas regiões ficam carbonizados²², e serão requemados posteriormente.

²² Os oleiros chamam de CAPA, os tijolos carbonizados.

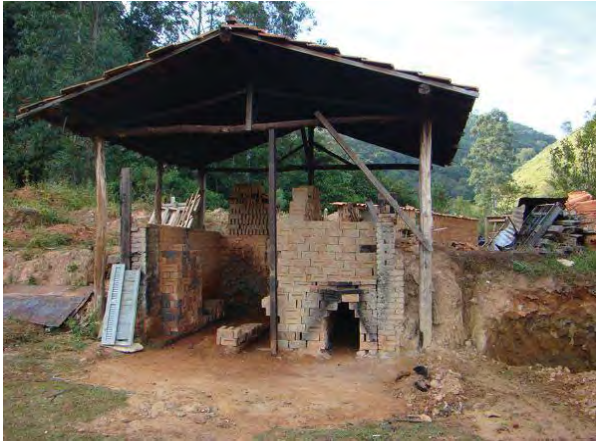


Figura 41: Pseudo forno de olaria, 2010.

Este exemplo de pseudo-forno, difere da caieira em três aspectos:

- 1- Possui uma cobertura que protege os tijolos de eventuais chuvas, não havendo assim a necessidade de cobri-los com lona durante o processo de montagem da estrutura de tijolos.
- 2- É feito barranco adentro, facilitando a montagem da estrutura de tijolos na parte superior.

Possui apenas bocas de alimentação frontais, já na caieira estas atravessam a construção, permitindo que seja alimentada de ambos os lados: frontal e posterior.



Figura 42: Esquema de montagem dos tijolos em uma caieira.

Nestes dois tipos de construção os tijolos são dispostos de forma a sempre haver um vão entre eles, por onde o fogo transitará.

O Caminho da Cerâmica de Alta Temperatura

É por meio da Alta Temperatura que a história das desventuras de Cunha no campo da cerâmica começa a mudar profundamente. Os ceramistas contemporâneos, assim como as Olarias, produzem milhares e milhares de peças, mas com a particularidade de serem todas diferentes, pela intenção, forma, cores, tamanhos; como as Paneleiras, se apropriam de referenciais estéticos diversos, para dar corpo a seus trabalhos, mas por explorarem equipamentos mais modernos e temperaturas de queima mais elevadas, conseguem explorar formas, cores e texturas antes inalcançáveis. Trilharam ao longo dos últimos trinta e seis anos, um caminho capaz de agregar olhares poéticos sobre a produção ceramista, que vem garantindo a manutenção e crescimento de um pólo ceramista que atualmente conta com dezenove Ateliês, oito tipos de fornos e aproximadamente 30 ceramistas.

No início, mês de setembro do ano de 1975, quando ali chegou um grupo formado por seis pessoas que mal se conheciam, cujas referências culturais eram muito distintas, dizendo estar procurando um local para instalar um Ateliê coletivo de cerâmica, quem arriscaria afirmar estar presenciando um momento histórico que projetaria a existência da cidade no cenário da cultura ceramista regional e nacional?

Ateliê de cerâmica? Em um lugar onde as experiências vividas anteriormente, mostravam-se pouco atrativas até mesmo para a comunidade local?

Aparentemente uma idéia maluca... aparentemente.



Figura 43: José Elias Abdalla. 1974

Amparados por algumas peças de mostruário, Mieko Ukeseke, Toshiyuki Ukeseke, Rubi Imanishi (Japoneses), Alberto Cidraes (Português), Vicente Cordeiro – Vicco e seu irmão Antônio Cordeiro – Toninho (os únicos Brasileiros do grupo), conseguiram convencer o então prefeito José Elias Abdalla (Zelão), a ceder em regime de comodato, as instalações do antigo matadouro municipal, para instalação do tal Ateliê.

Muito provavelmente Zelão, que nesta época vinha aplicando uma política um tanto quanto inusitada de geração de empregos para a população, a partir da doação de lotes de terra (atual Vila Rica, bairro mais nobre da cidade) para famílias abastadas que se comprometessem em construir e manter suas casas utilizando mão de obra local, percebeu na proposta do grupo uma possibilidade, mesmo que remota, de alavancar o turismo na cidade que, apesar de ser considerada já no ano de 1948, uma das poucas instâncias climáticas do Estado de São Paulo, até então não havia se projetado como local de frequência turística.

Diante de tantos lugares com melhor infra-estrutura, maior mercado consumidor e mais visibilidade, o que levou este grupo a querer se instalar ali?

Para esta pergunta, existem quatro respostas.

1ª Resposta: O grupo queria se instalar em alguma cidade do eixo Rio/São Paulo, por serem os dois maiores mercados consumidores brasileiros e Cunha fica praticamente na meio deste caminho. (227 Km de São Paulo e 280Km do Rio de Janeiro)

2ª Resposta: Conseguiram um espaço amplo e gratuitamente.

Apesar de já terem percorrido várias cidades da região e até mesmo encontrado, no Município de Lagoinha, uma propriedade à venda, cujas características atendiam suas necessidades, mas diante da oferta de cessão do espaço feita por Zelão, optaram por se instalar em Cunha.

3ª Resposta:

Um dos traços que contribuiu para a agregação do grupo, era a maneira comum de ver a cerâmica e a vida. “Nosso projeto passava pelo naturalismo e pelo experimentalismo”, explica Alberto Cidraes. Queríamos queimar a lenha em forno Noborigama e usar para a produção das peças, o que a natureza oferecia: barro, os materiais de esmalte, as cinzas da lenha empregada na queima das peças. (UKESEKI,2005, pag11).

4ª Resposta: Por causa do forno Noborigama.

Uma das características deste tipo de equipamento é sua vocação rural: pelas dimensões avantajadas e por usar lenha como combustível, seu uso no meio urbano torna-se inviável.

A necessidade de se instalar em um local de relevo montanhoso, vem do fato de ser também o Noborigama um equipamento cuja arquitetura é muito inteligente: para otimizar o aproveitamento do calor, suas câmaras são construídas em degraus ascendentes, ou seja, ele precisa de um terreno íngreme para ser construído.

O grupo que ficou conhecido como Grupo do Antigo Matadouro durou pouco mais de sete meses com sua formação original, seus membros, todos eles, em algum momento foram buscar novas experiências fora dali. Alguns acabaram voltando, como no caso de Alberto e Mieko, outros encontraram seus rumos n'outros cantos e jamais voltaram: Toshiyuki de volta ao Japão continua exercendo o ofício de ceramista, Rubi Imanishi de volta a São Paulo retomou o desenho como prática expressiva, os irmãos Cordeiro seguiram para Teresópolis-RJ, construíram seus Ateliês, vindo a falecer Toninho em 1991 e Vicco em 1998.

Curiosamente, do Antigo Matadouro de Cunha, ao revés de sua finalidade primeira, produziu-se vida. Desta semente nasceram outros ceramistas: Augusto de Campos Leí Galvão e Luiz Toledo, a princípio atuando como aprendizes, mas que acabaram rapidamente se emancipando a ponto de formar seus próprios Ateliês. Ali instalados até hoje são também mantenedores da queima em Alta Temperatura, do forno Noborigama, do olhar ritualístico para a produção e queima das peças.

Com o passar dos anos a produção de tais ceramistas, aliada às memórias da cerâmica já produzida na cidade, que apesar das crises sempre se manteve ativa, consolidou o FAZER CERÂMICA como uma das vocações do Município.

Mais recentemente, a partir do ano 2000, novos artistas/Ateliês também se instalaram ali, trazendo outros olhares, outras referências, outros tipos de fornos, contribuindo ainda mais para que Cunha pudesse chegar aos dias atuais, figurando como um grande pólo produtor de cerâmica artística, principalmente de Alta Temperatura.

Também por concentrar o maior nicho de Ateliês que fazem uso do forno Noborigama, no Brasil, são seis em atividade, fica evidente a importância deste Caminho para o entendimento e a promoção da história ceramista da cidade.

Os Ceramistas de Cunha



Figura 44: Primeira Geração de Ceramistas Contemporâneos em Cunha.



Figura 45: Segunda Geração de Ceramistas Contemporâneos em Cunha.



Figura 46: Terceira Geração de Ceramistas Contemporâneos em Cunha

Cronologia da Cerâmica Artística em Cunha

Em matéria intitulada “A Saga do Antigo Matadouro”²³, Alberto Cidraes apresenta-nos um relato muito mais detalhado da história que acabamos de apresentar, também a primeira parte do livro “30 anos de Cerâmica em Cunha”, apresentam um panorama confiável sobre aquilo que aconteceu no passado. Na intenção de criar, na figura de uma linha do tempo, uma visualização didática deste histórico, exporemos tais fatos por meio de tópicos para mais adiante (capítulo IV) nos ocuparemos em tecer algumas considerações que reforçam a idéia de que com o passar dos anos cada Ateliê desenvolveu características próprias tanto em sua produção quanto em sua relação com o público e o mercado.

✓ 1970 – Portugal, o Arquiteto Alberto Cidraes, então com 25 anos de idade, consegue uma bolsa de estudos no Japão, para onde segue, juntamente com sua esposa Maria Estrela, para estudar habitação tradicional daquele país. A oportunidade parecia não poder ter vindo em melhor hora, pois para um jovem de ideais anarquistas, o convívio com o regime ditatorial instalado em seu país a quase meio século sempre foi motivo de profundas tensões pessoais e além do mais a experiência cultural proporcionada por um estágio em outro país vislumbrava novos aprendizados significativos.

✓ À medida que se davam seus estudos no campo da arquitetura, outras descobertas começavam a cativar os olhares do jovem casal, entre as quais, a maior e mais transformadora foi sem dúvida a Cerâmica Japonesa. A história, as formas, as cores, a relação com a natureza, a meticulosidade do acabamento de cada peça lhes encantam a ponto de a produzir e queimar algumas peças, em fornos de amigos ceramistas.

✓ 1972 – Alberto Cidraes e Maria Estrela conhecem o casal Ukeseki. Toshiyuki um jovem ceramista, tendo como grande ideal poder um dia ter em seu Ateliê um forno Noborigama, e Mieko, enfermeira por formação, ceramista por opção.

²³ Anexo A, extraído da Revista Arte Litoral Norte n°6, Ubatuba, 1988.

✓ Influenciados pelo pensamento de ceramistas como Shoji Hamada, Kanjiro Kawai e Kenkichi Tomimoto, que no início do século XX criaram no Japão o Movimento chamado Mingei²⁴, aos poucos foi surgindo a idéia de um projeto de construção coletiva de um Ateliê. Voltar para Portugal implicaria a Alberto a obrigação de alistamento nas forças armadas, em guerra com colônias as africanas (Angola, Guiné Bissau e Moçambique). Começam então a fazer planos de vir para o Brasil, idéia esta surgida a partir da amizade deles com brasileiros quando Alberto ainda estudava arquitetura em Portugal.

✓ 1973 – Alberto Cidraes e Maria Estrela chegam ao Brasil, mais especificamente à cidade de São Paulo, trabalham por alguns meses respectivamente como arquiteto e interprete²⁵. Conhecem Gilberto Jardineiro e os irmãos Vicente (Vicco) e Antônio Cordeiro (Toninho).

✓ 1974 – Alberto Cidraes, Maria Estrela, Antônio Cordeiro e Gilberto Jardineiro mudam-se para o Estado da Bahia, ilha de Itaparica, na comunidade de Cachaprego. Em busca de um convívio mais próximo com a natureza, formaram o grupo Take (Bambú), que seria segundo depoimento de Alberto Cidraes “o grupo precursor da cerâmica de Cunha”²⁶

✓ 1975 – Fim do grupo Take. Maria Estrela volta para Portugal, Gilberto Jardineiro vai também trabalhar no exterior, Antônio Cordeiro e Alberto Cidraes voltam a São Paulo. Chega o casal Ukeseki.

✓ Vicente Cordeiro, o casal Ukeseki e Alberto Cidraes formam uma sociedade financeira para montagem de um Ateliê conjunto.

✓ Fazem várias incursões às cidades do Vale do Paraíba, por conta de sua relativa proximidade com os dois maiores centros urbanos/comerciais brasileiros – Rio de Janeiro e São Paulo. Chegam a Cunha e conseguem uma audiência com o então prefeito José Elias Abdalla (Zelão) que lhes oferece as instalações do Antigo Matadouro municipal para montagem do Ateliê.

✓ 1976 - Alberto Cidraes volta para Portugal.

✓ Com o Ateliê já precariamente instalado, realizam no mês de dezembro, a primeira queima no recém construído forno Noborigama, projetado por Toshiyuki.

✓ Os irmãos Cordeiro mudam-se para Teresópolis

²⁴ Mingei significa “arte do povo”, o movimento se propunha resgatar a beleza singela do trabalho artesanal.

²⁵ Maria Estrela era formada em letras e atuava como interprete da língua inglesa.

²⁶ UKESEKI, Mieko, 30 anos de Cerâmica em Cunha. Cunha - SP, 2005, p.09

✓ Luiz Toledo e Shugo Izumi se integram ao Ateliê, como aprendizes de Toshiyuki.

✓ Alberto Cidraes volta para o Brasil.

✓ 1977 - Mieko separa-se de Toshiyuki e vai também para Teresópolis

✓ Maria Estrela volta ao Brasil.

✓ 1978 – Toshiyuki volta para o Japão.

✓ Leí Galvão integra-se ao Ateliê, como aprendiz de Alberto Cidraes.

✓ 1980 – Augusto Campos integra-se ao Ateliê, como aprendiz de Alberto Cidraes.

✓ Luiz Toledo monta seu próprio Ateliê.

✓ 1981 – Mieko volta a se instalar em Cunha e constrói seu Ateliê.

✓ 1984 – Prefeitura pede o espaço da Matadouro.

✓ Alberto Cidraes e Maria Estrela terminam a construção de sua casa no bairro do Cajuru e constroem seu forno Noborigama, com os tijolos do forno do Antigo Matadouro, nome este tomado como nome de seu Ateliê.

✓ Gilberto Jardineiro volta ao Brasil, casado com a ceramista japonesa Kimiko Suenaga e iniciam seu próprio Ateliê.

✓ Luiz Toledo constrói seu forno Noborigama

✓ Mário Konishi chega a Cunha.

✓ 1985 Alberto Cidraes e Maria Estrela voltam para Portugal.

✓ 1988 Leí Galvão e Augusto Campos constroem seu Ateliê com forno de Baixa Temperatura²⁷

✓ 1990 – Ainda em Portugal, Alberto Cidraes parte para o Japão, já separado de Maria Estrela e só regressa a Cunha em 2002.

✓ 1995 - Leí Galvão e Augusto Campos constroem seu forno Noborigama.

✓ 2002 – Alberto Cidraes volta ao Brasil.

✓ 2005 – I Festival da Cerâmica de Cunha e lançamento do livro em comemoração aos 30 anos da construção do primeiro forno Noborigama na cidade.

✓ 2006 – Fundada a Cunha Cerâmica – Associação dos ceramistas de Cunha

✓ 2008 – É criado o corpo institucional do Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha – ICC²⁸

²⁷ Queimas cuja temperatura máxima atingida é inferior a 1000°C

- ✓ 2009- I Evento em comemoração ao dia do Ceramista. Homenagem a Megumi Yuasa.
- ✓ II Festival da Cerâmica de Cunha
- ✓ 2010 – Criação do espaço virtual “Memorial da Cerâmica de Cunha - MCC²⁹”.
- ✓ Inauguração da 1ª sede do ICCCC

A figura 47 ilustra o crescimento no número de Ateliês na cidade ao longo dos últimos 36 anos, nele podemos observar que no período de 1975 a 1995 os Ateliês que usam o forno Noborigama foram os únicos em atividade. O aumento no número de Ateliês só é percebido a partir do início do ano 2002, fato que coincide com o período de ascendência do prestígio da cerâmica artística de Cunha. O gráfico nos mostra ainda ser o período compreendido entre os anos de 1975 a 1990, tempo de acomodação e formação de novos ceramistas.

Na década de 1990, os ceramistas passando a investir em sua promoção pessoal (ver anexo B), conseguem cada vez mais desvincular a venda de seus trabalhos, da necessidade de oferecê-los a galerias, lojas de decoração e feiras de outros centros urbanos. Esta inversão de mentalidade, gradativamente acaba atraindo os olhares de um número cada vez maior de pessoas interessadas em adquirir, ou simplesmente apreciar a produção da cerâmica produzida em Cunha. Com isso a Alta Temperatura e o Noborigama passam a impulsionar uma série de investimentos na economia local, voltados principalmente para o acolhimento turístico, como também estimulam a chegada de novos ceramistas, colaborando para que a cidade seja cada vez mais reconhecida como importante polo ceramista nacional.

A partir do ano 2000 a atuação de novos ceramistas, além de contribuir com a ampliação de olhares sobre o objeto cerâmico, também promoveu ações visando a organização coletiva dos ceramistas. O primeiro Festival de Cerâmica, o livro em comemoração aos trinta anos da chegada do forno Noborigama em Cunha, a Associação dos Ceramistas³⁰, a comemoração do dia do Ceramista, a criação do Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha, e do Memorial da Cerâmica de Cunha, são todas ações, ou idéias que eclodiram entre os anos de 2004 e 2009.

²⁸ www.icccunha.org.br

²⁹ Acessível pelo endereço eletrônico: www.mecc.art.br

³⁰ Associação Cunha Cerâmica, criada no ano de 2006.

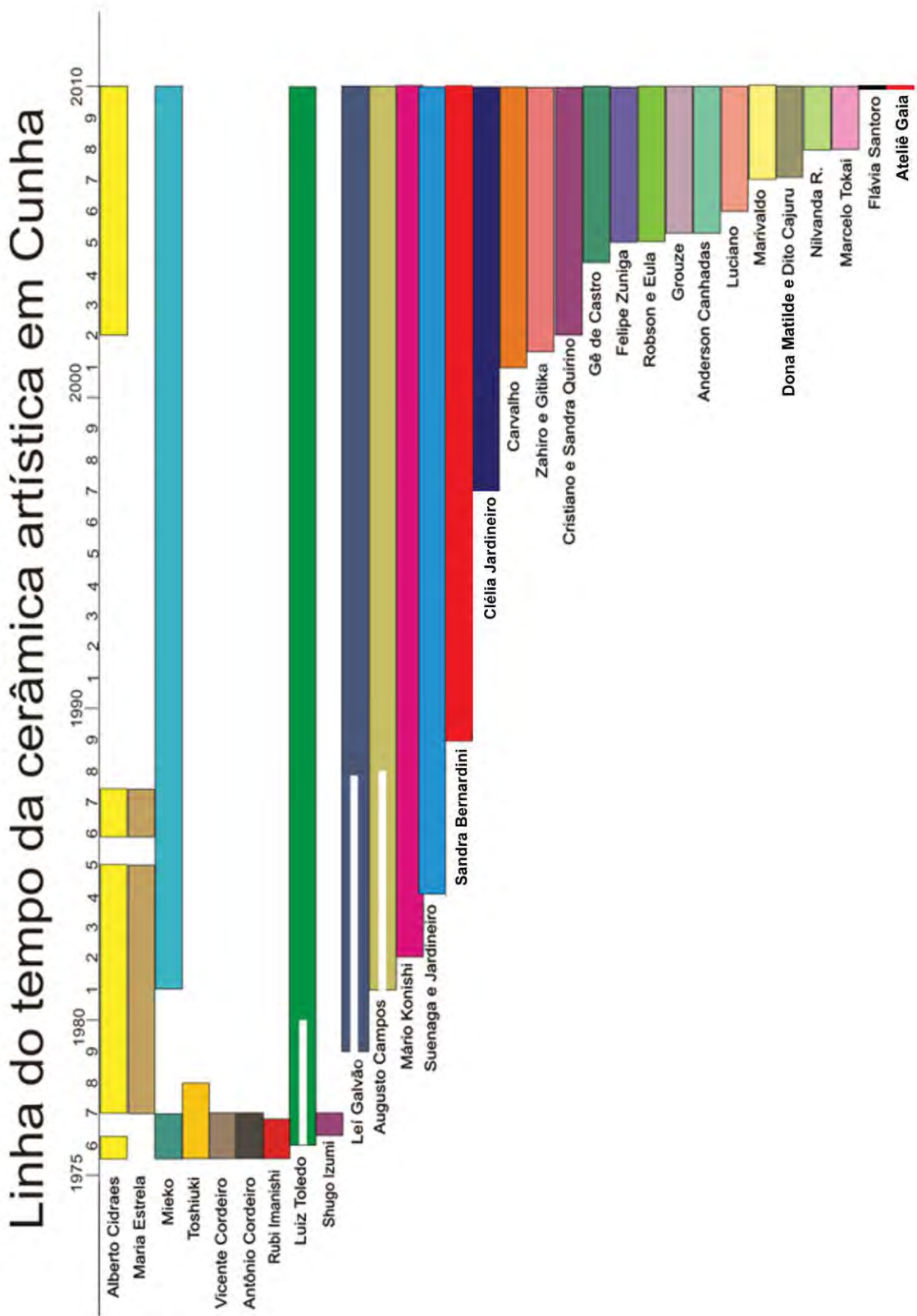


Figura 47: Linha do tempo da cerâmica artística em Cunha. Criação do autor, 2009.

CAPÍTULO II: O Forno Noborigama



Figura 48 e 49: Forno Noborigama do Ateliê Suenaga e Jardineiro e Kimiko Suenaga, 2010.

O forno Noborigama, explica Alberto Cidraes, É a forma mais sofisticada do forno arcaico, a lenha, de Alta Temperatura do Extremo Oriente. Evoluiu de uma linhagem de fornos que vêm da China, passou pela Coréia e adquiriu no Japão seu maior refinamento, associado á cultura Zen. A sofisticação técnica vem da funcionalidade ligada à otimização na economia de combustível e organização na carga, descarga e operação. UKESEKI,2005. p.11

Quando pensamos em fornos cerâmicos, talvez a definição mais simples, mas não menos correta, que podemos tomar, seja a de serem eles equipamentos constituídos para acumular calor. Variações na forma, material a ser construído, combustível e tamanho, nada mais são que caminhos diferentes para se chegar a um mesmo objetivo: o objeto cerâmico, no entanto, uma questão tão importante quanto saber onde chegar é saber como se quer chegar. Neste sentido, diferenças formais, processuais e estruturais creditam ao forno o importante papel de co-autor dos trabalhos. Elas contribuem largamente para a diversidade estética das peças, pois criam ambientes de queima diferenciados (atmosfera diferentes), fazendo com que a cerâmica produzida apresente variações drásticas de um tipo de forno para outro.

Sendo assim, podemos deduzir que quanto mais o ceramista conhece o temperamento de seu forno, mais poderá extrair o melhor de seu trabalho. Para um forno cuja frequência de uso é de no máximo cinco vezes ao ano, como é o Noborigama, este processo de conhecimento e experimentações leva no mínimo alguns anos de trabalho ininterrupto. Não é, pois, um equipamento para quem quer praticar cerâmica como hobby ou esporadicamente.

O Noborigama é na verdade a evolução de um forno inventado na China há milhares de anos, chamado Anagama, um grande forno em geral escavado com pequeno aclave barranco adentro, formando uma grande câmara alimentada a lenha, não havendo separação física da fornalha para a área onde as peças eram dispostas. Por ter sua estrutura formada pelo próprio barranco, a umidade e baixa refratibilidade da terra levavam³¹ as queimas neste tipo de equipamento a demorar de cinco a mais dias para atingir temperaturas acima da casa dos 1200°C, por outro lado, o grande volume de cinza acumulada dentro do forno, por conta da grande quantidade de lenha consumida, colaborava com a produção de efeitos inesperados³², na maioria das vezes muito apreciados pelos ceramistas.

³¹ Atualmente é possível se construir um forno Anagama, sem a necessidade de escavar um barranco, usando tijolos refratários.

³² Segundo Kimiko Suenaga, em entrevista fornecida ao autor em 06/04/2010, o forno Anagama por apresentar grande variação em sua temperatura interna, não é recomendado para queimas apenas com peças esmaltadas, os

Em relação ao Anagama primitivo, ele traz três grandes modificações: a) sua estrutura é construída a partir de tijolos refratários, que otimizam a contenção do calor em seu interior; b) seu desenho, em arcos permite um controle mais homogêneo de cada uma de suas câmaras; c) o modo ascendente dos degraus contribui para uma melhor distribuição do calor por todo espaço interno.

Em Cunha, ao longo destes últimos 36 anos, paralelamente à decadência das Olarias e o praticamente desaparecimento das Paneleiras, o trabalho com o forno Noborigama imprimiu outros olhares sobre a relação até então existente entre o objeto cerâmico e sua relevância no cenário artístico e econômico da cidade. Com sua chegada, aquilo que anteriormente cumpria funções muito específicas dentro da dinâmica social local: no caso das Olarias, o uso da cerâmica na arquitetura, e as Paneleiras com a função de suprir, em dado momento histórico, principalmente com seus potes e panelas, necessidades utilitárias das famílias locais, passa a figurar também como foco de atração turística e aos poucos se enquadrar com objeto de valor artístico. E por que ele consegue isso? Justamente pela forma que os ceramistas encontraram de explorar diversos apelos a ele relacionados: raro, grande, temperamental, milenar, oriental, rural, temperatura de queima e mística.

Ele é por natureza um gigante, seja em suas dimensões: em Cunha há fornos com mais de 12 metros de comprimento; em seu espaço interno: capaz de acomodar centenas de peças; na capacidade de atingir altas temperaturas: há Ateliês que queimam peças a 1400°C; no tempo de queima: entre 26 a 40 horas ininterruptas; na quantidade de lenha necessária para aquecê-lo: cerca de 5m³ apenas para queima em Alta Temperatura; no número de tijolos necessários para sua confecção: consideramos razoável apontarmos cerca 1.000 para cada câmara, dependendo das dimensões a serem aplicadas.

Como se não bastasse toda essa magnitude, o domínio de seus "humores" relaciona-se diretamente com uma mística votiva, expressa de diferentes formas nos Ateliês. Em alguns deles encontramos sobre a fornalha, uma peça feita pelo ceramista, figurando como um totem a proteger o forno de eventuais intempéries, ou qualquer tipo de situação que por ventura possa vir a causar algum desequilíbrio no processo de queima. Um recipiente com saquê, para alegrar os "deuses" que regem os elementos da natureza (água, terra, ar, fogo); uma pequena vasilha com arroz, aludindo votos de fartura para aquela casa e uma ramagem

efeitos de brilho muitas vezes são obtidos pelo acúmulo de cinzas que se fundem nas peças produzindo manchas e/ou áreas com escorrimentos no esmalte.

verde evocando a beleza singela da natureza, também figuram como elementos pertencentes a esta vivência que envolve, com inúmeras variações formais e conceituais, a produção ceramista desde seus primórdios.



Figura 50: Anjo, obra de Mieko Ukeseiki, sobre o forno de seu Ateliê.



Figura 51: Símbolos votivos presentes sobre o forno do Ateliê Mieko & Mário. Note-se um recipiente com ramo já seco pela ação do calor da queima, dois pequenos recipientes: um para saquê, outro para arroz e uma peça da ceramista, intitulada “semente”.

Esta mística caracteriza a crença da existência de forças não pautadas no domínio da pura técnica do Homem em relação à matéria, mas em uma dinâmica ecológica de equilíbrio e respeito universal. Permite ao ceramista entender o forno como sendo algo muito além que um equipamento e a argila mais que uma massa moldável. Torna-os elementos vivos, temperamentais, que pedem por ser descobertos, entendidos, apreciados e respeitados.

Ao longo dos séculos, diferentes culturas vêm criando analogias, mitos e histórias para dar melhor entendimento a este sentir, muitos recorrem, ora à idéia cíclica da pedra que pela ação do tempo vira pó e volta a virar pedra pela ação conjugada do Homem com a natureza (fogo), ora apontam para a comunhão dos serviços: o Forno serve ao homem para materializar a forma de suas idéias e é também servido/alimentado por ele durante a queima.

Lévi-Strauss³³ apresenta-nos uma série de histórias envolvendo culturas indígenas do continente americano, suas relações de cuidado com o barro, bem como suas associações representativas com elementos mágicos e religiosos. A partir delas identifica aquela que dentro da sociedade atual poderia ser chamada de padroeira da cerâmica: “*Mãe-Terra, Avó da Argila, Senhora da argila e dos potes de barro, etc.*” (LÉVI-STRAUSS, 1985, p.40), divindade responsável pelas técnicas e conformação e decoração dos utensílios. De temperamento ciumento, faz de tudo para manter o ceramista a seu lado.

[...] ou então impõe numerosas restrições quanto ao período do ano, o momento do mês ou dia em que lhe é permitido extrair argila. Ou ainda estipula as precauções a tomar, os interditos – como a castidade (...) para evitar castigos que vão desde o trincamento dos potes durante o cozimento até a morte de doentes e as epidemias. LÉVI-STRAUSS, 1985, p.41

As crenças, as vivências que cada ceramista incorpora à sua prática cotidiana, a figura dos mitos, a variedade de representações, bem como a abrangência histórica e geográfica da mística envolvendo o objeto cerâmico, revestem esta arte de um encantamento singular, mostrando sua relevância para a formação da identidade das peças, do ceramista e do próprio Ateliê.

³³ LÉVI-STRAUSS. A Oleira Ciumenta. São Paulo: Brasiliense, 1985.

A figura 52 ilustra as diferenças estruturais básicas entre os fornos Anagama e Noborigama:

- O forno Noborigama é construído sobre uma plataforma mais íngreme.
- No Noborigama, o desenho em câmaras otimiza o aproveitamento do calor, forçando-o a percorrer um maior caminho até chegar à chaminé.
- As câmaras do Noborigama permitem ao ceramista, fracionar a queima de forma que cada uma delas alcance a Alta Temperatura, em tempos diferentes, já no Anagama, geralmente a temperatura ao braseiro é maior que a próxima à chaminé.
- A alimentação lateral no Noborigama é feita pela parte inferior das câmaras, enquanto no Anagama os orifícios (quadrados menores) encontram-se na parte superior (exigindo maior destreza e conhecimento do espaço interno por parte de quem estiver lançando a lenha)
- Como forma de concentrar mais calor, o Anagama tende a afunilar-se quanto mais próximo à chaminé, já as câmaras do Noborigama, podem ter o mesmo tamanho, pois a passagem do calor acontecer por grades de tijolos dispostas na parte inferior de cada uma delas.

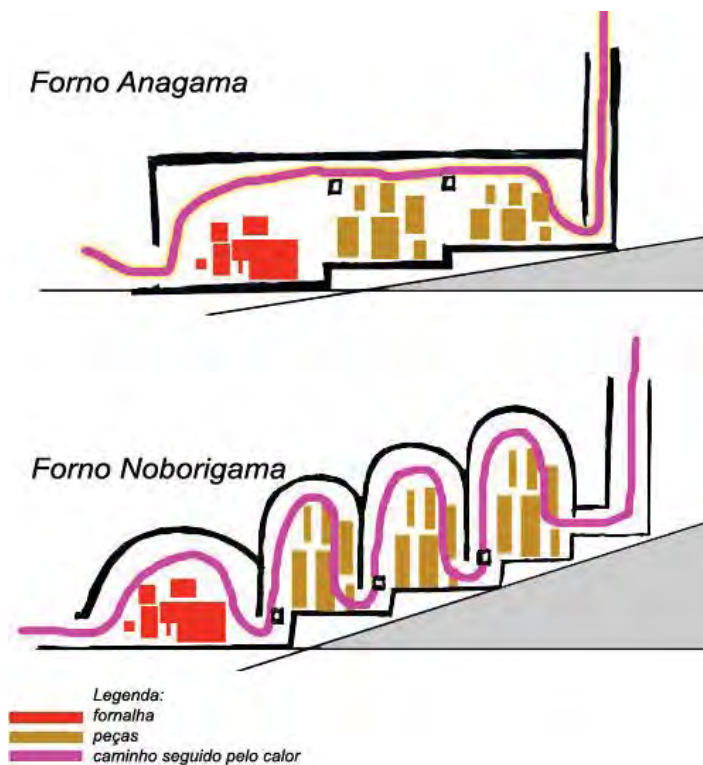


Figura 52: Diferenças entre o forno Noborigana e Anagama.



Figura 53, 54 e 55: ACIMA: O forno Noborigama; AO CENTRO: suas partes, vermelho: fornalha, azul: câmaras, verde: chaminé. ABAIXO: caminho percorrido pelo calor.

As etapas de uma queima em forno Noborigama

“O Noborigama é feiticeiro, se você mexer com ele uma vez, você não deixa mais, justamente por causa desse desafio de entender o que ele pede[...] Esse aprendizado que você vai tendo ao longo do tempo, esse desafio, é muito legal” (Dvd Conversa com Augusto Campos,2010).

Com exceção de queimas onde não são aplicados esmaltes às peças, o forno Noborigama exige que sejam feitas duas queimas para a obtenção do trabalho final. A primeira, chamada Biscoito³⁴, onde as peças ainda cruas são postas nas câmaras, sem grande preocupação com a disposição espacial, podendo ficar em contato umas com as outras, ou mesmo empilhadas (por não haver a presença de esmalte, as peças não correm o risco de grudarem umas às outras), já que nesta etapa o objetivo principal é apenas conferir dureza e porosidade à cerâmica. A temperatura a ser alcançada geralmente fica na casa dos 800°C a 900°C. A segunda queima, esta sim caracterizada como de Alta Temperatura, exige uma disposição mais elaborada, de forma a não permitir o contato entre as peças e não obstruir o fluxo das chamas. Em geral, peças menores são dispostas nas partes inferiores, enquanto as maiores ocupam os espaços superiores.

A alimentação da fornalha varia em relação ao número de aberturas, há na cidade fornos com duas e três aberturas (figuras 44a e 44b), mas independente disso, o processo inicia-se com uma pequena fogueira na abertura central inferior que fica nivelada à base.

A lenha utilizada advém de eucalipto reflorestado, abundante na região, e que segundo os próprios ceramistas, por se tratar de uma lenha bastante densa e resinosa, capaz de produzir bastante calor quando em combustão, atende perfeitamente às necessidades do equipamento. Outro atrativo desta matéria prima é o preço acessível, o que torna a queima bastante econômica³⁵ quando comparada a outros tipos de fornos: elétrico e a gás.

³⁴ Biscoito é o nome dado à queima feita em Baixa Temperatura. Confere porosidade e resistência mecânica necessária para que o trabalho possa receber aplicação de esmalte.

³⁵ Atualmente o preço do metro cúbico do eucalipto está cotado, em média a R\$ 90,00. Para uma queima de Alta Temperatura são necessários em média 5m³. Considerando-se que algumas centenas de peças serão produzidas, seu custo sobre o valor final do produto acaba sendo mínimo se comparado a fornos elétricos e a gás, onde dificilmente se acomodam mais de algumas dezenas de peças devido às limitações típicas de suas medidas internas. Para estes fornos atingirem o mesmo número de peças de uma única queima de Noborigama seria necessário mais de uma dezena de queimas, o que comparativamente eleva mais significativamente seu custo sobre o produto final.

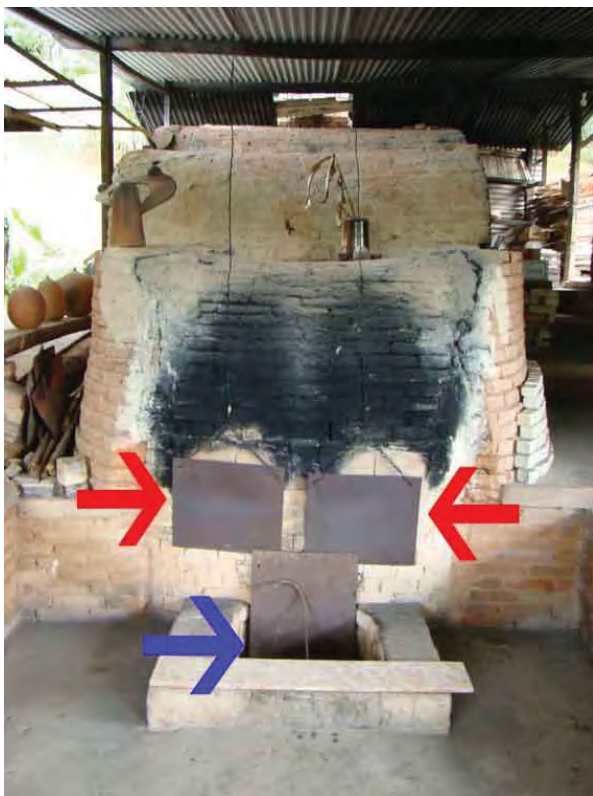


Figura 56: Forno do Ateliê Antigo Matadouro, com duas aberturas de alimentação. A queima inicia-se na abertura apontada pela seta azul.



Figura 57: Forno do Ateliê Mieko & Mário, com três aberturas de alimentação (tapadas por chapas de metal). A queima inicia-se na abertura apontada pela seta azul.

À medida em que vai se formando o braseiro, acrescentam-se as lenhas mais grossas. Este processo leva cerca de 12 horas. Após este período a quantidade de brasas no interior da fornalha permite sua alimentação pela(s) abertura(s) superior(es). Mais 8 horas e a temperatura da primeira câmara chega a patamares próximos a 1200°C.

Aquecida a fornalha, as bocas de alimentação são fechadas com uma chapa de metal, ou mesmo com tijolos e a alimentação do forno passa a ser feita diretamente³⁶ nas câmaras, uma de cada vez, até que atinjam a temperatura desejada.

Nesta etapa faz-se uso de lenha fina para que a combustão do material seja rápida e ajude na elevação da temperatura interna, por ser assim a frequência dos lançamentos acontece em intervalos de aproximadamente 2 minutos. É possível saber o momento certo de fazê-lo, observando-se a fumaça³⁷ expelida pela chaminé do forno. Em média, cada câmara é

³⁶ A inserção da lenha acontece por um pequeno orifício existente na lateral de cada câmara (ver figura 58).

³⁷ A combustão da lenha produz uma fumaça preta, pouco tempo depois que esta desaparece fica indicado ser o momento para uma nova carga de lenha.

alimentada lateralmente durante 2 a 2 e 1/2 horas. Caso esse tempo seja extrapolado demasiadamente (mais que 45 minutos), o ceramista fecha a abertura lateral e volta a alimentar a fornalha por mais algum tempo a fim de aumentar o braseiro.

Diferente de outros fornos, equipados com termostatos ou pirômetros, a temperatura em fornos a lenha pode ser medida de duas formas: a primeira, mais imprecisa, não é bem uma medição, mas uma observação da coloração interna das câmaras, todas elas possuem um ou mais visores³⁸ quando a coloração interna estiver com tonalidade vermelho-alaranjado, é possível afirmar que a temperatura interna gira na casa dos 700°C, alaranjado 800 a 900°C, alaranjada-amarelada 1000°C a 1100°C, amarela 1200°C, branca 1250°C a 1350°C, branco-azulada 1400°C; a segunda, esta sim muito mais precisa, é feita com o auxílio de cones pirométricos³⁹.



Figura 58: Aberturas para alimentação lateral do forno Noborigama do Ateliê Oficina da Cerâmica.

³⁸ Tijolos removíveis na porta das câmaras.

³⁹ Compostos cerâmicos numerados de acordo com sua temperatura de fusão, entre 600° e 1500°C, criados no século XIX pelo químico alemão Hermam Seger.

Nos Ateliês de Cunha a numeração mais usada fica entre os cones de nº9 (1280°C) ao 14 (1410°C), ver tabela Nº02. Colocados sobre as prateleiras internas, em diferentes pontos, permitem ao ceramista fazer uma leitura geral das temperaturas atingidas. Por ser a coloração amarelada ou branca, no interior das câmaras, ofuscante a olho nu, a observação dos cones é feita com o auxílio de óculos escuro. À medida em que a temperatura se aproxima do ponto de fusão de cada cone, estes começam a derreter, formando uma curvatura característica (figura 59).



Figura 59: Cones pirométricos utilizados no forno Noborigama do Ateliê Oficina da Cerâmica. Da direita para a esquerda, cone nº 8,9,10.

Cumpridos estes procedimentos cessa-se a alimentação do forno e aguarda-se seu resfriamento. Por conta da refratibilidade dos tijolos, são necessários em média de três a quatro dias para um resfriamento adequado do forno.

Em se tratando de queima em forno Noborigama, até mesmo a abertura das câmaras é tomada como parte do ritual de “nascimento” das peças. Há na cidade Ateliês que lidam com este momento de forma extremamente pessoal, introspectiva, como o caso do Ateliê Mieko & Mário, que preferem não anunciar publicamente suas aberturas de fornada, para poderem se relacionar mais intimamente com cada uma das peças que “nascem ao sair do forno”, já Ateliês como Suemaga & Jardineiro e mais recentemente o Ateliê Oficina da Cerâmica, tomam-no como uma ótima oportunidade para a fidelização dos turistas e venda dos trabalhos.

Apesar de sua relevância neste cenário, durante mais de vinte e cinco anos, nenhum outro forno Noborigama foi construído na cidade, nenhum outro ceramista local foi formado para dar continuidade ao legado destes Ateliês. Durante anos, os ceramistas por terem chegado a Cunha, já com suas principais referências formadas sobre o objeto, não demonstraram interesse em explorar as riquezas da cultura ceramista ali existente e a comunidade manteve-se distante dos Ateliês, por não perceber abertura ao diálogo, passando a entendê-los como forasteiros.

Esta situação nos leva a questionar sobre como será o futuro de Cunha daqui há algumas décadas, quando esta geração de ceramistas já não estiver mais presente.

Estará a sombra da extinção, que já paira sobre as Paneleiras e Olarias, querendo se aproximar agora do forno Noborigama?

Em entrevista cedida ao autor, Leí Galvão mostra-se preocupado com o fato de não haverem até o presente momento, se formado sucessores destes ceramistas e alerta para a possibilidade de acontecer com o forno Noborigama, o mesmo que aconteceu com as Paneleiras.

Eu queria fazer aqui mesmo (no Ateliê), pegar outras pessoas pra ensinar, num momento de ensinar mesmo, não pegar para trabalhar aqui, pra ser colaboradora, pra ensinar, pra tentar fazer que o Noborigama não morra aqui em Cunha, por que isso que eu tô te falando, vai acontecer. Eu posso falar, por exemplo pela minha situação, eu passava a noite sem dormir e hoje pra mim isso é muito mais difícil, tanto é que a gente já construiu um forno menor (Americano), pra a gente não ter a necessidade de fazer oito queimas no Noborigama em um ano.[...] Agora que o Noborigama é fadado a acabar, ele é, isso aí não tenha dúvida, por que no dia que por exemplo, que vai acontecer, a falta da Mieko, na falta do Jardineiro, na falta minha e do Augusto. O que eu vejo é que os descendentes nossos que seriam os aprendizes diretos eles estão indo por um outro caminho, não tiveram a cerâmica como opção. Eu acho que o caminho, infelizmente é uma coisa que está fadada a ficar na história só, virar um museu. O Noborigama ter aí pra dizer: olha existiu aqui um processo de produção de cerâmica, um processo de queima famoso, assim como existiram as paneleiras, o ciclo das paneleiras, mas acabou. (DVD Conversa com Leí Galvão, 2010.)

Felizmente ações voltadas para a formação de novos ceramistas já podem ser observadas. A mais promissora até o momento, vem do projeto desenvolvido no ICC, que agora por contar com um forno próprio, vem desde o ano de 2010 apresentando, na forma de curso anual, a cerâmica e seus procedimentos para 40 adolescentes estudantes da rede

pública de ensino.

Caso se concretize como um movimento contínuo de aproximação com a comunidade, acreditamos ser nos próximos cinco a dez anos, (tempo necessário para que os hoje adolescentes tornem-se adultos) possível perceber algumas de suas influências sobre a formação de novos Ateliês e à adoção do forno Noborigama por outros ceramistas. Não que isso signifique a continuidade dos caminhos percebidos atualmente, mas certamente reforçará, com outros olhares, a cultura já impressa.

Curiosamente, ações como esta, capazes de criar vínculos com a comunidade e legar à cerâmica e seus fazedores o reconhecimento e a credibilidade afetivo-cultural, capazes de perpetuá-los, como patrimônio da cidade de Cunha, trazem consigo um ponto de alerta, o risco de, por serem gestadas dentro de um pensamento institucional, acabarem se desvinculando da realidade, em nome daquilo que a entidade possa a vir tomar como meta a ser alcançada. Daí a grande importância dos caminhos a serem seguidos pela cerâmica no Município não se desvinculem da dinâmica dos Ateliês, pois mesmo ainda não tendo conseguido se integrar como corpo cultural percebido e assumido pela comunidade, conferem identidade ao pólo ceramista de Cunha.

À instituição talvez caiba estabelecer pontes de acesso entre a comunidade, os turistas e os ceramistas, e mais que trazer vantagens isoladas a um pequeno grupo de pessoas (sócios), deve valorizar a cidade como berço fértil de uma arte inesgotável, permitindo a ela consolidar uma identidade possível de ser explorada sem que o pedantismo dos modismos culturais lhe consuma.



Figura 60: Panorâmica da Oficina de Cerâmica do ICCC, 2011.

TABELA Nº02:

Numeração e correspondências térmicas para cones das marcas Seger e Orton.

Nº	Temp. (°C) Cones Seger	Temp. (°C) Cones Orton
022	600	600
021	650	614
020	670	635
019	690	638
018	710	717
017	730	747
016	750	792
015 ^a	790	804
014 ^a	815	938
013 ^a	835	852
012 ^a	855	884
011 ^a	890	894
010 ^a	900	894
09 ^a	920	923
08 ^a	940	955
07 ^a	960	984
06 ^a	980	999
05 ^a	1000	1046
04 ^a	1020	1060
03 ^a	1040	1101
02 ^a	1060	1120
01 ^a	1080	1137
1 ^a	1100	1154
2 ^a	1120	1162
3 ^a	1140	1168
4 ^a	1160	1186
5 ^a	1180	1196
6 ^a	1200	1222
7	1230	1240
8	1250	1263
9	1280	1280
10	1300	1305
11	1320	1315
12	1350	1326
13	1380	1346
14	1410	1366
15	1435	1431

CAPÍTULO III: PROCESSOS E PROCEDIMENTOS



“[...]preparar seu próprio material é como preparar a terra que vai ser semeada” Dora Algodal⁴⁰.

A dinâmica de produção em espaços particulares, em Cunha, favorece o distanciamento entre os ceramistas, promove a criação de “jeitos” próprios de trabalho (PROCEDIMENTOS), e conseqüentemente a busca por “diferentes caminhos” que levem à efetivação do objeto cerâmico (PROCESSOS). Conhecer as práticas de preparação, conformação e queima, existentes na cidade, configura-se então como elemento primordial para podermos entender sua importância para a caracterização das identidades de cada Ateliê.

Argila, que bicho é esse?

A massa que habitualmente chamamos Argila, na verdade é o produto da decomposição de rochas, pela ação de fenômenos atmosféricos. Curiosamente, as jazidas onde podemos encontrá-las não são o local de sua origem, mas sim um depósito para onde foram arrastadas pela ação do vento e das chuvas, durante séculos. Neste percurso misturam-se a elas outros minerais, o que acaba por conferir-lhes diferenças cromáticas, plásticas e de pureza.

A porcelana, por exemplo, é considerada a mais pura das argilas, mas é também a mais difícil de ser encontrada, além disso, por ser pouco plástica, não é usada nos Ateliês de Cunha, pois a característica fundamental para o uso nos Ateliês é justamente o equilíbrio entre plasticidade e retração. Em geral quando muito plásticas⁴¹, têm alta taxa de retração e as com baixa taxa de retração são pouco plásticas, as antigas paneleiras chamavam-nas de “barros ruins”, impróprios para o trabalho que desenvolviam. Para elas o “bom barro” deveria ter as seguintes características:

- Plasticidade para modelagem de potes e outros utensílios.
- Resistência a ponto de não trincar, ou quebrar-se durante a queima.

Por não possuírem o conhecimento técnico capaz de equacionar as propriedades desejadas na argila, quando encontravam uma jazida de barro ruim, simplesmente a abandonavam e buscavam outra, que atendesse a suas necessidades.

⁴⁰ Revista Arte Litoral Norte n°6, Ubatuba, 1988.

⁴¹ Flexíveis, maleáveis

Para as olarias estes mesmos itens são tomados como referência, mas diferentemente das paneleiras, a argila pouco plástica não se configura necessariamente um barro ruim, pois o uso do molde, permite a conformação dos tijolos. No caso de um barro muito plástico, ao invés de abandonar a jazida, acrescentam-lhe areia, diminuindo seu poder de contração. A areia quando queimada em Baixa Temperatura age como um tipo de chamote⁴², aumentando a resistência das peças.

Já os ceramistas atuais utilizam outra nomenclatura, “barro gordo” (muito plástico) e “barro magro” (pouco plástico), em ambos os casos misturam porções de diferentes tipos de barro, a fim de chegar a uma consistência que atenda as necessidades de seus trabalhos.

A argila é o elemento base de todo processo de criação do ceramista, conhecê-la e entendê-la, permite estabelecer diálogos muito mais precisos entre a idéia subjetiva presente no pensamento e a matéria objetiva das formas modeladas. Mais do que um simples gesto de arrancar da terra, preparar a “argila” é, em muitos casos, um ato votivo, um momento relacional com energias místicas da natureza. Antes de ficar em condições de ser trabalhada, é feito todo um processo de beneficiamento para a retirada de algumas substâncias que naturalmente a ela se agregam (folhas, gravetos, pedras...), em maior ou menor quantidade, dependendo das condições do local e equipamentos com os quais foi extraída.

Em Cunha beneficia-se a argila de forma manual e/ou mecânica.

O beneficiamento manual pode ser observado nos Ateliês de Mieko & Mário, Antigo Matadouro e Suenaga & Jardineiro. Em alguns casos⁴³ revela-se como um meticuloso trabalho de formulação da massa ideal onde cor, plasticidade e textura mostram-se tão importantes quanto a forma final do trabalho.

No Ateliê a argila passa por um período de secagem ao ar livre (sazonamento, amadurecimento), que pode durar meses, dependendo da necessidade de uso da mesma. Esta etapa é importante, pois para torná-la uma massa homogênea é necessário pulverizá-la, retirando-se com o auxílio de uma peneira, a maior parte das impurezas, e isso

⁴² Chamote é um pó ou pequeno grão de cerâmica, já queimado, misturado em pequena proporção à massa ainda crua, com a função de conferir mais resistência mecânica à peça depois de queimada, diminuir sua contração e plasticidade, e também, em certos casos, de acordo com o tamanho e cor dos grãos, atuar também como elemento estético.

⁴³ Referimo-nos ao modo de preparação da massa cerâmica praticado nos Ateliês Mieko & Mário e Suenaga & Jardineiro.

não é possível enquanto estiver úmida. Também para misturá-la a outros tipos de argila, a forma de pó é a mais recomendada para se conseguir uma mistura homogênea.



Figura 61: Área de sazonalização de argilas do Ateliê Suemaga & Jardineiro.



Figura 62: A busca pela massa “ideal” leva os Ateliês Suemaga & Jardineiro e Mieko & Mário a utilizarem vários tipos de argilas, não só de Cunha, para a formulação de suas massas, 2010.

Após a secagem, a argila é posta em um pilão e socada até os torrões tornarem-se um pó, por sua vez peneirado para a retirada de resíduos indesejáveis, como folhas, raízes e pedras.



Figura 63: Elias, socando argila – Ateliê Antigo Matadouro. Foto do autor, 2010.

Depois de limpo, o produto é posto em tanques com água, para decantação e umidificação. Ali permanece por dias, ou meses (sempre havendo uma lâmina de água sobre a massa, evitando seu ressecamento), dependendo da necessidade de seu uso no Ateliê.

No Ateliê Suemaga & Jardineiro além do peneiramento, adota-se o procedimento de eliminação de resíduos prolongando o tempo de decantação. Este método permite acompanhar, pelo odor exalado dos tanques, o andamento do processo de decomposição dos resíduos orgânicos ainda existentes na argila. Neste caso, enquanto o tanque apresentar odores de matéria em decomposição, fica evidenciado que a massa ainda não está em ponto de seguir para o enxugamento, e conseqüentemente imprópria para uso na produção das peças do Ateliê.



Figura 64: Kimiko Suenaga observando a argila nos tanques de decantação de seu Ateliê, 2010.

Do tanque, essa massa é acomodada em telhas e deixada enxugar à sombra, até se transformar numa pasta, com consistência de massa de modelar, que é sovada a mão, e ensacada para aí sim ser utilizada na produção das peças.



Figura 65: Argilas expostas sobre telhas, para enxugar – Ateliê Suemaga & Jardineiro, 2010.

Mesmo tendo todo este cuidado para eliminar resíduos indesejados, tem-se como prática no Ateliê, deixar a argila ensacada por um período de alguns meses, como forma de ampliar a fração de decomposição do material orgânico ainda ali presente, o que dará mais plasticidade à argila.

A necessidade de eliminar os resíduos orgânicos se dá pelo fato destes produzirem, durante a queima, gases capazes de levar a peça modelada a trincar, estourar, ou mesmo à formação de bolhas como pode ser visto na figura 66. Além deste, outro fator pode ocasionar bolhas nas peças queimadas em Alta Temperatura: dependendo da composição química da massa, esta será mais ou menos resistente à ação do calor, podendo em certos casos fundir-se (derreter total ou parcialmente).

Em Cunha nenhum dos ceramistas pesquisados faz testes laboratoriais para a definição das argilas utilizadas. A prática, em geral, é a definição das argilas a serem ou não consideradas próprias para a produção de peças cerâmicas, por meio do empirismo. Como a produção dos Ateliês não se dá em escala industrial, uma única jazida consegue suprir a demanda de vários Ateliês, por muitos anos.



Figura 66: Bolhas formadas pela ação do calor, Ateliê Antigo Matadouro, 2006.

O beneficiamento mecânico pode ser encontrado no Ateliê Oficina da Cerâmica, de Leí e Augusto Campos. A principal diferença deste para o beneficiamento manual é o uso de um triturador de argila, para substituir o pilão manual e Betoneira para misturar a massa. Desta forma consegue-se processar centenas de quilos de argila num mesmo dia, enquanto no método manual, dificilmente passa-se de algumas dezenas de quilos. Ambos os procedimentos agregam valor comercial à argila, porém por uma questão quantitativa, apenas o método mecânico torna viável sua comercialização.

Independente do método, é imprescindível, em função das exigências mecânicas postas sobre o material queimado de Alta Temperatura, a produção de uma massa cerâmica de boa qualidade.

Modelagem

Quanto à produção das peças, nota-se a partir de 1975, não ser apenas o tipo de forno, mas também a técnica de conformação, advinda da cultura oriental. Com a chegada do grupo do Antigo Matadouro, o torno passa a fazer parte da produção ceramista de Cunha. A agilidade proporcionada para a confecção dos trabalhos faz dele a ferramenta ideal para suprir uma das principais necessidades do Noborigama: a ocupação dos espaços das câmaras, requisito básico para se alcançar a Alta Temperatura.

Entender como a montagem das prateleiras e a disposição das peças irá interferir no fluxo do calor é fundamental para que todas as câmaras tenham condições de receber, a seu tempo, a quantidade de calor necessária para o aquecimento ideal, mas a grande contribuição do torno para a cultura ceramista de Cunha, não fica por conta apenas disso. Além de permitir a criação de uma diversidade fascinante de formas, ele traz à tona um modo de produção até então ali não explorado: os múltiplos (figura 67). Diferente das olarias, onde a denominação cópias é mais apropriada para definir as peças obtidas a partir do uso de moldes e que recebem o mesmo tratamento, do início ao fim do processo, peças múltiplas, ganham identidades distintas pelo modo como são trabalhadas após a modelagem: engobe⁴⁴, esmalte, temperatura de queima. Configuram-se, portanto, uma alternativa dinâmica, viável, campo fértil para a experimentação de materiais e grandes aliados para mapear os efeitos do fogo em diferentes regiões das câmaras, contribuindo assim com o enriquecimento do repertório poético e estético dos Ateliês.

⁴⁴ Argila líquida utilizada como tinta para colorir peças em ponto de couro.

Sobre processos de conformação de peças, podemos perceber também, em menor escala, a produção a partir de placas e moldes.

A técnica de placas permite a confecção de objetos com *design* mais geométrico. Por se tratar de uma colagem, esta técnica pede certa maestria nos procedimentos de construção, pois as temperaturas nas quais são submetidos os trabalhos, não raramente produzem rachaduras nestas emendas, por conta da contração do material.

Em Cunha, são três os processos de conformação de peças a partir desta técnica:

- ✓ Com o auxílio de uma prensa, (figuras 68 a 76).

Este é o método mais caro, mas aquele que demanda menos energia do ceramista e produz placas mais uniformes, maiores e em menos tempo.

- ✓ Utilizando-se de dois sarrafos presos a uma bancada, (figuras 77 e 78).

Os sarrafos dispostos paralelamente, com um espaço para se colocar a argila, determinam a espessura das placas. Com o auxílio de um rolo manual apoiado sobre os sarrafos, estende-se a massa. Este método apesar de eficiente, demanda grande esforço por parte do ceramista.

- ✓ A partir de cortes feitos diretamente no bloco de argila, (figuras 79 a 81).

Apesar de não demandar tanta energia do ceramista, este método produz placas pequenas e irregulares.



Figura 67: Múltiplos, 1: Oficina da Cerâmica, 2: Suemaga & Jardineiro, 3: Mieko & Mário, 4: Alberto Cidraes.

TABELA Nº03:

Variáveis secundárias, que também interferem nos processos de conformação e identificação do objeto cerâmico.

Variável	Aspectos	Descrição
Ateliê	Equipe	A logística do Ateliê determina a necessidade ou não de uma equipe de trabalho. Não há um padrão de tarefas a serem desempenhadas, porém, na maioria dos casos, o torneamento de peças, preparação da massa cerâmica e auxílio nos estágios da queima, estão entre as atribuições mais comuns a serem delegadas pelo ceramista a seus auxiliares.
	Espaço	Por ditar limites físicos, o espaço apresenta-se como um regulador natural da produção do Ateliê. É uma variável que interfere diretamente nas opções de tamanho e quantidade de peças a serem produzidas.
	Localização	As referências visuais, térmicas, auditivas, olfativas do espaço onde está instalado o Ateliê interferem física e psicologicamente no processo de criação do ceramista, pois configuram-se relações praticamente impossíveis de serem abstraídas.
Engobe	Cor	Por ser uma argila líquida, segue as mesmas variações de cor decorrentes de sua composição química.
	Densidade	Dependendo da forma e quantidade de produto aplicado, o engobe pode produzir preenchimentos chapados ou deixar aparecer parte da cor de fundo da peça.
	Textura	Engobes, principalmente os produzidos artesanalmente, possuem granulações mais finas ou mais grossas, de acordo com o processo de beneficiamento. Engobes de grãos finos tendem a produzir texturas uniformes, já os de grãos maiores tendem a produzir texturas mais ásperas.
Esmalte	Cor	Geralmente composto por um corante (óxidos puros ou pigmentos inorgânicos) e um fundente que tem por característica dar à peça aspecto vítreo (ex: Sílica e Feldspato), dependendo das quantidades utilizadas entre estes elementos o esmalte pode apresentar maior ou menor translucidez, bem como maior ou menor brilho.
	Densidade	Dependendo da forma e quantidade de produto aplicado, o mesmo esmalte, pode produzir preenchimentos distintos.
Forno	Combustível	Lenha, gás e eletricidade constituem os combustíveis mais comuns para fornos cerâmicos e cada um deles interfere diferentemente no corpo cerâmico. Eletricidade: Produz apenas calor, não há dentro do forno, variação atmosférica em função do combustível. Gás: combustão do gás interfere na atmosfera da queima: pode optar-se por deixar mais ou menos oxigênio dentro do forno. Lenha: Interfere na atmosfera interna do forno, tanto pela possibilidade de permitir maior ou menor fluxo de ar dentro da câmara, quanto por meio das correntes de calor e gases dissipados que durante a combustão, criando manchas características na superfície das peças.
	Resfriamento	Quando feito de forma abrupta pode causar trincas nas peças ou craquelados naquelas ocupadas por esmalte.
	Tipo	Cada tipo de forno possui características próprias, delimitando assim suas possibilidades de trabalho.
	Temperatura	A estrutura física dos fornos dita o limite máximo de alcance de temperaturas, e com isso uma série de efeitos a serem atingidos.
	Tempo de queima	Queimas em fornos com alteração atmosférica interna resultam efeitos diferentes nos casos em que o pico de calor se mantém por maior tempo.
Indivíduo	Poética pessoal	A forma/jeito de lidar com a Massa cerâmica e os equipamentos a ela relacionados, constitui a poética do ceramista. Por estar diretamente relacionada à referências pessoais, está em constante transformação refletindo diretamente na estética das peças modeladas.
Torno	Manipulação	A habilidade de manuseio deste equipamento determina a gama de formas e tamanhos de peças a serem produzidas.



Figura 68: Ateliê Anand . Produção de peças a partir do uso de placas feitas com auxílio de uma prensa. Passo 1- Sovar a massa.



Figura 69: Ateliê Anand . Passo 2- Entre dois tecidos, achatam a pelota de argila para que passe pela prensa com maior facilidade. Os tecidos servem para não permitir que ela grude nos cilindros.



Figura 70: Ateliê Anand . Passo 3-Passar a massa várias vezes, de um lado para outro da prensa, a fim de nivelá-la o máximo possível.



Figura 71: Ateliê Anand . Passo 4- Recortar a placa nos formatos desejados. Deixar descansar até perderem umidade suficiente para serem manipuladas (ponto de couro).



Figura 72: Ateliê Anand . Passo 5 - Com uma ponta seca, fazer ranhuras em diversos sentidos, nas partes que receberão barbotina⁴⁵.



Figura 73: Ateliê Anand . Passo 6 - Com um pincel, passar a barbotina sobre as ranhuras, isso garantirá a aderência desejada às partes a serem coladas.

⁴⁵ Pasta de argila aplicada com a função de unir partes de um mesmo trabalho, quando ainda em estado de massa ou ponto de couro.



Figura 74: Ateliê Anand . Passo 7 - Para reforçar as emendas, aplica-se na parte interna da peça, um fino cordão de argila úmida, pressionando-o entre os vãos.



Figura 75: Ateliê Anand . Passo 8- Do lado externo da peça, faz-se uma “costura” (ranhuras profundas em vários sentidos, para que as duas partes interajam ainda melhor). Com uma ferramenta tipo espátula, faz-se o acabamento (alisamento).



Figura 76: Ateliê Anand . Passo 9- Repete-se o procedimento até que todas as partes estejam unidas, e a peça modelada.



Figura 77: Produção de placas com auxílio de sarrafos e rolo de macarrão. Passo 1- Coloca-se a argila entre dois sarrafos presos a uma mesa e com auxílio de um rolo abre-se a placa.



Figura 78: Passo 2 – Com a placa já aberta, recorta-se os formatos desejados para dar forma à peça.



Figura 79: Ateliê Anand . Produção de placas com auxílio de fio de nylon. Passo 1-. Corta-se placas com o auxílio de um fio de nylon .



Figura 80: Ateliê Anand .Passo 2- Para corrigir as maiores irregularidades achata-se a placa, com as mãos.



Figura 81: Ateliê Anand . Passo 3- Os procedimentos para colagem e acabamento são os mesmos já citados acima.

Já em relação aos moldes, estes constituem a grande ferramenta de trabalho dos oleiros de tijolos. Por terem que reproduzir a mesma forma milhares de vezes, recorrem a este processo de conformação com o objetivo de dinamizar a produção e baratear os custos do produto final.

Diferença fundamental em relação ao processo empregado nos Ateliês, é que nas Olarias, o molde por ser feito em madeira, necessita ser pulverizado com uma pequena quantidade de saibro em seu interior (ele fará o papel de desmoldante, não permitindo que a argila grude na madeira.), para então a massa cerâmica ser lançada com força sobre ele, assumindo sua forma. Com um fio estirado em um arco de metal é feito o desbaste do excesso de massa. O molde é imediatamente transportado para o terreiro onde é revirado para que os tijolos sejam desenformados e secados ao sol. Não há acabamento posterior, peças defeituosas são descartadas e reprocessadas na Pipa. (figuras, 20,26, 28 e 31)

Já nos Ateliês...



Figura 82

...o molde, em geral é feito em gesso



Figuras 83,84,85 e 86

Unem-se os tasselos ⁴⁶ com tecido ou goma de borracha, de modo que fique bem preso, para depois preenche-lo com barbotina. À medida em que parte da água é absorvida pelo gesso, o nível de preenchimento do molde tende a descer, o que torna necessário seu complemento até que fique estável, permitindo a formação de uma película de aproximadamente 0,5 cm nas paredes do molde.

Despeja-se o excesso de barbotina em um recipiente para posterior reutilização.

24 horas depois desenforma-se a peça

Faz-se os devidos acabamentos, principalmente nas regiões de encontro dos tasselos. A peça é deixada secar à sombra.

⁴⁶ Cada uma das peças, geralmente de gesso, de um modelo, estátua, etc.

Secagem

Por conta da retração sofrida pelo material em decorrência da perda de água com a evaporação, há de se dedicar especial atenção ao tempo e à forma de enxugamento das peças. Em geral são necessários entre cinco e sete dias para que o processo se dê de forma satisfatória. Uma secagem lenta permite às peças secarem por igual evitando o surgimento de trincas, ou mesmo de torções, por conta de uma eventual retração desigual de suas paredes.

“Quando a água se evapora, as partículas de argila contraem-se. Quanto menores forem as partículas, maior será a contração e, por conseguinte, maior o risco de produzir deformações ou gretas”⁴⁷

Em Cunha, uma prática quase universal em relação a este processo é a secagem à sombra; isso garante que a temperatura ambiente não sofra alterações abruptas e proporciona certo conforto para a retração do material. Além da sombra, controla-se a secagem das peças, cobrindo-as total ou parcialmente, com um plástico. Este artifício mostra-se bastante útil para trabalhos que apresentem partes muito finas, em relação ao corpo do objeto; nestes casos, de tempos em tempos, cobre-se e descobre-se tais partes, equilibrando-se o nível de umidade.



Figura 87: Exemplo de aplicação de plástico no auxílio à secagem de peça.

⁴⁷ ROS I FRIGOLA, Maria Dolors, Cerâmica artística, Barcelona: Parramón, 2008.

Esmaltação

Em cerâmica, quando falamos em esmaltes, referimo-nos a toda mistura de materiais que após ser aplicada sobre peças cerâmicas, pela ação do calor, vitrifica e adquire diferentes características, (tabela nº04).

Nos Ateliês que usam o forno Noborigama, a maior parte dos esmaltes é feita artesanalmente. Os ceramistas usam uma técnica trazida pelos ceramistas do grupo do Antigo Matadouro, a qual ao longo dos anos mantém-se praticamente inalterada: toma-se como matéria prima, cinzas vegetais, em geral as de casca de arroz e de eucalipto (retiradas da fornalha, após a queima do biscoito), por conterem alto teor de sílica. Estas são postas a decantar em um recipiente com água, que é trocada durante dias, até ser eliminada a maior parte da soda cáustica presente nas cinzas. O pó resultante deste processo de “lavagem” é usado como base para a maioria dos esmaltes.



Figura 88: 1- Elias retirando cinzas da fornalha, 2- colocando-as em uma bacia, 3- adicionando água, 4- mexendo a mistura com um pá, para depois deixar decantar e eliminar os resíduos indesejados e a água, 2009.



Figuras 89 e 90: À esquerda, cinzas de casca de arroz (não precisam ser lavadas), à direita: cinzas de eucalipto já lavadas. 2011.



Na cidade de Cunha podemos observar quatro diferentes processos de esmaltação:

Esmaltação por imersão:

É o método mais usado pelos ceramistas de Cunha: nele isola-se a base da peça com uma solução oleosa, cera líquida, cera de abelha com terebentina ou parafina derretida, para que a peça não absorva o esmalte nesta área. Com o auxílio de uma tenaz faz-se a imersão da peça biscoitada em um recipiente com esmalte, e retira-se logo em seguida. A densidade do produto dependerá do tempo em que peça ficar submersa, quanto mais tempo, mais denso.

← Figuras: 91,92 e 93. Esmaltação por imersão, 2009.



Esmaltação por aspersão:

Pode ser observada no Ateliê Anand. Consiste em pulverizar, com o auxílio de uma pistola e um compressor de ar, porções de esmalte em determinadas regiões ou sobre todo o trabalho.



Esmaltação com pincel:

Este método é mais utilizado em situações onde se quer esmaltar pequenas áreas de uma peça.



Esmaltação por derramamento:

Geralmente usada para sobrepor mais de um esmalte, esta técnica produz formas orgânicas formadas ao acaso.

Figuras 94,95 e 96: Esmaltação por aspersão, pincel e derramamento 2009.

Quanto à classificação dos esmaltes, temos:

TABELA Nº 04:

SUPERFÍCIE	PROPRIEDADES ÓTICAS	TEMPERATURA DE QUEIMA
Brilhante	Transparente	Baixa
Fosca	Opaca	Média ⁴⁸
Mate	—	Alta

A adequação dos esmaltes às intenções dos ceramistas exige um trabalho muito específico sobre cada um deles. Seja lá qual for a técnica de aplicação ou esmalte utilizado (casca de arroz ou eucalipto), a partir de formulações próprias de cada Ateliê torna-se possível explorar uma grande variedade de cores, texturas e translucidez, ampliando significativamente as possibilidades de exploração poética das peças, contribuindo com a formação da identidade não apenas material, mas pessoal, dos ceramista e da cerâmica local.

Os Fornos utilizados em Cunha:

Diferente da maioria das modalidades artísticas, a cerâmica não se concretiza com a assinatura do trabalho por parte de seu executor. A queima das peças é que se encarrega de tal função: isso equivale dizer que é ela na verdade quem imprime identidade final ao trabalho, pois pela variação do tipo de combustível, temperatura obtida e do tipo de forno, peças cerâmicas com a mesma característica podem apresentar cores e texturas diferenciadas.

A chegada de novos ceramistas têm trazido olhares e equipamentos diversos, capazes de enriquecer material e conceitualmente o raio de ação dos caminhos até então trilhados pelos Ateliês mais antigos. Para melhor ilustrar esta afirmação, criamos o organograma da atividade ceramista na cidade (figura 97). Nesta árvore, cada galho representa um Ateliê, ou ceramista, e os frutos coloridos, seus respectivos fornos, nela

⁴⁸ Apesar de quase não ser utilizado pelos ceramistas, o termo Média Temperatura refere-se a queimas cuja temperatura máxima alcançada fica na casa dos 1000 a 1150°C.

podemos perceber que além do Noborigama, outros quatro tipos de fornos se destacam na produção dos Ateliês. As figuras 98 a 101 ilustram algumas diferenças estruturais entre eles.

Em nosso entendimento, esta pluralidade colabora, ao imprimir cada vez mais memórias relacionadas a diferentes poéticas de criação entorno do objeto cerâmico e sua história, para a consolidação da identidade dos Ateliês.

“Somos uma árvore, cujos galhos se separam e depois se entrelaçam de novo”.(UKESEKI, 2005, p. 25)

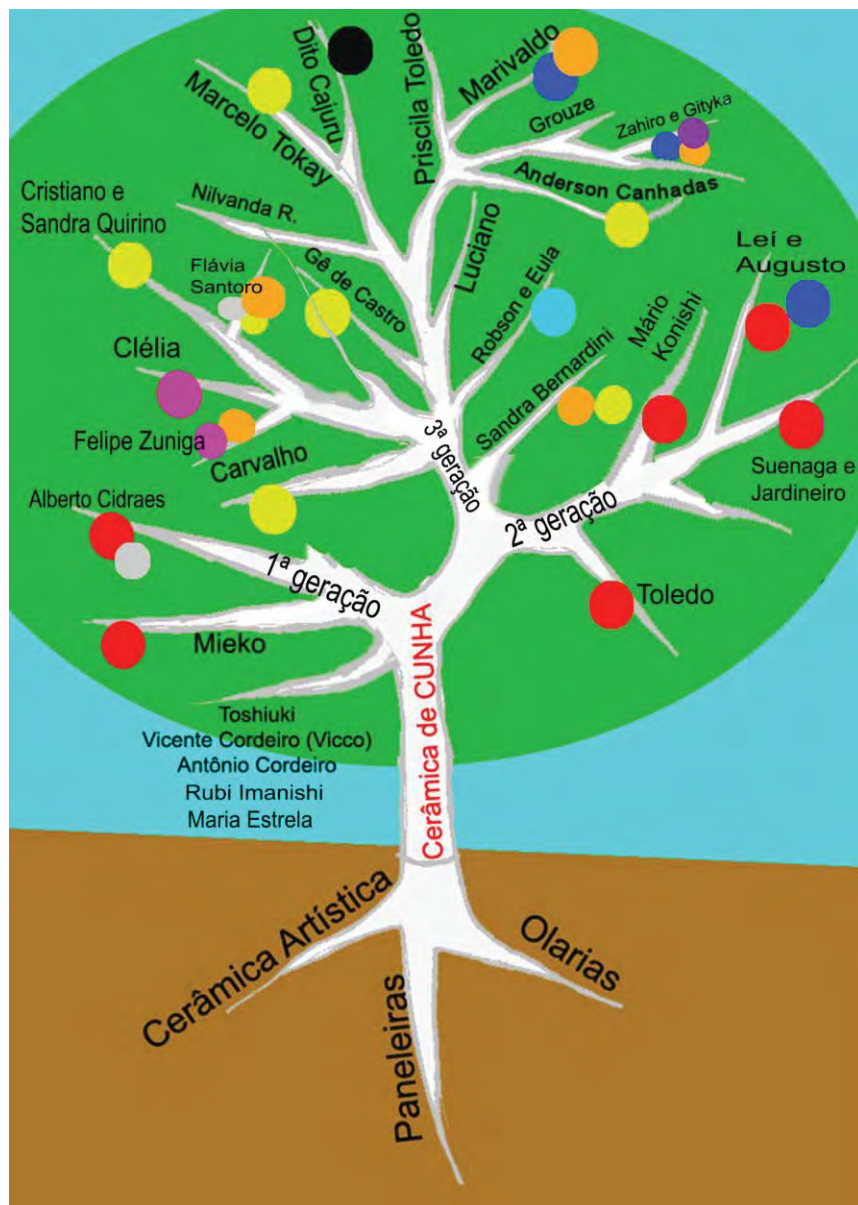


Figura 97: Organograma da Cerâmica Artística em Cunha.

- Noborigama ● Gás de Alta Temperatura ● Gás e com trilhos ● Americano de uma boca
- Americano de duas bocas ● Raku a gás ● Anagama de Baixa Temperatura ● Elétrico ● Raku a lenha

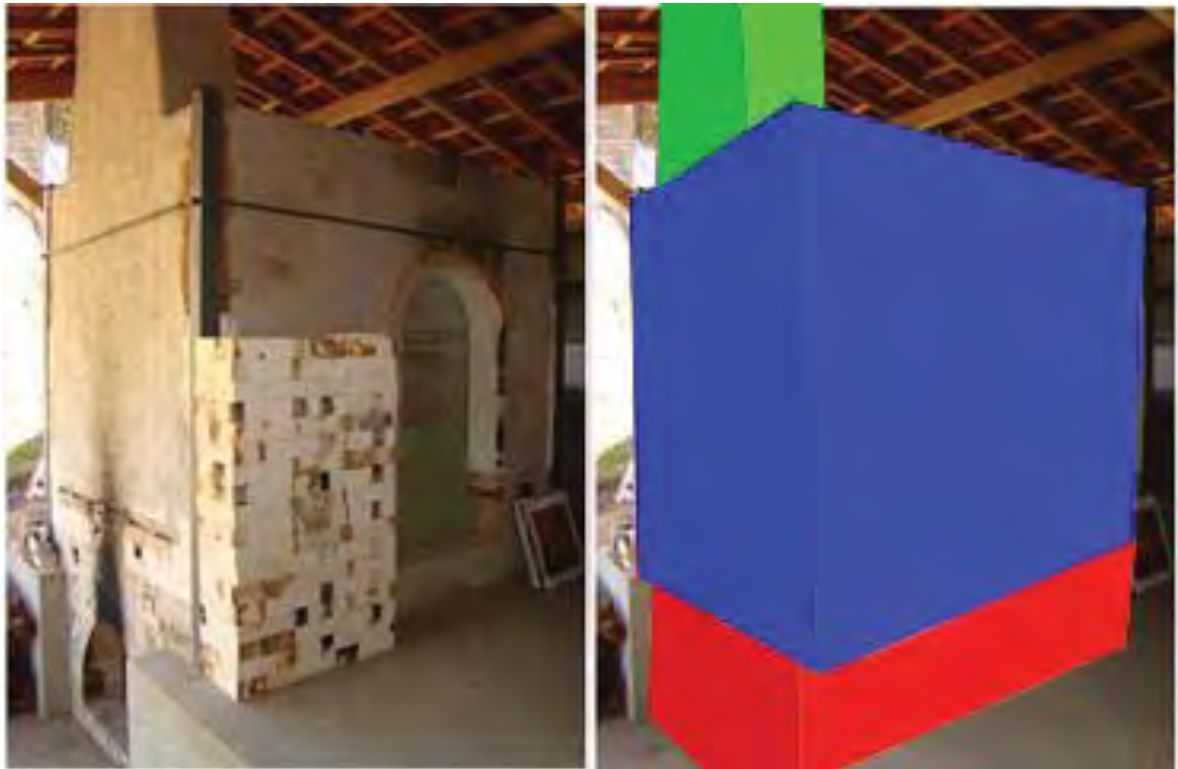


Figura 98: Forno Americano (4,00m alt X 2,20 m larg X 2,20 m prof). ● Fornalha, ● Câmara, ● Chaminé.



Figura 99: Forno a gás (3,70m alt X 2,00 m larg X 2,10 m prof). ● Entrada dos maçaricos, ● Câmara, ● Chaminé.

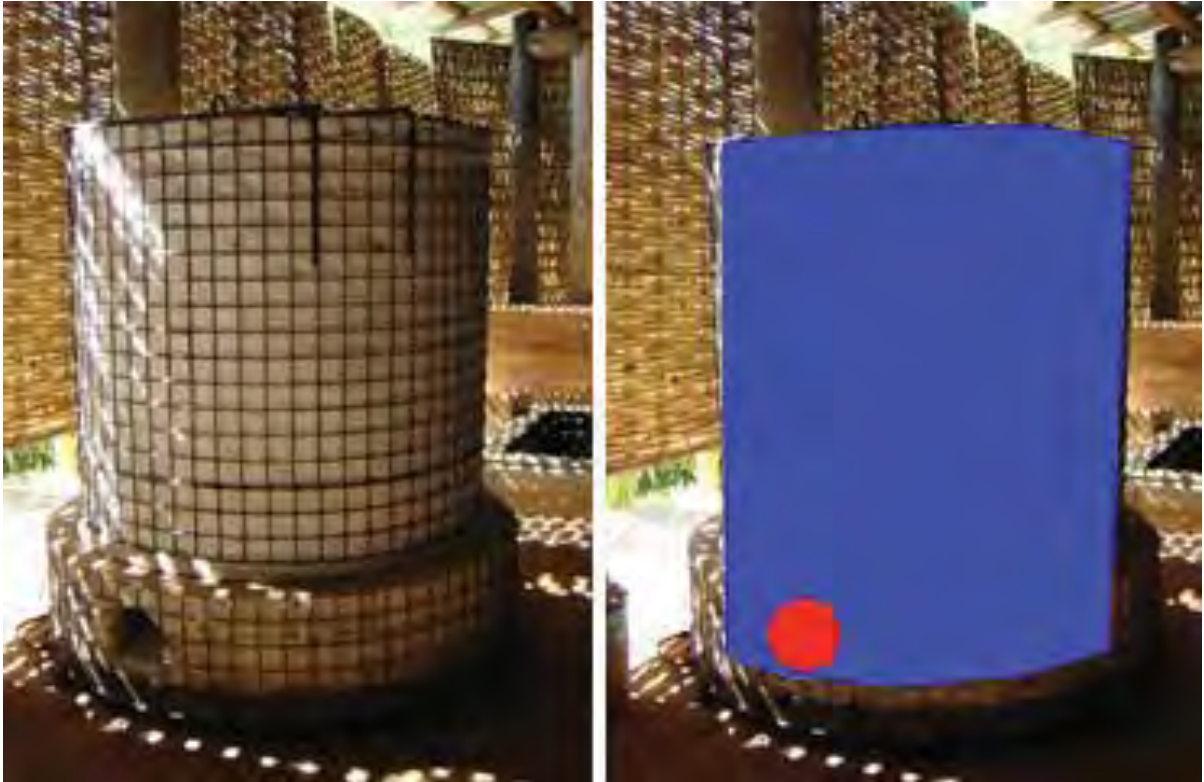


Figura 100: Forno de Raku (0,90m alt X 0,60 m diâmetro). ● Entrada do maçarico, ● Câmara.

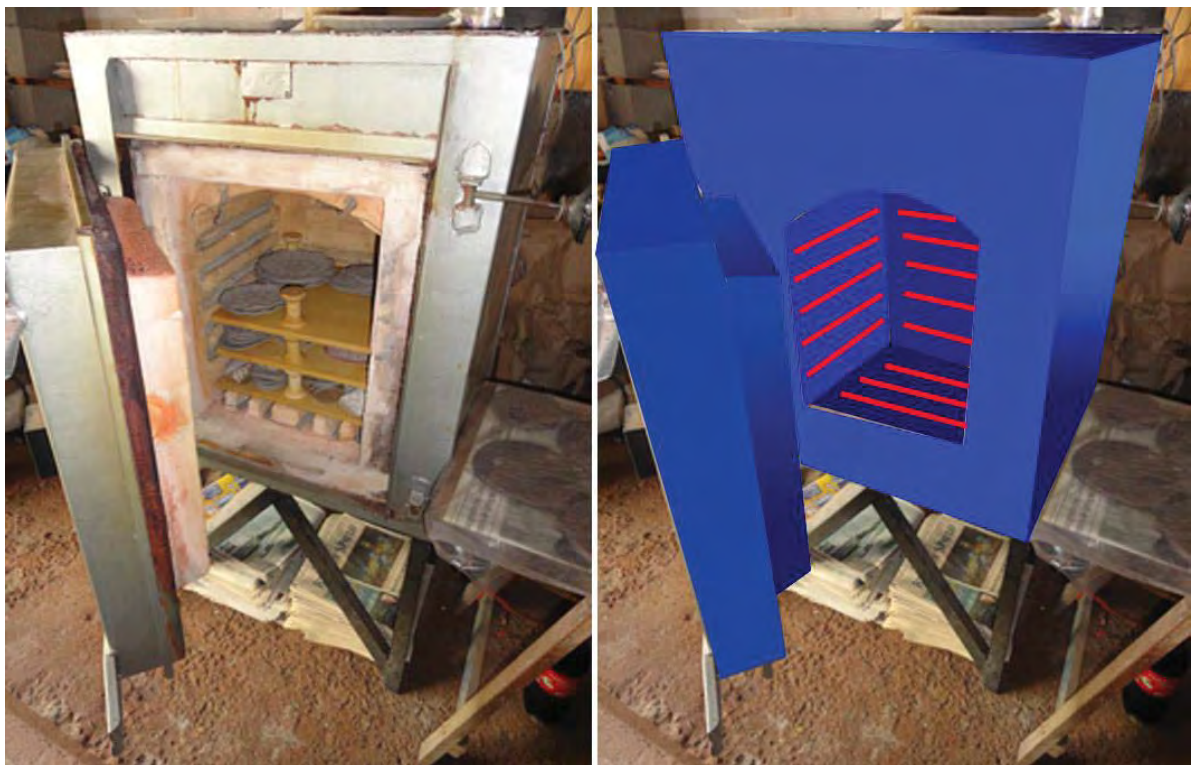


Figura 101: Forno Elétrico (0,90m alt X 0,70m larg X 0,70m prof). ● Resistências elétricas, ● Câmara.

CAPÍTULO IV: POR DENTRO DOS CINCO ATELIÊS QUE UTILISAM O FORNO NOBORIGAMA.



Figura102: Cinco dos seis fornos Noborigama existentes em Cunha, 2005.

Segundo o Anuário Brasileiro de Cerâmica de 2002⁴⁹, existem quatro setores específicos de trabalho com cerâmica:

- Cerâmica Tecnológica
- Cerâmica Artística Industrial
- Cerâmica Artística
- Cerâmica Artesanal

Considerando o setor da Cerâmica Artística como sendo o que “*abrange os ceramistas profissionais e/ou Ateliês de um ou vários ceramistas que possuem conhecimentos tecnológicos que lhes permitem exercer suas funções de mestres no mercado*” é possível atribuir aos Ateliês de Cunha, este enquadramento. Cabe ressaltar ser esta apenas uma das muitas definições possíveis de se tomar sobre o mesmo termo. Não pretendemos com ela ignorar o valor artístico dos outros dois caminhos por nós já estudados no primeiro capítulo, bem como da cerâmica indígena. Queremos sim apontar para um aspecto que lhes é comum: o fato de trazerem à tona, tanto estética quanto conceitualmente, mas por caminhos diferentes, a potência do objeto cerâmico.

Como já mencionamos, a opção por investigar mais profundamente os cinco Ateliês que fazem uso do forno Noborigama, deve-se a sua relevância e peso históricos no recente processo de transformação do cenário cultural e econômico da cidade de Cunha.

Apesar da experiência do grupo pioneiro do Ateliê Antigo Matadouro ter se configurado curta enquanto coletividade, sua relevância histórica no cenário local pode ser sentida até hoje: o uso do torno, a Alta Temperatura como referencial para queima, o conceito de Ateliê como espaço de criação, são exemplos da herança por ele deixada. Neste capítulo, nossas análises partiram da idéia que mesmo tendo se alimentado, em algum momento, de um mesmo referencial teórico-técnico (influência japonesa, busca por consolidar um trabalho autoral e uma vivência mais próxima à natureza), a poética pessoal, associada a particularidades da vida de cada ceramista, cuidaram de traçar caminhos singulares que em sua medida e a seu tempo, contribuíram com a identificação de cada Ateliê e de forma mais abrangente, da cerâmica de Alta Temperatura, com a cidade de Cunha. Desta forma, somando-se aos conhecimentos já adquiridos nos capítulos anteriores, poderemos finalmente condensar informações que nos permitam esclarecer as questões postas no início deste texto.

A ordem de apresentação dos ceramistas e seus trabalhos segue o olhar cronológico já disposto no capítulo II, sendo assim, apresentamos primeiramente o Ateliê de Mieko Ukeseki e Mário Konishi, simplesmente por ser o mais antigo dos cinco Ateliês, e o de Augusto Campos e Leí Galvão por último, por ser o mais novo d’entre eles.

⁴⁹ ANUÁRIO BRASILEIRO DE CERÂMICA, Associação Brasileira de Cerâmica, São Paulo, Maio 2002

Ateliê Mieko e Mário



Figura 103: Mieko Ukeseki e Mário Konishi, 2010.

Mieko Ukeseki

Precursora remanescente do grupo que deu origem ao Ateliê do Antigo Matadouro, ao lado de Alberto Cidraes, Mieko Ukeseki, natural da província de Mie – Japão, é considerada atualmente a grande articuladora dos processos mais relevantes que visam a preservação da memória histórica da cultura ceramista de Alta Temperatura em Cunha.

Com uma carreira sólida e trabalho de qualidade inquestionável, depois de anos focando suas energias sobre a dinâmica de produção e venda de suas peças no Ateliê, ela agora vem dedicando-se também ao projeto de construção de um Instituto de Cerâmica para o Município. Batizado de ICC: Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha, o ambicioso projeto (figuras 105 e 106) almeja ser a idealização de um corpo físico institucional, capaz de assumir o papel de gestor de dinâmicas que envolvam a divulgação, a preservação e o ensino da cultura ceramista na cidade.

Apesar de ir na contramão da história por nós percebida até o momento, pois articula-se dentro de uma esfera institucional (enquanto o trabalho em Ateliês, cujas dinâmicas ajudaram a identificação da cidade como pólo ceramista é pautada em mais no individualismo processual e na concretude do dia-dia), é assumido por Mieko como o grande

legado dos ceramistas para a cidade de Cunha e seus moradores, pois tem como prerrogativa:

[...] promover o crescimento e a difusão da atividade cerâmica, abrindo o seu acesso à população em geral, em ações educativas e culturais. Escola, museu e centro cultural, o ICCC apoiará a cultura local de forma global, promovendo eventos e ações, também em outras áreas. As gerações mais jovens serão o principal público-alvo da programação do Instituto, que dedicará muito da sua energia ao estabelecimento de vias de intercâmbio, tanto nacional quanto internacional, com outros centros e instituições educacionais voltados para a pesquisa nas áreas da cerâmica artística e artesanal. (Fonte: www.icccunha.org.br. Acessado em 18/07/2010)

Em verdade, desde o ano de 2005, quando tomou a iniciativa de articular o primeiro Festival da Cerâmica em Cunha, seu impulso em promover ações focadas na aproximação entre ceramistas e comunidade local tem cada vez mais ganhado força: exposições coletivas, oficinas de modelagem, o livro intitulado: 30 anos de Cerâmica em Cunha, e mais recentemente, um curso anual de cerâmica para adolescentes, ministrado pelos próprios ceramistas vinculados ao ICCC, figuram entre as mais bem sucedidas tentativas realizadas neste sentido.

Em relação a atual tendência para a institucionalização de algumas relações envolvendo a cerâmica ali produzida, percebemos alguns aspectos que motivam tal investida neste caminho:

- 1- Num primeiro momento a idéia de associativismo (concretizada no ano de 2006 com a fundação da Associação de ceramistas de Cunha: Cunha Cerâmica) é assumida com maior afinco pelos “novos ceramistas/ ceramistas urbanos”, ali instalados a partir do ano 2000. Para isso contribuiu o fato de terem eles a necessidade de conquistar seu próprio espaço no cenário ceramista local, e a articulação coletiva, de uma forma geral, é um dos caminhos para isso. Paralelamente a adesão dos ceramistas mais antigos mostrou-se mais resabiada, menos atuante e até certo ponto “ciumenta”, por se sentirem de alguma forma, mais íntimos da cerâmica produzida em Cunha, do que os referidos “novos ceramistas”.
- 2- Apesar de não haver consenso, entre os ceramistas, sobre a forma de gestão do ICCC, há aqueles que acreditam ser a criação deste corpo institucional uma garantia para a preservação de memórias das quais

todos que ali atuam/atuaram são/foram responsáveis diretos por escrever.

- 3- O fato de promover a formação de novos aprendizes configura-se como forma concreta e direta de aproximação da cultura ceramista, com a comunidade, estimulando o surgimento de novos Ateliês e favorecendo a manutenção de dinâmicas que constroem a identidade do pólo ceramista de Cunha.
- 4- Por objetivar estabelecer intercâmbio com outras instituições, o ICCC tende a se tornar uma vitrine que promova ainda mais a divulgação da cerâmica produzida na cidade, nas esferas nacional e internacional.

Por mais que estes processos sugiram bons resultados a médio e longo prazo, estão longe de serem entendidos da mesma forma por todos os ceramistas. Existem receios sobre a verdadeira contribuição do Instituto para promoção da cerâmica na cidade. O maior deles fica por conta do conflito entre as dinâmicas descentralizadas percebidas nos Ateliês, as quais já sabemos, serem responsáveis diretas pela estruturação do pólo ceramista de Cunha, ante a possibilidade da centralização de ações formatadas dentro de um ambiente institucional.

Mesmo sabendo que este impasse só resolverá com o passar dos anos, Mieko encara tais questões como algo natural, parte de um momento novo que se apresenta, e que por assim ser exige acomodação de ânimos e idéias. Para ela, a construção do ICCC representa acima de tudo, uma contrapartida justa, de quem obteve da cidade, no passado, acolhimento incondicional.



Figura 104: Logotipo do Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha. Note-se o desenho da câmara, peça torneada e chaminé, alusões à queima à lenha e ao forno Noborigama.

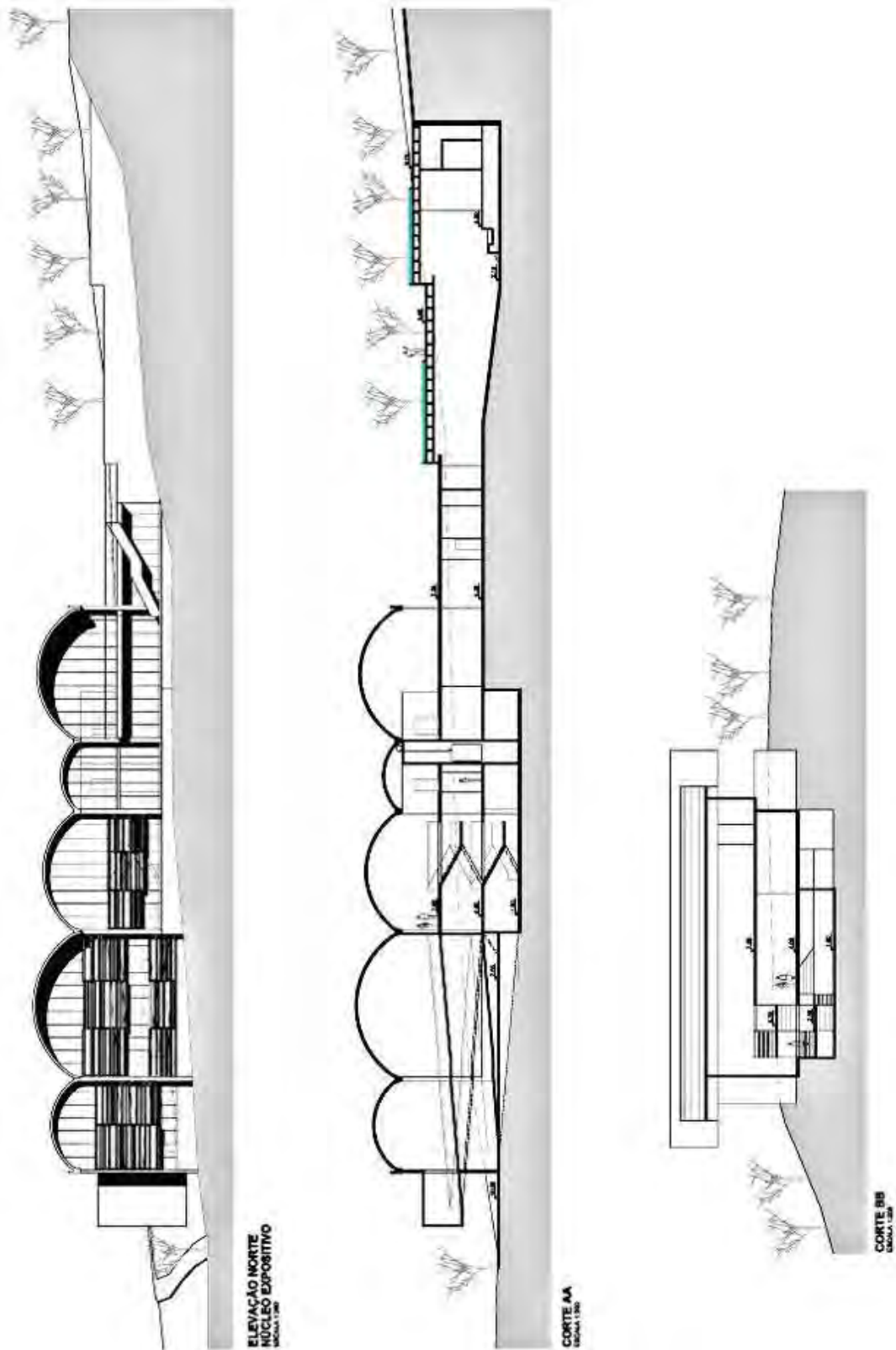


Figura 105: Projeto arquitetônico para ICCC.

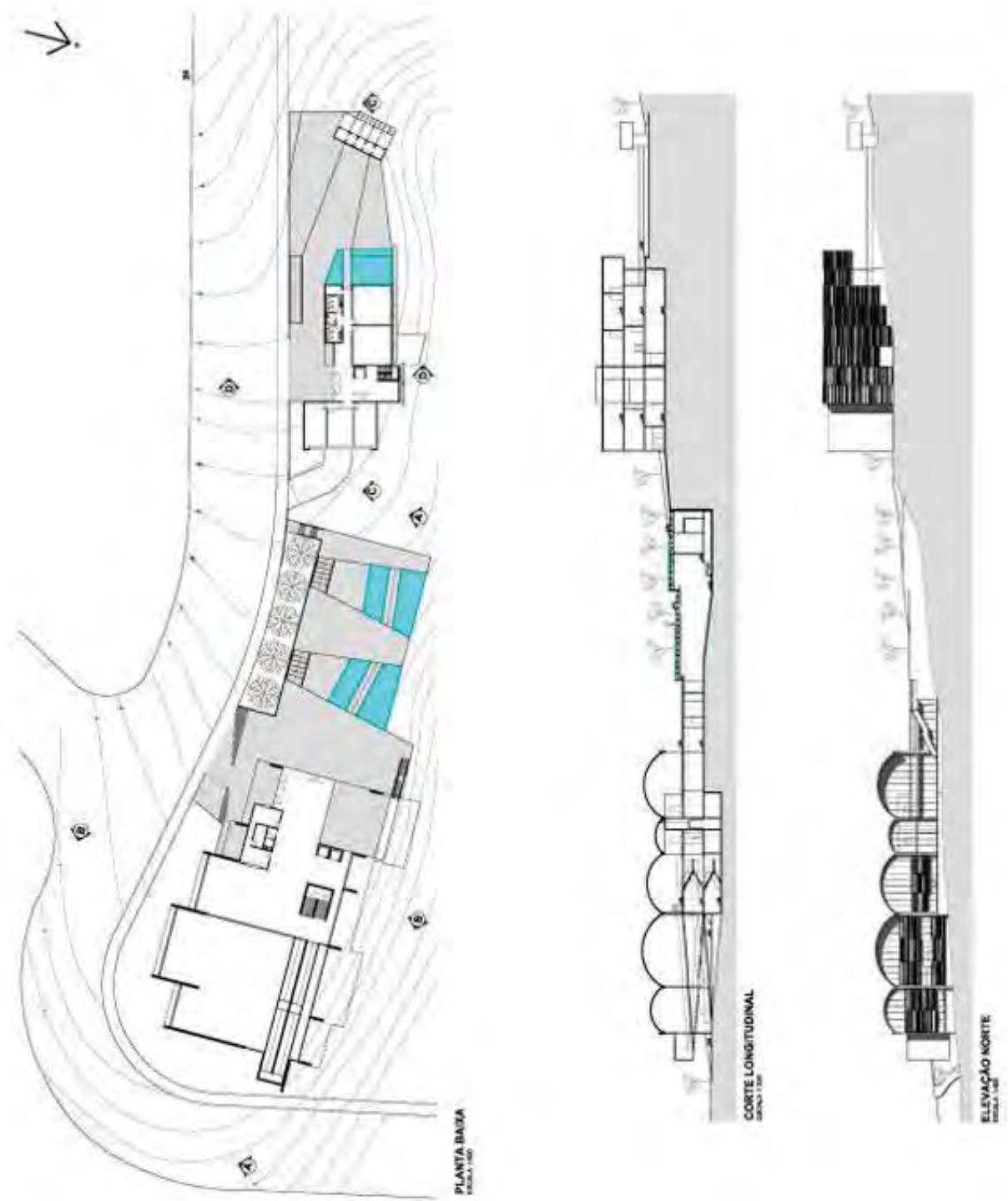
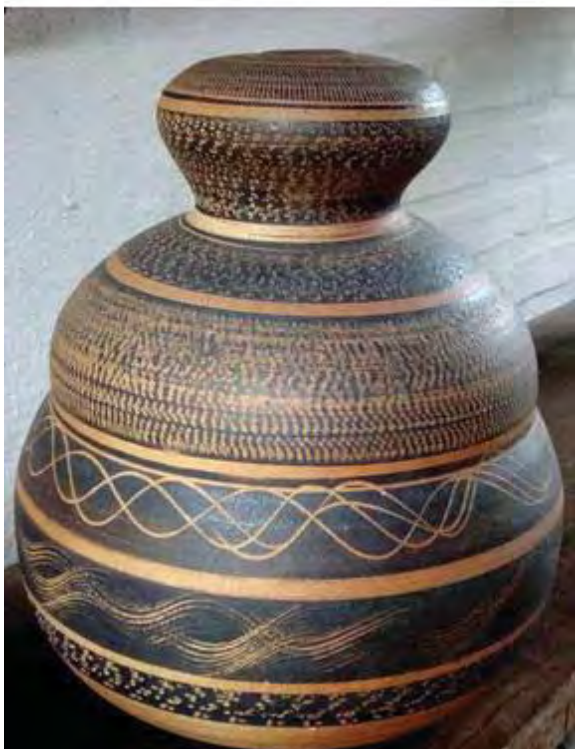


Figura 106: Projeto arquitetônico para ICCC.



Figuras 107 e 108: Sem título, medidas: altura 45cm, largura: 40cm, profundidade 12 cm.
Instrumento musical: altura 45 cm, diâmetro: 33cm.

Em relação à dinâmica de seu espaço de trabalho, percebemos que com exceção do intervalo maior entre as queimas: quatro meses em média, os compromissos envolvendo a criação do ICCC ainda não afetaram drasticamente sua rotina. A ceramista faz questão de preservar o ritual de oferendas aos deuses da cerâmica, (arroz, saquê e uma ramagem verde, representando respectivamente: fartura, alegria e vida) por ocasião das queimas no forno Noborigama, mantém o totem (figura 112) sobre a fornalha, como gesto de evocação dos tempos do grupo do Antigo Matadouro, e a abertura de fornada, diferentemente de outros Ateliês, é vista como algo muito íntimo, tanto que não as divulga abertamente, optando por se permitir desfrutar com mais tranquilidade as emoções do nascimento de cada peça.

Ao longo de seus quase quarenta anos neste ofício, a experiência diária permitiu-lhe perceber algumas sutilezas envolvendo a produção do objeto cerâmico. Para Mieko, tanto quanto a forma e o esmalte, a identificação de seu trabalho está vinculada a questões de cor, textura e plasticidade da argila empregada. Por conta disso, já há alguns anos vem desenvolvendo sua própria “receita” de massa cerâmica, sempre em busca destes pormenores.

Este cuidado em não se desvincular da matéria prima essencial, do



contato direto com a natureza é assumido também como um de seus temas prediletos: folhas, flores, galhos e principalmente sementes, são figuras recorrentes em seu trabalho. As figuras 109, 111, 116 e 117 nos dão um bom referencial para podermos perceber como estes diálogos são traduzidos na cerâmica.

Analisando parte do conjunto de trabalhos por ela produzido nos últimos anos, sentimo-nos instigados a fazer um exercício de buscar estabelecer relações de coerência formal entre eles, isso nos permitiu identificar algumas soluções estéticas bastante recorrentes e que, segundo nosso julgamento, permitem distingui-los dos demais trabalhos de outros ceramistas.

Como forma de ilustrar os resultados desta análise, elegemos uma de suas peças (figura 111) que agrega alguns destes sinais. Obviamente existem outros, como os grafismos feitos sobre óxido de ferro (figuras 108, 113 e 114), formas espiraladas (figuras 113, 114 e 115), aplicação de esmaltes, por imersão parcial (figura 116). Longe de querermos criar determinismos visuais, buscamos com isso, evidenciar a importância da poética pessoal no processo de identificação do ceramista e seu trabalho.

Figuras 109 e 110: Mieke Ukeseke. Sem título, medidas: altura 26cm; largura 22cm; profundidade 32cm; Sem título, medidas: altura 42cm; largura 35 cm; profundidade 12 cm.

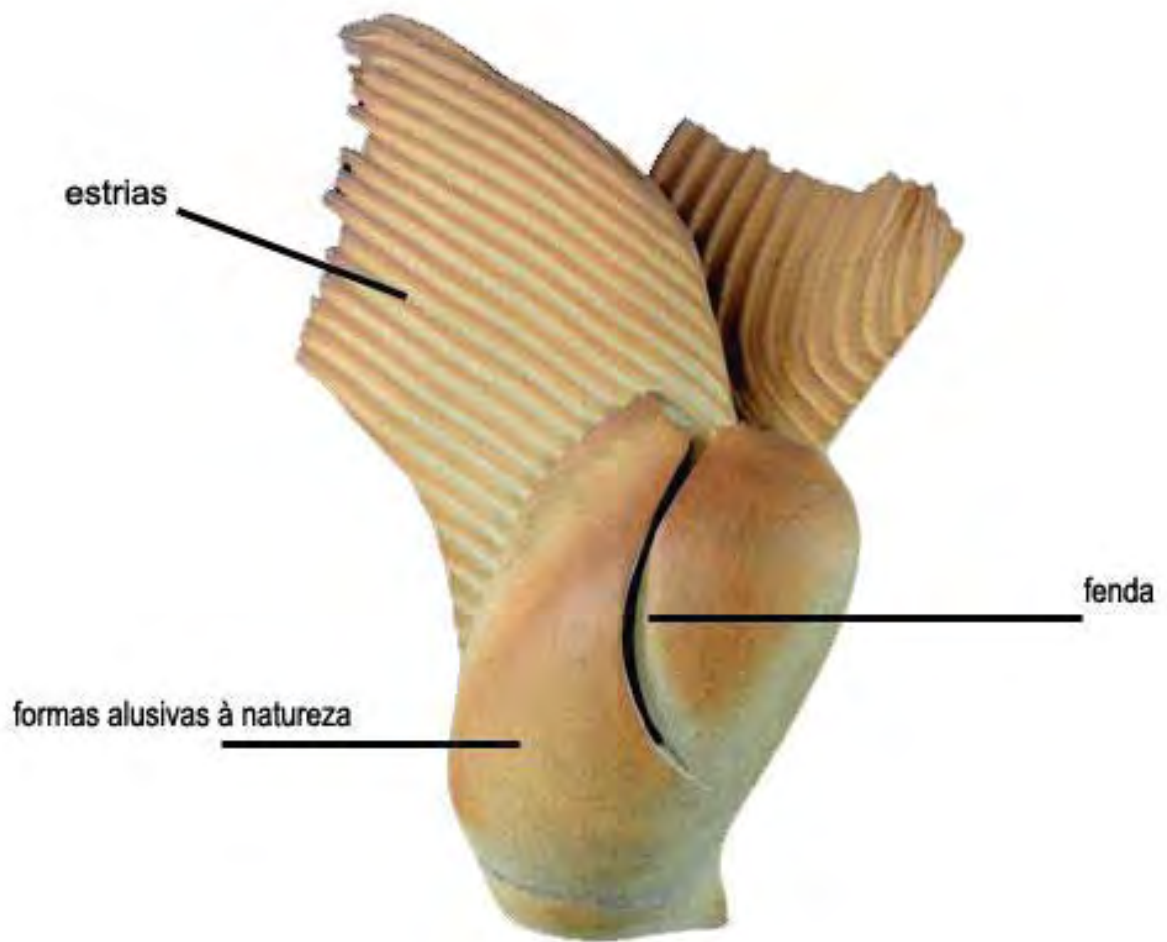


Figura 111: Mieke Ukeseke. Semente Voadora, peça típica da ceramista. Medidas: altura 33cm; largura 25cm; profundidade 15 cm.



Figura 112: Mieke Ukeseke. Três vistas do totem do Ateliê de Mieke e Mário. Note-se a representação de duas sementes na parte superior da peça, 2011.



Figuras 113,114 e 115: Mieke Ukeseke. Sem título. Imagem superior, medidas: altura 26cm; largura 29cm; profundidade 10 cm. Imagem central, Sem título, medidas: altura 52cm; largura 54cm; profundidade 15 cm. Imagem inferior, Sem título, medidas : altura 24cm; largura 26cm;profundidade 10 cm.



Figura 116: Sementes, Mieke Ukeseke, Largura média de cada semente: 10cm.



Figuras 117 e 118: Mieke Ukeseke. Semente voadora, ao lado uma possível referência para a ceramista. Dimensões: Alt. 34 cm X Larg. 37cm X Prof.18cm.



Figura 118: Mieke Ukeseke. Semente Voadora, medidas: altura 26cm, largura 25 cm, profundidade 14 cm.

[...] às vezes eu percebo, quando eu olho o trabalho de outro ceramista eu penso: eu deveria ter feito essa peça. Isso existe, mas eu acho que a criatividade e o desejo e o desenho que você tem dentro de você, também influenciam a formação, também influenciam a sensibilidade de cada um, assim como a observação, a maneira que cada um tem de ver a natureza. Eu gosto de interpretar relações com a natureza, do meu modo, da minha forma de expor da forma. Tem muitas obras que as peças são relacionadas com a natureza: com árvores, flores, com sementes, então eu pego o papel e faço um rascunho um traço e isso se torna, quando pego a massa na mão, uma peça tridimensional. Agora como caracterizar eu não estou muito preocupada, entendeu? Na hora que pego o barro eu não tenho muita preocupação, de ter que ser uma linha de trabalho. Não tem isso: Por que você é Mieke, você faz desse estilo, então tem que fazer desse estilo!!!. Eu pego e vou embora, como numa viagem. Depois que faço tudo (dou a forma), aí eu analiso se está dentro do meu trabalho, ou não. Entendeu? Aí, às vezes é difícil de aceitar, isso não é aquilo que eu queria, não está com a minha cara, aí eu observo por mais tempo, eu não ponho pra vender, fica lá no quarto, aí de repente passa um ano, dois anos, eu olho aquilo: ahhhhh tem razão!!! Entendeu? ahhhhh tem razão!!! Aí você quer mexer naquela peça [...]. A Arte é um caminho que você vai se encontrando com você mesmo. Descobrir por que naquele momento você fez aquele formato, não conseguiu nem dar nome. Passa um ano, dois anos, uma hora a gente lembra daquela coisa(...), aí vem o nome, aí você pega outro barro e refaz, isso acrescenta mais e assim acabo chegando na minha linguagem na verdade.” (Dvd Conversa com Mieke Ukeseke, 2010)



Figura 119: Vasos. Altura média 35cm, 2010.

Mário Konishi

Mário Konishi, natural de Cambé – PR, por sua vez, instala-se em Cunha, no ano de 1984, a princípio trabalhando como funcionário do Banco do Brasil. Nesta mesma década casa-se com Mieko e por influência natural inicia sua trajetória como ceramista. Segundo ele, ter a seu lado a “sombra” de uma pessoa tão competente como a Mieko, ao mesmo tempo que pôde ser visto como uma “comodidade”, foi na mesma medida, um grande desafio. Construir uma poética pessoal que não se permitisse ofuscar pela incontestável qualidade do trabalho de sua esposa não foi nada fácil, porém, hoje em vias de completar 30 anos de ofício, o estilo de suas peças, com cortes criando bordas sinuosas, vazios, colagens e degraus, difere de tudo o que encontramos na cidade, coloca seu nome entre os grandes ceramistas locais.

Extremamente modesto ao referir-se a seu próprio trabalho, mostra-se mais à vontade ao demonstrar o profundo respeito e admiração pela produção da esposa:

[...] Para ser realmente um ceramista você tem que conhecer, pesquisar, barro, pesquisar esmaltes essas coisas, e eu não fui a fundo nisso. Eu utilizo o barro para me expressar de alguma forma.[...] Como eu caí aqui com a Mieko e a

Mieko ela é ceramista mesmo, então de certa forma é uma comodidade, digamos assim, dá até uma “certa preguiça”, ela faz tudo, sabe tudo, então...Foi bom ter me casado com a Mieko mas também foi difícil, para você ter assim uma linguagem própria.” (DVD Conversa com Mário Konishi, Cunha/2010)

Diferente da maioria dos outros ceramistas, o registro livre e expressivo de suas idéias, em um pequeno caderno de desenho, é quem muitas vezes auxilia seu processo de criação. Por meio de figuras quase abstratas (figura:122 superior esquerda) extrai uma multiplicidade enorme de formas, as quais depura gradativamente em desenhos mais figurativos (figura 122 superior direita, inferior esquerda e direita). As passagens do croqui para o projeto e do projeto para a modelagem funcionam como filtros estéticos, capazes de eliminar aquilo que julga ser visto como impureza. Desta forma a inspiração trazida à tona pelo desenho, carregada de informações, com traços poluídos, consegue ser sublimada e dar origem a trabalhos que, como o apresentado na figura121 apresentam, assim como nos de Mieko, uma série de recorrências estéticas, possíveis de serem entendidas como parte de seu estilo pessoal.

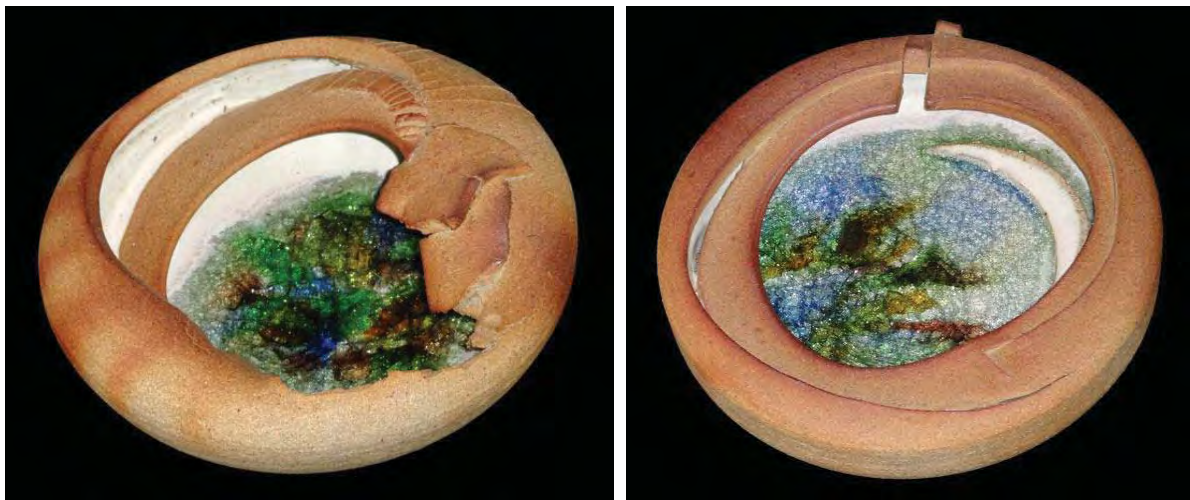


Figura 120: Mário Konishi. Peças produzidas a partir de uma mesma referência. Largura média 30cm.

O trabalho na verdade sempre tem uma evolução, sempre existe uma coisa que é uma continuidade de um trabalho anterior, mas ele nunca é o trabalho anterior. A Mieko também fala através do desenho, no fundo no fundo tudo é observação. E observação isso quer dizer o que? Que você tem que ter sensibilidade para captar as coisas. Minha característica é mais o traço, então por isso os cortes nos meus trabalhos, por que o traço, mesmo na cerâmica, já é um pouco complicado então eu utilizo o corte como traço. (DVD Conversa com Mário Konishi, ano 2010)

Baseados na análise de seus trabalhos, desenhos e conversas que tivemos, percebemos que uma das maiores motivações do ceramista quando projeta no objeto cerâmico sua intenção criadora, é buscar desvelar os segredos de coisas aparentemente insignificantes, tais como a projeção da sombra de um mesmo objeto, em diferentes momentos do dia, ou o desenho formado por uma raiz ressecada. Para Mário, um mesmo desenho, pode servir como referência para criação de dezenas de peças, durante anos. Seu trabalho mostra-se então como sendo um aprofundamento de algo aparentemente conhecido, um desconfiar constante da capacidade humana de entender determinado tema, como se sempre houvesse algo a ser desvelado, não admitindo o fim das possibilidades do olhar. Seu processo de criação é, portanto, um tecer constante de relações já vistas, mas não totalmente entendidas. O desenho, mais que em qualquer outro ceramista por nós estudado, assume papel de fio condutor de sua poética. Pelo registro no papel, capta possibilidades únicas de criação que com o tempo se revelam/traduzem pela mediação humana, em obra pessoal. A figura 121 ilustra algumas recorrências estéticas presentes no conjunto da obra do ceramista e que em nosso entendimento ajudam no processo de identificação de seu trabalho.

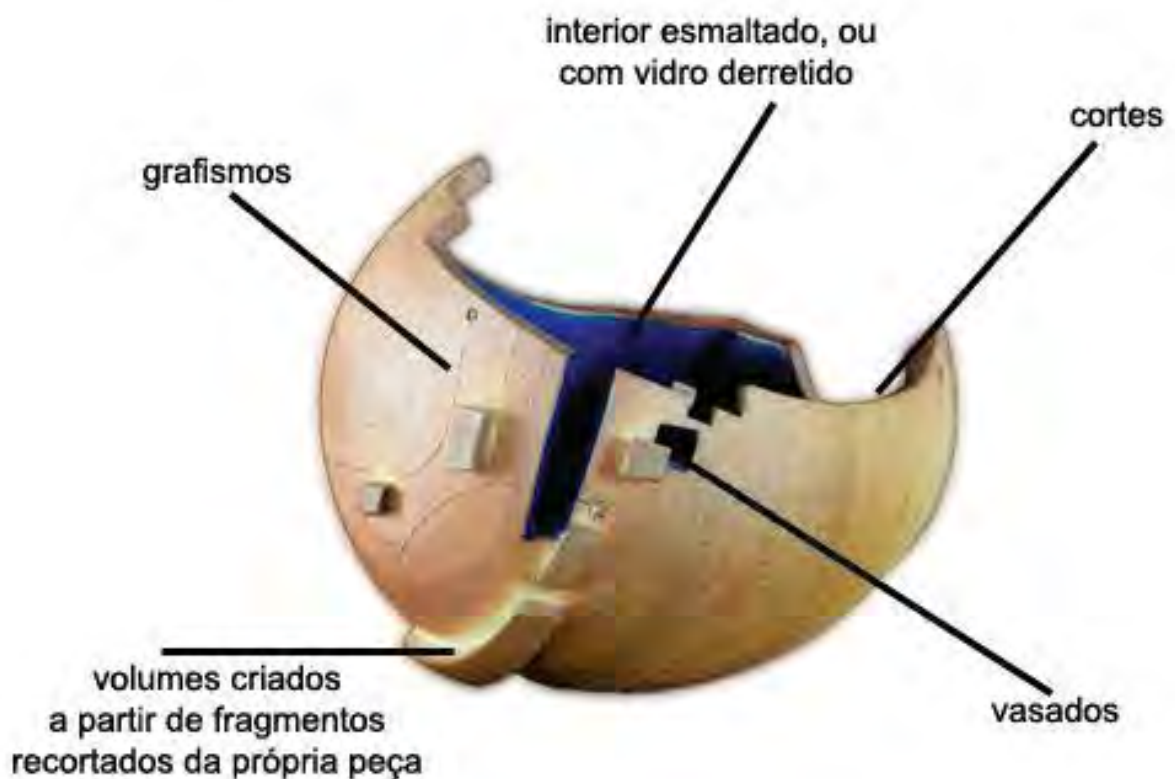


Figura 121: Mário Konishi. Peça típica do ceramista, altura 23 cm x largura 30cm x profundidade 24 cm.

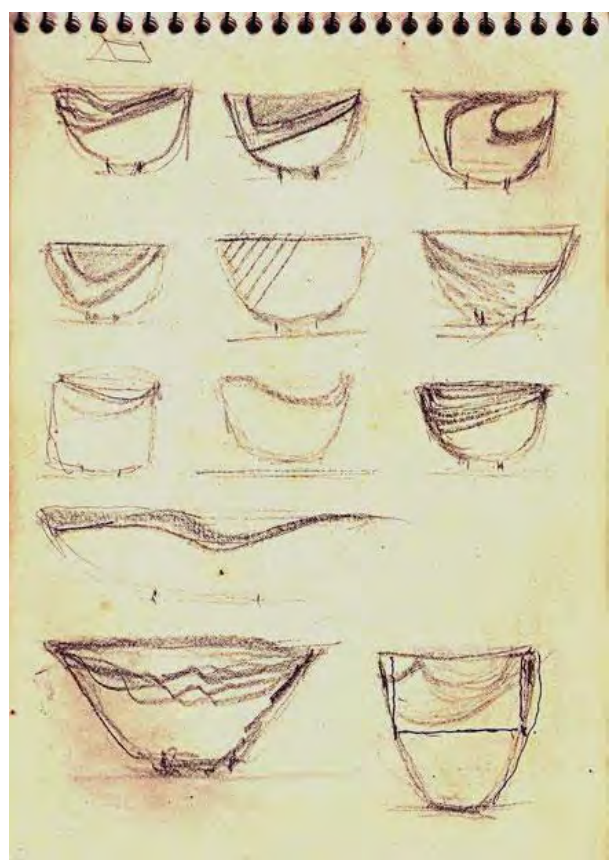
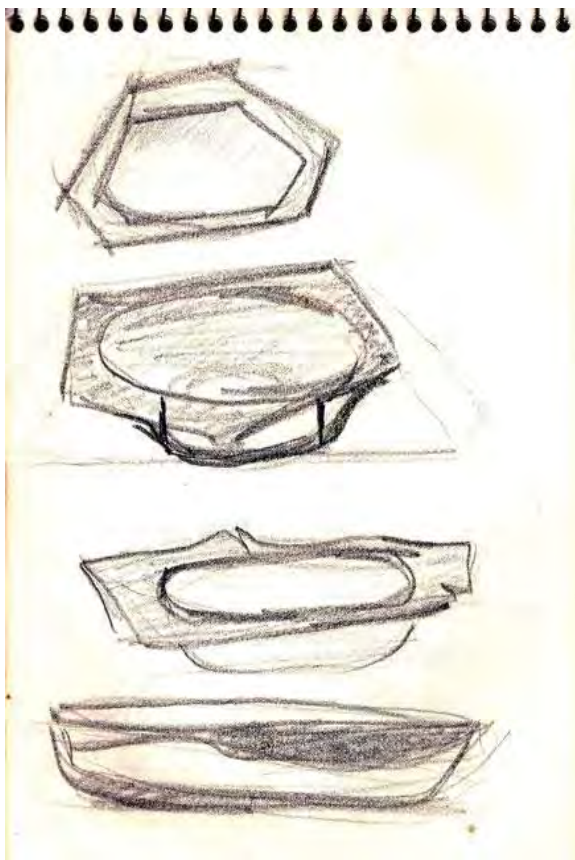


Figura 122: Estudos de Mário Konishi. 15x21cm. Foto Mário Konishi, 2011



Figura 123: Mário Konishi. Peças decorativas, 2011.



Figura 124: Mário Konishi. Vasos, altura média 40cm.



Figura 125: Mário Konishi. Peças, onde podemos observar como os cortes transformam-se em traços tridimensionais. Largura média, 30cm. 2011.

O Ateliê das sutilezas, esta é a definição que nos envolve após termos aprofundado nossos olhares sobre a produção destes dois grandes ceramistas. Ali pudemos evidenciar ser além da variedade de formas e estilos, também o respeito ao processo, ao tempo e ao trabalho do outro, uma das marcas que ajudam na identificação do pólo ceramista de Cunha.

Ateliê Antigo Matadouro

Alberto Cidraes



Alberto Cidraes, natural da cidade de Elvas, Portugal, no ano de 1970, parte para o Japão para cursar pós-graduação em arquitetura tradicional japonesa na Universidade de Kyushu. Inicia seus trabalhos em cerâmica no ano de 1972 quando conhece o casal Ukeseki, Toshiyuki e Mieko e com eles gesta a idéia de montarem um Ateliê coletivo fora do Japão.

← Figura 126: Alberto Cidraes, 2010.

Segundo ele, instalar-se em “*Cunha foi uma obra do destino e não uma escolha específica. Surgiu por que estávamos procurando um local rural, no Vale do Paraíba, por ser uma região montanhosa que fica a meio caminho entre Rio de Janeiro e São Paulo*”⁵⁰.

Como ceramista, mais do que a opção pela queima em Alta Temperatura, Cidraes opta radicalmente pela queima a lenha e em forno Noborigama.

Eu não só fiz a escolha da queima em Alta Temperatura, como fiz a escolha da queima a lenha, mais especificamente a queima em forno Noborigama, por que o forno Noborigama e a queima a lenha foram dois aspectos da cerâmica que fizeram parte do meu encantamento pela cerâmica no Japão [...] me encantei pelo barro como um veículo de auto-expressão que permite qualquer tipo de forma, e qualquer tipo de modelagem, e também a parte de transformação que é uma coisa meio litúrgica, meio mágica, a transformação do barro em pedra, através da queima em Alta Temperatura, [...] e como eu já era arquiteto, o forno Noborigama tem um aspecto muito interessante de arquitetura e de arquitetura dinâmica no sentido que é uma ferramenta que proporciona essa transformação do barro em pedra. Então a lenha e o forno Noborigama foram parte dessa minha entrada na cerâmica, eu não faria cerâmica se não fosse em forno Noborigama eu não tenho o menor interesse em fazer cerâmica num forno a gás ou num forno elétrico. (DVD, Conversa com Alberto Cidraes, 2010)

⁵⁰ SILVA, Kleber. DVD Conversa com Alberto Cidraes, Cunha, 2010.

Dentre os ceramistas radicados em Cunha, Cidraes é sem dúvida um dos mais plurais. O arquiteto, designer, professor, ceramista, apesar de ter um grande afeto pela cerâmica japonesa, não se rende a qualquer idéia de condicionamento de seu trabalho a tradições ou cânones. Sua poética está mais condicionada ao ato da criação do que à maestria na modelagem ou às técnicas de acabamento das peças, prova disso está na apropriação de “defeitos” (bolhas, rachaduras) em alguns de seus trabalhos, que sobre sua ótica são assumidos como efeitos do diálogo entre o Fogo, o Barro e o Homem.



Figuras 127 e 128: Alberto Cidraes. Exemplo de trabalhos apresentando rachaduras, 2010.

Atualmente, é também o único ceramista, d’entre os que queimam em Alta Temperatura, que faz monoqueima⁵¹ de seus trabalhos. Eliminando a necessidade da queima em biscoito, consegue reduzir custos sobre o trabalho, ainda mais pelo fato de fazer uso de refugo de madeira (construções, marcenarias, madeiras), bem mais barato que o eucalipto comprado em toras. Na busca de simplificar ao máximo a cadeia produtiva do objeto cerâmico, sem abrir mão de sua poética de criação, Cidraes aboliu o uso do esmalte, utilizando o engobe branco como contraste à cor da argila; o processo de modelagem das

⁵¹ Processo de queima onde a peça é queimada uma só vez. No caso de Alberto Cidraes, a opção pela monoqueima elimina a necessidade da queima em biscoito, reduzindo os custos sobre o trabalho.

formas primárias é geralmente terceirizado, seja por meio de um oleiro contratado ou pelo serviço de alunos interessados em aprimorar seus conhecimentos. Como forma de reduzir ainda mais os custos de produção, não raramente convida alunos de workshops ministrados no Ateliê e outros ceramistas, a participar de uma queima coletiva, contribuindo na ocupação das câmaras, manutenção do fogo e no rateio das despesas.

Hoje em dia eu cai muito numa forma de produção que vai sendo cada vez mais minimalista em termos de processo, em termos de técnica, em termos de acabamento [...] não uso mais esmaltes, não faço mais esmaltes [...] me satisfaço mais com a modelagem e com os efeitos do fogo sobre a peça. (DVD, Conversa com Alberto Cidraes, 2010)

Tudo isso faz de seu forno, o mais coletivo de todos os Noborigama instalados nos Ateliês da cidade. Tais encontros acabam se configurando como um rico momento de troca de referências pessoais e em certa medida incorporam ao Ateliê, aspectos de Escola Aberta, onde mesmo não havendo um programa de ensino definido, acontecem situações de aprendizado significativo, capazes de instigar novos olhares sobre caminhos a serem explorados.



Figura 129: Forno do Ateliê de Alberto Cidraes, 2010.

O atual Ateliê do Antigo Matadouro, projetado pelo próprio Alberto Cidraes, situado no Alto do bairro Cajuru, apresenta uma arquitetura rústica, toda em tijolo a vista, podendo até, num primeiro momento, confundir um visitante mal informado, levando-o a crer ser ali o local onde na década de 1975 se instalou o grupo do Antigo Matadouro. Na verdade a apropriação do nome, segundo depoimento do próprio Cidraes, além de legítima, constitui uma forma de homenagem e preservação da memória do grupo precursor da cerâmica artística de Alta Temperatura na cidade.

O Ateliê do Matadouro, nasceu em 75 [...] se você for ver quanto tempo ele durou e quanto tempo ele era só meu Ateliê e da Maria Estrela, você vai ver que o tempo que ele foi meu Ateliê e da Maria Estrela é maior do que o tempo que ele foi Ateliê de grupo. Então eu acho que essa herança é legítima, inclusive eu comprei a parte dos outros, e quem chamou o Ateliê de Antigo Matadouro, fui eu. Por que até 78 quando o Toshiyuki ainda estava no ateliê, ele não tinha um nome específico, cada um trabalhava com seu nome. Então eu acho que essa herança é legítima, eu tirei os tijolos de lá e construí esse forno, então quando eu mudei pra cá eu mantive o nome do Ateliê, Ateliê do Antigo Matadouro, por que era como a gente era conhecido, principalmente em São Paulo onde a gente fazia exposições como Ateliê do Antigo Matadouro, eu e a Maria Estrela. Agora por que ele é criticado? Por que matadouro é uma palavra negativa, que evoca sangue, morte, esse tipo de coisa, então por isso é que tem pessoas que não gostam. (Dvd, Conversa com Alberto Cidraes, 2010).

Considerando-se a abrangência das memórias vinculadas ao objeto cerâmico, algo que extrapola o espaço geográfico, por conta de toda a mística que o envolve, é possível afirmar que mesmo acontecendo de alguma pessoa sair do Ateliê de Alberto Cidraes, achando ter estado no Matadouro de 1975, não será de todo falso, pois além de ser um dos integrantes do antigo grupo e ter construído seu forno com os mesmos tijolos daquele, projetado por Toshiyuki há 36 anos atrás, o ceramista, o grupo, o Ateliê, em certa medida, se fundiram em torno de um projeto comum e cada qual incorporou em sua história, aspectos do Antigo Matadouro.

Em termos geográficos o Ateliê “original” ficava exatamente onde hoje está instalada a Casa do Artesão de Cunha, e surpreendentemente, ou lamentavelmente, onde “tudo” começou, não há sequer uma foto, uma placa, um espaço restaurado, nada que sugira sua importância histórica para a cerâmica de Cunha. Entre docinhos e artigos diversos, adormece, aquele que um dia foi a célula “Mater” de todo o complexo de Ateliês hoje

instalados na cidade, mostra evidente das dificuldades encontradas, ainda hoje, pelos ceramistas em preservar a memória histórica ali construída e da falta de sensibilidade do poder público em entender a cerâmica como elemento gerador de riquezas para o Município.

Contradições à parte, logo na entrada de seu Ateliê nos deparamos com um pequeno cômodo contendo algumas de suas peças mais antigas e de maior valor. Ali pode-se notar alguns primeiros diálogos entre o Ceramista e o Arquiteto Alberto Cidraes. Trabalhos, muitos deles em formas geométricas, aludem a castelos, casas de portas e janelas esguias, como que nos indicando estarmos diante de um mundo onde apesar dos acessos serem restritos, também não deixam de ser um convite a um exercício de olhar mais profundo, intimista, pormenorizado, despertando-nos assim uma curiosidade muito particular.



Figuras 130 e 131: Alberto Cidraes. Exemplo de trabalhos apresentando referências diretas à Arquitetura.

A cerâmica ora fosca, levemente acetinada pelo engobe branco, ou brilhante pela oxidação do ferro contido na composição da argila, reflete em suas manchas, memórias de um de seus grandes parceiros: o Fogo. Assistente dedicado que em seu turno de trabalho, trás à tona identidades até então latentes de cada peça.



Figura 132: Alberto Cidraes. Peças da série Luminárias, altura média, 20cm.

Do lado de fora, uma série de peças, intituladas “guerreiros”, espalhados por todos os cantos, ora postos sobre o corrimão, isolados no espaço, em prateleiras ou aglomerados como em frente de batalha, impactam-nos pela particularidade e expresividade de seus rostos protegidos por elmos, integrando, com uma centena de outros trabalhos, um gigantesco cenário, onde deixarmos de ser observadores e passamos pela sensação de sermos observados.



Figura 133: Alberto Cidraes. Guerreiros. Altura média 35cm.



Figura 134: Alberto Cidraes. Guerreiros. Altura média 50 cm.



Figura 135: Alberto Cidraes. Guerreiros. Altura média, 18 cm.



Figura 136: Guerreiros. Altura média 50 cm.

Casos como este, são recorrentes em seu trabalho, onde uma idéia, gera múltiplas peças com características semelhantes. Isso denuncia ser seu processo de criação, uma investigação profunda pautada na inesgotabilidade da forma, em relação à idéia. Para ilustrar melhor esta nossa constatação, apresentamos a seguir uma série de outros trabalhos do ceramista pautados nesta mesma busca.



Figura 137: Alberto Cidraes. Guerreiros. Altura média 35 cm.

Medindo entre 30 cm a 35 cm de altura, os trabalhos apresentados na figura 137 geralmente são produzidos a partir de pequenas peças feitas no torno e extrusora. Quando torneadas por alunos inespicientes, Cidraes se apropria de eventuais “defeitos”, como paredes

espessas, para esculpir ou re-tornear partes delas, a fim de criar saliências e degraus, de acordo com a necessidade de cada trabalho.



Figura 138: Alberto Cidraes. Peças sem título, a maior deles com 58cm de altura.



Figura 139: Ogivas, a maior delas medindo 47cm de altura.



Figura 140: Alberto Cidraes. Instrumentos musicais. Altura média 22 cm.



Figura 141: Alberto Cidraes. Cabeças. Altura média 20cm. Foto do autor, 2010.



Figura 142: Alberto Cidraes. Série bules. Altura média 25cm. Foto do autor, 2010.

Diferente de outros Ateliês, cuja preocupação entre a harmonia e equilíbrio entre forma e função do objeto é tomada como fator primordial no processo de elaboração dos trabalhos, para Alberto Cidraes a funcionalidade das peças é algo relativo, por exemplo: ao confeccionar a série de bules (figura 142), as paredes grossas, alças nada ergonômicas e “xícaras” pesadas, deixam o trabalho praticamente inutilizável do ponto de vista de uso cotidiano, no entanto, pela originalidade das formas, acabam adquirindo a força necessária para não dependerem da suposta inerente “funcionalidade física” do objeto bule. Cidraes defende a idéia de que a apreciação estética também pode ser considerada como um tipo de “funcionalidade intelectual”. Assim como percebemos no processo de criação de Mário Konishi, aqui também as peças nos revelam a clareza que tem o ceramista dentro de seu processo criativo, capaz de nos surpreender a partir daquilo que muitas vezes nos parece já encerrado em si mesmo.

Também ao se permitir estabelecer diálogos inusitados com o universo da tradição ceramista oriental, ao confrontar a cerâmica de Alta Temperatura, com pintura a frio, com tinta acrílica (ato que aos amantes inveterados da cerâmica tradicional japonesa, deve soar como verdadeira heresia), Cidraes reafirma seu trabalho como sendo antes de tudo, sinônimo de liberdade experimental.



Figura 143: Alberto Cidraes. Peças pintadas com tinta fria. Alturas: máscara 23 cm, vaso 26 cm, instrumento musical 29 cm.

Uma das poucas evidências à idéia de “tradição” fica por conta do totem exposto sobre seu forno.

Mesmo não praticando mais o ritual votivo aos “deuses” da cerâmica, na ocasião das queimas em seu Ateliê, a peça intocada a anos, figura como memória de um passado a ser respeitado.



Figura 144: Totem do forno de Alberto Cidraes.

Ali a referência mais evidente a algum tipo de prática votiva tendo como base o objeto cerâmico, fica por conta de uma área junto ao bambuzal existente no Ateliê, onde se amontoam dezenas de peças quebradas. O “cemitério”, como é conhecido o local, abriga cacos de trabalhos de alunos e do próprio ceramista. Este cuidado em não descartar memórias evidencia aspectos de uma relação respeitosa entre o ceramista e seu trabalho, criando uma verdadeira instalação a céu aberto. Ali o barro que saiu da terra, agora transformado em pedra, volta para ela, com novas memórias e nova identidade. Desprovido de qualquer pretensão, que não seja a de descansar em harmonia, surge de forma espontânea um espaço tão belo e rico como aqueles outros espalhados por todo o Ateliê.



Figuras 145 e 146: Cemitério de peças do Ateliê de Alberto Cidraes.

Sabedor do valor da riqueza cultural produzida em Cunha, Cidraes nunca escondeu seu interesse em promover a internacionalização deste patrimônio, por meio de uma Escola de Ensino Superior que promova o intercâmbio entre ceramistas de diferentes regiões. Neste sentido, assim como para Mieko e outros ceramistas, o projeto do ICCC representa um grande passo nesta direção. Em verdade, sua materialização pode criar precedentes para o desenvolvimento de uma nova mentalidade em torno do objeto cerâmico e de sua relevância cultural para cidade, onde diferente de como se mostrou durante os trinta primeiros anos contatos a partir de 1975, comunidade e ceramistas consigam desenvolver laços mútuos de pertencimento, fortalecendo cada vez mais o Todo Cultural ali encontrado.

Como pudemos perceber até aqui: os trabalhos em série, a arquitetura, a figura humana, o minimalismo processual, o experimentalismo, são elementos muito fortes em sua obra. Sobre isso ele mesmo relata:

Em meu trabalho pode-se identificar elementos africanos, elementos pré-colombianos, elementos do extremo oriente, japoneses, é claro, chineses até, elementos medievais, europeus, elementos do modernismo europeu, alguma influência até picasseana marginal, egípcia. [...] eu gostaria, por exemplo, que daqui a mil anos um especialista olhasse para meu trabalho e levasse algum tempo para ele identificar de época ou de que cultura esse trabalho é. [...] eu gostaria de ter uma síntese dentro do meu trabalho de uma variedade grande de épocas e uma variedade grande de culturas. Eu não quero que meu trabalho seja contemporâneo, e não quero que seja tradicional, eu quero que meu trabalho tenha elementos tradicionais e contemporâneos. (Dvd, Conversa com Alberto Cidraes, 2010).

Motivados por estas sugestões, apresentamos nas associações formais das figuras 147e 148, 149 e 150, 151e 152, alguns possíveis diálogos de suas obras, com trabalhos que nos remetem à pré-história, arte moderna e à contemporaneidade.

O fato de estabelecermos estas pontes especificamente com o trabalho de Cidraes deve-se ao fato de que em nenhum dos outros por nós pesquisados, esta abertura de se apropriar de elementos/referências de outras culturas mostra-se tão evidente, e de forma tão declarada, como parte do processo de criação, quanto em seu Ateliê.



Figura 147: Alberto Cidraes, Vênus, 1982. altura, 43cm.

Figura 148: Vênus de Willendorf, 24000-20000 a.C. altura, 12cm.



Figura 149: Alberto Cidraes. Cabeça.



Figura 150: Constantin Brancusi. Musa adormecida.



Figura 151: Alberto Cidraes. Casa.



Figura 152: Jannie van der Wel. Casas.

Tal como fizemos anteriormente, apresentamos na figura 153, algumas soluções estéticas que entendemos poder ser tomadas como características formais do trabalho de Alberto Cidraes.



Figura 153: Exemplo de peça típica do Ateliê de Alberto Cidraes.

Experimentalismo. Apesar da inegável maturidade e coerência de sua produção, após termos percorrido seu Ateliê, fica-nos entre outras coisas, a sensação de ser o espírito inquieto do ceramista uma das bases daquilo que pudemos identificar como sendo seu trabalho pessoal.

Ateliê Luiz Toledo



←Figura 154: Luiz Toledo, 2010.

Luiz Toledo

Luiz Toledo, natural da cidade de Cruzeiro – SP. Radicado em Cunha desde criança, em 1975 conhece os integrantes do Ateliê do Antigo Matadouro e começa a trabalhar como ajudante de produção, primeiramente com a função de preparar a argila e manutenção do espaço. Com o fim do grupo, resolve montar seu próprio Ateliê, ao lado do Matadouro, atual Casa do Artesão.

É o único entre os ceramistas que usam o forno Noborigama, que possui um trabalho próprio em cerâmica de Baixa Temperatura. Admite também perceber em seu trabalho, influências tanto das olarias, paneleiras e cerâmica japonesa. Segundo ele, quando criança, suas primeiras experiências com a manipulação do barro se deram no terreiro da, hoje extinta, olaria de seu pai. Das paneleiras, herdou referências técnicas, tais como a conformação de peças a partir da técnica de acordelado, o uso do sabugo seco e pedaço de cabaça como ferramentas úteis no processo de acabamento das peças. O trabalho com o torno, esmaltes e queima em Alta Temperatura, são influências evidentes de seu relacionamento com o grupo do Antigo Matadouro e das referências por eles trazidas.



Figura 155: Luiz Toledo. Figuras populares, 1980. 1 - José Paulino e Maria Angu, 2 - tocadores de viola, 3- amolador de facas, 4- paneleira. 1988.

Mesmo no caso de peças cuja superfície é quase que totalmente pintada a frio, nos chama a atenção a importância dada por ele à queima de Baixa Temperatura como fator imprescindível no processo de identificação de alguns de seus trabalhos. Assim como o objeto queimado em Alta Temperatura é entendido como fruto de uma somatória de procedimentos, para Toledo, a estética voltada para o artesanato popular não se resume a uma mera questão formal dentro de seu processo de criação, na verdade ela é tão temperamental quanto qualquer outra, não admitindo que a peça seja queimada em Alta Temperatura, para depois ser pintada. Diferente do que possa parecer trata-se aqui de uma questão mais conceitual, do que formal. Mesmo que fosse garantido ao trabalho, maior resistência mecânica, e se conseguisse uma argila que depois de queimada apresentasse a mesma cor e textura resultante da queima em Baixa Temperatura, ainda assim, segundo ele, seria como tirar a alma do trabalho, já que a caracterização daquilo que é Popular, a seu ver, passa pela idéia de ser aquele objeto fruto de um procedimento acessível à maioria das pessoas e neste sentido a Alta Temperatura configura-se uma grande limitação.



Figura 156: Luiz Toledo. Maria Angu e José Paulino. 2011.

Eu tenho um pouco das paneleiras, volta e meia eu estou fazendo potes, essas coisas, moldando “sem saber” tá saindo, [...] e traços orientais que eu aprendi com o Toshiyuki, essas coisas, e parece que tem uma coisa que fica junto com a gente, grudado na gente, aqueles traços das pessoas orientais, o estilo dele de trabalhar, e talvez seja um incentivo. Às vezes eu estou queimando aqui e volta e meia eu tô pensando nele. Já pensou? As coisas como que fica grudada na gente, as coisas boas, né? [...] a olaria de tijolo, por que a gente pega o barro lá, é a raiz de tudo, onde começa, é a olaria na verdade, onde a gente busca o barro pra fazer os trabalhos, pega ele bruto e trabalha ele aqui. (DVD, Conversa com Luiz Toledo, 2006)

Este respeito à Baixa Temperatura, além de suas referências infantis, vem dos primeiros tempos de trabalho como ceramista. Seu primeiro forno foi montado com base naqueles usados pelas poucas mulheres paneleiras, ainda existentes na cidade: encravado em um barranco. Posteriormente outros dois fornos, feitos com tijolos comuns ajudaram-no a aprimorar a queima do biscoito, até que no ano de 1984 construiu seu forno Noborigama de duas câmaras, com o qual trabalhou durante 25 anos.

Além da importância dos personagens representativos da cultura popular, para a criação de seu trabalho em Baixa Temperatura, outra de suas fontes inspiradoras são os recortes de revistas e jornais, colados por todo o Ateliê. O hábito, aprendido com Vicco⁵², cria uma atmosfera peculiar que divide a atenção do público com as cerâmicas dispostas nas prateleiras, por outro lado, não deixa de ser também uma forma de apresentar seu trabalho como sendo fruto de um diálogo direto com registros diversos, feitos mundo afora (figuras 158 e 159).

Mais que um emaranhado de imagens, este hábito dá corpo a um verdadeiro acervo de idéias, a ser utilizado, de acordo com a equação criada pela relação entre vontade pessoal e disponibilidade espacial do Ateliê, pois o pequeno espaço de 25m², por ser também área de trabalho para modelagem, acabamento, secagem e exposição, condiciona a produção do ceramista à venda das peças feitas anteriormente.



Figura 157: Luiz Toledo em seu Ateliê, cercado por recortes de jornais e revistas, acumulados durante sua carreira.

⁵² Toledo relata que Vicente Cordeiro (Vicco), possuía o hábito de colar imagens recortadas de jornais e revistas em seu espaço no Ateliê do Antigo Matadouro.



Figura 158: Luiz Toledo. Máscara intitulada Maluco Beleza; recorte de revista com trecho da letra da música Gita. Nome da peça gravado em sua parte posterior, 2011.

A máscara intitulada e assinada como Maluco Beleza, é uma referência direta ao cantor e compositor Raul Seixas. A partir de um dos recortes colados em uma das prateleiras do Ateliê, contendo parte da letra da música Gita (de autoria de Raul Seixas e Paulo Coelho), Toledo vê uma ligação direta com a cerâmica: “... *Eu sou feito da terra, do fogo, da água e do ar*”. Composto por dezenas de rostos, modelados individualmente e colados uma a um, o trabalho parece cantar em coro, o mesmo verso.

Diferente de outros ceramistas, como Mário Konishi, nestes casos Toledo cria um ou dois trabalhos a partir de um mesmo tema, e depois não retorna mais a ele. Importa-lhe condensar o encantamento daquela informação pontual, dentro de seu estilo pessoal. A coerência temática fica reservada para os vasos antropomorfos e figuras populares.

Outro exemplo deste tipo de referência na produção do ceramista são as duas máscaras apresentadas na figura 159. Para Toledo, a imagem do quadro “A persistência da memória”, pintado pelo artista espanhol, Salvador Dalí, no ano de 1931, retirada de uma revista, serviu de inspiração para tais trabalhos.



Figura 159: Luiz Toledo. Máscaras, 2010.

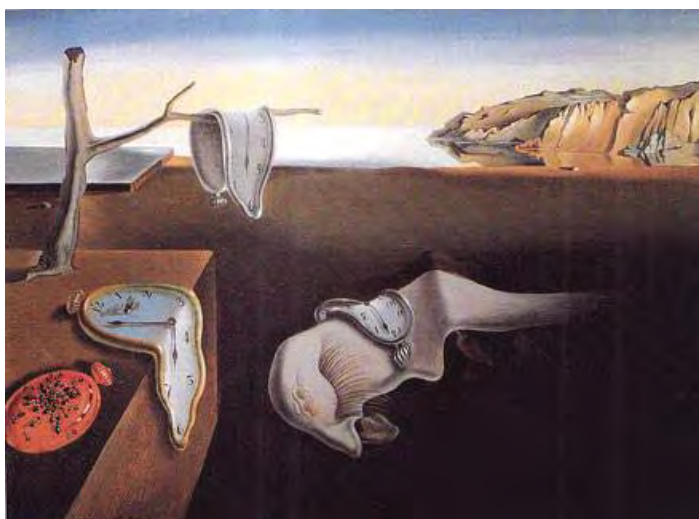


Figura 160: Salvador Dalí. A persistência da memória. Medidas: 24 cm X 33 cm.

Aqui, não lhe importa QUEM pintou, mas O QUE pintou. Não há um apego maior a qualquer outra imagem encontrada em revista ou jornal, senão pelo fato de conter algo que lhe chame a atenção. Desta forma, convivem ali, recortes de artistas consagrados e desconhecidos, pessoas do povo e alta sociedade.

Apesar de ter sido iniciado como ceramista dentro de um ambiente referenciado na cerâmica japonesa, quando questionado sobre seu apreço pelo universo tradicional na cerâmica, Toledo argumenta mais a favor de propostas de preservação da memória ceramista das panelas, do que do objeto cerâmico queimado em Alta Temperatura. Assim como Cidraes, já não adotava mais a prática votiva por meio de oferendas na ocasião das queimas em seu Ateliê e os dois totens que figuravam na sobre a fôrnelha de seu Noborigama, agora ficam guardados. Este certo desapego a uma possível referência tradicional vinculada à cultural oriental, revela que apesar do inegável respeito ao fôrnelha Noborigama e a seu valor histórico para a cerâmica produzida em Cunha, o vínculo maior para a transmissão de conhecimentos culturais, de geração em geração, que caracteriza as tradições, está atrelado visceralmente a dinâmicas da comunidade, coisa que os Ateliês de Cunha, até o presente momento, ainda não conseguiram efetivar.

Para ele, a perspectiva de construção de outro fôrnelha, é algo que, fica claro por seus próprios comentários, o animaria ainda mais a tomar novos rumos em sua produção, até por que em decorrência de problemas estruturais em seu fôrnelha, está impedido de realizar queimas em seu Ateliê, mas enquanto isso não acontece, buscar a melhor forma de se

entender nesta nova realidade vem sendo sua estratégia para continuar escrevendo sua história como ceramista. Desde o início do ano de 2010, Toledo tem recorrido a queimas coletivas, ora no Ateliê de Alberto Cidraes, ora na pousada Cheiro da Terra, de Marivaldo, como forma de continuar produzindo.

Segundo ele, o forno Americano, apesar de queimar menos peças, por consumir menos de lenha, exigir menos esforço físico para atingir temperaturas na casa dos 1280°C (em média, após 14h do início da queima) e produzir peças, esteticamente muito semelhantes às queimadas em forno Noborigama, é atualmente a opção mais viável, em termos de equipamento para seu Ateliê, tanto que se não fosse pela falta de recursos já teria enveredado por este caminho.

Considerando o objeto cerâmico como fruto de uma série de relações variáveis, já apresentadas nas tabelas nº1 e nº3, o fato de não poder se relacionar com o próprio forno configura-se uma situação que afeta diretamente a produção do ceramista. Neste caso, o que nos impressiona é justamente a forma como vem encarando esta limitação. Por ser visceral, a ponto do ceramista atribuir ao forno a missão de “dar a alma à peça”, seria natural sua auto-estima ficar comprometida a ponto de se deixar transparecer negativamente nos trabalhos, mas neste caso, percebemos que o caminho seguido foi o da adaptação. Seus trabalhos produzidos nas últimas queimas apresentam sim uma estética diferenciada (figura 161), demonstrando como estão conectadas questões de ordem espacial, material e afetiva. Isso não significa insinuar serem eles mais, ou menos relevantes que aqueles outrora produzidos totalmente em seu Ateliê, são sim, evidências materiais de uma relação a tempos estudada, em suas mais variadas dimensões: a obra de arte como extensão do artista.

Este tipo de entrega pessoal ao diálogo com situações nem sempre favoráveis, postas no dia-dia, com o passar dos anos, permitiu a Toledo, condensar de forma muito peculiar, tanto em relação à produção de trabalhos de Alta quanto em Baixa Temperatura, uma identidade pessoal que hoje lhe credita o posto de ser um dos mestres da cerâmica na cidade.



Figura 161: Luiz Toledo. Vasos antropomorfos, 2010.

Ao que tudo indica também a rotina “isolada”, impressa pelo trabalho no Ateliê, contribui para que os ceramistas muitas vezes não se entendam em relação à forma de encarem um mesmo assunto, como por exemplo em relação a questões relacionadas à autoria dos trabalhos. Para a maioria dos ceramistas, os procedimentos praticados para o forno Noborigama justificam a necessidade de terceirização de parte da produção, como por exemplo: a modelagem inicial de peças no torno, já para Toledo, não é totalmente legítima a autoria do trabalho de um ceramista que *“pega uma arte já semi-pronta e trabalha em cima”*.

O meu trabalho é um pouco diferenciado pelo modo de fazer, a criação do trabalho, você não vai fazer um trabalho parecido com o outro, cada peça é uma, e você trabalha com mais detalhes, o tempo que vai fazer uma peça é de dois, três dias, trabalhando em cima daquela peça, moldando, você pega um vaso, por exemplo, você vai batendo, formando o rosto, criando, e é isso aí a arte. Não é você pegar uma arte já semi-pronta e trabalhar em cima, só...ah, já fiz.[...] A gente fala assim: a gente dá o corpo, quem dá a alma é o forno. (DVD, Conversa com Luiz Toledo, ano 2010)

Outro problema direto desta situação é que com o passar dos anos, a falta de ações que dessem abertura à capacitação de novos aprendizes, parece ter imprimido no imaginário popular, uma idéia de não pertencimento dos ceramistas à cultura local.

Como já vimos, a constituição da Associação de Ceramistas (2006) e a criação do Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha (2010), com propostas de sensibilização juvenil para o universo da cerâmica artística (workshops e cursos gratuitos), sinalizam o despertar dos ceramistas para esta necessidade de aproximação cultural. Agora... se o caminho da institucionalização é a forma mais interessante de se conseguir isso? Eis aí uma questão cuja resposta ainda não temos condições de obter. Infelizmente, por faltar-nos o distanciamento histórico, necessário para não cairmos no campo das especulações, ficamos impossibilitados de tecer considerações a respeito do desenrolar deste processo, mas de qualquer forma, cabe aqui levantá-la para quem sabe vir a ser explorada em um estudo futuro.

Continuando com a linha de pensamento expressa nos Ateliês anteriores, apresentamos na figura 162, alguns apontamentos que sugerem aspectos visuais recorrentes na obra de Luiz Toledo. Mesmo não sendo exclusivos e de alguma forma possíveis de serem observados em outros Ateliês, queremos aqui alertar o leitor para a percepção de que a originalidade de cada ceramista, apesar de traduzir-se em diferentes formas, na maioria dos casos, atrela-se a um, ou mais fios de coerência, seja ela conceitual, ou plástica, neste sentido, as figuras 163 a 168 são apresentadas a fim de contribuir com este exercício do olhar.



Figura 162: Exemplo de peça típica do ceramista, queimada em Alta Temperatura.



Figuras 163 e 164: Luiz Toledo. Luminária planetário, altura 75 cm. Totem, altura 120 cm.



Figura 165: Luiz Toledo. Casal. Peça maior, altura 53cm.



Figuras 166 e 167: Luiz Toledo. Luminárias, 2009. Altura média, 50cm.



Figura 168: Luiz Toledo. Rainha e Rei, 2009. Altura, 58cm.

Ateliê Suenaga e Jardineiro



Figura 169: Kimiko Suenaga e Gilberto Jardineiro

Gilberto Jardineiro, natural da cidade de São Paulo artista polivalente, com conhecimentos nas áreas de astronomia, fotografia e publicidade, no início da década de 1980, instala-se no Japão e inicia seus estudos na área da cerâmica. Conhece e casa-se com Kimiko Suenaga, natural da cidade de Yokohama – Japão, ceramista já atuante com Ateliê em Tóquio. No ano de 1984 o casal, que já mantinha contato com Alberto Cidraes desde os tempos do Ateliê coletivo do Antigo Matadouro, decide vir para o Brasil e também se instalar em Cunha.

Localizado próximo na altura do Km 49 da rodovia Paulo Virgínio – SP 171, o Ateliê Suenaga e Jardineiro atualmente mostra-se como a grande referência da cerâmica local para turistas que visitam Cunha pela primeira vez.

Entre os anos de 1975 a 1988 praticamente toda a produção dos Ateliês da cidade era comercializada com galerias, lojas de decoração e Shoppings principalmente das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Neste período, por nós entendido como etapa de acomodação e formação dos ceramistas, maturação dos trabalhos e ações individuais, a visita de turistas, seja à procura da cerâmica ou em busca de um contato mais próximo com a natureza, acontecia de forma esporádica. Não havia, até então, nenhum canal consistente de comunicação que aproximasse o consumidor final, da cerâmica ali produzida, e mesmo que houvesse, até o ano de 1988, a cidade contava com apenas duas opções de hospedagem em hotéis, sendo uma delas afastada da área urbana.

Linha do tempo da cerâmica artística em Cunha

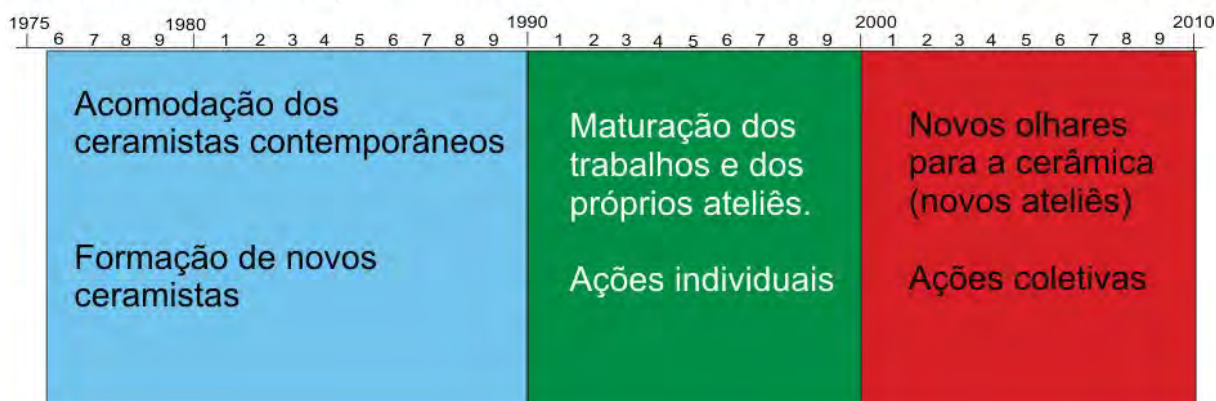


Figura 170: Linha do tempo da cerâmica artística em Cunha.

Kimiko Suenaga nos lembra que na primeira edição do Kamabiraki⁵³ em seu Ateliê, foram confeccionadas 50 cópias manuscritas de um convite (figura 171), todas enviadas a amigos do casal. Segundo ela, já que um forno grande como o Noborigama, que comporta muitas peças, na ocasião da abertura das câmaras traz muitas emoções, pois cada peça é tomada como única, nada mais justo que partilhá-las com pessoas queridas.

A idéia deu tão certo, tanto do ponto de vista afetivo quanto de divulgação e venda dos trabalhos, que não tardou para ampliarem sua lista de convidados⁵⁴. De lá para cá, foram confeccionadas muitas outras versões do convite, (ver anexos C,D,E) nos dão uma idéia da evolução deste material e revelam a busca por produzir uma peça gráfica capaz de dimensionar informações capazes de despertar a curiosidade (imagem do forno, peças) e facilitar o acesso do turista ao local (mapa de como chegar ao Ateliê e à cidade).

Toda vez que eu faço uma abertura, eu faço uma abertura a cada dois meses, eu nunca repito um convite, eu sempre faço um convite novo, uma ilustração nova, uma foto nova, um texto novo, e eu distribuo isso em mídia, eu tenho um cadastro, divulgo isso da melhor forma possível. Só que ao falar do meu Ateliê eu nunca deixei de falar de Cunha, eu não concebo a cerâmica em Cunha, sem falar da cidade de Cunha. (Dvd, Conversa com Gilberto Jardineiro, ano 2011)

⁵³ Abertura pública de fornada. Realizada pela primeira vez, em Cunha, no ano de 1988.

⁵⁴ Atualmente a lista de contatos de e-mails do Ateliê conta com mais de 6000 endereços



Figura 171: Facsímile do 1º convite para abertura pública de fornada do Ateliê Suenaga e Jardineiro, 1988.

Mesmo antes da popularização do e-mail, já contavam com uma lista de contatos com mais de 3000 nomes, demanda esta suprida apenas pela impressão dos convites, em gráfica e enviados via correio.

Para eles, este investimento em divulgação, independente do retorno que traria em termos de visitação, (em geral, muito desproporcional em relação ao número de convites enviados) sempre foi visto como algo de longo prazo, cujo efeito maior se daria pela indicação positiva do evento, por parte dos próprios turistas visitantes, a amigos e conhecidos. Graças à confiança do casal, na qualidade de seu trabalho, esta estratégia de divulgação pôde



ser aplicada de forma economicamente viável. Em pouco tempo, aquilo que começou como uma confraria de amigos passa a estabelecer as bases de uma nova dinâmica em relação à produção e venda de cerâmica na cidade. Dali em diante, cada vez mais, os ceramistas ao invés de continuarem indo a outras cidades para vender seus trabalhos, passam gradativamente a serem visitados e a vendê-los no próprio Ateliê.

Figura 172: 2º versão do convite elaborado por Gilberto Jardineiro em 1988, enviado por correio para abertura pública de fornada do Ateliê Suenaga e Jardineiro. Dimensões: 14 cm X 21 cm. Perceba-se o uso de escrita datilografada, ao invés de manuscrita, como forma de mudar o aspecto visual do convite.



Figura 173: Abertura de forno, Ateliê Suenaga e Jardineiro.

Receber a visita no próprio Ateliê e vender a peça no próprio Ateliê tem duas coisas muito positivas, primeiro para o ceramista ele se desvencilha do problema de vender a peça, por que fazer a peça é uma coisa muito prazerosa, queimar é a finalização de todo um processo, quando você abre o forno e a cerâmica está pronta, mas o que você faz com isso depois? Isso ninguém ensina na escola, essa abordagem inclusive é meia [...] é uma coisa que todo mundo desconfia muito, se você pensa em vender o seu trabalho você é visto como comerciante [...], inclusive a gente quase não aceita encomenda, por que a encomenda te coloca numa idéia que não é sua. Conhecer as pessoas que vão usar, que vão levar a sua cerâmica, pode parecer uma coisa desnecessária do ponto de vista artístico, mas do ponto de vista da cerâmica é fantástico você conhecer as pessoas que olham para sua cerâmica e falam: nossa que legal, eu vou levar isso. Então a coisa do vender a cerâmica é uma questão que pouco se discute como, por que é uma coisa comercial e tal, mas é ela que define como você vai ser como ceramistas [...] no nosso caso nós encontramos uma fórmula bem legal de vender a cerâmica, no próprio Ateliê, conversa, explica, a pessoa não leva só o objeto, essa é uma coisa legal, ela leva o objeto e a sua história, isso é importante para a cerâmica. (DVD Conversa com Gilberto Jardineiro, 2011)

Com o aumento no número de visitantes, a carência de opções de hospedagem e alimentação, veio à tona como um grande problema que dificultava a permanência do turista na cidade, desestimulando um possível retorno e indicação da visita a outras pessoas. Essa falta de infra-estrutura levou Kimiko e Gilberto a sugerirem a amigos, principalmente donos de sítios, que adequassem suas instalações para o recebimento deste público. Desta iniciativa surgiram as primeiras pousadas da cidade e conseqüentemente o precedente de viabilidade econômica, ligado diretamente ao turismo impulsionado pela cerâmica, que por sua vez acabou por referenciar outros empreendimentos nas áreas de hotelaria e gastronomia.

Graças à sensibilidade do casal em perceber que a conquista da autonomia em relação ao modelo de venda de peças posto até fins da década de 1980, passaria pela articulação de um sistema muito maior que os limites do Ateliê, o caminho que a Cerâmica de Alta Temperatura já vinha trilhando desde 1975, pôde ser ainda mais ampliado.

Por mais que o envio de um convite ainda tenha grande importância na dinâmica de divulgação do Ateliê, não cria os vínculos necessários para que o visitante volte outras vezes. Como forma de sustentar o sucesso do evento de abertura de fornada, Kimiko e Gilberto optaram por torná-lo periódico, em média a cada dois meses. Desta forma cria-se uma rotina capaz de permitir ao turista programar sua visita com antecedência. Neste sentido, a organização da programação do Ateliê é tamanha que no dia da Abertura, um banner posto em lugar de destaque, já informa e convida o visitante para a Abertura seguinte. A articulação de pequenos detalhes parece ser um dos grandes segredos do sucesso do Ateliê Suenaga e Jardineiro, mas seu grande diferencial, em termos de relacionamento com o público, não está na forma de convidar, mas de receber as pessoas.

Em dia de Kamabiraki, funcionários uniformizados informam os visitantes sobre os espaços do Ateliê; um garçom serve petiscos, água, vinho e refrigerante e Gilberto Jardineiro assume aquele que talvez seja seu papel mais importante dentro da dinâmica do Ateliê: “mestre de cerimônia”. Em horários predefinidos (10h00min; 12h00min; 14h00min. e 16h00min.), abre-se uma das câmaras do forno, cada qual acompanhada por uma explicação fervorosa sobre aspectos geológicos, históricos, estruturais, do objeto cerâmico e do forno Noborigama. Durante aproximadamente uma hora, ele entretém os visitantes, alternando entonações de voz, piadas, seriedade, explicações teóricas, práticas (pintura de peças, estados da argila, composição de esmaltes, tipos de minerais usados, diferença estética entre Alta e

Baixa Temperatura de queima, como é fechada e barreada a porta do forno, como se mede a temperatura interna); apresenta a tabela de acompanhamento da queima, onde são marcados os tempos de elevação da temperatura de cada câmara e até mesmo o tempo em que são lançados os diferentes tipos de lenha (grossa, média ou fina); tabela periódica de minerais, sempre assessorado por seus funcionários, ou por participações pontuais de Kimiko (em momentos de demonstração prática de alguns procedimentos técnicos para pintura das peças).

Munido deste grande leque de possibilidades, o Ateliê Suenaga e Jardineiro consegue apresentar a Cerâmica por um viés onde a história, a pesquisa de materiais, a ação profissional, coletiva e coordenada de toda uma equipe de trabalho, atrela-se em prol de um objetivo comum, tudo isso sem que seja necessário abrir mão de sua dimensão “mágica”, inerente a este tipo de ofício. Cria um belo contraponto à visão romântica de Cerâmica como sendo apenas um trabalho harmonioso e prazeroso com os quatro elementos da natureza: fogo, terra, água e ar. Ao final da apresentação, com a câmara já aberta, não raramente as cerâmicas são retiradas sob flashes e aplausos, a empolgação do público, encantado com a riqueza da quantidade de informações recebidas, leva algumas pessoas até mesmo a “disputar” por determinadas peças.

O cuidado do casal com a importância da totalidade visual do ateliê aparece até mesmo no momento da venda dos trabalhos. Enquanto o plástico bolha, papel Kraft e até mesmo jornal são utilizados por outros ceramistas para embalar suas peças, Gilberto e Kimiko desenvolveram uma linha de caixas em MDF, identificadas com o logotipo do Ateliê, cuja proposta atende às necessidades de pessoas que querem já sair do Ateliê com uma lembrança pronta para ser presenteada a alguém. Além disso, este tipo de embalagem, por ser mais resistente, acaba acondicionando as peças, de forma mais segura, o que por vezes contribui para a decisão do turista em comprar ou não um trabalho.

Neste ritmo, este mesmo ritual repete-se por mais três vezes, durante o dia, já há mais de vinte anos, ajudando Cunha a se projetar cada vez mais como um importante centro produtor de cerâmica no Brasil.



Figura 174: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Peças acondicionadas em caixas de MDF, 2011.



Figura 175: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Peças expostas no Ateliê, 2011.

Suenaga & Jardineiro

ATELIER DE CERÂMICA

Nossa cerâmica é queimada durante 30 horas seguidas em forno Noborigama e combina essencialmente temperaturas elevadas com as cinzas que estão na emulsão do esmalte e na circulação das chamadas.

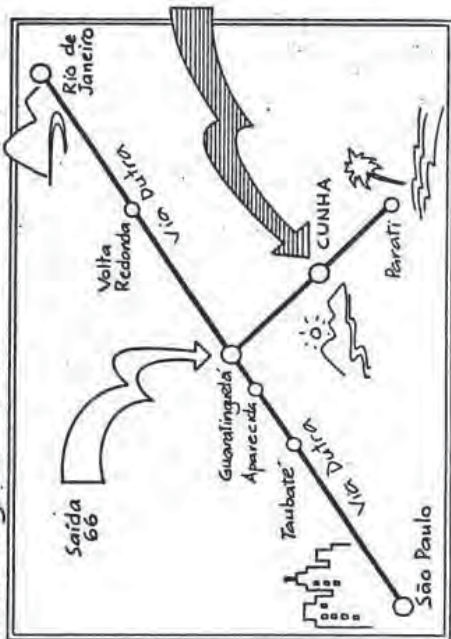
Extraímos nossas argilas na própria região e com elas desenvolvemos esculturas, objetos, mosaicos, potes com pintura floral cobalto, recipientes para arranjos florais, pratos de Sashimi e uma grande variedade de utilitários exclusivos que ficam, nesta ocasião, expostos junto ao forno, propiciando aos visitantes um momento único de acesso ao trabalho de nosso atelier.

Cunha é estação climática e reserva ecológica na Serra da Bocaina, a caminho de Parati. É conhecida por sua cerâmica, trutas, carnes defumadas, cogumelos, cachoeiras, águas virtuosas, belas paisagens naturais e rico folclore popular.

Aguardamos sua visita.

Ceramistas KIMIKO SUENAGA &
GILBERTO JARDINEIRO
Chácara Mantiqueira
C.P. 40
CEP 12530 - CUNHA - SP
Tel.: (0125) 71-1530
71-1628

Como chegar a Cunha



DISTÂNCIAS

SÃO PAULO → GUARATINGUETÁ = 113 Km
RIO DE JANEIRO → GUARATINGUETÁ = 256 Km
GUARATINGUETÁ → CUNHA = 51 Km
CUNHA → PARATI = 50 Km

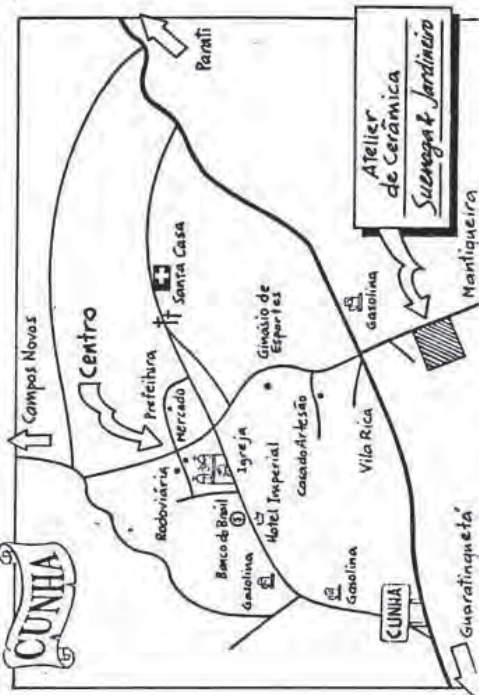


Figura 176: Versão do primeiro folder do Ateliê Suenaga e Jardineiro, enviado por correio à lista de contatos do casal. 1989. Superior (verso), inferior (frente). Dim: 14 x 21cm.

Como já pudemos observar nos Ateliês de Alberto Cidraes e Luiz Toledo, aqui também encontramos um sentimento de profundo respeito ao forno Noborigama. Seu papel é de tamanha importância dentro do processo de criação do objeto cerâmico, a ponto de Gilberto Jardineiro afirmar, ser ele quem assina as peças: *"[...] se queimar no meu forno vai ter que ter o SJ. Qualquer peça que entra aí, que é queimada vai ter que ter o SJ, que é o Suenaga e Jardineiro, que é a assinatura do forno."*

Quando questionado sobre como seria possível definir o trabalho de seu Ateliê, ele argumenta que não vê diferença de função entre “decorativo” e “utilitário”, estas seriam na verdade formas de limitar e esconder a beleza essencial da Cerâmica. Este pensamento além de ir de encontro à idéia de existência de um DNA da cerâmica levou-nos a também querer perceber nas formas, cores e texturas de suas peças, algumas características marcantes capazes de serem tomadas como identidade estética de seu trabalho. As figuras 177 a 184 são apresentadas como forma de trazer à tona essa visualidade dos trabalhos, já a figura 185 concentra algumas das recorrências visuais por nós percebidas.



Figura 177: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Árvores. Altura média 45cm. 2010.

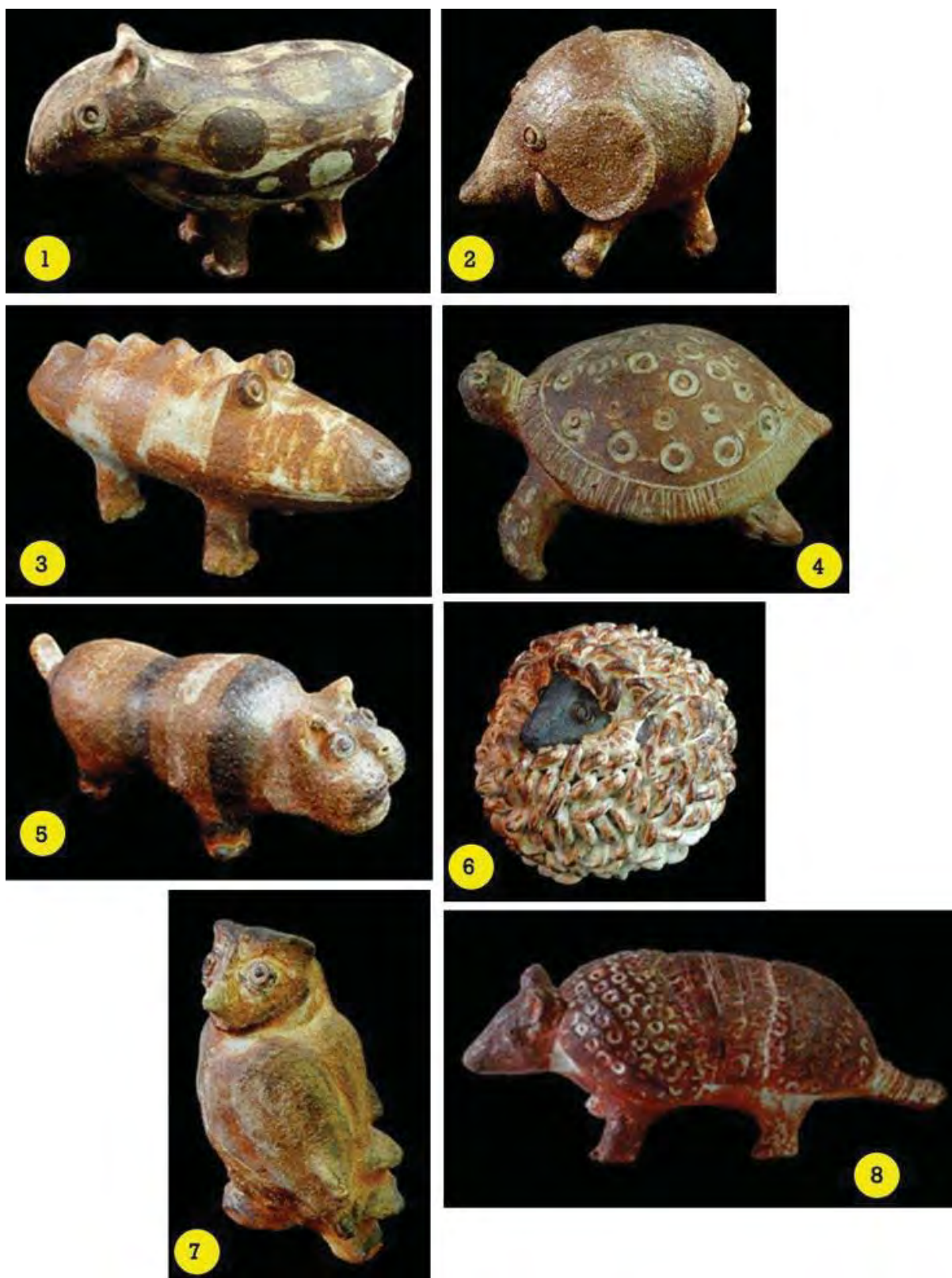


Figura 178: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Animais. 1 anta, 2 elefante, 3 jacaré, 4 tartaruga, 5 onça, 6 carneiro, 7 coruja, 8 tatu. Altura variável entre 10 cm (tartaruga) e 25 cm (coruja). 2010.



Figura 179: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Carpas. Altura média 10 cm. 2010.



Figura 180: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Sem título. Altura média, 30 cm, 2011.



Figura 181: Ateliê Suenaga e Jardineiro. Vasos. Largura média 25cm, 2010.



Figuras 182 e 183: Ateliê Suenaga e Jardimero. Travessas. 2010



Figura 184: Ateliê Suenaga e Jardimero. Vasos. Altura média 55cm. Foto do autor, 2011

**pincelada em arco, usando
azul cobalto ou oxido de ferro**

formato alongado do vaso



**peça totalmente esmaltada
com esmalte de cinza de casca de arroz
ou cinza de eucalipto**

Figura 182: Exemplo de peça típica do Ateliê Suenaga e Jardineiro. 2009.

Ateliê Oficina da Cerâmica



Figura 185: Augusto Campos e Leí Galvão, 2010.

O ano de 1981 marcou a carreira de Augusto Almada Campos, natural de Cunha, como sendo o de seu primeiro convívio efetivo com as dinâmicas envolvendo o universo de um Ateliê ceramista. A princípio atuando como auxiliar de produção de Alberto Cidraes preparava a argila, limpava o forno e fazia outros pequenos serviços. Basicamente a mesma trajetória pela qual são iniciados os outros ceramistas de sua geração (Luiz Toledo e Leí Galvão). Dois anos mais tarde, monta no quintal de sua casa, seu primeiro forno, com tijolos comuns, para queimas em Baixa Temperatura, passando a produzir peças polidas.

Em 1988 forma sociedade com Leí Galvão, também cunhense, seu amigo de infância (que durante anos também exerceu a função de assistente no Ateliê do Antigo Matadouro), criando o Ateliê Oficina da Cerâmica, atualmente especializado na confecção de peças “utilitárias”⁵⁵ e variações de esmaltes para queima em Alta Temperatura. Além disso, ao lado do Ateliê Suenaga e Jardineiro, são os únicos que promovem (ainda que em um molde bem mais modesto), o evento de abertura pública de fornada.

⁵⁵ Diferentemente de Gilberto Jardineiro, Augusto Campos e Leí Galvão não veem a denominação “utilitário” como algo que limite a percepção e apreciação de seus trabalhos. Ao usarmos este termo cercado com aspas, queremos evidenciar ser esta apenas uma forma didática de denominar os trabalhos da dupla e não a expressão de um juízo de valor restritivo.



Figura 186: Ateliê Oficina da Cerâmica. Baldes contendo diferentes tipos de esmaltes , 2010.

A opção quase radical da dupla, pela produção de peças “utilitárias” (assim como as panelas), e esmaltadas (evocando influências da Cerâmica Oriental) coloca-o em condição de destaque quando buscamos encontrar pontos de convergência entre estas duas culturas na história da cidade. Mesmo não utilizando a técnica de acordelado, e sim o torno, para a confecção de seus trabalhos, preferindo o esmalte à textura natural do barro, a Alta Temperatura à Baixa, seu trabalho segue sendo voltado para o uso cotidiano e este aprendizado vem de suas raízes.

Está na essência de meu trabalho, ser utilitário, principalmente porque a pessoa pode ter uma relação não só de afinidade de ver e gostar e querer comprar por que gostou, mas além disso poder usar, fazer parte de seu cotidiano. Da mesma forma que eu vivenciei isso quando criança. Na minha casa existia muita coisa de cerâmica, cerâmica primitiva, (...) meu trabalho é quase fruto de uma reminiscência da infância, pois eu vivenciei isso na minha casa. Meus pais usavam os utensílios de barro, ou para pôr a água, para fazer ou guardar o alimento. Então isso tem muito haver com o que se faz hoje, a gente tem essa linha que acabou sendo meio que inconscientemente e acabamos criando até uma identidade sobre isso, hoje temos um trabalho que é quase exclusivamente utilitário. (DVD conversa com Leí Galvão, 2010)

Ali, por mais que a panela, a tigela e a moringa (símbolos maiores da produção das panelas), sejam agora esmaltadas e modeladas no torno, não perdem sua identidade de objeto de uso cotidiano, nem impedem que as memórias ancestrais antigas artesãs continuem a existir. O brilho e as cores dos esmaltes, o forno e as técnicas de conformação, simplesmente agregam outras referências ao trabalho, ajudando a criar, pelo jeito “brasileiresco”⁵⁶ de pensar criativo, um novo corpo histórico de identidade própria, que com sua própria medida promove novos olhares sobre esta arte milenar.



Figura 187: Ateliê Oficina da Cerâmica, Panelas, 2010.

Eu acho que a gente se identifica mais com as panelas, principalmente pelo fato de fazer coisas do dia-dia, utilitários. A influência japonesa seria o forno, a técnica trazida por eles, acho que na verdade é uma mistura, um pouquinho de cada [...] então eu acho que nós estamos amparados pelas panelas, pelo fato produzirmos muitos trabalhos utilitários e porque que elas produziam também coisas pro dia-dia. (Dvd conversa com Augusto Campos, 2010)

⁵⁶ Apesar de não ser uma palavra empregada na grafia oficial da Língua Portuguesa, usamos este termo, que informalmente é entendido como: de caráter brasileiro, para caracterizar no texto, o desprendimento dos ceramistas em relação a possíveis cânones referentes ao universo ceramista.

Assim como Kimiko Suenaga e Gilberto Jardineiro, Augusto Campos e Leí Galvão abrem mão de produzir um trabalho pessoal, assinado individualmente e adotam uma assinatura única para suas peças. Transferindo para o Ateliê, a “autoria” das peças, assumindo-se como co-autores dos trabalhos, os ceramistas, além de afirmar publicamente seu profundo apresso pelo espaço de trabalho e seus equipamentos, ajudam-nos a entendê-los, como organismos pulsantes, indissociáveis daquilo que em Cunha entendemos como parte fundamental da identidade dos ceramistas.

Mesmo naqueles trabalhos assinados individualmente (Alberto Cidraes, Luiz Toledo, Mário Konishi e Mieko Ukeseki), podemos perceber uma relação de cumplicidade com a idéia de “Ateliê-autor”. A seu modo, todos entendem ser a existência do objeto cerâmico, uma extensão do ceramista e vice-versa. Seja sua produção, resultado da ação de duas, quatro ou mais mãos, é fato existir na configuração da atmosfera destes Ateliês a percepção de um corpo coletivo que quanto melhor entendido de suas funções, mais espontaneamente manifesta suas belezas.

O trabalho nosso é um trabalho de quatro mãos, eu posso começar uma peça e o Leí terminar, a assinatura nossa é conjunta, é um “A” de Augusto e um “L” de Leí, é uma assinatura só né, a não ser quando vai haver uma exposição uma coisa assim específica, ele faz uma peça pra ele e eu faço uma pra mim, pra a gente participar individualmente, mas no Ateliê as peças são a quatro mãos, leva a assinatura dos dois. Eu posso até fazer a peça sozinho, colocar um esmalte que eu formulei, mas assinatura é dos dois, é do Ateliê. (Dvd conversa com Augusto Campos, 2010)



Figura 188: Ateliê Oficina da Cerâmica. Bules, altura média, 22cm, 2010.

Apesar de ser o mais novo d'entre os Ateliês que usam o forno Noborigama em Cunha, os ceramistas fazem questão de manifestar certo apego aos referenciais com os quais foram iniciados enquanto ainda aprendizes, como no caso da oferenda por ocasião das queimas, mesmo assim, já cogitam a possibilidade de reduzir o número de queimas anuais (atualmente entre 4 e 5) para passar a fazê-las em seu novo forno, modelo Americano, recém construído. Isso por conta da demanda física diferenciada, exigida pelos dois equipamentos. Mesmo sendo os mais novos entre os oito ceramistas aqui estudados (ambos na casa dos quarenta anos de vida), já vislumbram o cenário naturalmente inevitável, marcado pelas limitações físicas impostas pela idade. Para eles, poder explorar desde agora, o funcionamento de outro tipo de forno, mais que um suposto ato de desapego ao Noborigama, é encarado como uma forma de garantir que as dinâmicas do Ateliê, a longo prazo, não sejam comprometidas e sim ampliadas.



Figura 189: Oferenda sobre forno do Ateliê Oficina da Cerâmica. Foto do autor, 2010.

Em relação aos novos tempos que se apresentam: aumento do número de Ateliês e tendência à institucionalização, tanto Augusto, quanto Leí demonstram pontos de vista parecidos. Para ambos a instalação de novos Ateliês na cidade revela duas faces de uma mesma moeda: por um lado amplia o universo poético em torno da cerâmica criada na cidade, mas também representa um dificultador a mais no processo de comercialização dos trabalhos, pois passam a dividir a atenção dos visitantes, cujo fluxo mesmo que contribuindo para movimentar parte da economia local, ainda está longe de ser considerado satisfatório durante algumas épocas do ano. Sobre a Associação de Ceramistas e o ICCC, demonstram respeito para com aqueles que se dispõem a assumi-los mais efetivamente, mas preferem não se envolver a fundo, optando por se dedicar mais às dinâmicas do Ateliê.

Afim de contribuir para um melhor entendimento a respeito da estética dos trabalhos por eles produzidos, apresentamos as figuras 190 e 191, em seguida, como fizemos com os demais ceramistas, elegemos uma imagem (figura 192), a qual entendemos poder ser considerada típica do Ateliê Oficina da Cerâmica.



Figura 190: Ateliê Oficina da Cerâmica. Vasos, Ateliê Oficina da Cerâmica, altura média 30 cm. 2010.



Figura 191: Ateliê Oficina da Cerâmica. Pratos decorativos, 2010.



Figura 192: Exemplo de peça típica do Ateliê de Oficina da Cerâmica, 2011.

Com isso encerramos nosso ciclo de análises sobre os cinco Ateliês aqui estudados. Tendo percorrido seu percurso, tanto pela visualidade, pelos procedimentos quanto pela história por eles impressa desde sua chegada a Cunha, tendo situado e percebido o caminho das Olarias e Paneleiras também como elementos primordiais do processo de identificação da cerâmica com a cidade, podemos tecer nossas considerações finais sobre a proposta levantada no início deste texto, de buscar entender quais as principais características identificam a cerâmica ali produzida.

Considerações finais

Este estudo permitiu-nos perceber ser apropriada a analogia de que a história da cerâmica de Cunha está sustentada sobre três pilares: Cerâmica de Olaria (Tijolos), Cerâmica Caipira (Paneleiras), Cerâmica Artística de Alta Temperatura (Ateliês).

Por conta do eminente risco de extinção da cultura das Paneleiras e do dilema em que se encontram os donos de olarias: manter a viabilidade econômica da atividade, na clandestinidade ou aguardar a adequação dos laudos ambientais com as conformidades postas pelas regulamentações judiciais de preservação ambiental e em caso de liberação ficarem sujeitos à formalização da atividade, bem como à alta carga tributária sobre ela incidida e que, segundo alguns oleiros entrevistados, inviabilizaria atividade, a influência destas duas linhas de trabalho, sobre a produção dos ceramistas contemporâneos, mostra-se tanto estética quanto conceitualmente ínfima. Por mais que alguns ceramistas assumam-nas como referências em seus trabalhos ou processo de criação, efetivamente elas se apresentam de forma muito subjetiva.

Em relação à produção ceramista da cidade nos últimos 36 anos, pudemos identificar algumas características marcantes, tais como o entendimento da dinâmica do espaço dos Ateliês, como elemento fundamental para no processo de identificação dos ceramistas e seus trabalhos. Também os equipamentos, especialmente o forno Noborigama e o torno, empregados na produção das peças, por demandarem além de um conhecimento técnico específico, para sua operacionalização, e virem revestidos de uma forte carga histórico-afetiva, que por sua vez tem demonstrado ser lida e absorvida de diferentes formas, configuram-se como elementos promotores de novas poéticas, contribuindo largamente para enriquecer e incorporar na cultura local, outras concepções para a forma de olhar, produzir e comercializar o objeto cerâmico.

O fato de a maioria dos personagens deste estudo estarem vivos, e por termos tido a oportunidade de coletar seus depoimentos sobre a história que eles mesmos, ao longo destes últimos trinta e seis anos vêm contribuindo para escrever, constituiu-se como fonte primorosa de coleta de informações, o que tornou possível tecermos considerações que trouxeram à tona alguns marcos referenciais, apresentados a seguir, facilitadores da intelecção das dinâmicas por nós aqui apresentadas.

A chegada do grupo de Antigo Matadouro em 1975 inaugura um momento novo na cultura ceramista local.

A abertura de fornada promovida pelo Ateliê Suenaga e Jardineiro marca o início de um movimento de abertura da cidade de Cunha e seus ceramistas para o mercado turístico; transforma o espaço do Ateliê em ponto de visitação, afetando diretamente a forma dos ceramistas pensarem não apenas a estética de seu trabalho, mas a forma de exposição dos mesmos, bem como a acolhida aos visitantes; estimula o surgimento das primeiras pousadas e cria o precedente de viabilidade econômica, baseado na cerâmica como atrativo turístico.

A instalação do Ateliê de Sandra Bernardini, no ano de 1995, marca o início daquela que entendemos como geração de ceramistas urbanos, ou terceira geração que, referenciados em outras bases, tem ajudado a ampliar o reconhecimento de Cunha como importante pólo produtor de Cerâmica Artística de Alta Temperatura.

O Instituto Cultural da Cerâmica de Cunha, apesar de ainda não ter concretizado plenamente, nem evidenciado todo seu potencial, mostra-se um possível novo marco referencial dentro desta história, mas devido ao fato de não termos o distanciamento histórico necessário para analisarmos os desdobramentos de suas dinâmicas junto à cultura local, apenas uma pesquisa futura poderá constatar com mais propriedade.

Mesmo se apresentando como uma tendência irreversível para alguns processos envolvendo a articulação de questões referentes à produção e ensino da cultura ceramista na cidade, o processo de institucionalização da cerâmica, a nosso ver caminha na contramão das dinâmicas que entre os anos de 1975 e 2005, pautadas no trabalho individual e descentralizado dos ateliês, projetaram a cidade para dentro do cenário ceramista nacional. Sendo assim, nos preocupa-nos a possibilidade de que em nome dos interesses institucionais, certas nuances culturais que tem por característica uma relação profunda com o ambiente onde se manifestam, sejam confinadas em uma sala “cubo branco” de Instituição, passando a ser entendidas apenas como mera projeção desencarnada de saberes culturais fragmentados, como acontece com muitas obras de arte pertencentes a acervos diversos. Além disso corre-se o risco de que os ideais preservação e valorização, de determinadas práticas culturais, como por exemplo: a queima em Alta Temperatura, em forno Noborigama, acabem não contemplando algumas outras (Paneleirias, Olarias, Cerâmica Indígena) pela falta de um debate mais aprofundado sobre a importância do Todo Cultural expresso no histórico

ceramista local, seja no processo de identificação da atual e futuras gerações, ou mesmo para resgatar parte das memórias escritas antes delas.

O fato da cerâmica produzida nos Ateliês, até hoje apresentar dificuldades para ser percebida pela população cunhense como elemento pertencente à cultura local, é por nós entendido como um reflexo do distanciamento praticado pelos ceramistas ao longo de mais de trinta anos. Se os primeiros trinta anos contados a partir de 1975 foram suficientes para erguer bases para um pólo ceramista, não o são para criar de forma sustentável, uma tradição local em torno do objeto cerâmico, portanto mostra-se inoportuno até o presente momento referir-se à existência de uma cerâmica *de* Cunha, cabendo mais a expressão cerâmica *em* Cunha.

Por fim entendemos que mesmo tendo o atual contexto histórico cada vez mais apresentado caminhos diferenciados, como possibilidades de percurso, tanto em relação à organização dos ceramistas, quanto na aproximação com a comunidade, a marca maior da cerâmica ali produzida: queima a lenha em Alta Temperatura, continua tendo na individualidade dos Ateliês, seu campo mais fértil de gestação e manutenção. Por sua relevância histórica, já extrapolam a condição de meros espaços de trabalho, podendo ser considerados patrimônio da cidade, cuja importância, deve sempre ser tomada como primordial para quaisquer que sejam os Caminhos da Cerâmica em Cunha.

Certos de que as contribuições aqui postas são uma fração das possibilidades de olhar e refletir sobre o universo da cerâmica percebida em Cunha esperamos ter, com boa medida, contribuído para o entendimento dos pontos por nós levantados.

Que este estudo fomente também a curiosidade de outros pesquisadores em buscar estabelecer novas leituras sobre este objeto de pesquisa, promovendo assim a escrita de muitos outros capítulos relacionados a esta mesma história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDI, Pietro M. **Arte da cerâmica no Brasil**. São Paulo : Banco Sudameris Brasil, 1980
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOVO, Elisabetta. **Grande História Universal: O princípio da Civilização**, Barcelona, Editora Folio, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. 1904-1987. **As transformações do mito através do tempo**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1990.
- CARDOSO, Armando. **Manual de Cerâmica**. Nova Biblioteca de Instrução Profissional. São Paulo: Editora Bertrand. 1980.
- CHAVARRIA, Joaquim. **A cerâmica**. Lisboa: Editorial Estampa. 2004.
- DALGLISH, Geralda Mendes Ferreira Silva. **A arte do barro na América Latina**. Tese (Doutorado em artes plásticas) – Programa de pós-graduação em integração da América Latina – PROLAM - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- _____, **Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2006. 214 p. : il.
- DAVID, Madaleine. **Cerâmicas e porcelanas chinesas**, São Paulo – Martins Fontes – 1991.
- FERREIRA. Aurélio Buarque de Holanda: **Novo Dicionário Aurélio - Século XXI**. Ed. Nova Fronteira 1999
- FRICKE. Johann. **A Cerâmica**. Lisboa: Editorial Presença. 1992.
- GIBO, Ricardo Minoru, **Esmaltes de Baixa, de alta e adequados para restauração**. 54º Congresso Brasileiro de Cerâmica, Foz do Iguaçu: Associação Brasileira de Cerâmica, 2010.
- HELL, Rodolpho. **Prática da cerâmica no Brasil**, - São Paulo: A Legrand.
- KOPEZINSKI, Isaac. **Mineração X Meio Ambiente: Considerações Legais, Principais Impactos Ambientais e Seus Processos Modificadores**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000. 103p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____, **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac & Naife. 2004.
- MASSOLA, Doroti. **Cerâmica, uma história feita à mão**. São Paulo: Editora Ática - 1994
- MIDGLEY, Barry. **Guia completa de escultura, modelado y cerâmica: técnicas y materiales**. Madrid: Turson: H. Blume. 1993
- NAKANO, Katsuko. **Terra, Fogo, Homem**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil Japão, 1989
- NORTON, F.H. **Cerâmica fina, tecnologia y aplicaciones**. Barcelona: Ediciones Omega, S.A, 1975.
- PILEGGI, Aristides. **Cerâmica no Brasil e no mundo**. São Paulo: Martins, [1958]
- RAMPAZZO, Lino. **Metodologia Científica [para alunos dos cursos de graduação e pós-graduação]**. São Paulo, Edições Loyola, 2002.
- ROS I FRIGOLA, Maria Dolors, **Cerâmica artística**. Barcelona: Parramón, 2008.
- SCHEUER, Herta Loël. **Estudo da cerâmica popular do Estado de São Paulo**, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S/A, 1976.
- SCOTT, Marvlin. **Cerâmica – guia para artistas principiantes y avanzados**. Köln: Thashen, 2007.
- UKESKI, Mieko, **30 anos de Cerâmica em Cunha**. Cunha-SP: JAC Gráfica e Editora, 2005.
- VELOSO, João José de Oliveira. **O Ambiente Natural Cunhense**. Cunha-SP: Centro de Cultura e Tradição de Cunha. JAC Gráfica e Editora, 1995
- _____, **A História de Cunha – Freguesia do Facão – A Rota de Exploração das Minas e Abastecimento de Tropas**. Cunha-SP: Centro de Cultura e Tradição de Cunha. JAC Gráfica e Editora, 2010.
- VOLKSWAGEM DO BRASIL. **Artistas da Cerâmica Brasileira**. São Paulo: Raízes Artes, 1985.
- WILLEMS, Emílio. **Cunha, Tradição e Transição em uma Cultura Rural do Brasil**. São Paulo: Secretaria da Agricultura, 1947.

Revistas/Anuários

- ANUÁRIO BRASILEIRO DE CERÂMICA, Associação Brasileira de Cerâmica, São Paulo, Maio 2002.
ARTE LITORAL NORTE nº6, Ubatuba-SP, Ed. José Olympio, 1988.
MÃOS NA MASSA nº19, São Paulo, GT Editora, 2005

DVDs

- GOUVEIA, Fotografia, DVD 30 anos do Forno Noborigama em Cunha, 21 minutos, Cunha, 2005.
SILVA, Kleber, DVD Conversa com Rubi Imanishi, 18 minutos, São Paulo, 2010.
SILVA, Kleber, DVD Conversa com Alberto Cidraes, 40 minutos, Cunha, 2010.
SILVA, Kleber, DVD Conversa com Augusto Campos, 31 minutos, Cunha, 2010.
SILVA, Kleber, DVD Conversa com Gilberto Jardineiro, 61 minutos, Cunha, 2010.
SILVA, Kleber, DVD Conversa com Kimiko Suenaga, 37 minutos, Cunha, 2010.
SILVA, Kleber, DVD Conversa com Leí Galvão, 47 minutos, Cunha, 2010.
SILVA, Kleber, DVD Conversa com Luiz Toledo, 57 minutos, Cunha, 2010.
SILVA, Kleber, DVD Conversa com Mário Konisih, 34 minutos, Cunha, 2010.
SILVA, Kleber, DVD Conversa com Mieko Ukeseki, 65 minutos, Cunha, 2010.
SILVA, Kleber, DVD Dia do Ceramista- Parte I. 90 minutos, Cunha, 2009.
SILVA, Kleber, DVD Dia do Ceramista – Parte II. 90 minutos, Cunha, 2009.
SILVA, Kleber, DVD Entrevista com Dona Dita, 33 minutos, Cunha, 2007.
SILVA, Kleber, DVD Mestres da Cerâmica: Alberto Cidraes, 29 minutos, Cunha, 2006.
SILVA, Kleber, DVD Mestres da Cerâmica: Anand, 92 minutos, Cunha, 2006.
SILVA, Kleber, DVD Mestres da Cerâmica: Toledo, 37 minutos, Cunha, 2006.
SILVA, Kleber, DVD Mestres da Cerâmica: Suenaga e Jardineiro, 61 minutos, Cunha, 2006.

Sites

- www.anandatelier.com
www.ateliesj.com.br
www.ceramicanorio.com.br
www.cunhatur.com.br
www.feitoemcunha.com.br
www.icccunha.org
www.mecc.art.br
www.miekoemario.uol.com.br
www.noborigama.ning.br
www.oficinadeceramica.com.br
www.sutaco.com.br

Teses e Dissertações

- ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes**: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais (Dissertação de mestrado), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo: [s.n.], 2009.
- DALGLISH, Geralda Mendes Ferreira Silva. **A arte do barro na América Latina**: um estudo comparado de aspectos estéticos e socioculturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2004.
- CRISÓSTOMO NETO, Antonio Pina. **Mapeamento geoambiental com imagem de satélite do Vale do Paraíba** (Dissertação de Mestrado), Instituto de Geociências e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista – UNESP/Rio Claro:, 2003. 67 f.: il., fots, mapas

LIMA, Camila da Costa. **Francisco Brennand: aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica** / Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo : [s.n.], 2009.

RANIERI, Maria Gabriela Araújo. **Caracterização tecnológica das argilas da cidade de Cunha para fins de cerâmica artística** / Dissertação de Mestrado - Faculdade de Engenharia da Universidade Estadual Paulista – UNESP. Guaratinguetá : [s.n.], 2007. 104 f.: il.

Glossário Ilustrado dos principais termos cerâmicos presentes neste texto.

Acordelado: Série de cordões a partir de um barro úmido. Em geral as peças são modeladas sobrepondo-os uns aos outros, em forma de espiral.



Alta Temperatura: Em Cunha é consenso entre os ceramistas referirem-se à Alta Temperatura como sendo o calor medido na casa dos 1280°C, ou superior.

Baixa Temperatura: Refere-se a queimas cuja temperatura máxima alcançada fica na casa dos 1000°C.

Barbotina: Pasta de argila aplicada com a função de unir partes de um mesmo trabalho, quando ainda em estado de massa ou ponto de couro.

Biscoito: Nome dado à queima feita em Baixa Temperatura. Confere porosidade e resistência mecânica necessárias para que o trabalho possa receber aplicação de esmalte. Ex: tijolo cerâmico comum.

Caieira: Forno de olaria construído com os próprios tijolos que se serão queimados.



Chamote: É um pó ou pequeno grão de cerâmica, já queimado, misturado em pequena proporção à massa ainda crua, com a função de conferir mais resistência mecânica à peça depois de queimada, diminuir sua contração e plasticidade, e também, em certos casos, de acordo com o tamanho e cor dos grãos, atuar também como elemento estético.

Engobe: Argila líquida que pode ser aplicada sobre a peça modelada, ainda crua, agindo como uma tinta.

Esmalte: Toda mistura de materiais que após ser aplicada sobre peças cerâmicas, pela ação do calor, vitrifica e adquire diferentes características, tais como: superfície brilhante, fosca, matte, opacidade ou translucidez.



Média Temperatura: Apesar de quase não ser utilizado pelos ceramistas, o termo Média Temperatura refere-se a queimas cuja temperatura máxima alcançada fica na casa dos 1000 a 1150°C.

Monoqueima: Processo geralmente praticado para queimas em queimas de “biscoito” (Baixa Temperatura), onde a peça é queimada uma só vez. Em Cunha, sua utilização em queimas de Alta Temperatura só é percebida no Ateliê de Alberto Cidraes.

Ocar: Deixar oco.

Óxidos: “Matérias primas naturais procedentes da crosta terrestre, purificadas e convertidas em pó, usados geralmente para colorir a superfície de peças cerâmicas” (FRIGOLA, p.14)

Plasticidade: Diz-se plasticidade, à capacidade de determinado elemento em adquirir formas sensíveis, a partir de uma ação exterior. No caso da massa cerâmica esta capacidade está diretamente vinculada a sua composição química, podendo haver massas mais e menos plásticas.

Pipa: Tipo rudimentar de extrusora, tracionado por força animal, geralmente um cavalo.



Ponto de couro: Estado físico da argila, onde pela perda de parte de umidade, a argila perde plasticidade, adquirindo consistência mais rígida que permite manipular e fazer acabamentos (colagem, raspagem, cortes) nas peças, sem que estas sofram grande deformação.

Ponto de Fusão: Temperatura na qual determinado composto derrete; o esmalte se funde aderindo à superfície da peça tornando-se vítreo e impermeável.

Ponto de Osso: É o estado em que a argila se encontra completamente seca, sem a presença de água física. Situação em que já não é mais possível “colar” com barbotina, partes da mesma peça, é também o momento de maior fragilidade mecânica do trabalho, por isso seu manuseio deve ser cuidadoso para evitar quebras.

Sgraffito: Método de decoração que consiste em raspar parte do esmalte ou engobe aplicado em uma peça visando revelar o contraste com a cor da argila que se encontra por baixo.

Sgraffito: Consiste na raspagem de uma parte do engobe aplicado à peça, deixando aparecer a cor contrastante da argila estrutural do trabalho.



Tasselos: Partes de um moldes.



Textura: Massa cerâmica, calor, esmaltes, óxidos, a ação de ferramentas, são variáveis que conferem diferentes texturas ao trabalho e interferem tátil ou visualmente em sua apreciação.

“A Saga do Antigo Matadouro”

No ano de 1975 um grupo de artistas de várias origens decidiu-se associar-se para montar um atelier de cerâmica. Eles eram Toshiyuki Ukeseki e Mieko Ukeseki, recém chegados do Japão e com alguns anos de cerâmica, Vicente Cordeiro (Vicco), arte-finalista de publicidade com algumas incursões na escultura, Toninho Cordeiro de Souza, seu irmão, com variada experiência em todo tipo de materiais artesanais, e eu mesmo com formação de arquitetura em Portugal e no Japão, onde junto com minha mulher Maria Estrela me havia deixado seduzir pela cerâmica de alta temperatura.

Ainda no Japão, Toshiyuki, Mieko, Maria Estrela e eu havíamos alimentado o projeto de um atelier no Brasil, para onde todos estávamos em vias de emigrar. Partimos nós primeiro e de nossos primeiros tempos no Brasil surgiu um forte amizade com Gilberto Jardineiro, Vicente e Toninho. Em 74 formamos na Bahia com Gilberto e Toninho o Grupo Takê que produzia objetos escultóricos em bambú, osso e outros materiais naturais. Após esta experiência, Maria Estrela partiu para Portugal e logo depois chegaram Toshiyuki e Mieko.

¹ Formado entretanto o grupo, procuramos um local, estrategicamente colocado, para montar atelier. Por razões de mercado parecia-nos que a proximidade de S. Paulo e Rio seria ideal, assim como a existência de matérias-primas e de atividade cerâmica. Visitando Cunha, esta pareceu-nos o lugar certo não só pelas razões apontadas, mas pelo seu clima ameno e beleza da sua paisagem!

A sorte nos sorria porque ao falar com os habitantes chegamos ao contato com a esposa do então Prefeito Zelão, que entusiasmada com nossa idéia logo nos apontou o antigo matadouro municipal, longo tempo desativado e onde cumpridas as formalidades e com o acordo da Prefeitura poderíamos instalar-nos, o que fizemos, em regime de comodato. Situado numa área ainda inóspita e necessitando de reparações de vários tipos, foram duros os primeiros tempos. Mas com a ajuda da Prefeitura e o entusiasmo da juventude que então todos possuíamos, animados de um pioneirismo que no Brasil tão bem se enquadra, levamos adiante o projeto e assim surgiu a atelier do Antigo Matadouro, lugar de acolhimento, berço e formação de muitos dos nossos melhores cera-

mistas. Jovens do lugar, atraídos pelo inusitado da experiência, dela vinham participar e de lá saíram ceramistas. O forno a lenha de alta temperatura, construído por nós com tijolos usados, de forma tosca mas eficiente durou oito anos e mais duraria se necessário.

Vicente e Toninho deixaram o atelier em 1976 para montar seus próprios espaços em Teresópolis e Miguel Pereira. Eu viajei a Portugal de onde voltei em fim de 76 logo seguido por Maria Estrela. Mieko saiu em 77 e foi trabalhar com Vicco em Teresópolis. Ficamos Toshiyuki, Maria Estrela e eu.

Em 78 Toshiyuki parte definitivamente para o Japão. Ficamos assim Maria Estrela e eu, que passamos a identificar as peças que produzíamos em equipe com a marca AA significando Atelier do Antigo Matadouro ou então apenas o M de matadouro cortado significando que ali não se produzia morte mas sim vida, cerâmica como forma de vida, a terra viva, animada, purificada, e eternizada em sua forma pelo fogo.

² Em Cunha antes de nossa chegada a cerâmica não era uma atividade desconhecida. Os índios, desaparecidos, levaram com eles para o esquecimento a cerâmica que comprovadamente aí produziam. Ficaram as paneleiras da roça, cuja produção perdeu o caráter utilitário e que idosas e sem continuadores não tiveram seu trabalho suficientemente recuperado pela indústria do folclore. Sua forma de trabalhar influenciou alguns que conosco colaboravam no antigo Matadouro.

³ Outra forma de cerâmica tradicional em Cunha é a olaria de tijolo, atividade artesanal de grande expressão e significado na economia do município e que convém não deixar perder. ⁴

Foram sempre os oleiros de tijolo, grande apoio para os ceramistas de Cunha, pela sua localização nos filões de argila e pelo conhecimento que transmitiam sobre as características do material que usavam.

Em 81 Mieko volta a Cunha e antes de montar seu próprio atelier passa uma temporada trabalhando conosco no Matadouro. Em 83 por razões várias nossa presença no local se torna inconveniente e assim nos mudamos para a nova casa e atelier recém construídos no Alto do Cajuru. O forno é desmontado e com os mesmos velhos tijolos reconstruído no novo espaço onde está até hoje.

Pelo Atelier-Mãe de Cunha – muitos ceramistas, além dos mencionados, passaram e ali estagiaram por períodos mais ou menos longos. Cunha se transformou assim em pólo de atração e ponto de referência não só para ceramistas mas também e mais recentemente para pessoas de outras áreas culturais e artísticas.⁵

Hoje o Antigo Matadouro está se transformando num centro cultural municipal. Situado à beira de um lago numa região aprazível, ele encontra-se vocacionado para esse uso que dignifica a sua presença e continua a idéia de intervenção cultural que estava por trás de seu surgimento como atelier de cerâmica.

Gilberto Jardineiro entretanto regressando ao Brasil e radicado em Cunha com sua mulher, a ceramista Kimiko Suenaga, após 10 anos de Suécia e Japão, e Mieko Ukeseki, em colaboração com a prefeitura assumem este projeto pelo lado da cerâmica, e asseguram a continuidade desta como uma das atividades a promover no novo espaço cultural.

Alberto Cidraes
arquiteto e ceramista

ANEXO B:

Reprodução de mapas indicando a localização de alguns ateliês. Perceba-se a nítida preocupação em promover uma visitação individualizada, desprezando-se uma grande riqueza local, que é justamente a pluralidade dos espaços. Mostra evidente da falta de um projeto coletivo de promoção da cultura ceramista na cidade de Cunha.

Peças modeladas em torno e à mão. Esmaltes próprios e importados. Queima a gás.

Gala Arte Cerâmica
Atelier de Mali e Wagner Cambaré

Rua José Arantes Filho, 286 - Pq. Lavapés
Estância Climática de Cunha - SP
fone: (12) 3111-1716
Horário de atendimento: das 09h30 às 18h30

ATELIER Flávia Santoro

Rodovia Paulo Virgínio Km 61,5 - Sítio Samadhi - Cunha - SP
(12) 3111-8051 :: santoro.flavia@yahoo.com.br :: www.flaviasantoro.com.br

Atelier Adamas • Felipe Zúñiga
(12) 3111-2286 • (12) 8181-1560
adamas@feitoemcunha.com.br
Rua João Roberto de Toledo, 477 • Pq. Nova Cunha
CEP: 12.530-000 • Estância Climática de Cunha • SP
www.feitoemcunha.com.br

IMPRESSO

Visite o nosso Ateliê:

ESTÁDIO
CUNHA
PORTAL
GUARA
PARATY

ANEXO C:


Convite para abertura de fornada do Ateliê Suenaga e Jardineiro.

ABERTURA DE FORNADA


A Abertura de Fornada é momento ilustrativo do caráter excepcional das cerâmicas produzidas nos fornos **Noborigama** e a retirada das cerâmicas vitrificadas depois de esfriamento lento é uma experiência inesquecível, sempre coroada de surpresas, júbilo e encantamento compartilhado, aberta ao público, com entrada franca. Aberto diariamente das 9:00 h às 18:00h, inclusive finais de semana e feriados, com cerâmicas expostas ao pé do forno.

10 h - Primeira Câmara **14 h - Terceira Câmara**
12 h - Segunda Câmara **16 h - Última Câmara**

ATELIER DE CERÂMICA



Suenaga & Jardineiro



DE FIM DE ANO

05

DEZEMBRO
SABADO
2009

www.ateliesj.com.br ateliesj@uol.com.br (12) 3111-1530 - Cunha - SP

Foto Lauro Jeans

ANEXO D:

Convite para abertura de fornada do Ateliê Suenaga e Jardineiro.

Abertura de Fornada 13^o FEVEREIRO Sábado 2010



A Abertura de Fornada é momento ilustrativo do caráter excepcional das cerâmicas produzidas nos fornos Noborigama e a retirada das cerâmicas vitrificadas depois de esfriamento lento é uma experiência inesquecível, sempre coroada de surpresas, júbilo e encantamento compartilhado, aberta ao público, com entrada franca.

Aberto diariamente das 9:00 h às 18:00h, inclusive finais de semana e feriados, com cerâmicas expostas ao pé do forno.

10 h Primeira Câmara
12 h Segunda Câmara
14 h Terceira Câmara
16 h Quarta Câmara

Programação de Aberturas de Fornada para 2010

2ª ABERTURA FORNADA DA PÁSCOA 03 ABRIL - Sábado de Páscoa	5ª ABERTURA FORNADA DE OUTUBRO 09 OUTUBRO - Sábado
3ª ABERTURA FORNADA DE INVERNO 03 JULHO - Sábado	6ª ABERTURA FORNADA DE FIM DE ANO 04 DEZEMBRO - Sábado
4ª ABERTURA FORNADA DA INDEPENDÊNCIA 04 SETEMBRO - Sábado	

ATELIER DE CERÂMICA



Suenaga & Jardineiro

www.ateliesj.com.br
ateliesj@uol.com.br
(12) 3111-1530 - Cunha - SP

ANEXO E:

Convite para abertura de fornada do Ateliê Suenaga e Jardineiro.

C **O** **N** **V** **I** **L** **E**

04 Dezembro 2010 - Sábado
Fornada de Final de Ano

05 Março 2011
Sábado de Carnaval

ABERTURAS DE FORNADA

ATELIER DE CERÂMICA
Suenaga & Jardineiro

R. Paulo Jarbas da Silva, 150
(12) 3111 1530 - Cunha - SP
www.ateliesj.com.br

Abertura das câmaras 10h, 12h, 14h, 16h

ANEXO F:

A Saga do Antigo Matadouro. A Gênese da Cerâmica de Cunha.

Os índios faziam cerâmica em Cunha, tenho muita curiosidade de ver o que restou dessa cerâmica. As panelas devem ter herdado técnicas e processos deles e ao tempo em que escrevo a última das tradicionais está quasi centenária.

O tijolo burro, tijolinho, constitui a mais antiga "indústria" de Cunha. Uma produção totalmente manual, sem máquinas, sem edificações, uma relação estreita e impactante entre o homem e o solo. Possibilidade de o homem mais despossuído do lugar se tornar empresário pela relação entre a mão e a terra. Cerâmica na mais pura acepção da palavra. As olarias de tijolo são de uma beleza plástica surpreendente. O que mais me interessa explorar em Cunha é esse arcaísmo criador, regenerador de valores e ritmos da era pré-industrial.

Cheguei em Cunha em 1975. Em 1970 terminei Arquitetura em Portugal e viajei para o Japão com bolsa para estudar a habitação tradicional Japonesa, arquitetura da madeira. As lições do passado sempre foram para mim mais inspiradoras que as maravilhas do presente. O equilíbrio entre o geométrico e o orgânico me agradando sempre mais que o absolutismo tecnocrático reinante na nossa cultura urbana.

No Japão me apaixonei pela cerâmica. Sem forno, queimava nos fornos de alguns amigos, entre eles Toshiyuki e Mieko. Eu pretendia viajar para o Brasil, com Maria Estrela Vieira e combinámos, junto com eles montar um forno Noborigama no Brasil. Em 1973 em São Paulo fiz amizade com o grupo da Futura Publicidade, Gilberto Jardineiro, Vicco e Toninho Cordeiro, todos nós sem ainda o saber, futuros nomes da cerâmica de Cunha. Me envolvi com eles em projetos vários, de destacar o grupo Takê, na Bahia.

Em 1975 chegaram finalmente Toshiyuki e Mieko. Toshiyuki o mais ceramista de todos nós desenhou um forno híbrido de anagama e noborigama, como o corpo de um inseto, cabeça, torax e abdomen.

Nesse forno que cuspiu fogo pelos lados trabalhamos até 1984 Maria Estrela e eu.

Do que aconteceu entre 1975 e 1984 pode ser feita uma tabela cronológica: 1975 Chegada de Toshiyuki e Mieko Ukeseki. Início do atelier do matadouro em comodato da Prefeitura. Construção do forno do matadouro pelos membros Toshiyuki, Mieko, Vicco,

Toninho e eu. Queima inaugural. Partida de Gilberto Jardineiro para o exterior. No final do ano eu parto para Portugal onde permaneço até ao final de 1976.

1976 Vicco e Toninho saem de Cunha. Luís Toledo e Shugo Izumi se tornam estagiários de Toshiyuki e Mieko.

Fazem primeira abertura de fornada da história de Cunha.

No final do ano eu volto para Cunha e o atelier.

1977 Mieko sai de Cunha e do atelier. Maria Estrela volta de Portugal.

1978 Primeiro Encontro de Ceramistas em Paraty. Toshiyuki volta para o Japão. eu elimino a câmara longitudinal do forno do matadouro. O atelier começa a expor em São Paulo como Atelier do Antigo Matadouro. Leí Galvão inicia seu estágio no atelier.

1979 Nasce minha filha Maria do Sol

1980 Augusto Campos inicia estágio no atelier. Prefeitura reclama o imóvel do matadouro.

1981 Mieko volta a Cunha

1982-84 Construção da casa e atelier no Cajuru.

1984 O forno Noborigama do novo Atelier do Antigo Matadouro é contruído com os tijolos do antigo, demolido forno do matadouro. Gilberto Jardineiro volta ao Brasil e inicia seu atelier com Kimiko Suenaga.

1987 Parto para Portugal, em 1990 para o Japão e até 2002 estou ausente de Cunha, salvo curtas visitas. Leí e Augusto se associam, construindo o maior forno Noborigama de Cunha. A partir de 1987 a cerâmica evoluiu em Cunha de formas que acompanhei de longe. Nesse periodo Gilberto e Kimiko iniciaram o costume das aberturas de fornada abertas ao público. Mieko consolidou sua posição como artista plástica da cerâmica. Toledo, Leí e Augusto produziram com regularidade em seus fornos Noborigama. E ceramistas de São Paulo escolheram Cunha para montarem seus ateliers.

Voltei em 2002 e desde então Cunha continua sendo um polo de atração de novos ceramistas, agora com cerca de 20 ateliers.

Em 2005 realizamos o Primeiro Festival da Cerâmica de Cunha, comemorando os 30 anos da construção do primeiro forno Noborigama, no matadouro. Sai o livro "30 anos de Cerâmica em Cunha".

Em 2006 é fundada a Cunha Cerâmica, associação dos ceramistas de Cunha.

Alberto Cidraes - www.noborigama.org/genese