



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

# **A CERÂMICA DA BARRA: Transformações e Representações**

por  
Carla Cristina Coêlho da Costa

Orientador: Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins

Salvador  
Julho/2008

Carla Cristina Coêlho da Costa

## **A CERÂMICA DA BARRA: Transformações e Representações**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do **TÍTULO DE MESTRE EM ARTES VISUAIS**, linha de pesquisa em Estudos Teóricos das Artes Visuais no Nordeste.

por

Carla Cristina Coêlho da Costa

Orientador: Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins

Salvador  
Julho/2008

Carla Cristina Coêlho da Costa

## **A CERÂMICA DA BARRA: Transformações e Representações**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do **TÍTULO DE MESTRE EM ARTES VISUAIS**, linha de pesquisa em Estudos Teóricos das Artes Visuais no Nordeste.

Data da aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/2008

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins  
PPGAV/UFBA – Orientador

---

Prof.(a). Dra. Maria Herminia O. Hernández  
PPGAV/UFBA

---

Prof.(a). Dra. Elyane Lins Corrêa  
PPGAU/UFBA

## AGRADECIMENTOS

A feitura de um trabalho em nível de mestrado exige tempo destinado à pesquisa e nos coloca em contato com pessoas às quais seremos eternamente gratos. Impossível agradecer a todos, por mais consciente que estejamos sempre escapa algo à nossa memória. Portanto, que nos desculpem os nomes que não forem aqui mencionados.

Registrem-se nesta oportunidade os agradecimentos:

Primeiro ao Espírito Santo de Deus que infunde em mim, a cada dia, os carismas necessários para continuar a minha caminhada.

A meus pais, Ermita Coelho da Costa e João Alves da Costa *in memoriam*, por terem me inserido no mundo do saber e me aberto os olhos e as portas para o mundo.

Às minhas irmãs, Maria Angélica Coelho da Costa Ferreira, Pascásia Coelho da Costa Reis e Gabriela Coelho da Costa, pelo encorajamento.

Aos Ceramistas da Barra, em Especial, a Dona Nicinha e Gerar e às ceramistas de Nova União.

Ao meu Orientador, Professor Doutor Eugênio de Ávila Lins pela confiança, incentivo e por compartilhar conhecimentos.

Aos Professores do Curso do Mestrado que me orientaram indiretamente, entre eles: Maria Virginia Gordilho Martins, Maria Herminia Olivera Hernández, Luiz Alberto Ribeiro Freire.

À Professora Doutora Lígia Guimarães Telles, por sua paciência, colaboração e apoio.

À Professora Doutora Licia Pedreira, por ter traduzido o meu resumo para a Língua Inglesa.

Aos colegas do Curso em especial: Viviane Rummeler da Silva, Sandra Beatriz De Berduccy Christie, Paulo Roberto Ferreira Oliveira, Mônica Farias Menezes Vicente, Eva Maria Curvelo de Almeida Arandas, Ernestina Maria Filgueiras Pimentel e Dilson Rodrigues Midlej.

E, por fim, a todos aqueles que, embora não mencionados, fizeram parte da construção deste trabalho cujo apoio e estímulo foram essenciais.

## RESUMO

Refletindo sobre a cultura material indígena e sua permanência na produção cerâmica considerada popular, este estudo propõe: sistematizar o que já foi dito, ainda que em fontes escassas, sobre a cerâmica produzida no município baiano da Barra; apresentar novas e importantes informações colhidas *in loco* sobre o tema; situar o Instituto Mauá, como um divisor que re-orienta os processos de manufatura e de comercialização da cerâmica da Barra a partir dos anos 1990; registrar e descrever o trabalho do ceramista masculino, confrontando-o com o feminino, tradicional. Assim, a presente pesquisa contextualiza a produção da louça de barro e os ceramistas da sede do município da Barra, considerando as transformações e representações desta manifestação plástica no âmbito das Artes Visuais.

Palavras-chave: cerâmica, Barra, Bahia, representações, transformações, artesanato.

## **ABSTRACT**

Concerned about Brazilian Indian material culture and its perpetuation in the production of ceramics which is considered popular, this study proposes: systematizing what has been said, albeit in limited sources, on the ceramics produced in the municipality of Barra; presenting new and important information collected *in loco* on the subject; locate the Maua Institute, as a splitter that re-orientes the processes of manufacturing and marketing of ceramic the Barra from the years 1990; record and describe the work of the potter male, confronting it with the female, traditional. Thus, this research brings into context the clay pottery production and the pottery makers of the seat of Barra municipal government, and considers the transformations and representations of this plastic manifestation within the Visual Arts.

Keywords: ceramics, Barra, Bahia, representations, changes, crafts.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 01 – Distrito Brejos da Barra.....	12
Figura 01 – Balsa que faz a travessia entre a Barra e Xique-Xique, na qual é transportada a louça de barro.....	46
Figura 02 – Embalagem das peças a serem comercializadas. ....	47
Mapa 01 – Posição do município da Barra em relação ao Estado e a Capital Baiana.....	48
Figura 03 – Entrada da Associação dos Ceramistas nas dependências da Igreja de Nossa Senhora de Fátima.....	50
Figura 04 – Salão onde é produzida a cerâmica nas dependências da Igreja de Nossa Senhora de Fátima.....	51
Mapa 02 – Mapa da Cidade de Barra.....	52
Figura 05 – Cerâmica tupiguarani, exemplares da fase Itapicuru pertencentes à subtradição pintada. MAE .....	59
Figura 06 – Moringa pato produzida em Caatinguinha - Barra, registrada por Pereira.....	64
Figura 07 – Talha produzida em Caatinguinha – Barra, registrada por Pereira.....	65
Figura 08 – Pote, cerâmica da Barra, Pereira.....	66
Figura 09 – Cerâmica utilitária às margens do São Francisco.....	67
Figura 10 – Pote produzido atualmente em Barra.....	68
Figura 11 – Aplicação do engobo em tauá no bojo do pote com o auxílio de pincel pela artesã Leonor Pereira dos Santos, ao lado Laura Gonzaga dos Santos (Mãe de Cida) e a própria Cida, modelam outras peças.....	69
Figura 12 – Cachipôs com elementos decorativos e tipologias distintas, numa confirmação da diversidade de formas aplicadas às peças.....	70
Figura 13 – Pote. Cerâmica de Xique-Xique. registrado por Pereira.....	71
Figura 14 – Potes de Xique-Xique na feira de Água de Meninos, Salvador – Bahia.....	72
Figura 15 – Cida levantando pote. Barra - BA.....	74
Figura 16 – São João e Nossa Senhora da Conceição, em madeira, esculpidos e pintados por Benedito Antônio dos Santos, a mais de cem anos.....	76
Figura 17 – Dona Nicinha com o auxílio de uma talisca de buriti decora com tabatinga a superfície do pote, fev. de 2007, na sede da Associação em Barra.....	76

Figura 18 – Moringa com decoração antropomorfa e zoomorfa, Instituto Mauá - Pelourinho - 2006.....	77
Figura 19 – Moringa moça de autoria das ceramistas de Barra, produzida no início da intervenção do Instituto Mauá.....	79
Figura 20 – Moringa moça do Vale do Jequitinhonha - Minas Gerais.....	79
Figura 21 – Moringa moça produzida no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.....	80
Figura 22 – Potes d' Água na casa de dona Dió (Diodetina Alves de Araújo), Igarité.....	81
Figura 23 – Moringas em formato zoomorfo de pato, galinha e galo.....	83
Figura 24 – Forno construído nos anos 1970, quando os religiosos organizaram os ceramistas no terreno da Igreja Nossa Senhora de Fátima.....	84
Figura 25 – Jogo de vasos produzido em 2003 pelas ceramistas de Barra.....	85
Figura 26 – Barreiro à margem do rio Grande e depósito do barro na Associação das Ceramistas em Barra.....	86
Figura 27 – O artesão Gerar pintando um Orixá, com o auxílio de pincel.....	87
Figura 28 – Instrumentos usados pelos homens na manufatura da cerâmica.....	88
Figura 29 – Implementos usados pelas mulheres na manufatura da cerâmica.....	90
Figura 30 – Maria Pereira da Silva, 76 anos, alisa a superfície de um pote.....	90
Figura 31 – Nossa Senhora do Leite denominada pelo ceramista de Nossa Senhora da Conceição. Modelada em terracota, pintada e queimada por Geraldo Machado da Silva.....	91
Figura 32 – Nossa Senhora da Conceição. Modelada em terracota, pintada e queimada por Geraldo Machado da Silva.....	91
Figura 33 – Amassadeira de barro elétrica doada por Frei Raul Suzin às louceiras. Registro feito em 2003.....	92
Figura 34 – Forno de origem portuguesa com uma boca e entrada lateral para colocação das peças. Capacidade para seis dúzias de potes.....	93
Figura 35 – Imagem da queima feita no forno de origem ibérica, em fev. de 2007.....	94
Figura 36 – Fornos Sertanejos.....	94
Figura 37 – Queima em forno sertanejo na Associação Nossa Senhora de Fátima.....	95
Figura 38 – "Buchada", momento durante a queima em que as peças ficam limpas, a foto à esquerda em 2003 e à direita em 2007.....	96
Figura 39 – Controle da queima da cerâmica em forno sertanejo, em fev. 2007.....	98
Figura 40 – Preparo do barro destinado à produção dos potes na sede da Associação Nossa Senhora de Fátima em Barra.....	99

Figura 41 – Manufatura do bojo do pote pelo ceramista Moisés Cruz Ferreira no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	100
Figura 42 – O ceramista Moisés Cruz Ferreira utilizando a técnica do acordelamento no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	100
Figura 43 – Moisés Cruz Ferreira aplica o rolete onde será inserido o pescoço do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	100
Figura 44 – Placa de barro utilizada para produzir o gargalo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	101
Figura 45 – Aplicação da placa de barro para modelar o gargalo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	101
Figura 46 – Modelagem do gargalo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	101
Figura 47 – Raspagem da parte interna com caco de cuia de coiteba do gargalo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	102
Figura 48 e 49 – Uso do cascabulho de milho para acertar as lombadas e garantir firmeza ao gargalo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	102
Figura 50 – Início da manufatura do beijo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	103
Figura 51 – A ceramista Leonor Pereira dos Santos modela o gargalo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	103
Figura 52 – A ceramista Leonor utiliza pedaço de jeans para virar o beijo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	103
Figura 53 – O ceramista Regino de Albuquerque Araújo aplicando tauá no bojo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	104
Figura 54 – Regino utiliza-se de uma flanela para lavar o pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	104
Figura 55 – Cida com o auxílio de uma talisca de buriti decora com tabatinga a superfície do pote, fev. de 2007, na sede da Associação em Barra. ....	105
Figura 56 – Francisca Santos Brito, 80 anos, a ceramista mais idosa da Associação, parou de trabalhar a cerca de 10 anos, decorando a superfície do pote.....	105
Figura 57 – Embarcação utilizada por Romilda dos Santos para transportar os potes de Nova União ao cais de Xique-Xique, em 2003.....	106
Figura 58 – Potes confeccionados por Romilda dos Santos dispostos na beira do rio Ipueira, braço do São Francisco, em frente ao cais de Xique-Xique, ano 2003.....	107

Figura 59 – Louça de barro comercializada por Farinha, em frente ao cais de Xique-Xique, ano 2003.....	108
Figura 60 – Louça de barro vendida por Edeilda, no Box do cais de Xique-Xique, ano 2003.....	109
Figura 61 – Dona Helena segurando botija na beira do rio, no cais de Xique-Xique, ano 2003.....	110
Figura 62 – Canoa utilizada na viagem até o povoado de Nova União, ano 2003.....	111
Figura 63 – Vista do povoado de Nova União, e a casa de Dona Helena, ano 2003.....	111
Figura 64 – Moringueiro na casa de Dona Helena.....	112
Figura 65 – Preparo do antiplástico, utilizado na mistura. Povoado de Nova União, em 2003.....	113
Figura 66 – Mistura da pasta de argila e início da modelagem. Povoado de Nova União, em 2003.....	114
Figura 67 – Instrumentos usados na modelagem do barro.....	114
Figura 68 – Início da modelagem do pé do pote. Povoado de Nova União, em 2003.....	115
Figura 69 – Uso do cascabelho para garantir firmeza ao pote. Povoado de Nova União, em 2003.....	116
Figura 70 – Início da Modelagem do beicho do pote e uso do alforje para alisar o beicho.....	116
Figura 71 – Alisamento da boca do pote e uso da costela sobre a superfície do pote.....	117
Figura 72 – Uso da costela de pente e alisamento com a mão. Povoado de Nova União, em 2003.....	117
Figura 73 – Queimador utilizado por Dona Helena para cozer a louça de barro, no Povoado de Nova União, em 2003.....	118
Figura 74 – Formação da trempe e colocação da primeira peça.....	118
Figura 75 – Preparação do queimador, para cozer a louça de barro.....	119
Figura 76 – Estrutura que forma a fogueira do queimador.....	119
Mapa 03 – Mapa da Geografia da louça de barro.....	121
Figura 77 – Início da Manufatura da Moringa-moça pela ceramista Leonor Pereira dos Santos no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	128
Figura 78 – A Ceramista Leonor inicia a modelagem da figura feminina da Moringa-moça no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	128
Figura 79 – Diversas faces da Moringa-moça de autoria desconhecida no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.....	130

Figura 80 – Manufatura de uma peça da imaginária no ano de 2003 no ateliê de Gerar, em Barra.....	130
Figura 81 – Moringa moça produzida por Manoel Leite Júnior no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.....	131
Figura 82 – Seqüência de Moringas-moças produzidas por Manoel Leite Júnior no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.....	132
Figura 83 – Moringa-moça modelada e decorada por Eunice Batista Matos no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.....	134
Figura 84 – Moringas-moças modeladas e decoradas por Eunice Batista Matos no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.....	135
Figura 85 – Moringas-moças com marcas deixadas pelo uso de faca para raspar a superfície com o barro rígido, no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.....	136
Figura 86 – Antonia Cruz Leite esculpindo a figura feminina na Moringa-moça com o auxílio de faca, no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.....	137
Figura 87 – Moringa-moça modelada e decorada por Albertina Castro Vieira no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.....	138
Figura 88 – Moringas-moças produzidas por Marcelo de Castro Vieira no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.....	138

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>Capítulo I</b> .....	05
<b>VALE DO MÉDIO SÃO FRANCISCO E O HISTÓRICO DA BARRA</b> .....	05
1.1 - Povoação da Barra.....	23
1.2 - O Povoamento.....	25
1.3 - Navegação no Vale e sua Influência para a Economia da Barra.....	33
1.4 - A Religião e sua Influência na Educação dos Barrenses.....	41
1.5 - A Cidade da Barra nos Dias Atuais.....	44
<b>Capítulo II</b> .....	53
<b>A CERÂMICA DA CIDADE DA BARRA</b> .....	53
2.1 - Transformações nos Processos de Manufatura e Decoração.....	63
2.2 - Obtenção do Barro, Uso dos Instrumentos e Queima.....	86
2.3 - Algumas Etapas da Produção do Pote na Associação Cerâmica Nossa Senhora de Fátima.....	99
2.4 - Cerâmica dos Povoados da Barra.....	106
<b>Capítulo III</b> .....	122
<b>REPRESENTAÇÕES DA CONDIÇÃO FEMININA</b> .....	122
3.1 - O Conceito de Representação.....	122
3.2 - A Moringa-moça: uma Abordagem Semiótica.....	123
3.3 - Transformações no Paradigma e na Feitura da Moringa-moça.....	125
<b>CONCLUSÃO</b> .....	141
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	142
<b>NORMA PARA ENTREVISTAS</b> .....	158
<b>ANEXO A</b> .....	161

## INTRODUÇÃO

A cerâmica é considerada por muitos estudiosos como uma expressão artística que documenta aspectos sociais e vivências cotidianas dos indivíduos que as produzem. Dentro deste contexto é que articulamos a atual produção cerâmica do município de Barra pautando-se nas transformações verificadas no cotidiano das ceramistas que as produzem desde tempos remotos, em que a produção cerâmica deste município estava concentrada nas mãos de mulheres descendentes de indígenas que habitaram o Vale Sanfranciscano.

Cidade ribeirinha, localizada à margem esquerda do rio São Francisco, exatamente no ponto onde o Rio Grande encontra-se com o Velho Chico e distante cerca de 670 km de Salvador (via balsa/Xique-Xique), a Barra sempre concentrou uma produção de louça de barro, tradicionalmente, transmitida de mãe para filha de gerações em gerações.

Destacando-se como uma das manifestações mais primitivas da cerâmica indígena e posteriormente popular, da América Latina, a cerâmica de Barra mescla elementos indígenas e portugueses. Após um período de decadência, a cerâmica de Barra passou por um processo de revitalização organizado e realizado pelo Instituto de Artesanato Visconde de Mauá. Concomitante a este trabalho de revitalização, deu-se, também, a introdução da manufatura de imagens de santos em barro, a partir do ano de 1994, por meio dos cursos oferecidos pelo Instituto Mauá aos ceramistas.

Informações retiradas do site do Instituto Visconde de Mauá apontam que a criação do Instituto Mauá, dá-se em 20 de março de 1939 como Instituto Industrial Feminino Visconde de Mauá, com a finalidade de proporcionar a indústria da confecção em domicílio. Já no ano de 1966 foi transformado em autarquia, vinculada à Setrabes / Secretaria do Trabalho e Bem Estar Social com a denominação de Instituto Industrial Visconde de Mauá, cuja finalidade era a de ministrar e coordenar o ensino do trabalho artesanal no estado. Em 1983 recebe o título atual de Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, autarquia vinculada à Secretaria do Trabalho e Bem Estar Social, atualmente SETRAS/ Secretaria do Trabalho, Assistência Social e Esporte. O Mauá faz parte do PAB/Programa do Artesanato Brasileiro – MIDC/Ministério do Desenvolvimento e Comércio Exterior.

O Instituto de Artesanato Visconde de Mauá é responsável pela coordenação da política de artesanato do Estado da Bahia, promovendo a geração de emprego e renda, através do resgate e preservação de atividades artesanais e de grupos produtores. O Instituto também é responsável pela organização de associações e cooperativas de artesãos, implantação de

cursos de artesanato, bem como pela abertura de mercado para escoamento da produção em suas lojas no porto da Barra e no Pelourinho, em Salvador. O Mauá dispõe, ainda, de um espaço para eventos, o auditório Espaço Cultural Mestre Abdias, no qual são realizadas palestras, cursos e seminários e conta, também, com um acervo de cerca de duas mil peças, além de manter documentação especializada na área de folclore, cultura popular, artesanato, entre outras.

O contato que mantive com o estilo de vida, e também com o trabalho dos ceramistas, despertou-me, inicialmente, questionamentos acerca do sincretismo religioso que atualmente se faz reproduzir nas peças dos oleiros barrenses, elemento indicativo de transformações nesta produção cerâmica.

Diferentemente das mulheres, que produzem peças utilitárias, consideradas centenárias, tais como: potes, cachepôs, porrões e moringas, moringa-pato, moringa-galinha, moringa-moça, os homens produzem imagens de santos católicos (imagens com características do período barroco), orixás do candomblé e também os chamados dois em um ou santo-orixá, que são a mescla da imagem do santo católico no verso da imagem do orixá do candomblé. A comunidade cerâmica da Barra sempre foi marcada pela Religião Católica e pela influência atuante da Diocese na organização pioneira da Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, no entanto, com a intervenção do Mauá, passa-se a produzir uma representação imagística até então inexpressiva dentre essas mulheres ceramistas.

O surgimento e introdução da força de trabalho e produção do ceramista masculino apontam para um aprimoramento instrumental e uma mudança na manufatura e repertório plástico aplicado à louça de barro local, sendo José Geraldo Machado da Silva (54 anos), o mestre Gerar (santeiro, escultor em pedra e madeira e pai de santo) sua grande expressão e também o responsável pela capacitação dos aprendizes masculinos. Entretanto, as mudanças ocorridas na temática e manufatura não foram totalmente absorvidas pelas mulheres, pois estas, mesmo após terem passado pelos cursos oferecidos pelo Mauá, continuam produzindo as peças como os seus antepassados as produziam.

Pouco tempo após a intervenção do Mauá, percebe-se a separação dos ceramistas em dois núcleos de produção:

- Um grupo formado por mulheres, localizado na sede da Associação Comunitária Nossa Senhora de Fátima, onde são produzidas peças utilitárias e decorativas que reproduzem as relações sociais vivenciadas no cotidiano, bem como, representações da condição feminina. Essas mulheres são a base sobre a qual os demais familiares, sejam estes, marido e filhos, se apóiam para também desenvolverem a atividade cerâmica.

- E um outro grupo formado por homens, reunidos inicialmente no Atelier de Artes Gerard, localizado na cabeça do Touro, bairro da Pecuária, local onde funciona, além da oficina, o terreiro de Candomblé e a residência de Gerar. Atualmente os ceramistas produzem no galpão-escola construído dentro do terreno da casa de Gerar. Como fora dito acima, os homens deste núcleo de produção fabricam essencialmente imagens de santos e entidades do Candomblé, nas quais também se podem visualizar representações do universo feminino.

Problematizando aspectos relacionados à produção cerâmica, desde o uso das técnicas mais primitivas encontradas nos povoados da Barra, até as com maiores interferências da produção cerâmica portuguesa, busca-se avançar as discussões sobre a cerâmica popular da Bahia; refletindo sobre o cotidiano dos ceramistas e a condição feminina reproduzida em algumas peças de barro, modeladas tanto pelas mulheres quanto pelos homens, levando-se em consideração as transformações na produção dos emblemáticos objetos cerâmicos, no que diz respeito à divisão do trabalho entre homens e mulheres e o uso dos materiais.

No primeiro Capítulo, faço um levantamento histórico de como se dá a conquista do Vale do Médio São Francisco, identifico alguns grupos autóctones que povoaram a região antes da chegada do elemento ibérico, trato dos conflitos entre conquistadores, missionários e conquistados, e dos deslocamentos das populações indígenas do Médio São Francisco para outras regiões do sertão brasileiro. São mencionados os achados arqueológicos do Professor Carlos Ott, atribuídos aos *acaróas*, identificados como habitantes da região do Rio Grande. Estabeleço comparações entre o cotidiano e o uso de utensílios domésticos dos povos indígenas conhecidos como *Krahôns*, remanescentes dos *acaróas* e os brejeiros da Barra. Menciono documentos que comprovam a existência das várias denominações indígenas que povoaram a região. Detalho como se dá a navegação no Rio São Francisco e as conseqüências deste tipo de transporte para a economia da Barra e, principalmente, para o escoamento da produção cerâmica local. Trato sobre a influência da Diocese de Barra na educação dos barrenses, e sua influência na produção cerâmica. Trago algumas informações sobre a economia e as dificuldades de comercialização com outras cidades e regiões do estado antes da construção da malha viária. Historio como se dá a formação do bairro de Fátima, e a construção do salão Santa Rita, local onde foi iniciado o trabalho comunitário com a cerâmica.

Já no segundo capítulo, estão confrontados dados atuais com a referência bibliográfica encontrada sobre a cerâmica da Barra, trazendo informações colhidas *in loco*, referendadas por imagens que ilustram as transformações ocorridas na confecção da louça de barro naquele município. São considerados o uso dos materiais, queima, decoração e

manufatura das peças. Descrevo como se dá o envolvimento do ceramista masculino com a produção dos artefatos e qual a sua atuação durante o processo de confecção da cerâmica na cidade da Barra. Relato quais as técnicas de modelagem, instrumentos e método de queima utilizados nos povoados da Barra abrangidos pela pesquisa.

No terceiro e último capítulo, realizo uma análise semiótica do modo como a imagem é materializada na moringa-moça a partir da observação do processo de manufatura desta peça de barro. São consideradas as transformações ocorridas após a intervenção do Instituto Visconde de Mauá, com a introdução da marca do gesto do ceramista masculino na produção dos artefatos cerâmicos na cidade de Barra. Sustento esta abordagem semiótica em reflexões de Lúcia Santaella sobre as mudanças no paradigma da imagem visual, bem como na diferença do gesto na produção de imagem. Busco identificar e distinguir o gesto masculino do feminino e sua materialização na moringa-moça, tendo como referência alguns conceitos semióticos de Peirce.

## Capítulo I – O Vale do Médio São Francisco e o Histórico da Barra

A memória das sociedades precisa repousar em sinais inequívocos, sempre iguais a si mesmos; e o que há de mais inequívoco e sempre igual a si mesmo do que o número? Datas são números.  
Datas são pontos de luz [...].

Alfredo Bosi  
*O Tempo e os Tempos*

Registros datados dos anos 1950, provenientes da Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, IBGE (1958), nos dão notícias sobre a história do município de Barra, fornecidas pelo Padre Heitor Araújo<sup>1</sup>, que em agosto de 1857 escrevera o histórico da Barra, especialmente para a EMB. Segundo os relatos deste clérigo, o território no qual a cidade da Barra estava inserida, quando nos idos da sua Pré-História, abrangia uma grande extensão territorial que compreendia:

"o atual Pau da História, situado à margem esquerda do rio de São Francisco, rumo direito à serra dos Dois Irmãos, continuando pela linha de serras que limitam Piauí e Bahia, descia pelas serras que separam Bahia de Goiás, no oeste, até à nascente do rio da Carinhanha, cujo curso acompanhava, limitando com Minas Gerais, até a foz no rio de São Francisco, por este abaixo, até dar novamente no Pau da História."

Naquela ocasião, antes da chegada dos portugueses à região, o rio conhecido atualmente como São Francisco era denominado pelos habitantes aborígenes como o *Pará* ou *Opara*, assim como o atual rio Grande possuía a denominação de *Iassu*.

Pierson (1972, v1, p. 224) ressalta que provavelmente a foz do rio São Francisco tenha sido vista por João de Nova, a 4 de outubro do ano de 1501, quando, em companhia de Américo Vespúcio, percorria a costa na direção norte-sul, sendo um costume daquele desbravador nomear os lugares recém-descobertos de acordo com o santo do dia.

Já Urbino Viana (1935, p 9-10), ao tratar sobre o descobrimento da foz do rio São Francisco, indica que existe divergência entre os cronistas, pois alguns se referem a André Gonçalves (com três naus) ou ainda a Gaspar de Lemos, como nomes para o possível comandante da expedição que veio com o objetivo de reconhecer a costa das terras de Santa Cruz, um ano após o seu descobrimento.

<sup>1</sup> Primeiro seminarista com formação na Diocese da Barra (sede) a vestir batina, em 2 de fevereiro de 1917.

Os naturais de toda esta extensa região, segundo o Padre Heitor Araújo, pertenciam à nação *tapuia*<sup>2</sup>; disseminados entre várias denominações, tais como: *rodelas*, *pimenteiras*, *cariris*, *aricobes*, *chicriabus*, *coripós*, antigos ocupantes da região ou ainda rechaçados do norte e leste, quando os desbravadores insurgiram pelas matas em consequência do ciclo dos Criadores de Gado.

Pierson (op. cit., p. 229) enumera outros grupos indígenas que teriam habitado o Vale do Médio São Francisco nas imediações da cidade da Barra, são eles: *shacriaba* (*vistos perto do rio Grande em 1818*), *acroá*<sup>3</sup> (*vistos perto do rio Grande no século XVIII*), *aricobé* (*vistos perto do rio Grande em 1744*), *tobajara*, *amoipira* (*vistos na atual cidade da Barra até a foz do Salitre, em 1587*), *tupiná*, *ocren e sacragrinha e tupinambá*. Pierson, ao citar Richard Burton em nota, esclarece sobre as origens dos *acroás*, também conhecidos por *coroados*, tidos como "perigosos", assim como os *cherentes* e *aricobis*. Na mesma nota Pierson aponta trechos dos estudos realizados por Nelson de Senna sobre os selvagens que habitaram as Minas Gerais, publicados no ano de 1937, afirmando ainda que os *acoroás* migram de Goiás no século XVIII. É também Pierson (ibid., p. 228) que informa sobre a existência de uma ilha no São Francisco próxima a Xique-Xique, identificada por "ilhote dos Coroados".

Ott<sup>4</sup> (1993, p. 55), ao tratar sobre achados arqueológicos entre os grupos indígenas pré-históricos da Bahia, refere-se à área cultural *Caiapó-Acroá* no Rio São Francisco como possuidora de maior evolução cultural. Menciona ter achado nesta área no município de "Chique-Chique", nos anos 1940, um machado com sulcos para melhor amarra-lo ao cabo, assim como um outro exemplar de machado com formato semilunar, também encontrado

<sup>2</sup> No Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa  
Rubrica: etnologia.

grupo indígena que habita o Noroeste de Goiás (Colônias Indígenas Carretão I e II) e que resulta da fusão dos xavantes com os caiapós.

Rubrica: história.

grupos indígenas que não falavam línguas do tronco tupi, e que viviam no interior do país. Fonte: dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

Os tapuias também são conhecidos como índios das línguas travadas.

<sup>3</sup> Consta que os *acroás* diziam pertencer ao grupo *Jê*, significando a partícula *gê*, "pai", "chefe" e *cran*, "filho". As "sub - famílias" *Jê* denominavam-se *Krã*, que significava *cabeça* conforme relatos de Pompeu Sobrinho (1931). Esse grupo era composto por *Apinajé*, *Aponegikrã*, *Kraô*, *Makamekrã*, *Chavante*, *Cherente*, *Akoan*, *Chikriabá*, *Akroá*, *Kaiapó* do sul, centro e norte e *Canella*, estes abrangendo *Timbira*, *Merrime* e outros.

<sup>4</sup> Carlos Ott nasceu no dia 13 de outubro de 1908, na cidade de Bierungen, Alemanha. Diplomado em Filosofia no Antonianum de Urbee, Alemanha (1937), catedrático de Etnologia Geral e do Brasil na Faculdade de Filosofia da Universidade da Bahia, professor de Latim no Instituto Normal Isaias Alves e pesquisador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Carlos Ott, além de muitos ensaios e artigos publicados em revistas especializadas e jornais, publicou, na área de Folclore, *Formação e evolução étnica na cidade de Salvador* (1955/57), *Bailes pastoris* (1958) e *Vestígios de cultura indígena no sertão da Bahia*.

nessa localidade. Um outro artefato encontrado por Carlos Ott, considerado por este pesquisador como único representante da cultura *Acaroá* não só na Bahia como também no Brasil àquela ocasião, fora achado na Barra do Rio Grande. O referido artefato esculpido em pedra, trata-se de uma mão de pilão em forma fálica, o qual, segundo o pesquisador, destinava-se ao culto de fertilidade humana, que fora verificado entre os *Caiapó* no Araguaia e Alto Xingu na segunda metade do séc. XIX por Horace Banner. Outro achado arqueológico atribuído à cultura *Caiapó-Acroá* fora encontrado em Gameleira do Assuruá próximo à cidade de Xique-Xique e trata-se de uma coleção de cachimbos feitos de argila fina constituídos de extraordinários motivos decorativos, além de apresentar um orifício na extremidade inferior, destinado a passar um objeto não inflamável.

Já Baptista (1994, p 44) esclarece que os *acaroads*, também identificados como os *coroados* (abreviação de *acaroados*), teriam invadido o sul do Piauí em distintas oportunidades, no século XVIII, tendo realizado estas correrias e atacado aquela região juntamente com *mocoazes* e *rodeleiros* que, após serem derrotados, fugiram para o vale do Tocantins, no local onde foi fundada a capela de São José do Duro, que posteriormente veio a originar a cidade de mesmo nome.

Também a este respeito, Miranda (1941, p. 97-99) comenta que os *acroás* ocuparam a área na qual Bahia, Piauí e Goiás se encontravam, no limite noroeste da bacia do São Francisco; tendo se reunido posteriormente em São José do Duro, aldeamento jesuíta, no norte de Goiás entre 1749 e 1751, sendo dizimados em uma insurreição.

Entre 1717 e 1724, mesmo após a instalação da Missão de Nossa Senhora da Conceição do *Aricobé*, administrada por franciscanos, no início do Séc. XVIII, no atual município de Barra, os *acoroás* (belicosos) ainda ofereciam resistência contra os colonizadores e povoadores do Vale do São Francisco, tanto que, IBGE (1958, p 53) relata que o chefe de Carinhanha teria se deslocado até o Rio Grande para combater os autóctones rebelados, sendo possivelmente deste período o deslocamento definitivo destes gentios que se instalaram no estado de Goiás, cuja descendência seria os *craôs* e os *xerentes*.

Nos dias atuais, existe certa dificuldade em identificar e registrar as várias denominações indígenas, devido às distintas grafias de um mesmo etnônimo (*Acaroás*, *Aroás*, *Acaroazes*, *Acoroás*, *Acoranes*, *Acroás*, *Acaroados*, *Coroados*, *Caraús*, *Craús*, *Kraô*, *Krahô*, *Craôs*, *Kharaôs*, *Mocoás*, *Mocoazes*, *Mocoares*), entretanto a classificação dos grupos torna-se possível ao se considerar a família, os dialetos e o tronco lingüístico a que pertencem.

Teses elaboradas sobre os estudos lingüísticos a respeito da antiguidade do homem da região Nordeste do Brasil, a exemplo de (Urban 1998), apontam que os povos

autóctones do Sertão brasileiro pertenciam ao tronco idiomático de origem *Jê*, considerado o mais antigo tronco étnico e idiomático, apontado como o único proveniente do atual território brasileiro. Estes estudos baseiam-se também em pesquisas antropológicas que assinalam a possibilidade dos habitantes do Vale do Médio São Francisco terem migrado da Serra da Capivara, em tempos pretéritos, para as margens da Bacia Sanfranciscana.

Para Urban (1998), *Krahô* e *Canela* falam dialetos *Timbira*, do tronco *Macro-Jê*. Esta informação é ratificada por Melatti (2001), quando aponta que a língua dos *Krahô* também é falada pelos *Timbira* residentes a leste do rio Tocantins. Desta forma, a língua *timbira* e a *krahô* fazem parte da família *Jê*, e, por conseguinte, ambas estão incluídas no tronco *Macro-jê* e aproximar-se-iam da língua *Kayapó*.

Os índios *Caiapó* teriam habitado o trecho das corredeiras do São Francisco, é o que aponta Pierson (1972, v1, p. 232), tendo estes índios realizado correrias do sertão do São Francisco ao sertão do Rio Grande, comenta também que a este grupo se misturaram os *Cariri* migrantes do Ceará, afirmando ainda que os *Guaíba* era um subgrupo *Caiapó*.

Nos dias atuais o povo *Krahô* está reunido no nordeste do estado do Tocantins, mais especificamente na Terra Indígena *Kraôlândia*, situada nos municípios de Goiatins e Itacajá, numa extensão territorial de 302.533 hectares. Estas terras, onde foram assentados os *Krahô*, correspondem a uma das maiores áreas de cerrado do Brasil, localizada entre os rios Manoel Alves Grande e Manoel Alves Pequeno, afluentes à margem direita do Tocantins, tendo sido homologadas pelo Decreto nº. 99.062, de 07/03/1990 conforme descreve Melatti (2001).

Segundo Moreira<sup>5</sup> [et alli] (2001, p. 09), os *Krahô* utilizam nos dias atuais a queima da mata para fazer suas roças, nas quais realizam o cultivo permanente de mandioca e plantas frutíferas, embora tenham realizado a monocultura de arroz e de milho quando do contato com o branco, vindo posteriormente a descartá-la, devido ao fracasso desta lavoura. Antes do contato com o branco, os *Krahô* viviam da coleta, da pesca, da caça e de uma rudimentar, embora diversificada, agricultura de sobrevivência.

Sob esta mesma perspectiva, nos anos 1950, Ott (1993, p. 84) menciona ter encontrado e entrevistado índios *Acaroá* moradores das margens do Tocantins que pouco pescavam, pois seus ancestrais não se fixavam em locais piscosos, desta forma alimentavam-se de frutos coletados na mata, da caça e da agricultura. Acrescenta ainda o pesquisador o consumo diário do beiju, sendo este cozido em pedra aquecida ao sol, numa demonstração dos

---

<sup>5</sup> Lucimar Moreira Geógr., M. Sc., Sensoriamento Remoto e Geoprocessamento, Embrapa Cerrados.

costumes cotidianos pré-históricos do grupo cultural *Acaroa*, anteriores à produção de artefatos cerâmicos destinados ao uso doméstico ou *oqueiro*.

Segundo Brandão (1981), nas relações que orientam o sentimento e o saber dos índios a respeito do mundo e dos seres naturais com os quais se relacionam, a terra e os seus elementos não são entendidos como uma coisa, mas um dom; desta forma, os seres existentes são dados ao homem para que, juntos, estabeleçam uma reciprocidade capaz de dirimir a dualidade entre a natureza e a sociedade, portanto, a terra não é somente um lugar, mas um tempo realizado de símbolos e de memórias.

Os índios, inseridos que são no mundo natural, entendem-se a si mesmos como as plantas e os animais com os quais convivem cotidianamente e simbolicamente. A terra para os indígenas é um ser vivo próximo, um parente a quem se chama de mãe e de irmã, tanto é assim, que os vários nomes com os quais são denominados os aproximam das qualidades de determinados seres e elementos da natureza, como as metades sazonais, neste sentido, afirma Melatti (2001):

Por exemplo, um homem chamado *Hàká* (jibóia) *Ihocpej* (pintura = *ihoc*, bonita = *pej*, isto é, pintura de jibóia) *Harecaprec* (brejo = *hare*, vermelho = *caprec*) deve pertencer à metade da estação das chuvas e ao grupo da praça Urubu; uma mulher chamada *Xopê* (*xo* = raposa, *pê* = gorda), *Catxêkwôî* (*catxê* = estrela, *kwôî* = sufixo de nomes femininos) *Krôkari* (areia) *Tetikwôî* (*tetí* = jatobá) deve pertencer à metade da estação seca.

Julio Cezar Melatti aponta, além disso, os principais elementos da natureza utilizados pelo *Krahô* na produção de objetos do uso cotidiano, bem como na construção de suas moradias. A partir das informações deste antropólogo, podemos estabelecer algumas relações com o modo de vida dos habitantes dos brejos do Município de Barra, os chamados brejeiros, os quais guardam nas práticas do seu cotidiano algumas reminiscências dos elementos indígenas habitantes da região.

A cabaça é apontada por Melatti (2001), tendo o seu uso no ambiente doméstico destinado a ser recipiente para água, cuia para servir ou guardar alimentos preparados. Entre os brejeiros e a própria população da periferia da Barra, em locais onde não há o abastecimento de água encanada, é possível verificar o uso de cabaças como recipiente de água, transportadas por mulheres em suas cabeças, da beira do Rio Grande e do Rio São Francisco, de cacimbas<sup>6</sup> cavadas na areia, e ainda de cisternas revestidas de cimento, e de tanques comunitários. Além da cabaça pode-se ainda constatar o uso de potes e moringas

---

<sup>6</sup> Buracos cavados na areia variando de um a dez metros de profundidade de onde verte água e é utilizado no período da seca. Durante o inverno as chuvas desmoronam a areia que fecha o buraco, que será cavado novamente, no ano seguinte, no período da seca voltam a cavar o buraco.

como recipientes de transporte de água carregados por mulheres que chegam a percorrer distâncias de até 5 km com estes objetos sobre a cabeça. Na vila do Santeiro, existe uma cacimba de 8 metros de profundidade que fica distante das moradias cerca de 800 metros, esta cacimba, segundo o Senhor Agostinho Gonçalves Santos (76 anos), já existia antes mesmo dele nascer. As mulheres costumam utilizar cabaças cortadas como cuia, para retirar a água da cacimba, sem colher a areia, como relatam Camandaroba e Batisttel (1997). Ao se deslocar ao Sucuruí, o visitante poderá apreciar as mulheres desta localidade carregando água da fonte, (riacho) em cabaças ou (porongos) sobre suas cabeças, a exemplo das senhoras Maria de Lourdes Gama e Laurenice Pereira das Neves, moradoras deste brejo. A cuia de cabaça também é utilizada na produção da tapioca nas casas de farinha, como ocorre na casa de João Félix de Deus, na Jurema. São cuias de cabaças grandes, do tamanho de uma bacia, que recolhem a água que escorre da prensa e posteriormente são colocadas ao sol, para evaporar a água, a fim de que a tapioca deposite-se no fundo deste recipiente. Vale ressaltar, que são os brejeiros os principais consumidores no município da Barra dos potes e moringas produzidos pelas ceramistas da Associação Nossa Senhora de Fátima.

Quanto às edificações, Melatti (2001) informa que nas aldeias Krahô a disposição das casas é constituída em uma larga via circular, sendo que cada casa liga-se a um caminho radial ao pátio central. Na construção de suas casas, de duas águas, idênticas às sertanejas, os *Krahô* utilizam palmeiras na cobertura e nas paredes, desde que estas não sejam de barro (pau-a-pique). No interior destas casas a palha, elemento onipresente no cotidiano Krahô, pode ser identificada na feitura de cestos de folhas de buriti usados para transportar e guardar alimentos e objetos dependurados nas paredes da edificação. As fitas de cascas de talos de buriti são usadas na confecção de cestos para miudezas. A esteira também faz parte do cotidiano dos *Krahô*, sejam as trançadas com fibras de buriti, com as quais foram os estrados de troncos de açaí bravo que servem de leito, ou as mais simples utilizadas pelos rapazes para dormir no pátio central.

As casas dos brejeiros da Barra, na sua maioria, ainda são construídas de palha, sem janelas e de chão batido, a sua disposição geralmente é aleatória, ou seja, não possui traçado radial ou retangular, como nas aldeias jesuíticas, e são levantadas a partir de duas forquilhas de madeira. Em cima, sobre um tronco de carnaúba que faz as vezes de cumeeira, cravam outras quatro forquilhas mais baixas com outros dois troncos de carnaúba, aos quais são assentadas as varas transversais e horizontais, onde será sobreposta a cama de palhas de carnaúba ou buriti. As folhas são dispostas sobre as ripas e atadas com filetes de suas próprias palhas a partir de baixo para cima. As paredes são feitas de rachões de troncos de buriti e as

frestas são tapadas com a palha, amarradas com corda de *caroá* ou *imbira* – tira larga retirada do "coração" de buritizeiro. A construção compõe-se de cozinha, sala no centro e quartos. O fogo é geralmente feito no chão, enquanto no centro da casa estão dispostos os potes que guardam água para o consumo, peça presente em todas as casas dos brejeiros. Nos quartos podem ser encontradas camas feitas de ramos de buriti, nas quais dormem os mais velhos e o casal; os jovens e as crianças geralmente dormem no chão formado de areia, quando não em esteiras ou lonas dispostas no chão. A alimentação geralmente é servida em panelas ou bacias no chão, pois as casas não dispõem de mesas, talheres e pratos, e desta forma cada qual se serve e come com as mãos ao redor da bacia ou panela. Este tipo de construção pode ser visto no brejo Mutuca, no brejo Arrodeio e no brejo Sucuriuiú, neste, na casa de João das Neves, preso às paredes podem ser encontrados os objetos dos moradores, tais como cabaças, alforje, chapéu e casaco de couro. Da tala do coração do buriti os brejeiros confeccionam cestos, peneiras para ralar saeta<sup>7</sup>, o *tepití* usado para enxugar a massa da mandioca e tirar a tapioca, o *giqui* que é uma armadilha para pescar peixes. Com a palha da carnaúba ou do buriti são confeccionadas vassouras, esteiras, bocapio, uma espécie de sacola. São muitos também os giraus encontrados nos brejos. Nos Brejos também são comuns as casas de taipa pintadas a cal e de adobe cobertas de palha, as paredes são rebocadas com tamanha perfeição que dão a impressão de serem casas de alvenaria. A respeito deste tipo de construção, Prereira (1957a, p. 141) descreve que as casas do lugarejo de Caatinguinha formavam um "aglomerado humano paupérrimo, ocupando pequena área à beira do rio, com os casebres de taipa e sapê intervalados por poças d'água e caminhos lamacentos."

A cidade da Barra está localizada na zona fisiográfica do Médio São Francisco, margem esquerda do rio, inclusa no polígono das secas, entretanto conta com uma geografia que lhe é bastante peculiar, e faz-se necessário que se compreenda e distinga como se desenvolve a vida cotidiana nestes diferentes ecossistemas do município.

Contornada por uma imensa planura de areia e algumas áreas de argila que se prolongam até a Serra do Estreito, o município da Barra vê brotar ao pé desta serra os chamados Brejos que são "encantadores" de água que ao longo do seu percurso transformam-se em riachos, que correm oito, quinze, vinte ou mais quilômetros, desaparecendo na areia. É uma espécie de oásis entre um imenso areal. Em suas terras fertilíssimas abundam buritizais, carnaubais, além de frutíferas nativas como os cajueiros e as mangabeiras. Suas terras são sempre úmidas, inclusive no período de seca, que corresponde a seis meses, quando a água do

---

<sup>7</sup> Fruto do buriti.

riacho não baixa e não aumenta, mantendo sempre o mesmo volume de água. As pessoas que moram nos brejos são denominadas de brejeiros. Até o ano de 1999, todos os habitantes dos brejos da Barra viviam como os antigos povoadores do século XVII, por não contarem com estradas ligando os Brejos à cidade da Barra, nem tampouco fornecimento de energia elétrica e água encanada, nem ao menos escola para as crianças, como relatam Camandaroba e Batisttel (1997, p. 13).

Segundo Braga (2001, p. 47), durante o governo do Presidente Fernando Henrique Cardoso foi criado o Distrito Brejos da Barra, com a implantação de escolas, e projetos de fruticultura e piscicultura. A área dos Brejos é formada por 180.000 ha. estimadamente, e compõe-se de quatro grupos:

<b>Grupo I:</b> Brejos de Ibiraba, do Bonfim, dos Dois Riachos, do Brejinho, do Mato Escuro, da Cabeceira do São Gonçalo, do Limoeiro, da Umburana;
<b>Grupo II:</b> Brejos do Sítio Novo, do Travessão, da Japira, do Saco, do São José, do Cinzeiro, da Cachoeira, da Ilhota, da Mutuca, do Arrodeio;
<b>Grupo III:</b> Brejo do Santeiro, do Santo Antônio, do Lucas, dos Olhos d'Água, do Bangüê e de Vara;
<b>Grupo IV:</b> Brejo do Sucuruíu, do Saquinho do Areado, Brejo da Serra;

\* **Tabela 01:** Distrito Brejos da Barra. Fonte: <http://www.barra.ba.gov.br/>

Com a criação do Distrito Brejos da Barra e com recursos da Companhia de Desenvolvimento do Vale do São Francisco, foram edificadas casas de alvenaria, instaladas rede de energia elétrica, escolas, além de construídas estradas de acesso aos brejos, como afirma Braga (2001, p. 47).

Segundo alguns estudiosos, entre eles Darci Ribeiro, a identidade índia aplica-se a todo indivíduo que se entende como tal, desde que seja reconhecido na comunidade como um de seus membros e que além disso conserva vínculos históricos com as populações autóctones, ou seja, pré-colombianas.

A população indígena foi agrupada em quatro categorias, de acordo com estudos realizados por antropólogos, considerando-se o grau de contato com a sociedade brasileira envolvente, desde que o *ethos* tribal seja preservado. Dentre estas classificações, a mais conhecida é a desenvolvida nos estudos antropológicos de (Ribeiro D., 1979), a saber:

- Grupos Isolados: são aqueles povos que ainda não mantiveram contato com a sociedade envolvente, graças ao fato de habitarem regiões de difícil acesso;

pouco numerosos, vivem plenamente o seu modo de produção, mas são bastante vulneráveis ao contato com a civilização branca, que lhe pode ser fatal;

- Grupos em Contato Intermitente: são aqueles que estabeleceram uma certa distância das frentes de penetração, restringindo os contatos com agrupamentos não-índios. Não comercializam a produção e nem dependem da sociedade envolvente, conservando o modo de produção tribal, basicamente sustentada na caça, na pesca e no extrativismo vegetal;
- Grupos em Contato Permanente: representam a grande maioria dos povos indígenas do Brasil. São aqueles que, ao longo da História, estabeleceram diversas relações com a sociedade envolvente. Tais relações mudaram o curso autônomo desses povos e romperam o equilíbrio do modo de produção tribal, criando, em contrapartida, vigorosos laços de subordinação e dependência em relação à sociedade abrangente. Em consequência, a luta de interesses faz com que tais povos vivam em constantes conflitos, identificados principalmente em choque de culturas e em diferentes modos de produção, que contrapõem o primitivo sistema de partilha coletiva da terra ao sistema capitalista da propriedade privada, no qual a terra representa um elemento de troca;
- Grupos Integrados: representam aqueles povos que abandonaram o modo primitivo de produção e se transformaram em mera força de trabalho, que os coloca em posição de igualdade com um operário ou um camponês. O fator étnico é o problema mais grave nesse processo de integração, pois tais povos perdem a identidade, como nação e cultura, e sua condição de cidadãos produtivos.

A partir do exposto acima, pode-se cogitar a possibilidade de os brejeiros da Barra serem considerados indivíduos que em tempos pretéritos pudessem estar inseridos na categoria de grupos indígenas integrados com a sociedade envolvente e que, ao longo da formação história do município, tenham sofrido um processo de aculturação dos meios de produção e do seu modo de vida, uma vez que são identificados no cotidiano desses indivíduos alguns vínculos com a cultura material indígena.

Alguns *acaróas* que residiam na Barra do Rio Grande foram reunidos pelos jesuítas por volta de 1744 na missão de *Aricobé*, juntamente com *mokoás* e *aricobés*. Hohenthal (1960) afirma que os índios denominados de *aricobés* possuíam etnia *Tupi* e teriam sido vistos também nas cabeceiras do Rio Preto em meados do século XVIII. A missão de

Aricobé fora assentada por resolução de João de Lencastro, que, em fins do século XVII, havia mandado que se criasse um arraial de *índios mansos* no alto São Francisco para conter os constantes ataques dos *acarozes* e *mocoazes* aos currais e fazendas dos colonos, dando origem à missão e atual cidade de Barra, na Bahia (Pereira da Costa 1983a).

Os *Aricobés* estão aldeados atualmente no município de Angical, são remanescentes das tribos que habitavam o oeste da Bahia e sobreviveram aos conflitos com os portugueses. Os índios Aricobés, de Angical, são considerados de índole mansa, foram catequizados por Franciscanos vindos de Salvador. O último conflito envolvendo a tribo dos Aricobés, em Angical, aconteceu na década de 1930.

Segundo informações retiradas do site da Prefeitura de Barreiras, na região dos municípios de Angical e São Desidério no Oeste da Bahia, foram encontrados durante a construção de estradas, vestígios de grupos humanos tais como urnas mortuárias, grandes potes de barro contendo esqueletos, mais exatamente, no município de Angical e na Missão de Aricobé. Segundo consta, a equipe da arqueóloga Dra. Maria Beltrão, do Museu Nacional do Rio de Janeiro encontrou vários objetos de cerâmica e instrumentos líticos em pedra polida e lascada, os quais foram deslocados para o Rio de Janeiro, a fim de serem submetidos a estudos técnicos, tendo sido posteriormente reenviados à região.

Valentin Calderón, entre os anos 1950 e 1970, percorreu a região do São Francisco, fazendo um levantamento dos sítios arqueológicos nas margens deste rio, classificando os artefatos líticos encontrados como uma tradição por ele denominada Itaparica, conforme os artigos publicados no PRONAPA, tendo se baseado na uniformidade tipológica, além de considerar o enfoque histórico-cultural àquela época. A construção da identidade acima referida teve início com a pesquisa arqueológica realizada em território baiano, que lhe permitiu identificar as tradições ceramistas Aratu e Tupiguarani. Calderón também empreendeu estudos sobre as urnas funerárias encontradas em São Desidério, tendo as remetido ao exterior para serem submetidas ao teste do carbono 14 ou o TL. Ao concluir a sua pesquisa, Calderón atribuiu estes achados à "fase Aratu", a qual, segundo ele, estendia-se do litoral até o Rio São Francisco, tendo recebido desabono de Carlos Ott (1993, p. 38), que desqualificou tal afirmação, por considerar que Valentin Calderón infundadamente analisou apenas características formais (forma piriforme) e decorativas, ou falta desta, para inserir estes achados nesta categoria arqueológica, identificada anteriormente por ele em pesquisas no litoral.

Tavares (2001, p. 16) informa que os índios *tupi*, provenientes do Alto Xingu, instalaram-se no litoral, provavelmente há dois séculos antes da conquista do sul da Bahia

pelos portugueses, esclarecendo que os índios do grupo *tupi* combateram as tribos *Jê*, deslocando-as rumo ao interior, sendo que estas, posteriormente, foram denominadas de *tapuias*. Na sugestão sobre a distribuição geográfica dos grupos indígenas, Tavares (ibid, p. 16) descreve, através de mapa, que no século XVI, os *acroás* habitavam tanto a margem esquerda do São Francisco, na região onde hoje está localizada a cidade da Barra, quanto a margem direita, onde se localiza a atual cidade de Xique-Xique.

I. Accioli e B. Amaral (1919, p. 167), ao tratarem sobre os *Tapuya*, afirmam que foram "Os primeiros povoadores das terras da Bahia até onde chegavam as tradições aborígenes", acrescentando ainda que o significado da palavra era "inimigos, contrários, dada como sinonimo do ódio e desprezo a elles notado pelos que os haviam vencido e expulso da vizinhança do mar, vencedores que foram os *Tupis*".

Cardim (1939, p. 180) menciona a existência de 76 grupos *tapuias* no final do século XVI, pontuando que havia conflito por parte dos índios do litoral para com estes. Acrescenta ainda o autor que havia relações amigáveis entre os *tapuias* que habitavam o São Francisco, além de outros situados próximo às primeiras povoações européias.

No ano de 1534, D. João III dividiu o Brasil em Capitânicas Hereditárias, fazendo com que as terras à margem esquerda do São Francisco, onde se localiza o município da Barra, fossem conferidas à Capitania de Pernambuco.

Wilson Lins (1960) pontua que o início do desbravamento das terras ao longo do São Francisco remonta ao século XVI, e que, embora a sua foz tenha sido descoberta em 1501, como já indicado em trecho anterior, somente a partir de 1548, por intermédio de D. João III, Rei de Portugal, é que surge o interesse pela conquista do Vale, tendo sido recomendado a Tomé de Sousa tal empreitada.

Em 29 de março de 1549, aporta, nas terras da Bahia, a expedição comandada por Tomé de Sousa, Primeiro Governador Geral, trazendo como almoxarife da fazenda real, um rapaz protegido do primeiro governador, chamado - Garcia D'Ávila.

Segundo Bandeira (2000), Tomé de Sousa doou a Garcia D'Ávila catorze léguas de terras de sesmaria que lhe haviam sido outorgadas pelo rei Dom Sebastião. Estendendo-se de Itapoã até o Rio Real e Tatuapara. Após batalha contra indígenas localizados ao norte de Salvador, Garcia D'Ávila ergueu sua Casa da Torre (casa de pedra e cal fortificada), em 1550.

Considerado o primeiro dos grandes "curráleiros" do Brasil, Garcia D'Ávila teria recebido no ano de 1551 duas vacas oriundas de Cabo Verde, sendo que ao final dos anos 1550, já possuiria duzentas cabeças de gado, como informa Tavares:

Data de 1551 a notícia mais antiga de importação de gado para a Bahia, vacas e novilhos vindos da ilha de Cabo Verde e distribuídos a Garcia D'Ávila (duas vacas), Diogo Moniz Barreto (um novilho), Antônio de Freitas (uma vaca) e Amador de Aguiar (uma vaca) em pagamento por trabalhos realizados na construção da cidade. Garcia D'Ávila levou o seu gado para Itapagipe, transferindo-o em data desconhecida para a sesmaria que o governador lhe concedeu após a que fora doada ao conde de Castanheira, conhecida como do Rio Vermelho. Essa sesmaria foi o começo da grande propriedade da Casa da Torre, que o próprio Garcia D'Ávila fundou. Os seus currais de Tatuapara já teriam duzentas cabeças de gado nos finais dos anos 1550. (TAVARES 2001, p. 107-108)

Sobre as primeiras expedições à bacia do São Francisco, enviadas por Tomé de Sousa, Pierson (1972, v1, p. 235-236) afirma que, com o propósito de realizar um "censo administrativo" a pedido do Rei de Portugal, intentou-se descobrir ouro, prata e pedras preciosas; outras entradas atacaram grupos de indígenas hostis, além de aprisioná-los para trabalharem como escravos no litoral; havia também a expectativa da descoberta de "pau-brasil". Em março de 1554, Francisco Bruza Spinoza, chefe da expedição nomeada por Tomé de Sousa, foi acompanhado pelo capelão jesuíta João de Aspilcueta Navarro, além de onze brancos e indígenas, os quais serviam de guia, tendo atingido o rio *Pará*, o São Francisco dos europeus.

Rocha (1940, p. 4) informa que Garcia D'Ávila penetrou pelo vale do São Francisco do norte para o sul, no rumo oposto à correnteza, tendo construído currais primitivos nos quais foram acomodados, além de um casal de escravos, dez novilhas, um touro e um casal de equinos, sendo este o formato da mais estável economia nacional daquele período.

Já no século XVII, os Ávilas, em três expedições armadas rumo aos sertões, guerrearam contra os índios, sendo recompensados com sesmarias que lhes permitiram aumentar o rebanho e seu latifúndio. A concessão de sesmarias pelo rei de Portugal aos entradistas dos sertões mereceu o seguinte comentário de Capistrano de Abreu (1930), "Para adquirir estas propriedades imensas, bastou apenas papel e tinta em requerimentos de sesmarias".

O povoamento do Vale do São Francisco<sup>8</sup> sofreu interrupções causadas pela pouca capacidade de adaptação dos portugueses à hostilidade do clima local, às irregularidades do terreno, à resistência dos gentios, aos animais bravios, o que ocasionou prejuízos à Metrópole.

Wilson Lins (1960, p. 12) esclarece que o que ocorrera, em verdade, no sertão do São Francisco, não pode ser denominado de povoamento, uma vez que fora promovido um verdadeiro massacre ao gentio, sendo, desta feita, realizado o extermínio e a substituição do silvícola pelas boiadas. Em trecho mais adiante, Wilson Lins (1960) acrescenta que o colonizador português alimentava o interesse pelo "apresamento de escravos (que eram vendidos a dois cruzados por cabeça)" para serem inseridos na lavoura do litoral, fato combatido pelos padres da Companhia de Jesus.

Segundo Pinto (1935, p. 43-44), os proprietários de terra, principalmente os senhores da casa da Torre, antes benfeitores dos jesuítas, passaram a hostilizar estes padres, uma vez que os missionários intentavam assinalar com cruzes porções de terra destinadas aos indígenas mensageiros da casa da Torre.

Já Regni (1988, p. 163) menciona que os Ávilas antipativavam não só com os capuchinhos franceses, mas também com os jesuítas, obedientes à Santa Sé e ao Rei de Portugal, sobre os quais Francisco Dias D' Ávila II teria dito que preferia perder os seus haveres a admiti-los nas missões de seus latifúndios, concluindo-se que o conflito entre o curraleiro e os missionários girava em torno das terras que deveriam ser doadas aos índios e à autonomia dos missionários no controle das missões, uma vez que os senhores da Torre exigiam dos missionários um padroado eclesiástico.

De acordo com Wilson Lins (1960), a conquista do Vale para a Metrópole foi granjeada pela penetração baiana, que fez surgir, ao longo do curso do rio São Francisco, núcleos de povoamento originários do entorno dos currais que serviam de base aos desbravadores no deslocamento das reses para o Oeste, através da invasão lenta e gradual do sertão baiano.

Ao rebanho bovino atribui-se, em última instância, papel importante na colonização dos Sertões brasileiros. Nesse processo colonizador destacaram-se tanto os

---

<sup>8</sup> O Vale Sanfranciscano no estado da Bahia estende-se desde as superfícies elevadas da Chapada Diamantina localizadas à leste e os Chapadões Ocidentais ao oeste. O clima varia entre o árido e o sub-úmido. O trecho baiano do Rio São Francisco é o mais extenso, caracterizando-se como a porção mais navegável.

criadores de gado, quanto as missões religiosas, tais como: jesuítas, franciscanos e capuchinhos responsáveis pela aculturação dos aldeamentos indígenas.

As primeiras bandeiras sertanistas responsáveis pela introdução da pecuária no Nordeste do Brasil partiram dos domínios da Casa da Torre, sendo que coube a Francisco Dias D'Ávila II (c. 1646-1694), na segunda metade do século XVII, após dominar os índios Cariris, a ampliação das fronteiras deste latifúndio familiar até aos sertões de Pernambuco. Durante mais de um século e meio, o castelo dos Ávilas, além de ser o ponto de partida do rebanho para o sertão, abasteceu de produtos agrícolas a Bahia e Pernambuco.

Borges de Barros (1919) considerou Francisco Dias D'Ávila II o "mais famoso bandeirante da Bahia colonial", no ano de 1692, guerreou contra os *Acroás* que haviam invadido o sertão de Rodelas, oriundos de suas aldeias nos sertões de Piauí, Pernambuco e Maranhão. Fora auxiliado por 900 homens de seu regimento, era Mestre-de-Campo, 200 índios mansos, 100 mamelucos, 150 escravos, além de vários missionários, contando também com um comboio de munições de boca e de guerra. Fixou homens armados no Rio Salitre, tendo se dirigido ao Piauí com o intuito de atacar os indígenas nessa área. Ao retornar ao Rio Salitre, voltou a atacar os indígenas e estendeu suas terras até Jacobina, e para o sul até Minas Gerais, tendo estabelecido nessa imensa área de terra inúmeros currais de gado. Os limites da Bahia se estenderam através da conquista dos sertões da Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão, graças à liderança, ambição e à implantação dos currais da casa da Torre, por Francisco Dias D'Ávila II.

Considerado por muitos estudiosos "o mais notável, certamente, dos entradistas baianos", a exemplo de Taunay, o coronel Dias D'Ávila II era tido como "inimigo capital" das missões francesas por Frei Martinho de Nantes, pois enquanto o religioso "defendia os direitos dos índios", o senhor da Casa da Torre ampliava seus latifúndios, promovendo o extermínio de inúmeros grupos indígenas e a invasão das terras concedidas às missões para aldeamento dos índios, como esclarece Regni (1988, p. 159).

Os missionários, em verdade, intentavam o domínio do silvícola através da aculturação, enquanto os curraleiros, donos da terra, interessavam-se pela apropriação e escravidão da mão-de-obra indígena. A relação de Francisco Dias D'Ávila II com os gentios e religiosos sempre foi de estremo conflito. Em 1669, o senhor da Casa da Torre foi responsável pela destruição de três missões jesuíticas na região de Ribeira do Pombal e Euclides da Cunha, tendo aprisionado e escravizado os índios destas localidades. Neste mesmo ano de 1669, o chefe da Casa da Torre destruiu todas as missões ao logo de suas terras. Já no ano de 1685, procedeu com o mesmo expediente com as missões dos

capuchinhos franceses, em ilhas do São Francisco. Os Ávilas sempre hostilizaram os jesuítas, devido à sua missão educadora, desta forma as aldeias ocupadas por estes missionários, pertencentes à Casa da Torre, foram destinadas aos franciscanos com os quais estes Senhores mantinham boas relações, sendo que posteriormente estas aldeias foram transmitidas aos capuchinhos italianos, como nos informa Azevedo (1999, p. 18-19).

Ribeiro D. (1979), sobre o trabalho dos missionários no Brasil, e o envolvimento do padroado régio com o sistema político colonial, e suas conseqüências para a catequese indígena, a qual amparava-se no aniquilamento da cultura tradicional do gentio, declara: "Assim, apesar das diferenças, o missionário deve ser colocado ao lado do traficante como soldado da mesma causa. Um e outro, cada qual a seu modo, abre caminho para a sociedade que cresce sobre os cemitérios tribais".

Os missionários enviados à Colônia por Portugal, de acordo com o sistema do padroado, prestavam serviços à Coroa, de quem recebiam salário. A autoridade papal na Colônia limitava-se a confirmar nomeações de cargos e funções e criar circunscrições eclesiásticas propostas pelo monarca português.

O Governo espiritual e civil estavam amarrados ao poder da realeza, o rei de Portugal incumbia-se não só de arrecadar os dízimos para o sustento do culto e seus ministrantes, como também de zelar pelo bem espiritual de suas colônias. O padroado garantia uma proteção à igreja católica, uma vez que o governo português acatou-a como religião oficial do Estado, embora muitas tenham sido as crises entre os missionários e os representantes do governo português na Colônia.

De acordo com Regni (1988, p. 40), dentre as obrigações dos reis de Portugal frente ao padroado régio e seu interesse em satisfazer as expectativas da Igreja, incluía-se destinar, aos aldeamentos missionários, homens com extremado conhecimento da doutrina Cristã, visando instruir os gentios na fé. Em troca dos benefícios eclesiásticos e da coleta dos dízimos entre os fiéis, exigia-se do poder secular a fundação e doação das igrejas, o sustento dos ministros do culto, além do financiamento da atividade missionária, verificando-se por conseguinte que a igreja colonial tornara-se subsidiária da administração civil e, desta forma, os ministros do culto igulavam-se a funcionários estatais. O autor cita declarações oficiais de Dom João III, referentes ao ano de 1548, enviadas ao Governador-geral Tomé de Sousa, contidas no parágrafo 24 do regimento no qual se lê:

"Porque a principal causa que me moveu a mandar às ditas terras do Brasil, foi para que a gente delas se convertesse à nossa fé católica, recomendo-vos

muito que pratiqueis com os ditos capitães e oficiais (das capitânicas) a melhor maneira que para isso se pode ter".

Entre as décadas de 1670 a 1680, a Casa da Torre, sob a chefia de Francisco Dias D'Ávila II, assentou uma fazenda de gado, na margem esquerda do Vale do Médio São Francisco, no ponto exato em que o Rio Grande deságua no Rio São Francisco. Por situar-se exatamente na foz do Rio Grande, a propriedade rural recebeu o nome de Fazenda da Barra do Rio Grande, sendo acrescida a indicação "do Sul", a fim de dirimir dúvidas em relação ao rio Grande, já existente no Norte.

De acordo com Azevedo (1999, p. 17), no ano de 1675, Francisco Dias D'Ávila II comanda a Campanha do Salitre, expedição punitiva contra 800 índios rebelados na região do Rio Salitre, num dos acontecimentos mais violentos da história dos conflitos entre os gentios e os colonizadores. Em 1685, após ter dominado os *paiaiás*, combatido os *cariris*, Francisco Dias D'Ávila II extermina as missões dos capuchinhos franceses no Vale do São Francisco. É então recompensado com sesmarias na margem esquerda do rio São Francisco.

Juntamente com os sertanistas e curraleiros, vieram os missionários franciscanos capuchos ou alcantarinos, não identificados como capuchinhos, com intenção de infundir a fé cristã entre os indígenas. Assim, foi construída na Fazenda da Barra do Rio Grande, entre 1680 a 1690, pelos franciscanos, uma Capela denominada de São Francisco das Chagas da Barra do Rio Grande do Sul, em homenagem ao fundador da Ordem e ao chefe da Casa da Torre.

Segundo Frei Antonio de Santa Maria Jaboatão, Francisco Dias D'Ávila II era devoto de São Francisco e membro da Ordem Terceira Franciscana, como pode ser lido em Regni (1988, p. 159).

Pelos anos 1822, Araújo (1952b, p. 159) informa que o Primeiro Ouvidor da Comarca do Rio de São Francisco, sediada na Vila da Barra, o Doutor João Carlos Leitão, dava notícias de que a Villa da Barra não contava com Igreja Paroquial.

A primitiva capela de taipa de São Francisco das Chagas da Barra do Rio Grande do Sul, construída no século XVII, teria sido destruída em razão de uma cheia do Rio São Francisco, e desta forma, a Capela do Rosário, iniciada em 1769, serviu de matriz até o ano de 1829, segundo IBGE (1958, p. 54).

De acordo com Araújo (1952a, p. 431-432), a partir do ano de 1829, a Igreja do Senhor Bom Jesus da Boa Morte servira de matriz, tendo permanecido nesta situação até o ano de 1911.

A atual Igreja de São Francisco das Chagas da Barra do Rio Grande, localizada na Praça Nizan Guerreiro, na terceira quadra em relação ao rio, teve as obras de sua construção iniciadas em 04 de outubro de 1859, data que figura no cruzeiro da Catedral, pelo alemão Guilherme Jahn, sob projeto do Eng. da Corte E. Valle, e foi inaugurada em 31 de dezembro de 1910.

Segundo IBGE (1958, p. 54), foi o Vigário, Cônego José Grigório dos Santos, que iniciou os esforços para a construção da nova matriz, no ano de 1850. A planta do engenheiro Souza Aguiar e a Comissão Construtora foram aprovadas pelo Presidente da Província no ano de 1855. Porém, somente em 04 de outubro de 1859, após uma epidemia de varíola, iniciaram-se as obras, a partir da colocação da pedra fundamental, em cerimônia solene. Somente no ano de 1873, foi acrescentada a cumeeira, num esforço de barrenses, como o juiz de Direito, Dr. Tomás Garcês Paranhos Montenegro, e do Vigário, Francisco Marques de Almeida. Entre os anos de 1893 e 1895, a continuação dos serviços ficou sob os cuidados do Vigário, Cônego Júlio Fiorentini.

O sertão da Bahia pertencia, no início do século XVIII, a dois grandes latifúndios, um deles cabia à Casa da Torre, cujos chefes eram os Ávilas, que possuíam duzentas e sessenta léguas pelo rio São Francisco, e deslocando-se a norte deste rio, chegando a oitenta léguas, o outro estava sob o domínio da casa da Ponte, cujo fundador, Antonio Guedes de Brito, Mestre de Campo e Regente do São Francisco, detinha as terras desde o Morro do Chapéu até a nascente do Rio das Velhas, com cento e sessenta léguas, tal como descreve Antonil (1982):

Sendo o sertão da Bahia tão dilatado, como temos referido, quase todo pertence a duas das principais famílias da mesma cidade, que são a da Torre, e a do defunto mestre de campo Antônio Guedes de Brito. Porque a casa da Torre tem duzentas e sessenta léguas pelo rio de São Francisco, acima à mão direita, indo para o sul, e indo do dito rio para o norte chega a oitenta léguas. E os herdeiros do mestre de campo Antônio Guedes possuem desde o Morro do Chapéu até a nascente do rio das Velhas, cento e sessenta léguas. E nestas terras, parte os donos delas têm currais próprios, e parte são dos que arrendam sítios delas, pagando por cada sítio, que ordinariamente é de uma légua, cada ano, dez mil réis de foro.

Foi ainda no século XVIII, com a descoberta de ouro em Minas Gerais (1690), Bahia (1710), Mato Grosso (1718) e Goiás (1725), pelos bandeirantes paulistas, que as missões assentadas em aldeias e vilas, ao longo do São Francisco, sofreram um crescente despovoamento, devido à excitação desenfreada causada pela perspectiva de enriquecimento fácil. Também neste sentido, Antonil (1982) comenta que cerca de trinta mil almas

empregavam-se nos trabalhos gerados pela mineração, provenientes não só do solo brasileiro como também provenientes da Metrópole, como descreve em trecho transcrito abaixo:

Cada ano, vêm nas frotas quantidade de portugueses e de estrangeiros, para passarem às minas. Das cidades, vilas, recôncavos e sertões do Brasil, vão brancos, pardos e pretos, e muitos índios, de que os paulistas se servem. A mistura é de toda a condição de pessoas: homens e mulheres, moços e velhos, pobres e ricos, nobres e plebeus, seculares e clérigos, e religiosos de diversos institutos, muitos dos quais não têm no Brasil convento nem casa.

Embora o Vale São Franciscano tenha sofrido o embate do deslocamento da mão de obra que se empregou na mineração, os currais de gado demandavam poucos braços na lida, uma vez que os animais eram criados à solta pelas matas e, desta forma, o papel econômico do Vale durante este período continuou inalterado, pois continuava a abastecer com animais de tração e alimentar os trabalhadores dos engenhos do litoral de Pernambuco e Bahia, bem como os garimpeiros empregados na mineração, que garantiram a opulência do reinado de D. João V, como descreve Rocha (1940, p. 3), referindo-se ainda ao procurador de Dona Isabel Guedes de Britto, herdeira de Antonio Guedes de Brito, o senhor Manuel Nunes Vianna, que, em 1700, alimentava os trabalhadores envolvidos com a mineração de ouro no século XVIII, com a carne do criatório e cereais cultivados na vazante e ilhas ao longo de suas propriedades.

Na Barra no século XVIII eram inúmeros os conflitos entre os criadores de gado e os pescadores e pequenos agricultores descendentes dos índios das margens sanfranciscanas, tanto que Araújo (1952b, p. 159) relata que, em 15 de agosto de 1705, o Rev. José Leôncio do Bomfim mandou executar alvará proibindo aos moradores das ilhas de se vingarem dos danos causados pelo gado que invadia suas terras, e como se não bastasse o elevado preço da carne àquela ocasião, que impedia os menos afortunados de consumi-la, fora imposto aos pescadores que não se praticasse a pesca com redes no Rio São Francisco e nas lagoas e ipueiras. Desta forma, os remanescentes indígenas tinham a sua capacidade de produção limitada aos desmandos dos curraleiros e, assim, a sua alimentação tornava-se cada vez mais pobre em proteína, uma vez que o criatório de gado limitou os espaços e impediu os silvícolas de desempenharem a sua subsistência.

## 1.1 Povoação da Barra

Camandaroba e Batisttel (1997) trazem notícias de que, através das Cartas Régias de 10 de novembro e 2 de dezembro de 1698, a fazenda de gado assentada à margem esquerda do Vale do Médio São Francisco, passa a denominar-se Povoação de São Francisco das Chagas da Barra do Rio Grande do Sul. Esta elevação do Arraial a Povoação, confirmada pelos relatos do Padre Heitor Araújo, encontrados em IBGE (1958) foi autorizada por D. Pedro I, que encarregou Dom João de Lencastro de proceder à instalação da povoação, cuja necessidade se deu a partir dos conflitos existentes entre os *Acaroás* ou *Acroá* (habitantes do Rio Grande na margem esquerda), conhecidos como "comedores de peixes ou espinha", por serem ictiófagos e pescadores, e os *Mocoases* da margem direita (habitantes das serras, identificados como "comedores de mocós" animais existentes nas encostas da serra), alguns entendidos afirmam que *Acaroá* possui a mesma raiz da bromélia *Caroá*<sup>9</sup>.

Assim, foi no final do século XVII, como afirma Hohenthal (1960) em seu livro sobre as tribos indígenas do Médio e Baixo São Francisco, que o então Governador-Geral, Dom João de Lencastro, determinou a instalação de uma missão no Médio São Francisco para impedir as depredações ocasionadas pelos *mocoases* e *acaroas*. Esta missão, conhecida por "Nossa Senhora da Conceição", posteriormente veio a ser identificada por "Aricobé", por causa dos índios mansos que viviam por estas imediações os quais falavam a língua geral<sup>10</sup>. Salienta ainda o autor, baseando-se em Pereira da Costa, (1952, v. 2, p. 80), que a atual cidade da Barra formou-se a partir da instalação desta missão.

Ainda sobre as missões que se instalaram nesta localidade, IBGE (1958, p. 54) aponta como incontestáveis a franciscana denominada Aricobé, do ano de 1706, além da jesuíta conhecida por Sítio da Gameleira, posteriormente Formosa e Itajuí, a qual tornara-se filial de Campo Largo no ano de 1813.

---

<sup>9</sup> Segundo o dicionário eletrônico Houaiss

Rubrica: angiospermas.

1 planta terrestre ou saxícola (*Neoglaziovia variegata*), da fam. das bromeliáceas, nativa do Brasil (NE), de poucas folhas lineares e acuminadas, dispostas em roseta, inflorescência laxa com 25 cm de comprimento e com até 60 flores, de sépalas vermelhas e pétalas purpúreas; as folhas fornecem longas fibras, de grande resistência e durabilidade; carauá, caruá, caroá-verdadeiro, coroá, corootá, crauá, croá, gravatá  
2 fibra das folhas dessa planta, us. na produção de cordas, tecido grosseiro e papel

<sup>10</sup> A primeira língua nativa absorvida pelos missionários que a aprenderam, falada pelos Tupi, chamada de "língua geral"; a qual empreenderam modificações acrescentando elementos da gramática nos moldes do latim (Melatti 1993:32), o objetivo era facilitar a comunicação entre europeus e indígena, impondo-a aos grupos das línguas travadas

Já Viana (1935, p. 64) informa que Dom João de Lancastro, em cumprimento à Ordem Régia de 10 de novembro e 2 de dezembro de 1698, fundou, além do povoado de São Francisco das Chagas da Barra do Rio Grande do Sul, outros tais, como o de Paranaguá, Santa Rita do Rio Pardo, tendo sido mais tarde acrescentado Campo Largo, com intenção de coibir os *acróazes, mocoazes e rodelleiros*.

De acordo com Camandaroba e Batisttel (1997, p. 15), coube ao Vice-Rei Conde de Autogúia (o 2º), em atenção a D. José I, a elevação da antiga povoação à categoria de município, com a instalação da Vila, no dia 23 de agosto de 1753. A Vila de São Francisco das Chagas da Barra do Rio Grande do Sul foi instalada por Dr. Henrique Corrêa Lobato, Ouvidor e Corregedor da Comarca de Jacobina; momento em que é inaugurada uma quadra para a Praça do Pelourinho, marcando a introdução da Lei e da Justiça por aquelas paragens. Presenciaram tal cerimônia, o vigário Manoel Félix da Cruz, o Primeiro Juiz Ordinário, o Capitão Gomes de Lima, Presidente da Câmara, os oficiais da Justiça e a população em geral, de acordo com a Ata de Instalação de 23 de agosto de 1753 e a Carta Régia de criação da Vila, datada de 1º de dezembro de 1752.

Nos tempos do Brasil Colônia, a cidade da Barra era conhecida por sertões de Rodelas. O título de sertão de Rodelas é, sem dúvida, devido à tribo dos Rodelas, que, com os *Acoroases e Mocoases*, infestaram aquelas paragens. Abrangia 108 léguas de Carinhanha até Pilão Arcado, pertencendo então à comarca de Jacobina, sendo que no ano de 1810, através de Alvará de 15 de janeiro, assinado pelo Príncipe Regente D. João VI, a vila da Barra foi separada da antiga comarca, e unida à província de Pernambuco, através da criação da Comarca do Sertão de Pernambuco, até que, por alvará de 3 de junho de 1820, foi substituída pela Comarca do Rio São Francisco, com sede na vila da Barra. Instalada pelo Desembargador Doutor João Carlos Leitão, em 21 de novembro de 1822, ignorando-se a já proclamada independência do Brasil, abrangia as vilas de Campo Largo e Pilão Arcado, além da povoação de Carinhanha.

Sobre a aldeia de Rodelas, Pinto (1956, p. 43) escreve que, devido ao seu crescimento velocíssimo, esta "emprestou o nome a todo o médio São Francisco — o sertão de Rodelas". Esta missão foi o centro dos atritos entre Francisco Dias D'Ávila II e o Frei Martin de Nantes, pois a propriedade do curraleiro, um opositor das atividades missionárias, ficava próxima ao aldeamento missionário.

No ano de 1817, Pernambuco já alimentava idéias republicanas, tempo em que as terras que compunham a Vila da Barra foram doadas a Minas Gerais por D. João VI. Pernambuco encontrava-se mergulhado em um período de instabilidade, devido ao mau

desempenho da indústria açucareira. Insatisfeitos com a presença da corte portuguesa no Brasil, que acarretava o aumento de impostos, é estourada então a Revolução Pernambucana de 1817, tendo, de um lado, proprietários rurais, clero e comerciantes brasileiros contra militares e comerciantes portugueses, vinculados ao grande comércio de importação e exportação. Após ter sido denunciado o movimento, o capitão José de Barros Lima, chamado de Leão Coroado, mata o brigadeiro Manoel Barbosa de Castro e deflagra o motim, refugiando-se na fortaleza do Brum, em Recife. Os rebeldes tomam posse da cidade e organizam o primeiro governo brasileiro independente, baseado na representação de classes, e proclamam a República. Divididos entre si e isolados do resto da colônia, os revoltosos não resistem, sendo derrotados pelas tropas de D. João VI, em 19 de maio de 1817, tempo em que os líderes são presos e executados. Com o fracasso da Revolução de 1817, D. João VI, Príncipe Regente, devolveu as terras a Pernambuco.

No ano de 1827, a comarca do Rio São Francisco foi transferida pelo Governo Imperial para a província de Minas Gerais. Já no ano de 1829, a comarca passa a ser incorporada à Província da Bahia, sendo que o Ouvidor José Gonçalves Gomes a registrou como "Comarca do Rio de São Francisco da Província da Cidade da Bahia". No entanto, somente com o Ato Adicional de 1834, a comarca foi inteiramente incorporada à Bahia.

Com a Lei provincial nº 1320, de 16 de junho de 1873, a Vila foi elevada à categoria de cidade, passando a denominar-se cidade Florescente de Barra do Rio Grande, graças ao Presidente da Província, naquela ocasião, Dr. Eduardo Freire de Carvalho. O termo "Florescente" estava atrelado ao período áureo da exploração da borracha da maniçoba na cidade. Com a queda da maniçoba, em 1912, a cidade perde a designação de Florescente, tendo então sua denominação alterada para Cidade da Barra do Rio Grande. Pelo decreto 7.455, de 23 de junho de 1931, recebeu o nome de Cidade da Barra. Posteriormente, ainda no ano de 1931, por força do Decreto 7479, de 8 de julho, em menos de um mês, a cidade passa a chamar-se definitivamente Barra, como é conhecida nos tempos atuais.

## **1.2 O Povoamento**

Wilson Lins (1960) comenta que, devido ao número reduzido de colonizadores e, conseqüentemente, pela necessidade de perpetuar os latifúndios da colônia portuguesa na região do Vale do São Francisco, os primeiros povoadores uniram-se às nativas e originaram

nas ribeiras do Velho Chico uma raça de "homens fortes", numa época em que o negro escravizado ainda não era encontrado naquela região. Wilson Lins acrescenta ainda que o sertanejo resultante desta junção pode ser considerado o autêntico representante do exemplar mais antigo das sub-raças brasileiras, caracterizando-se pelo tom bronzeado da pele e pelos olhos levemente oblíquos.

Sobre o povoamento do médio São Francisco, Euclides da Cunha (1998, p. 107) ressaltou o domínio do sangue *tapuia* e a preservação das tradições, devido ao isolamento ao qual a população sertaneja achava-se submetida, como se lê:

É natural que grandes populações sertanejas, de par com as que se constituíram no médio S. Francisco, se formassem ali com a dosagem preponderante do sangue *tapuia*. E lá ficassem ablegadas, envolvendo em círculo apertado durante três séculos, até a nossa idade, num abandono completo guardando, intactas, as tradições do passado. De sorte que, hoje, quem atravessa aqueles lugares observa uma uniformidade notável entre os que os povoam: feições e estaturas variando ligeiramente em torno de um modelo único.

As terras à margem esquerda do São Francisco, pertencentes à Casa da Torre, nas quais está inserida a cidade da Barra, foram sendo povoadas por portugueses, brasileiros filhos de portugueses, mestiços de branco e índio, índios puros.

Além do sangue índio, Rocha (1940, p. 20) menciona ainda a mestiçagem com os escravos que acompanhavam os desbravadores, onde se lê:

A entrosagem racial se deu, assim, fatalmente, entre os aborígenes repellidos da costa para as regiões do Nordeste e os pioneiros dos currais e da mineração com os primitivos escravos que os acompanhavam, cujos descendentes haviam conseguido a liberdade por serem filhos de índios livres.

Já em princípio do século XIX, conforme IBGE (1958, p. 54), constatava-se a inexistência de índios puros neste território, encontrados somente em alguns pontos da Missão de Aricobé, atualmente município de Angical.

O povoamento da Barra contou ainda com elementos do Piauí, de Pernambuco, de Minas Gerais e de São Paulo. Muitos dos povoadores eram funcionários públicos, militares, servidores da Casa da Torre. Dentre os portugueses, destaques para: Antonio de Brito Correia; Braz Martins de Rezende, primeiro comandante das armas no povoado; Pe. Manoel de Almeida; João Barreto de Sá Menezes.

Da Itália vieram os Leoni e os Mariani, a exemplo do corso Antônio Mariani, que ainda no século XVII, se radicou como fazendeiro de gado e proprietário de terras. Dos Flandres vieram os Hendel e da Holanda os Wanderley, na pessoa do capitão João Maurício Wanderley, pai do Barão de Cotegipe, João Maurício Wanderley, cidadão barrense que se notabilizou como primeiro deputado filho da terra na Assembléia Providencial (1840). Da Alemanha, chegaram os Saldanha, Bento Borges, Guilherme Ianh, Ernesto César (de Estrasburgo).

As famílias que se fixaram na Barra reproduziram a organização que caracterizou a colonização na fase açucareira do litoral, com a utilização da mão-de-obra escrava e do indígena catequizado. Desta forma, a camada dominante era formada pelos proprietários de terra e, por conseguinte, curraleiros, que exerciam o controle de toda a vida política, econômica e social daquela localidade. A autoridade dos pecuaristas do vale sanfranciscano era exercida também de uma forma total sobre sua mulher, filhos, agregados e escravos. Constituindo-se, portanto, como o exemplo típico de uma sociedade patriarcal.

Rocha (1940, p. 13) declara que as famílias que se instalaram na Barra do Rio Grande, tais como os Gomes, os Mariani, os Wanderley, possuíam grande prestígio na Colônia, e ao adquirirem terras dos herdeiros de Garcia D' Ávila, substituíram os antigos curraleiros na atividade pastoril, além de criar centros de atividades nesta antiga povoação.

As dificuldades para estabelecer-se como comerciante na Barra era extrema Carvalho (1937, p. 226) informa que, para desenvolver esta atividade, o negociante tinha que empregar uma quantia extraordinária de dinheiro em animais para transportar as mercadorias em cangalhas, além de prover a alimentação das mulas durante as viagens, tendo ainda que alimentar os tropeiros e quando embarcavam em vapores, tinham que naturalmente pagar o frete e, sendo assim, as mercadorias alcançavam um preço exorbitante. Não é de se admirar a grande pobreza, não só na dieta alimentar como também material do ribeirinho perceptível até mesmo em pleno século XXI, e talvez isto e não outra razão tenha feito com que o artesanato da louça de barro tenha se constituído como uma atividade de indústria doméstica que perdurou até os dias atuais, uma vez que encontra consumidores entre os brejeiros, elemento humano marcado pela falta de recursos materiais. A este respeito Macedo (1952, p. 58) informa que, nas fazendas do Vale do São Francisco:

Tanto na casa do fazendeiro como na do vaqueiro, o mobiliário e os utensílios são os mais reduzidos e rústicos possíveis. Nesta última não existe praticamente nada, além de camas toscas com colchões de palha ou de capim, duas ou três banquetas, pequena mesa e *utensílios de cerâmica*. Uns dormem em *redes*, outros preferem as camas onde a melhor peça é o travesseiro de paina. (Grifo Nosso)

Sobre o povoamento no Vale Sanfranciscano e a dificuldade de introdução do elemento adventício em algumas cidades, entre elas Barra, desde a formação das tradicionais famílias descendentes de portugueses, Wilson Lins (1960, p. 16) comenta que entre estas velhas famílias da burguesia rural prevalecia o costume de casarem entre si os seus descendentes, fato observável na continuação das linhagens dos tempos remotos da Casa da Torre e da Ponte. Mais adiante, o mesmo autor esclarece que a garantia de nobreza no seio destas famílias tradicionais está vinculada à característica de ser antiga na região, ainda que apresentem um incontestável empobrecimento, devido à decadência dos latifúndios da burguesia rural. Wilson Lins cita os Mariani, família tradicional da Barra, como pertencentes à categoria de "gente melhor", pontuando que as propriedades ao longo do Vale do São Francisco pertencem aos descendentes dos primeiros povoadores. A necessidade de se reconhecer como pioneira no Vale e a garantia da posse dos latifúndios produziram entre as famílias nobres uma aversão à junção com a família dos adventícios, fato que, segundo este escritor, ainda nos anos 1960, continuava, entre os ribeirinhos, embora de forma tênue, uma prática costumaz, à custa do seu atraso material conseqüente das dificuldades econômicas pelas quais passavam, como atestam as suas afirmações:

[...] Mesmo entre os ribeirinhos, a ambiência não modifica: — se uma família de Remanso transferir sua residência para Barra do Rio Grande, por exemplo, embora lhe seja dispensado um tratamento lhano, condizente com os melhores preceitos de hospitalidade, o certo é que, independente da vontade dos da terra, uma prevenção vigilante, embora suave, bem disfarçada, é estendida em volta dos recém-chegados. [...] (LINS, 1960, p. 17).

No período colonial as famílias tradicionais da região promoviam o matrimônio das herdeiras de seus latifúndios também com moços lusitanos, como aponta Rocha (1940, p. 20), fato que instigava a ira e o despeito dos filhos da terra, devido ao tratamento arrogante dispensado pelo português aos naturais, o que veio a ocasionar sangrentas lutas armadas. O mesmo autor aponta o caso do português Bernardo Guerreiro, que se envolveu em conflitos com Militão, por ter se casado com uma das filhas da aristocracia rural de Pilão Arcado e ter galgado postos políticos em sua terra natal, em detrimento de suas prerrogativas como filho da terra.

Apesar de Wilson Lins ter destacado os Mariani como um dos troncos familiares mais importantes da cidade de Barra, em IBGE (1958), há uma ressalva de que a sua aparição

em documentos só se dá a partir de 1769, e de que muitos outros patronímicos existiam até então, com a sua reconhecida importância.

Segundo informações verbais de Dona Joana Camandaroba, publicadas em Azevedo (1999, p. 270) os Mariani, imigrantes italianos, possuíam elevado prestígio e exerceram grande influência na política da região, tendo se estabelecido no município em meados do século XVIII.

O certo é que os Mariani mandaram na política da Barra durante 200 anos, e segundo IBGE (1958 p. 56), ainda no período Imperial, havia hegemonia na zona do município de Barra, pois a família Mariani, em meio aos entrelaçamentos com outras famílias da região, conseguia sobrepujá-las, e, desta forma, centralizava o poder na sua "Casa Grande"<sup>11</sup>, uma construção datada do ano de 1808, infelizmente demolida em 1971 para a construção de uma Agência Bancária. O autor destaca também a influência e a força das Senhoras deste tronco familiar, que se faziam respeitar até mesmo pelo truculento Comendador Militão.

Gilberto Freire já apontava, em seu célebre *Casa Grande e Senzala*, o domínio da família rural ou semi-rural sobre o processo de colonização no Brasil Colônia, ainda que sofresse a hostilidade dos jesuítas avessos ao nepotismo oligárquico do "familismo". Sobre a importância e domínio da família latifundiária e patriarcal para a colonização e povoamento do Brasil, Freire (1992, p. 18-19) escreve:

A família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado nem nenhuma companhia de comércio, é desde o século XVI o grande fator colonizador no Brasil, a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravo, bois, ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América. Sobre ela o rei de Portugal quase que reina sem governar. Os senados de Câmara, expressões desse *familismo* político, cedo limitam o poder dos reis e mais tarde o próprio imperialismo ou, antes, parasitismo econômico, que procura estender do reino às colônias os seus tentáculos absorventes. (Grifo nosso)

---

<sup>11</sup> Próximo à antiga Casa Grande foi construído o Chalé dos Mariani, localizado à rua dos Mariani, nº 1601. Atualmente o Chalé pertence à Dona Joana Camandaroba. O chalé fora um tema predileto da arquitetura eclética. Construído sobre porão baixo, elevação introduzida pelos construtores neoclássicos; no seu interior apresenta alto requinte, com ladrilhos hidráulicos e tabuado, forros em madeira e em placas metálicas estampadas com cimalha e medalhão. Possui ainda pintura com motivos florais nas paredes e acervo composto de mobiliário, louças, cristais, pratarias e imagens reunidas em dois oratórios, como atestam os relatos de Dona Joana Camandaroba em Azevedo (1999).

Dentre os Mariani ilustres destacam-se: o Conselheiro José Mariani (1800-1875), formado em Coimbra, fora Ministro da Suprema Corte de Justiça; Pedro Mariani Júnior (1855- 19??), formou-se pela Faculdade de Direito de São Paulo, tendo exercido os cargos de Juiz, Desembargador do Tribunal de Justiça da Bahia, Chefe de Polícia e Deputado Federal; Francisco Bonifácio de Abreu Mariani (1882-1927), formado pela Faculdade de Medicina da Bahia, Chefe Político local, Intendente, Clínico e Operador, homem das letras.

IBGE (1958, p. 53) informa que a introdução do negro na região deveu-se à demanda da lavoura de açúcar, inserida em algumas terras apropriadas, e também da criação de gado. Menciona, ainda, que uma leva de "pretos" contou com 600 exemplares. Acrescentando também que o braço escravo viera para substituir o gentio não acostumado com a servidão.

A comercialização da mão de obra escrava excedente ocorreu entre os pecuaristas do Médio São Francisco e os plantadores do vale do Paraíba, conhecido no sertão como a "mata do café". Durante a fase do café, comerciantes de escravos deslocavam-se entre as fazendas de gado, negociando o braço escravo excessivo dos currais, uma vez que a lida com o rebanho de gado vacum não exigia muitos indivíduos. Outro fator que determinou a venda dos negros para as plantações litorâneas foi o empobrecimento dos fazendeiros do vale, que não podiam exportar suas mercadorias, devido ao longo trajeto a ser percorrido em lombo de burros e pelo curso do rio São Francisco, o que encarecia a exportação e impossibilitava a importação de africanos, como comenta Rocha (1940, p. 15-20)

No município de Barra ainda podem ser encontrados engenhos de açúcar de tração animal em estado de conservação que lhes permitem estar em perfeito funcionamento, oriundos do tempo da colonização. Tais engenhos localizam-se, um, na Ilhota do brejo Mutuca nas terras de propriedade de Hildemar Ferreira Araújo. No brejo Mutuca, está o engenho de cana de Quinô, Joaquim Balbino de Souza, e no brejo Olhos d' Água encontra-se o engenho de Manoel Correia de Souza. Os brejeiros costumam acordar a uma ou duas horas da madrugada para produzir a garapa a ser trabalhada durante o dia. O trabalho noturno é motivado também por causa das abelhas que são atraídas pelo melaço durante o dia. O processo de produção da garapa necessária à produção da rapadura continua o mesmo do período colonial, sendo que os utensílios, tais como os vasos de barro onde era assentada a garapa pelas negras escravas foram substituídos por vasilhames plásticos produzidos industrialmente. Sobre os vasos de barro utilizados no processo de moagem da cana de açúcar pelas negras purgadeiras, Vilhena (1969, v. 1, p. 189) comenta que:

[...] são estas uns vasos de barro de figura quase piramidal com cinco, ou seis palmos de altos com a boca de três palmos pouco mais, ou menos de largura que conserva até o meio, donde vai gradualmente estreitando até o fundo, onde remata com um furo, que terá polegada e meia de diâmetro, o qual se tapa muito bem com uma rolha feita de folhas secas de bananeira, ou tábua [...]

No início da República, registra-se o declínio da produção da cana-de-açúcar, tendo como uma de suas causas a evasão dos negros para as Capitais, então, surge no Vale do São Francisco uma nova estirpe denominada de "caririzeiros" empregados na extração da maniçoba, e que protagonizaram inúmeras rivalidades com os habitantes da terra, conforme atesta Wilson Lins (1960).

No final do século XIX, o ambiente no Vale Sanfranciscano caracterizava-se pela extrema hostilidade tanto entre as famílias tradicionais, quanto destas para com os forasteiros, devido aos interesses divergentes quanto ao domínio da política e garantia das propriedades no Vale. O choque entre as várias mentalidades ocasionou inúmeras e violentas lutas armadas, uma vez que o domínio da região pertencia às antigas famílias desde o período colonial, tendo permanecido no Primeiro e Segundo Impérios, e já com o Regime Republicano, dava sinais de continuidade, quando com a presença do "caririzeiro" tem início o combate contra a perpetuação das antigas famílias no domínio político do Vale. Os chamados "caririzeiros" eram "caibras", mulatos e até mesmo brancos, que, procedentes dos Estados do Nordeste, chegaram à Barra, atraídos pelo áureo valor da maniçoba, como nos informa Wilson Lins (1960, p. 74). Mais adiante, na referida página, o autor esclarece sobre a existência de outras espécies de "caririzeiro": o descendente de famílias abastadas, que, com o advento da abolição da escravatura, se viram arruinadas, ou ainda aqueles que sofriam perseguição política e chegavam ao Vale para tentar o comércio.

Em meio ao choque de interesses, as hostilidades e o derramamento de sangue gerado por quatro séculos de cangaço e enfrentamento político na história do Vale Sanfranciscano, a cidade da Barra se manteve como ponto de referência e local de asilo para todos os vencidos nas lutas políticas e econômicas. A tranquilidade da qual desfrutava a gente da Barra era garantida pelo vínculo de consangüinidade entre as famílias possuidoras de fazendas no município e que mantinham interesses econômicos em comum. Segundo Wilson Lins (1960, p. 75), a família da antiga nobreza dos currais da Barra, gerada durante os três séculos da formação brasileira, surgiu do casamento entres os membros de três diferentes famílias. Pacífica e respeitável, a gente da Barra conservava a paz no município, e por

possuírem maiores recursos econômicos em relação a outras localidades, os ricos fazendeiros mantinham maior contato com a civilização, através de viagens aos grandes centros da Colônia e da Metrópole. O nível intelectual dos pertencentes à aristocracia rural da Barra, já àquela época, era elevado, pois os Senhores da gente da Barra preparavam os rapazes, filhos de famílias nobres, para cursos superiores em Coimbra, ali mesmo na antiga Vila da Barra, com a contratação de excelentes professores. Wilson Lins chega a realçar os feitos, o valor e o brilhantismo com que alguns filhos barrenses se fizeram sobressair nos meios mais adiantados da Colônia:

[...] homens como João Maurício Wanderley (Barão de Cotegipe), Francisco Bonifácio de Abreu (Barão da Vila da Barra), homem de grande espírito e vasta cultura, que introduziu no Brasil o estudo da Química, chefiou os serviços médicos do Exército brasileiro na guerra do Paraguai, e traduziu para o português a *Divina Comédia*, de Dante, e Abílio César Borges (Barão de Macaúbas), [...], talvez o maior educador brasileiro de todos os tempos. (LINS, 1960, p. 76). Grifo do autor.

Dentre os vencidos pela truculência e desmando dos arrogantes do Vale que vieram a se refugiar na Barra, estava Joaquim Guerreiro, um dos quatro filhos do velho português Bernardo Guerreiro, que, aos quatorze anos, consegue fugir e sobreviver à fúria do Senhor de Caroá, Militão Plácido de França Antunes, que mandava e desmandava em Pilão Arcado, Xique-Xique, Remanso e Sento-Sé. O conflito ente Militão e os Guerreiro iniciou-se com a crescente queda do prestígio sofrida pelo chefe de Caroá entre as famílias do Vale, dentre elas os Mariani da Barra, após o crime bárbaro, patrocinado na Ilha do Miradouro em Xique-Xique, contra Pedro Costa. Em consequência deste desatino, e, temendo a inserção de Militão e seus parentes na Guarda Nacional, as famílias da aristocracia rural, indignadas, promoveram a distribuição das patentes entre os Guerreiros e seus correligionários, despertando o rancor de Militão e seus comparsas. Desta feita, Militão promoveu a caça e o extermínio de todos os Guerreiros, tendo poupado somente o filho caçula de Bernardo Guerreiro, que cresceu, educou-se e casou-se com uma barrense, filha de família tradicional (Mariani), como relata Wilson Lins (1960, p. 49-50-53-77).

Conforme já fora dito anteriormente, no início do século XIX, já não se encontrava o elemento autóctone na região do município da Barra, segundo IBGE (1958), pois fora grande a mestiçagem entre o aborígine, os negros ou fugidos do litoral ou escravos dos colonizadores e colonos, os portugueses e filhos de portugueses nascidos no Brasil, sem contar com o extermínio sofrido pelos indígenas e o banimento para outras paragens. A este

respeito, Darcy Ribeiro (1979), ao referir-se às margens do Rio São Francisco, afirma que os índios ali remanescentes, aqueles que não eram os litorâneos do Nordeste, e que alcançaram o século XX, ocupavam-se como remeiros e peões das fazendas vizinhas.

Nos anos 1950, quando Carlos José da Costa Pereira<sup>12</sup> esteve na Barra, em visita às ceramistas do Povoado de Caatinginha, local àquela altura distrito sede deste município, ao descrever aquela localidade, ressaltou que "Ali, os homens vivem na pesca, na pecuária ou numa pequena lavoura" Pereira (1957a, p. 141), o que nos faz supor que se estas mulheres ceramistas descendiam de índios, os homens possivelmente também o eram e, desta forma, a afirmação de Darcy Ribeiro tem fundamento. Entretanto, quando questionei as atuais ceramistas do Bairro de Fátima sobre a sua genealogia, estas afirmaram que desconhecem a existência de índios naquela localidade, numa demonstração de desconhecimento de sua própria história.

### **1.3 Navegação no Vale e sua Influência para a Economia da Barra.**

O rio São Francisco ocupa uma área de 645.876,6 Km<sup>2</sup>, nascendo na Serra da Canastra, em Minas Gerais. Percorre mais quatro estados: Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe, até desembocar na sua foz, na divisa entre Alagoas e Sergipe, num percurso de 2,7 mil km. Ao longo do seu trajeto, recebe vários apelidos incorporados à história do Vale, tais como: Rio da Unidade Nacional, Rio dos Currais, Rio das Missões e, finalmente, Velho Chico, como gosta de identificá-lo o ribeirinho que mora às suas margens.

O Rio São Francisco possui os seguintes afluentes à sua margem direita: Pará, Paraopeba, das Velhas, Jequitaí, Verde Grande, Rãs, Paramirim, Santo Onofre, Verde Pequeno, Jacaré, Salitre. À margem esquerda, compõe-se dos seguintes afluentes: Indaiá, Borrachudos, Abaeté, Paracatu, Urucuia, Carinhanha, Corrente, Grande e Preto. O Velho Chico também é acrescido pelas águas de mais cinco outros rios: Paraúna, Pardo, Curumataí, das Ondas e das Fêmeas.

Wilson Lins (1960, p. 121) informa como era a navegação no Rio São Francisco antes da chegada dos curraleiros, esclarecendo que, até 1823, utilizavam-se canoas primitivas,

---

<sup>12</sup> CARLOS JOSÉ DA COSTA PEREIRA nasceu na Bahia. Escritor, pesquisador, publicou, na área de Folclore, *O artesanato na Bahia* (s/d), *Artesanato e arte popular no sertão baiano* (1956), *Artesanato e arte popular* (1957) e *A cerâmica popular da Bahia* (1957), além de ensaios em revistas especializadas.

invenção dos gentios que as denominavam de *ubás*, acionadas por varas e/ou remos, isto antes mesmo da introdução dos *ajoujos*. As canoas eram embarcações construídas de troncos de árvores, cavadas a fogo, como descreve Wilson Lins (1960, p. 46), e serviam ao índio como meio de locomoção e instrumento de pesca nas águas das ribeiras do São Francisco.

Para Ermi Magalhães (1991, p. 07), os *ajoujos* surgiram da necessidade do colonizador do Vale Sanfranciscano de escoar a produção dos currais, que já se encontrava adaptado ao clima seco. Desta forma, são considerados por este estudioso como as primeiras embarcações utilizadas para o transporte de carga no "Velho Chico". Segundo Ermi Magalhães, os brancos, que já possuíam experiência de outros rios de Portugal e África, adaptaram a canoa indígena, unido-as em número de quatro a seis, com uso de cipós ou tiras de couro cru, e, assim, construíram esta modalidade de embarcação, à qual deram o nome de *ajoujos*, e que inicialmente eram utilizadas para atravessar de uma margem do rio para outra. Após algumas melhorias, passaram a fazer viagens mais longas, até os portos de acesso ao litoral, com a finalidade de incrementar o comércio da região.

Sobre a comercialização da louça de barro na época do Brasil Colônia, Unger (1977, p. 25), apesar de não citar fontes, informa que os Padres da Companhia de Jesus encomendavam às mulheres ceramistas da Barra, os utensílios domésticos utilizados por estes na capital. Caso seja possível comprovar documentalmente a informação trazida por Unger, certamente estas mulheres eram descendentes de índios, ou até mesmo indígenas, e possivelmente o transporte desta produção se desse através de embarcações pelo São Francisco, até atingir o litoral, nas imediações do atual estado de Alagoas, percurso tortuoso, se considerarmos o trecho das corredeiras, ou era transportada no lombo de mulas, algo meio improvável, dado à fragilidade do material cerâmico. Outro fato a ser considerado é que a olaria com feição de indústria doméstica sempre se constituiu como uma dependência dos Colégios, Engenhos e Fazendas, onde os jesuítas se fizeram presentes, tanto produzindo telhas, tijolos, além da louça de barro para consumo ordinário.

A respeito da louça consumida pelos Jesuítas, o Pe. Serafim Leite (1938, p. 592) relata a importância da indústria oleira nas dependências dos Colégios e o trabalho desenvolvido pelo jesuíta Amaro Lopes, ainda no século XVI, onde se lê:

Dentro do século que historiamos demos ainda relevo a dois ofícios os de oleiro e ferreiro. O primeiro, porque representa a indústria de cerâmica (telha, ladrilhos e loiça) e porque do Irmão Amaro Lopes, oleiro, se diz que saiba a arte primorosamente, e a ensinava ao pessoal do Colégio da Baía,

escravos, e livres, facto de evidente significação econômica, social e civilizadora.

Ermi Magalhães (1991, p. 17) revela que foi o Imperador Pedro I, ao tomar conhecimento de que havia um rio ligando o Sul ao Norte, que designou o engenheiro alemão Halfeld, para que fizesse uma viagem de exploração geográfica pelo rio. Após dois anos de viagem, Halfeld relatou ao Imperador as condições de navegação pelo rio São Francisco, o qual encomendou a um estaleiro inglês uma embarcação que chegou desmontada ao Rio de Janeiro, sendo, então, transportada num período de um ano para Sabará, local onde seria montada, por operários do Imperial Estaleiro Naval do Rio de Janeiro, auxiliados por técnicos ingleses. Esta embarcação recebeu o nome de Almirante Saldanha Marinho, a qual após descer o Rio das Velhas, até a Barra do Guaicui, adentrou o São Francisco tendo aportado em Juazeiro.

Conforme IBGE (1958, p. 57), o vapor começou a navegar nas águas do rio São Francisco, no ano de 1872, tendo sido o "Saldanha Marinho" o pioneiro na navegação fluvial, seguido um ano mais tarde (1873) pelo "Presidente Dantas". Os moradores mais antigos da Barra contam que, no ano de 1874, houve grande aclamação quando as duas embarcações atracaram no porto da cidade.

Já Azevedo (1999, p. 22) afirma que o Saldanha Marinho começou a operar em 1871, quando desceu o Rio das Velhas e passou a navegar até o São Francisco. Sua construção foi uma iniciativa do governo da Província de Minas Gerais, que, de forma pioneira, incentivou a produção do primeiro barco a vapor da bacia do São Francisco, em torno de 1852. A rota desenvolvida pelo Saldanha Marinho partia do Rio das Velhas, em Pirapora, descendo até a cidade de Santa Maria da Boa Vista no estado do Pernambuco, quando retornava à Bahia, penetrava pelo rio Grande, com destino a Barreiras, de onde retornava ao São Francisco, voltando ao ponto inicial da viagem, o Rio das Velhas.

A importância da cidade da Barra para a região Sanfranciscana, ainda no século XIX, como entreposto comercial e industrial, é ressaltado por Carvalho (1937, p. 41), onde se lê:

A indústria ainda está pouco desenvolvida, excepto na cidade da Barra, onde há mais do que se pode suppor, atendendo-se a sua posição central. Há ahi officiaes de quase todos os officios mechanicos e alguns peritos. Quando

passou por esta cidade o vapor Saldanha Marinho, desmantelando-se a sua machina, ahi mesmo foi concertada.

Wilson Lins (1960, p. 206) esclarece ter sido a empresa Banco Viação do Brasil a pioneira na exploração da navegação pelo Rio das Velhas, que até então possuía apenas o Saldanha Marinho, sendo posteriormente substituída pela Empresa Viação do Brasil, com sede no Estado do Rio de Janeiro, nos idos 1893. A partir de 1894, através de contrato entre o governo da Bahia e a Viação do Brasil, o percurso passa a inserir o trecho em que o rio São Francisco corta a Bahia, além de adentrar nos afluentes Grande e Corrente, momento em que o vapor Presidente Dutra passa a incorporar a frota da Viação do Brasil.

O Saldanha Marinho esteve sob o controle da Empresa Viação Brasil, mas, a partir de 1965, ao ser adquirido pela Prefeitura de Juazeiro, foi transformado em bar e restaurante e alojado sobre o cais da cidade. No ano de 1988, sofreu um incêndio que lhe destruiu todas as partes de madeira de que era composto. No ano de 1999, passou por uma reconstrução e voltou então a ser utilizado como bar e restaurante.

Segundo Ermi Magalhães (1991, p. 18), a navegação no São Francisco foi controlada pioneiramente pela Viação Brasil, comandada por negociantes baianos, posteriormente o governo estadual da Bahia cria a Viação Baiana do São Francisco e, por fim, duas entidades do estado de Minas Gerais passam a explorar o Velho Chico, são elas: a Navegação Mineira do São Francisco e a Companhia Viação e Indústria de Pirapora. A Viação Brasil foi desativada a partir de 1960, devido à insuficiência de receitas, o que teria ocasionado a sua falência. Após Comissão Parlamentar, o destino da navegação no rio São Francisco foi entregue ao Almirante Aristides Pereira Campos Filho, que comandou a empresa estatal criada pelo Ministério dos Transportes, em 1963, a chamada Companhia de Navegação do São Francisco — FRANAVE. Numa das medidas enérgicas tomadas durante sua administração, acabou desativando os vapores sem condições de uso. Após 29 anos de controle sobre o transporte fluvial no São Francisco, a empresa foi leiloada no ano de 1992.

Retornando alguns anos na história da navegação do Vale, no ano de 1908, o então governador José Marcelino passou a incentivar a navegação no Rio São Francisco, e, de passagem pela Barra com destino ao Rio Preto, inaugurou a navegação até o Porto de São Marcelo. Com esta iniciativa do governador, a cidade da Barra tornou-se paragem obrigatória de saída dos Rios Grande e Preto. Desta forma, a Barra desfrutou durante 21 anos de um período de fartura de dinheiro, precisamente entre os anos 1891 e 1912. Neste período, o comércio da Barra fora incentivado pela comercialização extrativista da borracha de maniçoba

e outros produtos naturais, o que atraía para esta localidade indivíduos oriundos de diversas regiões que impulsionavam e movimentavam o comércio. A cidade da Barra consolidava-se como um centro de movimento comercial e social, devido a sua posição estratégica, uma vez que havia se tornado passagem obrigatória para os viajantes do Médio São Francisco, além de servir de via das boiadas provenientes de Goiás, Piauí e Maranhão, como nos revela IBGE (1958).

O prédio da antiga Prefeitura<sup>13</sup> e Fórum da Barra é uma edificação que representa a época de opulência gerada pelo comércio da borracha de maniçoba. A construção do prédio foi iniciada em 1900 por Bruno Caldeira, negociante afamado. A maniçoba ou "Ouro Verde" era a sua maior fonte de renda e o comerciante pretendia utilizar o prédio para fins comerciais e residenciais. No ano de 1904, ainda sem estar concluído, Bruno Caldeira vende o imóvel ao Cel. Joaquim José Pinto. Durante os anos de 1938/44, o então prefeito municipal Ciríaco Dias Costa adquire o prédio junto os herdeiros do Cel. Pinto, para sediar a Prefeitura Municipal, segundo informações de Camandaroba (1997, p. 90).

Já no ano de 1912, a Barra começa a sofrer as conseqüências do declínio da comercialização da borracha de maniçoba, devido à descoberta dos seringais nativos da Amazônia. Com a queda do preço da maniçoba, Bruno Caldeira vai à falência. A cidade da Barra sofreu não só com os prejuízos materiais, mas também com a quantidade de aventureiros ociosos, que acabaram sendo absorvidos pela atividade de jagunços, em expedições militares que perturbavam o Vale do São Francisco e a conhecida tranqüilidade de que desfrutavam as famílias barrenses. Em meio à já instaurada crise da maniçoba, em 1912, foi inaugurada a Estação Telegráfica, onde funciona, nos dias atuais, a sede da prefeitura Municipal, à rua Dom João Muniz.

Com o aumento cada vez maior da produção das roças e dos currais, surgiu a necessidade de criar embarcações maiores, portanto os fazendeiros tornaram-se também os pioneiros na construção de barcas com velas latinas, as chamadas EMAS, caracterizadas por coxias largas, nas quais trabalhavam de quatro a oito remeiros que impulsionavam as

---

<sup>13</sup> O sobrado possui decoração eclética classicizante e, a exemplo dos sobrados construídos no Recôncavo no século XVII, possui pátio, além de mirante. O pátio fora intencionalmente construído com finalidade oposta ao prédios edificadas na Metrópole, pois no sertão do São Francisco, local onde eram comuns as construções com pátio de serviço, estes visavam promover uma maior iluminação, bem como a exatidão em construções de grande porte. O outro elemento incorporado às residências, o mirante, introduziu-se na Bahia, através dos conventos femininos, ainda no século XVIII, na cidade de Salvador, como relata Azevedo (1999, p. 264).

embarcações com varas, rio acima, e na volta utilizavam remos, sendo que os remeiros eram dispostos na embarcação um em frente do outro, como informa Ermi Magalhães (1991, p. 09).

A canoa "Sergipana", construída pelo comerciante e industrial Manoel Vieira Rocha, teria sido introduzida, em 1944, em Juazeiro, local onde vindo de Propriá, cidade sergipana, resolveu estabelecer residência. Com esta empreitada, o industrial retirou a função de treze remeiros empregados nas chamadas EMAS, e, sendo assim, teria inviabilizado a navegação destas embarcações anteriores, pois a utilização das velas simétricas ocasionava o deslocamento mais rápido, com a utilização de apenas três remeiros, conforme Azevedo (1999, p. 22).

Ermi Magalhães (1991, p. 11) informa que, após ter encerrado suas atividades em Propriá, e se deslocado para Juazeiro com toda sua família, Manoel Vieira Rocha enviou a Santa Maria da Vitória carpinteiros e construiu a primeira canoa Sergipana. Na primeira viagem, que teria durado apenas 8 dias, deslocou-se até Juazeiro com uma carga de rapadura, em tempo recorde em relação às Emas que faziam o mesmo percurso em 20 dias. A viagem de volta a Santa Maria da Vitória teria transportado uma carga de 400 sacos de sal e, assim, foi comprovado que o Médio São Francisco possuía grande potencial econômico oriundo da navegação fluvial.

Embora a canoa Sergipana tenha trazido um novo alento para a navegação no São Francisco, em alguns trechos a navegação a vela era impossibilitada pelas condições do vento, que não eram suficientes para impulsionar o barco durante as subidas, uma vez que, como assegura Ermi Magalhães (1991, p. 14), a partir de Morpará os ventos desapareciam. Também Azevedo (1999, p. 22) acrescenta que, entre Bom Jesus da Lapa e Pirapora, era impraticável a navegação com uso de velas.

Manoel Vieira Rocha possuía conhecimentos de que no Baixo São Francisco já se utilizava uma hélice para movimentar as embarcações. Então, juntamente com seu filho, José Ulisses Rocha, construiu a ABRAGIPE, na qual foi instalado um motor de origem sueca chamado BOLINDER'S. Tal embarcação fora equipada com cobertura para abrigar a carga e o motor, contando também com alojamento e escritório. As viagens de ida e volta eram realizadas em menos de 30 dias. Após a confirmação por parte dos barqueiros dos resultados favoráveis alcançados por Manoel Vieira Rocha, também estes, que, até então, continuavam a velejar as canoas Sergipanas, acrescentaram motores às suas barcas e, sendo assim, contribuíram para a instalação de um período de abundância na navegação do Médio São Francisco, que durou até os anos 1960. Os barqueiros possuíam, àquela época, uma espécie de associação composta por 86 barqueiros, que passaram a comandar o tráfego das embarcações,

garantindo o fluxo constante das viagens e o progresso desta atividade, como descreve Ermi Magalhães (1991, p. 14).

Garcez e Sena (1992, p. 110-128) afirmam que as barcas com motor criadas por Manoel Vieira da Rocha ficaram conhecidas em todo o São Francisco como "gaiolas" e que estas ocuparam, durante um certo período, o espaço deixado pelos vapores após a sua falência.

Na época em que a navegação no Rio São Francisco estava no auge, o fluxo de vapores e gaiolas que comerciavam as mercadorias do oeste baiano, assim como dos estados do Piauí, Maranhão e Goiás, aportavam na Barra, pois esta cidade era porto obrigatório das embarcações que comerciavam em toda a região do vale Sanfranciscano os potes, moringas, filtros, talhas, vasos, ou seja, toda a produção destinada a uso doméstico, ou louça de barro, como é mais conhecida na região, feita pelas mulheres de Caatinginha, onde residiam nos anos 1950 as ceramistas. Os vapores, como a Pinta, a Mina, a Juriti, a Paragominas, carregavam a produção de louça de Caatinginha para Barreiras, Remanso, Juazeiro, Xique-Xique, Pirapora, Bom Jesus da Lapa.

Dona Nicinha Batista, em entrevista no ano de 2003, relembra que antigamente, na época da comercialização através dos barcos, a produção resumia-se a potes e moringas. Logo que as barcas aportavam no cais, as ceramistas deslocavam a produção para a beira do rio, época de muito sofrimento, no entanto, este foi o momento em que mais se vendeu a louça de barro, pois aportavam diariamente dois a três vapores e, portanto, a produção era em larga escala, pois todos os ceramistas de uma forma ou de outra conseguiam vender aos barqueiros toda a produção, mesmo a preços ínfimos. Os vapores chegavam a levar até cinco dúzias de potes de uma só vez. Nesta época a louça encontrava-se descaracterizada, pois já não mantinha o padrão formal e decorativo que, no passado, fez a fama da cerâmica de Caatinginha. A esta louça, segundo Dona Nicinha, as ceramistas denominaram ***louça de carregação***, mal acabada e sem decoração, pois ao barqueiro e ao consumidor final interessavam a sua aplicação como objeto de uso doméstico para reservar água.

Numa confirmação das informações acima, Wilson Lins (1960, p. 121-123) relata que navegavam no São Francisco acima de 50 barcas a motor, funcionando como meio de transporte e comércio flutuante, pois os barqueiros comercializavam, ao longo do percurso do rio, produtos adquiridos em localidades, que outras não dispunham, a exemplo da farinha adquirida em Pilão Arcado, que era vendida em Remanso, ao passo que na volta traziam o sal de Remanso para vender em Pilão Arcado. Sobre o uso das figuras de proa, as chamadas "carrancas", o autor esclarece que a sua introdução se dá como recurso dos barqueiros para

destacar-se entre os demais, e atrair a atenção das populações locais para a sua embarcação, garantindo-lhe maior número de negócios. Wilson Lins destaca a importância que a barca desempenhou para os aldeamentos e ilhas Sanfranciscanas que não eram assistidas pelo vapor, pois era através das barcas que estas localidades mantinham contato com o progresso e com a civilização.

Sobre as carrancas no Médio São Francisco, Pardal (1979) pontua que, além da questão econômica, elas estavam envolvidas na crença e no misticismo do povo primitivo que habitava aquela região, para o qual as carrancas serviam de amuletos de proteção, salvaguardando os barqueiros, viajantes e moradores contra as tempestades, perigos e maus presságios.

Durante a 2ª Guerra Mundial, o rio São Francisco serviu de via de comunicação, pois, devido ao torpedeamento de navios na costa brasileira e à escassez de estradas, o Velho Chico se configurava como a melhor alternativa por ligar o Nordeste ao Centro-Sul do País.

Segundo Ermi Magalhães (1991, p. 36), o transporte era feito pelos vapores que seguiam do Sul para o Norte carregados de material bélico, de combustível para garantir as atividades comerciais e industriais no curso do rio, além de levar a própria tropa. A operação contava com o apoio da estrada de ferro Central do Brasil, no Rio de Janeiro, até a cidade mineira de Pirapora, de onde sangravam o Rio São Francisco até Juazeiro, onde aportavam e seguiam por estrada de barro que ligava Petrolina a Recife. Para controlar o movimento entre Petrolina e Juazeiro, gerado com o transporte dos batalhões e de seus equipamentos, foi criada a Comissão Reguladora do Rio São Francisco, órgão do Estado Maior do Exército ligado ao Gabinete do Ministro. Neste período o vapor também transportou os chamados soldados da borracha, deslocados para o Amazonas, com o objetivo de incentivar o aumento da produção da borracha, que patrocinaria os aliados em combate contra os nazistas.

De acordo com IBGE (1958, p. 59-60), nos anos 1950, a Barra possuía um campo de pouso com pista de 1200m, servida pela Real-Aerovias. Naquela época, a cidade possuía dois portos fluviais nos quais aportavam embarcações que serviam às empresas fluviais: Viação Baiana do São Francisco, Companhia Indústria e Viação de Pirapora e Navegação Mineira de São Francisco.

A respeito da dificuldade de locomoção enfrentada pelos habitantes das cidades ao longo do São Francisco, Macedo (1952, p. 53) pontua que, somente nos anos 1950, a população da Barra veio a tomar contato com o automóvel, quando a Diocese importou o primeiro caminhão visto por aquelas redondezas, ainda que a população barrense já se servisse do transporte aéreo.

Ermi Magalhães (1991, p. 14) pontua que, com a construção da Barragem de Sobradinho, entre 1973 e 1979, a navegação com as barcas Sergipanas foi prejudicada, desta forma, das 86 embarcações existentes, apenas doze continuaram a fazer viagens permanentes, e assim, nos anos 1991, o declínio já era total, chegando a um número reduzido de cinco embarcações que navegavam o trecho de Juazeiro a Januária, apenas duas direcionavam-se para Barreiras.

Nos anos 1970, Edyla Mangabeira Unger, quando se refere à comercialização da louça de barro na cidade da Barra, descreve com riqueza de detalhes a forma como esta produção era escoada por meio das embarcações através do Rio São Francisco, como se lê no segmento:

[...] é lindo ver os barcos deslizarem pelo rio com sua frágil carga, rumo a Xique-Xique, Juazeiro da Bahia, Pirapora, Bom Jesus da Lapa, ou outras cidades ribeirinhas [...] (UNGER, 1977, p. 27).

Com a diminuição da navegação no rio São Francisco e com a abertura das estradas, a produção cerâmica da Barra estagnou, pois o município perdeu o seu posto de hegemonia na região, alcançada no passado pela excelência do seu porto e, desta forma, a partir da diminuição do fluxo de embarcações, diminuíram também o número de ceramistas e, conseqüentemente, a produção da louça de barro.

#### **1.4 A Religião e sua Influência na Educação dos Barrenses**

Segundo IBGE (1958, p. 54), a criação da Paróquia da Barra não possui data conhecida, entretanto sua existência fora comprovada através de documentos entre 1700 e 1701, embora os livros mais antigos de assentamentos, assinados por Dr. Perez da Cruz, não identificado como vigário, datem do ano de 1730. Certo é que, no ano de 1734, atuava o Vigário José Ciraldes Meirelles, pertencente ao Bispado de Olinda, cuja criação remonta ao século XVII, mais precisamente ao ano de 1676, tendo perdurado até 1854. Ainda no ano de 1743, um outro Vigário, Dom Pedro de Souza, assinou Termo de doação de terra, juntamente com o procurador dos doadores, o Senhor Francisco Dias D'Ávila e sua mulher, D. Inácia de Araújo Pereira. No ano de 1769, o Vigário Manoel Rodrigues de Almeida instalou duas Irmandades na Freguesia, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, com capela própria já em construção, e a Irmandade do Santíssimo Sacramento, com sede na matriz, ambas com

cemitério próprio. Registros datados do ano de 1822, feitos pelo Ouvidor, apontam que, naquela oportunidade, encontrava-se a Vila sem Igreja Paroquial, desta feita coube à primeira Capela do Rosário servir de matriz até 1829, quando foi abençoada a igreja do Senhor Bom Jesus da Boa Morte, que passou a matriz provisória até 1911.

Nos anos 70 do séc. XVIII, o Marquês de Pombal, ministro do rei D. José, lançou mão de uma série de reformas que exerceram uma elevada pressão da metrópole para com a colônia, caracterizada pela centralização política; controle severo sobre os órgãos administrativos, extinção das capitanias hereditárias que ainda subsistiam e, desta forma, reunificou-se a administração colonial, além da expulsão dos jesuítas de Portugal e posteriormente do Brasil. Entre as reformas pombalinas, foi aprovado em 1755, por D. José I, o Diretório dos Índios, ou *Diretório que se Deve Observar nas Povoações dos Índios do Pará e Maranhão*, que posteriormente estendeu-se ao restante da América portuguesa. Este estatuto impedia a escravidão dos índios, já impedida legalmente desde o início do século XVII, mas ainda praticada. Com a expulsão dos jesuítas dos domínios portugueses, em 1759, os índios que eram considerados incapazes seriam reunidos em comunidades indígenas sob a tutela de um pároco, não mais um missionário, que se encarregaria da doutrinação católica. Além destas obrigações, esta lei previa a demarcação de sesmarias para os índios, além de estimular a agricultura e o artesanato nas aldeias, tendo também proibido o uso da *língua geral*<sup>14</sup> e a realização de ritos e credos indígenas, além de incentivar o casamento inter-étnico. Assim o controle das populações indígenas passa "das ordens religiosas para os poderes civis e episcopais" Kantor (2003, p. 324), tornando o índio apto para o trabalho, pagamento do dízimo, embora na prática o colonizador do sertão continuasse a ocupar os territórios indígenas com suas rezes, promovendo o massacre de inúmeras tribos.

No ano de 1796, em plena vigência das reformas pombalinas, na cidade da Barra se desenvolviam vários ofícios mecânicos tais, como carpinteiros, ferreiros, sapateiros, alfaiates como demonstra Araújo (1952b, p. 158), estas atividades eram desenvolvidas juntamente com outras indústrias domésticas que incluíam a louça de barro para consumo local. Unger (1977), embora não tenha citado fonte, afirma que os Padres da Companhia de Jesus encomendavam e utilizavam a cerâmica produzida na Barra pelas mulheres ceramistas. Segundo Pereira (1957 b, p. 30-31), até o século XIX, Portugal importava não só a louça fina da Inglaterra, mas também a louça de consumo ordinário, ainda que existissem na Corte

---

<sup>14</sup> Codificação do tupi pelos jesuítas, que se difundiu tornando-se a segunda língua mais falada na América Portuguesa. O padre José de Anchieta elaborou uma gramática "da língua mais usada no costa do Brasil", seguindo o modelo da latina, que embasou várias publicações, sobretudo religiosas.

olarias que produzissem a louça grosseira. Pereira destaca ainda que, no ano de 1756, foi decretado alvará datado de 11 de dezembro, permitindo aos "Oficiais, Mestres Marinheiros e mais Homens do mar" que levasse da colônia brasileira para a Metrópole a louça de barro, dispensando-se o pagamento dos direitos de entrada. Ressalta ainda Pereira, que, em 1794, outro alvará consentia a entrada de produtos provenientes da metrópole, com isenção de impostos nos portos brasileiros. Àquela época o Brasil Colônia sustentava-se em uma economia basicamente extrativista e tinha que importar os produtos manufaturados.

Com a vinda da Família Real para o Brasil e a abertura dos portos às nações amigas, em 1808, dá-se também um grande desenvolvimento artístico cultural, com a instalação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 4 de novembro de 1810. Introduz-se no Brasil, sede do Reino Unido, com capital no Rio de Janeiro, o uso de novos materiais e novas técnicas nas construções das edificações religiosas e residências das famílias da aristocracia.

A este respeito, Azevedo (1999, p. 261-262) informa que a Igreja de Bom Jesus dos Navegantes, de devoção dos barqueiros à margem esquerda do Rio Grande, defronte ao cais da Barra, possui frontão estilo D. Maria I e três retábulos de transição entre o Rococó e o Neoclássico. No entanto, o piso original era em lajota de barro cozido, numa confirmação de que os poucos recursos financeiros das cidades ribeirinhas faziam conviver estilos e materiais distintos numa mesma edificação e, mais do que isso, que se desenvolvia nesta vila a produção artesanal de lajota de barro, possivelmente por oleiros como os que atualmente produzem tijolos e telhas às margens do Rio Grande na Barra. Esta igreja foi construída pelo Sargento-mor José de Meira Lima, que contrariamente à proibição de enterramento em igrejas no século XIX, devido às medidas de salubridade, fora sepultado no ano de 1862, na própria igreja.

Com a criação do Bispado da Barra, no ano de 1913, foi nomeado seu primeiro Bispo D. Augusto Álvaro da Silva, que tomara posse a 22 de novembro de 1915. Naquela ocasião, a igreja matriz de São Francisco das Chagas foi elevada à categoria de Catedral, como informa IBGE (1958, p. 55).

Camandaroba; Batistel, (1997, p. 166-179) informam que a Diocese da Barra do Rio Grande foi criada juntamente com a de Ilhéus e Caetité, desmembradas da Arquidiocese de Salvador através de bula "*Maius Animarum Bonum*" pelo Papa Pio X em 20 de outubro de 1913, quando era Arcebispo de Salvador D. Jerônimo Thomé da Silva. D. Augusto Álvaro da Silva, pernambucano de nascimento era possuidor de uma personalidade forte, extremamente culto, rígido para com o clero, sobressaiu-se como professor, jornalista, poeta e poliglota.

Fundou inúmeras Associações Religiosas, como: Pia União das Filhas de Maria, Apostolado da Oração, Discípulas do Coração de Jesus, Associação do Coração Eucarístico e Círculo Católico (para rapazes). No ano de 1916, criou o jornal "Folha da Barra", além de fundar o Teatro São João. Neste mesmo ano, fundou o Seminário e colégio Diocesano. Já no ano de 1920, D. Augusto fundou juntamente com as Irmãs do Bom Pastor o colégio Santa Eufrásia, o "Colégio para o sexo feminino", como ressalta o Padre Heitor Araújo (1952a, p. 442). Este colégio funcionava em regime de internato e externato e formou como professoras as filhas das famílias abastadas da região do Vale Sanfranciscano. Portanto, foi na Barra do Rio Grande, em uma escola de Freiras, que se forjou a mentalidade das mulheres que eram responsáveis, no princípio do século XX, pela educação das futuras gerações do Vale. A respeito da chegada das Irmãs do Bom Pastor no porto da Barra, vindas do Rio de Janeiro, o Padre Heitor Araújo menciona que estas foram vítimas da truculência das revoluções políticas, quando jagunços invadiram o navio roubando as suas bagagens. Esta informação nos faz desconfiar do título de cidade pacífica atribuída a Barra, mesmo porque desde o início de sua colonização, os conflitos entre curraleiros e índios sempre se constituíram como uma realidade.

## **1.5 A Cidade da Barra nos Dias Atuais**

A cidade da Barra viveu sua época de opulência durante o período em que serviu de importante entreposto da navegação pelo Rio São Francisco. Naquela época a sua economia girava em torno da criação de gado, da lavoura, bem como do beneficiamento do gado e de peixes. Deste modo, vaqueiros e lavradores, canoeiros e fabricantes de rapadura, produtores de cachaça e farinha de mandioca, conviviam pacificamente, bem como os negociantes, mascates, artistas e homens de armas, compondo uma sociedade heterogênea e cosmopolita.

A cidade da Barra conta com um acervo respeitável de antiguidades do tempo dos barões do Império, graças aos esforços de Dona Joana Camandaroba que, ao longo de 60 anos, adquiriu e conservou várias peças em sua residência, o casarão de dez quartos, que pertenceu aos Mariani, onde reside há 82 anos. Nestes 60 anos, Dona Joana tornou-se a proprietária de roupas, santos, fotos, vasos, jarros, penicos, pratarias, quadros e baús dos

séculos XIX e XX. Dentre as peças, encontra-se um menino Jesus de louça, que, segundo Dona Joana, fora criado como filho por Maria Joana Mariani, esposa de Dom. Félix Castelo Branco, pelo qual foi abandonada. Impossibilitada de casar-se novamente pelas leis da Igreja, dedicou-se, dos 16 aos 89 anos, a produzir trajés para a imagem do menino Jesus cuja dimensão é de 60 centímetros. Dona Joana mantém conservadas muitas destas roupinhas, além de um solidéu pertencente ao papa Pio XII, o qual teria ganho em viagem ao Vaticano em 1958. São essas peças que guardam a memória do povo barrense, ou do que se conservou após as grandes enchentes de 1906, 1919, 1926, 1949 e 1979, quando a cidade submergiu às águas do São Francisco.

Deste rico passado testemunham o casario neoclássico, preservado por particulares, e tradições populares respeitadas e transmitidas aos mais jovens, como, a festa do Divino com apresentação da marujada, em maio, a dança de São Gonçalo, entre outras afirmações da cultura local.

Construído no ano de 1917, pelo Coronel João Antônio dos Santos, representante dos bancos de Londres e de Paris, o atual prédio do Mercado Municipal foi edificado sobre os alicerces da antiga residência do Barão de Cotegipe, para uso comercial. No frontão da entrada estão gravadas as iniciais do seu antigo proprietário "JAS", assim como o ano de sua construção. Esta construção definiu durante muitos anos o local destinado à feira livre no município, antes mesmo do Prefeito Ciríaco Dias Costa tê-lo adquirido para a municipalidade e transformado em Mercado Público, entre os anos de 1938/44. Atualmente a feira livre é realizada nas imediações da rodoviária, num local descampado, sendo instalada neste local devido às pressões dos comerciantes lojistas. Destacamos que a cerâmica da Associação dos Ceramistas não é comercializada na feira livre, mas no interior do Mercado Cotegipe.

De acordo com Camandaroba e Batisttel (1997, p. 89), o Sr. João Antônio dos Santos migrou para São Paulo com o intuito de investir na cultura de café, mas infelizmente não prosperou e acabou retornando para a Barra, onde morreu na miséria. Outra informação histórica trazida pelos autores dá conta de que, no ano de 1917, teria sido instalado neste prédio o único telefone público da região, confirmando mais uma vez importância e desenvolvimento apresentado por esta cidade àquela época.

Foi a partir da década de 1980 que a Barra começou a apresentar os efeitos do seu isolamento comercial, motivado pela desativação da rota de navegação dos Vapores através

do rio São Francisco, causada pelo assoreamento<sup>15</sup> do rio, responsável pela redução no nível do seu leito.

Com a perda da função portuária a cidade da Barra estagnou economicamente, por não ser servida por rodovias, que só foram implantadas até a divisa dos municípios circunvizinhos, e desta forma a malha viária não se estendeu até o município de Barra. Outro fator relevante para a queda da importância da cidade da Barra, na economia da região, foi a abertura de novas agências bancárias nos municípios vizinhos, que desde 1940 até 1960, faziam uso deste serviço e de outros relativos ao comércio na cidade de Barra.

A mudança nos meios de transporte fez com que a Barra fosse substituída no controle da economia do oeste baiano por Barreiras, e nas margens do São Francisco por Xique-Xique, devido à existência de rodovia intermunicipal ligando a cidade a outros centros.



**Figura 01:** Balsa que faz a travessia entre a Barra e Xique-Xique, na qual é transportada a louça de barro. Foto: Carla Costa.

---

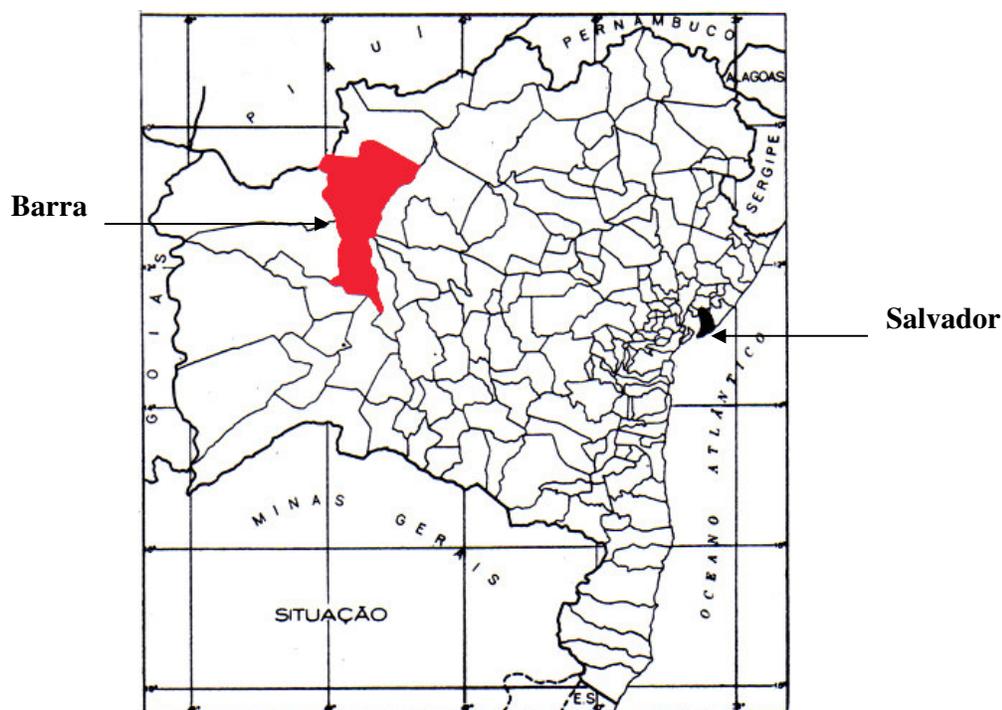
<sup>15</sup> Além das conseqüências do assoreamento, o Rio São Francisco sofre com o uso indiscriminado de suas águas na irrigação agrícola em todo o seu curso, totalizando 330 mil hectares irrigados, e conseqüentemente, com a manipulação indevida de agrotóxicos nestas plantações que acabam por contaminar as suas águas. Águas estas que também são utilizadas pela população ribeirinha para uso doméstico, a exemplo do que acontece nos Brejos da Barra, sendo retirada diretamente do rio sem que haja nenhum tratamento. Sem contar que o Velho Chico também é explorado por quatro usinas hidrelétricas — Três Marias, Paulo Afonso, Luiz Gonzaga e Xingó — recebe *in natura*, o esgoto de várias cidades ao longo do seu curso, dentre eles o esgoto da própria cidade de Barra. O rio sofre também com o desmatamento de suas margens, além de queimadas esporádicas, tal como ocorreu no ano de 2006, na sua nascente, Serra da Canastra em Minas Gerais, como aponta Gonçalves (2006).

A partir do ano de 1997, a precária estrada de barro que ligava a cidade de Xique-Xique à cidade de Barra passa a ser asfaltada, trazendo novo alento para o comércio do município, que acabou por não se confirmar, haja vista a pouca movimentação financeira, confirmada pela existência de apenas uma agência bancária para servir à população da sede e dos povoados que compõem o município. Além da BA-052, a "Estrada do Feijão", que atualmente liga Barra a Salvador, existe também uma outra ligação da cidade com o oeste, através da BR- 020, pouco antes da cidade de Ibotirama, deslocando-se até a BA – 116, pode-se chegar à cidade da Barra. A cidade conta ainda com uma pista de pouso com 1.300 m de extensão capacitada para receber táxi aéreo, e aeronaves de pequeno e médio porte. Num passado não muito distante existia uma linha de tráfego aéreo que fazia a rota Barra-Salvador-Brasília, servida pelas companhias Varig, FAB e CVSF. Como se pode depurar da explanação anterior, à construção da malha viária não favoreceu a comercialização de mercadorias, principalmente a produção cerâmica, visto que os ceramistas contam com a boa vontade dos agentes rodoviários que se negam a transportar a carga de cerâmica, por não se responsabilizarem pelos danos que possam ser causados durante o percurso, devido ao estado lastimável em que se encontram as rodovias no Estado brasileiro. As peças de louça de barro são embaladas em folhas de jornal e distribuídas em caixas que recebem o reforço de caixotes de madeira, para serem transportadas também em aeronaves, mesmo assim são raras as oportunidades em que não se percam peças durante as viagens.



**Figura 02:** Embalagem das peças a serem comercializadas. Foto: Carla Costa.

Ocupando um espaço geográfico de cerca de 12.348 km<sup>2</sup>, a área do município é composta por 45.128 habitantes, sendo que 22.000 destes estão distribuídos na sede, 16.000 nos brejos e o restante entre os distritos de Igarité, Ibiraba e Icatú., segundo dados da Prefeitura Municipal de Barra. Limita-se ao norte com Buritirama e Pilão Arcado; ao sul com Muquém do São Francisco; ao leste com Xique-Xique, Morpará e Ibotirama; ao oeste com Buritirama, Cotegipe, Wanderley e Mansidão, como atestam dados recolhidos no site da Prefeitura Municipal de Barra.



**Mapa 01:** Posição do município da Barra em relação ao Estado e a Capital Baiana. Fonte: IBGE, (1958, p. 58).

A cidade da Barra é constituída por quinze bairros (ver mapa 2). : Centro, Manga, Alto de Santa Cruz, Sagrada Família, Papagaio, Fátima, Santa Clara, Pecuária, Vila dos Pescadores, São João, São Jorge, Barro Vermelho, Rosário, Assunção e Junco.

Suas ruas são largas e paralelas e alinhadas ao curso do Rio Grande, sendo que na sua maioria a pavimentação é de paralelepípedo, pedra ou terra. As edificações são baixas e geralmente antigas, principalmente as encontradas no centro da cidade.

Geralmente cada bairro da cidade possui seu padroeiro com sua respectiva capela, que também se presta a salão comunitário. No bairro de Alto de Santa Cruz preserva-se a tradição de cantar louvores a São Benedito, denominado de "Quilombê", como informa Camandaroba e Batisttel (1997, p. 189).

Nos anos 1960 o Serviço Autônomo de Água e Esgoto (SAAE), a Comissão do Vale do São Francisco (CVSF) e Serviço Especial de Saúde Pública (SESP) instalaram vários chafarizes moldados em bronze pelo Dr. Deocleciano Martins de Oliveira, visando facilitar para a população o acesso à água. Estes chafarizes ainda encontram-se instalados ao longo da Av. Presidente Vargas, bem como, nos bairros de Assunção e Alto de Santa Cruz.

Nos dias atuais a cidade da Barra é abastecida por água encanada, exceto os bairros periféricos, sendo captada diretamente no Rio Grande, abaixo do Balneário Cabeça de Touro, no bairro da Pecuária, próximo ao local onde está instalado o Ateliê e Escola de Artes Gerar.

Na periferia ainda podem ser encontradas inúmeras casas de adobe, cobertas com palha, suas ruas são alinhadas e de terra. No centro encontram-se as construções seculares com sua bela arquitetura, que representam o período de abundância pelo qual passou a cidade. Há ainda construções feitas com mais de um piso de concreto, tijolos, cimento, areia, rebocados com cimento, cal e areia. Os proprietários dos imóveis localizados no centro são geralmente comerciantes vindos de fora. As ruas ao longo do centro são alinhadas, sendo que algumas dispõem de arborização acomodada em canteiros no meio da pista.

Casas de farinha convencionais ainda são encontradas na cidade de Barra, no bairro de Manga, e nas comunidades de Pau-D'Arco e Pedrinhas do Rio Grande.

No Cajueiro, as olarias funcionam durante o período da seca. Neste local os trabalhadores constroem pequenas casas de adobe, sobre as quais armam lona, e ali residem durante o período de seis meses, retirando-se na estação das chuvas, quando o rio alaga, cobrindo as olarias.

Segundo relatos da comunidade do bairro de Fátima, documentados em impresso datilografado, datado de quatro de outubro do ano de 1984, a história do atual bairro de Fátima iniciou-se em meados dos anos 1953 e 1954, quando o Pe. Edílson Alkimim, debaixo de uma mongubeira<sup>16</sup>, deu início à reza do terço, no mesmo local onde no passado existia o

---

<sup>16</sup> Segundo o dicionário eletrônico Houaiss mongubeira é uma árvore de até 25 m (*Bombax munguba*), da fam. das bombacáceas, de folhas compostas, flores eretas e frutos capsulares, com paina fina e pardacenta; monguba, mongubeira, munguba, sumaúma, sumaumeira [Nativa da Amazônia, é us. para a extração de celulose e de fibras para cordoaria.]

povoado denominado de Caatinginha, no qual viviam as mulheres oleiras à beira do Rio Grande. O não comparecimento dos moradores durante a reza fez com que o Padre passasse a realizá-la na porta da casa de Dona Evangelina, que naquela oportunidade residia na rua Sete de Setembro, rua esta onde foi erguido um Cruzeiro por um grupo de homens da comunidade a pedido do Pe. André, exatamente no dia 17 de maio de 1956, quando foi realizada a primeira Santa Missa no atual bairro de Fátima.

A tarefa de angariar recursos para a construção da capela de Nossa Senhora de Fátima ficou sob a coordenação da Irmã Berchimans, que elegeu uma comissão organizadora para este fim, composta por Samuel Tomé dos Santos, como Presidente, e Joaquim dos Santos Tora, como seu Tesoureiro. Foi também a Irmã Berchimans que pediu à Prefeitura Municipal a doação de um terreno destinado à construção da Capela. Após o término da construção da Capela, deu-se a sua inauguração, no dia 20 de agosto de 1958, com alvorada, música e fogos, sendo que às 8:00 hs. operou-se a celebração da Santa Missa, momento em que a Capela foi abençoada.



**Figura 03:** Entrada da Associação dos Ceramistas nas dependências da Igreja de Nossa Senhora de Fátima. Foto: Carla Costa, ano 2007.

No ano de 1971, foi comprado um lote com uma casa nos fundos da Capela de Nossa Senhora de Fátima. A partir de 1972 tiveram início as obras do salão, financiadas pela população, sob a supervisão do Pe. João e da Irmã Cândida. No dia 30 de agosto de 1972, foi

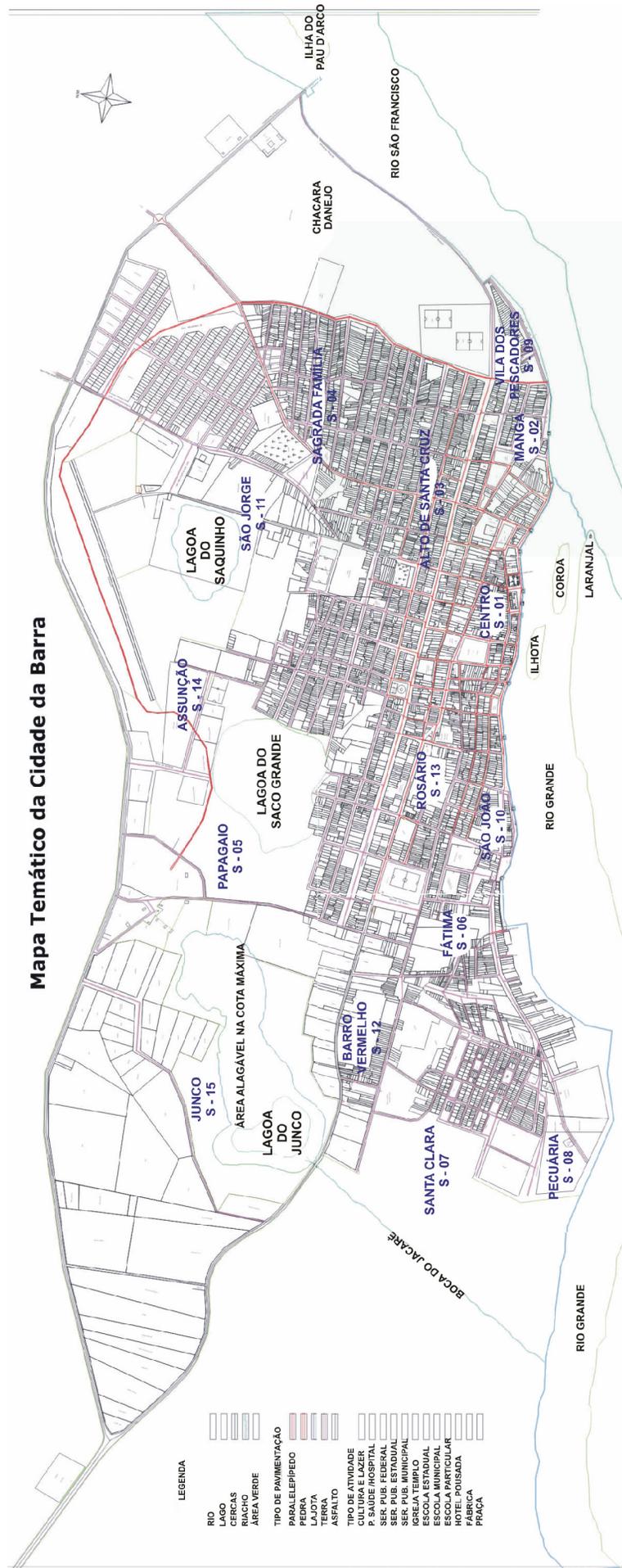
inaugurado o salão de Santa Rita, local onde funcionaram durante muitos anos, além da catequese, círculo bíblico, clube das mães, grupos de jovens, MOBREAL, etc.

Foi neste mesmo salão Santa Rita que, a partir do ano de 1973 foi iniciado o trabalho com cerâmica, por iniciativa de Irmã Cândida, que convidou Dona Eunice Batista para ministrar curso para os jovens da comunidade de Fátima.



**Figura 04:** Salão onde é produzida a cerâmica nas dependências da Igreja de Nossa Senhora de Fátima. Foto: Ceramistas.

Foi então na década de 1970 que se deu a organização do trabalho em cerâmica, junto às instituições religiosas, que, além de coordenar os cursos, acabaram por reunir no espaço físico do salão construído nos fundos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, pertencente à Diocese, todos as ceramistas que até então realizavam suas atividades em cerâmica nos quintais de suas casas. Mas este é um assunto que será melhor tratado no próximo capítulo, onde detalharemos aspectos da história da atividade cerâmica na sede da cidade de Barra e povoados contrastando com informações atualizadas colhidas *in loco* durante a pesquisa.



Mapa 02: Mapa da Cidade de Barra. Fonte: <http://www.barra.ba.gov.br/>

## Capítulo II – A Cerâmica da Cidade da Barra

Apesar desta pesquisa centrar-se na produção cerâmica do município de Barra após a intervenção do Mauá, nos anos 1994, faz-se necessário que investiguemos a atuação de alguns estudiosos das culturas ceramistas, que porventura estiveram no Vale do Médio São Francisco em períodos anteriores a esta datação e tenham feito menção à cerâmica desta região do sertão nordestino.

Gostaríamos de ressaltar que não estamos imbuídos do intuito de localizar a origem pré-colombiana desta cerâmica, uma vez que este não é um estudo arqueológico, pois enfoca a produção de grupos cerâmicos com representantes viventes que, não se identificam como indígenas, fator imprescindível, segundo o indigenista Darci Ribeiro, para que se afirme tratar-se de índios; mesmo porque fatos documentados e referidos no capítulo anterior revelam que no início do século XIX, já não existiam índios puros nesta localidade, embora seja de consenso geral de que a produção cerâmica no Brasil é uma herança indígena. Vale destacar que os estudos realizados pela Associação Nacional de Ação Indígena – ANAI, em 1999, mencionados e apresentados em anexo, também não apontam, nos dias atuais, a existência de índios na Barra.

A existência de indícios na constituição plástica desta cerâmica que revelam a presença indígena neste local, é fato incontestável, no entanto a partir da ocupação das terras indígenas pelos sesmeiros da Casa da Torre, além da miscigenação racial, dá-se também, por necessidade do uso doméstico, tanto dos portugueses agregados às cercanias da fazenda de gado do 2º Francisco Dias D'Ávila, quanto dos missionários franciscanos que instalaram a capela e missão catequizadora no entorno da fazenda deste curraleiro, um processo de aculturação desta produção cerâmica, visto que trocas e incorporações provavelmente ocorreram com a cerâmica proveniente da metrópole.

Outro aspecto a ser considerado é que, embora as ceramistas da sede do município da Barra, ainda nos dias atuais, não façam uso do torno oleiro, introduzido no Brasil pelos portugueses no século XVI, a queima em fornos indica que as trocas entre os processos de produção da cerâmica existiram, principalmente pelo fato dos aborígenes da Barra terem sido catequizados por missionários franciscanos, que ao contrário dos jesuítas, estavam mais habituados aos trabalhos manuais. Importante destacar que documentos e relatos dos próprios ceramistas que serão arrolados no decorrer deste capítulo confirmam que o uso do torno fora

tentado, ainda no século XX, entre estas ceramistas, tendo sido abandonado pelo fato de não terem se adaptado ao trabalho.

Independente disto, alguns aspectos e conceitos utilizados em arqueologia devem ser trazidos à baila para que se compreenda a classificação da cultura material produzida pelos índios do sertão brasileiro.

Os estudos arqueológicos no Brasil passam a ser realizados por profissionais a partir do término dos anos 1940, tendo resultado em textos clássicos, a exemplo da expedição realizada, nos anos 1948, pela arqueóloga Betty Meggers. Antes, porém, ainda no século XIX, simpatizantes, entre eles vários viajantes, ocupavam-se das pesquisas arqueológicas. Os anos 50 e 60 marcam o período de criação de centros e programas de apoio às pesquisas, entre eles, o Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas (Pronapa), tendo durado de 1965 a 1970, antecipado neste setor pelo Instituto de Arqueologia Brasileira (IAB).

O termo *tradição*, bastante disseminado entre os estudiosos da arte rupestre, no Brasil, diz respeito aos horizontes culturais, ou seja, representações visuais em ampla dispersão geográfica e cronológica, ainda que não pertençam ao mesmo grupo étnico. O uso desta terminologia ultrapassou os limites da arte rupestre e passou a ser aplicado também às indústrias líticas e cerâmicas, como ressalta Gabriela Martin (1999, p. 240). De acordo com Gabriela Martin, Valentin Calderón fora um dos pioneiros no uso desta nomenclatura relacionada à arte rupestre, isto nos anos 1970.

O conceito de *sub-tradição*, segundo Gabriela Martin (1999), define "o grupo desvinculado de uma tradição e adaptado a um meio geográfico e ecológico diferentes, que implica na presença de elementos novos".

Já o termo *estilo* fora utilizado e melhor esclarecido por Anne-Marie Pessis e Niède Guidón (1992), para as quais seria uma particularização evolutiva de uma sub-tradição, considerando-se variações na técnica e na apresentação gráfica, sofrendo inovações na temática, conforme a criatividade de cada comunidade.

Tendo tomado conhecimento sobre a terminologia empregada nas investigações arqueológicas que se estendem aos artefatos cerâmicos, adentraremos nos estudos realizados por pesquisadores no estado da Bahia, que conseguiram identificar algumas manifestações cerâmicas produzidas pelas primitivas populações baianas.

Os estudos arqueológicos realizados pelo médico alemão e professor Carlos Ott, apoiados, sobretudo, pelos Institutos Históricos e Geográficos, a partir dos anos 40 do séc. XX, são considerados por alguns profissionais da arqueologia como um trabalho de um arqueólogo amador, sobretudo por ter feito investigações de objetos descontextualizados, numa tentativa de

levantar uma pré-história regional. Ainda assim, este estudioso e professor legou ao campo da arqueologia duas publicações, indispensáveis, a saber: *As culturas Pré-históricas da Bahia* (1993) e *Vestígios de Cultura indígena no sertão da Bahia* (1945).

Nestas publicações, como fora mencionado no capítulo anterior, Ott não estuda a cerâmica do município baiano de Barra, relata alguns achados líticos, no entanto, aponta toda a área sertaneja, ocupada no século XVII pelos *Acroá*, que se estendia desde rio Carinhanha na divisa com Minas Gerais até o rio São Francisco e o rio Grande como "área cultural Caiapó-Acroá". Ao que parece, usou este termo considerando os indícios da ocupação autóctone, mas também como uma forma de contestar e impor o seu discurso em detrimento da denominação utilizada por Valentin Calderón em suas escavações arqueológicas.

Em suas pesquisas no sertão baiano, Ott (1945) registrou a produção cerâmica das oleiras de Lages dos Caboclos, no município de Serrinha. O professor descreve de forma minuciosa todo o trabalho da louceira, a saber: depois que o barro é preparado pelo homem, a louceira, a partir de uma bola deste barro amassado, forma o fundo do pote que, depois de aberto, recebe os cilindros sobrepostos sobre este fundo em movimento giratório até levantar totalmente o pote. A superfície e os roletes são alisados com cabaça ou coité, a tinta aplicada ao vaso é conseguida com o tauá amarelo. O cozimento também realizado pelas mulheres se dá em fogueira a céu aberto em terreno plano, por não conhecerem o forno, sendo a louça virada de vez em quando, cada queima dura duas horas. Quanto aos desenhos, Carlos Ott destaca que estas ceramistas não os conhecem e realizam impressões digitais no bojo em forma circular. Desta descrição de Carlos Ott podemos destacar, inicialmente, que se trata de um processo tão primitivo quanto o encontrado durante a pesquisa de campo nos Povoados de Nova União e Capricho, pertencentes ao município de Barra, e que, no item destinado a estes grupos cerâmicos, apontaremos as diferenças encontradas.

Luna (2001), em suas pesquisas na área do Xingó, identificou no baixo São Francisco, seis formatos básicos de vasilhames, associados a enterramentos, alisados ou com alguma decoração plástica. Já Etchevarne (1991) encontrou à margem direita do sub-médio São Francisco, em área dunar, diversos vasilhames cerâmicos, que permanecem sem uma filiação cultural, dos quais Luna (2001: 227-8) identificou nove formas como semelhantes às estudadas em Xingó.

As pesquisas arqueológicas desenvolvidas por Valentin Calderón no território baiano possibilitaram-lhe reconhecer e diferenciar as tradições cerâmicas Aratu e Tupiguarani, sendo que, no vale do São Francisco, fixou as investigações na região entre Petrolina e Belém do São Francisco, tendo identificado pinturas rupestres, cerâmica e material lítico.

A identificação das primeiras populações ceramistas no território baiano se deu a partir de 830 AC, com os achados atribuídos à Tradição Periperi. Sobre os grupos que a produziam, sabe-se, a respeito da sua dieta alimentar, supostamente baseada no consumo de moluscos e uso de ossos, conchas e pedras como instrumentos.

As pesquisas sobre a pré-história do Nordeste brasileiro permitiram a Valentin Calderón, além de identificar as duas tradições cerâmicas Aratu e Tupiguarani, subdividi-las em várias fases. No médio São Francisco, Calderón, nos anos 1960, identificou a Tradição Aratu, com as fases Aratu, Cabrobó e Curaçá. Ainda que a postura dos pesquisadores nos tempos atuais seja a de não associar os artefatos cerâmicos a uma ou outra dessas tradições, por não terem sido devidamente estudados, como aponta (Martin 1999:193), faremos algumas observações sobre as diferenças entre as duas tradições e a possibilidade de associação ao município de Barra.

Há indícios de que os grupos indígenas identificados como pertencentes à tradição Aratu anteciparam aos grupos associados à tradição Tupiguarani, confirma a datação dos artefatos atribuídos à tradição Aratu, considerada como sendo a mais antiga, de 870 DC; outro elemento comprovador diz respeito à profundidade na qual o material cerâmico fora encontrado. Os grupos integrantes da Tradição Aratu foram comparados aos pertencentes do Tronco Lingüístico Macro-jê, devido à disposição das suas habitações nas aldeias, tal como mencionado no capítulo anterior, a respeito das aldeias Kraô, com disposição circular em redor de uma praça central. Os grupos Aratu estariam num estágio de nômades, pois além de viverem da coleta e caça, praticavam um cultivo de alimentos, como milho e batata doce, conforme Etchevarne (1994).

Em 1961, conforme Etchevarne (1991), foram realizadas escavações no bairro de Periperi, região do subúrbio de Salvador, no local cognominado de Sambaqui<sup>17</sup> da Pedra Oca, tendo sido encontrados fragmentos cerâmicos, tais como: restos de vasos, sem decoração, com formato semi-esférico ou cônico, com presença de antiplástico<sup>18</sup> constituído de areia. Aos restos cerâmicos encontrados em sambaquis, tanto nos do Casqueiro e do Sobrado do Tapuia, na Ilha de

---

<sup>17</sup> A palavra sambaqui se origina do tupi *tãba'ki* (de *tã'ba* = ostra e *ki* = amontoado). Também conhecidos como casqueiros, ostreiras, concheiros, entre outros, os sambaquis são montes resultantes do acúmulo progressivo e intencional de conchas, areia ou terra, em locais onde se deram ocupações humanas habitadas por pescadores, caçadores e coletores, em tempos pré-históricos. Nestes locais foram encontrados utensílios, armas, ferramentas, adornos, restos alimentares, cinzas e carvões de antigas fogueiras. Os sambaquis ocorrem desde o Rio Grande do Sul até a Baía de Todos os Santos, como informa Lima (2004)

<sup>18</sup> Segundo Ribeiro (1988, p. 30), na confecção da cerâmica são adicionados materiais desengordurantes ou temperos para endurecer a argila. São encontrados misturados aos depósitos naturais. Podem ser constituídos de substâncias orgânicas: espículas de esponja calcinada (*cauxi* ou *cauxi*), ossos, conchas, palha picada, estrume de gado, carvão, cinza de árvore, *caraiapé*, *cariapé* ou *caripé* (espécie do gênero *Licania*). Os constituídos de substâncias inorgânicas são: cacos triturados, pedras calcáreas, areia, terra, tijolos e telhas trituradas. Ainda segundo Berta Ribeiro, o uso do antiplástico destina-se a produzir condições propícias à secagem e queima da cerâmica.

Itaparica, quanto em área fluvial do Rio das Tibas, na região sul do estado da Bahia, Valentin Calderón atribuiu à Tradição Periperi.

Já no ano de 1967, em suas pesquisas realizadas em Aratu, identificou elementos diferenciados dos encontrados nos Sambaquis. A esta nova formação cultural Valentin Calderón nomeou de Tradição Aratu, a qual fora estendida ao litoral Norte, Sul e posteriormente ao Oeste Baiano. Os artefatos encontrados no litoral em Guípe receberam, conforme Calderón (1971), datação radiocarbônicas correspondente a  $870 \pm DC$  e os de Beliscão  $1360 \pm 40DC$ , em São Desidério, no Além São Francisco, à margem do Rio Grande, antes de Barreiras, os artefatos foram datados de  $1050 \pm 250 DC$ .

Para Calderón, o elemento diferencial desta nova tradição centrar-se-ia no caso das urnas funerárias, no padrão cerâmico único, que aproximava a cultura material das diferentes regiões do estado mencionadas anteriormente. As urnas caracterizam-se pelo formato piriforme, base arredondada e parede restringida. Quanto à decoração bastante simplificada, em São Desidério constituía-se de linha incisa, enquanto em Itanhém uma faixa corrugada ou roletada no entorno da abertura. Dentro das urnas foram encontrados cachimbos tubulares e rodela de fusos, que por conseguinte foram atribuídos à tradição Aratu e estariam relacionados a práticas ritualísticas. Vale ressaltar que não foram encontrados dentre os artefatos que compõem a produção cerâmica do município e povoados da Barra, nos dias atuais, decoração corrugada, ou seja, resultante da pressão da ponta dos dedos sobre a superfície externa dos vasilhames cerâmicos.

Ao que parece, os estudos arqueológicos realizados por Calderón não demonstram qual a referência e os critérios utilizados nas análises e classificações, parece basear-se na uniformidade tipológica e teria como ponto inicial a presença ou ausência de um fóssil específico, a lesma, tendo como parâmetro o referencial histórico-cultural adotado à época das pesquisas.

O uso do termo piriforme, empregado para designar a forma da maioria dos objetos cerâmicos encontrados por arqueólogos, ao que parece, deve ter sua origem no continente europeu ou asiático, uma vez que a pereira, uspiriárvore (*Pyrus communis*) da família das rosáceas, responsável pela produção do fruto ou drupas comestíveis conhecidas como pêra, é uma árvore nativa da Europa e do Oeste da Ásia. No caso da cerâmica brasileira, talvez o fruto que teria inspirado os índios a produzirem artefatos cerâmicos, principalmente

no sertão nordestino, tenha sido a cabaça<sup>19</sup>, uma vez que este ainda hoje é utilizado para guardar água ou alguns alimentos no nordeste brasileiro.

Nos objetos cerâmicos destinados ao uso doméstico, tais como panelas e tigelas, globulares e semi-esféricos, a cerâmica Aratu distingue-se pela ausência de pintura decorativa, quando muito, apresenta engobo em grafite ou, por influência de outras culturas, exibe porções corrugadas ou roletadas.

Os antiplásticos mais frequentes em todos os objetos cerâmicos desta tradição Aratu, encontrados nos municípios baianos, são: areia de granulometria grossa encontrado em Palame, areia de grãos finos em Inhambupe, grafite em Guípe e misturas de grafite e areia em Itanhém. A respeito do uso de antiplásticos, no que concerne aos objetos cerâmicos produzidos no município de Barra, nos dias atuais, verifica-se que as ceramistas da sede não o utilizam. Com essas informações anteriores, podemos refletir sobre a possibilidade dos objetos cerâmicos serem utilizados para cozimento de alimentos, pois os restos de cerâmica encontrados apresentavam a presença de antiplástico, elemento indispensável para que se tenha uma maior impermeabilidade e resistência do objeto cerâmico quando submetido ao contato com altas temperaturas. Testes feitos por mim, utilizando-se de um fogão a gás, com recipientes que poderiam se destinar ao cozimento de alimentos revelaram que este tipo de cerâmica não se destina a este fim, pois, após alguns minutos de exposição a altas temperaturas, a louça de barro cozido "pipoca" e solta os pedaços. Dona Nicinha mencionou, durante a pesquisa de campo, que no passado faziam panelas para cozimento de alimentos, mas era outro tipo de barro, não se detendo nas particularidades do barro destinado a este fim. Já nos povoados da Barra, o uso do antiplástico é freqüente, e foi constatado em Passagem. Neste local, as ceramistas acrescentam ao barro umedecido pó de cupinzeiro queimado e socado; em Nova União, ao barro destinado à modelagem são misturadas porções de um outro tipo de barro comum do alagadiço<sup>20</sup> também queimado.

Quanto à cerâmica Tupiguarani, resultante do contato do índio do litoral com o português, Calderón afirma que esta se difundiu em todo o litoral, desde o Maranhão até o Rio Grande do Sul. As sub-tradições da cerâmica Tupiguarani foram definidas a partir da pintura aplicada à peça, correspondendo à pintada, corrugada e escovada.

---

<sup>19</sup> O *design* do fruto do cabaceiro-amargoso; (*Lagenaria vulgaris*) ou abóbora-d'água, cabaça-de-romeiro, cabaça-purunga, porongo, foi apropriado pelos nativos da região sertaneja e no artesanato regional do nordeste brasileiro é comum utilizar o recipiente feito desses frutos para guardar alimentos, sementes, água doce, vinho. A vasilha ou vaso é provido de tampa, onde, no caso dos pescadores são guardadas as provisões de alimentos nas jangadas. O termo cabaça também é utilizado para designar qualquer recipiente de forma semelhante à desses frutos, feito do fruto de diversos vegetais ou de outros materiais (cerâmica, vidro, metal etc.). Fonte: dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

<sup>20</sup> solo úmido e pesado, pantanoso e lodoso, sujeito a ser alagado com facilidade.

Dentro da subtradição pintada, a fase Itapicuru corresponderia à cerâmica decorada com motivos geométricos policromados em vermelho, preto e branco, aplicados tanto nas paredes externas quanto internas de objetos destinados ao uso doméstico, apresentando diversificação na forma, conforme sejam estes aplicados no beneficiamento do milho ou da mandioca. Os desenhos constituem-se por linhas mistas, curvas e retas entrelaçadas, demonstrando alto domínio sobre a técnica pictórica. Segundo Calderón, artefatos com representações decorativas pertencentes à fase Itapicuru foram encontradas não só no litoral, assim como na Chapada Diamantina, em Rio de Contas e no Oeste baiano. Não encontramos, durante a pesquisa, exemplar destes motivos decorativos entre os ceramistas da Barra, tanto na sede quanto nos povoados.



**Figura 05** Cerâmica tupiguarani, exemplares da fase Itapicuru pertencentes à subtradição pintada. MAE- Salvador-Ba. Foto: Carla Costa

Calderón também se refere à subtradição corrugada, que consiste na impressão sobre a superfície da peça com a ponta dos dedos, como tendo sido aplicada em exemplares de cerâmica tupiguarani encontrados ao longo do rio São Francisco. No território baiano, teriam sido encontrados em Coribe, na divisa com Minas Gerais, e no território pernambucano, em Cabrobó. Na produção cerâmica atual da cidade e povoados da Barra não foram encontrados exemplares pertencentes a esta subtradição, nem tão pouco à escovada, cujo padrão decorativo seria comum em todo o Estado, conforme Calderón.

Outro elemento decorativo atribuído por Calderón à Tradição Tupiguarani seria o roletado comum no sub-médio São Francisco. Esta técnica aplicada à decoração não se verifica na cerâmica da Barra, mas somente na manufatura da peça, que posteriormente recebe tratamento para alisar a superfície dos roletes.

Quanto aos elementos tecnológicos característicos da Tradição Tupiguarani, são identificados dois: borda reforçada com seção triangular e antiplástico formado a partir de

cacos de cerâmica moído. O uso deste tipo de antiplástico foi encontrado em Xique-Xique por Machado (1977), no município de Barra não encontramos o uso destes elementos tecnológicos.

Saindo do campo da cerâmica indígena estudada por arqueólogos e etnólogos, fixar-nos-emos no campo da cerâmica popular, onde se enquadra a cerâmica produzida atualmente na sede do município de Barra. Na Bahia, já dizia Gilberto Freyre (1937, p. 29) o barro é responsável por uma das mais variadas e fundamentais expressões de todas as formas de artesanato e de arte-popular: a cerâmica e a modelagem.

Sem querer entrar no mérito da questão torna-se necessário diferenciar artesanato e arte popular. Segundo Saul Martins, para que determinada atividade seja conceituada como artesanato, deve-se observá-la considerando-a, a partir do:

[...] tratamento dado ao material empregado durante a fase de criação plástica e não pela *função* da peça na comunidade (lúdica, utilitária, religiosa, etc.), nem por suas *características* particulares (rusticidade, apuro), nem pela natureza do *estímulo* ou motivação que presidiu à ação humana de fazer o objeto (recreação, autoconsumo, interesse comercial, etc.), nem pela localização da oficina, perto ou longe de grandes centros de produção (rural ou urbana). [...] (MARTINS, 1976, p. 5).

Já a arte popular, de acordo com Saul Martins (1976, p. 4), abrange criações que visam a satisfazer impulsos puramente estéticos.

A olaria sempre se configurou na época do Brasil Colônia como um estabelecimento artesanal com feições de indústria doméstica, tanto pela organização e o número reduzido de empregados, como pelas técnicas empregadas. Nos engenhos de açúcar, no litoral baiano, a olaria era dependência indispensável na produção da rapadura e empregava essencialmente mão de obra indígena, mesmo porque o negro não se destinava à produção de louça de barro, e não tinham tradição e domínio sobre as técnicas de confecção de telhas, tijolos, pois aos escravos cabia o trabalho nos canaviais e na moenda da cana. A este respeito, Antonil (1982) relata como, no século XVIII, compunha-se a produção de cerâmica nos engenhos:

Ter olaria no engenho, uns dizem que escusa maiores gastos, porque sempre no engenho há necessidade de formas, tijolo e telhas. Porém, outros entendem o contrário, porque a fornalha da olaria gasta muita lenha de armar, e muita de caldear, e a caldear há de ser de mangues, os quais, tirados, são a destruição do marisco, que é o remédio dos negros. E, além disso, ***a olaria quer serviço de seis, ou sete peças, que melhor se empregam no canavial ou no engenho, quer oleiro***

*com soldada, roda e aparelho, e quer apicús, ou barreiro, donde se tire bom barro, e tudo isto pede muito gasto, e com muito menos se compram as formas e as telhas que são necessárias. O melhor conselho é meter um crioulo em alguma olaria, porque este ganha a metade do que faz,* e em um ano chega a fazer três mil formas, das quais o senhor se pode valer com pouco dispêndio. Tendo, porém, o senhor do engenho muita gente, lenha e mangues para mariscar de sobejo, poderá também, ter olaria, e servirá esta oficina para grandeza, utilidade e comodidade do engenho. (Grifo Nosso)

Da citação de Antonil concluímos que a produção oleira sempre esteve a cargo dos indígenas, pois o trabalho era remunerado, não resultava, então, do trabalho de escravos. Sendo assim, a cerâmica produzida nas olarias das cercanias da casa grande, nos engenhos do litoral, já contava com o uso do torno oleiro e era uma produção masculina, pois em nenhum momento há menção à presença feminina nesta produção oleira destinada à feitura de tijolos, telhas e formas utilizadas no beneficiamento da cana de açúcar.

Mesmo com a instalação das primeiras olarias, quando da chegada dos portugueses, poucas foram as incorporações ao trabalho em cerâmica feitas pelos oleiros que conseguiram se fixar no interior do chamado sertão baiano provenientes da metrópole. Se no litoral o torno se consolidou nas olarias instaladas nas cercanias dos colégios Jesuítas, empregando a mão de obra indígena, no sertão este instrumento permaneceu entre algumas comunidades oleiras como um total desconhecido até meados do século XX, como atestam os artefatos produzidos com a técnica do acordelamento ou roletado praticada na sede e povoados da cidade da Barra.

Após esta breve retrospectiva sobre alguns fatos relacionados à fabricação da cerâmica no território brasileiro, como uma produção indígena, nos deparamos em tempos atuais com uma tecnologia que passou por uma dinâmica aculturativa após os contatos com os colonizadores há mais de 500 anos.

É do consenso geral que nas sociedades indígenas a atividade produtiva está inserida no contexto em que se realiza, ou seja, no cotidiano. Encontra-se regulada pela divisão sexual do trabalho, e as técnicas utilizadas na confecção dos artefatos são socializadas, pois envolvem regras pautadas em relações de parentesco, políticas e rituais.

Somadas às técnicas indígenas, convivem nas peças produzidas pelos chamados artistas populares, práticas e conhecimentos que se misturaram em processo de miscigenação, os quais ultrapassaram as relações inter-étnicas e se fazem perceber no processo de produção

das peças de barro confeccionadas pelos ceramistas do município de Barra. São representações de cenas do cotidiano destas ceramistas, onde estão envolvidas relações sociais as quais, até pouco tempo, delimitavam o lugar ocupado por homens e mulheres nesta produção oleira, e que de certa forma sofreram uma ruptura com a introdução da mão de obra masculina na feitura das peças de barro, após intervenção do Mauá.

A despeito do conceito de cerâmica popular, muitos são os estudiosos que empregam o termo cerâmica neo-brasileira como sinônimo da resultante dos contatos com a produzida pelos portugueses e como distintivo da praticada por grupos indígenas, que não tenham sofrido a intervenção do elemento colonizador, sendo, portanto pré-colonial. A cerâmica indígena pré-colombiana se insere na categoria do que se convencionou chamar arte indígena ou índia, a qual englobaria também: trançados e tecelagem, arte plumária, máscaras, artes do corpo, pintura, adornos e conformações, arranjos de decoro, entre outras. Para Darcy Ribeiro, a arte índia abrange criações destinadas ao uso prático, embora vise alcançar uma perfeição, ou seja, são objetos dotados de valor estético, por possuírem alto grau de rigor formal e de beleza.

A cerâmica popular também inclui aquelas às quais se convencionou chamar de artesanal, folclórica e, principalmente, a louça de barro produzida no sertão como resultado da cultura material cabocla, fruto da miscigenação entre os costumes do branco entradista, bandeirante ou curraleiro, com os das índias com os quais se relacionaram e povoaram os confins dos sertões brasileiros.

Nos subitens a seguir passamos a esboçar uma retrospectiva da produção cerâmica no município da Barra, descrevendo as transformações ocorridas nesta atividade produtora e suas conseqüências para a manufatura dos artefatos cerâmicos.

## 2.1 – Transformações nos Processos de Manufatura e Decoração

A fonte bibliográfica mais antiga, que faz referência à produção cerâmica do município de Barra, como uma produção cerâmica popular, remonta aos anos 50 do século passado. Naquela ocasião, esteve na Barra o escritor baiano Carlos José da Costa Pereira, que além de produzir dois livros de comensurável importância para que se conheça a história da cerâmica produzida na Barra, também fez o registro, em fotografia e em desenho, das peças produzidas naquela ocasião, no povoado de Caatinguinha, localidade extremamente pobre, às margens do rio, onde havia uma produção oleira utilitária, com características indígenas, realizada por mulheres.

O livro escrito por Pereira (1957a), *Artesanato e Arte Popular*, aborda a formação histórica do artesanato no Vale do Médio São Francisco, apontando a cidade de Barra como a que possuía maior importância, por apresentar índices sociais e econômicos superiores às demais cidades ribeirinhas. No que concerne à produção manufatureira, o escritor assinala que a Barra fora a principal cidade do Vale, quanto à originalidade de seus produtos.

Sobre a cerâmica, especificamente, o autor relata a existência do povoado denominado Caatinguinha: "[...] um dos mais interessantes centros oleiros de todo o São Francisco." (PEREIRA, 1957a, p. 140-141). Salienta, também, as condições precárias em que vivia a população, momento em que trata da origem da cerâmica, remetendo-a a uma herança indígena, onde se lê:

A população do lugarejo é de 800 habitantes mais ou menos. É um aglomerado humano paupérrimo, ocupando pequena área à beira do rio, com os casebres de taipa e sapê intervalados por poças d'água e caminhos lamacentos. Ali, os homens vivem na pesca, na pecuária ou numa pequena lavoura; as mulheres são oleiras, todas elas. A cerâmica de Caatinguinha nos faz supor uma herança indígena — sabendo-se que os Gês, bons oleiros, habitaram a região — não só pelo formato de muitas peças das que hoje produzem, por seus motivos ornamentais, mas, principalmente, pelas características do próprio trabalho [...] (PEREIRA, 1957a, p. 141).

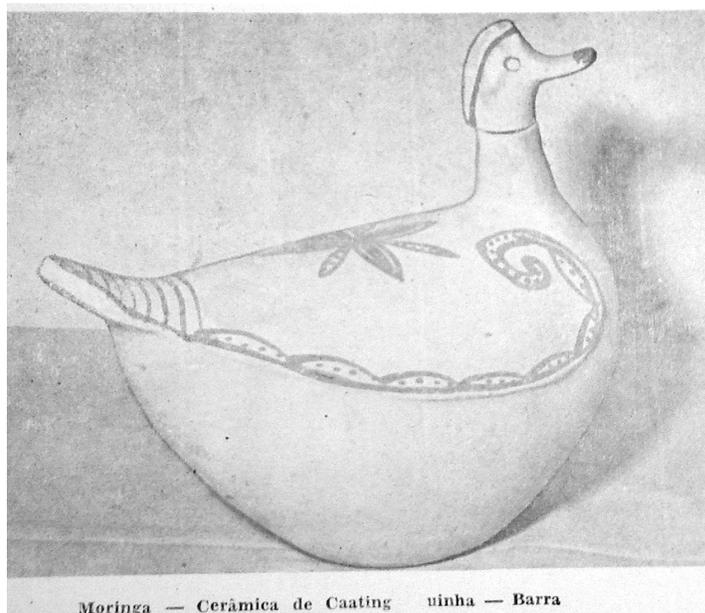
Quanto à manufatura das peças, Pereira (1957a, p. 141) afirma que, naquela época, o barro era puxado à mão pela ceramista, pois não faziam uso do torno oleiro, ressaltando que todo o trabalho de "moldagem" era realizado pelas oleiras que permaneciam sentadas sobre uma tábua, utilizando-se de instrumentos, tais como: cuia e pedaços de cuia. O termo moldagem foi utilizado inadequadamente pelo autor, pois, segundo Berta Ribeiro (1988, p. 32), que uniformizou a terminologia usada na descrição científica de artefatos

cerâmicos, Moldado (*Mold made*) diz respeito à técnica que se utiliza do auxílio de um molde para a confecção da cerâmica, sendo que não há registro desta técnica dentre os indígenas brasileiros. O termo que melhor se adequaria à técnica utilizada pelas ceramistas seria o modelado, uma vez que o processo de confecção é realizado diretamente com a pasta de barro.

Desta produção resultavam, segundo este mesmo autor, dois tipos de louça-de-barro: uma considerada simples e outra brunida, denominada pelos ceramistas de "grosada" ou vidrada, vocábulo considerado inadequado pelo escritor. Ribeiro (1998, p. 34) denomina de vitrificação o tratamento dado à superfície da peça, que consiste na aplicação de uma resina após o cozimento e decoração da vasilha. Desta forma, percebe-se que o polimento da superfície, feito com substâncias vegetais, tais como caroços de jatobá e "mucumã", descrito pelo autor, trata-se realmente do brunimento e não de vitrificação.

No que se refere à cerâmica produzida pelas mulheres de Caatinguinha, o autor destaca a qualidade das peças, tanto pelo valor estético quanto pela decoração apresentada. Cita os artefatos que eram produzidos no povoado naquela ocasião, destacando a originalidade de uma moringa em formato zoomorfo de pato, conhecida atualmente como moringa pato.

[...] potes, moringas, quartinhas, filtros, talhas, e cachipôs. De um modo geral, muitas destas peças têm algum valor estético, quer na forma, quer nos elementos da decoração, destacando-se entre todas as potes, as talhas e originais moringas em forma de pato. (PEREIRA, 1957a, p. 141).



**Figura 06** Moringa-pato produzida em Caatinguinha - Barra, registrada por Pereira (1957.a, p. 141).

A partir da (Fig. 06), influência da louça portuguesa, pode-se verificar a utilização de motivos decorativos fitomorfos aplicados a uma moringa em formato zoomorfo, representando um pato. Entre os motivos ornamentais constata-se, ainda, o uso de pontos alinhados dentro de uma espécie de renda em arabesco. Esses pontos também aparecem na extremidade espiralada de uma voluta representando todo este conjunto, uma asa da ave. Percebe-se, também, a representação de uma espécie de cauda feita com simples segmentos de linhas retas na posição horizontal. Todos estes motivos decorativos têm sua origem na cerâmica indígena. O autor não menciona os corantes empregados na ornamentação, nem no engobo, porém, como se trata de origem indígena, acredita-se que sejam o tauá e a tabatinga.

Em outro livro, intitulado *A cerâmica popular da Bahia*, Pereira (1957b) trata da "louça-de-barro" produzida na Bahia, estudando sua origem, formas, técnicas e motivos. O autor relata que as maiores influências sofridas pela louça-de-barro baiana se deram através dos padres franciscanos e dos artesões imigrados de Portugal, quando da colonização. Pereira (1957b, p. 24), ao referir-se à louça sertaneja, descreve-a como "bruta e primitiva, mas possuidora de singela beleza". Menciona, inclusive, que a cerâmica sertaneja é resultante da "cultura-material cabocla, sertaneja", numa conseqüência do contato do branco desbravador com o índio.



**Figura 07** Talha produzida em Caatinginha – Barra, registrada por Pereira (1957a, p. 137).

A talha (Fig. 07), influência da louça portuguesa, produzida no antigo povoado de Caatinguinha, apresenta em sua decoração elementos fitomorfos em tabatinga ou caulim sobre o engobo em tauá aplicado no bojo da peça. Durante a pesquisa de campo na cidade de Barra, não se registrou, dentre a produção cerâmica atual, a existência de peça com as mesmas características tipológicas desta talha produzida nos anos 50, do século XX.

Ainda sobre a influência da Metrópole na produção cerâmica no Brasil colônia, Pereira (1957b, p. 23) aponta que algumas talhas foram inteiramente copiadas, enquanto que os potes mesclaram-se com a louça indígena, resultando em formas híbridas cuja repercussão se fazia perceber pela beleza de algumas peças.

O desenho (Fig. 08), retirado de Pereira (1957b), nos informa sobre o formato do bojo dos potes produzidos nos anos 1950 no povoado de Caatinguinha, o qual apresenta diferenças em relação ao que é atualmente produzido na Associação das Ceramistas estas diferenças também são perceptíveis nos motivos decorativos empregados nas peças. Nos desenhos dos potes encontrados em Pereira (1957b), foram aplicados na decoração, além dos motivos naturalistas representados pelos elementos fitomorfos, um reticulado, produzido com linhas horizontais e verticais em posição oblíqua. Os corantes utilizados na decoração são os de origem indígena, percebendo-se o tauá, corante amarelo rico em hidróxido de ferro, que, após a queima, resulta em tom avermelhado, foi aplicado sobre toda a extensão da peça, enquanto que o bordado, a pintura interna e o lábio do pote receberam tratamento com a tabatinga, também denominada de caulim.



**Figura 08:** Pote, cerâmica da Barra, Pereira (1957.b, p. 41)

Em *Artesanato Brasileiro* (1986, p 48) foi encontrada a imagem de alguns potes com as mesmas características da (Fig. 08), encontrado em Pereira (1957b). A legenda da imagem refere-se ao transporte feito em canoas através do Rio São Francisco, à comercialização realizada na região de Xique-Xique e à decoração à base de tauá.



**Figura 09** Cerâmica utilitária às margens do São Francisco. Fonte: FUNARTE (1986, p. 48)

Os potes (Fig. 10) são exemplares dos que são produzidos atualmente pelas ceramistas na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima. Comparando-os com os potes produzidos no passado, percebem-se diferenças na forma do bojo da peça, pois o seu gargalo alonga-se até a metade do pote, sendo menos acentuado do que os produzidos nos anos 1950. Quanto à decoração, percebe-se que ela é toda pintada, com a presença de motivos geometrizarantes em ziguezague, formando um conjunto com segmentos de linhas verticais paralelas, pontos alinhados na posição vertical e volutas em "cê", e de motivos naturalistas, com a estilização de elementos fitomorfos, tais como ramos, folhas e flores.



**Figura 10** Pote produzido atualmente em Barra. Foto cedida pelos ceramistas.

Quando se refere à cerâmica popular da Bahia, Pereira (1957b) destaca a qualidade das peças, devido ao esmero da confecção e acabamento, decoração e repertório plástico. Dentre os centros mais operosos, mencionados por este mesmo autor, constata-se que a produção possui característica "sempre utilitária mesmo em seus padrões estéticos". Pereira (1957b) aponta dois municípios do Vale do São do Francisco, Barra e Xique-Xique, pelo valor qualitativo da produção e como expressão artística.

Ainda sobre a cerâmica de Barra, Pereira (1957b, p. 40) descreve a utilização de três tipos de barro: "barro vermelho, amarelo e branco", usados na confecção e decoração. De acordo com este autor, a tinta para a decoração é conseguida "[...] 'pondo o barro de molho e esfregando-o' [...]", processo utilizado atualmente pelas ceramistas, como atesta a pesquisa de campo, e as informações passadas pela ceramista Cida, Maria Aparecida dos Santos Araújo, 42 anos, mãe de 6 filhos e que começou a trabalhar com cerâmica há 23 anos, por influência de sua tia Nicinha, apelido da artesã Eunice Batista, uma das mais antigas na região e que, aos 62 anos, ainda trabalha com a louça de barro, conhecida pela destreza com que borda as peças. Apesar do emprego do barro vermelho descrito por Pereira, verificou-se durante a pesquisa que não existe este tipo de argila na região e que talvez o autor estivesse se referindo

ao tauá após a queima, quando o barro adquire a tonalidade rubra. Quanto à obtenção da tinta, o relato de Pereira (1957b, p. 40) é confirmado por Cida, que descreveu todo o processo:

Para apurar a tinta a gente lava o barro com a água, esfregando as mãos durante uns três minutos para a areia separar do barro, a tinta líquida fica então na parte de cima e a areia na parte de baixo. Depois disto agente pega a tinta e coloca em outro vaso, aí está pronto para passar na louça. ARAÚJO, Maria. **Entrevista concedida à Carla Costa**. Barra - BA, 28/06/2003.



**Figura 11:** Aplicação do engobo em tauá no bojo do pote com o auxílio de pincel pela artesã Leonor Pereira dos Santos, ao lado Laura Gonzaga dos Santos (Mãe de Cida) e a própria Cida, modelam outras peças.

Foto: Ceramistas

Segundo Pereira (1957b, p. 68), "[...] no Brasil, quando a mulher exerce a cerâmica, confeccionando as peças, ela é exclusivamente 'paneira'<sup>21</sup> ou modeladora — mercê da tradição indígena — e jamais havemos de encontrá-la entregue ao trabalho do torno, masculino por excelência. [...]". Atestam a afirmação deste escritor, as peças produzidas pelas ceramistas de Barra como os potes, moringas, panelas e cachipôs, cuja tipologia, formato e decoração das peças remetem à herança indígena, e, portanto, destinadas ao uso doméstico.

Etchevarne (1994, p. 40), ao considerar o estudo realizado por Valentin Calderón em Periperi, nos anos 1960, refere-se à tradição tupi-guarani como a que teria se difundido no oeste da Bahia ao longo dos rios que deságuam no oceano e que, apesar da aculturação portuguesa, pode ser percebida em maior ou menor escala em algumas peças que apresentam

<sup>21</sup> Percebemos no discurso do escritor um acentuado tom machista, certo desmerecimento com a produção cerâmica de origem indígena e uma valorização exacerbada dos objetos *kitsch*, produzidos pelos homens ceramistas mais familiarizados com o torno ibérico.

indícios da tradição indígena. Na Barra, por exemplo, a sobreposição de roletes e uso de pigmentos argilosos são reminiscências desta tradição. Os Cachipôs (Fig. 12) apresentam tipologias distintas com decoração pintada em tabatinga sobre o engobo em tauá. Os lábios das peças possuem formato ondulado e fundo plano. Os motivos decorativos são fitomorfos, diferenciando-se a aplicação de volutas seqüenciais na panela à direita e pontos alinhados no cachipô da esquerda. Alguns autores informam que a seqüência espiralada verificada na panela à direita é uma espécie de "grega" em formato arredondado, de origem marajoara. A este respeito, Carlos Ott (1993, p. 40) menciona os cacos encontrados em Cachoeira e Nazaré das Farinhas que possuíam este motivo decorativo. Já Capucci (1987, p. 41) que menciona o uso da "grega" na decoração marajoara, afirma que este motivo decorativo recebeu este nome por ser freqüente na cerâmica dos helenos, e que no princípio ela é sempre angular, mas a dificuldade de desenhá-la fez com que ocorresse uma adaptação a partir do momento em que os seus ângulos foram arredondados. Para Carlos Ott (1993), a "grega" teria nascido nos Andes, próximo ao lago Titicaca, como não há referência à documentação que comprove tal afirmação, não nos deteremos em desvendar a veracidade da mesma.



**Figura 12** Cachipôs com elementos decorativos e tipologia distinta, numa confirmação da diversidade de formas aplicadas às peças. Foto: Carla Costa.

Pereira (1957b, p. 42) trata também da cerâmica de Xique-Xique, outra velha tradição no Vale do São Francisco, organizada por meio de indústria-caseira, cuja atividade era realizada tanto por mulheres quanto por crianças no subúrbio do município, bem como nas ilhas da Ipueira. Segundo o autor, a tecnologia utilizada em Xique-Xique possuía variações em relação à da Barra, quanto ao uso do barro, pois as ceramistas utilizavam um antiplástico

para endurecer a argila. À pasta de barro, as oleiras adicionavam areia ou barro queimado, moído e peneirado. O brunimento da peça também apresentava diferencial, pois os artefatos eram trabalhados com pedaço de facão. Havia também variação quanto ao tipo de barro empregado, pois, segundo o autor, em Xique-Xique usava-se, além do barro branco, um outro preto. O autor registrou, através de desenho, um pote confeccionado em Xique-Xique, que revela ainda diferencial na forma e nos motivos decorativos em comparação com o da Barra. Os motivos decorativos são estilizações de ramagens às quais foram adicionadas volutas espiraladas em "cê". A confirmação da existência e autenticidade desta peça em cerâmica foi constatada através de fotografia encontrada no livro *Artes Plásticas no Brasil, 1952*, no capítulo sobre Arte Popular, escrito por Cecília Meireles.



**Figura 13** Pote. Cerâmica de Xique-Xique. Pereira (1957. b, p. 45).

Machado (1977) não abordou a cerâmica de Barra, entretanto, fez alusão à cerâmica de Xique-Xique, momento em que confirma as declarações de Pereira sobre a confecção das peças, acrescentando outras informações quanto ao tratamento e acabamento da superfície da louça de barro, onde se lê: "[...] depois do brunimento, que é feito com um pedaço de faca e sabugo de milho, ela fica vidrada." (MACHADO, 1997, p.137).



**Figura 14** Potes de Xique-Xique na feira de Água de Meninos, Salvador – Bahia. Meireles (1952)

Atualmente, a arte da cerâmica encontra-se extinta na cidade de Xique-Xique, de acordo com observações colhidas no local. A última ceramista ainda em atividade migrou para São Paulo, onde já se encontravam seus filhos. Hoje, na sede do município persiste ainda o trabalho com telhas e tijolos, realizado por homens. As peças comercializadas na cidade de Xique-Xique são provenientes de povoados pertencentes ao município de Barra, a saber: Capricho, União, Nova União e Passagem.

A *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros* (1958, p. 52-61) menciona a atividade artesanal da cidade de Barra, destacando que, naquela ocasião, havia uma produção de cerâmica simples ou brunida para uso doméstico ou utilitário, confirmando as informações descritas por Pereira (1957a), onde se lê:

[...] A atividade artesanal é desenvolvida, dela resultando a produção de vários artigos e merecendo relevo os de cerâmica, de louça-de-barro simples ou brunida: potes,oringas, filtros, talhas e cachipôs. (*Enciclopédia dos Municípios Brasileiros* 1958, p. 59).

Já nos finais dos anos 1970, Unger<sup>22</sup> (1978), ao tratar da cerâmica de Barra, ainda que não tenha citado fontes, informa que, na era colonial, a louça de barro produzida neste município era uma das representações materiais mais importantes do país, e que, embora apresentasse aspectos de originalidade, passava por um período de decadência.

Unger (1978, p. 25) menciona que a produção era naquela época feminina e que as peças produzidas destinavam-se ao uso doméstico, momento em que cita algumas, tais como:oringas, quartinhas, potes e porrões, esta última ainda não havia sido mencionada em textos mais antigos.

Sobre a manufatura das peças, Unger (1978, p. 26-27) descreve que nos idos anos 1970 o torno ainda era desconhecido pelas louceiras e que algumas ceramistas faziam o trabalho sentadas sobre uma das pernas no chão dos seus quintais, realizando movimentos com o polegar direito e molhando o barro com a mão esquerda, outras louceiras produziam no galpão da casa da Paróquia construída no bairro de Fátima.

Nos dias atuais, após observar o trabalho da ceramista Cida, no galpão da Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, e através de seu depoimento durante a confecção da peça, verificou-se que o trabalho é todo ele feito a mão, e que as peças são erguidas do zero a partir de um bolo de barro aberto em forma cônica, que serve de base sobre a qual a ceramista vai levantando o bojo do pote em cima de um pedaço de papelão, para que a peça não grude na bancada, processo todo feito, portanto, sem o uso do torno. Utiliza-se da técnica das "cobrinhos" ou "corda", também conhecida na região como "tirada", ou, mais corretamente, "acordelado", pois superpõe roletes de pasta em sentido circular para construir as paredes do vaso. As tiradas ou roletes são obtidos rolando-se a argila com as mãos sobre a bancada, a partir de movimentos dos dedos das duas mãos, em que a argila é movimentada contínua e suavemente do centro para as pontas. À medida que levanta as peças em movimentos giratórios no sentido horário, a artesã vai abrindo o bojo do pote até chegar à altura compreendida entre a metade da peça, quando se espera um período de secagem para que se finalize com a parte de cima. A ceramista produz seis potes por dia, deixando o brunimento e os arremates decorativos para o outro dia. As peças menores são feitas em número de vinte por dia.

---

<sup>22</sup> Edyla Mangabeira Unger foi escritora, jornalista, crítica de arte, uma das primeiras feministas brasileiras e filha de Otávio Mangabeira.



**Figura 15** Cida levantando pote. Barra - BA. Foto: Ceramistas

O relato escrito pela comunidade do bairro de Fátima, (HISTÓRIA DO BAIRRO DE FÁTIMA<sup>23</sup>, 1984), além de descrever a história do bairro, mostra a profunda ligação dos religiosos da Igreja Católica e sua influência dentro da comunidade dos ceramistas. O trabalho em cerâmica de forma associada teria começado no bairro no ano de 1973, quando a Irmã Cândida chamou Dona Nicinha Batista para ensinar o ofício do barro a um grupo de adolescentes. No ano de 1978 deu-se a compra do atual salão da Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, onde é produzida e comercializada a louça de barro na sede do município.

[...] foi comprada uma casa na Rua dos Marianis, no fundo da Igreja, a fim de aumentar os trabalhos da cerâmica. Esta foi demolida e, no local, foi construído um salão para depósito da cerâmica fabricada disposta à venda. Foi feito também um muro e dentro dele dois fornos. Tudo isso foi feito sob a direção do Padre João e da Irmã Cândida, auxiliados por outros benfeitores do bairro. (HISTÓRIA DO BAIRRO DE FÁTIMA, 1984).

<sup>23</sup> Trata-se de um texto escrito e datilografado pelos moradores do bairro de Fátima em páginas de sofre, portanto, não possui editora.

Etchevarne (1994, p. 30), ao estudar a cultura dos povos pré-coloniais, utiliza-se da cerâmica, por considerá-la importante para identificação do cotidiano dos grupos que a produziram. A respeito da cerâmica encontrada na sede do município de Barra, este autor destaca o abandono à cerâmica antiga devido à pressão dos intermediários e à produção de uma outra, grosseira, na qual o padrão tradicional diluiu-se. Este mesmo autor aponta o trabalho realizado pelo Instituto Mauá como essencial para a retomada da cerâmica típica, entretanto, em desacordo com os textos que registram a história da cerâmica no Vale do Médio São Francisco, afirma que os ceramistas teriam "voltado inclusive a fazer santos." (ETCHEVARNE, 1994, p. 96). De acordo com textos anteriores, registra-se, sim, no passado, naquela localidade, uma produção de santos em madeira e não em barro.

Pereira (1957a, p. 142) refere-se ao trabalho "dos santeiros ou 'imaginários', cujo trabalho paciente, altamente artístico, adornou com imagens barrocas em madeira, as igrejas dos séculos XVIII e XIX." Neste momento cita a família Santos, conhecida como família "Mutuca", autênticos mestres-santeiros, como escreve:

Há muitas gerações o ofício de esculpir em madeira imagens religiosas é uma tradição da família. Pode haver começado antes, mas os atuais artífices têm certeza que seu bisavô, Estandislau José dos Santos, já era santeiro; bem como seu avô o foi, Benedito Antônio dos Santos, e seu pai o é, José Cabino dos Santos. [...] (PEREIRA, 1957a, p. 142-143).

Dentre os remanescentes da família Santos, reside, na cidade de Barra, Dona Luzia de Oliveira Santos, neta de José Sabino<sup>24</sup> dos Santos, sendo que esta senhora ainda hoje faz restauração de imagens em madeira nas horas vagas pois exerce a função de professora. Outro fato curioso diz respeito ao artesão Gerar, em entrevista concedida a mim no ano de 2003, quando mencionou uma possível ligação do seu trabalho de santeiro em madeira com o da família Santos, uma vez que, um dos seus integrantes e mestre santeiro seria seu padrinho, levando-se a crer que ele tenha aprendido o ofício observando o trabalho realizado por aquele mestre santeiro.

---

<sup>24</sup> De acordo com Joana Camandaroba; Batistel (1999, p. 441) o sobrenome correto do avô de dona Luzia é José **Sabino** dos Santos e não **Cabino**, como menciona Pereira.



**Figura 16** São João e Nossa Senhora da Conceição, em madeira, esculpido e pintado por Benedito Antônio dos Santos, a mais de cem anos. Fonte: Camandaroba; Batistel (1999, p. 440)

Outra contradição identificada durante as visitas e entrevistas com os ceramistas diz respeito ao uso, segundo Etchevarne (1994, p. 96), de "Um chumaço de algodão, amarrado a uma talisca [...]" para bordar as peças. De acordo com observações *in loco*, no ano de 2003, durante a confecção das peças, verifiquei que, de fato, as ceramistas utilizam a referida talisca de buriti, porém não fazem uso do chumaço de algodão, quando decoram ou bordam a cerâmica.



**Figura 17** Dona Nicinha com o auxílio de uma talisca de buriti decora com tabatinga a superfície do pote, fev. de 2007, na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa

Mais adiante, Etchevarne (1994, p. 96) fala da existência de "[...] peças com desenhos em relevo de animais, figuras humanas, igrejas, barcos, flores.". Entretanto, o que se verifica como padrão, em Barra, são os desenhos fitomorfos, ou seja, em forma vegetal, tanto produzida pelos homens quanto pelas mulheres. Durante a pesquisa, no ano de 2006, identifiquei no Instituto Visconde de Mauá algumas peças atribuídas ao município de Barra que realmente possuem os elementos decorativos descritos pelo antropólogo, entretanto, na Associação dos Ceramistas, no município de Barra, não foram encontradas peças com essas características decorativas. Verifiquei, ainda, que possivelmente, a decoração com motivo incrustado tornou-se um padrão após os anos 1990, depois da intervenção do Instituto Mauá, pois os escassos registros fotográficos e os textos antigos não mencionam este tipo de decoração, que consiste em aplicar pigmento de cor contrastante nos sulcos da decoração entalhada ou incisa.



**Figura 18** Moringa com decoração antropomorfa e zoomorfa, Instituto Mauá - Pelourinho – 2006. Foto: Carla Costa.

No catálogo de exposição: *Louça de perfeição: a cerâmica baiana do Município da Barra* (1996), o antropólogo da FUNARTE, Ricardo Lima, apresenta os ceramistas da cidade de Barra e o interesse do Instituto de Artesanato Visconde de Mauá de restaurar as antigas tradições artesanais, através da abertura de mercado e escoamento da produção. Confirma também o comentário feito anteriormente sobre a introdução da manufatura da

imaginária sacra e do candomblé, que reforça a não existência de registro sobre esta produção na cidade de Barra, como se pode apurar no intervalo:

Barra é um dos municípios baianos onde a ação do Instituto Mauá se fez sentir, resgatando a tradição do trabalho na cerâmica. [...] Aí vive um grupo antigo de ceramistas, que produziam uma bela cerâmica utilitária. [...] Houve a retomada dos padrões tradicionais, e surgiu também a confecção de imagens de santos. (LIMA, 1996, p. 5-6).

Há ainda um segmento em que este mesmo autor trata da singularidade dos objetos de barro produzidos pelos ceramistas de Barra, uma vez que expressam não só as relações sociais, como também a visão de mundo própria daquela comunidade. Como se lê:

[...] a par de similitudes com exemplares de outros centros de produção, reservam particularidades que os identificam nos cenários estadual e nacional. Tipologia, dimensões, decoração, texturas e formas das peças são características que possibilitam o reconhecimento local de seus autores individuais, ainda que, na maioria das vezes, estas não sejam assinadas. (LIMA, 1996, p. 5-6).

Dona Nicinha, que conta com 62 anos de vida, nascida no bairro de Caatinguinha, em entrevista relatou que aprendeu a trabalhar com o barro observando sua avó, dona Josefa Batista, e sua mãe, dona Clarice Batista. Começou a trabalhar a cerâmica aos 10 anos de idade, mas desde os 7 anos já ajudava a avó. È considerada pelos demais artesãos como uma das mais excelentes bordadeiras, por possuir habilidade em desenhar as rendas. Em depoimento afirma que:

Quando era criança, quando quebrava um caco de pote, eu pegava a tinta e passava no caco e ia pintando até conseguir aprender. Falava sempre com a minha avó, vó me deixa pintar e ela respondia não, né pra pintar não." MATOS, Eunice. **Entrevista concedida a Carla Costa**. Barra - BA. 28/06/2003.

Dona Nicinha, além de ser conhecida pelo esmero do bordado, também confecciona potes, moringas, caqueiros, jarros e a moringa moça. A artesã não sabe informar a quantidade de peças que faz durante o dia, pois costuma começar a confecção em um dia e terminar em outro, quando utiliza sacos plásticos para embrulhar as peças, a fim de que as mesmas não sequem.

De acordo com Dona Nicinha, na época de sua avó Josefa, já se fazia a moringa moça, ali em Caatinguinha, naquele tempo somente uma pessoa fazia este tipo de moringa em formato antropomorfo, era dona Maria Preta, uma senhora que morava e trabalhava na beira do rio. Quando perguntada sobre a existência de alguma peça com estas características

daquela época, dona Nicinha afirmou que naquele tempo não havia interesse das pessoas pela simbologia das peças, pois as mesmas eram feitas para consumo utilitário e que as referidas peças eram confeccionadas no Natal e consumidas por turistas.

Considerando as informações de Dona Nicinha e, ao constatar as semelhanças da moringa moça produzida no início da intervenção do Instituto Mauá, nos anos 1990, encontrada no ano de 2006, no museu desta instituição no Pelourinho, em Salvador, com outro exemplar produzido no Vale do Jequitinhonha, presume-se que esta peça foi inserida ou reinserida quando da intervenção do Instituto Mauá, pois, na cidade de Barra, já não havia produção de moringa com formato antropomorfo. A tipologia das peças é muito semelhante e alguns elementos são idênticos como o formato e decoração das mãos, dedos e cabeça, quanto à aplicação da tinta as semelhanças são incontestáveis.



**Figura 19** Moringa moça de autoria das ceramistas de Barra, produzida no início da intervenção do Instituto Mauá.

Foto: Carla Costa.



**Figura 20** Moringa moça do Vale do Jequitinhonha - Minas Gerais.

Dantas (1980, p. 19) afirma que em tempos remotos registrou-se a produção da moringa antropomorfa no município alagoano de Carrapicho, no baixo São Francisco, de autoria do ceramista Abílio Freitas, cujo gargalo representava a cabeça de uma baiana. A pintura e decoração da peça ficavam a cargo das mocinhas, que adicionavam miçangas às moringas.

Já Silvia Coimbra (1980, p. 8) aponta a existência, no município pernambucano de Tracunhaém, próximo às cidades de Nazaré e Carpina, cidades não pertencentes ao Vale Sanfranciscano, de uma produção cerâmica figurativa na qual estaria inserida a modelagem de moringas antropomorfas pelo ceramista José Antônio. Este, por sua vez, é irmão de Lídia, Toinha e Regina, filhos da família Vieira, os quais, desde criança, teriam se dedicado a fazer brinquedos de barro, arte já desenvolvida pelos seus pais, que eram louceiros.

A despeito da produção da moringa moça, verifiquei que, apesar da similaridade das peças acima mencionadas, existe na Barra atualmente a produção de uma tipologia singular, um exemplar não encontrado em outras localidades até agora, durante a pesquisa. Fazendo com que se possa atribuir à originalidade na manufatura e a autoria desta peça às louceiras da Associação Nossa Senhora de Fátima, na sede do município de Barra. A peça possui decoração em motivos fitomorfos, com a estilização de florais e ramos de plantas, apresentando também volutas em "cê" e ainda pontos alinhados com espaços entre si. Na sua manufatura percebe-se um acabamento mais sinuoso, com as curvas bem delineadas e o formato do rosto já bem mais definido, em relação às peças anteriores, embora apresente algumas alterações na forma dos braços. Percebe-se também que a representação do vestido da mulher toma todo o corpo da peça no qual foi aplicado engobo com tauá e feito brunimento para que se adquirisse polimento e brilho. Um dos exemplares de moringa-moça com as mãos na cadeira foi levado para a França pelo Padre Estefânio, tendo obtido o 1º lugar num concurso de arte popular em Paris. O registro desta premiação encontra-se na Diocese de Barra e a sua datação registra-se no dia 03 de março de 2001, segundo informa a artesã Cida, na entrevista concedida no ano de 2003.



**Figura 21** Moringa moça produzida no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.  
Foto: Carla Costa

Lima (1996, p. 10), ao referir-se às possíveis origens da cerâmica produzida atualmente no município de Barra, afirma que esta se ligaria às sociedades pré-coloniais, alegando a existência no local de objetos cerâmicos datados das eras coloniais. Entretanto, durante a pesquisa de campo, não consegui identificar estes objetos aos quais o antropólogo alude, na sede do município e nem em coleções particulares. Nicinha Batista, em entrevista durante a pesquisa, no ano de 2003, afirmou desconhecer a existência de alguém no município de Barra que possua peça de origem indígena. Verifica-se, sim, a produção de potes cuja origem os ceramistas remetem aos indígenas, mas o pote mais antigo encontrado por Camandaroba e Batistel (1999) possui 59 anos de uso e foi registrado no distrito de Igarité, pertencente à Barra. Segundo a autora, os dois potes da esquerda foram produzidos em Morpará e o da direita foi modelado na Barra.



**Figura 22** Potes d' Água na casa de dona Dió (Diodetina Alves de Araújo), Igarité. Fonte: Camandaroba; Batistel (1999, p. 315)

Comentando sobre o uso da cerâmica utilitária no cotidiano doméstico, Maynard Araújo (1967) escreveu: "Não há casa de pobre sem pote". Indiscutivelmente o pote é bastante utilizado no sertão nordestino, tanto para o transporte de água das cacimbas, quanto para a conservação do líquido sempre fresco. Entretanto, não se pode atribuir este costume de utilizar o pote somente às populações desfavorecidas materialmente, mesmo porque, além de ter seu uso atrelado a uma herança indígena, as famílias mais abastadas da região ainda fazem uso deste artefato, não somente em suas casas como em sítios e fazendas.

Da produção atual, verifiquei a presença *in loco* das lendárias e tradicionais moringas em formato zoomorfo de pato às quais se reportava, nos anos 1950, o folclorista Carlos José da Costa Pereira.

A esse respeito, exemplares de moringas zoomorfas foram produzidos pelos índios Kadiwéu, sendo este grupo indígena responsável por efeitos decorativos provenientes do uso de cordões de caraguatá (*Bromeliácea*) impressos sobre o barro ainda úmido nas peças recém-modeladas.

Os Kadiwéu eram índios guerreiros, descendentes da família Guaikuru, os índios-cavaleiros. Atualmente lidam com pecuária no pantanal mato-grossense. As mulheres kadiwéu são encarregadas da feitura de desenhos em couro, cerâmica, nos abanos dos trançados, nas esteiras. São muito apreciadas como oleiras, pois fazem um trabalho bem decorado e de formas caprichadas. Na confecção da cerâmica, também se verifica uma verdadeira divisão do trabalho. Enquanto o homem vai buscar o barro nas minas, nas beiras dos riachos e procuram madeira para queimar a louça, as índias tiram as impurezas do barro, misturando-o com antiplástico resultante das cinzas de madeira, numa consistência desejada. Usam a técnica dos rolos sobrepostos, ajeitando e modelando para formar a peça. Usam o dedo como pincel. Depois de pintada, a peça vai ao fogo. É cozida ao ar livre, sem o uso de um forno.

Também entre os índios do Xingu, a cerâmica possui grande importância, duas tribos se destacam no fabrico da cerâmica utilitária: *iaulapiti* e *vaurá*. As mulheres *vaurá* fazem uma cerâmica constituída por vasilhas que reproduzem formas zoomórficas. Nas panelas para mandioca ou nas tigelas bojudas fazem a reprodução dos animais que os rodeiam: tatu, tartaruga, sapo, jacaré, peixes, arraia, urubu. A decoração é composta por desenhos geométricos.

Atualmente, na Barra, a produção da moringa zoomorfa apresenta, na sua manufatura, elementos distintos dos registrados pelo autor de *Artesanato e arte popular*. Não apresentam mais uma espécie de "crista" como representavam as ceramistas de Caatinguinha. Segundo Dona Nicinha Batista, na entrevista concedida no ano de 2003, um funcionário do IBGE de pré-nome Antônio, que passou um mês na cidade de Barra, chamou a atenção das ceramistas de que pato não tem crista e, desta forma, elas retiraram-na dos objetos. Foi este mesmo senhor quem as incentivou a fazer as moringas em formato de galinha. O brunimento dado à peça, atualmente, também a distingue das feitas no passado, quando possuíam um acabamento mais rústico. A decoração da peça atual também apresenta elementos fitomorfos, mas com uma qualidade no traço incomparável em relação às peças do passado. Os elementos decorativos são representações da flora local, ramos, palmas, folhas e florais, tais como a

estilização da flor de boa-noite<sup>25</sup>, muito comum na região, além de "caracóis", como denominam as volutas em espiral.

Além das tradicionais moringas pato, atualmente as ceramistas produzem também as moringa galinha e moringa galo, bem como galinhas, galos e patos para enfeite, com o corpo fechado ou aberto para armazenar mantimentos. Dona Nicinha afirmou ainda que as moringas zoomorfas em formato de galinha e pato não têm saída na sede do município de Barra e que estas são vendidas nas lojas do Instituto Mauá em Salvador, no SEBRAE de Irecê e também numa loja denominada de "Cromo", no Rio de Janeiro. Os consumidores do município são os brejeiros que adquirem as peças utilitárias como potes, moringas e caqueiros.



**Figura 23** Moringas em formato zoomorfo de pato, galinha e galo. Foto: Carla Costa

Lima (1996) afirma que a construção da malha viária, a diminuição dos barcos, o isolamento da cidade são fatores que contribuíram para a queda na produção e a redução do número de produtores. Ainda assim, a presença religiosa é ressaltada como importante para a manutenção da tradição cerâmica local, como se observa no segmento:

[...] Por intermédio da Diocese foram oferecidos cursos, como a feitura de filtro [...] Em fins da década de 1970, os religiosos se retiraram de Barra, deixando à comunidade o empreendimento realizado: um terreno nos fundos da Igreja Nossa Senhora de Fátima, onde ergueram um salão-oficina para a produção de cerâmica e construíram mesas, bancadas e forno. (LIMA, 1996, p. 17).

<sup>25</sup> Pequeno arbusto ruderal (*Catharanthus roseus*) da fam. das apocináceas, de flores brancas, róseas, ou brancas com o centro rubro, e frutos foliculares, finos e compridos; boas-noites, cecília, congorsa, flor-de-anjinho (*CAB*), sempre-noiva, vinca [Originário de Madagascar e naturalizado em regiões tropicais, inclusive no Brasil (CE a SP, MS), é bastante tóxico, pois encerra mais de 80 alcalóides, alguns com usos medicinais, como a vincristina.]. Fonte: dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.



**Figura 24** Forno construído nos anos 1970, quando os religiosos organizaram os ceramistas no terreno da Igreja Nossa Senhora de Fátima  
Foto: Carla Costa

Dando seguimento ao texto, Lima (1996, p. 17) descreve como se encontrava a produção antes da chegada do Instituto Mauá, como se constata a seguir:

[...] Um grupo desmotivado, cada vez mais reduzido, sujeito à pressão dos intermediários e produzindo objetos desprovidos de identidade cultural, mas que atendiam à demanda massificada determinada pelo mercado comprador [...].

Lima (1996, p.19) classifica como "louça de carregação" a produção feita sem decoração, mal-acabada, como consequência das baixas remunerações oferecidas pelos barqueiros que não se interessavam pela simbologia das peças, mas pela comercialização para fins utilitários.

As peças da (Fig. 25), produzidas pelas ceramistas após a intervenção do Instituto Mauá, demonstram o grau de perfeição que as oleiras conseguem alcançar ao confeccionar os artefatos sem o uso do torno. A beleza e o esmero da forma é tamanha que faz supor terem sido feitas usando a técnica do torneamento e não a do acordelamento, ou talvez que haja uma espécie de molde. Os vasos apresentam base plana, borda extrovertida, lábio plano. Quanto aos tipos de decoração, percebe-se a impressão em inciso produzindo linhas em relevo, com aplicação de pigmento de cor contrastante nos incisos, técnica conhecida como incrustado. Os motivos decorativos são os geometrizes reticulados na posição oblíqua e os motivos

naturalistas com desenhos fitomorfos, tais como flores de boa-noite e folhas de picão<sup>26</sup>, espécie de vegetação local.



**Figura 25** Jogo de vasos produzido em 2003 pelas ceramistas de Barra.  
Foto: Carla Costa

O texto de Lima (1996, p. 19) apresenta uma contradição relacionada à atual produção da louça de barro em Barra do Rio Grande. Ao mesmo tempo em que o autor afirma ter havido a recuperação da identidade plástica tal como a dos objetos do passado, identificando-os como "louça de perfeição", como um resultado da continuação e repassagem do saber legado por mães e avós, através de cursos ministrados ao longo dos tempos, em trecho mais adiante, acaba por negar tal afirmação, como se lê:

[...] da antiga atividade de louceira, tradicionalmente associada ao universo feminino, pouco resta. Muitos são os meninos que freqüentam a oficina, indicando ruptura com a divisão sexual que até recentemente imperava na produção de barro no Município de Barra. Patenteiam essa mudança, as imagens fantásticas criadas por José Geraldo, mestre que já tem seus seguidores [...] (LIMA, 1996, p. 19).

<sup>26</sup> Erva (*Bidens graveolens*) da fam. das compostas, nativa do Brasil (MG, GO), de folhas serreadas e flores amareladas, em corimbos paniculados; amor-de-negro [Planta muscilaginosa, acre, com propriedades antiescorbúticas.] Fonte: dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

## 2.2 - Obtenção do Barro, Uso dos Instrumentos e Queima.

Para Lima (1996, p.12), a produção da louça em barro no município de Barra é resultado de fatores geológicos e ambientais, uma vez que o barro apropriado à modelagem da cerâmica provém das margens do Rio Grande entre os meses de maio e agosto, período da seca, e o tauá e a tabatinga são encontrados somente nas barrancas do Rio São Francisco.

Quanto à obtenção do barro, a artesã Cida, durante a entrevista, informou que este é retirado pelos homens no barreiro das olarias, na beira do rio, a uma profundidade de hum a dois metros e meio, mas, em desacordo com Lima, diz que o barro tanto é tirado no período da seca, momento em que é transportado em caçambas, quanto no período da cheia do rio, quando o barro é transportado em canoas. O transporte da caçamba custa às ceramistas R\$ 25,00. Na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, o barro é guardado em "turrões", já secos, do jeito que veio da beira do rio, no galpão apropriado para este fim. A tarefa de amassar o barro para a modelagem das peças é atribuída aos homens, que realizam o processo com a utilização de água na "loca", espécie de tanque de cimento onde o barro é amassado até formar os bolos de barro amolecidos, que, embalados em sacos plásticos, continuam úmidos durante seis meses.



**Figura 26** Barreiro à margem do rio Grande e depósito do barro na Associação das Ceramistas em Barra. Foto: Carla Costa.

No ano de 1994, o Instituto Visconde de Mauá, com o objetivo de resgatar a tradição cerâmica do município de Barra, organizou as ceramistas na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, cujo registro em cartório data de 23 de outubro de 1993, e promoveu cursos de aperfeiçoamento das técnicas, visando introduzir os adolescentes no trabalho em cerâmica. Foi este órgão também que localizou na sede do município o santeiro José Geraldo Machado da Silva, artesão em madeira e pedra, e convidou-o a ministrar cursos às ceramistas e adolescentes, visando iniciá-los na manufatura de imagens de santos em barro. O próprio mestre Gerar não trabalhava com o barro, portanto, foi a partir deste momento, que foi introduzido o trabalho masculino na modelagem de artefatos cerâmicos em Barra, apontando para um aprimoramento instrumental e mudança na manufatura e repertório plástico aplicado ao barro, na sede do município.

Diferentemente das mulheres, que produziam peças utilitárias, os homens passam a produzir exclusivamente imagens de santos católicos com características do período barroco e Orixás do candomblé. Porém, as mudanças ocorridas não foram totalmente assimiladas pelas ceramistas, que retornaram ao seu tradicional trabalho com as peças utilitárias.



**Figura 27** O artesão Gerar pintando um Santo-Orixá, ou dois em um, com o auxílio de pincel. Foto: Carla Costa.

Desta feita, foram estabelecidos dois núcleos de produção na Barra: um formado pelas mulheres, na Associação dos Ceramistas, e outro formado por homens, reunidos

inicialmente no Atelier de Artes Gerard, localizado na Cabeça de Touro, bairro da Pecuária, local onde funciona a oficina, o terreiro de Candomblé e residência do artesão Gerar. Atualmente os ceramistas produzem no galpão da Escola de Arte Escultural Gerard, inaugurado em outubro de 2003, construído dentro do terreno da residência de José Geraldo Machado da Silva, pelo Instituto Tânia & Aydano Roriz, instituição filantrópica que visa fomentar o progresso de comunidades necessitadas.

Dentre os instrumentos utilizados pelos homens, verifica-se que, na sua maioria, são adaptações de outros implementos utilizados pelo santeiro Gerar para esculpir a madeira. São facas de mesa com a ponta dobrada para escavar o barro, pincéis de vários tipos e tamanhos, tanto para aplicar o engobo em peças maiores quanto para fazer a delicada pintura dos mantos, além de colheres e alguns perfuradores de superfície. Para a decoração das peças utiliza-se de corantes argilosos encontrados na região do rio São Francisco, os já conhecidos tauá e tabatinga. A obtenção da tinta segue o mesmo processo utilizado pelas mulheres. A modelagem das peças é toda feita a mão. Quanto à queima dos artefatos, também é a mesma verificada na Associação Nossa Senhora de Fátima, sendo que o forno dos homens só foi construído no ano de 2003.



**Figura 28** Instrumentos usados pelos homens na manufatura da cerâmica, em 2003. Foto: Carla Costa.

Unger (1978) relaciona os instrumentos ou implementos utilizados pelas louceiras, dentre eles encontram-se alisadores, polidores e raspadores.

Seus únicos instrumentos de trabalho são a coiteba — um pedaço de cuia de coco —, um sabugo de milho seco, uma lâmina enferrujada de faca, e os caroços de árvores e plantas, mais freqüentemente o caroço de jatobá. (UNGER, 1978, p. 26).

Atualmente, ao processo de modelagem e ornamentação das peças foram acrescentados alguns instrumentos, devido às novas formas e motivos decorativos empregados pelas ceramistas após os cursos oferecidos pelo Instituto Mauá, a partir do ano de 1994. Além dos tradicionais polidores, alisadores e raspadores, foram encontrados perfuradores, pincéis, entalhadores e escovadores, sendo que se verificou que não usam mais os caroços de jatobá. A ceramista Cida, em entrevista concedida a mim, no ano de 2003, apontou a função de cada um dos implementos, durante a confecção das peças:

1. "Sabugo" de milho — usado para acertar os lombos da parte interna e externa do pote, garantindo-lhe maior firmeza;
2. Facas velhas, de preferência, de alumínio — Para raspar e dar acabamento ao bojo da peça. De acordo com Cida, só servem as facas gastas pelo uso;
3. Colher e concha sem o cabo — usado para raspar e alisar por dentro das peças menores, a exemplo do bojo de moringas e quartinhas;
4. Cascos de cuia de coiteba — usados para modelar o barro dentro do pote;
5. Pedacos de serra — para riscar e produzir sulcos, detalhar e fazer bordadinhos;
6. Talisca de buriti — para decorar ou bordar as peças, pois não dominam o pincel, por não oferecer mobilidade;
7. Pincel ou trincha — usado para aplicar o engobo em toda a superfície da peça;
8. Pedaço de cabo de vassoura — para abrir o barro;
9. Papelão — para facilitar o manuseio da peça enquanto modelam e evitar que a mesma se fixe à bancada e venha a rachar;
10. Vasilha com água — para umedecer o barro;
11. Resto de tecido de algodão — para lavar a peça;
12. Resto de jeans, brim ou pano grosso — para virar o beijo da peça;
13. Resto de tecido em nylon — para brunir e dar brilho à peça;
14. Tauá e tabatinga — para apurar a tinta aplicada na superfície e decoração das peças.



**Figura 29** Implementos usados pelas mulheres na manufatura da cerâmica.  
Foto: Carla Costa

Na (Fig. 30) tem-se a demonstração do uso de um dos implementos pela ceramista Maria Pereira, quando ainda exercia a atividade de louceira. Após todo o processo de modelagem, o pote é colocado para secar e, assim que a superfície apresentar certa rigidez, a ceramista raspa todo o bojo com um resto de faca, com a finalidade de alisar a superfície externa da peça, sempre umedecendo o instrumento em um vaso com água.



**Figura 30** Maria Pereira da Silva, 76 anos, alisa a superfície de um pote. Foto: Ceramistas

As peças da imaginária (fig. 31) e (fig. 32), confeccionadas pelo artesão Gerar, foram totalmente modeladas à mão sem qualquer auxílio de molde, patenteiam a sua capacidade de variação deste artesão na abordagem de um mesmo tema, pois Gerar produz várias invocações da Virgem em diferentes fases. Os motivos decorativos são formados por elementos fitomorfos da flora local, principalmente as plantas que compõem o jardim do ceramista. São representações de folhas de picão, de girassol, flores de boa-noite, pétalas de rosa, ramagens, além de alguns motivos geometrizes, tais como estrelas, pontilhados, arabescos, raios, espirais, entre outros.



**Figura 31** Nossa Senhora do Leite denominada pelo ceramista de Nossa Senhora da Conceição. Modelada em terracota, pintada e queimada por Geraldo Machado da Silva. Foto: Carla Costa.



**Figura 32** Nossa Senhora da Conceição. Modelada em terracota, pintada e queimada por Geraldo Machado da Silva. Foto: Carla Costa.

Camandaroba<sup>27</sup> e Batistel (1999) trazem algumas informações que não coincidem com as anotações feitas por mim durante a pesquisa, quanto ao trabalho das louceiras. Os autores mencionam a produção de telhas, trabalho realizado por homens nas olarias destinadas a este fim. Outra inadequação diz respeito à aplicação da tinta conseguida a partir do tauá

<sup>27</sup> Professora, Escritora, vereadora por oito anos na Barra, recebeu o título de Ordem do Mérito da Bahia na Classe de Cavaleiro, escreveu também o livro *Memórias da Dinda*.

diretamente com as mãos, quando na realidade, para este fim, as louceiras utilizam talisca de buriti:

Com o barro no ponto, esmagados os torrões, faz pequenos rolos, dando o sentido da peça até chegar ao arremate de jarros, potes,oringas, bilhas, telhas, filtros, cachipôs. Postas nos jiraus para secar, feitos desenhos rudes de folhas, flores, pintadas com toa, dissolvido na água e aplicado com a mão. Com o sabugo faz ranhuras para dar resistência. [...] (CAMANDAROBA; BATISTEL, 1999, p. 66).

Camandaroba e Batistel (1999) relatam o interesse de se introduzir na produção das ceramistas o auxílio de máquinas, quando se lê:

É admirável a perícia dessas mãos hábeis que produzem tais peças artísticas sem o auxílio de nenhuma máquina. Frei Raul Suzin tentou inovar o milenar sistema manual doando um torno de oleiro, uma amassadeira de barro a motor e um aparelho elétrico para queimar os cacos. Não deu certo; preferiram seu modo tradicional e assim continuam no mais puro e original sistema. (CAMANDAROBA; BATISTEL, 1999, p. 66-67).



**Figura 33** Amassadeira de barro elétrica doada por Frei Raul Suzin às louceiras. Registro feito em 2003. Foto: Carla Costa.

Sobre a amassadeira acima, deve-se destacar que, em outra oportunidade, quando estive na Barra, em uma nova visita às ceramistas, a referida máquina já não se encontrava no

galpão onde são produzidas as peças, pois, de acordo com as louceiras, a amassadeira não era utilizada na confecção das louças e ocupava um espaço inadequado para algo em desuso.

Ainda sobre a atuação de Frei Raul Suzin, a ceramista Cida, em entrevista proferida a mim, no ano de 2003, mencionou que um dos fornos encontrados na sede da Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, mais especificamente, o de origem ibérica (fig. 34), fora construído por seu esposo, Regino de Albuquerque Araújo, a pedido do religioso. Vale ressaltar que este forno não era utilizado pelas ceramistas quando estive na Barra no ano de 2003, mas em fevereiro de 2007, quando estive pela última vez na Barra, presenciei a queima de potes neste forno, contrariando as declarações dos próprios ceramistas de que só queimavam peças no forno denominado sertanejo. Importante a verificação de que, para queimar as peças neste forno, os ceramistas construíram uma murada de tijolos na portinhola por onde inserem as peças sobre o queimador. Regino, apesar de exercer a atividade de padeiro, já trabalhou em olaria de telhas, trabalha na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima nas horas vagas, é um dos poucos na região que domina com mestria a arte de construir fornos, tendo sido, também, um dos responsáveis pela construção dos dois fornos no povoado de Passagem, zona rural de Barra, no ano de 2002, quando o Instituto Mauá organizou o trabalho das ceramistas, tornando-o comunitário.



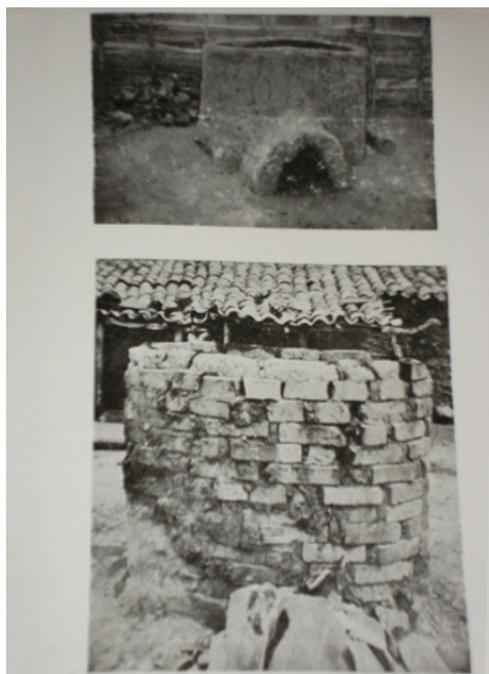
**Figura 34** Forno de origem portuguesa com uma boca e entrada lateral para colocação das peças. Capacidade para seis dúzias de potes. Foto: Ceramistas.



**Figura 35** Imagem da queima feita no forno de origem ibérica, em fev. de 2007. Foto: Carla Costa.

De acordo com a ceramista Cida, na entrevista concedida a mim, no ano de 2003, a lenha para a queima das peças é comprada tendo como medida o metro a R\$ 5,00, os ceramistas utilizam, para este fim, qualquer árvore nativa da região, até mesmo a lenha que resulta da poda das árvores que compõem a vegetação dos locais públicos. Usam, geralmente, ripas de madeira, goiabeira e laranjeira. Cada queima consome dois metros de lenha.

Quanto à queima das peças, Pereira (1957a, p. 141) não se detém no processo em si, relatando que cada ceramista construía seu próprio forno no quintal de suas casas e que o referido forno, considerado de pequena dimensão, possuía apenas uma boca e abertura em cima para enchimento, tal como se verifica hoje na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, embora este forno seja utilizado de forma comunitária pelas ceramistas, bem como pelos homens no ateliê do artesão José Geraldo Machado da Silva.



**Figura 36** Fornos Sertanejos registrados por Pereira (1957b, p. 48).

Na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima encontrei três tipos de fornos, construídos com cimento e tijolos, destes, dois são fechados e um aberto, sendo que dois destes fornos já foram mencionados em trecho acima. O aberto, conhecido como forno sertanejo, é mais usado, em consequência do maior domínio da queima pelos ceramistas, por questão de costume. Sua forma é circular e foi construído com tijolos e cimento e revestido com barro, tem altura aproximada de um metro e sua boca constitui-se por uma abertura na parte inferior da parede circular do forno e serve para introduzir a lenha. As peças são dispostas dentro do forno sobre uma grelha, formada de pequenos orifícios que permitem a passagem do calor durante a queima.

A queima das peças dura geralmente de nove a dez horas. Durante a pesquisa em uma das visitas feitas às ceramistas, registrei a queima de algumas peças. Todo o processo foi assim descrito por Cida:

A gente ligou o forno às sete horas da manhã pegamos os potes e colocamos numa roda, as miniaturas foram colocadas dentro dos potes, os jarros vão atravessados na boca do pote, colocamos as maringas moça em cima dos jarros e depois foram colocadas as travessas. Em cima das travessas foram colocados os cacos de cerâmica já queimados para tampar a boca do forno, depois foi rodeado o flandre para começar a dar o esquento, que consiste em acender o forno até que ele atinja uma temperatura ideal até as três horas da tarde, quando começa a dar a "buchada". ARAÚJO, Maria. **Entrevista concedida a Carla Costa**. Barra - BA, 28/06/2003.



**Figura 37:** Queima em forno sertanejo na Associação Nossa Senhora de Fátima, em 2003. Foto: Carla Costa

A "buchada", processo durante a queima, em que as peças são limpas, exige do ceramista uma atenção redobrada, para que não se perca o ponto certo em que o forno deve ser apagado. A artesã Cida descreveu todo o procedimento da "buchada" em depoimento, no ano de 2003, transcrito abaixo:

A buchada é a boca cheia de lenha, depois que ela queima esta lenha todinha aí, os cacos vão ficando alvos, a gente olha lá encima, e quando vê que os cacos estiverem tudo alvos, aí a louça ta bom de arriar o fogo. Arriar o fogo é puxar a metade das brasas par não dar requeima. A fumaça preta indica que a louça está limpando, enquanto não acabar esta fumaça preta as peças ainda não foram totalmente limpas. Durante a queima não pode jogar nada dentro do forno, nem água, nem papel, nem pedaço de pau, pois a fumaça que sobe "empretece" a cerâmica. Após a queima as peças ficam esfriando no forno até as sete horas da manhã seguinte, quando já podem ser tiradas. ARAÚJO, Maria. **Entrevista concedida a Carla Costa**. Barra - BA, 28/06/2003.

A (fig. 38) mostra, além da "buchada", alterações na edificação e manutenção das paredes e da abertura por onde a lenha é introduzida no forno, numa demonstração de que o forno se deteriora com as altas temperaturas e com o manejo da lenha e, portanto, sofre restaurações constantes.



**Figura 38** "Buchada", momento durante a queima em que as peças ficam limpas, a foto à esquerda em 2003 e à direita em 2007. Foto: Carla Costa

O controle do forno e da queima das peças, na sede da Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, nos dias atuais, tanto pode ser realizado pela mulher ceramista quanto pelos homens, geralmente ligados a estas por laços consangüíneos e de familiaridade. As imagens (Fig. 39) mostram Dona Antonia Cruz Leite e seu esposo Manoel Leite, alternando a monitoração da queima da cerâmica. Deve-se destacar que Seu Manoel era pescador de profissão e atualmente encontra-se aposentado, através da Colônia de Pescadores, para a qual contribuiu ao INSS. Muito se ressentem as ceramistas associadas por não poderem se aposentar, assim como os seus esposos pescadores. Geralmente estas senhoras trabalham até o limite das suas forças e até quando a idade lhes permitir, pois, é comum às que chegam à idade de 70 anos se aposentarem por idade, e não pelos anos de trabalho, geralmente iniciado quando crianças.

A respeito das queixas e do sofrimento pelos quais passam as louceiras da Barra, em Unger (1978), há um fragmento no qual, são descritos com riqueza de detalhes os infortúnios da vida de Dona Nicinha e suas dificuldades em conformar-se, àquela época, com o trabalho de confeccionar a louça de barro. Embora a escritora tenha cometido um deslize na grafia do nome da ceramista, tendo-o escrito como Cininha, o equívoco foi desfeito, em entrevista concedida a mim, no ano de 2003, por Dona Nicinha que confirmou tratar-se de sua pessoa. O trecho em questão é o seguinte:

Cininha, magra, magérrima, com uns olhos imensos no rosto de maçãs salientes, de todas a mais marcada pelo sofrimento, sem ter um homem para o plantio nas roças temporárias das ilhotas que surgiam na vazante, nem para trazer a lenha do forno. Cininha, ainda de luto pela avó que a criara, como ela criava, agora, uma menina escurinha de cabelo duro. [...] Cresceu só de teimosa. Magra e dura como uma corda esticada demais. Cuidando da cozinha, do barro e da igrejinha. [...] Agora, sentada no alpendre, largava um suspiro fundo olhando o barro úmido na palma da mão aberta: ' – Trabalho sujo, tesconjuro! A gente na lama, que nem porco. ' (UNGER, 1978, p. 29-30).



Figura 39 Controle da queima da cerâmica em forno sertanejo, em fev. 2007. Foto: Carla Costa

### 2.3 -Algumas Etapas da Produção do Pote na Associação Cerâmica Nossa Senhora de Fátima.

A manufatura do pote na sede da Associação Nossa Senhora de Fátima já não apresenta características tão demarcadas de divisão sexual do trabalho, como no passado, mas parece estar determinada, atualmente, pelas relações de parentesco, pois cada núcleo familiar produz as peças utilizando a força dos componentes de sua parentela. Os integrantes das famílias de Leonor Pereira dos Santos, a exemplo de seu enteado Moisés, bem como o esposo e filhos de Cida, Maria Aparecida dos Santos Araújo, fotografados em plena atividade, durante a confecção dos potes no ano de 2007 e as anotações colhidas junto aos ceramistas parecem confirmar esta possibilidade. No entanto, o preparo do barro destinado à modelagem, ainda hoje é uma tarefa realizada pelos homens, pois o barro é puxado à mão, constituindo-se em uma empreitada extremamente pesada, e talvez por isso, ainda esteja a cargo dos homens.



**Figura 40:** Preparo do barro destinado à produção dos potes na sede da Associação Nossa Senhora de Fátima em Barra.  
Foto: Ceramistas

A confecção do pote inicia-se com o manuseio de certa quantidade de barro a qual é rolada sobre a bancada até gerar uma espécie de bojo primitivo. Em movimentos giratórios no sentido horário os ceramistas escavam este bojo e acrescentam os roletes empregando a técnica do acordelamento para suspender as paredes do pote. Quando o bojo adquiri

determinada consistência, os ceramistas sobrepõem uma placa de barro utilizada para modelar o gargalo ou pescoço do pote, fixando-a com uma pequena quantidade de barro, também em forma de rolete. Ver (Fig. 41, 42, 43, 44, 45 e 46)



**Figura 41:** Manufatura do bojo do pote pelo ceramista Moisés Cruz Ferreira no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa



**Figura 42:** O ceramista Moisés Cruz Ferreira utilizando a técnica do acordelamento no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa



**Figura 43:** Moisés Cruz Ferreira aplica o rolete onde será inserido o pescoço do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa



**Figura 44:** Placa de barro utilizada para produzir o gargalo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa



**Figura 45:** Aplicação da placa de barro para modelar o gargalo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa



**Figura 46:** Modelagem do gargalo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa

Em seguida, os ceramistas utilizam-se da coiteba para raspar a parede interna do gargalo do pote e por meio de um cascabelho de milho acertam as lombadas internas e externas do gargalo, visando garantir-lhe maior firmeza. Ver (Fig. 47, 48 e 49)



**Figura 47:** Raspagem da parte interna com caco de cuia de coiteba do gargalo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa



**Figura 48 e 49:** Uso do cascabelho de milho para acertar as lombadas e garantir firmeza ao gargalo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa

O beijo do pote é produzido por meio de movimentos giratórios com as mãos e a sua finalização dá-se com a virada do beijo. Neste momento, o ceramista utiliza-se geralmente de resto de tecido que tanto pode ser um jeans, brim ou outro pano grosso. Ver (Fig. 50, 51 e 52)



**Figura 50:** Início da manufatura do beijo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa



**Figura 51:** A ceramista Leonor Pereira dos Santos modela o gargalo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa



**Figura 52:** A ceramista Leonor utiliza pedaço de jeans para virar o beijo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa

Depois de confeccionados os potes, e postos para secar, é aplicado o engobo, esta tarefa tanto pode ser desempenhada pelas mulheres quanto pelos homens, a exemplo de Regino de Albuquerque Araújo, que apesar de não confeccionar os utensílios de barro, aplica o engobo de tauá na superfície dos potes modeladas pela sua esposa Cida. Ver (Fig. 53 e 54)



**Figura 53:** O ceramista Regino de Albuquerque Araújo aplicando tauá no bojo do pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa



**Figura 54:** Regino utiliza-se de uma flanela para lavar o pote no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa

Em seguida, após a aplicação do engobo e secagem da tinta sobre a superfície as ceramistas aplicam a decoração com a tabatinga. A decoração do pote ainda é uma tarefa predominantemente feminina. Verificado o período de secagem do "bordado", a peça será levada ao forno a fim de ser queimada. Ver (Fig. 55 e 56)



**Figura 55:** Cida com o auxílio de uma talisca de buriti decora com tabatinga a superfície do pote, fev. de 2007, na sede da Associação em Barra.  
Foto: Carla Costa



**Figura 56:** Francisca Santos Brito, 80 anos, a ceramista mais idosa da Associação, parou de trabalhar há cerca de 10 anos. Foto: Ceramistas

## 2.4 – Cerâmica dos Povoados da Barra

Numa das viagens que realizei durante a pesquisa de campo, estive no cais de Xique-Xique, no ano de 2003, e lá encontrei duas ceramistas vendendo suas mercadorias. Quando questionei a origem desta cerâmica, ambas me responderam que vinham do Povoado de Nova União, pertencente à Barra; acontece que este povoado outrora pertencera a Xique-Xique, localizando-se na Ilha do Miradouro, e que, por questões de âmbito administrativo, fora desligado desta cidade e incorporado à municipalidade de Barra. Esta informação foi confirmada pelo funcionário do IBGE de Xique-Xique, o senhor Felisberto José de Santana, conhecido como Beto.

Uma das ceramistas referidas anteriormente é a jovem Romilda Marçal dos Santos, moradora de Nova União; esta senhora informou-me que trabalha com cerâmica há 10 anos e aprendeu o ofício com sua mãe, também moradora do povoado referido, disse-me, ainda, que faz potes, e naquela manhã, havia transportado de Nova União, 59 potes, em barco a remo, tendo saído do povoado às 04h00min da matina e chegado ao cais de Xique-Xique às 07h00min da manhã. A mercadoria não fora feita sob encomenda, mas já estava vendida a um barqueiro que a iria transportar e negociá-la em Remanso. O preço total acertado pela mercadoria foi R\$ 88,00; equivalente a uma importância de R\$ 1,49 por peça.



**Figura 57:** Embarcação utilizada por Romilda dos Santos para transportar os potes de Nova União ao cais de Xique-Xique, em 2003. Foto: Carla Costa

Romilda dos Santos produz essencialmente potes, e a técnica construtiva é a da modelagem, tendo revelado não conhecer o torno oleiro, para tanto faz uso de barro recolhido nos barrancos do rio da Ipueira como antiplástico. Como instrumentos, a ceramista emprega o "cascabulho" de milho para lixar e garantir uma maior rigidez ao pote, facas para raspar a superfície e pedaços de cabaça ou coiteba para alisar a superfície das peças. Quanto à decoração, a ceramista utiliza-se de pigmentos argilosos: o tauá, diluído em uma quantidade de água que lhe permite alcançar uma coloração alaranjada após a queima, sendo aplicada como engobo tanto na parte interna quanto externa do pote; a tabatinga é aplicada no lábio do pote e nos motivos decorativos que apresentam formas toscas e aligeiradas, demonstrando certa falta de apuro para com o tratamento decorativo. São representações que lembram motivos naturalistas compostos por elementos fitomorfos, tais como pequenos ramos, ou "vírgulas". A morfologia da peça difere da produzida na cidade de Barra, por não apresentar gargalo tão acentuado, característico da cerâmica da Associação Nossa Senhora de Fátima. O barro utilizado também é mais poroso ou granuloso e a tonalidade dos corantes após a queima é mais suave do que a produzida na sede do município de Barra.



**Figura 58:** Potes confeccionados por Romilda dos Santos dispostos na beira do rio Ipueira, braço do São Francisco, em frente ao cais de Xique-Xique, ano 2003. Foto: Carla Costa

Ainda na beira do rio Ipueira, em Xique-Xique, está disposta na rampa em frente ao ponto comercial de Jorgino Alves Pinto, conhecido na beira do rio como Farinha Seca, a louça de barro consumida pelos catigueiros, como são identificados os moradores das roças e sítios da região; são potes produzidos pelas ceramistas de Capricho e Nova União e panelas

produzidas no povoado de Passagem, também pertencente ao município de Barra, este distante cerca de 01:00h de Xique-Xique, utilizando como meio de transporte a canoa. Como mencionado anteriormente, em Xique-Xique, já não mais se produz louça de barro cozido. As panelas de barro produzidas em Passagem são trazidas até o porto de Xique-Xique pelos barqueiros, um dos mais freqüentes é o Sr. Reilson; estas panelas, segundo Farinha, passaram a ser comercializadas por ele há cerca de seis meses, logo após a criação da comunidade ceramista em Passagem, após mediação da produção pelo Mauá. Os potes, no entanto, são comercializados por ele há cerca de seis anos; a moringa e o caqueiro, só são comprados sob encomenda. Quanto ao valor das peças, as panelas custam R\$ 5,00, o pote R\$ 3,00 e o caqueiro de R\$ 2,00 a R\$2,50.



**Figura 59:** Louça de barro comercializada por Farinha, em frente ao cais de Xique-Xique, ano 2003. Foto: Carla Costa

Retrocedendo alguns anos na história da cerâmica na região do Médio São Francisco, encontramos o relato de José Casais apud Pereira (1957a, p. 149), que se refere à cerâmica vendida às margens da Ilha do Gado Bravo, defronte à cidade de Xique-Xique, local atualmente composto por pequenas propriedades rurais destinadas à criação de gado. O trecho em questão é parte do relato de uma viagem ao Rio São Francisco, publicado no ano de 1941, na Argentina, onde se lê:

Dejamos el rio Ipueira (quis referir-se à ipueira – ao braço do São Francisco que banha Xique-Xique, y en la isla "do Gado Bravo" reparé los vendedores

de cerâmica porosa fabricada a mano por los campesinos. *Son vasijas toscas pero de linda factura.* Parece que por la calidad especial del barro de aquella isla, conservan el água muy fresca. (grifo do autor)

Ainda na cidade de Xique-Xique, no estabelecimento comercial de Dona Edeilda Paranhos dos Santos, 46 anos, um "Box" abaixo do 2º cais, construído após a enchente de 1979, próximo ao Mercado Municipal, são negociadas inúmeras mercadorias do artesanato da região, entre estas, vassouras, chapéus e esteiras de palha de caroá, cestos feitos de taliscas de buriti, peças feitas de folha-de-flandres, dentre elas os funis e os candeeiros, e a louça de barro cozido, vendida há sete anos por esta senhora, sob encomenda a uma única ceramista do povoado do Capricho, conhecida como Maria de Felisberto. São potes, maringas, panelas, caqueiros, "buiões", estes últimos sem decoração, formato cabaciforme, base plana, e com ranhuras superficiais produzidas com o cascabulho de milho. Quanto à decoração dos potes e maringas percebem-se algumas diferenças destas em relação às confeccionadas em Nova União, povoado mais próximo, tanto nos distintos motivos decorativos, mais elaborados, quanto na tonalidade dos corantes argilosos, uma vez que na louça do Capricho os tons são mais encorpados, garantindo uma coloração mais avermelhada às peças de barro.



**Figura 60:** Louça de barro vendida por Edeilda, no Box do cais de Xique-Xique, ano 2003. Foto: Carla Costa

A outra senhora referida no início deste capítulo, encontrada por mim vendendo cerâmica na beira do rio Ipueira, atende pelo nome de Helena Santos Pereira, e tinha àquela época (2003), 50 anos de idade. Havia iniciado o trabalho em cerâmica aos 15 anos de idade, quando ajudava a sua mãe na produção da louça de barro. Atualmente reside em Nova União,

mas nasceu e se criou no Capricho, onde ainda reside a sua mãe, Dona Albertina Gomes Ferreira, a qual, no ano de 2003, contava com 72 anos. Dona Helena, além de produzir a cerâmica, trabalha também na roça; as peças que mais confecciona são: o pote, o buião, a butija, a moringa e a panela. Modela 8 peças por dia, quando tem a ajuda das suas meninas, produz durante toda semana, depois deste período, pára, a fim de arranjar a lenha, pois esta é difícil de ser encontrada.



**Figura 61:** Dona Helena segurando botija na beira do rio, no cais de Xique-Xique, ano 2003. Foto: Carla Costa

No dia seguinte após o encontro na beira do rio, partimos para o Povoado de Nova União, para acompanhar a feitura dos potes por dona Helena. Embarcamos na Canoa Haia, e após 01h00min hora de viagem, aportamos no barranco do rio, na Ilha do Miradouro e, logo na chegada, nos deparamos com um amontoado de potes num descampado e, ao fundo, uma série de casebres feitos de taipa de pilão. Deslocamos-nos por mais uns 15 minutos de caminhada até o ponto, onde está localizada a casa de dona Helena, também feita de taipa.



**Figura 62:** Canoa utilizada na viagem até o povoado de Nova União, ano 2003. Foto: Carla Costa

Segundo Dona Helena, o trabalho com o barro é uma tradição na sua família, a sua avó já fazia pote, no entanto, a ceramista não sabe informar com quem ela aprendera, só lembra de, no passado, tê-la presenciado fazendo potes. Quando questionada sobre a descendência de sua família, a ceramista relatou que possivelmente seja indígena, pois no passado, quando ainda era uma menina, ouvia sua avó dizer que sua bisavó fora "pegada de cachorro no mato"<sup>28</sup>. Dona Helena não sabe informar a qual grupo indígena pertencia a sua bisavó, pois quando "alcançou", já não havia índio no local, além do mais, não chegou a conhecer a sua bisavó. Dona Helena informou, durante a entrevista, que sua avó tinha o cabelo tão grande que usava "correia de veado", encomendada aos caçadores, que tiravam o couro deste animal; esta tira de couro media dois metros de comprimento e era usada para segurar o cabelo, extremamente liso.



**Figura 63:** Vista do povoado de Nova União, e a casa de Dona Helena, ano 2003. Foto: Carla Costa

<sup>28</sup> Expressão utilizada no sertão para distinguir as pessoas que não viviam entrosadas com a cultura do colonizador e, portanto, eram consideradas como uma espécie de bicho do mato, sendo, portanto caçados no meio da mata com o auxílio de cachorro, são os índios do sertão.

Dona Helena também utiliza a cerâmica que produz no cotidiano, em sua casa, uma construção de taipa coberta de telhas. No interior desta modesta habitação pode-se encontrar em pleno uso diário um moringueiro, como são chamadas as quartinheiras no sertão do Velho Chico. Para abastecer os potes que guardam a água para consumo, a ceramista desloca-se todos os dias à beira do rio, pois o povoado não possui água encanada nem tão pouco fornecimento de energia elétrica.



**Figura 64:** Moringueiro na casa de Dona Helena. Foto: Carla Costa

Em Nova União não existem jazidas de barro, nem o necessário à modelagem, nem o utilizado na decoração das peças. O barro para a modelagem é coletado na beira do rio, no povoado do Paulista, pertencente à Barra. A tabatinga e o tauá são comprados tanto no povoado de Ibiraba e na entrada do brejo do Icatú, também pertencentes à Barra, quanto no Juremão, localizado na Ilha do Miradouro, próximo à Nova Iguaçu, já no município de Xique-Xique. O transporte do barro é feito em barco a remo de propriedade da ceramista e do seu esposo; o transporte tanto pode ser feito pelos filhos e o marido, quando por este e a esposa. A ceramista paga por cada lata de pigmento de R\$ 10,00 a R\$ 8,00. Para obter a tinta, a ceramista coloca o barro de molho, adicionando a quantidade de barro até conseguir a coloração desejada, um dia depois a tinta é novamente mexida e depois coada num pano. A tinta conseguida com o tauá é aplicada duas vezes sobre a superfície do pote com as mãos. Depois que o engobo seca, a ceramista passa um pano molhado, a seguir volta a passar um outro pano para enxugar. Os bordados são feitos com o auxílio de um palito de pirulito

enrolado em um chumaço de algodão. Os motivos lembram: vírgulas ou "cachimbinhos"<sup>29</sup>, representações da flora com estilização de folhas, flores e palmas.

Ao barro utilizado na confecção da cerâmica, Dona Helena acrescenta um desengordurante ou antiplástico composto de barro do alagadiço queimado. O antiplástico é socado em um pilão de madeira e peneirado em um crivo feito de flandres com armação em madeira. A queima do barro do alagadiço é feita diretamente no chão sobre o qual é colocada lenha e ateado fogo.



**Figura 65:** Preparo do antiplástico, utilizado na mistura. Povoado de Nova União, em 2003. Foto: Carla Costa

Tanto o barro da mistura, ou antiplástico, quanto o barro da argila são pisados, colocados de molho e em seguida amassados até formar uma pasta homogênea. Logo após, a massa obtida é guardada em lonas plásticas para não ressecar.

---

<sup>29</sup> Expressão utilizada pela ceramista.



**Figura 66:** Mistura da pasta de argila e início da modelagem. Povoado de Nova União, em 2003. Foto: Carla Costa

Os implementos utilizados na manufatura das peças são: o alforje<sup>30</sup>, o cascabelho de milho descaroçado, a costela de pente e a coiteba. Os instrumentos são ainda mais rudimentares do que os utilizados pelas ceramistas da Associação Nossa Senhora de Fátima.



**Figura 67:** Instrumentos usados na modelagem do barro. Foto: Carla Costa

<sup>30</sup> duplo saco, fechado em ambas as extremidades e aberto no meio (por onde se dobra), formando duas bolsas iguais; colocado no lombo de cavalos e de jumentos para transportar água.

Todo o trabalho de modelagem da cerâmica é feito dentro da casa de Dona Helena, o barro é puxado à mão, sendo que o torno é totalmente desconhecido pela ceramista. O trabalho com argila é completamente feito por ela, e sua filha quando se envolve com a produção da cerâmica, é só para amassar o barro. O barro é amassado em cima da tábua para evitar que se arranquem os pedaços do piso da casa, feito de barro amassado.



**Figura 68:** Início da modelagem do pé do pote. Povoado de Nova União, em 2003. Foto: Carla Costa

Logo que termina de misturar o barro em cima da tábua maior, a ceramista abre um rolete de mais ou menos uns 5 cm de diâmetro sobre a tábua menor, chamada de forma. Em seguida dobra-se este rolete, bate o pé do pote sobre a tábua e, imediatamente, a ceramista passa a coiteba para abrir o bojo. Logo após à formação do bojo do pote, este é colocado ao sol para adquirir certa rigidez. Certificando-se a ceramista da consistência da peça moldada, em seguida faz uma tirada de barro, adicionando-a a parte superior do bojo, até completar o pote na altura do gargalo, utilizando, para isso, o cascabulho a fim de dar firmeza, passando-o sobre a parte interna e externa para consertar a superfície do pote.



**Figura 69:** Uso do cascabelho para garantir firmeza ao pote. Povoado de Nova União, em 2003.  
Foto: Carla Costa

A ceramista utiliza-se também da costela, pente ao qual foram retirados os dentes, mais exatamente a face lisa deste pente, procedendo-se à raspagem do barro sobre a superfície do pote, a fim de alisar a peça. O processo de alisamento termina com a utilização da própria mão. O pedaço de coiteba tanto é usado no início do bojo quanto na formação do pescoço. Na modelagem do beijo é utilizado um pedaço de couro da tampa do alforje, a seguir, é utilizada a costela para alisar o lábio.



**Figura 70:** Início da Modelagem do beijo do pote e uso do alforje para alisar o beijo. Foto: Carla Costa



**Figura 71:** Alisamento da boca do pote e uso da costela sobre a superfície do pote. Foto: Carla Costa

Durante a modelagem, a ceramista segura a forma com os pés, girando-a para o lado direito. O trabalho de modelagem inicia-se geralmente às 6:00h da manhã, geralmente a ceramista produz meia dúzia de potes. Na produção do buião (ver fig. 60), espécie de pote grande, caracterizado pela maior redondez do bojo, não é utilizado o engobo de tauá. Na superfície são produzidas ranhuras com o cascabulho, a aplicação de coloração é feita só no beicho, onde é aplicada a tabatinga.



**Figura 72:** Uso da costela de pente e alisamento com a mão. Povoado de Nova União, em 2003. Foto: Carla Costa

Depois que o pote seca, este é retirado da tábua, prosseguindo-se a raspagem do pé do pote com uma faca desgastada. A seguir é aplicado o engobo com tauá e a decoração com a tabatinga, como mencionado anteriormente.

A queima da cerâmica no Povoado de Nova União é feita no queimador (ver fig. 73 e 74), em um local descampado a céu aberto; este tipo de queima possui origem indígena e é realizada em terreno plano. A ceramista forra o chão com os cavacos de pau, e em seguida improvisa uma base de sustentação com três trempes, na qual é colocada a primeira peça de barro que servirá de apoio às demais que a circundarão. A trempe é uma base triangular formada por pedaços de barro que, em contato com o fogo, não se deterioram.



**Figura 73** Queimador utilizado por Dona Helena para cozer a louça de barro, no Povoado de Nova União, em 2003. Foto: Carla Costa



**Figura 74:** Formação da trempe e colocação da primeira peça. Foto: Carla Costa

Depois de feita a trempe e colocada sobre esta o primeiro pote, são acrescentados os demais, como visto anteriormente, sobre a louça é colocada a lenha, acima da lenha são acomodados pedaços de folhas de flandres, em seguida é colocada mais lenha sobre os flandres, depois de toda a arrumação do queimador, é ateado o fogo.



**Figura 75:** Preparação do queimador, para cozer a louça de barro. Foto: Carla Costa

Segundo Dona Helena, a lenha utilizada na queima é composta por toras de Cruili, madeira branca responsável por garantir uma coloração mais encorpada à cerâmica, em um tom, qualificado pela ceramista, de "vinho", garantindo à louça uma cor mais bonita. Da árvore conhecida como Mari, extrai-se uma madeira em tons amarelados; também o Muquem é amarelado, já o Pejaú é uma madeira com aspecto escuro ou enegrecido e também são utilizadas na queima.

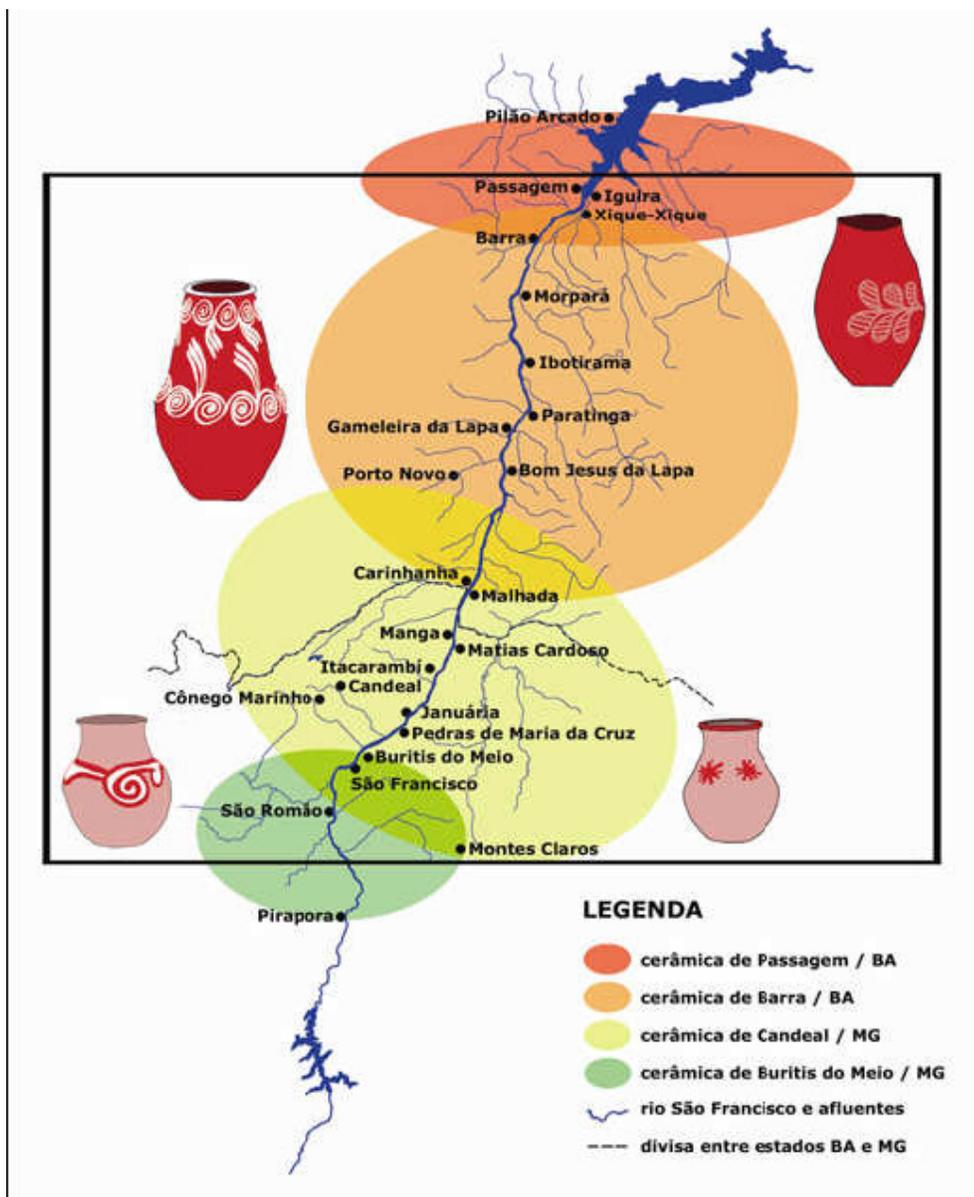


**Figura 76:** Estrutura que forma a fogueira do queimador. Foto: Carla Costa

A queima dura de quarenta a cinquenta minutos, logo após ter queimado toda a lenha, o esposo de Dona Helena é responsável por pegar uma vara e derrubar todas as brasas que ainda estiverem sobre a cerâmica. Feito todo este processo, está pronto o queimador. A louça queimada durante todo o dia permanece no queimador, após a retirada das brasas, por mais 24 horas. Geralmente são queimados de cinco a quatro dúzias de potes. O esposo de Dona Helena, de pré-nome Antônio, trabalha na lavoura, não se envolve diretamente na manufatura das peças, entretanto, é responsável tanto pelo corte da lenha utilizada na queima, como também pelo acompanhamento do cozimento das peças. A participação masculina na produção da louça resume-se ao momento da queima, pois até mesmo o deslocamento da cerâmica, da sua casa até a beira do rio, é feito por crianças e rapazes do povoado, a quem Dona Helena paga alguns trocados. A venda é feita nos dias de quarta e quinta-feira na beira do rio em Xique-Xique, sendo que a ceramista transporta a produção, em barco próprio, movido a remo. Desembarca geralmente entre 6:00 e 6:30h da manhã e os compradores que normalmente adquirem a cerâmica realizam a compra com o intuito de revendê-la. Os principais atravessadores são: o Senhor Farinha, já mencionado anteriormente, e os canoieiros de Remanso.

Em sua Tese de Doutorado em Antropologia Cultural, Ricardo Lima (2006) trata, dentre outros aspectos, da circulação e comercialização da louça produzida no povoado de Candéal (MG). Segundo Ricardo Lima, a região consumidora da louça de Candéal receberia também a cerâmica de outras localidades ao longo do rio São Francisco. Este comércio seria dinamizado pelas embarcações que perfazem o percurso do rio entre os estados de Minas e Bahia. Referindo-se a dados coletados em viagens realizadas no ano de 1992, o autor esboça de forma ousada uma “geografia da louça de barro” (Ver Mapa: 03) consumida desde Pirapora até Pilão Arcado. Ao que parece, Ricardo Lima se concentrou em dois pólos de produção cerâmica, dentro do Estado da Bahia, a oriunda da cidade da Barra, à qual denomina de "louça da Caatinguinha", e a do Povoado de Passagem. Segundo Ricardo Lima, toda a cerâmica consumida em Xique-Xique seria proveniente ou da Passagem ou da Barra. Acontece, porém, que o autor não menciona a existência de pólos produtores de cerâmica visitados por mim, tais como Capricho e Nova União, os quais fazem parte do município de Barra e têm sua produção comercializada na beira do rio Ipueira em Xique-Xique e transportada em gaiolas pelos barqueiros até Remanso, cidade localizada após Pilão Arcado. Outro fato relevante é que em Xique-Xique não encontramos nenhum local onde seja comercializada a "louça de Caatinguinha". Constatamos uma predominância do consumo da

cerâmica dos Povoados de Capricho e Nova União e alguns exemplares da Passagem. Portanto, acreditamos que a tentativa de esboçar uma geografia da louça de barro consumida no Vale Sanfranciscano seja algo precipitado, mesmo porque são inúmeras as manifestações de produção cerâmica que ainda não foram devidamente estudadas.



**Mapa 03:** Mapa da Geografia da louça de barro. Fonte: Lima (2006).

### Capítulo III — Representações da Condição Feminina

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,  
 muda-se o ser, muda-se a confiança;  
 todo o mundo é composto de mudança,  
 tomando sempre novas qualidades  
*Luís de Camões*

Toda tentativa de comunicação humana se faz por meio de símbolos, portanto somente o homem é capaz de representar. Desde Platão inúmeras questões foram levantadas a despeito do nome dado às coisas e se a sua existência se dava por convenção ou por natureza. Estes questionamentos, aplicados ao âmbito das artes visuais, levaram os estudiosos à consideração dos elementos arbitrários e convencionais envolvidos na produção da imagem visual pelos artistas. Uma das possibilidades levantadas aponta para que a existência e os elementos constitutivos de um objeto dependem das vontades daquele que plasma a forma e lhe garante existência, portanto, muito do seu cotidiano está envolvido nesta criação.

A produção das imagens divide-se em dois segmentos, o das representações visuais e o das representações mentais, ambos indissociáveis, porque toda representação visual e, portanto, material surge primeiro na mente onde se desenvolvem as representações imateriais, portanto mentais. Segundo Santaella e Nöth (1997), a unidade entre estes dois segmentos das imagens se dá a partir dos conceitos de signo e representação, sendo que o estudo das representações visuais e mentais é tematizado tanto pela ciência cognitiva quanto pela semiótica.

#### 3.1 O Conceito de Representação

Segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss o conceito filosófico da palavra representação identifica-a como: "operação pela qual a mente tem presente em si mesma a imagem, a idéia ou o conceito que correspondem a um objeto que se encontra fora da consciência."

Para Foucault, em seu célebre *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (1992), representação é entendida como uma transposição das relações sógnicas do mundo das coisas para o mundo dos signos das coisas. A história da teoria dos signos e a

história cultural semiótica são entendidas por Foucault tendo como base a semiologia estruturalista fundamentada no modelo diádico de Saussure. No entanto, desde Port Royal, conforme Foucault (1992, p. 58-59), ainda no século XVII, a história da teoria dos signos deslocava-se do modelo triádico para o modelo diádico, característico do modelo clássico de representação. Assim rompe-se a ligação entre as palavras e as coisas; olho, ouvido, discursos passam a expressar somente aquilo que realmente é, ou seja, a essência e não mais a aparência. Ainda segundo Foucault, o signo na visão de Port Royal não representa uma coisa, mas a idéia da coisa e desta forma representa a ligação de duas idéias, a coisa que representa e a coisa representada. No século XIX, este modelo clássico de representação vai sofrer uma ruptura e será superado. A ordem das coisas passa a fundamentar-se na regularidade histórica, inerentes ao sistema das coisas, as pesquisas direcionam-se para o estudo da evolução e da história das coisas. Dá-se então a crise na representação. O diferencial entre o conceito de representação de Foucault e Peirce dá-se justamente por que Foucault não considera como representação a relação de objeto de signos que é um dos pilares da teoria semiótica de Peirce.

O conceito de representação, na primeira fase de Peirce, liga-se ao conceito inglês de *representatio(s)* como sinônimo de signo, pois já em 1865, ele caracterizava a semiótica como "a teoria geral das representações". Em uma fase mais adiantada da sua teoria, Peirce utiliza o substantivo abstrato representação como o processo de utilização sígnica, sendo assim a representação tanto pode ser o processo da apresentação de um objeto a um intérprete de um signo quanto à relação entre o signo e o objeto. Para dirimir dúvidas entre signo e representação, Peirce, cria o termo *representamen*, que é justamente o signo quando funciona como veículo da representação, ou seja, aquilo que representa. Enquanto o termo representação em si é entendido como o ato ou relação de representar. Para Peirce representar significa "estar para, quer dizer, algo numa relação tal com um outro que, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro" (CP2.273).

### **3.2 — A Moringa-moça: uma Abordagem Semiótica.**

A partir da observação do processo de manufatura da moringa-moça realizo uma análise semiótica do modo como a imagem é materializada nesta peça de barro. Produzido artesanalmente, este objeto cerâmico apresenta o rastro da presença física dos materiais, substâncias, instrumentos, técnicas, meios utilizados pelos agentes da produção. São

consideradas as transformações ocorridas após a intervenção do Instituto Visconde de Mauá, em 1994, quando foi introduzida a marca do gesto do ceramista masculino na produção dos artefatos cerâmicos na cidade de Barra. O saber secular da atividade cerâmica nesta localidade sempre fora repassado pelas ceramistas mais idosas de geração em geração às meninas mais jovens, e a feitura de louça de barro sempre esteve a cargo da mão-de-obra feminina. Indicando uma ruptura do paradigma de gênero, devido à marca do gesto masculino e transformações na marca do grupo, sustento esta abordagem semiótica da moringa-moça em reflexões de Lúcia Santaella sobre as mudanças no paradigma da imagem visual, bem como na diferença do gesto na produção de imagem e suas implicações nas matrizes da linguagem visual. Busco identificar e distinguir o gesto masculino do feminino e sua materialização na moringa-moça, tendo como referência os conceitos semióticos de Peirce.

Santaella e Nöth (1997), a despeito do estudo dos signos, afirmam que, para um exame eficaz do processo do signo, é necessário que se examine o processo de produção do signo, como descrito abaixo:

[...] nenhum processo de signo pode dispensar a existência de meios de produção, armazenamento e transmissão, pois são esses meios que tornam possível a existência mesma dos signos, o exame desses meios parece ser um ponto de partida imprescindível para a compreensão das implicações mais propriamente semióticas das imagens, quer dizer, das características que elas têm em si mesmas, na sua natureza interna, dos tipos de relações que elas estabelecem com o mundo, os objetos nelas representados, e dos tipos de recepção que estão aptas a produzir. [...] (SANTAELLA E NÖTH ,1997, p. 162).

Desta forma, é seguindo este preceito que, a partir da observação do processo de manufatura da moringa-moça, procuro delimitar o modo como a imagem é materializada nesta peça de barro, tendo, como critério fundamental, o fato de que as imagens artesanais sobressaem-se justamente por serem produzidas manualmente e apresentarem na superfície matéria do objeto cerâmico indícios da presença física dos materiais, substâncias, instrumentos, técnicas, meios utilizados pelos agentes da produção. Sendo assim, tentarei estabelecer algumas reflexões quanto à marca do gesto dos ceramistas, bem como as conseqüências deste modo de produção, quanto ao tipo de armazenamento e transmissão do signo.

São ponderadas também as transformações ocorridas no modo de produção da imagem após a intervenção do Instituto Visconde de Mauá, em 1994, quando foi introduzida a marca do gesto do ceramista masculino na produção dos artefatos cerâmicos na Associação Comunitária dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima.

### **3.3 — Transformações no Paradigma e na Feitura da Moringa-moça.**

A introdução do ceramista masculino, na produção atual, é um indicativo de ruptura, desvio e transformação neste modo de produção de imagem visual, pois além da sua gestualidade, novos instrumentos foram acrescentados ao feitiço das peças, apontando para uma possível quebra do paradigma deste saber transmitido pelas ceramistas mais idosas às mais jovens.

Sob o termo paradigma, nos dizeres de Santaella e Nöth (1997, p. 158) a despeito dos estudos de Thomas S. Kuhn, a partir dos anos 1960, estão igualadas:

[...] as realizações científicas ou não-científicas reconhecidas que, definindo os problemas e métodos que uma dada comunidade considera legítimos, fornecem subsídios para a prática científica, artística, acadêmica ou institucional dessa comunidade. (SANTAELLA E NÖTH, 1997, p. 158).

O ingresso do homem na manufatura da cerâmica na Barra se dá em duas vertentes:

i. Na Associação Nossa Senhora de Fátima concentram-se os ceramistas ligados por laços de parentesco com as ceramistas, que lá trabalham, sendo que dos cinco homens identificados, apenas Marcelo de Castro Vieira e Manoel Leite Júnior produzem a moringa-moça, enquanto Regino de Albuquerque Araújo não chega propriamente a modelar, mas aplica o engobo de tauá na superfície das peças modeladas pela sua esposa Maria Aparecida dos Santos Araújo, mãe de Rodrigo dos Santos Araújo, que cria miniaturas, as quais reportam à cultura local. Outro ceramista envolvido na produção dos artefatos de barro no núcleo feminino, Moisés Cruz Ferreira, é enteado de Leonor Pereira dos Santos e confecciona peças utilitárias como o pote, a moringa, etc. com o intuito de auxiliar sua madrastra e aumentar a renda da família.

ii. No galpão da Escola de Arte Escultural Gerard, trabalham exclusivamente homens na produção de imaginária e orixás do candomblé, confirmando, assim, as transformações e o desvio no paradigma existente na comunidade cerâmica da sede da cidade de Barra que, antes da intervenção do Mauá, produzia exclusivamente a louça de barro utilitária.

A evidente quebra do paradigma de gênero conseqüente da introdução do trabalho masculino na cerâmica fez surgir questionamentos sobre a marca do gesto, a impressão de origem, os meios e instrumentos utilizados na feitura do artefato de barro pelos homens recém ingressos na produção artesanal e, sobretudo, questionamentos sobre a ocorrência de alguma modificação na qualidade visual das peças de barro.

Procurando responder a estes questionamentos utilizo, como sustentáculo para esta abordagem semiótica da moringa-moça, as reflexões produzidas por Lúcia Santaella a respeito das mudanças no paradigma da imagem visual, bem como a diferença do gesto na produção de imagem e suas implicações nas matrizes da linguagem visual para identificar e distinguir o gesto masculino do feminino e sua conseqüência na produção cerâmica.

Para Santaella e Nöth (1997), existem três paradigmas que englobam de maneira geral os suportes bi e tri-dimensionais, sendo que o referencial para a classificação paradigmática é o surgimento da fotografia.

O primeiro paradigma pré-fotográfico reúne as imagens produzidas artesanalmente, cuja existência material depende das habilidades manuais do autor da criação que dá forma e " [...] plasma o visível, a imaginação visual e mesmo o invisível [...]" (SANTAELLA E NÖTH, 1997, p. 158). O segundo paradigma refere-se ao fotográfico no qual as imagens são capturadas por conexão dinâmica, sendo o registro feito através de meios mecânicos com o uso de máquinas. Já no terceiro paradigma, pós-fotográfico, estão inseridas as imagens virtuais calculadas por computação em uma matriz numérica, visualizadas em monitores e diversas formas de impressão.

Santaella (2006), ao tratar da natureza do signo em Peirce e buscando defini-lo esclarece que:

[...] o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. (SANTAELLA, 2006, p. 58).

Partindo-se das reflexões de Santaella e Nöth (1997, p. 58) sobre os recursos, técnicas e instrumentos do modo de produção, as conseqüências das diversas bases materiais e considerando, ainda, a afirmação de que o signo determina e supera limites durante a evolução da linguagem à qual se liga, pode-se enquadrar o trabalho dos ceramistas da cidade de Barra no paradigma pré-fotográfico, pois o método de produção dos objetos cerâmicos dispensa qualquer tipo de aparelho mecânico ou eletrônico, inclusive o torno oleiro. Além dos instrumentos que prolongam as mãos e os gestos de cada artesão, os artefatos de barro nascem da capacidade individual de cada ceramista em manusear o barro e representar o objeto do signo.

Segundo Peirce, apud Santaella e Nöth (1997), "[...] o objeto de uma representação pode ser qualquer coisa existente, perceptível, apenas imaginável, ou mesmo não suscetível de ser imaginada (CP 2.232)." Partindo deste princípio, ao se examinar a moringa-moça, pode-se conjecturar que se trata de um artefato que reúne, num único suporte, duas representações de objetos existentes e perceptíveis, os quais em sua origem diversa reportam ao universo feminino, são eles: a própria moringa um existente que cumpre a função de objeto utilitário de uso doméstico e o objeto figurativo que representa a mulher jovem.

Ao apreciar a manufatura da moringa-moça, verifiquei que os ceramistas, durante a feitura da peça, a confeccionam em princípio a partir de uma quantidade de argila que, rolada sobre a bancada, forma uma espécie de cone que, depois de achatado nas pontas, é escavado no meio em movimento giratório com as mãos para gerar uma forma primitiva de um bojo, usado na produção de vários outros objetos utilitários, tais como, o pote, o cachipô, a quartinha, etc. Importante destacar que alguns ceramistas, a exemplo de Maria Aparecida dos Santos Araújo, utilizam a técnica do rolete, de origem indígena, para modelar potes, moringas, etc.



**Figura 77:** Início da Manufatura da Moringa-moça pela ceramista Leonor Pereira dos Santos no ano de 2007 na sede da Associação em Barra.

Foto: Carla Costa  
Foto: Carla Costa

Após determinado tempo de secagem, em que o bojo adquiriu consistência, a ceramista volta a completar a peça, esculpindo o corpo feminino acima da abertura do bojo, a partir da cintura.



**Figura 78:** A Ceramista Leonor inicia a modelagem da figura feminina da Moringa-moça no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa

A produção da moringa-moça sofre o efeito das leis físicas e fisiológicas do gesto, pois os aspectos físicos das argilas utilizadas na modelagem e pintura do artefato exigem do

ceramista um padrão comportamental ao produzir a peça. Quando da modelagem do bojo da moringa, o barro deve estar sempre sendo umedecido a fim de que, ao girar a peça sobre a bancada, se consiga dar ao bojo a forma arredondada. Para se acrescentar a parte superior da moringa-moça, o ceramista aguarda um tempo para o enrijecimento do bojo. Após acrescentar a parte figurativa, aguarda-se outro período de tempo de enrijecimento após o qual são delineadas as formas femininas e feita a aplicação do engobo com tauá, pigmento mineral de coloração amarela. Logo após a secagem do tauá, aplica-se a decoração com a tabatinga, pigmento mineral branco. Assim que finda todo este processo a peça poderá ser submetida à queima. (Ver fig. 77, 78, 82, 85,86)

A moringa moça, na sua tridimensionalidade escultórica, guarda nas faces anterior, posterior e laterais uma simetria característica da composição dos estilos das figuras dos povos primitivos, tal qual descrito por Arnheim (1992, p. 203), no capítulo *Desenvolvimento*, quando trata do nascimento da forma na escultura. A imagem encarnada na moringa-moça figura por imitação e reflete de forma ilusória, por meio de aparências, um ideal de simetria entre a imagem criada e os aspectos do objeto existente, visando ocultar a distinção entre o real e a representação. À representação por semelhança, Peirce associou o signo icônico, o qual abrange as imagens que se restringem a representar por aparência. Segundo Santaella (2001, p. 200), a questão do duplo na imagem visual é gerada do embricamento entre ícone e índice, devido à conexão dinâmica existencial entre objeto e figura, mas também surge do efeito causado no agente da representação pela figura representada. Na moringa-moça, as formas figurativas evocam, por similaridade da aparência, a figura feminina, objetos do mundo real, além de situações vivenciadas pela mulher, que são engendradas por normas sócio-culturais. A este respeito, Santaella (2001, p. 228) declara que a forma figurativa abrange tanto o caráter mimético, quanto a convencionalidade ligada à informação cultural. (Ver fig. 79)

A respeito do valor antropológico dos objetos criados por determinada comunidade, Saul Martins (1976) declara:

[...] espelho de sua comunidade. As peças transmitem mensagens ligadas às raízes culturais, são respostas cristalizadas que representam ou representaram formas rotineiras de vida e podem ser a chave para a obtenção de conhecimentos certos sobre o homem na longa jornada de sua evolução. (MARTINS, 1976, p. 12).



**Figura 79** Diversas faces da Moringa-moça de autoria desconhecida no ano de 2007 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa.

A composição escultórica da moringa-moça diferencia-se, portanto, do estilo de esculpir a figura humana, característico dos ceramistas concentrados no galpão da Escola de Arte Escultural Gerard, uma vez que neste agrupamento masculino sobressai o padrão espiralado da escultura barroca, como demonstra a (Fig. 80).



**Figura 80:** Manufatura de uma peça da imaginária no ano de 2003 no ateliê de Gerard, em Barra. Foto: Carla Costa.

Diferentemente de outros métodos de produção da imagem, o modo artesanal caracteriza-se pela fisicalidade dos suportes. As imagens são materializadas em suportes fixos envolvidas em um processo de criação, que reflete a personalidade, humor e experiência do ceramista com os materiais e instrumentos.

As habilidades manuais e os movimentos corporais do agente criador fundem-se juntamente com as substâncias matéricas e objeto criado ao suporte que fixa a imagem, e ao mesmo tempo, incorpora o objeto do signo. No caso da moringa-moça, a textura gerada pelo movimento dos dedos da ceramista, ao modelar a peça e ao girá-la sobre um pedaço de papelão em cima da bancada, bem como o uso de instrumentos, tais como colheres e conchas sem cabo, para desbastar as sobras do barro na parte interna e facas e serrinha para alisar a superfície da peça, produzem no suporte as marcas do gesto que individualizam cada ceramista. (Ver fig. 77, 78, 86). A depender da competência, quando do manuseio das substâncias matéricas, a qualidade do gesto do ceramista será suficiente para identificar a peça gerada como pertencente ao estilo – marca pessoal – de modelar deste ceramista, acrescentando aspectos de originalidade ao padrão – marca do grupo. Pois, ainda que haja certa regularidade composicional na confecção e no uso dos materiais e instrumentos, cada artesão, ao finalizar o artefato, instaura um objeto único no qual imprime de forma solene o instante em que a imagem percebida é materializada através do toque e retoque por meio de movimentos contínuos, paradas bruscas, projeção do corpo, tanto durante a modelagem quanto durante a decoração da peça. A respeito da quebra do padrão da representação da moringa-moça, como consequência do gesto do artesão, bom exemplo é a (Fig. 81), pela sua qualidade estética e por escapar ao padrão dimensional, volumétrico, composicional e decorativo, que caracterizam a marca do grupo.



**Figura 81:** Moringa moça produzida por Manoel Leite Júnior no ano de 2003 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa.

Para Saul Martins (1976, p. 11), a produção artesanal envolve técnicas rotineiras, que transformam o artesão em um continuador e transmissor de tradições operacionais e culturais envolvidas no seu ofício. Em outro trecho, ao tratar da regularidade formal dos objetos produzidos pelo artesão, Saul Martins afirma que:

[...] Embora padronizada, cada peça feita à mão é única, não se confunde com nenhuma outra, nem da mesma espécie, ainda que tenha sido elaborada no mesmo dia e pela mesma pessoa. (MARTINS, 1976, p. 3).

Se toda imagem oriunda de uma produção artesanal resulta de um processo monádico e apresenta-se inacabada ou incompleta, neste caso a moringa-moça envolve-se numa aura sacramental. Embora os ceramistas produzam a moringa-moça obedecendo a uma regularidade, não existe um molde ou forma que garanta uma uniformidade aos objetos produzidos. A unicidade do suporte material torna cada objeto cerâmico não reproduzível, uma vez que o meio de armazenamento da imagem e o suporte configuram-se como sendo os mesmos, estando, portanto, devido aos materiais argilosos que compõem o suporte, sujeitos a uma elevada perecibilidade. Embora, na produção cerâmica seja possível uma "reproduzibilidade" artesanal, e, portanto, não técnica, cada peça, ao compor um novo suporte do qual é inseparável irá compor um conjunto de objetos com características parecidas, mas não idênticas, pois o caráter único do suporte e o modo de produção monádico impedem que se atribua a este modo de armazenamento da imagem a alcunha de reproduzível, aplicável a um negativo fotográfico.



**Figura 82** Seqüência de Moringas-moças produzidas por Manoel Leite Júnior no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.  
Foto: Carla Costa

Expressão da percepção visual do ceramista via mão, na produção da moringa-moça estão envolvidos os seguintes instrumentos e materiais (Ver fig. 29):

1. Facas velhas de preferência de alumínio — para raspar, dar acabamento e esculpir a figura feminina no bojo da peça;
2. Colher e concha sem o cabo — usadas para raspar e alisar por dentro do bojo da peça;
3. Pedacos de serra — para riscar e retirar o excesso de barro da superfície;
4. Talisca de buriti — usada pelas mulheres para decorar ou bordar as peças, pois não dominam o pincel, por não oferecer mobilidade;
5. Pincel ou trincha — usado para aplicar o engobo em toda a superfície da peça;
6. Papelão — para facilitar o manuseio da peça enquanto modelam e evitar que a mesma fixe-se à bancada e venha a rachar;
7. Vasilha com água — para umedecer o barro;
8. Resto de tecido de algodão — para lavar a peça e às vezes para aplicar o engobo na superfície;
9. Resto de tecido em nylon — para brunir e dar brilho à peça;
10. Tauá e tabatinga — para apurar a tinta aplicada na superfície e decoração das peças;
11. Pincel fino — usado pelos homens na decoração da peça.

Durante a decoração da moringa-moça, também os gestos dos ceramistas se diferenciam, pois enquanto as mulheres pintam os elementos decorativos utilizando-se de "talisca" de buriti, os homens utilizam, para o mesmo fim, pincel, garantindo ao traço uma maior leveza; embora as mulheres, por possuírem muita habilidade, ainda que se utilizem de um instrumento tão rígido quanto a talisca de buriti, consigam, através de uma extraordinária mobilidade, criar motivos decorativos com variadas tipologias. Este diferencial pode ser percebido ao comparar a (Fig. 81) com a (Fig. 83).



**Figura 83:** Moringa-moça modelada e decorada por Eunice Batista Matos no ano de 2003 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa.

Se considerarmos o suporte que constitui a moringa-moça como uma tela bidimensional e as formas desenhadas pelos ceramistas sobre esta tela, perceberemos que há uma maior predominância de elementos geometrizarantes e figurativos, tais como: espirais, linhas, pontos, zig-zague, etc. Estas formas visuais estão a serviço da ilustração de detalhes que compõem o tecido das vestes femininas da peça, tais como, rendas, entremeios, decotes, blusas, saias, etc. Sendo assim, tanto a peça cerâmica em si quanto as formas que compõem a sua decoração escapam da possibilidade de serem imagens não-representativas e, portanto, não podem ser incluídas na condição de quali-signos, por não se apresentarem como uma qualidade pura, reduzida a si mesma.

Para Santaella (2001, p. 220) os elementos geométricos que caracterizam a decoração da cerâmica indígena estão incluídos na submodalidade da *qualidade como lei: a invariância*. Elementos geométricos tais como linhas, pontos, triângulos, losangos encontrados na moringa-moça apontam para a origem indígena da cerâmica produzida em Barra. Estes elementos, de forma ambígua, como mencionado anteriormente, sugerem uma espécie de renda que compõe a vestimenta desenhada no artefato.

Santaella (2001) afirma que as imagens figurativas são representações visuais nas quais predomina o índice. Esta sua afirmação vem distanciar a moringa-moça da instância da

primeiridade, aproximando-a cada vez mais do modo de secundidade, como se pode depurar do trecho abaixo:

[...] Todas as imagens figurativas ou referenciais estão regidas pela dominância do índice. Embora seu poder de representação, como imagens que são, esteja ancorada numa relação de similaridade formal e, portanto icônica, essa relação de similaridade está embutida na referencialidade, característica primordial do índice. [...] (SANTAELLA, 2001, p. 196).

A predominância do sin-signo envolve a experiência direta e o seu funcionamento como signo, além de incluir os quali-signos, predispõe uma ocorrência espaço-temporal corporificada num objeto singular, como reitera Santaella (2001, p. 196). Na moringa-moça, os ceramistas materializam, no espaço ocupado pelo suporte material, instantes de tempo, que fazem referências a estágios temporais distintos das vivências da mulher jovem, tais como, a fase de estudante, a noiva, a fase da educação religiosa, etc. (Ver fig. 79 e 84).



**Figura 84:** Moringas-moças modeladas e decoradas por Eunice Batista Matos no ano de 2003 na sede da Associação em Barra.  
Foto: Carla Costa.

Tendo como função primordial despertar a atenção do intérprete para a ligação dinâmica entre o signo e o objeto, o índice poderá eventualmente apresentar-se de forma

degenerada. De acordo com Peirce, "[...] Se a secundidade é uma referência, o índice é degenerado" (CP 2.283).

A moringa-moça, por ser um artefato cerâmico figurativo na qual predominam traços de indexicalidade, se apresenta como signo degenerado, pois faz referência a algo visível do mundo exterior. Santaella (2001, p. 233) pondera que o agente da criação não precisa reproduzir fielmente as propriedades visuais do objeto para que o observador seja capaz de reconhecê-lo, portanto, existe uma seleção de formas, contornos, proporções da superfície da imagem que cumprem de forma imitativa a fidelidade realista, assim, o signo degenerado representa o objeto através da mediação psicofísica do olho e da mão do artista. A moringa-moça não representa a figura feminina em todos os seus elementos visuais, entretanto, a identificação do objeto do signo se dá imediatamente pelo intérprete, pois o registro imitativo, nível icônico, gera uma relação por semelhança entre o signo e o objeto representado.

Embora os aspectos de secundidade sejam acentuados na moringa-moça, o intérprete atento, ao examinar a peça de barro, tenderá a identificar na sua superfície a marca do gesto e todo o envolvimento instrumental aplicado pelo ceramista durante a confecção do artefato, pois são perceptíveis os traços deixados, por exemplo, pela faca utilizada pelos ceramistas para esculpir no barro já rígido ou raspar a superfície da peça. (Ver fig. 85 e 86).



**Figura 85:** Moringas-moças com marcas deixadas pelo uso de faca para raspar a superfície com o barro rígido, no ano de 2003 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa.

Segundo Santaella (2001, p. 117), a marca expressiva do gesto, na cerâmica, plasma-se através do volume, ritmo, toque, campos de tensão e distensão, vazios e plenos. Na

moringa-moça podem ser percebidos pontos de extrema tensão no gesto do ceramista, ao criar a forma das mãos da peça. O material usado na confecção do artefato, a técnica utilizada para modelar o barro, totalmente artesanal, sem o auxílio do torno oleiro, e o uso de instrumentos para raspar e esculpir a peça, tais como facas e serras, imprimem à superfície marcas que caracterizam e diferenciam a qualidade das formas conseguidas com o barro em contraposição a uma imagem esculpida em madeira, pois esta pela maior resistência do material, exigirá do agente da criação que se imprimam sobre o suporte movimentos gestuais mais vigorosos, além de uma mudança de instrumentos.



**Figura 86:** Antonia Cruz Leite esculpindo a figura feminina na Moringa-moça com o auxílio de faca, no ano de 2003 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa.

A distinção entre a moringa-moça produzida pelos homens e pelas mulheres ceramistas tanto se processa no resultado conseguido no traço, devido ao uso de diferentes instrumentos quando aplicam a decoração, quanto no tratamento e acabamento dado à representação figurativa das formas femininas, pois os homens tendem a produzir formas mais arredondadas, sugerindo uma maior erotização da figura, enquanto as mulheres parecem demonstrar certo recato e timidez quando esculpem a forma humana, principalmente a feminina.



**Figura 87:** Moringa-moça modelada e decorada por Albertina Castro Vieira no ano de 2003 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa.

As dimensões das figuras femininas representadas através de formas arredondadas estão ligadas também aos símbolos de maternidade e fertilidade, revelando desde a era paleolítica uma predominância das mulheres gordas nas representações feitas pelos povos pré-históricos, a exemplo da "Vênus de Willendorf". No entanto, esta esfericidade da forma, como explica Arnheim (1992, p. 197-198) está ligada ao estágio primitivo de confecção formal, em que prevalece o tipo mais elementar de conceito de forma, o da esfera.



**Figura 88:** Moringas-moças produzidas por Marcelo de Castro Vieira no ano de 2003 na sede da Associação em Barra. Foto: Carla Costa.

As formas visuais encarnadas em suportes fixos, caso específico da moringa-moça, regidas por aspectos de secundidade, sofrem o domínio da espacialidade ocupada pelo suporte material, sendo consideradas por Santaella (2001, p. 206) como protótipo da linguagem visual por excelência. Por conseguinte, a matriz da linguagem visual da moringa-moça, apesar de captar e fazer referência a um instante de tempo, não sofre a influência da seqüência temporal que gera movimento e, portanto, não chega a estabelecer uma narrativa via imagens, cuja materialização pode ser verificada no cinema e televisão, exemplos de linguagens híbridas.

As representações mentais, baseadas em existentes, encarnadas na moringa-moça, referenciam o contexto das relações sociais e a visão de mundo na qual estão inseridos os componentes da comunidade dos ceramistas e as jovens representadas, amparados numa tradição ligada à cultura patriarcal que delimita às mulheres, nesta fase da vida, atividades atreladas ao âmbito privado. (Ver fig. 79-83-84)

## CONCLUSÃO

Após realizar um estudo sobre os processos de manufatura, decoração e queima da cerâmica produzida no município de Barra, depois da intervenção do Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, verificou-se que foi introduzida, naquela localidade, uma produção imagística até então inexpressiva naquela região.

A inserção do trabalho masculino e dos cursos oferecidos pelo Instituto Mauá, a partir dos anos 1990, possibilitaram, além da inclusão da manufatura de imagens de santos e orixás, a recuperação de tipologias do passado que foram produzidas pelas mulheres que habitavam e trabalhavam como oleiras no povoado de Caatinginha. Entretanto, a comparação de peças produzidas atualmente pelas ceramistas da Associação Nossa Senhora de Fátima com os escassos registros encontrados na literatura sobre o tema revelou que também houve mudanças na forma, tipologia e decoração de algumas peças.

Objetos cerâmicos como a moringa moça e a moringa pato, produzidas e registradas nos anos de 1950, já não estavam sendo confeccionadas antes da mencionada intervenção do Mauá. A sua confecção foi, então, reativada com aprimoramento plástico em relação às peças produzidas no passado.

Quanto à decoração, verificou-se que há um padrão de motivos fitomorfos que representam a flora local, tais como flores de "boa-noite" e folhas de "picão". Dentre os motivos decorativos geometrizarantes, constatou-se uma padronização de volutas em "cê", pontos alinhados, arabescos, linhas reticuladas na posição oblíqua, motivos em ziguezague, além da grega arredondada.

Os corantes utilizados na decoração são os argilosos, tabatinga e tauá, como, no passado, eram empregados pelos indígenas que habitaram a região. A aplicação da tinta difere entre homens e mulheres, porque estas não dominam o uso do pincel para produzir os "bordados", fazendo uso então de taliscas de buriti.

Quanto aos instrumentos utilizados na modelagem dos artefatos, verificou-se que homens e mulheres usam diferentes ferramentas de trabalho, e que na produção feminina já não se observa, como no passado, o uso de polidores, como o caroço de jatobá.

O processo de queima é o mesmo, tanto para as mulheres quanto para os homens, inclusive por empregarem o mesmo tipo de forno, designado sertanejo.

Após analisar a *moringa-moça*, baseando-se em conceitos semióticos oriundos da teoria dos signos de Peirce, e em reflexões de Lucia Santaella sobre as mudanças no paradigma das imagens visuais, e diferenças do gesto na produção de imagens e suas conseqüências, nas matrizes da linguagem visual, verificou-se que a produção deste artefato cerâmico passou por um processo de transformação na sua feitura, com a introdução do trabalho masculino na Associação dos Ceramistas Nossa Senhora de Fátima, na cidade de Barra.

Estas transformações são conseqüentes da marca introduzida pelo gesto masculino, com o seu despojamento em tratar o tema usando novos instrumentos, que ocasionaram um desvio na marca do grupo. Enquanto as mulheres apresentam certo recato e tensão em modelar a forma da figura feminina, os homens tratam o mesmo tema de forma erotizada.

As diferenças também podem ser percebidas na decoração e no traço superficial deixado na peça, quando são desenhados os motivos decorativos, uma vez que as mulheres utilizam talisca de buriti, enquanto os homens empregam, para o mesmo fim, pincel que lhes garante uma maior leveza e homogeneidade no traço.

Enquadrada no paradigma pré-fotográfico e, portanto, artesanal, a modelagem da *moringa-moça* sofre a ação do agente da criação, por se tratar de um sistema de produção monádico. Objeto único, cada peça instaura um novo ser, e apesar da regularidade da forma, as peças não podem ser consideradas reproduzíveis, pois não existe a possibilidade de fazer cópias em série.

Por se tratar de uma imagem figurativa, se constitui como um índice degenerado, uma vez que, ao contrário da fotografia, na qual o processo de produção da imagem se dá por conexão dinâmica e existencial, na produção cerâmica o processo de criação da imagem passa pela intermediação do ceramista.

No que tange aos processos de manufatura encontrados nos povoados da Barra, verificou-se que estes saberes e aplicações de técnicas rudimentares são conseqüentes da memória coletiva e que possuem uma herança indígena, ainda mais acentuada e preservada do que a verificada na sede do município.

Também é nos povoados que se pode constatar a cristalização da divisão sexual do trabalho na produção de artefatos cerâmicos, enquanto na Barra, já são perceptíveis as rupturas na divisão do trabalho com a introdução do homem na produção da louça de barro e uso de novas técnicas de modelagem e instrumentos ocasionados pelos cursos oferecidos pelo Instituto de Artesanato Visconde de Mauá.

## Referências

ABREU, João Capistrano de. *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Capistrano de Abreu, 1930.

\_\_\_\_\_. *Capítulos de história colonial: 1500-1800*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976 1. ed. 1906.

ALTMAN, Raquel Zumbano. Brincando na história. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.) *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1999. p.

ANAI-BA. *Os povos indígenas na Bahia*. Salvador: Anai, 1981.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1982. (Coleção Reconquista do Brasil).

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional*. 2ª ed., V. III, São Paulo, Melhoramentos, 1967.

ARAÚJO, Heitor de. História da Diocese da Bahia 1900 a 1925. In: *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Salvador, v. 77, p. 425 – 457, 1952a.

\_\_\_\_\_, Heitor de. Cidade da Barra – Cópias de documentos do arquivo municipal 1753 a 1829. In: *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Salvador, v. 77 p. 157 – 161, 1952b.

ARAÚJO, Maria. *Entrevista concedida a Carla Costa*. Barra-BA, 28/06/2003.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Trad.: Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1988. 167p.

\_\_\_\_\_, Giulio Carlo. *Guia de História da Arte*. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. 158 p.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. 7a. ed. São Paulo: Pioneira, 1992. 503p.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro: Glossário de arquitetura e ornamentação*. Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro / Fundação Roberto Marinho, 1979. 220p.il.

AZEVEDO, Paulo Ormindo. Introdução. In: BAHIA. Secretaria da Cultura e Turismo. IPAC-Ba. *Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia*. Salvador: SCT:PEAT, 1999. v.6. BAHIA. Secretaria do Planejamento, Ciência e Tecnologia/Centro de Planejamento da Bahia. *Informações básicas dos municípios baianos, por microrregiões homogêneas*. Salvador, 1978.

BAHIA. Secretaria do Planejamento, Ciência e Tecnologia. Centro de Estatística e Informações. *Informações básicas dos municípios baianos: 10*. Serra Geral. Salvador, 1994.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O feudo: a Casa da Torre de Garcia d'Ávila: da conquista dos sertões à independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 601p.

BAPTISTA, João Gabriel. 1994. *Etnohistória indígena piauiense*. Teresina: Ed. Universitária – UFPI, APL, 115p.

BARRETO, Cristiana. Simbolismo sexual na antiga Amazônia. In: *ANTES: histórias da pré-história*. Rio de Janeiro: (s.n.), 2004. Catálogo de exposição, 12 out. 2004- 09 jan. 2005, Centro Cultural Banco do Brasil.

BARROS, Francisco Borges de. *Bandeirantes e sertanistas baianos*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1919.

BARROS, José d'Assunção. A história cultural e a contribuição de Roger Chartier. *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v.9, n. 1. 2005 p. 125-141.

BARROS, Souza. *Arte, folclore, subdesenvolvimento: continuação à análise de contraste nas sociedades tradicionais*. Rio de Janeiro: Paralelo, 1971. 235 p.

BRAGA, Alex. Barra, Bahia: Descubra um mundo que o mundo ainda não descobriu. In: *REVISTA DOS AMANTES DA NATUREZA*. Editora Europa: Ano 14. Edição 157 - fevereiro de 2001. p. 40-47.

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

BOFF, Leonardo. *Dignitas terrae: Ecologia: grito da terra, grito dos pobres*. 3. ed. São Paulo: Atica, 1999. 341 p.

BOSI, Alfredo. O Tempo e os Tempos. In: NOVAES, Adauto (ORG) *Tempo e História*. São Paulo. Companhia das Letras, 1992. 167p.

BRANDÃO, C. *Antropologia e indigenismo na América Latina*. São Paulo: Cortez Editora, 1981.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 110 p.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história novas perspectivas*. 2 ed. São Paulo: Editora da UNESP, 19.

CALMON, Pedro. *História da Casa da Torre: uma dinastia de pioneiros*. [S.I.]: Livraria José Olympio Editora, 1958.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica: teoria em sociologia da arte*. Trad. Gloria Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 118 p.

\_\_\_\_\_, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983. 149 p

CAMANDAROBA, Joana; BATISTEL, Arlindo Itacir. *Barra: um retrato do Brasil*. 1ª. ed. Edições. Est., 1999.

CAPUCCI, Vitor Zappi. *Fragmentos de cerâmica brasileira*. São Paulo: Editora Nacional ; (Brasília, DF) : INL, 1987. 94p.

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Introdução e notas de Batista Caetano, Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. 2ª ed. São Paulo: [s.n.], 1939

CARVALHO, Orlando M. *O Rio da Unidade Nacional: O São Francisco*. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife: Companhia Nacional, 1937.

CASCUDO, Luis da Camara. *Literatura oral no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1987.

CATHARINO, José Martins. *Trabalho índio em terra da Vera ou Santa Cruz e do Brasil: tentativa de resgate ergonológico*. Rio de Janeiro: Salamandra. 1995. 628p.

CHAVARRIA, Joaquim. *Olaria*. Trad. Lisboa: Estampa, 1999. 64 p.

COIMBRA, Silvia. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

COUTO DE MAGALHÃES, *O selvagem*. 3ª ed. São Paulo: Nacional. 1935. p. 157.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de canudos*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CUNHA, Luiz Antonio, *O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata*. Brasília: São Paulo: FLACSO, Ed. UNESP, 2000. 189 p.

CUNHA, Manuela (coord.). *História dos índios no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, FAPESP, 87 – 102, il.

DANTAS, Cármen Lúcia Tavares Almeida Dantas. *Carrapicho: cerâmica e arte*. Maceió: [s.n.], 1980.

DIFUSÃO CULTURAL DO LIVRO. *Atlas Mundial: geográfico e histórico*. São Paulo: Artestilo – Companhia Gráfica. [19--]. v. 2.

DORIA, Francisco Antonio. *Caramuru e Catarina: lendas e narrativas sobre a Casa da Torre de Garcia d'Ávila*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000. 200p.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 14 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. 170 p.

EDELWEISS, Frederico G. *Frei Martinho de Nantes: capuchinho bretão, missionário e cronista em terras baianas*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Centro de Estudos Baianos, 1979. 68 p.

ETCHEVARNE, C. *Sítios dunares: contribuição à arqueologia do sub-médio São Francisco*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, il. 1991.

\_\_\_\_\_, Carlos. *Acerca das primeiras manifestações ceramistas da Bahia*. In: BRITO, Marusia Rebouças de (Coord.). *Cerâmica popular*. Salvador: Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, 1994. (Artesanato baiano; 1).

FERREIRA, A.B.H. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. tot. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERNANDES, Florestan. *A investigação etnológica no Brasil e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1975. 298 p.

FILHO, Hermano Borba; RODRIGUES, Aberlado. *Cerâmica popular do nordeste*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1969.

FONSECA, Márcio Alves. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo: Educ. 1995.

FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

\_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. Michel Foucault. *Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FREIRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 28ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

\_\_\_\_\_. *Nordeste*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1937.

FROTA, Lélia Coelho. *Bonecos e vasilhas de barro do Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1984. Catálogo de exposição.

FUNARTE. *Artesanato brasileiro*. 3. ed. Introd. Clarival do Prado Valladares. Rio de Janeiro, 1986.

GABBAI, Miriam B.B. *Cerâmica arte da Terra*. São Paulo: Ed. Callis, 1987.

GASPAR, Maria Dulce. *Sambaqui: arqueologia do litoral brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GARCEZ, Angelina, SENA, Consuelo Ponde de. *Juazeiro, trajetória histórica*. Juazeiro: graf. Gutemberg, 1992.

GAUTHEROT, Marcel. *Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Trad. Vera Mello Joscelyne. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. 366p.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

*Glossário de Cerâmica*. Disponível em: <<http://www.ceramicanorio.com/>>. Acesso em 10 julho de 2003.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GONÇALVES, D. N. *A Voz do Rio*. National Geographic Brasil. São Paulo, p. 28-36, dez. 2006.

HALBWACHS, M. A. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice. São Paulo, p. 28-36, dez. 2006.

*HISTÓRIA DO BAIRRO DE FÁTIMA*. Relato escrito pela comunidade do bairro. Barra/Ba, 1984.

*HISTÓRIA da Cidade da Barra*. Disponível em: <<http://www.barra.ba.gov.br/>>. Acesso em 20 de junho de 2006.

*HISTÓRIA da Cidade de Barreiras*. Disponível em: <<http://www.barreiras.ba.gov.br/>>. Acesso em 05 de julho de 2007.

Histórico do Instituto Visconde de Mauá. Disponível em: <http://www.maua.ba.gov.br/>. Acesso em: 10 abr. 2008.

HOHENTHAL JÚNIOR, W. D. *As tribos indígenas do Médio e Baixo São Francisco*. Rev. do Museu Paulista, São Paulo: Museu Paulista, v. 12, 1960. p.: 37-86

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Instituto Antonio Houaiss: Editora Objetiva, 2006. versão 1.0.10

IBGE. *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*. Rio de Janeiro: 1958 v. 20 (Municípios do Estado da Bahia).

KANTOR, Iris. A Academia Brasílica dos Renascidos e o governo político da América portuguesa (1759): contradições do cosmopolitismo acadêmico luso-americano. In: JANCSÓ, István (Org.) *Brasil: formação do Estado e da nação*. São Paulo: FAPESP e HUCITEC; Ijuí: UNIJUÍ, 2003, p. 321-322.

LE GOFF, Jaques. *Memória e História*. Campinas. Ed. Unicamp. 1994.

LIMA, Ricardo Gomes. *Louça de perfeição: a cerâmica baiana do Município da Barra*. Rio de Janeiro: FUNARTE/CFCP, 1996. (Sala do Artista Popular, 67). Catálogo da exposição.

\_\_\_\_\_, Ricardo Gomes. *Ribando potes: cerâmica de Passagem*. Rio de Janeiro: FUNARTE/CFCP, 2003. (Sala do Artista Popular, 113). Catálogo da exposição.

\_\_\_\_\_, Ricardo Gomes. *O povo do Candeal: sentidos e percursos da louça de barro*. Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, 2006. 246f. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – UFRJ, IFCS, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Disponível em: <[http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/doutorado\\_teses.html](http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/doutorado_teses.html)>. Acesso em: 18 jul. 2007.

LIMA, Tânia Andrade. Nos mares do sul: a pré-história do litoral centro-meridional brasileiro. In: *ANTES: histórias da pré-história*. Rio de Janeiro: (s.n.), 2004. Catálogo de exposição, 12 out. 2004- 09 jan. 2005, Centro Cultural Banco do Brasil.

LINS, Wilson. *O Médio São Francisco: uma sociedade de pastores e guerreiros*. 2. ed. Salvador: Progresso, 1960, 226 p.

LUNA, Suely C. de A. *As populações ceramistas pré-históricas do Baixo São Francisco, Brasil*. (Tese de Doutorado). Recife: UFPE. 2001, 280 p.il.

MACEDO, José Norberto. *Fazendas de Gado no Vale do São Francisco*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura. 1952, 70p.

MACHADO, Clotilde de Carvalho. *O Barro na Arte Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Lúcio Ferreira Júnior Artes Gráficas e Editora Ltda., Brasil: 1977, 216p.

MAGALHÃES, Ermi Ferrari. *Navegação no Rio de São Francisco*. Juazeiro: Beira Rio. 1991.

MARTIN, Gabriela. A cerâmica como invenção independente na América. In: *ANTES: histórias da pré-história*. Rio de Janeiro: (s.n.), 2004. Catálogo de exposição, 12 out. 2004- 09 jan. 2005, Centro Cultural Banco do Brasil.

\_\_\_\_\_, Gabriela. Identidades no sertão do Seridó. In: *ANTES: histórias da pré-história*. Rio de Janeiro: (s.n.), 2004. Catálogo de exposição, 12 out. 2004- 09 jan. 2005, Centro Cultural Banco do Brasil.

\_\_\_\_\_, Gabriela. *Pré-histórica do Nordeste do Brasil*. Recife: Editora Universitária – UFPE, 1999.

MARTIN, Gabriela; AGUIAR, Alice. Arte pré-histórica dos índios do nordeste do Brasil. In: *Nordeste indígena*. n. 2. Recife, 1991.

MARTINS, Saul. *Arte e artesanato folclóricos*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1976. 23 p.

MATOS, Eunice. *Entrevista concedida a Carla Costa*. Barra-BA. 28/06/2003.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Bahia, século XIX: uma província no Império*. Rio de Janeiro: 1992.

MEIRELES, Cecília. Artes populares. In: \_\_\_\_\_. *As artes plásticas no Brasil*. Editora Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1952.

MELATTI, J. C. *Índios do Brasil*. São Paulo: Hucitec/ UnB, 1986.

\_\_\_\_\_ Krahô: Enciclopédia : Povos indígenas no Brasil: Instituto Socioambiental– ISA,

© 2001. Disponível em: <http://www.socioambiental.org/pib/epi/kraho>. Acesso em 21 de fev. 2007.

MIRANDA, Agenor Augusto de. *O Rio São Francisco*. 2ª ed. São Paulo: [s.n.], 1941.

MOREIRA, Lucimar et alii. *Diagnóstico indígena participativo: Aldeia Pedra Branca: terra indígena Krahô: Itacajá – Tocantins*. Planaltina DF: Embrapa Cerrados, 2001.

MONTENEGRO, Thomas G. Paranhos. *A província e a navegação do rio São Francisco*. Bahia: Imprensa Econômica, 1875. 240 p.

MURARA, Rose Marie e BOFF, Leonardo. *Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002. 287p.

NASCIMENTO, Ana Amélia Viera. *Dez freguesias da cidade do Salvador: aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: FCEBa./EGBa., 1986.

NEVES, Zanoni. *Navegantes da integração: os remeiros do rio São Francisco*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: De Platão a Peirce*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

NUNES, Luiz Antonio Rizzatto. *Manual da monografia jurídica: como se faz uma monografia, uma dissertação, uma tese*. São Paulo: Saraiva, 2000. 207 p.

OTT, Carlos. *Vestígios de Cultura indígena no sertão da Bahia*. [s.l.]: Secretaria de educação e saúde, 1945. 71p.

\_\_\_\_\_, Carlos. *As Culturas Pré-históricas da Bahia*. 1ª ed. Salvador: Bigraf, 1993.

PAES, Jurema Mascarenhas. *Tropas e tropeiros no Alto Sertão da Bahia no século XIX*. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

PARDAL, Paulo. *Carrancas do São Francisco*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. 32p.

\_\_\_\_\_, Paulo. *Carrancas são a cara de Petrolina*. Suplemento Cultural D. O. PE, Recife, a. 15, p. 26, set. 2000.

PENIDO, Eliana; SOUZA COSTA, Silvia de. *Oficina: cerâmica*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional - SENAC. DN. , 1999.

PEREIRA, Carlos José da Costa. *Artesanato e Arte Popular*. Salvador: Progresso, 1957a. 188 p. (artesanato na bahia e cultura de massa)

\_\_\_\_\_, Carlos José da Costa. *A cerâmica popular da Bahia*. Salvador: Progresso, 1957b, 138 p.

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *Anais Pernambucanos 1591-1634*. Arquivo Público Estadual Pe, 1952. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Anais Pernambucanos - 2 (1591-1634)*. 2ª ed. Recife: FUNDARPE, 1983a. 636 p.il.(Coleção Pernambucana - 2ª fase, 3).

PESSIS, Ane-Marie. A transmissão do saber na arte rupestre do Brasil. In: *ANTES: histórias da pré-história*. Rio de Janeiro: (s.n.), 2004. Catálogo de exposição, 12 out. 2004- 09 jan. 2005, Centro Cultural Banco do Brasil.

PESSIS, A.M., GUIDON, N. Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas. In: VIDAL, L. (Org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel APESP/EDUSP,1992.

PIERSON, Donald. *O homem do Vale do São Francisco*. Rio de Janeiro: Ministério do Interior, SUVALE, 1972, 3 v.

PILEGGI, Aristides. *Cerâmica no Brasil e no mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 1958, 290p.

PINTO, Estevão. *Os indígenas do nordeste*. São Paulo: Nacional.1935 v. 1.

\_\_\_\_\_, Estevão. *Os indígenas do nordeste*. São Paulo: Nacional.1938 v. 2.

\_\_\_\_\_, Estevão. *Etmologia brasileira: Fulniô — os últimos Tapuias*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. 305 p

POMPEU SOBRINHO, Thomaz. *Índios Merrime*. Rev. do Instituto do Ceará. Fortaleza: IC, tomo 45: 5-35, 1931.

\_\_\_\_\_. *Os tapuias do Nordeste e a monografia de Elias Herckman*. Rev. do Instituto do Ceará . Fortaleza: IC, tomo 48: 7-28, 1934.

PUNTONI, Pedro. *A guerra dos bárbaros: povos indígenas e a colonização do sertão do Nordeste do Brasil, 1650-1720*. São Paulo: HUCITEC, EDUSP, FAPESP, 2002.

REGNI, Pietro Vittorino. *Os Capuchinhos na Bahia: uma contribuição para a história da Igreja no Brasil*. Caxias do Sul - RS: Edições Paulinas. 1988.

REVISTA ÉPOCA - ANO III, Nº 134, 11.12.2000

<http://www.epoca.com.br>

REVISTA VELHO CHICO: Patrimônio Mundial. Rede Marketing e Comunicação. Junho de 2002. p. 47

RIBEIRO, D. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

RIBEIRO, Berta Gleizer. *O índio na história do Brasil*. São Paulo: Global, 1979.

\_\_\_\_\_, Berta G. *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Brasília: Instituto Nacional do Folclore, 1983. 253p.

\_\_\_\_\_, Berta G. (org.). *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_, Berta G. *Dicionário de artesanato indígena*. São Paulo: Ed. EDUSP, 1988.

ROCHA, Geraldo. *O rio de São Francisco: fator precípua da existência do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional. Rio de Janeiro, 1940.

SAMPAIO, Teodoro. *O rio São Francisco e a Chapada Diamantina*. Introdução e notas de José Carlos Barreto de Santana. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTAELLA, Lúcia e Winfried Nöth. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora. Visual. Verbal*, São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANTOS FILHO, Lycurgo, *Uma comunidade rural do Brasil antigo* (aspectos da vida patriarcal no sertão da Bahia nos séculos XVIII e XIX). São Paulo: Nacional, 1956.

SERAFIM LEITE. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Portugalia; Civilização Brasileira. 1938. Tomo V.

SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira; AMARAL, Braz do. *Memórias históricas e políticas da província da Bahia*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1919.

SCHWARTZ, Stuart. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550 – 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOARES, Lélia Gontijo. Bonecos e vasilhame do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais: permanência e mudança. In: \_\_\_\_\_. (Coord.). *Bonecos e vasilhas de barro do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais – Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1984. Catálogo da exposição.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação Histórica do Brasil*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1990.

TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. São Paulo: Editora UNESP; Salvador, BA: EDUFBA, 2001.

TRONCO MACROJE. Disponível em: <<http://www.mananciais.org.br/pib/portugues/linguas/macroje.shtm>>. Acesso em: 18 jun. 2007.

UNGER, Edyla Mangabeira. *O sertão do velho Chico: um relato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 119 p. (Retratos do Brasil; 114).

UNGER, Nancy Mangabeira. *Da foz à nascente: o recado do rio*. São Paulo, Cortez; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

URBAN, Greg. História da cultura brasileira segundo as línguas nativas. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (coord.). *História dos índios no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, FAPESP, 1998, 87 – 102, il.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Guarany: 80 anos de carrancas*. Rio de Janeiro: Berlendis, 1981, 90p.

VIANNA, Urbino. *Bandeiras e Sertanistas Bahianos*. São Paulo: Companhia Nacional, 1935, 207p. map. (Biblioteca Pedagógica Brasileira, v. 48)

VIANNA, Francisco Vicente. *Memórias sobre o Estado da Bahia*. Bahia: Typ. Diário da Bahia, 1893.

VILHENA, Luís dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. Bahia: Etapa, 1969. 3 v.

WILLEKE, Venâncio. *Franciscanos na história do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977. 152 p.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: Um paralelo entre ciência e arte. Polêmicas do nosso tempo*. Campinas. SP: Autores Associados, 1998. 107 p.

ZANETTINI, PauloEduardo. *Pequeno roteiro para classificação de louças obtidas em pesquisas arqueológicas de sítios históricos*. Arqueologia. Curitiba: UFPR, 5:117-30. 1986.

ZANINI, Walter. *Historia geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v. : il.

ZILIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

### Normas para uma pesquisa de cerâmica folclórica\*

- 1) Nome – anote o nome, prenome, e quando houver, apelido. Se houver apelido, verificar relação com a atividade do ceramista.
- 2) Sexo – sendo a cerâmica uma atividade feminina, este registro é importante.
- 3) Idade – a importância da idade é grande. O ceramista apela para ajudantes mais moço, o que influi no espírito da obra. Item confere dois outros: quando começou a trabalhar (idade) e há quanto tempo trabalha.
- 4) Nacionalidade e ascendência – verificar-se-á a capacidade de integração no espírito ou a influência estrangeira que sofre a cerâmica
- 5) Estado civil – saber se existe influência ou auxílio do cônjuge.
- 6) Dados biográficos – evitar o exagero ou deformação da verdade por parte do informante.
- 7) Há quanto tempo faz cerâmica? Observar a capacidade de progresso e evolução do artista.
- 8) Onde aprendeu? – cidade, vila, sítio ou indústria.
- 9) Com quem? se for parente, amigo, profissional ou grupo de trabalho.
- 10) Em que local trabalha? Interior ou exterior, cômodo reservado para o trabalho, qual a metragem.
- 11) Dedicar-se unicamente à cerâmica ou esta é uma atividade secundária? Se dá para manter a família ou compensa como auxílio financeiro?
- 12) Onde vai buscar o barro? Distante ou próximo do local de trabalho. Quanto paga? A quem pertence?
- 13) Qual o meio de transporte que emprega para trazer o barro até o local do trabalho? É pago? Quanto? Dificuldades maior ou menor do ceramista.
- 14) Onde guarda o barro? Fora ou dentro de casa.
- 15) Como guarda o barro? Em montes, blocos quadrados, bolas? Por que o faz de determinada maneira.
- 16) Qual é a época do ano em que trabalha? Entre duas colheitas no caso de sitiante/piracema no de pescador, em época de folga ou por outro qualquer motivo.
- 17) Usa torno? Verificar onde aprendeu a lidar com esse aparelho, de que tipo é e com quem aprendeu.

---

\* As entrevistas realizadas junto aos ceramistas tiveram como parâmetro: ANDRADE FILHO, Oswald de. *Normas para a Pesquisa da Cerâmica*. Cadernos de Folclore n.º 11. CDFB – MEC. Rio de Janeiro, 1971.

- 18) Como inicia a peça? Verificar se existe auxílio de aparelho estranho, lata ou qualquer objeto ou se simplesmente faz a base para subir com as paredes.
- 19) Que técnica emprega? Verificar se é a de corda (rolos superpostos e apertados com os dedos molhados, ou qualquer outro como o torno. Sendo a técnica de corda universalmente empregada quando não existe torno, essa parte deve ser muito bem observada.
- 20) Se coloca sob a peça alguma tábua ou outra chapa qualquer. Se trabalha sobre a mesa, caixote ou no chão (observar a posição)
- 21) Se a ceramista gira a peça para modelá-la e para que lado.
- 22) Quais os instrumentos que usa?
- 23) Quanto tempo trabalha por dia?
- 24) Quantas peças faz por dia?
- 25) Que tipo de peças fabrica? Moringas, vasos para guardar água, bilhas, potes, etc.
- 26) Que nome dá a essas peças?
- 27) Produz conjuntos de peças? Como se chama? Escreva e enumere bem essas diferentes peças.
- 28) Usa sempre taguá? Quando não o usa, por que não o faz?
- 29) Passa o taguá liso sobre alguma peça? Qual o aparelho que usa para aplicá-lo? Passa-o com o barro úmido ou seco?
- 30) Faz desenhos? Porque os faz? Observar se são antropomorfos, zoomorfos ou abstratos.
- 31) Seca as peças na sombra ou no sol?
- 32) Observar se existem enfeites em relevo e qual a técnica, abstrata ou figurativa, observando as mesmas características do item 30.
- 33) Usa forno? Observar tipo, capacidade, material para queima: madeira que usa ou qualquer outra coisa.
- 34) Onde é colocado o forno? Perto ou longe do local de trabalho?
- 35) Em que época se dá a queima? Se leva em consideração as fases da lua.
- 36) Quantas vezes queima por ano?
- 37) Qual é a capacidade do forno?
- 38) Como arruma o material? Maneira de colocar as peças.
- 39) Verificar se só queima peças caseiras ou aproveita forno de outra pessoa, ou olaria?
- 40) Quanto tempo leva para queimar?
- 41) Quanto tempo leva desde a hora em que a peça entra no forno até a hora em que sai?

42) Em que local aplica o taguá? Se emprega tintas a óleo, vernizes ou têmperas, por que o faz e desde quando?

#### Segunda fase

44) Onde vende?

45) Qual a finalidade dos que compram?

46) Se vende fora de casa, qual o meio de transporte?

47) O veículo é próprio ou alugado?

48) O local em que vende é alugado ou cedido gratuitamente por particular ou entidade oficial?

49) Em que dias da semana vende? De manhã? De tarde?

50) Usa as suas próprias peças? O pesquisador deve anotar os locais em que encontra o material.

#### Normas para a cerâmica figurativa-utilitária

1) Usa taguá? Se não por que não o faz?

2) Usa qualquer outro tipo de tinta? Qual é? Onde compra? Quanto custa? Óleo, verniz, tempera ou esmalte. Tempera – pó, água e cola para ter resistência. Sem cola sai facilmente.

3) Como trabalha a peça?

Saber se é feita totalmente à mão, depois tirada à forma do gesso negativo para depois tirar a peça em positivo. Saber se usa torno. Verificar quais os materiais usados e a técnica também.

4) No caso dos itens 30 e 32, lembrar-se de que os enfeites a que nos referimos são aplicados às peças.

5) O item 43 é muito importante para a cerâmica utilitária-figurativa.

P.S. > Verificar, no caso de figurativos, se trabalha com fornos.

6) Verificar o processo para vidrar as peças.

## ANEXO A:

## Povos Indígenas Identificados no Estado da Bahia

A tabela abaixo representa o trabalho de identificação dos Povos Indígenas existentes no Estado da Bahia, realizado pela Associação Nacional de Ação Indígena – ANAI, em 1999, os quais estariam concentrados em três regiões do território estadual, conforme distribuição nos diversos municípios do Estado, a saber:

## Região Norte

Povos Indígenas	Terras Indígenas	População estimada	Municípios abrangidos
Tumbalalá	Tumbalalá	Sem informação	Abaré, Curaçá
Truká	Porto da Vila	Sem informação	Curaçá
Tuxa	Rodelas	607	Rodelas
Pankararé	Pankararé	270	Glória, Rodelas, Paulo Afonso
Pankararé	Brejo do Burgo	644	Glória, Rodelas, Paulo Afonso
Tocas	Tocas	Sem informação	Euclides da Cunha
Kaimbé	Massacará	349	Euclides da Cunha
Kaimbé	Muriti	Sem informação	Euclides da Cunha
Kiriri	Rodeador	50	Cícero Dantas
Kiriri	Kiriri	1.350	Banzaê, Quinjingue

Fonte: ANAI, Ba - 1999

## Região Oeste

Povos Indígenas	Terras Indígenas	População estimada	Municípios abrangidos
Tuxá	Ibotirama	617	Ibotirama
Aricobé	Angical	Sem informação	Angical
Atikúm	Angical	400	Angical
Pankaru (Kinâme)	Vargem Alegre	981	Serra do Ramalho

Fonte: ANAI, Ba - 1999

## Região Sul

Povos Indígenas	Terras Indígenas	População estimada	Municípios abrangidos
Tupinambá de Olivença	Olivença	Sem informação	Ilhéus
Pataxó (hãhãhãe)	Nova Vida	304	Ilhéus
Pataxó (hãhãhãe)	Caramuru-Paraguaçu	1.133	Pau Brasil
Pataxó	Mata Medonha	148	Santa Cruz de Cabrália
Pataxó	Coroa Vermelha	1.518	Porto Seguro, Sanat Cruz de Cabrália
Pataxó	Barra Velha	962	Porto Seguro
Pataxó	Monte Pascoal	9.000	Porto Seguro
Pataxó	Imbiriba	133	Porto Seguro
Pataxó	Trevo do Parque	110	Itamaraju
Pataxó	Corumbazinho	210	Prado
Pataxó	Aldeia Velha	253	Porto Seguro
Pataxó	Águas Belas	268	Prado

Fonte: ANAI, BA - 1999