

A RESISTÊNCIA DO SOLO

Diálogos e narrativas da terra no Alto Alentejo

Hellington Ricardo Vieira

Tese de Doutoramento em Antropologia

Agosto, 2025 (versão corrigida)

Tese para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Antropologia, realizada sob a orientação científica da Dra. Catarina Alves Costa.

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas
no texto, nas notas e na bibliografia.

O(A) candidato(a),



Lisboa, 25 de Setembro de 2024

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a
designar.

O(A) orientador(a),

Assinado por: **Catarina Sousa Brandão Alves
Costa**
Num. de Identificação: 07751199
Data: 2024.09.27 09:55:25 +0100

Lisboa, ... de de

Aos meus pais, Lourdes e Altevir.

AGRADECIMENTOS

Ao meu tutor, Dr. Pedro Prista; à minha orientadora, Dra. Catarina Alves Costa; ao Dr. Miguel Vale de Almeida; à Dra. Maria Cardeira da Silva; à Dra. Amélia Frazão Moreira; aos professores e professoras do corpo docente do Doutoramento 2020-2024 (associação NOVA-FCSH/ISCTE). Às pessoas de Flor de Rosa e aos artesãos e artesãs do Alto Alentejo, especialmente, ao oleiro Rui Heliodoro, à Josefina Subtil, à Maria Armanda Pinheiro Claro, à Alexandrina Capão, ao Gonçalo Lourenço, à Cláudia Tavares Soares e à Ana Paula Leitão dos Santos. Ao João Coelho, pelo apoio sempre presente. À Isabel Zambujal, à São Miguel Silva, ao Possidónio Cachapa, ao Rodrigo Lacerda, à Tina Coelho, ao Luís Fernambuco, ao Ricardo Leandro, à Margarida Mendes e a todas as pessoas que me acompanharam neste percurso.

A RESISTÊNCIA DO SOLO – Diálogos e narrativas da terra no Alto Alentejo

Tese de Doutoramento

HELLINGTON RICARDO VIEIRA

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: solo, material natural, artesanato, arte

Uma mistura específica de barros que oferecia resistência ao fogo e ao choque atribuiu à olaria utilitária da Flor da Rosa a apreciada característica da durabilidade. Durante séculos, esse barro fez desta aldeia um reconhecido centro oleiro. No entanto, nos últimos anos, os poucos oleiros em atividade substituíram o barro local pelo industrial, facto que nos pode fazer questionar se a louça ali produzida não terá perdido as suas características essenciais, pois estas advinham daquela específica mistura de barros. Pela mesma razão, podemos questionar se a louça deveria voltar a ser produzida com o resistente barro presente no solo local. Antes de tentar responder a questões como estas, fez-se necessário ampliar o questionamento. O artesanato é habitualmente visto como algo inofensivo ao meio-ambiente; no entanto, desde há milhares de anos e à volta do globo, através do fogo da olaria, temos transformado o solo fértil e os organismos vivos que nele habitam em matéria morta. Para refletir sobre a relação entre o humano e os materiais naturais, esta investigação propõe dar atenção não apenas às pessoas mas também àquilo que o solo nos tem a dizer. Mas para isso podemos assumir que o solo fala? Se sim, o que nos diz o solo? A partir destas questões e como parte desta investigação-ação, desenvolveu-se um projeto

artístico com as pessoas ligadas à aldeia de Flor da Rosa, que não sugere nem a continuidade da produção de louça utilitária, nem a desistência desta, mas tenta antes ouvir a voz do solo para, a partir daí, contribuir com novas reflexões e percepções sobre a relação das pessoas com a terra.

SUMMARY

KEYWORDS: soil, natural material, handicrafts, art

A specific mixture of clays that offered resistance to fire and shock gave the utilitarian pottery of Flor da Rosa the appreciated characteristic of durability. For centuries, it made this village a renowned pottery center. However, in recent years, the few potters who have continued to work have replaced the local clay with industrial clay, a fact that makes us wonder if the pottery produced there hasn't lost its essential characteristics, since they came from that specific mixture of clays. For the same reason, we can question whether the earthenware should be produced again with the resistant clay present in the local soil. Before trying to answer questions like these, it was necessary to broaden the questioning. Handicrafts are usually seen as harmless to the environment, yet for thousands of years we have been transforming fertile soil and the living organisms that inhabit it into dead matter all over the globe through the firing of pottery. In order to reflect on the relationship between humans and natural materials, this research proposes paying attention not only to people but also to what the soil has to tell us. But can we assume that the soil speaks? If so, what does the soil tell us? Based on these questions and as part of this investigation, an artistic project was developed together with the people linked to Flor da Rosa, which neither suggests continuing to produce utilitarian crockery nor giving up, but rather tries to listen to the voice of the soil in order to contribute new reflections and perceptions about people's relationship with the land.

ÍNDICE

Introdução	11
Capítulo I: Metodologia	29
I. 1. Cronograma	39
Capítulo II: A terra.....	41
II. 1. O oleiro resistente	56
II. 2. Os antigos oleiros.....	74
Capítulo III: O barro	89
III. 1. A Escola da Olaria de Flor da Rosa.....	114
III. 2. A Casa da Olaria	122
Capítulo IV: O tempo do barro	131
Capítulo V: O solo	175
Capítulo VI: A voz do solo	223
Capítulo VII: Eu solo recorde	263
VII. 1. O cântaro	272
VII. 2. A telha.....	282
VII. 3. O cantil	296
VII. 4. A caçarola	307
VII. 5. A chocolateira	314
VII. 6. O alguidar.....	321
VII. 7. A talha	330
VII. 8. A frigideira	344
VII. 9. O barril	353
VII. 10. Os tijolos	360

VII. 11. O tacho.....	370
VII. 12. O caldeirão.....	380
Conclusão	389
Referências bibliográficas	399
Anexos	411

INTRODUÇÃO

“Escritor, afinal, além de oleiro, o dito deus também sabe escrever direito por linhas tortas, não estando cá ele para soprar pessoalmente, mandou quem fizesse o trabalho por sua conta, e tudo para que a ainda frágil vida destes barros não venha a extinguir-se amanhã no cego e brutal abraço do fogo.”

José Saramago (2000: 188)

Antes de pôr os pés na terra, o meu foco eram as mãos. Ao decidir investigar sobre a olaria e antes de partir para o trabalho de campo na aldeia de Flor da Rosa, foi necessário fazer uma reflexão inicial sobre algumas questões relacionadas com o trabalho manual e o artesanato. Talvez houvesse no meu ponto de partida alguma esperança de encontrar nas mãos dos artesãos, e nas peças feitas por elas, linhas que indicassem um caminho para a continuidade e a preservação do saber-fazer local. O primeiro passo foi procurar autores que me ajudassem a seguir este percurso e a questionar as minhas próprias intenções iniciais.

Segundo Richard Sennett (2020), o artesanato (*craftsmanship*) é a atividade manual (*craft*) executada com o tempo necessário para alcançar alta qualidade, é o fazer com tempo e bem feito. A questão do tempo de execução abordada por este autor está também presente no capítulo “*Bodies on the Run*” do livro *Making* (2013) de Tim Ingold, que relaciona o tempo com a essência do trabalho manual. Segundo Ingold, o fazer de algo é um diálogo entre o *maker* e o material, que dura o seu tempo, não é algo instantâneo, mas sim algo que nasce de um fluxo de movimentos e de relações físicas, sensoriais e emocionais. Ingold (2013: 108) diz-nos que “*such mixture, where sentience and materials twine around one another on their double thread until – like lovers’ eye-beams – they become indistinguishable, is of the essence of making*”. Na análise deste autor, a questão do tempo aparece como fundamental tanto durante o período no qual o artesão interage com o material como também no antes e no depois. Eu começava então a ter a noção de que o meu trabalho de campo não se poderia restringir ao interior da oficina do oleiro. Seguindo estes entre outros autores, tornou-se evidente que seria necessário dedicar tempo ao percurso do material antes e depois do contacto entre o mesmo e as mãos do artesão.

A viagem do material começa muito antes desta interação e irá continuar depois dela, seguindo o fluxo da matéria, a linha da sua existência. As coisas seguem um percurso de metamorfose e adaptação, através das gerações humanas (Sennett, 2020: 26). Alfred Gell, no seu livro *Arte e agência* (2018), cita o exemplo de uma pedra lascada encontrada numa praia que, ao ser considerada pelo observador como um instrumento, pode indicar a existência de intenções ou capacidades de outra pessoa,

que existiu no passado (Gell, 2018: 44). Portanto, um objeto pode levar consigo a subjetividade de um “agente”, alguém que, segundo Sherry Ortner (2006: 136), tem a capacidade de “agência”, ou seja, que é capaz de desejar, de formar intenções e de agir criativamente. Enquanto Ortner (2006: 134), no seu ensaio, reforça a intencionalidade do agente, Gell (2018: 55) reforça a identidade. Seja através da intencionalidade ou da identidade, o facto é que ambos os autores se referem à subjetividade que existe no interior dos indivíduos e que se pode manifestar no seu exterior, de forma concreta, como, por exemplo, num objeto, sendo o corpo humano o instrumento mediador. Trata-se da interioridade (intencionalidade, subjetividade, sentimentos, consciência) refletida através da fisicalidade (características fisiológicas, anatómicas, sensório-motoras) por meio de ações e comportamentos, de forma intencional ou não (Descola, 2023: 116). Talvez venha daí o nosso fascínio pelos objetos criados pela mão humana, por transportarem com eles, na sua viagem através dos tempos, o “algo imaterial e misterioso” que existe no interior do ser humano (Descola, 2023: 120). Neste sentido, estes objetos deixam de ser natureza bruta e passam a ser produtos de uma cultura, se entendermos cultura como uma concreção de técnicas, de costumes, de ideias e de crenças engendradas por indivíduos, mas mais duráveis do que qualquer um deles (Lévi-Strauss, 2009: 53).

Antes de partir para o trabalho de campo, preparava-me para olhar atentamente os objetos produzidos pelas pessoas de Flor da Rosa e, ao seguir os seus percursos, encontrar traços do passado, respostas para as minhas primeiras dúvidas ou talvez novas questões. Esperava que, de alguma forma, aqueles objetos tivessem algo a dizer-me. Richard Sennett levou-me a olhar de forma distinta para as peças feitas de barro ao lembrar que, nas guildas da idade medieval, os objetos não apenas transmitiam mensagens, como também tinham uma voz:

“O jovem aprendiz [...] não podia falar nem explicar; a personalidade do artesão não entrava em cena; os rituais estavam voltados para a avaliação de objetos de fatura humana por seus próprios méritos, e o objeto tinha de falar por si mesmo. Nossos antepassados medievais tratavam de estabelecer objetivamente a qualidade pela discussão em busca de um consenso e o faziam por

uma peculiar forma de locução. A maneira habitual de se referir aos objetos era «ele» em vez de «aquilo». A fala profissional medieval levou essa locução verbal um passo adiante; os objetos eram tratados como se fossem vivos, como se tivessem sido magicamente transformados em seres com os quais se conversava e discutia.” (Sennett, 2018: 138)

Ao vislumbrar os componentes imateriais de uma peça de olaria, o etnógrafo pode questionar-se sobre o que fazer com este vislumbre. Os traços de subjetividade dos objetos podem-se tornar ainda mais nítidos quando observados com distanciamento pelos olhos do etnógrafo (Leal, 2000: 108). Poderá este olhar contribuir para definir quais os objetos que devem ser preservados e quais é que não o devem ser? Poderá contribuir para a definição de quais devem continuar a ser produzidos ou reproduzidos? Poderá este vislumbre ajudar a evitar o desaparecimento dos saberes populares? Que ações pode o etnógrafo executar para contribuir com os diálogos à volta do artesanato? À primeira vista, as respostas não me pareciam óbvias.

Os objetos de tempos passados resultantes dos saberes tradicionais são índices de artesãos de outros tempos, que os criaram e que tinham as suas intenções e vontades. No entanto, os artesãos de hoje em dia, provavelmente, têm outras intenções e vontades. Ortner (2006: 68) diz que a agência de projetos deste tipo tem que ver com pessoas que nutrem desejos de ir além das suas próprias estruturas de vida, inclusive das suas próprias estruturas de desigualdade. Estas estruturas estão relacionadas com os seus contextos, os seus tempos que, entretanto, mudam. Como Bauman diz em *Retropia* (2017: 4), um sentimento, como por exemplo o medo, continua sempre o mesmo através dos tempos, mas as suas causas mudam, porque o contexto muda. Ao analisar um objeto produzido hoje que tenha a mesma forma de um objeto produzido no século passado, é preciso levar em consideração que a subjetividade do artesão que o origina hoje é diferente da subjetividade do artesão de outrora. Por esta entre outras razões, parecia-me claro que não devia cair na armadilha de uma nostalgia irrefletida que pudesse resultar numa procura por dar continuidade à produção de objetos tradicionais que talvez tivessem deixado de fazer sentido para os artesãos que os originaram. É importante que tenhamos o cuidado de

não cairmos na tentação de procurar um passado idealizado, como um terreno descrito por Bauman (2017: 6), como pensado para fornecer um grau satisfatório de autoconfiança. Nem aceitar, sem questionamentos, a resistência à mudança fundamentada na busca de permanência e de estabilidade através dos objetos que nos rodeiam (Halbwachs, 1969: 130). Pois também temos de levar em consideração que, mesmo que a agência dos objetos não seja comparada à humana, eles podem *“sometimes ‘express’ power relations, ‘symbolize’ social hierarchies, ‘reinforce’ social inequalities, ‘transport’ social power, ‘objectify’ inequality, and ‘reify’ gender relations”* (Latour, 2005: 72), ações sobre as quais devemos refletir e nos devemos questionar. É necessário analisar o passado e as mudanças que aconteceram no contexto estudado até ao momento presente. E então, refletir sobre o futuro destes objetos. Intelectuais do passado, que realizaram esforços admiráveis de preservação de objetos e saberes populares, em alguns casos, parecem tê-lo feito com base em alguma idealização ou algum romantismo em relação ao tempo passado. Vejamos, por exemplo, estas citações do historiador, crítico de arte e museólogo Joaquim de Vasconcelos:

“A afeição [...] do artífice ao feitio do seu cântaro, da sua bilha, da sua malga, etc., é tal, que ninguém se atreveu a deturpar uma forma, a acrescentar um esmalte, uma cor, um risco, um ponto, um nada, à imagem que os séculos consagraram!” (Vasconcelos, 1883, em Leandro, 2016: 168)

Ao mesmo tempo que exalta o passado, Vasconcelos parece obscurecer o futuro, como por exemplo acontece nesta citação:

“Urge acudir às aldeias – amanhã será tarde, amanhã teremos os caminhos de ferro, a invasão desordenada de novas ideias, os novos usos e costumes; amanhã teremos ali a moda [...], a obliteração dos puros, a ruína das indústrias caseiras, da olaria, dos tecidos, dos bordados e das rendas, conservadas com tanto carinho.” (Vasconcelos, 1882, em Leal, 2006: 131)

Também pode ser importante termos atenção ao facto de que as formas como os intelectuais do passado, defensores do artesanato, argumentavam a favor da sua continuidade podem ter deixado de ser adequadas aos tempos atuais, quando correriam o risco de ser confundidas com discursos elitistas ou populistas, como por exemplo neste caso:

“A tigela de barro, em que o lavrador portuguez come o seu magro caldo, póde ainda, finda a merenda, erguel-a em acção de graças, e pousal-a aos pés do altar doméstico, porque é ainda a fôrma pura, genial, da arte, conservada através dos séculos pelo coração puro do povo, e evocada pela mão fiel do oleiro das aldeias.”
(Vasconcelos, 1882, em Leandro, 2014: 335-336)

Houve tempos em que os ofícios e tradições populares eram recorrentemente classificados como “tesouros” ou “monumentos”, como se fossem “antiguidades vivas” representantes de tempos remotos (Leal, 2006: 102). Por outro lado, em determinados períodos do passado mais recente, como em meados no século XX, foram frequentemente caracterizados como “grosseiros”, “primitivos” ou “selvagens” (Leal, 2006: 103). Talvez agora seja o momento de tentarmos evitar juízos acerca do valor estético do artesanato do passado, sejam estes favoráveis ou desfavoráveis, e de olharmos com mais atenção ao artesão do presente. Em vez de sustentarmos a urgência de acudir às aldeias ou salvar determinados objetos, como etnógrafos, o primeiro passo será olharmos para o artesão à nossa frente e tentarmos compreender as suas intenções, as suas vontades, os seus medos. Segundo Carole McGranahan, a etnografia do terreno leva-nos a ver como as pessoas experimentam categorias abstratas nas quais estão inseridas, aspetos da vida que não são facilmente demonstrados por métodos quantitativos ou qualitativos:

“Contemporary anthropology is about the whole of human life, society and culture – about stories and communities, problems and practices, the cultural logics and the estate structures that frame

people's everyday lives, and the myriad and cultural means by which people make their way in the world.” (McGranahan, 2006: 255)

O caminho que o artesanato irá seguir será o caminho do artesão. Uma forma de o etnógrafo acompanhar e compreender este caminho é seguir junto nesta viagem, passo a passo, lado a lado, durante um longo período de tempo. Seguindo também o percurso do material com o qual o artesão trabalha e das peças produzidas pelas suas mãos, com um olhar atento ao presente, à paisagem ao redor e às pessoas à nossa frente. Com estes entre outros pensamentos em mente, tinha chegado a altura de partir para o trabalho de campo na aldeia de Flor da Rosa.

Uma mistura de barros que oferecia resistência ao fogo e ao choque atribuiu às peças de olaria produzidas em Flor da Rosa a característica da durabilidade, tão valorizada em tempos remotos, principalmente pelas pessoas de escassos recursos, neste caso, a maior parte da população. Durante décadas, o resistente resultado desta mistura de barros reforçou a notoriedade da louça local, de carácter utilitário, tornando-a em impulso, orgulho e sustento para as famílias da aldeia. Com as mudanças dos tempos, por exemplo, com a introdução de novos materiais como o plástico e o alumínio, esta indústria perdeu força e entrou em decadência. Nas últimas décadas, o barro local deixou de ser utilizado, tendo sido progressivamente substituído pelo barro industrial, geralmente, de origem espanhola. Este facto pode-nos levar a questionar se a louça utilitária ali produzida não terá perdido as suas características essenciais, já que estas derivavam daquela específica mistura de barros.

Em 2022, a seguir ao primeiro ano de pandemia de Covid-19, apenas um oleiro continuava em atividade em Flor da Rosa. O oleiro tratado nesta tese pelo pseudónimo Francisco é considerado pelos moradores como o último oleiro da aldeia, o exemplo da resistência de um ofício. Formado por via da tradicional relação de mestre-aprendiz, tornou-se então no único detentor dos saberes antigos que incluem os conhecimentos sobre as valiosas misturas de barros locais. Este oleiro foi o principal interlocutor nesta investigação, para além de outros residentes da aldeia, descendentes de antigos oleiros e representantes das instituições locais relacionadas com o artesanato, mais especificamente, com a olaria.

Baseada no método etnográfico tradicional (uma estadia prolongada no terreno, observação participante, conversas informais, entrevistas semiestruturadas e relatos de vida), esta investigação focou-se na aldeia de Flor da Rosa, na sua população, história e geografia, para refletir sobre a relação desta comunidade com o artesanato, com o saber-fazer local, com a produção de objetos originários da terra sob os seus pés, ou seja, da relação das pessoas com o solo ao seu redor, mais especificamente, com o barro, a parte do solo tratada como recurso fundamental para a produção oleira. A resistência do solo que fortaleceu a produção de louça utilitária e influenciou a formação desta comunidade, a resistência do barro em acompanhar um ritmo acelerado de produção (devido às necessidades da secagem que acompanhava o ritmo das estações do ano), a resistência dos artesãos às mudanças dos tempos são alguns dos temas abordados. Buscou-se também ampliar a visão no espaço e no tempo, ao procurar compreender o fluxo dos materiais (Ingold, 2013), mais especificamente, do barro; buscou-se olhar para o tempo do antes, do durante e do depois do trabalho manual; refletir sobre o outro tempo, o passado e o futuro dos objetos e dos materiais, assim como sobre o tempo do outro, o artesão, aquele que não é necessariamente o meu, o tempo refletido no seu modo de vida e de “fazer”; buscou-se olhar com proximidade para a relação entre o tempo e as características fundamentais do artesanato; assim como refletir sobre o que a nossa relação com os objetos e os materiais revela sobre o ser humano.

Ainda como ponto de partida, gostava também de esclarecer que uma das preocupações durante esta investigação foi refletir sobre a diferença entre as palavras “barro”, “solo” e “terra”. Ao referirmos o “barro” como “solo” ou como “terra” temos de ter a consciência de que a escolha das palavras traz com elas significados que mudam em diferentes contextos. Qual será a palavra mais adequada atualmente, em tempos de crise ecológica? Quando olhamos para o solo e o relacionamos com a crise climática pode ser difícil decidir se devemos olhar para frente ou para trás, se olhamos para o chão ou para o céu. Bruno Latour ajuda-nos a escolher um caminho:

“Se o futuro e o porvir nos levam a diferentes direções, isso também ocorre com a palavra *solo*. Dependendo se você fala do solo

como gleba e *terroir*, ou do solo como Terra, a flecha do tempo muda imediatamente de orientação. Você passa da atitude reacionária para a atitude progressista. Insistir no solo e no *terroir* é ser reacionário à moda antiga – invocando «a terra que não mente».” (Latour, 2020: 380)

É interessante realçar que o termo *terroir* aponta para localidade, região e costumes. Normalmente, tem sido associado a movimentos de extrema-direita e ao lema nazi *Blut und Boden* (sangue e solo). Mas guarda também um sentido prosaico presente na vinicultura, significando a relação mais íntima possível entre solo e o microclima (Latour, 2020: 380). Quando Sennett (2020: 160) diz que, “nas mãos do artesão, a argila cozida torna-se um símbolo de integridade, uma virtude natural que foi feita, e não simplesmente encontrada à disposição na natureza”, podemos também pensar que esta “virtude natural” retirada de contexto pode ser, por exemplo, instrumentalizada em discursos nacionalistas.

Portanto, antes de prosseguir, proponho esclarecer o modo como as palavras “barro”, “solo” e “terra” foram empregadas no âmbito desta investigação, com recurso às definições do Instituto Mediterrâneo para a Agricultura, Ambiente e Desenvolvimento, da Universidade de Évora, em 2013.

Entende-se como “barro” uma parte do solo, também chamada de argila, que pode conter sedimentos trazidos pelo vento ou pela chuva, folhas, raízes e galhos secos, restos de insetos e de outros animais mortos. Este tipo de material natural, depois de tratado e, geralmente, misturado com diferentes tipos de barros, é utilizado como recurso, ou seja, matéria-prima para a olaria. É também comum chamar “barro” a uma peça de olaria que é produzida através do cozimento deste material. Os barreiros, ou seja, as zonas onde o barro ou a argila são encontrados e extraídos, fazem parte da camada superficial da terra, o solo.

Tratamos como “solo” a parte da terra composta por matéria orgânica e inorgânica onde é possível cultivar, ou seja, onde podem crescer plantas. A expressão “solo fértil” refere-se a esta capacidade de fornecer água e nutrientes às plantas nas proporções adequadas ao seu crescimento e produtividade. O solo oferece uma

enorme quantidade de micro-habitats, que são nichos de crescimento para os diferentes microrganismos. Numa colher de solo existem mais microrganismos vivos do que habitantes na Terra. Os microrganismos existentes no solo intervêm numa série de processos fundamentais para a sua fertilidade, como, por exemplo, a transformação da matéria orgânica em inorgânica (mineralização). No solo encontra-se cerca de 25% da diversidade da vida terrestre.

Por último, “terra” é uma palavra que se refere ao solo de forma mais abrangente, trata-se da superfície sólida da crosta terrestre, em oposição ao mar. A camada onde pisamos, construímos, cultivamos, etc. O solo pode ser visto como uma parte da terra, assim como as estradas, as rochas, os campos, os desertos, etc. É importante referir que, em determinados contextos, “terra” também pode ser uma povoação, localidade ou pátria.

Convém esclarecer também que, durante a escrita, fiz sempre a distinção entre o barro em estado de material natural e o barro em estado de peça de olaria. Como material natural, o barro foi tratado como uma “coisa” que existe na natureza; no entanto, como resultado da interação entre o material natural e o ser humano, ou seja, como peça de olaria, o barro é tratado como um “objeto”. Segundo Heidegger (2001: 165), podemos dizer que uma “coisa” existe independente da nossa interação com a mesma; já um “objeto” nasce de uma representação criada na nossa mente. Assim, *“tree and pond, too brook and hill, are things, each in its own way* (Heidegger, 2001: 180). Em certas ocasiões, o material natural é também tratado como “não humano”, isto acontece geralmente quando estamos a tratar diretamente da sua relação com o “humano”.

Esta investigação, cuja atenção inicial estava mais voltada para os objetos, para o “fazer” dos objetos (Ingold, 2013) e a relação destes objetos com os artesãos (Sennett, 2020), à medida que o trabalho de campo e a exploração bibliográfica se foram desenvolvendo, passou a focar-se no material natural com o qual estes objetos são produzidos e na sua relação com as pessoas (Latour, 2020; Tsing, 2019; 2022); portanto, na relação entre a comunidade e o material natural presente na paisagem à sua volta, reflexões inevitáveis em tempos de crise ecológica, *“the Earth is rapidly moving into a less biologically diverse, less forested, much warmer, and probably*

wetter and stormier state. The phenomenon of global change represents a profound shift in the relationship between humans and the rest of nature” (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 614).

O artesanato é muitas vezes visto como algo inofensivo para o meio ambiente, trazendo com ele quase sempre o conceito de “sustentabilidade”. No entanto, no exemplo da olaria, talvez seja possível questionar esta relação. Se há milhares de anos e à volta do globo, através do fogo, transformamos o solo fértil (barro) e os organismos vivos nele existentes em matéria morta (peças de olaria) podemos considerar esta atividade como inofensiva? Até que ponto pode a fertilidade do solo resistir à ação humana? A transformação de solo fértil em matéria morta através da utilização do fogo soma-se a outras interações entre o humano e a terra; por exemplo, a utilização de fertilizantes, pesticidas e outras substâncias químicas que contaminam e enfraquecem os solos férteis, através da agricultura intensiva, que compromete a diversidade das paisagens. Em simultâneo, temos extraído recursos minerais, rochas e metais em escalas industriais, ao mesmo tempo que ampliamos as camadas de betão que cobrem a terra ao redor do planeta. Neste contexto, pode ser um equívoco isolarmos o artesanato e considerarmos a sua produção como um modo de fazer sustentável sem um olhar mais atento ao material em todas as suas relações com o humano.

Por mais que estes pensamentos sobre a relação entre o barro e a paisagem agora me pareçam óbvios, foi preciso que a investigação percorresse um longo caminho até chegar a eles, já que a minha visão inicial estava mais focada no objeto e no fazer, e menos no material. As questões da resistência do barro local e das influências dos elementos e fatores naturais na produção oleira só puderam ser aprofundadas ao longo de vários meses de conversas com o oleiro Francisco, que ocorreram em simultâneo com práticas de olaria e de trabalho manual, durante as quais pude literalmente pôr as mãos no barro. Estas conversas e práticas conduziram-me a um contacto mais íntimo com este material natural, que me ajudou a olhar para a olaria não apenas como artesanato mas também como um processo que resulta da interação entre a mão humana e os quatro elementos naturais: a terra, a água, o ar e o fogo. Posso então dizer que ouvi o oleiro e, de certa forma, também o barro. Longe de

romantizar esta relação entre o ser humano e a natureza ao seu redor, isto conduziu-me a uma mudança de percepção, do barro como recurso para o barro como parte do solo. E desta mudança nasceram questões relacionadas com a ecologia e reflexões que me pareceram fundamentais em tempos de mudanças globais. Atualmente, “o solo sobre o qual nossas expectativas de vida têm de se apoiar é reconhecidamente instável, tal como os nossos empregos e as empresas que os oferecem, nossos parceiros e redes de amizade” (Bauman, 2021: 90). Portanto, a seguir aos primeiros anos de investigação, o barro fez-me estar mais atento ao solo. E, conseqüentemente, à sua relação com as pessoas, aos seus diálogos, fluxos e percursos.

Assim como as rochas nos disseram algo sobre o início do Antropoceno (Latour, 2020: 188), talvez o solo nos diga algo sobre o efeito da atividade humana sobre o mesmo. Mas, para isso, podemos assumir que o solo fala? Se sim, o que é que o solo nos diz? O que é que a resistência do solo nos diz, através do barro, sobre as pessoas de Flor da Rosa? Vários autores demonstram que tem sido cada vez maior o interesse pelos atores não-humanos, como por exemplo os materiais naturais, num gradual afastamento do discurso dominante durante várias décadas, o qual apresenta o ser humano como ponto de referência central para pensar o mundo (Pereira, 2012: 9). Sendo assim, que conflitos podem emergir nesta aparente perda de centralidade do humano nos diálogos que podem contribuir para o conhecimento?

As reflexões a respeito destas questões foram fundamentais para o desenvolvimento da “ação”, parte da proposta inicial desta “investigação-ação” apresentada no primeiro ano do doutoramento, que se propunha desenvolver um projeto de comunicação em conjunto com as pessoas de Flor da Rosa, com o intuito de contribuir de forma efetiva com os diálogos à volta da produção oleira naquela região. Esta proposta nasceu do desejo de contribuir para gerar mudança e era baseada na minha formação em comunicação social e nos meus vinte anos de experiência profissional nesta área. No entanto, no seguimento da investigação bibliográfica e do trabalho de campo, ao projeto de comunicação decidiu-se atribuir uma abordagem sobretudo artística, de forma a não tentar resolver problemas específicos, não sugerir a continuidade nem a desistência da produção, mas sim contribuir para novas reflexões e percepções sobre a relação das pessoas com o solo.

Mais especificamente, a vertente mais prática desta investigação propõe um exercício literário no qual o solo será o narrador. A proposta desta ação é tratar o solo sem preconceitos quanto ao que ele possa ser (Holbraad, 2012: 23), incluindo questões sobre o que possa significar ser um “material natural”, ou ainda sobre o que possa significar atribuir uma “voz” a este material. Talvez assim possamos procurar uma abertura para novas perguntas sobre a materialidade e a agência (Holbraad, 2012: 23), sobre o que um material natural possa ser ou sobre como pode agir. Ou ainda, ao invocarmos ferramentas da narrativa, talvez possamos aproximar a ciência da arte e, assim, contribuir para a abertura de novos espaços na imaginação (Tsing, 2019: 60).

Portanto, em vez de criar novas peças de artesanato, feitas de solo, este trabalho propôs-se criar doze contos, textos ficcionais intitulados com nomes de peças de louça utilitária, como, por exemplo, “O cântaro”, “O caldeirão”, “A talha”, entre outras. Títulos que se tornaram relevantes já que estes “barros” têm um papel central em cada narrativa. Os contos, que poderão ser lidos no Capítulo VII desta tese, foram inspirados em conversas e relatos dos residentes de Flor da Rosa sobre a sua relação com o barro, assim como em descobertas feitas no âmbito da exploração bibliográfica. A história efêmera de cada uma das personagens foi narrada a partir do ponto de vista do solo, tendo este, afinal, estado presente desde sempre, podendo então contar histórias que se passaram na mesma aldeia, porém separadas por vários séculos. Assim, seguindo como inspiração os porta-vozes da água na Holanda (Latour, 2020: 423), decidiu-se atribuir ao solo os papéis de personagem e de narrador destas histórias.

A seguir aos três primeiros anos de investigação, nasceu uma ação com uma vertente mais prática e artística, que não teria acontecido se não fossem as influências das leituras, das entrevistas, dos relatos de vida e da observação participante realizada durante o trabalho de campo em Flor da Rosa. Esta ação apresenta-se como uma componente mais experimental da investigação, que pode contribuir para complementar certas reflexões ou, talvez, abrir caminhos para novas. Devido ao desvio do olhar do barro para o solo, a proposta inicial de um projeto de comunicação à volta

do artesanato necessitou de uma revisão, que só foi possível depois de uma profunda imersão nas questões das pessoas, dos objetos e dos materiais.

A minha capacidade de refletir e de escrever sobre estes temas dependeu de autores que me acompanharam durante os anos de investigação e aos quais dedico grande respeito e admiração. Começo por referir Richard Sennett, que me introduziu a perspetivas inspiradoras sobre o modo de ser, de viver e de trabalhar do artesão. Ao apresentar um olhar mais atento à oficina do artífice, Sennett fez-me refletir sobre como o fazer também pode ser um modo pensar, sobre como o trabalho feito com as mãos pode influenciar a mente e o bem-estar dos humanos, sobre o tempo do fazer bem feito e sobre como os artesãos, assim como os engenheiros civis, trabalham com a resistência dos materiais naturais. Sennett foi também uma das minhas principais inspirações no início do doutoramento, pois fez-me compreender que o artesanato, longe de ser algo pertencente ao passado, pode influenciar e contribuir para os modos de fazer do presente e do futuro, seja na arquitetura, na medicina, na política, na tecnologia ou na própria antropologia (Sennett, 2018; 2020). Desde os primeiros passos desta investigação, também fui acompanhado pela leitura de Tim Ingold, que me despertou a atenção para os modos de fazer e assim contribuiu para que o meu olhar, antes demasiado focado nas peças artesanais, se desviasse para as mãos de quem faz, para a dança entre o material e o corpo do artesão, para o fluxo dos materiais, conduzindo-me também a dialogar com os pensamentos de Alfred Gell, em *Arte e agência* (2018), no que diz respeito, por exemplo, a uma visão dos objetos como parte ou continuidade do artesão, sobre a possibilidade de procurarmos nos objetos produzidos pelas nossas mãos algo do mistério da alma humana (Ingold, 2013). Da oficina do artesão e do fazer da mão humana, o meu olhar mais atento seguiu para o material natural, guiado inicialmente por Bruno Latour, que me conduziu à mudança de perceção de ver o barro como um recurso de produção para o barro visto como material natural, como parte do solo fértil. Desde então, Latour acompanhou-me nas reflexões sobre a relação do ser humano com os materiais naturais e sobre as implicações destas interações nas questões ambientais e da crise climática (Latour 2005; 2020; 2021). Sobre a relação entre o humano e o não-humano, para além de Latour, gostaria de destacar a voz e o comprometimento de Ana Tsing como uma

grande inspiração neste projeto. A leitura de Tsing (2019; 2022) encorajou-me a seguir com a ação de vertente mais artística, em busca de contribuir para novos diálogos e narrativas à volta da terra, das paisagens e da interação entre os humanos e os organismos vivos e os materiais naturais ao seu redor. Ao seguir por este caminho, inicialmente acompanhado por estas referências, pareceu-me relevante a presença de autores que pudessem somar outras visões e conhecimentos, como os líderes indígenas, ativistas e filósofos Davi Kopenawa (2010) e Ailton Krenak (2020; 2022). Esta decisão está relacionada com o facto de desejar trazer à discussão o ponto de vista de pensadores com uma visão distinta da relação com a natureza e, consequentemente, com os materiais naturais. Além disso, em tempos de crise climática, pode caber também ao antropólogo o desenvolvimento de abordagens que consistam em incorporar a voz das sociedades tradicionais que se revelaram ecologicamente harmoniosas ao longo dos séculos ou mesmo dos milénios (Eriksen, 2018: 16). Talvez estas vozes tenham sido excluídas de muitos diálogos porque não tinham utilidade para discursos que defendiam a expansão territorial como necessária para o progresso e que, portanto, assumiam a diversidade biológica e cultural como inimigas (Tsing, 2019: 177). Seja por esta ou outras razões, é necessário que reflitamos também sobre o que ganhámos ou perdemos por termos excluído estas vozes durante tanto tempo. Se a expansão territorial e o progresso foram as razões, temos de refletir sobre até onde estas razões nos têm levado (Tsing, 2019: 177). A inclusão destes autores na discussão de problemas ambientais de âmbito global pretende também desenvolver diálogos que podem ir para além das narrativas das grandes empresas e dos governos centralizados que, muitas vezes, tendem a negligenciar as comunidades e as prioridades locais (Eriksen, 2018: 16). Talvez estejamos a viver o momento de trazer à conversa, com ênfase, o pensamento de outras civilizações e exemplos etnográficos que nos ajudem a compreender e a aceitar outras formas de estar, e assim transcender alguma da arrogância que tem sido comum ao pensamento ocidental (Eriksen, 2018: 16). Desta forma, poderemos trazer as vozes do terreno de investigação para um diálogo maior, ao uni-las a outros conhecimentos não-antropológicos em diálogos sobre o contexto sem precedentes causado pelas mudanças globais. As alterações do clima não estão separadas das mudanças sociais, mas sim integradas nelas (Crate, 2011: 185). Nestes tempos, nos quais as peças não se

encaixam perfeitamente, uma diversidade de modos pensar pode ser de grande utilidade (Tsing, 2019: 239). No fundo, seja o pensamento de um indígena sul-americano ou de um intelectual parisiense, o que importa é que possam agir um sobre o outro num processo cuja faísca de aproximação poderá resultar na iluminação de ambos (Lévi-Strauss, 2021: 43). Para além destas razões, Krenak e Kopenawa são pensadores que em diversas ocasiões dialogam com autores e autoras presentes nesta investigação, como Bruno Latour, Richard Sennett, Anna Tsing e Zigmunt Bauman. E, por fim, não poderia deixar de citar a grande contribuição do médico, biólogo e teólogo natural de Aldeia da Mata, Agostinho Farinha Isidoro, investigador das áreas da antropologia e da arqueologia, vinculado ao Instituto de Antropologia Dr. Mendes Correia, da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, que se dedicou à investigação da arqueologia no concelho do Crato, através do estudo sistemático da cultura megalítica e dos espólios obtidos nas escavações da região, assim como aos estudos sobre a olaria e os saberes tradicionais do Alto Alentejo, em especial, do centro oleiro da Flor da Rosa (Isidoro, 1963). E também a investigadora francesa Solange Parvaux, que nos anos 1960 fez uma admirável incursão nas aldeias e olarias do Alto Alentejo, cujos relatos publicou no livro *La céramique populaire du Haute-Alentejo* (1968). Uma das aldeias visitadas pela investigadora foi Flor da Rosa, ainda considerada na altura um importante centro oleiro. Tanto Isidoro como Parvaux ajudaram-me a desvendar circunstâncias importantes do passado daquela região, do seu barro e dos seus oleiros.

Como disse inicialmente, antes de pôr os pés na terra, o meu foco eram as mãos. Depois de pôr os pés na terra, ou seja, depois dos primeiros anos de investigação, foi a vez de pôr as mãos no solo, com todas as suas camadas, com os seus insetos vivos e folhas secas. E nele pôr também os meus olhos e os ouvidos, para então tentar encontrar no material natural as linhas que contam histórias e que unem o passado, o presente e o futuro dos humanos e dos não humanos daquela paisagem.

A aldeia de Flor da Rosa, de nome tão delicado, nasceu em solo forte. Resistente. Os vários monumentos megalíticos ao seu redor fazem-nos lembrar os tantos pés que aquela terra já pisaram. Mas antes de darmos os próximos passos, num mundo cada vez mais pisoteado, propõe-se um momento de reflexão.

Capítulo I:
METODOLOGIA

A proposta de metodologia desta investigação foi baseada no seguinte princípio: para investigar um trabalho manual “feito com tempo” é necessário um trabalho de campo “feito com tempo”. Portanto, esta investigação foi realizada durante uma longa estadia no terreno e complementada com práticas artesanais, workshops, conferências virtuais e presenciais, em várias localidades, que decorreram durante dezasseis meses. O primeiro passo, ainda antes de partir para o trabalho de campo, foi aprofundar a exploração bibliográfica sobre os vários campos de debate envolvidos na problemática inicial: a relação entre arte e artesanato, a etnografia dos objetos e da cultura material e o fundo de estudos etnológicos e antropogeográficos relevantes para a caracterização das diversas escalas territoriais onde o meu terreno se situa. Quanto ao trabalho de campo, foi realizada uma etnografia “clássica”, com uma estadia prolongada no terreno, que decorreu entre setembro de 2021 e junho de 2022, realizada com registos detalhados, que procurou o rigor e a honestidade. Esta fase foi composta por observação participante, realização de entrevistas e recolha de relatos de vida.

Segundo a proposta apresentada no início do doutoramento, depois da investigação sobre a situação inicial e a compreensão dos seus problemas, chegaria o momento de seguir para uma “ação” que, baseada nesta compreensão, teria o objetivo de gerar mudança, ou seja, gerar uma transformação construtiva (Esteves, 1990: 255) ou, pelo menos, contribuir para estas transformações (Borofsky, 2019: 161), mais concretamente, através de um projeto de comunicação. A intenção era também que este projeto não fosse exclusivamente extrativo, mas sim um empreendimento etnográfico com espírito de troca (McGranahan, 2006: 255). No entanto, como afirmei antes, devido às descobertas do trabalho de campo, a este projeto de comunicação decidiu-se atribuir uma vertente mais artística, sem a intenção de gerar uma mudança específica, mas sim de contribuir para novas reflexões e perceções sobre a relação entre as pessoas e o solo. As razões desta mudança de intenções serão explicadas mais detalhadamente no Capítulo VI.

O local onde o trabalho de campo foi realizado chama-se Flor da Rosa, uma aldeia que integra a União das Freguesias de Crato e Mártires, Flor da Rosa e Vale do

Peso, no Alto Alentejo, com 9,91 km² de área e uma população de 263 habitantes (INE – Censos 2011), cujas principais atividades produtivas são a olaria, a agricultura, a pastorícia e, mais recentemente, o turismo. No interior da aldeia, o foco principal esteve nos locais relacionados com a atividade oleira, mais especificamente, a oficina do oleiro Francisco, a Escola de Olaria Barros Flor da Rosa e o museu Casa da Olaria. Também foram realizadas visitas às vizinhanças da aldeia e feitas entrevistas com pessoas relacionadas com a aldeia de Flor da Rosa, nomeadamente, no Crato, Alter do Chão, Vale do Peso, Cunheira, Aldeia da Mata, Cabeço de Vide e Gáfete.

O grupo que agregava os meus principais interlocutores foi constituído por artesãos, no ativo ou reformados; aprendizes de olaria; residentes na aldeia de Flor da Rosa, de variadas idades; descendentes de oleiros; pessoas que vivem nas redondezas mas que por alguma razão estão relacionadas com a aldeia; e alguns funcionários das instituições locais relacionadas com o artesanato (Câmara Municipal do Crato; União das Freguesias de Crato e Mártires, Flor da Rosa e Vale do Peso; Escola de Olaria Barros Flor da Rosa; Casa da Olaria), incluindo pessoas em cargos mais elevados, como gestores e políticos.

Optei por utilizar a definição “investigação-ação”, assim como o método proposto por António Joaquim Esteves, em *Metodologia das Ciências Sociais* (1990), por acreditar desde o início desta investigação que não seria o caso de classificar este projeto como antropologia pública ou aplicada. Segundo Robert Borofsky (2019: 129), a antropologia aplicada, que teve origem na década de 1940, centra-se na resolução de problemas sociais através da lente da antropologia, enquanto a antropologia pública, iniciada como uma série de livros no final da década de 1990, procura abordar problemas públicos gerais de formas públicas que possam diminuir o sofrimento de outras pessoas (Borofsky, 2019: 129). Entre outros aspetos, o que ambas têm em comum é o intuito de fazer a diferença na vida das pessoas, ou seja, a tentativa de gerar mudanças de impacto positivo (Borofsky, 2019: 129). Portanto, ao classificar este projeto no âmbito da antropologia pública ou aplicada, estaria a assumir que este iria causar mudanças no âmbito social (McGranaham, 2006: 257) ou contribuir para a diminuição dos problemas das pessoas (Borofsky, 2019: 161). Para seguir por este caminho seria, primeiro, preciso esperar que o trabalho de campo nos permitisse saber

se havia, de facto, mudanças possíveis ou necessárias. Para além disso, o projeto de comunicação proposto inicialmente passou a ter um caráter mais artístico do que social, devido às descobertas da investigação. Muitos projetos de comunicação, como campanha publicitárias ou de relações públicas, por exemplo, podem alcançar resultados mensuráveis ou alterar comportamentos de forma visível. O mesmo não acontece com projetos de vertente mais artística. Projetos artísticos que podem nascer deste tipo de colaboração, como por exemplo livros, documentários, instalações ou exposições, têm fronteiras ténues, por isso não considerei adequado escolher definições ou objetivos finais demasiado estanques.

A minha intenção sempre foi manter uma atitude de abertura, para que o processo fosse de facto colaborativo, sem imposições prévias. Trazia comigo os meus vinte anos de experiência profissional em comunicação social e pensava que talvez fossem úteis no desenvolvimento de uma ação que pudesse contribuir efetivamente para resolver problemas daquela comunidade. No entanto, nunca desejei que este tipo de colaboração fosse uma imposição. Só deveria acontecer se, de facto, a investigação confirmasse a sua relevância. Foi o decorrer da investigação e da colaboração com as pessoas da aldeia que transformou o percurso deste projeto. Assim, dada a dificuldade em “fazer a diferença” de forma realista (Borofsky, 2019: 161), considerei ser mais honesto e transparente olhar para este projeto como uma “investigação-ação”, sendo uma ação de abordagem sobretudo artística, de forma a não tentar resolver problemas específicos, mas sim contribuir para novas reflexões e perceções.

Portanto, esta investigação-ação foi organizada em três objetivos distintos, baseados no modelo proposto por António Joaquim Esteves (1990: 271): *Objetivos de Investigação*, isto é, a produção de conhecimento sobre a realidade; *Objetivos de Contribuição e Inovação*, isto é, contribuir para a introdução de transformações e/ou reflexões construtivas num determinado contexto, com base em fatores identificados pela investigação; *Objetivos de Colaboração e Troca de Conhecimentos*, isto é, o desenvolvimento de um processo colaborativo que contribua para a troca de conhecimentos, envolvendo os participantes em função dos primeiros dois objetivos.

Com vista a alcançar estes fins, o trabalho de campo foi composto pelos processos e ações descritos a seguir. É importante notar que, apesar de estarem

apresentados separadamente, estes processos e ações são dinâmicos e, muitas vezes, inclusivamente, ocorrem em simultâneo.

Durante todo o período do trabalho de campo, de modo a atingir os *Objetivos de Investigação*, realizei entrevistas, criei espaços para relatos de vida e diálogos com os residentes e as instituições locais e participei em *ateliers* de cerâmica e de olaria, em modo de observação participante. Devido às restrições da pandemia de Covid-19 e também às limitações do próprio campo, por exemplo, o facto de haver apenas um oleiro em atividade, não foi possível realizar uma observação participante como aprendiz em formações realizadas na Escola de Olaria Barros Flor da Rosa, como tinha planeado inicialmente. Portanto, como parte da investigação, optei por um curso de longa duração (seis meses), realizado num *atelier* em Lisboa. Esta escolha deixou de ser uma estratégia de integração e passou a ser uma forma de ampliar a minha experiência com o trabalho manual e o contacto com o barro. Este método nasceu, sobretudo, do objetivo de conseguir “aprender ao fazer”, para não adquirir apenas o conhecimento, mas também compreender a prática (Ingold, 2013: 13), assumindo inclusivamente que o saber-fazer nem sempre pode ser transmitido pelo ensino, mas sim pela reprodução aproximada dos gestos no decurso do próprio trabalho (Chamoux, 1981: 74). Nestes momentos de aprendizagem prática, tive a oportunidade de acompanhar o percurso do material, do barro ao fogo (fornos), da conceção à execução das peças que foram criadas pelas minhas próprias mãos, com a dedicação e o tempo necessários a cada uma delas. Segundo Tim Ingold, para quem busca compreender o “fazer” é fundamental fazer com as próprias mãos, pôr as mãos no barro, para sentir e refletir sobre o processo, *“above all about what it means to make things, about how form arises through movement, and about dynamic properties of materials”* (Ingold, 2013: 24). Vivenciar o tempo de criação e de produção de uma peça pareceu-me relevante não apenas para a experiência do investigador, mas também para a relevância da investigação:

“In the study of material culture, the overwhelming focus has been on finished objects and on what happens as they become caught up in the life histories and social interactions of the people who use,

consume or treasure them. In the study of visual culture, the focus has been on the relations between objects, images and their interpretations. What is lost, in both fields of study, is the creativity of the productive process that bring the artefacts themselves into being: on the one hand in the generative currents of the materials of which they are made; on the other in the sensory awareness of practitioners. Thus, processes of making appear swallowed up in objects made; processes of seeing images seen.” (Ingold, 2013: 7)

Enquanto participei das aulas no *atelier* como aprendiz, foi possível estar atento aos acontecimentos em redor, aos meus sentidos e movimentos, assim como aos materiais e ferramentas que tinha em mãos. Como diz a antropóloga Marie-Noëlle Chamoux, *“la manière de se servir de l’outil est plus importante que l’outil lui-même”* (Chamoux, 1981: 74). Ao unir a experiência prática à capacidade do investigador de contar histórias (Ingold, 2013: 110) talvez tenha sido possível colocar em palavras, através de relatos detalhados, aquilo que os artesãos não dizem ou escrevem e, desta forma, trazer à investigação dimensões que nem sempre podemos atingir somente através da observação e da escuta. Não pretendo dizer com isto que foi possível articular o indizível, mas sim que se procurou refletir sobre o que os materiais em correspondência com o nosso corpo nos podem dizer. Afinal, o processo de fazer um objeto é sempre um diálogo entre quem faz e o material com o qual o objeto é feito (Ingold, 2013: 115). Assim, pode-se dizer que o que está aqui dito foi escrito por mãos que dialogaram com o barro.

Durante as minhas visitas a Flor da Rosa, tentei criar espaço para diálogos e entrevistas informais, semiestruturadas e individuais com o artesão Francisco, assim como com outros residentes da aldeia, de variadas idades, com o objetivo de compreender as relações (opiniões, recordações, ideias e percepções) com a olaria e com os objetos criados naquele local através dos saberes tradicionais, no presente e no passado. Durante as entrevistas, tive a intenção de criar conversas amigáveis e fluidas, expressando a minha ignorância, dando espaço a silêncios e, principalmente, deixando os meus interlocutores falarem de forma livre (Spradley, 1979). Através destas entrevistas em contexto de investigação etnográfica foi possível obter

informações que mais dificilmente seriam discutidas em conversas do quotidiano (Staples & Smith, 2015: 2), como, por exemplo, memórias, embelezamentos e justificações para ações e ideias (Staples & Smith, 2015: 9). Em alguns momentos, principalmente durante os relatos de vida, solicitei permissão para gravar ou filmar estas situações. As entrevistas foram categorizadas, interpretadas e apresentadas conforme critérios científicos, respeitando todos os princípios éticos (Beaud & Weber, 2007).

Quanto à relação com Francisco, considerado o último artesão tradicional de Flor da Rosa, tentei criar espaço para várias conversas, entrevistas e, mais tarde, para o seu relato de vida. Durante os nossos encontros, também procurei observar com atenção os seus gestos enquanto moldava o barro e manuseava as peças, tendo em mente, por exemplo, que os gestos, por mais espontâneos que sejam, são moldados pelos grupos aos quais pertencemos (Chamoux, 1981: 73). Conforme foi combinado com o mesmo e de acordo com a sua disponibilidade, estivemos juntos, durante dez meses, às segundas-feiras. Eventualmente, em algumas sextas-feiras e sábados. O meu objetivo era compreender melhor a relação entre o seu percurso pessoal e a olaria, sem cair na armadilha de criar a imagem do indivíduo dito típico, do estereótipo do “artesão tradicional”. Segundo Brian Juan O’Neill (2009: 109), “as histórias de vida permanecem hoje em dia uma forma extremamente eficaz de penetração nas dimensões íntimas e «subjetivas» de um meio social, em comunidades, ou na sociedade”. Para além disso, a história de uma vida estrutura-se em torno de uma sucessão temporal de eventos, situações e projetos (Bertaux, 2010: 36-37), portanto, é interessante perceber os cruzamentos entre a linha de uma vida e a linha do tempo de materiais e objetos. Em relação aos outros residentes e pessoas relacionadas com a aldeia de Flor da Rosa, a minha intenção foi proceder à recolha de diálogos, conversas informais, entrevistas semiestruturadas e breves narrativas biográficas para a ilustração do contexto social, histórico e cultural daquele local (O’Neill, 2009: 116). Quanto aos relatos de vida presentes nesta investigação, foram produzidos através de textos transcritos a partir das entrevistas semiestruturadas, evitando *clichés* ou estratégias retóricas como a coautoria, a multivocalidade, o diálogo entre o observador e o observado ou nuances exageradas de estilo literário (O’Neill, 2009:

115). No caso das entrevistas, também pedi permissão antes de ligar o gravador. Sendo que, adicionalmente, em alguns casos, solicitei a colaboração do narrador para complementar certas lacunas temporais, que vieram a ser detetadas na narrativa, no momento da transcrição ou edição (Sillitoe, 2012: 188).

Em simultâneo, estabeleci diálogos com as instituições locais, nomeadamente, com a Câmara Municipal do Crato, a União das Freguesias de Crato e Mártires, Flor da Rosa e Vale do Peso, a Escola de Olaria Barros de Flor da Rosa e a Casa da Olaria. Foi também a oportunidade de identificar projetos já existentes, como programas, incentivos e investimentos.

Em relação aos *Objetivos de Contribuição e Inovação*, com o propósito de contribuir para transformações e/ou reflexões construtivas sobre questões que vieram a ser identificadas pela investigação, desenvolvi a ação de vertente artística que nasceu do meu diálogo com as pessoas, mais especificamente, das suas memórias e histórias de vida. Esta ação foi idealizada através de um processo dividido em duas etapas. A intenção da primeira era a constituição de um grupo de trabalho. O propósito inicial seria trabalhar com intervenientes das instituições citadas acima para constituir um grupo de trabalho para o desenvolvimento de um projeto de comunicação. No entanto, devido aos acontecimentos do decorrer do trabalho de campo, esta colaboração não se chegou a concretizar – primeiro, pela indisponibilidade das pessoas das instituições; depois, por razões que a própria investigação veio a apresentar, que não justificavam este esforço conjunto. Assim, a colaboração aconteceu com os residentes da aldeia, de modo mais informal e espontâneo. A segunda etapa tratava da concretização da ação, ou seja, a escrita dos contos. Um objeto criado à mão tem uma história, que une na mesma linha temporal a história dos materiais utilizados e a história da pessoa que o criou. Tornar a narrativa desta história mais eloquente e relevante pode agregar valor a esse objeto (García Canclini, 2014: 59), ou ainda ao material com o qual o objeto é feito, um fator determinante para a sua integração na sociedade (Pereda, 2021). Esta foi uma das bases desta ação. Outra foram os meus quinze anos de experiência profissional nesta área como redator em agências criativas, nomeadamente, a Young&Rubicam Lisboa, a BBDO Lisboa e a TBWA Lisboa, Los Angeles e Paris, assim como os seis anos de

experiência como diretor criativo em canais de televisão, como, por exemplo, o National Geographic Portugal. Neste percurso no âmbito da comunicação social e do marketing, desenvolvi projetos em diversos formatos, tais como argumentos para documentários, séries de televisão documentais e de animação (*short-format*), livros de ilustração e poesia, exposições de ilustração e de fotografia, instalações artísticas e *performances*; enquadrados em variadas categorias, tais como *design*, *branding*, *mobile*, *brand entertainment*, *brand experience*, *brand activation*, *publishing*, *eCommerce*, relações públicas, redes sociais e digital (*websites*, *blogs*, *chatbots*, etc.).

Contudo, unindo o conhecimento obtido através da investigação e dos diálogos com as pessoas de Flor da Rosa à minha experiência profissional, cheguei à conclusão de que seria relevante o desenvolvimento de uma ação não num âmbito económico mas sim no artístico.

Durante todo o projeto, foram trabalhados os *Objetivos de Colaboração e Troca de Conhecimentos*. Tendo aprendido tanto com os meus intervenientes, a minha intenção foi a de encontrar um espaço adequado para também transmitir algo aos mesmos, algo da minha aprendizagem intelectual e emotiva, através do desenvolvimento de uma ação com o propósito de que esta partilha pudesse ser útil durante a execução deste projeto e também depois dele, ou seja, na continuidade dos seus percursos e projetos futuros. A ação desenvolvida em conjunto com as pessoas foi baseada nos diálogos realizados durante o trabalho de campo, de forma “artesanal”, com o tempo necessário para obter a maior qualidade ao meu alcance. O objetivo foi contribuir com as narrativas à volta dos objetos e materiais, no presente e no futuro. Espera-se também que inspire novos espaços de reflexão na comunidade e nas instituições, de forma a incentivar debates em busca de novos caminhos para o artesanato e a relação com os materiais naturais. Durante a colaboração com as pessoas, a minha intenção foi a de criar espaço para a troca de ideias e informações, de modo a que fosse possível transmitir os meus conhecimentos aos artesãos e, por outro lado, também integrar os seus comentários de forma a torná-los relevantes no desenvolvimento deste projeto e, assim, tornar esta colaboração mais central e efetiva (Lassiter, 2005: 16). O processo foi organizado nas seguintes fases: criação (processo

criativo), execução (escrita), desenvolvimento (edição), partilha dos textos com os intervenientes, avaliação e reformulação (Esteves, 1990: 275).

A partir da investigação na aldeia de Flor da Rosa, pretendi refletir sobre o trabalho manual, os materiais naturais (mais especificamente, o barro), os saberes tradicionais e o seu lugar no contexto atual, isto num momento em que estes temas estão a voltar a chamar a atenção de investigadores em diversas áreas (Kroezen *et al.*, 2021). O artesanato e as formas de fazer da Europa medieval, depois de terem sido substituídos pela organização formal para maximizar o lucro, tiveram um primeiro renascimento visto mais claramente com o movimento inglês Arts and Crafts, que rejeitou o cada vez mais comum trabalho mecânico decorrente da Revolução Industrial; a segunda onda de renascimento do artesanato originou-se nas décadas de 1960 e 1970 com movimentos anticapitalistas, que viram nestas formas de fazer parte da procura por um propósito e por dignidade no trabalho; a terceira onda de renascimento aconteceu mais recentemente, resultante da crescente consciência das limitações de produção em massa e globalizada, que inclui as questões ambientais e sociais; agora, parece que o uso crescente da Inteligência Artificial está a desencadear um novo ressurgimento das abordagens do artesanato aplicadas às formas de fazer e de organizar o trabalho, de modo a criar uma alternativa às plataformas de produção controladas por algoritmos (Kroezen *et al.*, 2021: 8-9). Por estas e por outras razões, durante estes anos de investigação, tentei estar a par de discussões locais e internacionais sobre estes temas, por exemplo, participando em conferências virtuais e presenciais que tiveram lugar em diferentes países europeus.

Em conjunto com a exploração bibliográfica, tentei criar relações entre os intervenientes, os artesãos, a comunidade e as instituições locais, e a partir de então tentei criar uma dinâmica de cooperação interna e de abertura ao exterior (Esteves, 1990: 275). Com este entendimento, espero ter conseguido criar juntamente com as pessoas um projeto “feito à mão”, sobre objetos feitos à mão, sobre os materiais com os quais são feitos e, acima de tudo, sobre as pessoas que o fazem, “«*The human hand is human*», Leroi-Gourhan declares (1993: 240), «*because of what it makes, not of what it is.*»” (Ingold, 2013: 115).

I.1. Cronograma

Setembro de 2020 a junho de 2021: seminários e elaboração da proposta de projeto;

Setembro de 2021: início do trabalho de campo (primeiros contactos, visitas, etc.);

Outubro a novembro de 2021: trabalho de campo, observação participante (*atelier*);

Janeiro a abril de 2022: trabalho de campo, observação participante (*atelier*), diálogos, entrevistas e relatos de vida;

Abril a junho de 2022: trabalho de campo, idealização da ação de comunicação (conversas com instituições);

Setembro a dezembro de 2022: desenvolvimento do projeto de comunicação;

Janeiro de 2023 a julho de 2024: desenvolvimento e escrita do projeto final.

Capítulo II:

A TERRA

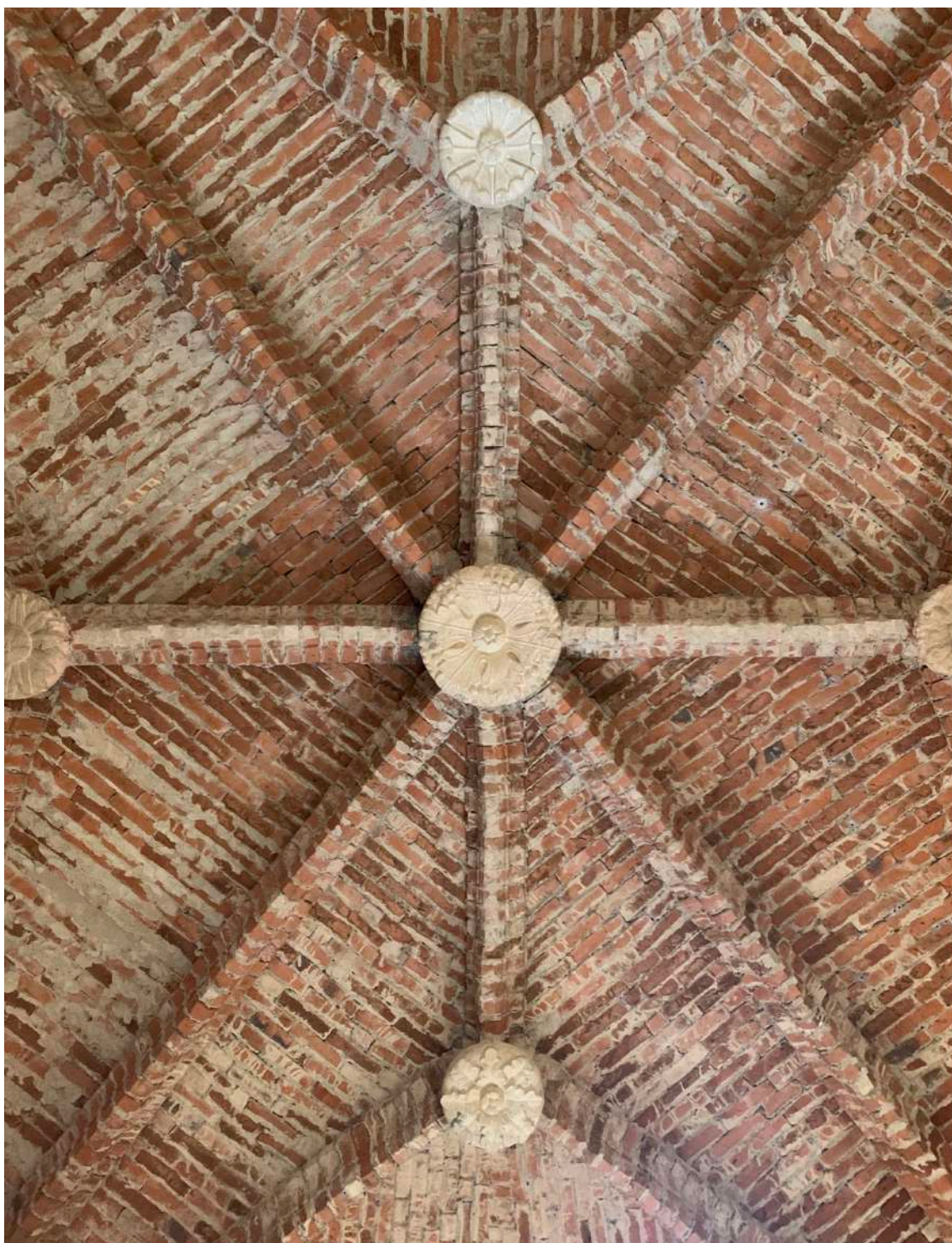


Imagem 1 – acervo pessoal, 2021. Fotografia do teto do Mosteiro de Flor da Rosa, construído com tijolos feitos do barro local.

Entre o desejo de investigar a olaria de Flor da Rosa e a possibilidade física de o realizar havia um obstáculo, uma pandemia. Os confinamentos estavam a ser tão rigorosos que, durante determinados períodos, era proibido sair de Lisboa. Assim, o meu encontro com aquelas pessoas foi sendo adiado por alguns meses até ao dia em que, finalmente, pude pôr os pés na terra. Nas minhas primeiras visitas ao campo deste projeto, em agosto de 2020, ou seja, em plena pandemia de Covid-19, as amplas ruas de Flor da Rosa estavam desertas, as portas fechadas e a atmosfera parecia-me densa. Havia medo no ar. Nestas visitas, caminhava pelas suas ruas largas, com uma máscara no rosto, sempre a uma distância segura de qualquer casa ou pessoa. Com apenas os olhos à mostra, via olhares esquivos que me observavam pelas frestas de portas e cortinas. Naquele momento, sabíamos que não seria sensato o contacto entre pessoas vindas de Lisboa, que era o meu caso, e os moradores locais, pois estes eram, na sua maioria, pessoas de idade avançada e, portanto, mais vulneráveis. O imponente castelo da aldeia, ou seja, o Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa (que atualmente abriga um espaço de visitas e exposições, o Posto de Turismo do Crato, uma pousada e um Spa, pertencentes à cadeia hoteleira Pestana Hotel & Resorts), também estava encerrado em todas as suas atividades. Restava-me apenas vaguear pela aldeia, eu próprio com medo de, numa esquina qualquer, me cruzar com alguém com demasiada proximidade. Para segurança de todos, o que encontrava eram sempre portas fechadas. As portas fechadas da Igreja, da Junta da Freguesia, do único café e do único restaurante da aldeia. As portas fechadas da Escola de Olaria Barros de Flor da Rosa e da Casa da Olaria.

Numa destas primeiras visitas, sem poder conversar com ninguém, sem ter novas ruas para conhecer, pois devido à pequena dimensão da aldeia já tinha percorrido todas, assim como todos os largos e praças, decidi afastar-me da povoação, por um caminho de terra batida chamado Caminho dos Moinhos. Segui atento ao chão, com a esperança de encontrar alguns sinais do barro local. A minha intenção era ir à procura de uma ponte romana que sabia existir nas redondezas, pois já a tinha visto em fotografias nas minhas pesquisas *online*. À medida que me afastava da aldeia, depois de passar por uma quinta chamada Quinta da Celestina, que ficava ao lado do

cemitério, o silêncio foi se tornando cada vez menor, pois em vez de portas e janelas fechadas encontrava em crescendo o som dos pássaros, das vacas e das ovelhas. Enquanto caminhava, pensava que as atividades agrícolas, que sempre tinham feito parte da vida naquela aldeia, pareciam agora viver por conta própria, sem nenhuma presença humana por perto. Depois de me distrair ao admirar a beleza natural do caminho, da terra com pequenos fragmentos brilhantes, entre oliveiras, sobreiros e roseiras, cheguei a uma pequena ribeira de margens estreitas, onde rochas amontoadas por homens e desalinhadas pelo tempo me deram a entender que ali estaria a ponte romana da Ribeira de Flor da Rosa. Atravessei para a outra margem e dirigi-me a uma casa em ruínas que despertou a minha curiosidade. No interior destes vestígios de casa, encontrei uma roda de pedra com cerca de um metro e meio de diâmetro, em perfeito estado de conservação no que se referia à sua forma de roda, coberta por diferentes tonalidades de verde, preto e cinzento. Enquanto observava a paisagem em redor, comecei a ouvir um tilintar de ovelhas cada vez mais próximo. A cor das rochas que formavam as paredes em ruínas e a cor daquela roda remetiam os meus pensamentos para as cores da parede do antigo castelo, e para os tempos remotos em que os monges, entre outros habitantes da aldeia, por ali poderiam ter passado. Naquele espaço, parecia não haver muita diferença entre o tempo presente e o passado. Tudo podia ser igual aos tempos remotos, a ribeira, as rochas, o solo e a vegetação. A diferença estaria unicamente naquelas rochas, simplesmente porque agora estavam desalinhadas e cobertas de musgo. Ao sair do interior das ruínas, para minha surpresa, vi na outra margem um pastor entre as ovelhas. Foi a primeira pessoa que encontrei em Flor da Rosa sem ser por trás de um vidro, de uma porta ou do ecrã de um telemóvel. O pensamento mais imediato que me ocorreu foi o facto de que ele não usava uma máscara. Senti-me tenso, pois pensei que ao me aproximar de um pastor de idade avançada estaria a pôr em risco alguém que me parecia mais do que um simples homem e, sim, um património vivo. No entanto, a ribeira que nos separava deu-me a impressão de que havia segurança suficiente. Então, levantando a minha voz o mais alto que consegui, perguntei ao pastor se aquela era mesmo a ponte romana. Ele respondeu: “Isto é muito antigo. Está aqui há muito tempo. Deve ser.” E desviou o olhar para o rebanho. Passado algum tempo, com receio de estar a incomodar, perguntei o que era aquela enorme roda de pedra, esquecida à margem da ribeira. Ele,

enquanto se afastava, respondeu: “Era um moinho onde faziam farinha, com a força da água.” Virou-me as costas e acelerou os passos atrás do rebanho que, de repente, começou a correr em direção a uma colina. Nas suas costas, pendurado por uma corda, levava um cantil. Pensei que talvez fosse uma das poucas peças da olaria local a ser utilizada com a sua função original. Aquele cantil foi o meu primeiro contacto visual com aquilo que andava à procura, ali, naquela aldeia. Fiquei novamente sozinho a vê-lo partir, a ver o tempo passar. O tempo da aldeia de Flor da Rosa, um tempo distante, que parece passar lentamente. Um tempo pesado, como se fosse feito de pedra e de barro.

Enquanto os meus encontros com as pessoas de Flor da Rosa eram escassos, avancei tentando conhecer melhor a aldeia e a região através da investigação nas referências bibliográficas, em contactos telefónicos, mensagens escritas e pesquisas *online*. Nos meses que se seguiram, as minhas conversas com as pessoas da aldeia foram-se tornando mais frequentes. A certa altura, os confinamentos foram reduzindo em frequência e rigidez, e os contactos mais próximos começaram a fazer parte do dia a dia, sempre com a utilização de máscaras, de álcool-gel e com respeito à distância de segurança entre as pessoas. Portanto, assim que foi possível, passei a ter conversas semanais com o oleiro Francisco. Em simultâneo, realizei conversas e entrevistas informais e semiestruturadas com outros intervenientes locais, aqui tratados por pseudónimos, o senhor André, gestor da Escola de Olaria Barros de Flor da Rosa; a senhora Ana, descendente de oleiros e uma das fundadoras da Casa da Olaria; a senhora Marta, descendente de oleiros e responsável pelo Posto de Turismo do Crato e da Flor da Rosa; o senhor Jorge, funcionário da Casa-Museu Padre Belo; a vereadora Clara, da Câmara Municipal do Crato; a artista plástica e artesã Teresa, residente no Crato; a artesã e empresária Joana, residente em Cabeço de Vide; o apicultor e artesão Luís, residente na Cunheira, entre outros e outras residentes na Flor da Rosa e nas redondezas, nomeadamente em Alter do Chão, Aldeia da Mata, Chança, Monte da Pedra, Vale do Peso e Gáfete. Assim, pouco a pouco, a distância entre mim e a aldeia de Flor da Rosa diminuiu. Passado o denso nevoeiro chamado pandemia, a paisagem da pequena aldeia foi-se tornando a cada dia mais clara. Passo, então, a descrevê-la.

A sul do rio Tejo está o Alto Alentejo, uma província de carácter muito continental. Devido a esta situação geográfica, as suas temperaturas são muito elevadas no verão. Para resistir a tanto calor, quem ali viveu tentou, desde sempre, fazer recipientes que conseguissem manter a água fresca. O solo da região, constituído por rochas primárias, frequentemente decomposto em argilas, ofereceu a matéria-prima ideal (Parvaux, 1968: 5). Neste solo, floresceu uma aldeia chamada Flor da Rosa, que durante séculos foi considerada o grande centro oleiro do Alto Alentejo.

Sobre uma planície sem relevo, a aldeia de Flor da Rosa está situada à volta de uma grande praça central, chamada Rossio, e de um antigo castelo. Antes, esta aldeia era uma freguesia do concelho do Crato, distrito de Portalegre. Em 2013, foi realizada uma reorganização administrativa a nível nacional e, nesta ocasião, o concelho do Crato teve de agregar as freguesias de Crato e Mártires, de Flor da Rosa e de Vale do Peso numa União de Freguesias. Com pouco mais de dez quilómetros quadrados de área, Flor da Rosa fica a dois quilómetros a norte do Crato, na estrada a caminho de Alpalhão, e a 23 quilómetros a oeste de Portalegre, a capital do distrito. Segundo os Censos de 2011, Flor da Rosa tem uma população de 263 habitantes.

A fundação desta povoação, assim como os seus primeiros séculos de existência, está fortemente relacionada com a Ordem do Hospital, que a partir de 1530 passou a designar-se Ordem de Malta (Pais & Bicho, 2013: 12). A aldeia é uma antiga reitoria da apresentação do Priorado do Crato da Ordem do Hospital, uma ordem religiosa-militar de monges-guerreiros. O maior representante desta relação histórica é um monumento medieval que, tendo sido residência de alguns priores da Ordem de Malta, ainda hoje pode ser avistado a grande distância da aldeia. Originalmente, foi um castelo com uma igreja anexa, ambos mandados erigir em 1356 por D. Álvaro Gonçalves Pereira, pai de D. Nuno Álvares Pereira (Isidoro, 1963: 145). Este último era dedicado a Nossa Senhora das Neves, popularmente conhecida como Nossa Senhora de Flor da Rosa (Costa, 1982: 25). Apesar de esta ser a provável origem do nome da aldeia, há outras hipóteses. Por exemplo, o nome pode ser uma alusão à Ilha de Rhodes, já que a palavra “rodes” pode estar associada a “rodon”, que em grego antigo significa rosa. Rhodes era a casa-mãe dos cavaleiros da Ordem do Hospital no tempo em que o castelo de Flor da Rosa foi construído (Pais & Bicho, 2013: 12). Há também uma antiga

lenda que até aos dias de hoje habita a imaginação popular daquela região. Uma antiga aluna do Liceu Nacional de Portalegre, Maria da Conceição Dias, deixou-nos esta lenda registada no periódico *Capas Negras*, de 24 de janeiro de 1968:

“Havia em tempos muito antigos um pequeno lugarejo, onde vivia um cavaleiro de nome ilustre, muito estimado por fidalgos e povo.

Ora, este cavaleiro adoeceu gravemente e soube-se que poucos dias de vida lhe restavam. Como era muito estimado, iam-lhe levar presentes. Entre as pessoas que o visitavam, uma chamada ROSA levou-lhe uma flor do seu nome. Foi para o cavaleiro a melhor visita e a mais bela prenda, pois ROSA era a sua noiva.

Todas as pessoas esperavam a morte do cavaleiro, mas o destino é por vezes traiçoeiro e foi ROSA que morreu, tendo-se ele salvo.

Desde esse dia, o cavaleiro era muitas vezes encontrado a chorar junto da campa da sua noiva. Então os desgostos matam-no. Mas nos últimos momentos de vida fez dois pedidos:

Queria que a flor que ROSA lhe oferecera o acompanhasse à sepultura e que fosse dado àquele lugar o nome de FLOR DA ROSA em homenagem à sua amada.” (Costa, 1982: 22-28)

É interessante conhecermos também esta hipótese mais poética da origem do nome tão peculiar desta aldeia que, muito frequentemente na literatura, é descrita com adjetivos como encantadora, pacata, bela e alegre. Em 1874, Pinho Leal, ao referir-se a Flor da Rosa, escreveu: “A aldeia de Flor da Rosa é grande e muito alegre e desabafada a sua situação” (Leal, 1874: 431). O termo “desabafada” deve referir-se ao facto de a aldeia possuir ruas largas, um grande jardim central à volta da igreja e vários largos e pracetas, o que é pouco comum nas aldeias da região que, com ruas estreitas e poucos espaços abertos são, normalmente, menos arejadas. Em Flor da Rosa, as fachadas das casas e os passeios estão quase sempre decorados com flores, a maior parte delas rosas, de diferentes formas, tamanhos e cores. Esta paisagem florida de

ruas largas e casas brancas oferece uma atmosfera leve à aldeia, principalmente nos dias de primavera e de verão. Segundo os residentes, a razão das suas ruas largas é apenas uma, a olaria.

Sobre o solo de Flor da Rosa, a produção de louça utilitária floresceu. Era nas suas ruas e largos que os oleiros deixavam grandes quantidades de louça a secar. É comum encontrarmos na literatura sobre Flor da Rosa passagens que se referem aos seus terrenos como “pobres em barro”. No entanto, desde tempos muito remotos, ali se estabeleceu um centro oleiro que exerceu importância considerável no abastecimento de louça às populações do Alto Alentejo e da Beira Baixa (Isidoro, 1963: 146). As primeiras referências sobre a indústria de olaria na povoação datam do século XIV (Catarino, 1992: 132) e a sua produção foi sempre de características utilitárias (Isidoro, 1963: 145). As investigações conduzidas a respeito das louças encontradas no silo da Praça do Município do Crato centraram a sua cronologia entre os séculos XV e XVI e apontaram Flor da Rosa como o seu muito provável local de origem (segundo informações da exposição permanente do Museu Municipal do Crato, 2021). Na Baixa Idade Média este centro oleiro produzia alguidares, potes e cântaros, entre outras peças de louça, que eram vendidas nas feiras locais e abasteciam a Beira Baixa e o Alto Alentejo (Catarino, 1992: 132). No século XVII, D. Afonso VI concedeu regalias aos oleiros para que pudessem extrair livremente argilas nas terras baldias e também nas terras dos senhorios (Catarino, 1992: 132). No século XIX, Pinho Leal referia-se à louça de Flor da Rosa do seguinte modo: “Quase todos os habitantes são oleiros de louça ordinária, mas que tem a qualidade de resistir muito ao fogo, e por isso é muito estimada e tem grande extracção até para fora da província” (Leal, 1874: 431).

Ana, residente na aldeia e uma das fundadoras da Casa da Olaria de Flor da Rosa, entregou-me um texto de sua autoria no qual escreve que “desde a fundação do Mosteiro que existiram na Flor da Rosa oleiros que, decerto devido às necessidades da obra, se vieram instalar nesta zona, outrora rica no barro com que fez muita da tijoleira que tanto contribuiu para erguer a crasta”. Ao contrário da maioria dos autores que se referem aos terrenos da região como “pobres em barro”, Ana refere-se a uma região “rica no barro”. Um estudo de arqueologia da Universidade de Coimbra,

de 2014, ao referir-se aos solos do concelho do Crato classifica-os como “terras ricas em argila”, o que faz com que esta hipótese não esteja isolada:

“Uma das ocorrências mais notáveis do ponto de vista económico é a extensão de solos mediterrânicos vermelhos caracterizados por terras espessas, barrentas e ricas em argilas. Ocorrem em dois pontos, estando um a sul, confrontando com Alter do Chão, para onde se estende, mas o elemento mais significativo é aquele que envolve a norte a vila do Crato e que possibilita a rica tradição oleira dos barros de Flor da Rosa.” (Carneiro, 2014: 146)

Ainda hoje, no imaginário das pessoas da região, a origem da aldeia está relacionada com o barro, com a sua abundância e características especiais. Nas conversas que tive com o artesão Francisco, foram várias as vezes que este se referiu aos primeiros oleiros que se vieram a instalar nesta região para trabalhar na construção do mosteiro, produzindo tijolos para os pisos e tetos, que ainda hoje podem ser vistos no interior do edifício (Imagem 1, na página 42). Numa destas conversas, o oleiro Francisco disse:

“E as pessoas que ali trabalhavam [no mosteiro] também tinham que ter as peças para o dia a dia, para fazer as coisas diárias, o comer e isto, também tinham de sair muitas peças para ali. Agora, não se sabe se já estavam eles aqui implantados, os oleiros, ou se vieram com a construção.” (Francisco, 2021)

Sobre esta hipótese, Heloísa Santos, autora do artigo “Primeiras impressões sobre a produção de loiça preta de Flor da Rosa”, diz o seguinte:

“A grande construção medieval que domina toda a planície envolvente destaca-se no espaço como Templo, Convento e simultaneamente como Fortaleza, condicionado não só o estabelecimento da aldeia, mas também o seu desenvolvimento, o

seu crescer. Presumivelmente originada pelo enorme edifício, Flor da Rosa estruturar-se-ia em redor e em função do Mosteiro. Dessa interdependência são prova os resultados da intervenção arqueológica levada a cabo aquando das obras de restauro, que transformaram aquele espaço religioso numa Pousada para turismo. Em resultado destes trabalhos, foi possível reconhecer a malha urbana organizada em torno do próprio edifício, no largo que lhe está defronte. A aldeia vivia então à sombra da Ordem, ainda que cedo se vá individualizando e ganhando fama, principalmente através da sua olaria.” (Santos, 1997: 72)

Solange Parvaux (1968: 24), antropóloga que se dedicou à investigação da olaria no Alto Alentejo, ao referir-se a Flor da Rosa, também afirmou que, *“l'artisanat de la poterie doit y être aussi ancien que le village”*. No entanto, apesar das evidências e da crença popular, parece ser difícil afirmar que os oleiros foram os primeiros habitantes de Flor da Rosa, assim como afirmar que ali se instalaram por causa da existência de barro em abundância. A informação existente sobre os barreiros locais, lugares onde se extrai o barro, é pouco precisa. Por exemplo, em 1963, Agostinho Isidoro afirmava que os terrenos de Flor da Rosa eram pobres em barro, existindo apenas os barreiros de São Bento, situados nos arredores, a sudeste da povoação. E complementava esta informação dizendo:

“Mas, nas freguesias de Crato e Mártires, Aldeia da Mata e de Chança (já no concelho de Alter do Chão), há numerosas e extensas *nódoas* (zonas de argila ou barro). Apesar disso, não foi nestas freguesias que nasceram as olarias, mas na Flor da Rosa, onde o barro é muito escasso.” (Isidoro, 1963: 148)

Pelas suas palavras, o próprio Isidoro parece expressar algum estranhamento por haver tantos oleiros estabelecidos num terreno de pouco barro. Mais à frente, o autor reforça: “Não sabemos que circunstâncias teriam contribuído para que assim acontecesse” (Isidoro, 1963: 145). Solange Parvaux coloca-nos uma hipótese que pode ajudar a clarificar esta paisagem:

“Le Haut-Alentejo se compose de deux districts: le district d'Évora au sud et le district de Portalegre au nord. [...] Dans le district d'Évora, où le sol un relief monotone, les centres sont plus nombreux et groupent en général beaucoup de potiers. Le district de Portalegre, plus granitique, est moins riche en argiles; le sol, plus accidenté, les retient moins. Les centres se sont donc multipliés; mais, à l'exception de Flor da Rosa, ils possèdent peu d'ateliers.” (Parvaux, 1968: 5-7)

No entanto, ao constatar que os solos da região do distrito de Portalegre são mais pobres, Parvaux não chega a explicar o porquê de a aldeia de Flor da Rosa se ter tornado uma exceção, ou seja, um grande centro oleiro. A antropóloga conta-nos o que presenciou, nas suas visitas à aldeia nos anos sessenta do século passado:

“Les potiers doivent utiliser deux argiles différentes pour pouvoir tourner leurs poteries. Ils vont chercher une argile blanchâtre, provenant de la décomposition de sols granitiques, à São Miguel à 3 km à l'ouest de la ville, où ils allaient déjà au début de ce siècle. Elle ne permet pas le tournage de poteries si elle est employée seule. Elle est donc mélangée à une argile rouge pâle qu'ils prenaient autrefois tout près du village, et qu'ils extraient aujourd'hui à Fontalta ou Cruceira, situés à 15 km de là, près de Portalegre. Ils payent 5 escudos une charretée de 300 ou 400 kg d'argile blanchâtre et 15 escudos une charretée d'argile rouge.” (Parvaux, 1968: 24)

Uma possível explicação para a falta de precisão existente em relação à localização dos vários barreiros pode ser encontrada no facto de que, quando os oleiros esgotavam um barreiro, seguiam para um próximo, como explica Francisco:

“Havia vários sítios para extrair o barro. Antigamente, escavava-se aqui perto, o que estava mais à superfície. Só que começou a ter mais profundidade, as pessoas começaram a ir mais longe. Depois, tiravam em vários sítios. Tiravam aqui perto, extraíam.

Depois foram para a Ermida de São Miguel, extraíam. Depois, plantaram lá eucalipto, deixaram de extrair, por causa das raízes. Depois foram mais adiante, à Aldeia da Mata. Foram sempre indo, até onde havia mais à superfície. Eles até iam buscar um barro ali perto de uma vila que se chama Comenda, era um barro branco, muito fininho.” (Francisco, 2021)

Também uma breve passagem no texto que Ana escreveu para a Casa da Olaria descreve estas mudanças de localização: “Hoje, os terrenos de Flor da Rosa são muito pobres em barro. Os seus oleiros vão buscá-los ao Couto de S. Miguel (o branco), na Freguesia de Aldeia da Mata, e à Herdade de Almojandra (o vermelho), no caminho para Portalegre” (Ana, sem data). Estes dois barreiros são também citados por Agostinho Isidoro, que acrescenta ainda o couto da Fonte Alta (barro vermelho), que fica a uns 8 km a leste de Flor da Rosa, e a Herdade de Lameira (barro branco), na freguesia de Chança, já no concelho de Alter do Chão (Isidoro, 1963: 148).

Durante as minhas visitas à aldeia, tive a oportunidade de visitar outro barreiro em Flor da Rosa, para além dos barreiros de São Bento, o que me fez estranhar as informações de esta ser uma região pobre em barros. Fui conduzido pelo oleiro Francisco a um barreiro (Mapa 4 do Anexo III), que fica no lado oposto da aldeia, em relação aos barreiros de São Bento, num terreno que hoje pertence à Junta de Freguesia e onde, segundo Francisco, se extraía barro branco. Na Imagem 2, na página 90, podemos ver que este barro ainda lá existe.

Segundo Isidoro, não eram apenas a abundância e a qualidade do barro que determinavam a opção dos oleiros por determinados barreiros. Houve tempos em que os impostos e a facilidade de aquisição de matéria-prima também eram fatores influentes. Por exemplo, como foi referido anteriormente, no século XVII, os oleiros tinham autorização régia para extrair o barro de que precisassem para o fabrico das louças, nas terras baldias e nas terras dos senhorios, sem que ninguém pudesse impedi-los ou cobrá-los (Isidoro, 1963: 147). No entanto, no decorrer dos anos, esta situação alterou-se, por exemplo, por vontade dos proprietários ou por escassez de matéria-prima em certos terrenos. A extração sem algum tipo de pagamento de barro

em qualquer terreno de Flor da Rosa foi um privilégio dos oleiros até meados do século XX (Isidoro, 1963: 147).

O facto é que a dificuldade de extração de matéria-prima, assim como as suas consequências, não impediu que Flor da Rosa tenha ocupado o papel de mais importante centro oleiro do Alto Alentejo. Atualmente, Flor da Rosa (com, provavelmente, menos de 260 habitantes) pode parecer ainda mais pequena se comparada à sua vizinha mais próxima, a vila do Crato (com cerca de 1500 habitantes). No entanto, nos anos sessenta, Parvaux referiu-se à relação entre o Crato e Flor da Rosa do seguinte modo, *“la proximité de l'important centre potier de Flor da Rosa a empêché le développement de l'artisanat de la poterie dans cette ville. Un atelier y était pourtant ouvert au début de ce siècle. Aujourd'hui elle n'en possède plus un seul”* (Parvaux, 1968: 27). Assim, podemos dizer que a importância do centro oleiro de Flor da Rosa não está apenas na memória dos seus residentes.

Desde o século XIV que se realizam feiras anuais em Flor da Rosa, onde, ao longo de vários séculos, se vendeu largamente a louça de barro produzida neste centro oleiro. As feiras eram os principais eventos daquela aldeia. Segundo Agostinho Isidoro, em 1963 faziam-se três feiras por ano: uma no primeiro dia de janeiro, outra na primeira sexta-feira de março e ainda outra no dia 15 de agosto. Eram todas muito concorridas pelos habitantes da região e concelhos limítrofes (Isidoro, 1963: 145). Os moradores mais antigos da aldeia ainda têm lembranças das grandes feiras nos tempos em que eram crianças. As amplas praças e largos de Flor da Rosa, para além de estarem ocupados por grandes quantidades de louças em exposição, eram também ocupados pelos animais dos visitantes e pelas mercadorias que estes traziam e que, muitas vezes, serviam de moeda de troca. As palavras de Francisco ajudam-nos a visualizar o que seriam estas feiras em tempos que ficaram para trás:

“Antes, os oleiros vendiam nas feiras, nas feiras tradicionais. Eu só fiz feiras de artesanato. Feiras das antigas, vá, as tradicionais, nunca fiz. Aqui na Flor da Rosa há três. Aqui as feiras eram muito famosas. Uma vez estive aqui uma pessoa de uma zona, de uma terreola de ali perto de Estremoz, e disse, «O meu avô vinha de Orada para a Flor da Rosa, com o rebanho das ovelhas e das cabras,

para fazerem negócio aqui.» Lá de onde eles vinham! As feiras aqui eram enormes, antigamente. Já viu como é ali o Rossio? Aquilo era tudo cheio de animais. Cheinho de animais! As feiras aqui eram muito grandes. Ainda me lembro de uma fase, quando eu tinha 7, 8 anos, ainda me lembro de ver muitos animais ali no Rossio. Era p'ái, se calhar, nos anos setenta ainda... ainda faziam. Hoje em dia ainda há a feira do 15 de agosto, há a do primeiro de janeiro e há uma que é na primeira sexta-feira de março. Essa, queriam ainda mudar para um fim de semana, mas como é tão antiga, tão antiga, não deixaram. Mas é a mais fraquinha, porque é num dia de semana, agora já não há ninguém, não é?... *(Risos)* Mas é muito, muito... diziam que esta era a feira maior do antigamente. Esta, a de março. Que era a troca dos animais e coiso. E muitos não vendiam as peças por dinheiro, traziam outras coisas. Deixavam as peças, traziam cereais ou fruta, era o que houvesse. Trocavam. Às vezes, trocavam as peças por bens alimentares, vá. *(Risos)* Faziam estas trocas ainda.” (Francisco, 2021)

Em 2022, após a pausa forçada de dois anos que aconteceu devido à pandemia, estas três feiras voltaram a ser realizadas; no entanto, a venda de louça utilitária de barro não regressou com elas. Durante o trabalho de campo desta investigação, o Francisco era o único oleiro em atividade em Flor da Rosa. O que pode parecer ser um provável final para a história de decadência da olaria tradicional nesta aldeia. Em meados da década de quarenta do século XX, havia cerca de 60 olarias em atividade em Flor da Rosa (Isidoro, 1963: 146; Carneiro, 2014: 139); em 1959-60, restavam 27 (Parvaux, 1968: 24); em 1963, restavam 18 (Isidoro, 1963: 146); e, em 1985, restavam 9 oleiros em atividade, todos acima dos 50 anos (Faustino, Nuno & Santos, 1982: 38). Ano a ano, este número foi-se reduzindo até que, antes da pandemia, restassem apenas dois oleiros.

Autores e residentes são unânimes em afirmar que a decadência deste centro oleiro se deveu, principalmente, ao aparecimento da louça de esmalte, de alumínio e de plástico. É importante recordar que as louças tradicionais produzidas em Flor da Rosa eram “utilitárias”. Não eram decorativas nem religiosas, por exemplo. E, como afirma Francisco, “o fator do peso tem muita importância nas peças utilitárias”, que complementa esta afirmação dizendo que “as pessoas começaram a comprar plástico,

era mais leve, mais fácil de transportar. Em vez de ir à fonte com um cântaro de barro à cabeça, que é muito mais pesado, iam com uma coisa de plástico” (Francisco, 2021). Segundo o Francisco, foi a chegada do plástico que acelerou o desinteresse pela louça de barro e o seu consequente declínio.

A estes argumentos, Agostinho Isidoro acrescenta o facto de os oleiros terem passado a ser obrigados a comprar o barro (que antes era de livre extração para todos), o facto de a lenha para os fornos ser de difícil aquisição e, ainda, segundo afirmavam alguns, o facto de estarem sobrecarregados de impostos (Isidoro, 1963: 146). Francisco soma ainda outros fatores:

“Eram os oleiros, depois os filhos aprendiam com os pais e era aquele ritmo, aquela roda, não é... Depois os pais ficam velhos e os filhos tinham de cuidar deles. Era esta roda... A partir destes anos aí, sessenta... setenta... os oleiros, os filhos foram tudo para as cidades, a arte da terra era dura, não era rentável. E já não aprenderam a profissão. Porque a vida também era um bocado dura. A vida da olaria também, esta parte da, pronto, da profissão, antigamente era muito duro... Desde tirar o barro, transportar o barro para aqui, era tudo à força dos braços. Era uma profissão dura. No inverno, que isto é muito frio, o barro é muito frio, é tudo muito frio. E eles tinham que fazer muita quantidade e também não vendiam assim... as peças não eram muito caras. Pronto, as pessoas... também não havia poder de compra nesta altura em Portugal, não é? Eles deixaram mais por causa disso. Ganhava-se pouco e a vida era dura.” (Francisco, 2021)

Era assim “a roda”, diz o Francisco. Em Flor da Rosa e no artesanato em geral, os saberes tradicionais e os fatores que criavam a identidade de um artesão, e que o tornavam reconhecido pela comunidade, costumavam ser passados de pais para filhos, de geração em geração (Sennett, 2020: 35). Mas a roda não resistiu às mudanças dos tempos, até que se partiu. Ou, pelo menos, foi-se partindo. A ponto de, em 2021, nas minhas primeiras visitas de trabalho a Flor da Rosa, não ter sido fácil encontrar o tão célebre barro daquele local. Quando me apresentei ao Francisco, na minha primeira

visita à sua olaria, encontrei-o a trabalhar numa grande encomenda de louças de mesa. Mais tarde viria a saber que estas louças tinham sido encomendadas por alguém a quem o Francisco chamava “a senhora de Paris”. Apesar da grande quantidade de louças espalhadas pela oficina, a quantidade de barro tradicional de Flor da Rosa era nula. O Francisco estava a trabalhar com um barro branco, do tipo industrial, trazido pela própria senhora de Paris, cuja origem o Francisco desconhecia, mas disse-me que provavelmente viria de Espanha ou da Alemanha. O oleiro estava ali, à minha frente. Mas o barro, não. Eu tinha chegado a tempo de encontrar o último oleiro de Flor da Rosa, mas o seu barro era outro, a sua roda era elétrica, assim como o seu forno. Enquanto me aproximava daquelas pessoas, aumentava a minha curiosidade sobre aquele barro que tinha exercido um papel tão importante nas suas vidas. Começava então a questionar-me sobre o que o barro local teria a dizer sobre a sua longa relação com a comunidade. Depois de tantos barreiros esgotados e abandonados, depois de tantos séculos de solo cozido nos fornos locais, ainda seria possível ouvir a voz do barro? Enquanto refletia sobre estas questões, continuava a conversar com as pessoas da aldeia e principalmente com aquela que trabalhava à volta do barro e da roda do oleiro todos dias, o artesão Francisco.

II.1. O oleiro resistente

O meu principal interlocutor em Flor da Rosa foi o oleiro Francisco que, como foi dito anteriormente, é considerado pela maioria dos residentes da aldeia como o “último oleiro de Flor da Rosa”. Durante o trabalho de campo desta investigação, era o único detentor dos saberes tradicionais relacionados com a produção de louça utilitária daquele local; por exemplo, do conhecimento tácito necessário para as misturas de barros das quais resulta a tão valorizada resistência da louça de Flor da Rosa. Estes saberes foram-lhe transmitidos através do método tradicional de mestre-aprendiz. As conversas descritas nas páginas seguintes demonstram, entre outros temas, que a transmissão de conhecimentos tradicionais inclui histórias que vão muito para além das aptidões individuais, dos processos e das ferramentas (Chamoux, 1981: 92).

Em setembro de 2021, tinha chegado o tempo de ir ao encontro do Francisco. Para mim, encontrar-me com o último oleiro e seguir o seu percurso, significava também seguir o percurso do barro local. O que não imaginava era que estes, o oleiro e o barro, andassem, de certa forma, desencontrados. Proponho-me agora, nas próximas páginas, descrever o nosso primeiro encontro e as conversas que nasceram a partir dele, com o objetivo de refletir sobre o oleiro e o barro, nos tempos atuais, em Flor da Rosa.

Aqueles dias de pandemia e confinamentos poderiam ser, numa perspetiva mais positiva, um tempo propício para o ofício de um artesão, que necessita de ser realizado com tempo, durante o qual o isolamento, a monotonia e o tédio podem ter um papel crucial. Como diz Richard Sennett (2020: 305), “o tédio é um estímulo importante na busca da habilidade artesanal; entediado, o artífice tenta descobrir que mais pode fazer com as ferramentas à mão”. Enquanto me dirigia para a oficina do Francisco tentava imaginar o cenário que iria encontrar. Imaginava um artesão isolado, de idade avançada, no seu silêncio particular.

Na fachada de uma casa humilde, duas peças de barro sinalizavam que aquela poderia ser a oficina do último oleiro da aldeia. Não havia mais nenhum sinal, nenhum letreiro em metal, nenhuma placa, nenhum aviso. Enquanto me aproximava, tentando perceber se estava no sítio certo, não tinha uma imagem clara de quem iria encontrar. Talvez um senhor de barbas brancas e costas curvadas, cercado de barro e de peças tradicionais, junto a um forno a lenha, numa oficina tão antiga quanto ele. Como é óbvio, imaginei errado. Não acertei em quase nada. Lá dentro, no escuro de uma oficina tão humilde quanto a fachada, estava o oleiro, que me pareceu ter cerca de 50 anos. Ao seu redor, peças tradicionais não vi nenhuma. Estava cercado de pratos, tigelas e copos feitos em barro de cor acinzentada, todos com formas que me remeteram para o gosto atual das louças e objetos de uso doméstico. Nos expositores, presépios, andorinhas e peças coloridas, entre outros *souvenirs*, todos muito diferentes das peças tradicionais de Flor da Rosa (cantis, alguidares, cântaros, entre outras, que eu tinha visto pela primeira vez no *website* da Câmara Municipal do Crato). O espaço pareceu-me um misto de oficina, depósito e loja, com uma roda de oleiro junto a um balcão. Podia parecer também a garagem de uma casa em obras, com

alguma desorganização, folhas de jornal espalhadas pelo chão e respingos de barro por todos os lados. Este ambiente, desorganizado e informal, causou-me uma certa sensação de estar a entrar num espaço privado, onde era preciso pedir licença. E, mesmo depois de ter a licença concedida, continuei a sentir-me um intruso. O espaço ao fundo era escuro e pareceu-me pouco convidativo. O oleiro, com cara de poucos amigos, convidou-me a entrar.

Apresentei-me como doutorando em antropologia e perguntei se estaria disponível para conversar comigo, naquele momento e em futuras visitas. A resposta não foi muito animadora. Disse-me que estava bastante ocupado, pois tinha recebido muitas encomendas para o verão. Estaria disponível com uma condição, a de não precisar de parar de trabalhar. Podia conversar, mas sem tirar as mãos do barro. A roda não podia parar, havia muito trabalho pela frente. A seguir explicou-me que estava então a trabalhar numa encomenda para uma senhora que tem uma marca chamada Siècle e que vende as suas peças numa loja com o mesmo nome, em Paris. Explicou-me que ela gostava de peças com um toque imperfeito, tosco. Portanto, depois de deixar as peças perfeitas, como estava habituado a fazer, o Francisco dava pequenos toques ao redor para criar as imperfeições. “Está na moda. Hoje gostam das coisas assim, toscas”, comentou, esboçando um primeiro sorriso. Ao olhar para as peças que aparentemente considerava mal feitas, o oleiro pareceu-me frustrado: “Isto aqui mudou muito”, disse-me.

Entre uma peça e outra, fez-me um resumo das mudanças que tinham acontecido em Flor da Rosa. Falou-me do tempo em que, há muitos anos, começaram a construir ali um mosteiro tipo fortaleza. Na mesma altura em que vieram os artesãos. O Francisco nunca soube ao certo se os artesãos vieram para ajudar a contruir o mosteiro ou se já ali estavam antes de decidirem começar a construí-lo. O que sabe é que, atualmente, qualquer pessoa que visite o Mosteiro de Flor da Rosa pode comprovar com os próprios olhos, pois, no chão, nas escadas, nas colunas e nos tetos, estão expostos os tijolos artesanais feitos ali mesmo, com o mesmo barro que os nossos pés ainda hoje podem pisar. Enquanto moldava as peças para a senhora de Paris, continuava a falar sobre o passado. Disse-me que, para além dos tijolos, os primeiros oleiros também produziam as peças de louça utilitária, não apenas para o

uso no mosteiro, mas também para o uso quotidiano dos trabalhadores que assentaram residência nas proximidades. E, na sua opinião, esta é a razão de a louça utilitária fazer parte da tradição da aldeia. Afinal, nasceu com ela. Uma aldeia de artesãos. O Francisco confessou-me que sempre se interessou pela história de Flor da Rosa, que tinha lido muito sobre este tema e que, por isso, sabia tanto.

Disse-me também que muitas das casas da aldeia, no passado, tinham os seus próprios fornos. A maioria deles já não existem, pois as casas foram sendo adaptadas pelos moradores mais recentes. “Antes havia fornos em todo lado”, afirmou. As ruas largas da aldeia também contam muito desta história. Não é comum, no Alentejo, haver aldeias com ruas tão largas, com tantas praças e espaços abertos, mas Flor da Rosa não era uma aldeia comum. Era uma aldeia de artesãos, principalmente de oleiros, que precisam de espaço para deixar as loiças a secar ao sol, para o combustível que alimentava os fornos, para o alimento dos animais que transportavam as peças. Enfim, era preciso espaço para o barro e tudo o que era necessário para o transformar em cântaros, panelas, frigideiras e alguidares, entre muitas outras peças. As próprias casas dos oleiros tinham uma grande sala à entrada que era utilizada para armazenar as peças, principalmente durante o inverno. Ainda hoje, muitas casas são assim. Enquanto modelava uma peça a seguir a outra, com uma rapidez impressionante, o Francisco continuava a recordar e a lembrar um tempo remoto. Tão distante que a maior parte deste passado ele nunca o vivenciou.

A cara de poucos amigos também já estava distante. Tinha à minha frente um oleiro a sorrir saudoso, enquanto olhava para o barro nas suas próprias mãos. Não demorou muito tempo a confessar-me a sua paixão pela olaria. Teve de contrariar a vontade do pai para ser oleiro. Mas disse-me que tinha valido a pena, que vivia satisfeito com o seu ofício. Ou, talvez, não tanto. Em plena pandemia, os tempos não pareciam muito favoráveis para a satisfação de ninguém. Para além disso, segundo o Francisco, a desvalorização do trabalho de oleiro, a falta de interesse das gerações mais novas, a falta de um lugar para o seu trabalho, entre outros fatores, não traziam sinais para otimismo. Enquanto o mundo continuasse assim, seria preciso manter as mãos no barro. “Não há tempo para lamúrias”, disse-me. A senhora de Paris estava à espera. Havia centenas de peças para produzir e apenas um oleiro. O último. Naquele

dia, decidi que voltaria muitas vezes para o ouvir. Estava certo de que aquilo que me tinha contado naquela primeira hora de conversa era apenas o começo.

Havia barro na sua oficina, mas era industrial. Onde estaria o barro tradicional da aldeia? E as peças tradicionais, teria deixado de as fazer? Porquê? O que sentia quando lhe chamavam “o último oleiro” de Flor da Rosa? Seria definitivamente o último? E os aprendizes da Escola de Olaria Barros Flor da Rosa? E as peças certificadas que apareciam em artigos *online*? Nem estas teriam continuidade? Na visão do Francisco, as peças tradicionais tinham valor ou não? No nosso primeiro encontro, a conversa foi fluida, sem muitas perguntas. No entanto, quanto mais me afastava da oficina, mais eram as questões que anotava para a próxima conversa. Comecei então a executar o plano de visitar o Francisco semanalmente. Os dias escolhidos foram as segundas-feiras e, em algumas ocasiões, as sextas e os sábados de manhã. Estas visitas decorreram entre setembro de 2021 e julho de 2022, com algumas interrupções devido a diversas circunstâncias, principalmente durante os meses de dezembro e janeiro.

No dia da segunda visita, fazia sol e cerca de 27 graus centígrados. Flor da Rosa parecia viva, o que não era comum durante a pandemia. As portas e janelas estavam abertas e havia pessoas nas ruas. O Francisco continuava a trabalhar na encomenda para a senhora de Paris. Estava à espera de que ela chegasse e aprovasse o trabalho. Então, começaria a embalar dezenas de peças em barro branco. Como estava demasiado atarefado, não seria o melhor momento para conversar; ainda assim, dedicou-me algum tempo. Contou-me, por exemplo, que o barro branco com que estava a trabalhar era trazido de Espanha pela própria senhora de Paris. Disse-me que costuma trabalhar com vários tipos de barro, a escolha depende do tipo de peça e de encomenda. Havia um senhor alemão que recentemente tinha encomendado uma peça e que fez questão que fosse feita com o barro local, de Flor da Rosa. Neste caso, a peça seria mais cara, pois implicava muito mais tempo de execução, desde a recolha até ao tratamento dos diferentes tipos de barros. O Francisco apontou para um balde cheio de barro cinzento-escuro, ainda com bocadinhos mais sólidos de resíduos e de pedra. Foi este o meu primeiro encontro com o barro de Flor da Rosa. Pareceu-me tão diferente do barro cinzento-claro com que o Francisco trabalhava naquele momento.

O barro industrializado era uma pasta uniforme; já o barro no balde tinha um aspeto mais rústico, quase orgânico, com bocadinhos de folhas, ervas e galhos. Depois de tratado, o seu destino seria a peça do senhor alemão. “Enfim, cada um tem o seu gosto. A senhora de Paris tem um, o senhor alemão, outro”, disse-me o Francisco enquanto justificava que, na sua opinião, estas diferenças têm que ver com questões culturais. Por esta altura, fomos interrompidos pela chegada da senhora de Paris, que parecia ter pressa, tinha de encher o porta-malas de barro e partir em viagem. Ao sentir que não seria oportuno abordá-la para uma conversa naquele momento, em que ambos estavam tão atarefados, fui para casa curioso. Queria saber mais sobre esta parceria. Então, ao chegar a casa, fui pesquisar a seu respeito no website da Siècle.

A senhora tratada nesta tese como Conceição, a senhora de Paris, é uma emigrante portuguesa que divide o seu tempo entre Paris e a aldeia de Alagoa, que fica a 12 quilómetros de Flor da Rosa. Estudou na École du Louvre e, desde então, decidiu que iria dedicar a vida às artes decorativas, mais especificamente às artes de mesa. No ano 2000, fundou a marca Siècle Paris, para a qual cria peças “inspiradas em obras de arte que a fazem sonhar”, segundo um texto da sua autoria apresentado no *site* da marca. Foi em 2014 que decidiu voltar o seu olhar para o seu país natal e que começou a trabalhar com cerâmica, afrescos pintados à mão, linho estampado e, principalmente, com a louça utilitária. Neste regresso, o seu olhar alcançou o Francisco.

O oleiro molda as peças e a Conceição pinta-as. Sob a luz da montra de Paris, provavelmente, ninguém diria que aquelas peças partiram de Flor da Rosa. Muitas delas são pintadas de dourado e decoradas com pássaros coloridos e plantas exóticas, que lhes imprimem um ar exuberante e luxuoso. Palavras que em nada descrevem a participação do Francisco neste processo. Quando chegam ao seu destino final, as peças moldadas pelo Francisco espelham, sobretudo, a visão da Conceição. O artesão pouco conhece sobre o resultado das peças. Teve a oportunidade de ver algumas trazidas pela Conceição com o objetivo de discutir a respeito das reações de certas tintas quando aplicadas sobre aquele tipo de barro. Habitado à simplicidade das peças tradicionais de Flor da Rosa, ao comentar sobre a Siècle, o Francisco não demonstrou grande admiração pelas cores fortes e pelos dourados utilizados nos

acabamentos: “Cada um tem o seu gosto. É cultural”, desabafou com um sorriso suave.

Tudo o que descobri sobre a senhora Conceição foi através do *website* da Siècle. As únicas informações que o Francisco me deu sobre ela foi o nome da marca e que, para além de Paris, tinha uma casa em Alagoa. Depois de admirar as peças finais, na loja *online* da marca, e de ver que algumas delas custavam algumas centenas de euros, fiquei a refletir sobre o porquê de Paris. Não seria viável uma parceria semelhante, mas com o objetivo de vender as peças na própria Flor da Rosa? Ou no Alentejo? Ou, pelo menos, em Portugal? Porque teriam de ir para tão longe? Se esta parceria era economicamente interessante para a Siècle, não haveria outras parcerias que pudessem contribuir mais efetivamente para a comunidade local? Neste mesmo dia, depois de conversar com o Francisco, e de pesquisar sobre a senhora de Paris, fui jantar a um restaurante de Flor da Rosa, O Recanto. Notei que os pratos eram feitos na China. Podiam ter vindo de mais perto, dali, da oficina do Francisco, que ficava a uns 200 metros. Podiam ser feitos de barro local, mas não eram. Vinham do outro lado do mundo. E os pratos feitos naquele dia pelo Francisco estariam, enquanto eu jantava, a caminho de Paris. Enquanto isso, a aldeia continuava deserta. Aquela que, um dia, tinha sido um grande centro de louça utilitária, tinha agora apenas uma oficina em atividade e o barro local que restava mal enchia um pequeno balde de alumínio.

Nos meses seguintes, nos encontros semanais que tive com o Francisco, pouco a pouco, o barro daquela terra foi-se tornando mais presente nas nossas conversas. Soube então que, muito antes de ser oleiro, desde cedo na sua infância, começou a seguir o percurso do barro:

“Desde os 4, 5, 6 anos já tinha aquela atração, gostava imenso daquilo, pronto. Porque havia ainda uns oleiros aqui a trabalhar e eu morava mesmo ao lado da casa de um oleiro antigo. E eu tinha atração por aquilo. Só que, pronto, até estudar... eu andei a estudar até ao segundo ano, era a escolaridade obrigatória, e depois não quis continuar. Tinha que ir todos os dias para Portalegre e voltar, no Crato só havia o ciclo, e eu não estava muito naquela de ir todos os dias de autocarro para Portalegre e voltar. Então, desisti dos

estudos. Isto foi em 1982, 83... E o meu pai: “Então, tens que ir trabalhar.” E eu queria vir para isto [*olha para o barro que tem nas mãos*]. Nesta altura ainda havia uns dez oleiros a trabalhar. E o meu pai não deixou, que isto estava em decadência, aqui, a olaria. E, aos treze anos, fui trabalhar para uma oficina de automóveis, neste bairro onde se vai para o Crato.” (Francisco, 2021)

O Francisco trabalhou durante 15 anos numa oficina mecânica, na estrada a caminho do Crato. Durante todos estes anos, nas horas vagas, aprendeu a preparar o barro local e a trabalhar na roda com um oleiro tradicional que era seu vizinho, o senhor Gil. Era o que mais gostava de fazer quando chegava do trabalho da oficina mecânica. Foi assim durante muitos anos. O aprendiz do vizinho, longe dos olhos do pai. Foi somente quando se tornou adulto e independente financeiramente que o seu pai lavou as mãos, dizendo que a escolha de seguir para a olaria, um ofício tão decadente, seria da inteira responsabilidade do próprio Francisco.

“Estava a fazer uma coisa que eu não... pronto, não me realizava, não me sentia bem naquilo [*na oficina mecânica*]. Tinha que voltar à olaria para experimentar mesmo a sério. Tive sempre... tive sempre... como é que hei de dizer?... isto estava sempre dentro de mim. A ligação a isto. [...] Depois, tinha aqui um senhor ao meu lado que era meu vizinho, que era oleiro dos antigos, e eu quando vinha à tarde da oficina ia sentar para o pé dele, pronto, para lá estar com ele e a vê-lo a fazer. [...] Eu aprendi a parte tradicional foi com ele. Aprendi a parte tradicional toda... do nosso barro aqui de Flor da Rosa, o barro tradicional. Aprendi a trabalhar nos fornos a lenha também, nas rodas manuais... Ele fazia a parte toda tradicional aqui de Flor da Rosa. As peças, o barro era todo daqui. [...] Com ele, íamos ao barro, lá ao campo... desde extrair o barro da terra até partir aos bocadinhos... meter nos tanques para meter água... esta parte toda da preparação. Amassar, limpar o barro, tirar raízes... pedras maiores... este tipo de preparação.” (Francisco, 2021)

Sempre que falava do mestre Gil, o Francisco demonstrava respeito e admiração. Dizia que tinha sido um grande oleiro e também um grande pintor, enfim, um grande artista. Esta ligação com o primeiro mestre durava até então. Depois da morte do senhor Gil e da partida da sua família para a Ilha da Madeira, o Francisco tinha ficado responsável por zelar pela sua casa. Para além do trabalho na olaria, do trabalho no campo e dos cuidados com a mãe e o irmão doentes, tinha de cuidar também da casa do antigo mestre, assim como tentava preservar o seu acervo de pinturas.

Foi a sua aprendizagem mais longa e completa sobre os saberes tradicionais da olaria de Flor da Rosa. Graças à relação com o oleiro antigo, o Francisco tinha-se tornado o principal e talvez único detentor de determinados saberes tradicionais da produção da louça utilitária daquela localidade, como por exemplo os locais tradicionais de extração de barro da região, os diferentes tipos de barro e os seus respetivos métodos de preparação, as diferentes misturas de barro necessárias para diferentes tipo de louça, etc. A aprendizagem com o antigo oleiro foi apenas o começo. Desde então, a vida do Francisco passou a girar à volta da roda de oleiro. Durante uma das nossas conversas, mostrou-me as fotocópias de um estudo intitulado “Cerâmicas tardo-medievais/modernas do Alto Alentejo: a escavação de um silo na vila do Crato” (Catarino, 1992), sobre um espólio de peças de olaria encontrado no decorrer das obras realizadas no edifício da Câmara Municipal do Crato. Segundo este estudo, neste espólio havia peças de diferentes origens (Espanha, Grécia, Flor da Rosa) e de diferentes períodos, a partir da Baixa Idade Média (1300 a 1500) até algumas típicas do século XII. No entanto, o que realmente interessava ao Francisco eram as descrições extremamente detalhadas dos diferentes tipos de materiais e de técnicas utilizados pelos antigos oleiros de Flor da Rosa. O Francisco olhava para aqueles papéis como uma oportunidade rara de aprender com o passado.

Depois do senhor Gil, teve outros mestres, com quem aprendeu novos conhecimentos e por períodos mais curtos, na escola que fica na mesma rua da sua casa, a cerca de trezentos metros, chamada Escola de Olaria Barros Flor da Rosa.

“A partir do curso de formação que eu tirei ali [*Escola de Olaria Barros Flor da Rosa*], a gente começou a fazer peças pintadas. Ali na escola já foi mais moderno. Já metia pintura, já metia outros materiais, outras pastas. [...] Eu aprendi muito rápido. Tirei um curso de formação ali na Escola de Olaria, através do IEFP, do centro de formação em Portalegre, durante um ano. Aprendi a trabalhar na roda de pedal, vá, manual. Não foi na elétrica que eu aprendi. Havia até aulas teóricas, de Inglês, Português, Segurança no Trabalho... este tipo de aulas assim. Os oleiros antigos ainda deram aqui formação; mas no meu foi uma monitora, que era a Rute, acho que era Rute Pardal, que trouxe a parte mais moderna.” (Francisco, 2021)

Depois de concluída a formação na Escola de Olaria, foram poucos os colegas que se tornaram oleiros ou formadores. O Francisco recorda-se destes tempos como muito intensos, tempos de demasiado stress. Havia tanto a aprender e tanto por fazer. Diz que houve momentos em que teve dificuldades e até se sentiu doente. Não era fácil transformar a aprendizagem em trabalho, e o trabalho em modo de subsistência. Depois da formação, veio a profissionalização e, durante muitos anos, trabalhou como formador na mesma escola.

“No curso, éramos doze. Três daqui e o resto era das freguesias daqui à volta. De Gáfete... uma rapariga também do Crato... Depois, ficámos os três daqui. Eu, o outro senhor que tinha uma olaria ali em baixo, que era o senhor Paixão, e um rapazinho que mora ali em cima, que é o Hélder. Só que este, o Hélder, quando foi na altura do projeto decidiu não avançar, pronto, desistiu logo. O outro senhor ainda avançou, ainda esteve ali uns anos aberto, depois começou a ter problemas de saúde, depois fechou. Entretanto, quando acabou a formação, ficámos na escola a trabalhar durante dois anos. Estive dois anos ali antes de vir para aqui... não, depois estive ainda ali mais tempo, depois entrou com uma associação, que é a ADI, que é ali em Fronteira, que fez uma parceria com a Câmara e tinha que ter ali pessoas, queriam meter pessoas a aprender. Comecei lá trabalhar aos 28 ou 29 anos e fiquei lá perto de 18 anos, neste sistema de dar formação.” (Francisco, 2021)

Foram precisos muitos anos até que o Francisco conseguisse realizar o sonho de abrir o seu próprio negócio, de se tornar um oleiro autónomo, com olaria própria.

“Em 2001... 2002... eu comprei aqui a casa e, pronto, fiz um projeto através do centro de formação, aqui para as instalações, para as minhas máquinas, para o forno elétrico, para a roda... fiz um projeto e pronto, comecei a desenvolver a atividade. Comecei a viver da olaria. De início foi um bocadinho... pelo menos, a parte da gestão, de vendas e coiso, a gente estava completamente a zeros, não é? Assim que foi um bocadinho difícil. Porque a gente estava a zeros, tinha aqui o vizinho que ia dando umas dicas, “Olha, agora faz isto... nesta altura vende-se isto... naquela altura vende-se aquilo...”, e já era uma boa ajuda, porque a gente estava completamente sem norte, não é? [...] Mas depois, a Câmara então fez muito marketing aí para as coisas, corremos as feiras de artesanato todas aí à volta nos primeiros anos... e começou assim a ter coiso. E depois, começou a aparecer mais trabalho. A fazer mais dinheiro [risos]. (Francisco, 2021)

Enquanto tentava estabelecer a sua oficina, tinha também de gerir as dificuldades do dia a dia e os problemas familiares. Sem ninguém interessado em aprender, sem ninguém para ajudar, era difícil conciliar a vida na aldeia com o trabalho na olaria.

“No começo foi difícil, mas depois começou a ficar mais fácil. Pronto, também tinha animais. Ainda vivia um bocado dos animais. Atualmente ainda tenho, mas tenho muito menos. Eu tinha muitos animais, tinha terreno... aquilo era tudo do meu pai e da minha mãe. Só que depois o meu pai faleceu e a gente começou a diminuir aquilo que era muito para mim, uma pessoa sozinha. Agora tenho muito menos. Agora é mais limpar os campos, os pastos, por causa dos incêndios. Eu cheguei a ter oitenta ovelhas, agora tenho trinta. Ainda há bocadinho quando vinha dali, vinha de lá. Nasceu um bebezinho.

[risos]... O meu pai começou a ter dificuldade no andamento e teve de deixar de trabalhar porque já não dava rendimento ao patrão. Eu tenho esta parte desagradável na família, a doença. Aquilo é hereditário, é genético. O meu pai começou a ter dificuldade no andamento e foi para a cadeira de rodas, a minha mãe é que ficou com a lida na agricultura, com os animais... O meu irmão também tem [*a mesma doença*]. O meu irmão atualmente está acamado. É problema muscular e é progressivo, é sempre a piorar com a idade. O meu irmão foi muito mais cedo, foi aos 6 anos, começou logo a aparecer. O meu pai foi aos 40. A doença pode aparecer em qualquer altura da idade. Eu posso não ter e posso ser portador. Aquilo é muito complicado. E é uma doença terrível. Muito, muito desgastante, durante toda a vida.” (Francisco, 2021)

Talvez o trabalho de oleiro tenha contribuído, de algum modo, para que o Francisco conseguisse seguir em frente perante tantas dificuldades. Como diz Richard Sennett (2020: 283), “as rotinas do trabalho artesanal fazem com que o indivíduo saia de si mesmo [...], as rotinas artesanais aliviam a pressão ao proporcionar um ritmo constante de trabalho”. Podemos concordar com este autor, mas também é importante considerar que as pressões da vida não podem ser generalizadas, pois podem ser mais ou menos intensas, dependendo de cada situação. No caso do Francisco, surgiram limitações que o impediram de levar mais longe o seu ofício. Com a mãe em idade avançada e o irmão doente, estava a sobrar pouco tempo para outros projetos. Por isso, o Francisco tem sido prático e tem tentado concentrar os seus esforços nas encomendas e nos produtos que têm mais procura, como por exemplo os presépios de Natal. Sobra pouco tempo para projetos mais artísticos, tampouco para transmitir os saberes tradicionais a quem possa estar interessado, um projeto que exigiria anos de dedicação. Grande parte do seu tempo tem sido dedicado à família.

“Também derivado a isso eu estou também aqui um bocado preso. Às vezes convidam-me para feiras de olaria aqui... já me convidaram para ir para Espanha... mas eu não posso sair daqui por causa da situação do meu irmão. A minha mãe já está velhota e, se há um problema qualquer, ela já não se sabe desenrascar. Depois

tem aquele problema, não tem uma instituição, um lar, porque tratam-lhe mal, depois batem-lhe, ela enquanto puder... não sai dali. E eu também não posso sair daqui. Estou preso.” (Francisco, 2021)

O Francisco confessou-me sentir-se frustrado por não ter ajuda, por não poder fazer mais sozinho. Nesta altura, nem se referia à transmissão dos saberes tradicionais, nem às louças tradicionais. Referia-se apenas a continuar a produzir peças em barro, seja o local ou o industrial, seja na roda manual ou na elétrica. Tanto fazia. O que queria mesmo era poder produzir mais, interagir com outros oleiros, aprender outros saberes, experimentar novas técnicas, ter tempo e disponibilidade para usar a sua criatividade.

“Tinha de ter mais pessoas aí a trabalhar, mais duas ou três pessoas. E daqui a uns anos, mais duas ou três. Não se sabe, não é? Porque isto da cerâmica, eu acho que vai ter muito trabalho. Se isto da pandemia alargar mesmo... e por causa das alterações climáticas, querem tirar o plástico e querem introduzir materiais mais sustentáveis, como o barro, aí no mercado. Vai haver muito trabalho de cerâmica. Mas não há pessoas, não há ninguém. E hoje em dia, é tudo mais facilitado, no mercado há de tudo, antigamente é que não. Agora eu quero isto e até já está feito, tintas, fórmulas, é só pedir. É só pegar no telefone e mandar vir. Mas mesmo assim, a malta não quer.” (Francisco, 2021)

Foi durante o relato de vida do Francisco que ouvi as primeiras críticas em relação às instituições locais. O que ouvi nas suas palavras, ouvi mais tarde também nas palavras de outros intervenientes, artesãos e residentes da região. Um descrédito nos processos de formação e nas instituições responsáveis pelos temas relacionados com o artesanato local.

“No coletivo ali [*Escola de Olaria Barros Flor da Rosa*], havia duas ou três mulheres até jeitosas para isso, aprendiam rápido. Mas como aquilo ali tinha aquele sistema, de dois anos, aprendiam e

depois quando estavam aptas a fazer algumas peças já por elas, saíam e entrava um grupo novo. Aquilo tinha alguma lógica? A lógica eu sei qual é. É a de ir buscar fundos. Fundos europeus. Pronto. [Risos] Criar postos de trabalho para ir buscar fundos. Era a lógica. Aquilo não era para desenvolver, nem para expandir aqui o negócio. A lógica é ir buscar dinheiro fácil.” (Francisco, 2021)

A sua aprendizagem pelo método de mestre-aprendiz estendeu-se durante a maior parte da sua juventude. Esta pode ser uma das razões da sua visão cética em relação aos cursos de curta duração. Em várias das nossas conversas, a sua análise sobre os processos de formação longos, que continuam como uma aprendizagem contínua durante a atividade profissional, pareceu-me estar alinhada com o que diz Richard Sennett (2020: 295) quando afirma que a carreira do artífice costumava ser construída a longo prazo, em etapas baseadas na aprendizagem lenta, mas que este processo foi sendo atropelado pela velocidade da produção, cada vez mais acelerada.

Anos de frustração fizeram com que o Francisco se isolasse cada vez mais, com o objetivo de proteger a sua saúde mental e de resguardar o seu tempo para a família e para os projetos pessoais. Ainda assim, continuava até aos dias das nossas conversas disponível para realizar *workshops* de olaria na oficina da Escola de Olaria Barros Flor da Rosa. Mesmo sem concordar plenamente com os métodos de ensino que, a seu ver, são superficiais, demasiado acelerados e incompletos. Apesar das dificuldades e frustrações, o Francisco reconhece a olaria como o seu lugar.

“A olaria é a minha praia, é o meu mundo. Eu, às vezes quando estou assim, alguma coisa ou isso, eu vejo se consigo esquecer aqui na olaria. A fazer as minhas coisas, as minhas peças. Eu, agora, não tenho tido muito tempo para criar, vá. Eu também sou assim muito de criar as minhas próprias coisas. Eu já tive uma na FIA [Feira Internacional do Artesanato], teve um prémio aqui no regional, depois estive numa exposição na FIA, em Lisboa, e ganhou um prémio. Então eu, às vezes, quero criar uma peça mesmo, mesmo só minha, não é? Eu tenho peças que não há em mais lado nenhum. Aquelas ceifeiras que eu faço com os lenços e os chapéus, não têm

rosto... como era antigamente, no campo... Aqui havia muito trigo, depois andavam tudo no campo, as mulheres, a ceifar. E tinham aqueles chapéus, aqueles lenços grandes... Depois eu faço aquilo tudo com branco e flores vermelhas... Aquilo fica... são peças criadas por mim, não há em mais lado nenhum. Se fizerem já, é cópia. Isto até havia de ser patenteado!” (Francisco, 2021)

Nas formações na Escola de Olaria Barros Flor da Rosa, o Francisco disse-me não ter o tempo, nem as condições necessárias, nem o interesse dos intervenientes, para poder transmitir os seus conhecimentos tradicionais adquiridos durante a sua formação com o antigo oleiro. Para a mistura de barros, por exemplo, não existem quantidades registadas, não são medidas matemáticas. São feitas a olho, decididas pela sensibilidade do olhar e do tato. E, principalmente, pela experiência vinda da prática constante que, como o Francisco costuma dizer, “são precisos muitos anos para adquirir”. O oleiro complementa: “Fiquei, pronto... atualmente sou só eu. É assim a vida. Com muita pena, não haver aí mais uma pessoa ou duas, vá, no mínimo. Para continuar. Para passar os conhecimentos” (Francisco, 2021). Preso à roda, preso às responsabilidades, às vezes, o Francisco pareceu-me sentir-se de pouca serventia para o propósito de manter vivos os saberes tradicionais. Nas suas palavras, o futuro da louça utilitária parecia-me sombrio. O seu rosto iluminava-se mais frequentemente quando falava do passado, trazendo um misto de saudosismo e melancolia.

Talvez, para além da sua vida pessoal, o pesar dos olhos do Francisco tenha origem no facto de a aprendizagem e a continuidade da olaria em Flor da Rosa, com tantas dificuldades e sem o interesse de novos aprendizes, se assemelhar mais a uma roda partida. Já não existe a “roda” que descreveu um dia, uma roda onde os pais passavam os conhecimentos aos filhos e os filhos aos netos e assim por diante, de geração em geração. Um processo que foi eficaz no passado, mas que apresentou fraquezas: “A dificuldade de transferência do conhecimento levanta a questão de saber *por que* tem de ser tão difícil, por que se transforma num segredo pessoal” (Sennett, 2020: 89). As razões dos impedimentos da continuidade da transmissão dos saberes tradicionais estarão realmente nas entrelinhas dos discursos e das ações das instituições, sejam elas do Estado ou do privado? Ou estarão nas entrelinhas das

histórias dos próprios objetos, dos materiais com os quais são feitos, assim como das histórias dos próprios artesãos? Dificilmente conseguiremos responder a estas questões se nos focarmos apenas no relato de vida de um único artesão. Neste caso, trata-se de um “último artesão”, que traz com ele conhecimentos e sentimentos referentes a um tempo que está a desaparecer e, por isso, estamos a dedicar-lhe especial atenção. É importante também termos em conta que um relato de vida pode dar-nos muitas pistas, mas não todas as respostas. Como diz Vincent Crapanzano (1980: X), em *Tuhami – Portrait of a Moroccan*, o antropólogo não tem acesso privilegiado à lucidez. Muitas podem ser as razões que levam alguém a seguir por uma narrativa em vez de outra; por exemplo, um narrador pode sempre optar por apresentar uma visão mais pessimista ou mais otimista da mesma história. O tempo dedicado ao oleiro Francisco também demonstrou que o emaranhado de questões que se apresentam na realidade vai para além de temáticas destacadas na literatura académica, como as questões do fazer, da relação entre o oleiro e o objeto, do fluxo dos materiais, entre outras. Mesmo quando as minhas perguntas tratavam destes temas, eu confirmava que podia escolher as perguntas, mas nunca o caminho das respostas. Portanto, poderemos compreender melhor as questões citadas acima quando mais vozes se juntarem à narrativa, trazendo com elas novos ângulos que possam ampliar a nossa visão, como veremos mais à frente.

Durante o trabalho de campo, tive a oportunidade de notar que o oleiro Francisco tem sido visto por vários residentes na aldeia com um género de herói, como um património vivo. Ao mesmo tempo que falavam sobre ele com admiração e respeito, falavam também com pena da sua situação, por saberem que sozinho pouco podia fazer para manter a tradição viva, seja no presente, seja no futuro. A artesã Teresa, residente no Crato, que apesar de não trabalhar a olaria tradicional tem colaborado com o Francisco em projetos de artesanato, disse-me: “Eu acho isto um fenómeno, não é? Quer dizer, nós temos aqui a matéria-prima... e não se desenvolve esse processo de ir à barreira e... tudo isso, quando o Francisco morrer, quem é que sabe onde são as barreiras? Acabou” (Teresa, 2022).

O Francisco também me disse reconhecer a importância do seu papel e o facto de se sentir incapaz de interferir no percurso decadente da olaria tradicional. No

entanto, quando lhe perguntei se me poderia ensinar a preparar o barro e a trabalhar na roda, disse-me que não. Esta resposta fez-me refletir sobre a diferença que existe entre as nossas intenções e a prática. Por mais que o Francisco soubesse que era o único portador de determinados saberes, também tinha a consciência da sua incapacidade de os transmitir de forma eficaz e consistente. Disse-me que podíamos conversar, mas que ele não poderia parar de trabalhar e que me ensinar levava muito tempo. Principalmente, ensinar os saberes de um ofício artesanal e tradicional como a olaria. Todas estas coisas, o Francisco me disse enquanto trabalhava na sua roda elétrica, com as mãos no barro. Não no barro local de Flor da Rosa, mas sim no barro industrial, vindo de Espanha. Foi por isso que, no início deste texto, eu escrevi que o oleiro e o barro andavam, de certa forma, desencontrados. Através do relato de vida do Francisco, conseguimos fugir da idealização da figura do oleiro tradicional e conseguimos olhar de frente para uma pessoa, e para os cruzamentos entre a sua linha de vida e a linha do tempo dos materiais e dos objetos (Bertaux, 2010: 36-37).

Acompanhar o Francisco nesta parte do seu percurso também me fez refletir sobre as dificuldades que ele encontrou para desenvolver o seu ofício de forma integrada na comunidade. Primeiro, pela resistência do seu pai, que o obrigou a trabalhar durante anos numa oficina mecânica. Depois, as dificuldades de aprendizagem, passando pela dificuldade em ganhar independência financeira, até chegar aos dias de oleiro profissional e da dificuldade em manter o seu ofício útil. Afinal, como é que um oleiro de louça utilitária se pode manter útil quando esta louça perde a utilidade? Neste contexto de produção de louça “utilitária”, a questão da “vida útil” do oleiro e da olaria chamou-me a atenção. Em alguns momentos das nossas conversas, o Francisco questionou a sua “utilidade” na transmissão dos saberes tradicionais para as próximas gerações. Pareceu-me que se sentia a “perder a utilidade”. Assim como quando o seu pai foi para a cadeira de rodas e, aos olhos do Francisco, perdeu a utilidade para os seus patrões. Também quando a sua mãe adoeceu, perdeu a utilidade. A louça pode ser útil, mas as pessoas também têm de o ser? O pensador e ativista Ailton Krenak (2020: 87) diz que “a vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar-lhe uma utilidade, o que é absurdo. A vida é uma fruição, [...] nós estamos a querer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária”. Aos seus

olhos, “viver a experiência de desfrutar da vida deveria ser a maravilha da existência” (Krenak, 2020: 88), mas, como sabemos, o trabalho e as obrigações da vida em sociedade tornam este desejo difícil de realizar. Ninguém nos ensinou a “parar e experimentar a vida como um dom” (Krenak, 2020: 88). Talvez possamos dizer que depois de tantos anos a receber mensagens de consumo, de dedicação profissional, de produção e acumulação de bens, não estejamos preparados para “gerir” as nossas vidas se estas não estiverem empenhadas em ações que empreendam os nossos percursos aos “fins lucrativos” (Bauman, 2017: 46). Na sociedade de consumo, a satisfação dos desejos deve ser instantânea, pelo menos para quem consome, a parte rica do planeta. No entanto, para os que produzem, o presente muitas vezes não é o momento de desfrutar, mas sim de ser útil, seja para uma empresa ou para uma “causa”, que nem sempre está isenta de objetivos económicos (Bauman, 2017: 63). Assim sendo, no caso do oleiro de Flor da Rosa, faria sentido dizer que o objetivo de tentar fazer com que as louças utilitárias tradicionais sejam úteis novamente consiste também na procura por um sentimento de “vida útil”?

Preso à roda e à impossibilidade de deixar as suas obrigações familiares, o percurso do Francisco não teve as condições necessárias que lhe permitissem ir para além de Flor da Rosa. Podemos dizer que também não encontrou as condições ideais para poder contribuir efetivamente para levar Flor da Rosa mais além, como um centro oleiro de futuro no Alto Alentejo. Assim, quando o barro local deixou de ser uma opção, continuou a utilizar o barro industrial. Inicialmente, ao acompanhar o percurso do Francisco, acreditei que poderia também pôr as minhas mãos no barro, guiado pelas mãos deste oleiro, o que não foi possível devido à sua falta de tempo.

Portanto, ao não ser guiado pelo Francisco, para sentir o barro e experimentar o processo de fazer, eu teria de encontrar outra pessoa que pudesse atuar como mestre, ou então procurar caminhos alternativos. Caminhos estes que vou percorrer mais à frente nestas páginas.

Em Flor da Rosa, o Francisco é o oleiro resistente. Digo isso não apenas para aludir ao facto de trabalhar com o barro resistente que tornou célebre a louça daquela aldeia. Digo também porque este oleiro resistiu à passagem do tempo, às mudanças que ocorreram à sua volta e às dificuldades de aprendizagem, da vida profissional e

peçoal. Talvez esta força esteja relacionada com o que afirma Richard Sennett (2020: 323) quando diz que “desafios materiais como enfrentar uma resistência ou gerir ambiguidades contribuem para o entendimento das resistências que as pessoas enfrentam na relação com as outras ou dos limites incertos entre as pessoas”. A relação com os materiais naturais, em especial com a resistência dos mesmos, podemos ensinar a sermos pacientes, humildes quanto às nossas limitações, respeitadores do ciclo natural dos acontecimentos e maleáveis no que se refere às nossas relações com os outros. Podemos aprender ainda que “não se vence a natureza [...] senão submetendo-se à suas leis” (Lévi-Strauss, 2009: 98). Talvez o Francisco tenha aprendido algo com resistência do solo. Ou talvez não tenha tido outra escolha senão a de resistir.

II.2. Os antigos oleiros

Aos olhos dos residentes em Flor da Rosa, os antigos oleiros da aldeia eram todos aqueles que vieram antes do Francisco. Não deixaram muitos registos. As suas casas têm novos proprietários, os seus fornos já não existem, nem nas suas peças assinaram os seus nomes. A maioria deles está destinada ao eterno anonimato. Foram artesãos de outros tempos, que trabalharam o barro local conforme os saberes tradicionais que aprenderam com os seus antepassados, transformando aquele barro em objetos, conforme as suas habilidades artesanais.

Qualquer pessoa que venha a aprender olaria na Escola de Olaria Barros Flor da Rosa não terá um estatuto semelhante aos oleiros do passado, pelo menos aos olhos dos residentes na aldeia. A produção de andorinhas ou presépios com barro industrial não receberá o mesmo mérito que os resistentes alguidares produzidos com barro local. Os saberes tradicionais, os modos de fazer e a habilidade artesanal dos antigos oleiros já não estão ao alcance, pois eram parte de um estilo de vida, no qual, por exemplo, a “habilidade artesanal designava um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo” (Sennett, 2020: 19), assim como um trabalho honesto em todos os aspetos, incluindo os técnicos, sem distorções, de

respeito sincero pelos materiais naturais e pelos seus comportamentos (Yanagi, 2017b: 6-7). Como “trabalho bem feito” dos artesãos de Flor da Rosa, podemos considerar que este incluía o respeito pela mistura correta de barros para cada tipo de peça, o respeito pelas técnicas de modelagem, pelo tempo de secagem, pelo processo de cozedura e pelas formas tradicionais. Enfim, era necessário respeitar os materiais, os esforços e o tempo necessários para cada peça, buscando perfeição nas formas e a maior resistência possível. Sem este respeito pelo “fazer bem feito” não estaremos a tratar de habilidade artesanal mas, simplesmente, de trabalho manual (Sennett, 2020: 19), aquele que qualquer pessoa pode desempenhar, independentemente dos seus conhecimentos ou habilidades.

Pode-se pensar que não foram apenas os antigos oleiros que ficaram no passado, mas todo o seu estilo de vida e os seus modos de fazer. No entanto, este pensamento pode conduzir a conclusões enganadoras, pois a habilidade artesanal pode continuar a ser uma forma de estar, um estilo de vida, que não ficou no passado. Pelo contrário, pode ser adotada a qualquer altura, por qualquer pessoa, seja ela música, médica ou engenheira, onde a habilidade artesanal será notada na procura pela melhoria da sua atividade, centrada em padrões objetivos, cujos resultados poderão recompensá-la com orgulho pelo resultado do seu trabalho, o simples prazer da coisa bem feita (Sennett, 2020: 19-20). Para isso, os anos de prática são fundamentais, tanto para o aperfeiçoamento como para a satisfação pessoal. No entanto, esta relação de longo prazo entre o artesão e os seus materiais, em processos feitos com tempo, com cuidado e aperfeiçoamento, tem vindo a tornar-se rara. Era assim que trabalhavam os antigos oleiros; no entanto, as formações de curta duração da Escola de Olaria Barros Flor da Rosa, onde os aprendizes estudam e praticam, na maior parte do tempo com barro industrial, fazem com que os novos oleiros sejam vistos de forma completamente diferente pelos habitantes da aldeia. Enquanto os antigos são vistos com admiração e saudosismo, os novos são vistos com alguma desconfiança. Os antigos artesãos, durante décadas conseguiram resistir às mudanças dos tempos, mesmo nos períodos da história ocidental em que a atividade manual foi menosprezada e desvinculada da imaginação, sendo separada de ocupações supostamente elevadas e, inclusive, posta em dúvida pela religião (Sennett, 2020: 31).

Os oleiros de For da Rosa resistiram até ao dia em que, segundo o relato dos residentes, os pais deixaram de recomendar este ofício aos filhos.

Evidentemente, aos fatores apresentados acima podemos acrescentar outros de natureza social, económica e religiosa que influenciaram não apenas Flor da Rosa, mas aldeias de todo o país e, em alguns casos, de toda a Europa. Por exemplo, a perda de autoridade familiar do artesão, antes fortemente baseada na sua posição de chefe de família cristão. Uma relação que em tempos remotos foi tão forte a ponto de, na Idade Média, terem surgido os “artífices-santos” (Sennett, 2020: 69). A moralidade cristã fez com que o homem artesão, que dedicava toda a sua vida ao ofício, fosse visto como um exemplo de cristão urbano (Sennett, 2020: 71). Com o declínio da influência religiosa nas famílias, o artesão viu o seu papel enfraquecido. Sennett (2020: 79) considera que, quanto às razões do declínio das oficinas antigas, nenhuma é tão importante quanto “a base de autoridade do artesão, o conhecimento que ela transmitia pela imitação, o ritual e a substituição”. Portanto, ao analisar a decadência do artesanato num local específico, é preciso ter em conta que, a certa altura, as comunidades autossuficientes de artesãos foram desaparecendo por todo o continente europeu (Sennett, 2020: 71).

As histórias dos residentes sobre os antigos oleiros começam na formação da aldeia, no tempo em que os artesãos vieram para trabalhar na construção do mosteiro. Segundo vários relatos, quando começaram a construir o mosteiro naquele lugar, muitos artesãos foram oferecer os seus serviços. Devido à grandiosidade da obra, seriam necessárias muitas mãos para trabalhar. Vieram artesãos de todos os lados e deram origem à aldeia, pois ali assentaram residência. Entre estes artesãos, muitos eram oleiros, pois grande parte do teto e do chão do mosteiro seria feito de barro. Para além disso, os artesãos também produziam peças de louça utilitária, não apenas para ser utilizada no mosteiro, mas também para uso dos próprios trabalhadores que ali viviam. É esta a razão de ser a louça “utilitária” a fazer parte da tradição da aldeia. E também a razão de muitas casas terem os próprios fornos. Na década de 1960, havia em Flor da Rosa 32 fornos distribuídos pela aldeia, alguns deles comunitários. Foi mesmo a aldeia com o maior número de fornos do Alto Alentejo

(Parvaux, 1968: 11). Atualmente, dos poucos que restam, nenhum está em funcionamento.

As casas dos oleiros eram também as suas oficinas. Seguiam a linha das casas tradicionais alentejanas, relativamente baixas e com um sobrado que serve de primeiro piso rebaixado, com uma ou nenhuma janela para a frente, e com algumas particularidades, por exemplo, a de possuírem uma grande sala à entrada que era utilizada para armazenar as peças, principalmente durante o inverno, o que é possível observar em algumas casas ainda nos dias de hoje. Nas traseiras, ficava o forno (nem todas as casas o possuíam). No rés do chão, situava-se uma divisão onde se armazenava o barro e a divisão maior da casa, onde se encontrava a chaminé típica, a cantareira e o pial; era a oficina onde o oleiro passava a maior parte do dia (segundo informações das exposições permanentes da Escola de Olaria Barros Flor da Rosa e do Museu Municipal do Crato, 2021). Este é um facto que não é de admirar, pois não é exclusivo de Flor da Rosa: na tradição ocidental, a oficina era a casa do artífice (Sennett, 2020: 68), um lugar onde o trabalho e a vida pessoal andavam lado a lado. Uma imagem que pode parecer romântica mas que na verdade é enganadora, pois esconde uma vida difícil, na qual o esforço do trabalho obscurecia os outros aspetos da vida.

As histórias que o último oleiro me contou eram sobre tempos remotos, mas sem um tempo certo. Traziam com elas um misto daquilo que leu em livros e artigos, com histórias que ouviu contar e com memórias da sua infância, como o relato citado anteriormente sobre as feiras tradicionais. Estes eventos eram importantes pois marcavam os altos e baixos dos períodos de produção oleira na aldeia, influenciando assim o dia a dia das pessoas nos meses que antecediavam as feiras. Contudo, o comércio das peças utilitárias não se restringia às feiras locais. Os oleiros criaram uma rota de comércio que ia muito para além da aldeia,

“Também se deslocavam às vilas ou aldeias ou cidades. E cada um tinha a sua zona de venda. Desde a Beira Baixa, Envendos, Vila Velha de Ródão, até ali Castelo Branco, até Estremoz... tinham aqui esta zona toda, era tudo deles. Eles é que forneciam aqui tudo à

volta. Desde Beira Baixa, Alentejo, Ribatejo... Era tudo à volta, eram eles que forneciam as peças. Depois, cada um tinha a sua zona. Não se atropelavam uns aos outros. [*Risos*] Faziam os mercados todos. Mercados e feiras.” (Francisco, 2021)

Agostinho Isidoro confirma o relato do Francisco, dizendo que esta divisão de áreas de comércio era estabelecida de forma hereditária.

“A maior parte da louça da Flor da Rosa é vendida nas povoações, vilas e cidades do Alto Alentejo e ainda em povoações da Beira Baixa, para onde os louceiros a transportam nas suas carroças. Uma pequena parte é exportada pelo caminho de ferro e em camionetas para Abrantes, Tomar, Entroncamento, Santarém, Coimbra, etc. Entre os oleiros da Flor da Rosa há um perfeito acordo, que vem de tempos remotos, no que respeita aos mercados de venda de louça. Cada oleiro tem o seu mercado exclusivo. Não há atropelos. Um oleiro vende em Aldeia da Mata, outro em Vale do Peso, outro em Monte da Pedra, etc. Esta prerrogativa foi-lhes transmitida por herança. A povoação a que cada um vai vender louça hoje era já a povoação onde os seus antepassados a vendiam também. Isto torna o louceiro tão conhecido na povoação que é tratado ali como sendo um dos seus.” (Isidoro, 1963: 165)

Pode-se notar a relevância comercial dos antigos oleiros, por exemplo, no facto de uma importante estrada, a via XV, ter sido apelidada pela população de “Estrada dos Louceiros”, que manteve os circuitos comerciais que alimentavam mercados meridionais (Carneiro, 2014: 139). Para alimentar o mercado, segundo o Francisco, os oleiros antigos produziam muito para além das célebres 14 peças “certificadas” (às quais regressarei mais à frente).

“Os oleiros antigos faziam bebedouros para as galinhas, para os coelhos, faziam tudo o que era utilitário, até manilhas para o esgoto. Eles faziam tudo. [...] Por exemplo, onde os pastores ordenhavam ou mugiam as ovelhas ou as cabras, era tudo em barro.

Não havia chapa ou zinco ou plástico, não havia ainda nada. Era tudo no barro. Faziam também aqui este tipo de peças. (Francisco, 2021)

Apesar da variedade, as peças eram sempre produzidas pelos métodos tradicionais, não havia inovação, nem criatividade, mas sim um orgulho na simplicidade, funcionalidade, durabilidade e resistência ao fogo. Como muitos antropólogos já demonstraram, quando o objeto é fortemente valorizado e passa a fazer parte de uma tradição cultural, a ênfase passa a ser dada à aprendizagem exata do que está a ser ensinado, e não se ensina aos mais jovens a desenvolver novos modelos ou novas interpretações das ideias antigas (Greenfield & Lave, 1982: 184). Neste aspeto, a Flor da Rosa parece não ter sido uma exceção. Por exemplo, quando o Francisco fala do trabalho do seu mestre, o oleiro Gil, diz o seguinte:

“Ele não tinha as técnicas, nunca aprenderam aqui, fizeram sempre o tradicional. Nunca introduziram aqui mais técnicas nenhuma. Nem de tintas... e os vidrados eram sempre os mesmos.”
(Francisco, 2021)

Este é um discurso comum entre os residentes na aldeia, de valorização de um passado intocável, que faz lembrar o discurso de certos intelectuais do passado. Em 1968, a antropóloga Solange Parvaux, apesar de abordar as condições humildes dos oleiros de Flor da Rosa, também parece preferir destacar “um trabalho familiar, numa casa limpa, com vista para o jardim”, em vez de descrever as condições de pobreza e de trabalho árduo que, muito provavelmente, era a realidade da maioria dos oleiros antigos.

“L'artisanat de la poterie est une activité essentiellement familiale dans ce centre. Les potiers sont très pauvres et, tous, travaillent seuls avec l'aide de leur femme et de leurs enfants [...]. Quinze potiers ont conservé leur tour dans la vaste cuisine, propre et coquette, de leur maison qui leur sert d'atelier. Les autres travaillent dans une humble pièce arrière qui donne sur un jardin où se trouve

parfois un four couvert. Plusieurs potiers n'en possèdent pas; ils empruntent alors l'un des deux ou trois fours de louage du village."
(Parvaux, 1968: 24)

Agostinho Isidoro, em 1963, apesar de descrever a pisa do barro como um "serviço violento", logo a seguir, também descreve com admiração e alguma romantização o trabalho árduo daqueles oleiros, quando diz:

"Mesmo no inverno, de chuvas abundantes, o oleiro tem-no [o pó de mistura] sempre enxuto no barreiro. É o próprio oleiro que o vai buscar e escolher. Trá-lo num alguidar à cabeça, o que causa admiração às pessoas de fora da terra, porquanto na quase totalidade das terras do Alto Alentejo, os homens, por sistema, não carregam à cabeça." (Isidoro, 1963: 150)

Ou, por exemplo, quando, depois de descrever brevemente a olaria do oleiro antigo como "bem modesta e primitiva", descreve o seu trabalho da seguinte forma:

"O oleiro veste um avental de linhagem, instala-se na *tábua do assento*, apoia os pés na *estribeira ou retranca*, toro de madeira encostado à parte interna da *atoquina ou bancada*, acciona a roda, ora com um pé ora com outro, e com as mãos colocadas sobre a *pela*, transforma-a na tão utilíssima louça de barro da Flor da Rosa. [...] Com rapidez emerge o embrião da peça, desenvolvendo-se e aperfeiçoando-se ao capricho das mãos do torneiro, que em sucessivas tiradas ora se afastam ora se unem durante a gestadora marcha ascensional, dirigida com certas solitudes artísticas." (Isidoro, 1963: 153-154)

Nem sempre estão presentes nas memórias os tempos de pobreza e as dificuldades da olaria, contidas por exemplo nos relatos de Solange Parvaux (1968: 24). Foi a maestria do seu ofício que ficou na memória. Apesar de as louças utilitárias terem um aspeto simples, são até hoje admiradas, o que pode dizer muito sobre o trabalho

dos oleiros. Sempre que os residentes de Flor da Rosa se referem aos antigos oleiros expressam respeito e admiração. Orgulham-se em dizer que Flor da Rosa foi uma aldeia de artesãos e um grande centro oleiro. Em tempos que ficaram para trás. Considera-se importante referir que não foram identificados registos de ações específicas promovidas pelo Estado Novo (1933-1974) diretamente relacionadas com a olaria da Flor da Rosa.

Há grandes artistas de tempos antigos dos quais recordamos os nomes. O mesmo não acontece com artesãos. Estes ficaram no passado. Mesmo aqueles que produziram louças que atualmente são admiradas em museus não assinaram as suas obras pois, para eles, estavam apenas a originar um objeto útil, parte da rotina diária, e não algo extraordinário que pudesse ser considerado uma obra de arte (Yanagi, 2017b: 24). O “artesanato” e a “arte” distinguem-se claramente; por exemplo, “a arte conta com um agente central ou dominante, enquanto o artesanato tem um grande coletivo. Distinguem-se também pelo tempo: o súbito contra o lento” (Sennett, 2020: 88). Além disso, “a palavra arte parece designar obras únicas ou pelo menos singulares, ao passo que artesanato remete a práticas anônimas” (Sennett, 2020: 81). Foi exatamente o que se observou em Flor da Rosa. Apesar de serem considerados mestres de grande talento, os artesãos eram tratados como um coletivo e nunca como grandes artistas, com homenagens que gravassem os seus nomes na pedra. Nas louças, os oleiros não deixaram os seus nomes registados, pois as suas assinaturas, muitas vezes, eram feitas através de detalhes subtis gravados no desenho das peças. Foram raras as vezes em que foram identificados na história da aldeia como indivíduos. Num folheto que me foi entregue no Posto de Turismo, na parte final, estão citados os nomes de três oleiros que colaboraram na criação do respetivo material gráfico. Foram eles, José de Jesus Morais, nascido em 1928; António Caetano Elias, nascido em 1924; e João de Jesus Serra, nascido em 1926. Agostinho Isidoro, no seu livro, também cita as conversas que teve com os oleiros António Batido e João Louceiro.

Numa visita que tive a oportunidade de fazer à Casa-Museu Padre Belo, no Crato, no dia 13 de novembro de 2021, aconteceu algo inesperado. Depois de uma longa conversa com o responsável pela gestão deste espaço, o senhor Jorge, este disse-me que tinha algo valioso para me mostrar. Depois de algum tempo de ausência,

em que esteve à procura deste objeto entre os seus documentos e livros, regressou com um par de folhas escritas à mão, tratava-se de algo que me apresentou como sendo um pequeno tesouro: uma lista dos oleiros de Flor da Rosa, escrita à mão por Manuel da Conceição Daniel, filho e neto de oleiros antigos, na qual descreveu um total de 48 oleiros, pessoas que havia conhecido durante a sua longa vida ou de que tinha ouvido falar pelo seu pai e pelo seu avô. As fotografias que reproduzem a lista podem ser vistas no Anexo I, Imagens 1 a 5. Abaixo está a reprodução completa:

Oleiros de Flor da Rosa – Crato – Antiga Rua da Carreira

- 1º - António Belo com forno próprio (junto à azinhaga de São Bento)
- 2º - António Fernandes Maria Maia Daniel (o Rei ou o Tôco ou Descalção)
- 3º - João Daniel (João Rei ou Tôco) filho do anterior
- 4º - Os Abalados c/ forno próprio (sogro de António Júlio Fernandes, cantoneiro) onde hoje é a garagem do Celestino
- 5º - Joaquim Caetano (o General)
- 6º - José Pinheiro (Zé Gago)
- 7º - João Miguel (avô de Leonor Xavier)
- 8º - José dos Santos Maia (Zé dos Santos) avô da esposa do Zé Fura
- 9º - António Silvestre
- 10º - José Catarrinha
- 11º - Domingos Caetano (irmão de António Raposo)
- 12º - Francisco Serra (Pai da Júlia Serra mãe)
- 13º - João da Lúcia (avô de Felisbela Durão) Azinhaga dos Potes
- 14º - João Raimundo (Carona, pai de Patrocínia, esposa de Carlos Gonçalves, quinta em frente ao convento das Carmelitas)
- 15º - João Figueiredo (o ladrãozinho) Rua das Tapadas
- 16º - João Batido (da Ti Aurora)
- 17º - António da Aurora (filho dos anteriores)
- 18º - José da Aurora (irmão do anterior)
- 19º - Manuel da Aurora (irmão dos anteriores)
- 20º - Joaquim Ravisco (família da Alexandrina do Turismo)
- 21º - João Faustino (João Galinha)
- 22º - Porfírio Faustino (pai do anterior)

- 23º - Joaquim Mendes Alfaiate (sogro do António)
- 24º - Francisco Antunes (Barro Branco)
- 25º - João Amancio (pai do Barro Branco)
- 26º - João Novais (Ti Pastor pai do João Morais o Ruço)
- 27º - João Dias (o Lua, pai de Alberto Lua)
- 28º - João de Jesus Pinheiro (João da Micaela c/ forno próprio, actual Casa da Olaria)
- 29º - João Morais (o Galorou pai do Artur Morais)
- 30º - Joaquim da Carmen (sogro do Zé Fura) c/ forno próprio
- 31º - Augusto da Borrega (pai do Joaquim da Central) c/ forno próprio
- 32º - João Coruja (pai de António Belo solteirão homónimo de +2 Antónios Belo) mas grande artista do barro
- 33º - António Belo (o anterior era seu pai)
- 34º - António Durão (o Pataco pai de uma grande família, muitos Durão)
- 35º - António Belo c/ forno próprio (pai da Henriqueta e José Raposo)
- 36º - José Raposo (filho do anterior e marido da Senhorinha) Rua Nova
- 37º - António Catarrinha (sogro de Joaquim Pardal)
- 38º - António Joaquim Serra (Pardal) irmão de Joaquim Serra
- 39º - Joaquim Serra (Pardal irmão do anterior)
- 40º - João Serra (o Pardal, irmão dos anteriores é dos últimos oleiros)
- 41º - Manuel Faustino Raimundo (o Manuel de São Bento) irmão de João Galinha
- 42º - Ivo Elias (pai de António Bojaca)
- 43º - António Bojaca (o mais lindo, filho do Ti Ivo)
- 44º - Porfírio Caetano (irmão do “General”)
- 45º - José Sequeiro (Varela)
- 46º - João Varela (filho do anterior)
- 47º - Manuel Varela (irmão do anterior)
- 48º - Francisco Capricho

No final da lista, Manuel da Conceição Daniel escreveu o seguinte:

“Há certamente mais oleiros contemporâneos dos atrás referidos mas que eu, Manuel da Conceição Daniel, filho e neto de oleiros, não consigo recuperar ou recordar nesta lista. Havia ainda

uma outra família Pataco que muito cedo nos anos 50 foram para Lisboa para a Carris. Os oleiros da Flor da Rosa tinham uma bandeira vermelha-escura (a bandeira dos oleiros com várias fitas referentes a cada família de oleiros, o patrono era São Bento). A bandeira dos oleiros era “guardada” pela família do (Rei) António Fernandes Maria Maia Daniel. Mais tarde, após a morte deste, por João Daniel, e em Agosto de 1966, ficou guardião da mesma António Durão (o Pataco), um dos grandes mestres da olaria.” (Manuel da Conceição Daniel, sem data)

Foram muitos os artesãos que fizeram parte do percurso do barro em Flor da Rosa. Durante o trabalho de campo desta investigação, restava apenas um. Para além dele, também conversei com a artesã, ceramista e artista plástica Teresa, do Crato, e com a artesã de velas, sabonetes e produtos naturais, Joana, de Cabeço de Vide. Estive à procura de outros oleiros nas aldeias da região, nomeadamente em Vale do Peso, Aldeia da Mata, Alpalhão, Gáfete, Monte da Pedra, Cunheira, Chança e Alter do Chão. No entanto, não encontrei oleiros ou oleiras, nem outros artesãos ou artesãs, com os quais pudesse conversar.

Antes de deixamos de tratar dos artesãos e artesãs de Flor da Rosa e da região, gostava de fazer uma menção ao papel das mulheres no que se refere à olaria daquela aldeia. A senhora Marta, atual responsável pelo Posto de Turismo de Flor da Rosa e do Crato, tinha um avô e dois tios oleiros. Ainda se lembra do tempo em que o avô trocava as suas peças de olaria por castanhas de Marvão. Do tempo em que “as mulheres morriam mais cedo, pois como faziam os vidrados que levavam chumbo, sílica e zarcão, então, muitas morriam de cancro”, como me disse a senhora Marta. Os vidrados são líquidos constituídos por uma substância básica que funciona como fundente e outra ácida, que produz o vidrado propriamente dito (Faustino, Nuno & Santos, 1985: 25). O vidrado de chumbo foi, geralmente, o mais utilizado pelos oleiros, e os de Flor da Rosa não eram exceção. As mulheres e os homens não utilizavam nenhum tipo de proteção enquanto manuseavam estes líquidos, que só mais recentemente deixaram de ser utilizados por determinação das normas da União Europeia.

O relato da senhora Marta sobre a divisão de tarefas por género e da utilização do vidrado foi o menos romantizado que ouvi sobre os oleiros antigos. O mais comum, tanto na literatura como nos testemunhos dos residentes na aldeia, foram relatos que exaltavam os tempos e os oleiros do passado. Por exemplo, a senhora aqui tratada pelo pseudónimo Celestina, proprietária da Quinta da Celestina, que fica ao lado do cemitério de Flor da Rosa, lembra-se de um tempo, o dos “quinhentos oleiros”, que talvez nunca tenha existido na realidade, mas que existe nas suas memórias. Ela disse-me: “Como era linda a Flor da Rosa no tempo dos quinhentos oleiros! Havia loiça por todo o lado, nos pátios, nas portas das casas. A loiça era muito boa, durava uma vida.” Ela própria diz ter ajudado a carregar louça até aos fornos. Não podia ser oleira, mas podia ajudar nos vidrados e no trabalho pesado.

Segundo a senhora Marta, houve apenas uma mulher da aldeia que teve uma roda, a senhora Engrácia, que estava então com uma idade muita avançada e raramente era vista nas ruas. Agostinho Isidoro, em 1963, descreve o trabalho das mulheres da seguinte maneira:

“É oportuno referir que a mulher do oleiro tem um papel importante na olaria. Ela trabalha tanto ou mais que o oleiro. Este vai buscar o barro ao barreiro, pisa-o, cata-o, trabalha na roda, arranca e transporta o mato, mas todo o restante serviço, que ainda é muito, é realizado pela mulher do oleiro.” (Isidoro, 1963: 155)

O Francisco, nas nossas conversas, descreveu o papel das mulheres desta forma:

“As mulheres também ajudavam os oleiros na olaria. Tinha uma parte que eram elas que faziam. Que era assim, a nossa loiça quando ela secar ainda tem muita areia, muito quartzo miudinho lá no meio. E quando ela secar a areia vem ao cimo, pois isso fica assim tipo lixa, muito porosa, muito

rugosa. E as mulheres tinham um seixo, um seixo é um malhão, um malhãozinho, com uma pinguinha de água, e quando a peça ia no meio enxugo, nem muito seca nem muito molhada, passavam a peça toda com isto e a peça ficava toda lisinha, por dentro... O nosso barro tem muita areia. Aquilo ficava tudo lisinho, mas tinha de ser feito naquela fase em que a peça não está nem muito molhada, nem muito seca. Elas ajudavam, passavam aquela loiça toda com um malhãozinho, ficam ali nas portas com um pano assim no colo, com um bocadinho de água, passavam aquilo tudo, eram milhares de peças que elas fizeram. Elas faziam só esta parte. Ajudavam a apanhar a loiça para o sol, ou traziam para casa quando começava a chover, ajudavam a meter no forno. Eles metiam-se lá dentro e, aquilo era alto, elas iam dando as peças lá para dentro do forno. Acho que aquilo [o processo completo] só os homens é que podiam fazer. Era aquela mentalidade que aquilo era trabalho de homem.” (Francisco, 2021)

Solange Parvaux (1968: 17), no seu relato sobre o Alto Alentejo, diz-nos que havia os “oleiros”, os homens que trabalhavam na roda, e as “polideiras”, as mulheres que trabalhavam a polir as peças. Tradicionalmente, a mulher era vista como distração, o “homem” do ofício artesanal não aceitava as mulheres como membros das guildas, embora elas cozinhassem e limpassem nas casas das oficinas (Sennett, 2020: 72). Apesar de este pensamento ter a sua origem na época medieval, pode ter sido um preconceito que amadureceu com o tempo.

Este capítulo começou com os primeiros dias em que finalmente pus os meus pés na terra, ou seja, na aldeia de Flor da Rosa, à procura dos artesãos e do seu artesanato. As dificuldades de aproximação aos meus intervenientes que aconteceram devido à pandemia de Covid-19 não poderiam deixar de ser citadas, já que tiveram impacto em vários aspetos durante os meses do desenvolvimento desta investigação. Ao iniciar o trabalho de campo em Flor da Rosa, deparei-me com uma aldeia de portas fechadas, sem pessoas à vista. Este contexto fez com que as primeiras informações a

que tive acesso sobre a aldeia viessem das minhas leituras e pesquisas e não dos meus interlocutores. Portanto, comecei este capítulo a apresentar as características da aldeia e da região, da sua população, da sua origem e construção. A partir do seu nome tão encantador até às contradições sobre os seus terrenos, considerados “ricos em barro” por alguns e “pobres em barro” por outros. Uma contradição que pode criar estranhamento, dado o facto de que na aldeia em questão foi estabelecido um centro oleiro de louça utilitária que teve grande importância durante séculos no Alto Alentejo. O surgimento da atividade oleira e as possíveis causas da sua decadência, como por exemplo as dificuldades de extração do barro e a introdução de novos materiais, também foram aqui mencionados. Depois de apresentar a terra, passei a apresentar também as pessoas desta terra, ou seja, os meus principais intervenientes. À medida que os confinamentos foram sendo menos rigorosos, o contacto com as pessoas da aldeia começou a ser mais próximo e frequente. Então, comecei a introduzir partes que considere relevantes daquilo que me foi contado pelas pessoas durante os meses nos quais foi desenvolvido o trabalho de campo. Sendo uma “terra de artesãos”, ao tratar de Flor da Rosa não poderíamos deixar de destacar os seus oleiros. Apresentado como “o oleiro resistente”, por ter resistido a tantas dificuldades no seu percurso e por se tratar do último oleiro de Flor da Rosa, o Francisco mereceu protagonismo neste capítulo. Durante os meses do trabalho de campo, este artesão foi o meu principal interlocutor, por várias razões. Entre todas as pessoas da aldeia, era o único detentor dos saberes tradicionais da olaria de Flor da Rosa, o seu conhecimento tácito sobre aquele barro e sobre o trabalho manual com este material natural foi adquirido durante décadas de trabalho e de aprendizagem através da relação de mestre-aprendiz. Além disso, nas últimas décadas, esteve presente nos processos de formação ocorridos na única escola da aldeia, a Escola de Olaria Barros Flor da Rosa, como aprendiz e como formador. Esteve também envolvido, de forma direta ou indireta, em todas as tentativas de criar condições para a continuidade e preservação da atividade oleira em Flor da Rosa. Foi um privilégio poder observá-lo a trabalhar enquanto ouvia o seu relato de vida e as histórias sobre os antigos artesãos que tinha presenciado ou de que tinha ouvido falar. Ao visitar o Francisco de forma contínua durante vários meses, também pude compreender melhor o seu ritmo de trabalho e de produção, as suas encomendas, as suas relações, os seus altos e baixos, o que possibilitou um

afastamento de uma possível visão estereotipada da figura de um artesão. No seu relato de vida, também está presente parte da história daquela pequena aldeia, das glórias e dos problemas daquela terra, do seu saudosismo e do seu abandono. Entre os nossos encontros e conversas, para além da olaria, os antigos oleiros estavam sempre presentes. Ou em histórias sobre as pessoas ou nos conhecimentos que deles o Francisco tinha adquirido – pessoas que tanto respeitava e conhecimentos que tanto lamentava não poder transmitir a ninguém, o que lhe causava uma sensação de incapacidade e de inutilidade. Aos seus olhos, a vida dos antigos oleiros era nobre, assim como a “roda”, que fazia com que os conhecimentos fossem transmitidos de pai para filho, de geração em geração. Mas se de facto houve nobreza na vida dos antigos oleiros, desta nobreza quase nada restou. São poucas as peças antigas expostas na Casa da Olaria. Poucas também são as louças antigas, os tachos e panelas, geralmente partidos, que servem de vasos para roseiras nos jardins da aldeia. Dos oleiros que aos olhos de alguns residentes pareciam heróis, poucos nomes ficaram registados. O monumento em homenagem aos oleiros erguido num largo de Flor da Rosa durante os anos desta investigação, em vez de tijolos de barro era feito de tijolos impressos em plástico. Um monumento que não mereceu comentários da parte do oleiro Francisco. Em vez de homenageado, pareceu-me sentir-se ofendido. Contudo, os antigos oleiros residem ainda na imaginação e no respeito das pessoas de Flor da Rosa e das redondezas. Foram tão importantes enquanto lá assentaram os pés que ainda fazem parte daquela terra. Também foram aqui realizadas algumas reflexões sobre a ascensão e a decadência da sua atividade, assim como sobre a possibilidade de olharmos com saudosismo, às vezes de forma quase romântica, para um passado em que o trabalho artesanal era executado em condições de pobreza e de sacrifício. Foi ainda referida a situação das mulheres daquela aldeia, cujo papel na atividade oleira teve grande importância, mas pouco reconhecimento. Assim, depois de nos aproximarmos de Flor da Rosa e das pessoas daquela terra, seguimos com um olhar mais próximo para o seu barro, um barro resistente, que foi durante muito tempo a força da sua história.

Capítulo III:

O BARRO



Imagem 2 – acervo pessoal, 2022. Fotografia de barro branco num dos barreiros de Flor da Rosa, a ser mostrado pelas mãos do oleiro Francisco.

“Les poteries de Flor da Rosa ont toujours été renommées dans la province pour leur solidité et leur exceptionnelle résistance au feu; Charles Lepierre signalait, en 1899, cette qualité qu'on leur reconnaît encore.”

Parvaux (1968: 24)

A resistência ao choque e ao fogo tornou célebre a louça utilitária de Flor da Rosa. Determinadas misturas dos barros locais faziam, assim, com que a louça fosse resistente ao tempo, ou seja, que possuísse o valor da durabilidade, um fator que é historicamente intrínseco à produção de objetos da categoria de louça utilitária, assim como a resistência ao calor e ao frio (Yanagi, 2017a: 35). À volta da produção destes objetos formou-se uma comunidade e também a sua identidade. As famílias dos antigos oleiros de Flor da Rosa chegaram a ser a quase a totalidade da população. Ainda hoje as pessoas da aldeia se orgulham do facto de a sua terra natal ter sido conhecida, durante muitos anos, como uma “aldeia de artesãos”. As poucas peças de barro que ali restaram ajudam a contar a história das pessoas que por ali passaram. Como diz Tim Ingold (2013: 102): *“Things are more persistent than thought. They evidently last longer than speech or gestures”*. Assim, parte do conhecimento tácito, dos desejos e das motivações, das conquistas e das dificuldades daqueles artesãos, pode não ter sido registada em papel, mas sim no barro. Além disso, a forma como as louças foram utilizadas no passado e têm sido utilizadas no presente, assim como as transformações no material das próprias peças, pode revelar algo sobre as pessoas que as utilizam ou utilizaram (Ingold, 2013: 103). É também importante notar que o percurso da relação das pessoas com um material ou com um objeto não reside apenas nos processos de produção e de utilização, mas também nos processos de crescimento ou de decadência, assim como na sua durabilidade ou na sua transitoriedade (Ingold, 2013: 103). Neste contexto, o que é que as peças de barro ali produzidas nos podem dizer sobre aquelas pessoas? Para que estas peças nos possam dizer algo, podemos assumir que têm uma voz? Muito tem sido escrito, na antropologia, sobre as possibilidades de emancipação das coisas (objetos, artefactos, materialidade, etc.), em oposição à centralidade do ser humano (Holbraad, 2012: 15). Talvez seja possível imaginarmos uma relação mais equilibrada ao refletirmos sobre questões como a agência dos objetos e dos materiais, o seu fluxo e os seus percursos, as suas forças e as suas fragilidades, estas que tantas vezes se assemelham às nossas. Tim Ingold, por exemplo, compara potes de barro a corpos humanos, notando que ambos abrigam microrganismos que sofrem processos de respiração e de

metabolismo, ambos interagem com os materiais e com o ambiente em seu redor, ambos necessitam de cuidado pois podem partir-se ou desintegrar-se (Ingold, 2013: 94). Também podemos buscar comparações entre corpos e potes em religiões ou em pensamentos místicos que anunciam que somos feitos de pó e que ao pó regressaremos. Mas, apesar de qualquer semelhança, Ingold relembra-nos que a nossa interação com o barro não está registada apenas nas marcas que as nossas mãos deixam nas peças de olaria, mas também na nossa opção de levar o barro ao fogo (Ingold, 2013: 103), um sinal claro do desequilíbrio da relação. Portanto, com todo o cuidado e empatia, proponho agora que nos foquemos nas peças de louça utilitária de Flor da Rosa, na sua história, no seu percurso e no que elas nos podem ter a dizer.

Como vimos anteriormente, a produção oleira naquela aldeia sempre foi, fundamentalmente, de louça utilitária, englobando uma grande variedade de modelos destinados às mais diversas finalidades e utilizações. Como relataram os residentes na aldeia, entre eles o Francisco, quando ainda não existiam materiais alternativos “tudo era feito com barro”, das telhas aos tijolos do chão, dos bebedouros dos animais aos cantis dos pastores e agricultores. A louça utilitária de Flor da Rosa tornou-se célebre por possuir características específicas de porosidade, de conservação (de água, vinho, azeite, etc.) e, principalmente, de resistência ao choque e ao fogo. Estas características, até meados do século XX, correspondiam às necessidades e aos desejos dos seus utilizadores (Faustino, Nuno & Santos, 1985: 14), que, em síntese, precisavam de louças funcionais, que durassem muito tempo e fossem de baixo custo.

Para alcançar estas características específicas, os oleiros trabalhavam com dois tipos de barro, o *branco*, que é mais adequado ao fabrico da *louça de ir ao fogo* (panelas, tachos, frigideiras, assadores de castanhas, caçolas [semelhantes aos alguidares], sertãs, fogareiros, etc.), e o *vermelho*, mais adequando ao fabrico de *louça de água* (os “asados”, ou seja, vasilhas com asa utilizadas para o transporte e armazenamento de água: cântaros, cântara [a infusa ou quarta similar aos modelos de outros centros oleiros]; barris de água, uma espécie de cantil; azeitoneiras, púcaros, selha ou tijelão [espécie de balde], vasos, etc.) (segundo informações das exposições permanentes da Escola de Olaria Barros Flor da Rosa e do Museu Municipal do Crato, 2021). Quando o oleiro queria que a louça de fogo tivesse um pouco mais de cor,

misturava ao barro branco uma porção de barro vermelho. Assim como misturava uma porção de barro branco ao vermelho no caso da louça de água (Isidoro, 1963: 149). Os oleiros criavam estas misturas de barros conforme as suas diversas necessidades e finalidades, como por exemplo para melhorar as características de modelação do barro, ou ainda para, conforme diziam os oleiros, criar misturas que tornavam a água mais saborosa ao paladar (Isidoro, 1963: 149). De acordo com o Francisco, o barro vermelho foi sendo gradualmente substituído pelo barro amarelo, e foi com o segundo que ele aprendeu as misturas com o seu mestre. Havia também a olaria preta que alguns oleiros, vindos de Tondela, no norte do país, fabricavam em Flor da Rosa ainda no início do século passado e que, entretanto, desapareceu (Parvaux, 1968: 24).

As peças tinham formas simples e rústicas, frequentes de lugares onde ocorreu a ocupação muçulmana, e mantiveram-se inalteradas durante séculos. Em alguns tipos de louça é possível recuar a modelos com paralelos que remontam a cronologias desde o século XII (segundo informações da exposição permanente do Museu Municipal do Crato, 2021). A estabilidade das formas ocorreu sem prejuízo de aprimoramentos da qualidade, que foram sendo realizados de modo a que as formas não se desvirtuassem. Esta simplicidade estética diferencia-a, por exemplo, da olaria de Nisa, aldeia situada a 25 quilómetros de Flor da Rosa, cuja louça é decorada com pequenos fragmentos de pedra branca (quartzo leitoso). Talvez esta opção nos possa dizer algo sobre os antigos artesãos de Flor da Rosa, pois a forma como as pessoas estão ligadas ao que produzem pode revelar pressupostos sobre a natureza destas pessoas que, muitas vezes, estão incorporados nos próprios modos de produção dos objetos (Leach, em Henare, Hooldbraad & Wastel, 2007: 167). Ou então, podemos simplesmente aceitar a ideia de que sempre estiveram mais focados na questão da funcionalidade das peças do que na sua aparência. No entanto, como é possível notar na olaria de diversas regiões à volta do mundo e através dos tempos, o facto de uma peça ser utilitária não exclui necessariamente o aprimoramento estético. A beleza de uma louça utilitária pode contribuir para a sua inserção no quotidiano de forma prazerosa e cuidada, e portanto mais duradora; quanto maior a intimidade criada, mais facilmente a peça poderá tornar-se parte da vida (Yanagi, 2017b: 6). Além disso, o aprimoramento estético acompanhado de atributos como a funcionalidade, a resistência e a

durabilidade pode contribuir para que o percurso das peças acompanhe as mudanças dos tempos e de critérios. A partir da revolução industrial e da produção de objetos em grande escala, com peças de baixo custo, facilmente substituíveis, e com o uso de materiais descartáveis, talvez tenhamos deixado de ver beleza nas peças que eram apenas feitas para durar. Antigamente notava-se o contrário: quanto mais um objeto era usado, mais belo se tornava (Yanagi, 2017b: 8-9).

Poderíamos, então, relacionar a simplicidade das linhas da olaria de Flor da Rosa com a economia de recursos, ou ainda com a pobreza em que a maior parte da população local tem vivido? Segundo Tim Ingold, as linhas de uma peça são resultado de gestos do artesão, que deixam marcas nas superfícies das coisas, as quais podem ser entendidas como um género de escrita, e podem trazer com elas mensagens ou histórias (Ingold, 2022: 24). Talvez a opção por manter as linhas simples estivesse relacionada com a intenção de transmitir a força das peças, obtida através da resistência do barro, em oposição a peças mais delicadas, como por exemplo as de Nisa. Linhas simples e retas podem estar relacionadas com o desejo de reforçar o racional contra o sensorial, o intelecto contra a intuição, a civilização contra o primitivo, o macho contra a fêmea, a força contra a fragilidade (Ingold, 2022: 185). De facto, a certa altura, estas louças foram produzidas pelas mãos de homens interessados em mostrar que elas eram as mais resistentes do Alto Alentejo. Aos olhos da antropóloga Solange Parvaux (1968: 24), as louças de Flor da Rosa, além de não serem decoradas, tinham um aspeto “grosseiro”:

“Les potiers de Flor da Rosa ne produisent plus aujourd'hui que des poteries mates: cruches appelées ici cântaros, petites jarres à large col dites lalhas et non larefas, pots à fleurs (vasos) et fourneaux (fogareiros). Ils fabriquent aussi des poteries vernissées à l'intérieur, de couleur brun rouge ou verdâtre, destinées à aller sur le feu. Elles ont un aspect grossier et ne sont jamais décorées. L'une d'elles, la caçoila, sorte de jatte à fond arrondi, où l'on peut faire cuire des aliments, est une spécialité de ce centre.” (Parvaux, 1968: 24)

O facto de não haver um especial reconhecimento ao aspeto destas louças não significa que não existisse um grande cuidado ao pormenor durante a sua execução, que começava no processo de preparação do barro. Tanto a louça de ir ao fogo quanto a louça de água eram produzidas com misturas distintas de barros branco e vermelho que foram aprimoradas de geração em geração. Depois de recolhido à enxada nos barreiros e carregado em carroças, o barro era vistoriado com a finalidade de avaliar as suas condições de humidade; se fosse necessário, era dividido em pequenas porções (a *miga*, porque se migava o barro), para que ficasse todo o barro num mesmo equilíbrio entre húmido e seco. Encontradas as condições ideais, ou seja, com o barro *derregado*, avançava-se para a *pisa*, na qual o barro era pisado ou amassado até se tornar numa pasta homogénea, à qual se acrescentava o *pó de mistura*, que o oleiro conservava sempre seco, usado para evitar que o barro se colasse aos pés. Por fim, o barro era *catado*, de modo a serem retiradas todas as impurezas. Quando o oleiro estivesse satisfeito com o resultado em mãos, dividia o barro em *pelas*, pedaços maiores ou menores conforme a peça a que se destinaria cada porção (segundo informações das exposições permanentes da Escola Barros Flor da Rosa e do Museu do Crato, 2022). No fabrico das peças, para além da roda e das misturas de barro de grande valor, os oleiros antigos utilizavam instrumentos que ajudavam no aperfeiçoamento da louça: o *louceiro* (um vaso de barro com água, utilizada para regular a plasticidade do barro), as *alpanatas* (dois pedaços de pano em tiras com cerca de trinta centímetros, para alisar os bordos das peças) e as *canas* (dois pedaços de cana, um maior e outro menor, para aperfeiçoar o bojo e alisar os perfis das peças). Enquanto o oleiro trabalhava o barro com as mãos, fazia a roda girar com o uso dos pés, ora com um pé, ora com o outro (Isidoro, 1963: 153). Depois de moldadas, as peças eram colocadas a secar ao sol. E, depois de vários dias a secar, eram levadas ao forno. Quanto ao processo de cozimento, Isidoro descreve uma bela imagem:

“A Louça é cozida, geralmente, de noite, porque assim se pode determinar melhor o momento em que está cozida. Este momento é indicado pela chama cor de azul-claro que sai da chaminé, ou pela mesma observada dentro do forno, através dos

orifícios que existem sempre entre os tijolos que tapam a boca.”
(Isidoro, 1963: 156)

Durante séculos, a louça utilitária de Flor da Rosa foi produzida através destes procedimentos. Produziram-se *alguidares*, *asados* (vasilhas usadas para o transporte de água), *potes*, *azeitoneiras*, *barris de água*, *cântaros*, *cântaras* (também conhecidas como *infusas* ou *quartas*, uma peça mais pequena do que um cântaro, também utilizada para o transporte de água), *cantarinhas* (peças ainda mais pequenas do que as cântaras e com a mesma utilidade), *selhas* (também conhecidas como o *tigelão* ou *endrógão*, usadas para lavar a casa), *púcaros* (também conhecidos como *panelas de beber água*), *tigelas*, *talhas* (também conhecidas como *tarefas*), *assadores*, *cafeteiras* (também conhecidas como *chocolateiras*), *caçarolas* (peças semelhantes a um alguidar), *sertãs* (usadas para fritar carne), *fogareiros*, *frigideiras*, *panelas*, *tachos*, entre várias outras peças, como as de uso no trabalho no campo e com os animais, citadas anteriormente pelo Francisco.

Entre todas estas peças, foram apenas 14 as escolhidas para se tornarem candidatas a peças “certificadas”. Tanto na aldeia como em determinados artigos, textos em *websites* e folhetos, fala-se nas célebres peças “certificadas” de Flor da Rosa, como um reconhecimento do seu valor. Esta questão tinha despertado a minha curiosidade, desde a primeira vez que li a este respeito; primeiro, no *website* da Câmara Municipal do Crato, depois, em *blogs* e artigos encontrados *online*. Apesar de afirmarem as 14 peças certificadas como sinal da relevância de Flor da Rosa como centro oleiro, nunca acrescentavam detalhes sobre esta certificação. Nas conversas com o Francisco, quando perguntei sobre este tema, respondeu-me que não sabia nada a respeito desse processo. Apenas sabia que, conforme todos diziam, as peças eram certificadas. E disse-me que se pretendesse saber mais a respeito, deveria perguntar à senhora Marta que, na altura da certificação, trabalhava na Escola de Olaria Barros Flor da Rosa. O senhor André, que trabalhava na escola durante o trabalho de campo, deu-me uma resposta semelhante. Alguns meses mais tarde, em conversa com a senhora Marta, que então trabalhava no Posto de Turismo de Flor da Rosa e do Crato, localizado no interior do Mosteiro de Flor da Rosa, soube mais

detalhes sobre as 14 peças. Ela disse-me que foi um projeto que nasceu com a sua contribuição, mas que ficou a meio do caminho e nunca chegou a ser oficializado. As peças foram, na verdade, apenas candidatas à certificação, que nunca aconteceu. Foi só na memória popular que as 14 peças conquistaram este estatuto.

As peças eleitas pela comunidade foram as seguintes (as descrições abaixo foram retiradas de um folheto promocional que me foi entregue pela senhora Marta – Posto de Turismo de Flor da Rosa e do Crato – e, o mesmo folheto, pela senhora Ana – Casa da Olaria:

- 1) **A Caçarola** – considerada imprescindível na confecção (ao lume) de um dos pratos mais típicos da região, as migas de pão ou de batata.
- 2) **A Talha** – Peça utilitária de outrora no tempero e na conserva da azeitona, em casas de famílias numerosas. Tem actualmente uma função essencialmente decorativa.
- 3) **O Fogareiro** – Utilizado na ausência das brasas do lume, foi concebido especialmente para assar enchidos.
- 4) **A Assadeira Oval** – Utilizada antigamente na confecção de carnes assadas em forno a lenha; continua a ter grande utilidade (em fornos eléctricos ou fornos a gás).
- 5) **A Panela de 1 Asa** – O típico recipiente de ir ao lume, utilizado nas diferentes sopas e cozidos.
- 6) **A Panela de 2 Asas** – Peça com uma função idêntica à da panela de uma asa, mas com maior facilidade de manuseamento.
- 7) **A Frigideira** – Peça utilitária para ir ao lume, na qual se fritavam e fritam carnes, especialmente a de porco.
- 8) **O Caldeirão** – Também designado por assador de castanhas, é a única peça que permite saborear um verdadeiro magusto.
- 9) **A Chocolateira** – Sempre ao lume, a chocolateira era e continua a ser a peça ideal para um bom café ou chocolate quente em dias invernosos.
- 10) **O Tacho com Tampa**: Peça utilitária própria para estufados e refogados, para ir ao lume ou fogão.

11) **O Alguidar** – Peça utilitária imprescindível na amassadura do pão e na matança do porco (no aparo do sangue e no tempero das carnes).

12) **O Barril** – Com a função de conservar a água, esta peça era utilizada pelos homens que trabalhavam as terras de sol a sol. Actualmente é mais uma peça decorativa.

13) **O Cantil** – Também o cantil tinha a função de refrescar a água. Fácil de transportar, graças ao seu design, permitia pois, o envolvimento de uma corda, para se transportar ao ombro.

14) **O Cântaro** – Este vasilhame fazia parte do enchoval das noivas de outros tempos. Era uma peça imprescindível para refrescar a água. Actualmente, para além de ser uma peça utilitária é essencialmente decorativa.

No mesmo folheto, estas peças, com exemplares expostos no espaço Barros Flor da Rosa, são apresentadas com a seguinte descrição: “As peças utilitárias Barros Flor da Rosa, ricamente moldadas, são um dos últimos «altares» do artesanato português, graças à distinta matéria-prima cavada nos barreiros de Aldeia da Mata e Monte do Carrascal” (sem autor e sem data). As 14 peças em exposição fazem parte de um esforço local de preservar a memória da olaria na aldeia e dos seus oleiros (as fotografias destas 14 peças expostas naquele espaço podem ser visualizadas no Anexo IV).

As 14 peças em exposição são um dos poucos sinais concretos da resistência desta louça através dos anos. Segundo o antropólogo Agostinho Isidoro (1963: 167), aos fatores já mencionados que contribuíram para a decadência deste centro oleiro (o aparecimento da louça de esmalte, de alumínio e de plástico; o encarecimento da matéria-prima; as dificuldades de aquisição de combustível; o êxodo crescente dos habitantes de Flor da Rosa) devemos acrescentar o aparecimento de novas tecnologias. Por exemplo, uma das peças produzidas em Flor da Rosa, a talha, destacava-se por ser feita por processos únicos no Alentejo e, tanto quanto se sabe, em Portugal. Eram peças de grande procura. No entanto, a generalização do uso de frigoríficos e de arcas frigoríficas provocou uma diminuição acentuada da utilização de talhas que antes eram muito utilizadas como salgadeiras para conservar carnes (Faustino, Nuno & Santos, 1985: 28).

Até onde tenho conhecimento, durante os anos de 2021 e 2022, nenhuma peça das citadas acima foi produzida em Flor da Rosa através dos saberes tradicionais, nem com o barro local, nem mesmo com o barro industrial. É interessante notar que a própria designação de “utilitária” é determinante para o destino deste tipo de louça. Podemos pensar que algo que se classifica como “utilitário” só faz sentido existir enquanto é considerado “útil”. Martin Heidegger diz:

“A forma determina [...] a ordenação da matéria. E não só, ela prescreve inclusivamente de cada vez a qualidade e a escolha da matéria: impermeabilidade para o cântaro, dureza suficiente para o machado, solidez e flexibilidade para os sapatos. Esta imbricação entre forma e matéria regula-se de antemão por aquilo para que servem precisamente o cântaro, o machado, os sapatos. Uma tal serventia nunca é destinada nem imposta a entes do tipo do cântaro, do machado, dos sapatos. Mas também não é nada que pare algures, como uma finalidade acima deles.” (Heidegger, 2010: 19)

A utilidade é, portanto, intrínseca à origem e ao destino da louça utilitária, faz parte dos traços fundamenais da sua forma e da sua existência, já que foi fabricada para servir para algo (Heidegger, 2010: 20). Depois de produzida, ou seja, no seu estado acabado, uma peça utilitária é, para lá de si mesma, absorvida na sua serventia (Heidegger, 2010: 53). Quando deixam de ter utilidade prática e quotidiana, ou quando a sua utilização passa para um segundo plano, estes objetos perdem o seu lugar de relevância, o que compromete a sua existência. Se compararmos, mais uma vez, a louça utilitária de Flor da Rosa com a louça de Nisa, a situação é diferente. A louça de Nisa tornou-se célebre pelas suas características estéticas, e não pelas utilitárias. Atualmente, é uma louça essencialmente decorativa, característica que talvez nos conduza a procurar nestas peças artesanais afinidades com a arte, dado que, no que se refere à aparência, podemos encontrar nas formas de produzir do oleiro e do escultor comportamentos semelhantes; por exemplo, ambos estimam o cuidado e o saber-fazer do trabalho manual (Heidegger, 2010: 48). Talvez não seja por acaso que os gregos tenham escolhido a mesma palavra para designar o artesão e o artista

(Heidegger, 2010: 48). No entanto, uma distinção fundamental da obra de arte está no facto de que esta em nada é forçada, não necessita de ter um uso ou uma finalidade, neste sentido assemelha-se à mera coisa; a louça, por sua vez, está no intermédio entre a coisa e a obra (Heidegger, 2010: 20). De qualquer modo, enquanto objeto de admiração, a louça de Nisa tem-se muitas vezes mantido também num pedestal, apenas para ser observada. Assim, a sua existência está sobretudo dependente do gosto dos seus compradores, e menos dependente de outros fatores, como por exemplo o desenvolvimento tecnológico. Ainda hoje, a louça tradicional de Nisa continua a ser produzida e é possível encontrar exemplares à venda em pelo menos três lojas desta localidade. Também é comum ouvirmos entre as pessoas da região comparações entre as louças de Nisa e de Flor da Rosa. Foram várias as vezes em que ouvi os residentes de Flor da Rosa dizerem com orgulho que, por mais que a louça de Nisa fosse bonita, a louça de Flor da Rosa era muito mais resistente, feita com um barro de muito maior qualidade.

A louça de Nisa ainda resiste, a de Flor da Rosa não. Talvez isto aconteça devido a escolhas do passado dos próprios artesãos. Podemos acreditar que temos o controlo sobre aquilo que criamos com as nossas próprias mãos, mas os objetos criados por nós também podem influenciar ou até definir o nosso futuro. Afinal, os objetos criados por nós podem ser vistos como objetos da nossa própria natureza, que trazem com eles as nossas escolhas, conscientes ou inconscientes. Como diz Richard Sennett (2020: 12), “a cultura baseada em coisas produzidas pelo homem expõe constantemente o risco de infligir danos a si mesmo”. Os oleiros de Flor da Rosa optaram pela durabilidade, os de Nisa pela beleza. Na olaria do Alto Alentejo, parece que a beleza tem sido mais resistente. O que é que a louça utilitária, feita com o barro resistente daquele local, diz sobre os artesãos de Flor da Rosa?

“A expressão «cultura material» com demasiada frequência, pelo menos nas ciências sociais, não trata roupas, placas de circuito ou peixe assado como objetos dignos de consideração em si mesmos, considerando a feitura desses objetos físicos como espelho de normas sociais, interesses económicos, convicções religiosas – em si mesma, a coisa é desprezada. [...] Precisamos, portanto, virar a

página. E podemos fazê-lo simplesmente perguntando – embora as respostas nada tenham de simples – o que o processo de feitura de coisas concretas revela a nosso respeito.” (Sennett, 2020: 18)

O “processo de feitura” da célebre louça utilitária de Flor da Rosa começava com a extração de dois tipos de barro, atividade que pedia grande resistência física da parte dos oleiros, ainda maior no pico do inverno, quando o barro era frio como gelo, e no pico do verão, quando o barro era duro como rocha (Francisco, 2021). Era um trabalho árduo. Assim como o processo de cozimento, devido às altas temperaturas que os fornos podiam atingir (Francisco, 2021). Destes barros e destes processos nasceram formas que se mantiveram iguais durante décadas, talvez séculos, pois cumpriam a sua função conforme as necessidades de utilização. Durante todo este tempo, os oleiros criaram as mesmas formas, que resistiram aos avanços da técnica e das possibilidades artísticas ou à mudança dos gostos dos compradores. Orgulhosos do resultado do seu trabalho, foram fiéis às suas habilidades artesanais, resistiram ao que vinha de fora, focaram-se em “fazer bem feito”, fazer esperando o tempo que fosse necessário, de forma a respeitar o tempo do barro. De novo, o que é que o “processo de feitura” da louça utilitária de Flor da Rosa nos diz sobre os seus artesãos? Antes de apontar para qualquer tipo de resposta, gostava de lembrar o que Sennett argumenta seguindo Hannah Arendt, no seu livro *A condição humana*, quando diz que “as pessoas podem aprender sobre si mesmas através das coisas que fazem, a cultura material é importante. [...] podemos alcançar uma vida material mais humana, se pelo menos entendermos como são feitas as coisas” (Sennett, 2020: 19).

Na procura desta aprendizagem é também preciso ter em conta que os processos se podem modificar, assim como os próprios objetos, “rapidamente e sem aviso, mesmo em frente aos nossos olhos” (Olsen, 2012: 78). Ao partir-se, uma talha pode deixar de ser uma talha; apesar disso, o barro com que foi feita continuará a existir, pois o material está sempre em fluxo. Neste ponto, penso ser importante refletir sobre o percurso do barro, antes e depois da produção da louça utilitária. Ou seja, antes e depois do contacto entre o material e o artesão. Durante muito tempo, o mais habitual foi pensar o material como peças, ou seja, após o processo de produção.

"We say, we have produced an «artefact». A nodule of stone has become an axe, a lump of clay a pot, molten metal a sword. Axe, pot and sword are instances of what scholars call «material culture», a phrase that perfectly captures this theory of making as the unification of stuff supplied by nature with the conceptual representations of a received cultural tradition." (Ingold, 2013: 20)

No entanto, este autor, entre outros, propõe uma forma mais ampla de olharmos para o material:

"I want to think of making, instead, as a process of growth. This is to place the maker from the outset as a participant in amongst a world of active materials. These materials are what he has to work with, and in the process of making he «joins forces» with them, bringing them together or splitting them apart, synthesizing and distilling, in anticipation of what emerge. [...] Far from standing aloof, imposing designs on a world that is ready and waiting to receive them, the most he can do is to intervene in worldly process that are already going on, and which give rise to the forms of the living world that we see all around us – in plants and animals, in waves of water, snow and sand, in rocks and clouds – adding his own impetus to the forces and energies in play." (Ingold, 2013: 21)

Em Flor da Rosa, a resistência do solo sempre esteve lá. Os artesãos não a inventaram, mas foram antes capazes de a descobrir, de interagir com esta força e de criar a partir dela. De a transformar. Neste caso, em peças de louça utilitária, fazendo com que o barro deixasse de fazer parte do solo, ou seja, da paisagem natural, e passasse a fazer parte de um cenário cultural. Sendo que este não será o fim. O fluxo dos materiais é contínuo. Um dia, esta peça de barro, talvez desfeita, poderá regressar à paisagem. Não como solo fértil, pois, ao ir ao fogo durante o processo de cozimento, o barro e a matéria orgânica nele contida com os seus microrganismos vivos, tornam-

se em matéria morta. Ainda assim, esta matéria continuará a existir depois da existência da peça de olaria.

O arqueólogo norueguês Bjørnar Olsen, no artigo “O regresso das coisas e a selvajaria do objeto arqueológico”, no livro *Objetos selvagens* (2012), reflete sobre a popularidade das abordagens de “matéria em fluxo”, a partir da qual, na sua visão, se tenta demonstrar que “tudo o que é sólido está ainda a derreter-se no ar” (Olsen, 2012: 78). Segundo este autor, estas abordagens estão de acordo com

“a hierarquia conceptual de carga moral, na qual mudança, dinâmica e fluxo estão no topo e persistência, solidez e fixidez se encontram sempre no fundo. De acordo com este regime, não há nenhum valor intrínseco ou essências (tudo é produzido em relação a, tudo é uma manta de retalhos? / um emaranhado?) nada de centros seguros, e claro que a estabilidade é reacionária e nem pensar nela é bom.” (Olsen, 2012: 78)

Uma questão importante para Olsen (2012: 79) consiste em dizer que as coisas e os materiais, ou seja, o mundo material perdura, ocupa um lugar e se dirige sempre para o futuro. Num ritmo lento e previsível o suficiente para tornar a nossa existência segura, “quando acordarmos amanhã, a cama, o quarto e a casa estarão ainda no seu lugar. [...] as cercas, os jardins, as montanhas e as árvores estarão todos lá no seu latente sempre à mão, constituindo a incontestável aquisição do partilhado mundo em que vivemos” (Olsen, 2012: 79).

Talvez por estas razões exista alguma ambiguidade na relação do ser humano com as coisas e os materiais. Se, por um lado, há a sensação confortável que nasce da constatação de um mundo seguro em nosso redor, pode também haver um certo desconforto infligido pelo não mediado e o cru, aquilo que não podemos controlar. Como reação a esta instabilidade, por exemplo, submetemos as coisas ao controlo das palavras, para que possam “funcionar” conforme o nosso modo de pensar, “escravizando-as através de redes de relações semióticas” (Olsen, 2012: 82). Ao tratar assim os objetos, “a sua alteridade, o seu lado coisal e selvagem é banido para as

margens, para os lugares escuros e subterrâneos” (Olsen, 2012: 83). O *design* implacável que cada vez mais domina a paisagem, numa busca incansável pelas linhas da perfeição, pode também ser visto como uma forma de controlo da insubmissão do lado cru dos objetos e materiais, fazendo com que este aspeto esteja cada vez mais relegado ao passado, ao antiquado, ao abandonado (Olsen, 2012: 83). Talvez por estas razões, as casas em ruínas, os lugares abandonados, os objetos que são desenterrados nos possam causar incómodo. Já não nos são úteis, mas continuam a existir. Na sua decadência reside a nossa falha.

Assim, as louças utilitárias de Flor da Rosa, contidas no seu *design* tradicional e no abandono dos seus utilizadores, parecem seguir um percurso no qual a decadência é cada vez mais evidente. Neste contexto, é importante também refletirmos sobre o seu papel no presente e no futuro. Seja como louça ou como pó. Assim como sobre fatores externos, regionais, nacionais ou internacionais que influenciam as questões locais relacionadas com o artesanato e o saber-fazer.

Portanto, proponho agora uma reflexão sobre aspetos que influenciam o contexto atual da produção oleira e da transmissão de conhecimentos necessários para a sua continuidade. Quando se fala no futuro dos saberes tradicionais relacionados com o artesanato, atualmente, há algumas palavras que aparecem com frequência – são elas: “preservação”, “continuidade”, “sustentabilidade” e “economia”. Por exemplo, na Estratégia Nacional para o Saber Fazer 2019-2024, criada pelo Ministério da Cultura português, elas aparecem distribuídas pelos seus quatro pilares fundamentais; são eles: “Preservação”, “Educação”, “Capacitação” e “Promoção”.

No pilar “Preservação”, este programa compromete-se com a salvaguarda, investigação e monitorização do saber-fazer no território português, com o objetivo de aumentar a relevância dos saberes tradicionais enquanto património cultural material e imaterial de elevado potencial económico. No segundo pilar, a “Educação”, compromete-se com desenvolvimento de programas de aprendizagem que garantam a transferência de conhecimento, a acessibilidade aos saberes tradicionais e, desta maneira, a sua continuidade. No terceiro, “Capacitação”, refere-se à assistência aos artesãos e à sua capacitação de forma a apoiar o desenvolvimento dos produtos e a investigação técnica, assim como um maior acesso ao mercado e a melhor

comercialização dos produtos. E, por fim, no quarto pilar, “Promoção”, compromete-se com a valorização cultural e económica dos saberes tradicionais como atividade contemporânea, em constante transformação, e como uma proposta para um futuro sustentável.

Em relação à Educação, segundo o Relatório de Autoavaliação do ano 2022 do CEARTE (Centro de Formação Profissional para o Artesanato e o Património), enquanto principal órgão de formação potenciado pelo Programa Saber Fazer, foram formados naquele ano (2022), em Portugal, 4503 artesãos. No entanto, o relatório não apresenta a percentagem destes artesãos que foram integrados no mercado de trabalho. Os artesãos com quem conversei durante o trabalho de campo chamaram a minha atenção para este ponto. Acreditam que os programas de formação em Portugal, especialmente na região do Alto Alentejo, são ineficazes para a continuidade do artesanato, dado que ensinam algumas técnicas, normalmente em cursos de curta duração, mas não capacitam os profissionais para que possam trabalhar e viver deste ofício. Foram várias as críticas que ouvi dos meus interlocutores dirigidas ao IEFP – Instituto do Emprego e Formação Profissional –, organismo do Estado central responsável, por exemplo, por realizar formações em parceria com a Escola de Olaria Barros Flor da Rosa. Apesar de este organismo se comprometer a apoiar as atividades artesanais, “contribuindo para a sua recuperação e enriquecimento por via, nomeadamente, da renovação de saberes, da promoção de competências, da criação de emprego e de apoios ao investimento, à promoção e à comercialização” (<https://www.iefp.pt/promocao-das-artes-e-oficios>), o que na prática se tem notado no Alto Alentejo são as formações de curta duração destinadas a pessoas no desemprego, as quais, segundo os meus interlocutores, até hoje não obtiveram resultados construtivos, no sentido em que, em muitos anos de formações, nenhum dos aprendizes passou a exercer atividade artesanal em modo profissional. Para além do encaminhamento das pessoas no desemprego para estas formações, relataram-me que pouco tem sido feito, para além de apoios e homenagens pontuais aos oleiros da região. O oleiro Francisco citou também a existência da ADI-TC – Associação de Desenvolvimento Local, com sede em Fronteira, que também atua nas áreas da formação, consultoria, promoção do emprego e apoios comunitários. No entanto, não

foi possível apurar, nem através de entrevistas nem em pesquisas *online*, informações sobre a forma como esta associação tem contribuído efetivamente para a preservação e a continuidade dos saberes tradicionais da olaria.

No relatório do CEARTE, citado acima, nem mesmo uma estimativa do número de postos de trabalho existentes no país para estes artesãos está disponível. Num dos painéis da Bienal de Artes e Ofícios, realizada em setembro de 2022 em Oeiras, na qual representantes do CEARTE estavam presentes, foi possível comparar as atividades de formação em Portugal, realizadas pelo CEARTE, com o caso francês, que enfrenta problemas comuns aos países europeus, como o envelhecimento da população de artesãos, desvalorização dos ofícios artesanais, falta de formadores nos cursos profissionais, etc. No entanto, em França, segundo dados do Comité Colbert, em 2021, havia na indústria 22 000 vagas abertas para artesãos e, por esta razão, marcas de luxo nacionais, como a Hermès, a LVMH, a Chanel, a Longchamp, e a divisão de luxo da L'Oréal, estavam, naquele ano, a trabalhar em colaboração com os centros de formação. Naquele país, existe um investimento em organismos que fortalecem a relação entre a formação e a capacitação profissional, criando uma forte ligação entre os artesãos e a indústria, promovendo desde cursos e ações com a comunidade, formações internas nas oficinas das marcas de luxo, os chamados *ateliers-écoles* (em 2021, de 10 a 13% dos efetivos nestas empresas vinham deste tipo de formação), até o acompanhamento e aconselhamento por profissionais já integrados no mercado a aprendizes que estão a desenvolver atividade (em alguns casos, financiados pelo Ministério da Cultura), programas que fomentam a paixão pelo *savoir-faire* e incentivam a desmitificação do culto do segredo, que está muitas vezes relacionado com os saberes tradicionais e que pode prejudicar a continuidade dos mesmos. Para além destes esforços, a indústria francesa do artesanato tem tentado atrair jovens talentos com experiências de trabalho artesanal realizado no metaverso e com NFT (Hermès e Guerlain) e também integradas na mundialmente popular Semana de Moda de Paris, seguindo a estratégia de vincular cada vez mais os saberes considerados do passado ao sector do luxo, que 80% dos franceses consideram ser um motivo de orgulho nacional (Comité Colbert, 2021). Sem esta ligação entre a aprendizagem e o mercado de trabalho, o propósito da formação fica comprometido. No entanto, em

Portugal parece haver um discurso que continua a ser comum de que é preciso focar o investimento destinado ao artesanato sobretudo na educação e na transmissão dos saberes tradicionais, para assim contribuir para o fortalecimento da economia. Este tipo de discurso parece considerar que os cursos de formação constituem um esforço suficiente para atingir esta meta. Por exemplo, o CEARTE está integrado na plataforma internacional *Crafting Europe*, como representante de Portugal, com o apoio da qual desenvolve cursos de formação. Em 2022, realizou uma ação dedicada ao desenvolvimento de negócios através de ferramentas de produções, logística e de marketing, especialmente em *social media*, que foi assim descrita pela plataforma:

“During the Crafting Business program, CEARTE held a group of 11 open online talks, reaching 300 attendees, dedicated to these subjects, facilitated by topic experts and craftspeople that had already faced the same difficulties of launching and growing a crafts business.” (Crafting Europe – New Models for European Crafts, 2022, 31)

A intenção das 11 conversas *online* parecia ser a de criar uma independência profissional e económica, como se, depois destas conversas, o artesão ou a artesã tivesse em mãos as ferramentas necessárias para seguir com os seus negócios, sem a necessidade de vínculos de longo prazo que fortaleçam e apoiem o seu percurso como pequenos empreendedores ou como trabalhadores integrados na indústria local. A segunda ação desenvolvida no mesmo ano, em parceria com esta plataforma, focava-se em experiências que uniam novas tecnologias e saberes tradicionais. No resumo publicado sobre estas formações, não estava explícito os modos como elas contribuíram para que os negócios do artesanato pudessem vir a ser considerados sustentáveis, nem no âmbito empresarial, nem no ambiental (Crafting Europe, 2022: 31-59).

O objetivo económico é frequentemente a justificação para o investimento na continuidade dos saberes tradicionais. É interessante notar, por exemplo, que todos os pilares do programa Saber Fazer tratam da questão económica e apenas o último da

questão da sustentabilidade. Sendo que esta última aparece como intrínseca ao artesanato, sem a necessidade de nenhum aprofundamento, fazendo parecer que qualquer atividade derivada dos saberes tradicionais será consequentemente “sustentável”, sem a necessidade de explicar este conceito ou a relação entre a atividade, o seu produto e o meio ambiente. Como diz Anna Tsing (2019: 225), “«sustentabilidade» é o sonho de repassar uma terra habitável para as gerações futuras, humanas e não humanas. O termo também é usado para encobrir práticas destrutivas, e esse uso se tornou tão predominante, que a palavra mais frequentemente me faz rir e chorar”. Esta autora argumenta que, em tempos de crise climática e perante os desafios do Antropoceno, precisamos de estar mais atentos às relações interespécies, das quais somos tão dependentes, em vez de manipularmos tudo o que não é humano de forma mesquinha e limitada (Tsing, 2019: 238). Sustentabilidade é um assunto multiespécie que pode estar a ser subestimado ao ser tratado através de diálogos reduzidos a interesses humanos e, sobretudo, económicos, e que nascem de uma simplificação excessiva da diversidade de um mundo humano e não humano.

Na maior parte das conferências sobre artesanato em que participei entre 2020 e 2022, falou-se muito sobre “sustentabilidade” mas pouco sobre o impacto desta atividade no meio-ambiente. Foram raras as exceções. Uma delas, foi a do estúdio de design ThusThat, situado em Amesterdão, cujo objetivo é o transformar lixo, como por exemplo resíduos da indústria de alumínio, em peças de utilidade doméstica, como vasos para flores ou luminárias. Neste projeto, a preocupação com o consumo, o desperdício e o impacto das nossas ações no meio ambiente era central. No entanto, como disse, foi uma exceção. O mais comum foram projetos que se rotulavam como sustentáveis sem a necessidade de justificar este rótulo. Por exemplo, na brochura da Bienal Artes e Ofícios – Novo Design (2022) este evento é apresentado como representante de “uma oportunidade de desenvolvimento harmonioso e sustentável em matéria económica, social e cultural”, que vem ao encontro do desejo de “uma nova geração de jovens urbanos conduzidos pela procura de uma existência mais sustentável” (Gonçalves, 2022: 5). Em nenhum momento, o texto torna explícito de que modo as artes e os ofícios tradicionais se relacionam com os problemas

ambientais que temos enfrentado. Como se o investimento no artesanato trouxesse com ele a “sustentabilidade” garantida. No entanto, como diz Richard Sennett,

“A palavra sustentável é usada hoje em dia para designar esse tipo de perícia artesanal, e traz uma bagagem específica. Sustentável dá uma ideia de vida mais de acordo com a natureza, como imaginava Martin Heidegger na velhice, estabelecendo um equilíbrio entre nós e os recursos do planeta – uma imagem de harmonia e reconciliação. Do meu ponto de vista, é uma visão inadequada e insuficiente do artesanato ambiental; para mudar, ao mesmo tempo, os procedimentos produtivos e os rituais de utilização será necessária uma autocrítica mais radical.” (Sennett, 2020: 22)

É interessante recordar que a noção de “sustentabilidade” foi oficialmente introduzida como um mandato nas esferas de governação global, em 1987, através da publicação *Our Common Future*, um relatório comissionado pela Organização das Nações Unidas sobre o ambiente global, preparado para a Cimeira da Terra, realizada no Rio de Janeiro em 1992. A advocacia em nome da natureza não era algo novo, sendo que as primeiras manifestações em defesa do meio ambiente haviam concentrado os seus esforços na preservação das espécies e habitats selvagens ou em promover modos mais “eficientes” de extração de recursos naturais (Tavares, 2012: 223). Nos vinte anos que separaram a Convenção de Estocolmo e Rio-92, o contexto global foi fortemente transformado com derrames químicos e de petróleo, desflorestação e protestos antinucleares que passaram a ocupar frequentemente espaço nos *media* internacionais, ao mesmo tempo que se multiplicaram as instituições governamentais e não governamentais que atuam na “remediação” de agenciamentos humano/natureza, transformando este tema em disciplinas académicas bem desenvolvidas e também em negócios económicos (Tavares, 2012: 225). Durante este período, conhecido como era do “desenvolvimento sustentável”, a noção de “sustentabilidade” popularizou-se, recebendo novos significados e utilizações que defendem certas práticas de produção e de comercialização que, nem sempre,

poderão estar diferentemente associadas à defesa efetiva do meio ambiente (Sennett, 2020: 22).

Portanto, quando se fala na continuidade de determinadas atividades artesanais, talvez seja necessária, de facto, uma autocrítica mais radical. A Estratégia Nacional para o Saber Fazer 2019-2024, criada pelo Ministério da Cultura, ao focar os seus objetivos nas questões puramente económicas, provavelmente não deveria assumir que os benefícios para a “sustentabilidade” serão a consequência do sucesso económico das atividades artesanais. Em tempos de crise climática, no contexto das mudanças globais, poderá ser necessário dar um passo atrás e refletir de forma mais aprofundada, por exemplo, sobre a relação dos artesãos e artesãs com os materiais, sejam eles naturais ou industriais. O rótulo “feito à mão” ou, na sua versão em inglês, cada vez mais popular, “*handmade*” pode parecer apresentar uma ligação óbvia com um modo de fazer mais equilibrado entre os materiais e a mão humana mas, atualmente, refere-se sobretudo a uma forma de distinguir produtos, sem que necessariamente reflita o modo como o meio ambiente é tratado. O “feito à mão” pode dizer mais sobre os desejos de quem consome (Ingold, 2013: 122), muitas vezes à procura de um estilo de vida mais saudável e autêntico, do que a respeito da nossa responsabilidade pela forma como tratamos o mundo, ou seja, as paisagens ao nosso redor e os materiais naturais.

Também seria importante refletir sobre como os saberes tradicionais podem, de facto, contribuir para criar relações mais harmoniosas entre as indústrias humanas e o Sistema Terra, não apenas de modo marginal, mas sim relevante e efetivo. Assim como seria importante desviar o olhar dos objetos para os materiais e refletir sobre uma “sustentabilidade” que retrate o ressurgimento de paisagens com múltiplas espécies e, também, a reconstrução de paisagens habitáveis por via da ação de organismos vivos (Tsing, 2019: 225). Neste contexto, ao darmos mais atenção, por exemplo, à diversidade e à fertilidade do solo, seria necessário deixar de ver os planos e programas humanos, sejam industriais, económicos ou políticos, como os principais motores das nossas ações futuras. Ou ainda, refletir sobre como criar as condições necessárias para que a educação possa efetivamente contribuir para a integração dos saberes tradicionais, de forma mais abrangente, nos modos de vida do presente e do

futuro. Para além da formação, um género de direção criativa e de produção a nível nacional (Yanagi, 2017b: 17) que orientasse o percurso profissional dos artesãos poderia dar as indicações para o tipo de peças que estariam mais bem integradas nos hábitos de consumo atuais e as formas como os materiais naturais deveriam ser tratados, pois sem este tipo de direção dificilmente os artesãos conseguirão superar estas dificuldades em modo individual.

Numa escala reduzida, em Flor da Rosa, a estratégia parece estar alinhada com a nacional. As instituições locais têm realizado esforços principalmente com o intuito de dar continuidade à olaria através da educação, ou seja, da transmissão dos saberes tradicionais, assim como da promoção do artesanato local como património material e imaterial, e como forma de fortalecer a economia. A resistência do barro local, a importância das peças originais da aldeia e o trabalho dos antigos oleiros são os principais argumentos e motivos de orgulho. Quando se fala em “sustentabilidade”, pouco se fala, por exemplo, sobre o impacto da extração do barro no solo local. No entanto, parece haver muito para falar sobre a forma como o artesanato local pode receber financiamento externo para o fortalecimento da economia da região.

Depois de analisarmos questões internas e influências externas, como é que uma investigação no âmbito da antropologia poderá contribuir para os diálogos e as narrativas à volta da continuidade e da preservação dos saberes tradicionais da olaria? Como é que esta tese, mais especificamente, poderá contribuir para as reflexões sobre o futuro deste ofício? Segundo Appadurai (2013: 285), a estrutura intelectual da antropologia sempre esteve substancialmente formatada para visualizar o passado, e não o futuro. Isto não quer dizer que a antropologia tenha ignorado as múltiplas formas como a humanidade tem imaginado, antecipado e gerido o futuro. No entanto, o futuro parece ser uma competência atribuída a outras ciências sociais e não à antropologia.

“In alliance with specialized techniques derived from statistics, and more recently from linear algebra, operations research, and the computational sciences, economics has consolidated its place as the primary field in which the study of how humans construct their future is modeled and predicted. Other fields, such as the

environmental sciences and planning and disaster management, have built themselves on the confluence of sophisticated computational techniques and new techniques for mapping, visualization, and high-order information processing. These techniques have captured the dominant spaces in such debates as those surrounding global warming.” (Appadurai, 2013, 286)

Parte da proposta desta investigação consiste também na busca da imaginação, baseada no registo etnográfico, como uma forma de refletir sobre o futuro (Appadurai, 2013: 288). O ponto de partida será o arquivo pessoal de memórias dos meus intervenientes, tanto materiais como cognitivas, as quais podem apresentar pistas que não se referem apenas ao passado, mas também à construção de novos futuros (Appadurai, 2013: 288). Penso que esta procura é coerente com o trabalho realizado durante esta investigação pois, como diz Carole McGranahan (2006: 262), *“ethnography brings us to the ground, to how people experience the abstract categories into which they are slotted, to aspects of life not easily accessed by quantitative or other qualitative methods”*. Como já foi dito acima, a voz da economia, por exemplo, está muito presente quando se discute o futuro do artesanato. Ao integrarmos a voz da antropologia nestes diálogos, talvez possamos ir para além das razões económicas que, muitas vezes, justificam a continuidade e a preservação dos saberes tradicionais apresentando o conceito de “sustentabilidade” como fundamento principal. Ao integrarmos nestes diálogos a voz da antropologia, talvez possamos consequentemente integrar, por exemplo, a capacidade de ter aspirações como uma capacidade social e coletiva, oferecendo assim um maior significado a termos como “participação” e “voz” das comunidades locais (Appadurai, 2013: 289). Há muito a refletir sobre a visão clara do futuro de uma comunidade ou ainda sobre ausência de uma visão. A capacidade coletiva de sonhar pode dizer-nos tanto quanto a incapacidade. As pessoas da comunidade local terão esperança num futuro promissor? Se não, o que é que isso nos poderá dizer? Como diz Appadurai, *“hope is the political counterpart to the work of the imagination”* (Appadurai, 2013: 293). Imaginar as possibilidades de futuro pode ser fundamental num mundo tão focado em números, em probabilidades, pois as formas de pensar, de imaginar e de sonhar podem

aumentar as esperanças e ampliar os horizontes. Podem ainda ajudar a criar mudanças de rumo, através de pensamentos que podem ir para além das análises numéricas das probabilidades, mas que alargam antes o campo da cidadania informada, criativa e crítica (Appadurai, 2013: 295). O futuro pode ser um espaço mais democrático se for escrito a várias mãos, e não sobretudo pelas mãos de tecnocratas. Os antropólogos podem ajudar a criar este espaço, como mediadores ou facilitadores da ética da possibilidade contra a ética da probabilidade (Appadurai, 2013: 299).

Neste sentido, propomos refletir sobre a esperança, ou a ausência da mesma, das pessoas de Flor da Rosa em relação ao futuro dos saberes tradicionais daquela localidade. E também sobre as perceções das pessoas a respeito do barro, do solo e da terra em seu redor. Pretende-se refletir também sobre a possibilidade de mudar a noção de sustentabilidade, por exemplo, ao mudar também a perceção do barro como recurso para a de um material natural que faz parte de um solo, um agente agregador de diversidade e fertilidade, responsável por paisagens dinâmicas que sustentam múltiplas espécies. Num cenário em que a antropologia pode contribuir para que relações mais que humanas emirjam (Tsing, 2019: 226).

A capacidade dos oleiros, da louça utilitária e dos saberes tradicionais de Flor da Rosa resistirem ao desaparecimento, ou seja, a sua continuidade e preservação está fortemente relacionada com duas instituições, a Escola de Olaria Barros Flor da Rosa e a Casa da Olaria. Portanto, vamos agora dedicar-lhes um olhar mais aproximado.

III.1. A Escola de Olaria Barros Flor da Rosa

No dia 9 de agosto de 2021, pela primeira vez desde o início da pandemia, a aldeia pereceu-me viva. Havia pessoas a caminhar pelas ruas, portas e janelas abertas. Foi nesta segunda-feira de verão que, pela primeira vez, encontrei a Escola de Olaria Barros Flor da Rosa de portas abertas. Logo à entrada, uma sensação de vazio. No amplo salão, não havia ninguém à vista. Nas paredes, fotografias a preto e branco, com imagens de antigos oleiros. Em redor da sala, estavam em exposição algumas peças antigas de louça utilitária; as quais, viria a saber mais tarde, foram doadas pelos

habitantes da aldeia. À minha frente, havia uma estante em vidro, um género de montra, com algumas peças de barro que me pareceram novas. Do outro lado deste espaço, atrás de uma porta de vidro, estava um rapaz com parte do rosto escondido por uma máscara, que se levantou lentamente. Pareceu-me intrigado e surpreendido por ver alguém a entrar. Naqueles tempos de confinamentos severos, talvez ainda fossem poucos os visitantes a aparecer por ali. Apresentei-me como doutorando em antropologia e disse-lhe que estava interessado em conversar, em ter mais informações sobre a escola e também em inscrever-me nas aulas de olaria. O rapaz, cuja idade tive dificuldade em avaliar por causa da máscara, respondeu-me com curiosidade, mas com pouco entusiasmo.

André apresentou-se como trabalhador da Câmara Municipal do Crato e responsável pelo espaço Barros Flor da Rosa. Depois de fazer algumas perguntas sobre as minhas intenções, sobre a faculdade onde estudava e sobre como cheguei a Flor da Rosa, começou a contar-me o que sabia sobre a olaria na aldeia e sobre a escola. Disse-me que, antes da pandemia, havia dois oleiros em atividade, mas que agora só restava um, o Francisco, o senhor que dirige os workshops na escola. Tratava-se, segundo o que o André sabia, do último artesão tradicional de Flor da Rosa e, nas suas aulas, utilizava a seguinte metodologia: amassar e preparar o barro, apresentar as técnicas de modelação e de cozedura, com o objetivo de ensinar a produzir peças utilitárias, desde a preparação do barro até à sua conceção. As aulas práticas consistiam em ensinar a centrar o barro e, a partir daí, fazer tigelas, copos, pratos e canecas. Também era importante aprender a fazer o acabamento das peças e observar e compreender o ciclo de secagem. Tudo isso, o André parecia ter decorado e, quando acabou de explicar, parecia não ter mais nada a acrescentar a respeito dos *workshops*. Não havia uma data para um próximo, devido às restrições de segurança pública, devido à falta de interessados e, também, devido à falta de disponibilidade do oleiro Francisco. Finalizou dizendo que, ali na escola, além das aulas do Francisco, também eram oferecidas aulas de pintura em cerâmica, cuja formadora é tratada nesta tese como Inês.

Então, o André perguntou-me se eu já conhecia as 14 peças certificadas de Flor da Rosa. Eu disse-lhe que sim, mas só pelas fotografias do *website* da Câmara

Municipal do Crato. Aproximou-se então da estante de vidro e apontou, com algum orgulho, para as peças que estavam devidamente identificadas com uma etiqueta a conter o respetivo nome e função (Anexo IV). Eram peças novas, que tinham sido produzidas pelo Francisco para estarem ali expostas. Perguntei se havia mais peças destas pela aldeia e o André disse-me que não. Que eram as únicas e que, se houvesse interesse em comprar, deveria entrar em contacto com o Francisco. Perguntei também quem tinha realizado a certificação das peças, mas o André não sabia a resposta. Como foi referido antes, esta questão foi-me posteriormente esclarecida pela senhora Marta.

Foi em frente à estante das 14 peças utilitárias que a minha primeira conversa com o André acabou. Foi uma conversa breve, um pouco desajeitada e nervosa. Ambos usávamos máscaras e estávamos pouco à vontade com o convívio social. Despedi-me deixando os meus contactos e pedindo que fosse avisado caso houvesse novidades sobre um próximo *workshop*. Foi então que o André me entregou um folheto, em formato A4, com o título “Propostas de Workshop”. A primeira proposta intitulava-se “Workshop de Roda de Oleiro”, com a oferta de formação em produção de peças utilitárias, desde a preparação do barro até à sua conceção, através de técnicas de modelagem e cozedura. A formação teria duas horas e, para um adulto entre os 13 e os 64 anos, um custo de 25 euros; para crianças e pessoas sénior, 20 euros. A segunda proposta, com o título “Workshop em Pintura Cerâmica”, apresentava a oferta de uma formação sobre as principais técnicas de decoração, pintura cerâmica, engobes e vidrados em azulejos e peças de barro. A formação teria também duas horas e, para um adulto entre os 13 e os 64 anos, custaria 23 euros; para crianças e pessoas sénior, 18 euros). No entanto, disse-me que não havia previsão de novas datas para a realização destas atividades. Se houvesse novidades, enviar-me-ia uma mensagem telefónica.

Depois de algumas semanas sem receber notícias da escola, decidi voltar a fazer uma visita. Desta vez, o André estava mais à vontade e mais disposto a conversar. Contou-me que, naquele momento, os seus planos para a escola estavam em compasso de espera devido à proximidade das eleições autárquicas, que aconteceriam no mês seguinte. Ao mesmo tempo, não escondeu a sua descrença e falta de esperança em relação aos projetos existentes e também em relação ao que estava por

vir a seguir às eleições. Falou-me, por exemplo, dos *workshops* de olaria que tinham sido organizados em parceria com o IEPF – Instituto de Emprego e Formação Profissional, destinados principalmente a pessoas no desemprego. Pessoalmente, o André não acredita que estes cursos tenham sucesso, pois os participantes acabam por não dar continuidade à aprendizagem. Há também as aulas de pintura oferecidas pela Inês aos alunos da Universidade da Terceira Idade, mas estes fazem-no por *hobby* e não com a intenção de dar continuidade à produção e à tradição da louça local. Segundo o André, não havia naquele momento, nem tinha havido nos últimos anos, jovens dedicados a este projeto, assim como não tinha havido nenhum tipo de demonstração de interesse dos mesmos. Encontrei esta descrença em relação à formação naquela escola não apenas nas palavras do André, mas também na conversa com a senhora Marta. Ela também criticou a decisão de oferecer formação a pessoas no desemprego. Disse-me que, nos muitos anos em que trabalhou na escola de olaria, nunca viu entre os aprendizes ninguém que seguisse com o projeto. Contou-me que há uns anos conheceu dois ciganos que tinham jeito, mas “talvez pela raça, talvez porque não quisessem trabalhar”, nunca continuaram com o ofício. A senhora Marta acredita que, eventualmente, uma solução seria ensinar os saberes tradicionais às crianças, para tentar “despertar o talento desde cedo”, mas disse-me que nunca houve um projeto neste sentido.

Quanto a esta questão, não foram apenas o André e a Marta que fizeram críticas e demonstraram pouca esperança. Numa das nossas conversas, o Francisco disse-me que não via futuro para a olaria tradicional na aldeia. Que havia apenas idosos a aprender e que os poucos jovens e adultos que apareciam na escola não estavam suficientemente interessados.

“Hoje em dia, aqui, a nossa juventude não tem aquela... como é que hei de explicar... aquela iniciativa, espírito de iniciativa, de trabalhar por conta própria ou isto. Querem sempre estar apegados nos patrões. Mas foi sempre assim aqui. Os meus avós trabalharam sempre por conta de outros, os meus pais também até uma certa altura sempre por conta de outros. Trabalhar para um patrão é mais seguro, vá, digamos, não é? E aqui não têm aquele

espírito de iniciativa... No norte de Portugal, há mais este espírito. Têm outro tipo de iniciativa. Aqui o pessoal é um bocado mais medroso. Tem medo de arriscar um bocadinho. [Risos] E gosta mais do seguro. Gosta mais do certo, vá, do que do incerto. Não gosta de arriscar. E pronto.” (Francisco, 2021)

Na opinião destes intervenientes, os cursos para pessoas no desemprego “não servem para nada”. As pessoas saem da escola sem saber como tratar o barro, onde comprar o material e as ferramentas necessárias, como manter uma oficina, os custos com a roda, os custos com o forno, enfim, sem noção de como transformar o saber tradicional em sustento. Segundo o Francisco, falta iniciativa às pessoas, falta ambição, vontade de crescer, de ter o seu próprio negócio. Ele acredita que, sem esta iniciativa, nada avança. Os saberes que o Francisco possui não estão registados em lugar nenhum. Ele gostava de os transmitir a alguém, senão, um dia este conhecimento tácito deixa de existir.

O oleiro confessou-me que gostava de ensinar o saber-fazer tradicional a alguém que estivesse realmente interessado, mas não com os métodos da Escola de Olaria Barros Flor da Rosa, com os quais não está de acordo. São demasiado superficiais e não se preocupam com as questões dos materiais: “Ali, o mesmo barro serve para tudo, trabalha-se com o barro que houver”, desabafou o Francisco. Ele gostava de ensinar, mas à maneira tradicional e, de preferência, a pessoas que pretendessem levar o projeto da olaria num modo profissional.

“Agora com o Centro de Formação, do Instituto de Emprego, esta formação ultimamente, *pfff...* agora é que é mesmo o descalabro. Isto do artesanal tem que ter seguimento, não é agora vais um dia, depois vem outro formador dá outra área, vá, depois não vais, vais no outro dia, depois estás três dias sem ir... [Risos] Aquilo é um desatino. Eles não chegam a fixar bem o processo, depois chegam lá e é começar tudo de novo, outra vez. O processo não fica lá. Isto tem de ser muito lento.” (Francisco, 2021)

Também a Teresa, artesã, ceramista e artista plástica, fundadora da marca Torre do Sino, do Crato, tem opiniões semelhantes. Apesar de não trabalhar com a olaria tradicional, colabora com oleiros na produção das suas peças, algumas delas utilitárias, outras decorativas, outras artísticas. E, em muitas delas, trabalhou em parceria com o Francisco. Além disso, tem uma relação de longa data com Flor da Rosa devido a laços familiares. Na nossa conversa, a artesã foi bastante incisiva na sua crítica em relação à gestão da Escola de Olaria Barros Flor da Rosa:

“Não faço ideia como aparecem estes cursinhos, mas eu acho isto escandaloso. Eu digo-lhe, olhe, se a mim me dissessem pra ir lá dar um curso, um curso destes, eu dizia que não ia. E o dinheiro também me faz falta, como às outras pessoas. Mas eu acho isto uma palhaçada. Uma palhaçada. É gastarem o nosso dinheiro, porque aquilo é dinheiro nosso, público... em palhaçada. Mai’ nada. [...] Ainda hoje, aí tiveram umas pessoas que andam num curso lá, que eu acho aquilo vergonhoso, aqueles cursos. Mas pronto, enfim! Não aprendem nada, aquilo é memo só p’a... cinquenta horas de roda, o que é que é cinquenta horas? Quer dizer... Não é nada. Quando ‘tão a começar a suspeitar de alguma coisa [risos] vão-se embora p’a casa e venham os próximos.” (Teresa, 2021)

Na opinião da artesã, a solução estaria em olhar para o espaço Barros Flor da Rosa não como uma escola, mas sim com um centro de produção, o qual também ofereceria formação. Ou seja, um espaço onde as pessoas estariam a produzir peças utilitárias de Flor da Rosa, utilizando os saberes tradicionais e o barro local. Onde respeitariam os conhecimentos e processos dos antigos artesãos. Ao mesmo tempo, estariam a aprender uma profissão.

“Eles têm as máquinas próprias, têm os... as... os tanques p’a derregar o barro, têm as fieiras p’os fazerem... (fieira é p’o... p’o compactar. Aquilo sai assim um chouriço maior, p’a pessoa depois é ser só cortar e utilizar). Eles têm tudo lá. Já lá não entro há uns anos, mas, como lhe digo, tirei lá parte da formação e sei que isso existe lá. Trabalharei isso, mas trabalharem não é com estes cursos. É darem

um curso como deve ser e formarem pessoas. [...] Eles deviam fazer ali uma triagem de quem é que não vai p'os cursos só p'a ganhar o dinheiro do curso de formação e andar ali a fingir que trabalha. E faziam... têm que meter y p'a poderem tirar x, porque há de haver pessoas interessadas, penso eu. E esses interessados ajudá-los a ir p'a frente. Porque eles têm ali... eles têm matéria, têm-na toda. [...] É dar-lhe as ferramentas p'ra elas [as pessoas] aprenderem a trabalhar. Não é entreter vadios, que é o que ali anda, a maioria deles é isso. Andam ali a passar o tempo p'a ganharem. Não faço ideia de quanto é que eles ganham quando lá 'tão. Não é? É dar ferramentas p'as pessoas trabalharem. Neste país andam a ensinar vadios em vez de andarem a ensinar as pessoas a trabalhar. (Teresa, 2021)

Nos anos recentes, o André tem sido o responsável pelas atividades do espaço Barros Flor da Rosa (note-se que o André não chama “escola”, mas sim “espaço”), que desde a década de 1980 pertence à Câmara Municipal do Crato, e que, desde esta altura, tem tido como atividade principal o ensino da olaria. Para o André, é triste notar que, depois destes quarenta anos de formação, restou apenas um oleiro em atividade na aldeia.

Sobre o passado mais remoto do edifício onde está o espaço Barros Flor da Rosa, segundo o André, não há informações precisas. Ele ouviu dizer, pelas palavras dos residentes mais antigos, que antes aquele espaço abrigava uma taberna. Talvez inspirado nesta hipótese, confessou-me que gostava de decorar o espaço com mais louças utilitárias e transformá-lo numa loja para vender, principalmente, as 14 peças “certificadas” e mais duas coleções de “inovação”, o que significa, para ele, criadas a partir da criatividade de artesãos convidados. No entanto, confessou-me não saber como colocar estes planos em prática, devido à inexistência de artesãos para além do Francisco e da Inês. Pensou em entrar em contacto com o centro de formação das Caldas da Rainha e propor uma parceria, mas ainda não apresentou esta ideia aos seus superiores, no Departamento de Cultura, Educação e Turismo da Câmara Municipal do Crato. Desanimado com as perspetivas de futuro para a olaria de Flor da Rosa, o André sugeriu-me Nisa como alternativa para o meu trabalho de campo. Expliquei-lhe que estava mais interessado em Flor da Rosa por ter sido em tempos remotos o maior

centro oleiro da região e que, além disso, impressionava-me pensar que, sem o Francisco, os saberes tradicionais daquela olaria deixariam de existir; portanto, acreditava que era importante seguir com a minha investigação naquele local. Então, combinámos que daríamos continuidade a estes temas de conversa, ambos motivados pela ideia de colaboração em projetos futuros. Ainda durante este encontro, surgiu-nos uma ideia. Falámos sobre o facto de os restaurantes da região utilizarem louças feitas na China, quando poderiam usar as louças tradicionais, produzidas com o barro local. O André disse-me que alguns restaurantes continuavam a servir migas e assados na louça correta, segundo a tradição. Considerava que seria uma boa ideia criar um programa que ajudasse a transformar os restaurantes e hotéis da região em montras do trabalho dos artesãos. Enquanto conversávamos, esta pareceu-me uma ideia interessante. Mas, ao deixar o edifício, quanto mais pensava, mais me parecia um caminho duvidoso. Qual seria o futuro da Escola de Olaria Barros Flor da Rosa? No contexto descrito acima, faria sentido continuar a depositar esperança na formação de aprendizes naquela aldeia? O pessimismo dos meus interlocutores fez com que até as minhas expectativas quanto aos próximos *workshops* ficassem reduzidas.

Portanto, também não foi na Escola de Olaria Barros de Flor da Rosa que me viria a cruzar, concretamente, com o percurso do barro local. Naquele momento, não havia ali este material, nem para observação nem para manuseio. Decidi então continuar a minha busca noutros terrenos. Ao meu olhar, as louças de Flor da Rosa pareciam cada vez mais distantes, como se tivessem ficado num tempo muito lá para trás. A intenção de as recuperar e de as preservar aparecia em textos de folhetos e artigos *on-line*, mas não nos discursos quotidianos.

“O que é que o município fez por... pelo coiso... pelo artesanato daqui? Mas depois adoram vir falar no artesanato. Que eu ponho-me doente, não é? Ponho-me doente, porque eles não fazem nada de jeito pelo artesanato. Andam com estes cursinhos, pronto. Mas isto não faz nada, não é? [...] Não sei, mas estas... as pessoas que ‘tão à frente do poder neste momento... não faço ideia o que é que... É mais ir pr’ali a estragar o largo da câmara, com milhões de euros gastos, não é? [*Naquela altura, estavam a fazer obras de*

remodelação no largo em frente à Câmara Municipal do Crato] Do que ‘tarem a... a puxar p’ra cima as tradições. Porque nós temo-las aqui. Nós não as estamos a inventar, elas existiram, não é? Não sei, mas pronto, eu não sou presidente da câmara. (Teresa, 2021)

Depois de várias conversas com o André, estive alguns meses à espera de ser contatado para receber as informações sobre novos *workshops*. Também fiquei à espera de conhecer a resposta dos seus superiores hierárquicos, no Departamento de Cultura, Educação e Turismo, sobre a minha proposta de colaboração num projeto de comunicação sobre o artesanato em Flor da Rosa. Enquanto escrevo, já passou mais de um ano e essa resposta, até ao momento, ainda não chegou. Enquanto isso, o Francisco tem trabalhado na sua oficina, sozinho, sem aprendizes à sua volta, sem nenhum candidato a dar continuidade à tradição oleira naquela aldeia, sem ninguém a observar os gestos do mestre. Como diz Sennett sobre os mestres: “Boa parte de sua autoridade deriva do fato de enxergarem o que os outros não enxergam, sabendo o que os outros não sabem; sua autoridade torna-se manifesta em seu silêncio” (Sennett, 2020: 93). É pena que não exista ninguém a partilhar o silêncio com o oleiro Francisco. Talvez os seus conhecimentos sobre o barro local não resistam à ausência de companhia.

Assim, com poucas perspectivas de continuidade e de fortalecimento, podemos dizer que a situação das formações e da transmissão dos conhecimentos tradicionais em Flor da Rosa parece enquadrar-se no cenário apresentado anteriormente durante a análise das atuações sobre o artesanato a nível regional e nacional.

III.2. A Casa da Olaria

Na manhã do dia 28 de fevereiro de 2022, pela primeira vez, encontrei a Casa da Olaria de portas abertas. No seu interior, num espaço amplo e agradável, tive a oportunidade de admirar uma pequena exposição de louças antigas. Eram poucas peças de barro, todas utilitárias, que não estavam identificadas e nem acompanhadas de informações adicionais. Nas paredes, algumas fotografias em preto e branco

mostravam oleiros a trabalhar, que também não estavam identificados. Neste espaço, tive o prazer de conhecer a senhora Ana. Com uma energia surpreendente para os seus mais de 80 anos, a senhora Ana começou a contar-me alguns factos sobre as peças ali expostas e, em simultâneo, a história dos oleiros de Flor da Rosa, que ilustrava com as fotografias em exposição. Numa delas aparecia o seu tio e noutra o seu avô, ambos antigos oleiros. Ana descrevia o trabalho destes artesãos do passado com a intimidade de quem nasceu e cresceu rodeada de louça a secar. Descrevia o trabalho duro dos homens à volta do forno e das peças mais pesadas. Assim como o trabalho meticuloso das mulheres que, por exemplo, fixavam as asas das painéis e faziam todo o trabalho que lhes era permitido pelos homens.

Aos 22 anos, Ana foi para Lisboa em busca de trabalho. No entanto, só depois dos 70 anos, já reformada, pôde começar a ter aulas na faculdade. Fez algumas cadeiras de antropologia, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, em Lisboa. Foi também nessa altura que comprou a casa onde nos encontrávamos, que tinha pertencido ao seu avô, e depois doou para a Associação de Moradores de Flor da Rosa e que, mais tarde, se viria a tornar no museu Casa da Olaria. Disse-me que este espaço de preservação da memória nasceu do seu esforço, em colaboração com outros residentes na aldeia. Um esforço que nunca deixou para trás. Na altura em que tivemos esta conversa, faltava-lhe dinheiro para fazer obras na sua própria casa, pois tinha investido demasiado na Casa da Olaria. Faltava-lhe também saúde para continuar os estudos. Estudou o que pôde. “Para os pobres, tudo é suave, senhor”, disse-me, justificando o facto de só ter conseguido começar os estudos depois dos 70 anos.

Neste primeiro encontro, Ana falou acerca de vários temas à volta da Casa da Olaria. Falou-me sobre o Francisco que, aos seus olhos, é ainda um rapaz, aprendiz dos antigos oleiros. Nas palavras de Ana, “faz louça decorativa, mas até que sabe fazer bem louça tradicional”. Um olhar com algum desdém, mas também com respeito. Falou ainda com algum incómodo sobre o arquiteto responsável pela obra do museu, que não permitiu que fossem expostas todas as obras que Ana gostava que ali estivessem, “Mas, pronto, os arquitetos são assim e, como ele fez um favor, temos de aceitar”, desabafou. Apesar de algum cansaço e de sentir que as dificuldades eram muitas, a Ana parecia ter ainda muitos planos para o museu. Pareceu-me que assumia

o papel de curadora da história da sua família e dos seus antigos vizinhos. Comprou a parte da casa dos outros herdeiros e assim pôde doá-la com o propósito de preservar a memória local.

Voltei a encontrar-me com Ana alguns meses mais tarde, não em Flor da Rosa, mas junto à sua casa em Mem Martins, uma vila que pertence à freguesia do Algueirão, concelho de Sintra, distrito de Lisboa. Ela tinha-me dito que tinha alguns textos sobre Flor da Rosa que poderiam ser interessantes para a minha pesquisa. Durante o encontro, contou-me mais detalhes sobre a sua luta de anos e anos para conseguir os recursos necessários para a manter aberto o museu Casa da Olaria. Disse-me que já tinha tentado tudo. Durante três anos seguidos, vendeu cerveja no Festival do Crato (festival de música e gastronomia) para tentar arrecadar dinheiro para as obras no telhado do museu. Mas não foi suficiente. Num esforço coletivo, com outras mulheres da aldeia, tentou criar o maior xaile do mundo para a respetiva inscrição no *Guinness Book*, para assim, ao receber o prémio em dinheiro, o utilizar nas obras necessárias no museu. Infelizmente, depois de ter o xaile pronto, descobriu que o *Guinness* não oferece prémios em dinheiro e que, pelo contrário, cobra a inscrição aos candidatos. O maior xaile do mundo permanece até hoje numa arca da sua casa em Mem Martins.

Os desentendimentos entre as pessoas da Associação de Moradores de Flor da Rosa pertencentes a diferentes partidos políticos também têm sido um grande impedimento para o bem do projeto. Por exemplo, segundo a senhora Ana, houve casos em que moradores que se consideravam de esquerda e votavam no PS (Partido Socialista) se recusaram a receber apoio de gestores do município do Crato que pertenciam a um partido de direita, o PSD (Partido Social Democrata). Uns não queriam que o mérito da preservação do artesanato dos seus antepassados fosse dado a um partido de direita; outros, em certas ocasiões, não queriam que fosse dado a partidos de esquerda. E assim, nestes impasses, as obras no telhado do museu, durante anos, continuavam por fazer. Uma certa rivalidade entre Flor da Rosa e o Crato também contribuiu para estes impasses. Alguns residentes de Flor da Rosa costumam dizer que o artesanato tradicional que se tornou célebre em tempos

remotos pertence a Flor da Rosa e que esse mérito não deve ser concedido ao município do Crato.

Num raro momento de entendimento, que coincidiu com um período de campanha para eleições autárquicas, a Câmara Municipal do Crato comparticipou com 28 000 euros para as obras no telhado do museu. Até hoje, foi o único apoio da autarquia à Casa da Olaria. No entanto, não foi suficiente. Para complementar o orçamento das obras, Ana decidiu pedir um empréstimo de 13 000 euros à Credibom. Até ao momento da nossa conversa, em maio de 2022, continuava a pagá-lo em prestações mensais de 150 euros. Era por isso que não conseguia fazer as obras necessárias na sua casa de Flor da Rosa e que teve de se mudar para a casa de Mem Martins, onde estávamos a conversar. Tinha pena, pois, estando longe da aldeia, tinha de manter a Casa da Olaria de portas fechadas. A Associação de Moradores não tem os recursos necessários para pagar um funcionário para receber os visitantes a tempo inteiro. Enfim, a senhora Ana confessou-me que o propósito de manter viva a memória da sua terra estava a sair-lhe caro.

No final da conversa do nosso primeiro encontro, a Ana ofereceu-me um bocado de barro branco do tamanho equivalente a uma bola de ténis. Foi a primeira vez que tive o barro de Flor da Rosa nas minhas mãos. Não me disse por que razão tinha bocados de barro no centro da sala da sua casa, mas fiquei com a impressão de que o guardava ali como se quisesse preservar algo de bastante valor.

Para além das visitas à olaria do Francisco, à Escola de Olaria Barros Flor da Rosa e à Casa da Olaria, visitei a Câmara Municipal do Crato para uma conversa com a vereadora Clara, responsável pelo Departamento de Cultura, Educação e Turismo, e visitei também o Posto de Turismo do Crato (sediado em Flor da Rosa) para uma conversa com a senhora Marta. Na reunião com a vereadora Clara, apresentei-me como investigador no âmbito do doutoramento em antropologia e também apresentei a minha proposta de colaboração, num projeto de comunicação, destinado a fortalecer os diálogos entre os artesãos, a comunidade e as instituições de Flor da Rosa. Para que esta proposta avançasse, naquele momento, a única condição imposta por mim seria que houvesse a disponibilidade de um interlocutor, que pertencesse à Câmara, e que

pudesse dialogar comigo e assim colaborar no desenvolvimento de um projeto de comunicação, que seria desenvolvido em cerca de quatro sessões de trabalho. A vereadora disse-me que o projeto era interessante, que estava disposta a tentar ajudar, mas que não seria fácil apresentar aos seus colegas do executivo uma proposta que unia artesanato e antropologia, temas que não eram prioritários nas reuniões daquela Câmara Municipal. Pediu-me uma proposta por escrito, que lhe enviei na mesma semana, e pediu-me também alguns meses para poder responder. Apesar de ter feito uma tentativa por e-mail para retomar o assunto, passados mais de 12 meses, não obtive qualquer resposta. No diálogo com a senhora Marta, também não encontrei possibilidades de uma futura colaboração, apenas descrença em projetos relacionados com o artesanato. No entanto, tivemos uma longa e agradável conversa sobre os artesãos de Flor da Rosa, sendo que alguns pontos estão integrados nesta investigação.

Quanto mais conversava com as pessoas de Flor da Rosa e das redondezas, mais distante me parecia a hipótese de uma colaboração através da qual pudéssemos desenvolver em conjunto um projeto de comunicação que viesse a contribuir para mudanças de impacto positivo. As razões que me conduziram a este pensamento eram várias: por exemplo, a desilusão com as políticas locais e com projetos anteriores que tiveram desfechos frustrantes; a falta de esperança num futuro para o artesanato local; as divergências políticas; a falta de investimento; e a falta de disponibilidade de muitos residentes para um envolvimento constante com temas relacionados com o artesanato e com a preservação do património material e imaterial daquela localidade. Posso afirmar que encontrei ceticismo, cansaço e ausência de esperança em relação ao futuro do artesanato local. Por estas razões, acredito que estes sentimentos possam estar relacionados com uma ausência de vontade de colaborar com qualquer projeto que esteja associado com estes temas e que não se apresentam como uma rejeição a este projeto em particular.

Em relação especificamente à preservação da louça de Flor da Rosa e às dificuldades encontradas no projeto da Casa da Olaria, pode haver razões que se sobrepõem aos sentimentos saudosistas de alguns dos residentes das aldeias. As louças utilitárias, robustas mas simples, rústicas ou pouco elegantes aos olhos de

alguns, sem motivos decorativos que possam embelezar uma casa, podem ter dificuldade em encontrar o seu lugar de preservação. Como diz Bauman (2021: 76): “Um objeto é cultural na medida em que sobreviva a qualquer uso que possa ter orientado a sua criação.” O facto de os artesãos terem, desde sempre, optado por focar os seus esforços nos atributos que reforçam a “utilidade” da louça utilitária pode ter contribuído para que esta escolha tivesse também ditado o momento do seu fim ou, pelo menos, para o enfraquecimento da resistência daquela louça à passagem do tempo. A cultura ocupa-se em transcender o utilitário, ou pelo menos esforça-se para isso. Aquilo que é criado exclusivamente para ser consumido e utilizado dissolve-se no seu período de utilização, perdendo valor para o critério cultural (Bauman, 2021: 76).

É claro que não podemos afirmar categoricamente que as peças de Flor da Rosa sejam carentes do atributo da beleza, baseados apenas na opinião de alguns, nem que este fator possa ter influenciado de forma relevante a decadência da produção da mesma ou, ainda, a dificuldade de preservação dos seus exemplares mais antigos. Talvez possamos antes dizer que a louça utilitária de Flor da Rosa foi calcada na “incurável fragilidade das rotinas e sua rápida substituição” (Bauman, 2021: 78). Por mais que as peças fossem extremamente “duráveis”, talvez não tenham sido feitas para durar mais tempo do que a necessidade daqueles que as consumiam. Além do mais, talvez a louça de Flor da Rosa não se tenha conseguido adaptar às exigências daqueles que a compravam e utilizavam, já que estes também foram mudando os seus hábitos conforme as mudanças do mercado de consumo, que tem propagado a circulação rápida, a menor distância do uso ao detrito e a substituição imediata de bens que sejam pouco lucrativos (Bauman, 2021: 80). O barro resistente de Flor da Rosa resistiu, durante séculos, ao fogo, ao choque e à passagem do tempo, mas talvez já não seja capaz de resistir aos nossos impulsos de consumo e à nossa atração pelo efémero.

Neste capítulo, partimos de temas relacionados com a resistência do barro que tornou célebre a louça de Flor da Rosa para refletir sobre o percurso destes objetos e do próprio barro. Ao tratarmos de uma aldeia de artesãos, cuja relação com o barro e os objetos produzidos a partir deste material faz parte do seu cerne, é importante refletirmos sobre estes objetos e coisas ou, como também poderemos dizer, é

importante “pensarmos através destas coisas”, pois, sobretudo neste tipo de caso, as coisas povoam as nossas descrições dos mundos dos outros (Leach, em Henare, Holbraad & Wastell, 2007: 167). Estivemos, assim, a tratar da mistura dos diferentes tipos de barros, os tipos de louça, as ferramentas, os procedimentos, a questão da estética, a questão da utilidade, o reconhecimento, o consumo e a decadência da produção. Abordámos o caso da tentativa de certificação das peças, como uma introdução ao desejo de proporcionar a continuidade e a preservação da louça local. A partir deste ponto, começámos a refletir sobre os problemas e as dificuldades relacionadas com estes fatores. Apresentámos várias hipóteses que podem justificar o declínio da atividade artesanal em Flor da Rosa – como, por exemplo, a dificuldade de extração de barro e de aquisição de combustível; o aparecimento de outros materiais e de novas tecnologias; o êxodo crescente dos habitantes da aldeia; a perda de autoridade do artesão como chefe de família cristão; a questão da perda da utilidade; as mudanças nos hábitos de consumo; e as dificuldades de adaptação às mudanças dos tempos. Ao focarmo-nos na questão da resistência, refletimos também sobre a relação dos objetos com o material natural, ou seja, o solo. E, conseqüentemente, sobre o fluxo dos materiais. A louça vem do barro, ou seja, do solo fértil e um dia poderá regressar à terra mas, neste caso, como pó, como matéria morta. As louças que mantiveram o seu *design* inalterável durante tantos anos podem causar uma ilusão de estabilidade, mas o material muda, assim como o mundo; portanto, é preciso refletir sobre o seu presente e o seu futuro. Torna-se então importante refletir sobre o modo como o artesanato se relaciona com palavras como “preservação”, “continuidade”, “sustentabilidade” e “economia”. Apresentámos uma análise sobre o programa Saber Fazer, do Ministério da Cultura, e da forma como este se relaciona com a ideia de “sustentabilidade”, assim como com questões locais de Flor da Rosa. Destacámos algumas reflexões sobre a noção de “sustentabilidade” que pode ser enganosa e que, por isso, é obriga a que reflitamos antes de a assumirmos como garantida em processos artesanais de produção como a olaria. Foi sugerido que a investigação etnográfica poderá contribuir com uma análise deste contexto que não seja baseada, estritamente, em questões económicas ou estatísticas. As histórias de vida, os desejos, as esperanças, as desilusões e a imaginação das pessoas podem ajudar-nos a refletir e, talvez, a encontrar novos caminhos para conduzirmos a nossa relação com os

materiais naturais, ou seja, com as paisagens à nossa volta. Talvez possamos criar novos diálogos entre humanos e não humanos, à procura de um futuro mais democrático. Os casos da Escola de Olaria Barros Flor da Rosa, da Casa da Olaria e da Câmara Municipal do Crato podem ilustrar as dificuldades de diálogo e de colaboração, no presente e no passado, em torno do artesanato, entre as pessoas e algumas instituições locais. Por mais resistente que seja o barro de Flor da Rosa, as louças parecem já sem forças para resistirem aos novos tempos, hábitos e prioridades. Portanto, reunidas as questões apresentadas acima, como a obsolescência dos objetos aqui tratados, a preservação dos materiais naturais e as dificuldades de colaboração com as pessoas da comunidade local, o percurso desta investigação-ação afastou-se das intenções de preservação e de continuidade da produção de peças utilitárias de Flor da Rosa e, em simultâneo, começou a aproximar-se do barro como material natural, ou seja, da relação das pessoas com o material na fase anterior ao cozimento das peças. No próximo capítulo, descrevo estes movimentos com maior pormenor, incluindo os momentos em que me aproximei fisicamente do material natural. Quando, finalmente, tive as minhas mãos no barro.

Capítulo IV:
O TEMPO DO BARRO



Imagem 3 – fotografia de umas das experiências realizadas por mim e pela mestra Paula com o solo de Flor da Rosa, em 2022. Na imagem, vemos o material conhecido pelos oleiros como “pó de mistura” separado em três camadas: na superior está, maioritariamente, o pó utilizado nas misturas; na camada central, o pó ainda com matéria orgânica; e na base, os fragmentos brilhantes que identificam o pó de mistura e que costumavam identificar as peças produzidas em Flor da Rosa.

Observar um artesão a trabalhar pode ensinar-nos muito; no entanto, podemos ir para além desta aprendizagem ao decidirmos arregaçar as mangas e, neste caso, colocar as próprias mãos no barro. “Os limites da linguagem podem ser transcendidos pelo envolvimento ativo numa prática”, como diz Sennett (2020: 112). Depois de tanto ler e ouvir, tinha chegado o momento de “fazer”. Influenciado por Marie-Noëlle Chamoux (1981) e Tim Ingold (2013), optei por incluir a prática do trabalho com o barro como parte desta investigação. Chamoux afirma que:

L’anthropologie, quand elle s’est tournée vers la “technologie” n’a pas manqué d’affirmer et de réaffirmer que les techniques ne se réduisent pas à des ensembles d’outils, de matériaux, de produits, ni même de procédés, mais qu’interviennent aussi des gestes et des connaissances. (Chamoux, 1981: 71)

A prática aliada a um olhar mais atento aos gestos pode ajudar a identificar a parte mais escura do praticante assim como do observador (Chamoux, 1981: 74). Por sua vez, Ingold (2013: 13) diz que *“learning is matter of «understanding in practice» rather than «acquiring culture»”* e, em relação à prática, diz-nos que *“It is, in short, by watching, listening and feeling – by paying attention to what the world has to tell us – that we learn”* (Ingold, 2013: 1). A observação e a escuta atenta fizeram parte da maioria das etapas do meu trabalho de campo; no entanto, posso dizer que a questão do “sentir” foi amplificada pela prática, despertando sentimentos através do toque, do olfato, da temperatura e do contacto prolongado com o barro, a água e o fogo. Diria que, ao diminuir a distância entre o investigador e o “fazer”, foi possível conhecer o barro com maior intimidade, *“to know things you have to grow into them, and let them grow in you, so they become a part of who you are”* (Ingold, 2013: 1).

O contacto com o barro no período anterior a este material ser levado ao fogo e de ganhar a forma de uma peça de louça utilitária ajudou-me também a refletir sobre questões relacionadas com a composição e com o fluxo do material natural. Posso dizer que, através deste processo, pude percorrer parte do percurso do barro,

desde antes da sua extração do solo até ao momento em que se torna um objeto – neste caso, uma louça utilitária. Por exemplo, por várias vezes tive em mãos um barro sem nenhum tipo de tratamento, que tinha acabado de ser retirado do solo, ainda com matéria orgânica, formigas, minhocas e grilos, vivos e mortos, entre restos de galhos, raízes e folhas. Ter este barro em mãos origina uma sensação muito diferente de ter um cantil ou um alguidar. No entanto, de facto, estes barros têm a mesma origem. Este contacto próximo e prolongado com o material natural fez-me refletir sobre questões que eventualmente não teriam emergido caso tivesse decidido avançar apenas com a observação do trabalho do artesão na sua oficina. Talvez este caminho tivesse sido abreviado caso existissem estudos etnopedológicos realizados no passado com o solo e os oleiros da Flor da Rosa, no entanto, como sabemos, ainda são escassos os trabalhos que relacionam aspetos culturais e ecológicos dos solos (etnopedologia), pelo menos, se compararmos ao que tem sido publicado sobre plantas (etnobotânica) e animais (etnozoologia) (Alves, 2004: 1). Além disso, os estudos etnopedológicos têm focado, sobretudo, o uso agrícola dos solos, e dedicado pouca atenção a outros campos, como o uso na olaria (Alves, 2004: 1). Portanto, seguir o percurso do barro ajudou-me a refletir acerca do passado, do presente e do futuro da relação deste material natural com as pessoas, o que me pareceu fundamental para a investigação. Como diz Ingold:

“We cannot make the future, however, without also thinking it. What then is the relation between thinking and making? To this, the theorist and the craftsman would give different answers. It is not that the former only thinks and the latter only makes, but that the one «makes through thinking» and the other «thinks through making». The theorist does his thinking in his head, and only then applies the forms of thought to the substance of the material world. The way of the craftsman, by contrast, is to allow knowledge to grow from the crucible of our practical and observational engagements with the beings and things around us (Dormer 1994; Adamson 2007). This is to practice what I would like to call an «art of inquiry». In the art of inquiry, the conduct of thought goes along with, and continually answers to, the fluxes and flows of the materials with we

work. These materials think in us, as we think through them." (Ingold, 2013: 6)

Novas questões nasceram em mim devido à prática. Questões estas que, posteriormente, vieram a ser integradas nos meus diálogos com as pessoas da aldeia, especialmente com o oleiro Francisco. É caso para dizer que, sem a prática, "a investigação encontraria dificuldades, pois o conhecimento dos artífices é em grande medida tácito – as pessoas sabem como fazer algo mas não são capazes de descrevê-lo em palavras" (Sennett, 2020: 111), o saber-fazer pode assumir muitas formas, pode ser gestual ou intelectual, coletivo ou individual, consciente ou inconsciente (Chamoux, 1981: 71). Podemos sempre integrar nas nossas conversas temas sobre sentimentos e sensações, mas só podemos falar sobre estes depois de termos o conhecimento da sua existência, ou seja, depois de os termos, nós próprios, sentido. Ao explicar ao artesão alguns dos sentimentos e sensações que tive durante a prática, foi possível dar início a conversas que me conduziram a assuntos que não tinham sido abordados durante meses de entrevistas. Como etnógrafos, é importante termos em mente que o facto de alguém ter dificuldades em articular um tema não quer dizer que não tenha conhecimento sobre este assunto. Principalmente quando se trata de pessoas que executam algum tipo de trabalho manual. Segundo Sennett (2020: 111), o trabalho artesanal é capaz de criar um mundo de capacidades e habilidades que talvez não esteja ao alcance da capacidade verbal humana explicar, "mesmo o mais profissional dos escritores teria dificuldade de descrever com precisão como atar um nó corredição (o que certamente excede a minha capacidade)".

Assim, em vez de apenas escrever, nesta investigação a mão assumiu também os papéis de sentir, escavar, moldar, alisar, aquecer e arrefecer o barro. Talvez não seja exagero dizer que a mão assumiu também o papel de pensar. Como diz Philippe Descola:

"Cada um de nós sabe que também se «pensa» com o corpo, tanto no vasto registo das habilidades interiorizadas quanto naquele mais misterioso das intuições condensadas em um gesto, a exemplo de «falar com as mãos» que os diagramas físico-matemáticos tornam

manifesto e cuja natureza os filósofos tentam discernir.” (Descola, 2023: 149)

Através do fazer, vários papéis foram assumidos pelas minhas mãos numa “união íntima da alma pensante e do corpo sensível” (Descola, 2023: 149), contribuindo assim para os meus processos de aprendizagem e de reflexão. A mão integrou não apenas no momento final, o da escrita, mas também na raiz de determinados sentimentos e pensamentos. Para um artesão, este processo pode ser habitual mas, para mim, foi uma forma nova de investigar, que me fez repensar o papel das mãos e, especialmente, do tato. Na prática artesanal, quanto mais lenta e minuciosamente trabalhamos, mais sentimos através do tato as particularidades do material. Sennett diz-nos que, na Idade Média, quanto mais tempo o artesão trabalhava com as mãos, a sentir cada pormenor da peça, mais honesto parecia aos seus pares e empregados. Resultados imediatos pareciam suspeitos. Nesta altura, “ao próprio tato eram atribuídas propriedades mágicas e mesmo religiosas, como o «toque do rei», quando o soberano impunha as mãos num súdito para curá-lo de escrófula ou lepra” (Sennett, 2020: 76). Em modo pragmático, através do tato é possível “sentir” a peça que temos em mãos e, a partir de então, tomar decisões que na maior parte das vezes são praticamente instintivas. Com o tato, conseguimos perceber se uma peça tem imperfeições, se tem a mesma espessura em todos os lados, se possui partes mais frágeis do que outras, se precisa de mais água para evitar rachaduras – enfim, o tato diz-nos o que pensar e o que fazer.

O desejo de fazer bem feito, com o tempo necessário para isso, pode criar uma relação entre o artesão e o material que tem nas mãos, fazendo com que o objeto resultante expresse não apenas as ideias do artesão, mas também sinais do processo do próprio fazer. É como se, quando estamos a fazer uma peça, estivéssemos a “dançar” com o material, trocando informações, seja pelo tato ou pelo olhar, que nos fazem seguir juntos uma espécie de coreografia: *“You try things out and see what happens. Thus the art of inquiry moves forward in real time”* (Ingold, 2013: 7). A nossa interioridade (alma, mente, consciência, subjetividade, aptidão) responde à nossa fisicalidade (processos fisiológicos, preceptivos e senso-motores) (Descola, 2023: 147),

seguindo os impulsos gerados pelo material que está nas nossas mãos – ou seja, a uma “correspondência” entre o nosso corpo e o mundo. Para Ingold (2013: 7), precisamos deste tipo de experiência na antropologia, para não apenas acumularmos informações “sobre” o mundo, mas para nos correspondermos melhor com ele. Este autor relembra-nos que costumávamos usar a palavra “correspondência” para o processo através do qual trocávamos cartas com outras pessoas (Ingold, 2013: 105). O hábito de escrever cartas era um processo que precisava de tempo, tanto para a escrita e o envio da primeira carta como, depois, para a escrita e o envio da resposta. Era um processo de comunicação muito mais lento, que podia ser também mais profundo em termos de conteúdos e sentimentos do que, por exemplo, o das mensagens eletrônicas e instantâneas a que estamos habituados atualmente. Neste sentido, a correspondência entre o artesão e o barro assemelha-se à escrita das cartas, pois necessita de tempo e dedicação – assim, as mensagens “escritas” no barro também podem ser consideradas mais profundas, pois são resultado de uma “troca” feita com tempo, *“to correspond with the word, in short, is not to describe it, or to represent it, but answer to it”* (Ingold, 2013: 108). Na minha experiência, para produzir uma única peça, eram necessárias várias sessões de modelagem, secagem e aprimoramento, antes e depois do cozimento. Em cada uma das sessões, que aconteciam com o intervalo de uma semana, podia aprofundar a minha relação com o material, aprimorar detalhes, acrescentar ideias, ou ainda descobrir algo que o barro não tinha me dito em sessões anteriores e, a seguir, procurar por questões e respostas. Dependendo da peça, o processo completo poderia durar quatro semanas ou mais. Um exemplo de correspondência e aprendizagem que me pareceu interessante foi quando, numa das aulas, decidi reproduzir a forma de um vaso do grupo megalítico Crato/Nisa (3500 a 2500 a.C.) que se encontra exposto no Museu do Crato, decorado com impressões feitas a pente (página 166, Imagem 13). A certa altura, enquanto estava a moldar a peça, percebi que a melhor forma de criar uma curva semelhante ao *design* original era utilizar exatamente a curva do meu polegar, com um movimento simples e circular ao redor da peça (o resultado pode ser visto nas páginas 165 e 167, Imagens 12 e 14). Quando, através do trabalho manual, compreendi uma técnica que, provavelmente, tinha sido utilizada há mais de quatro mil anos, senti-me a viajar no tempo, senti que estava a aprender com as mãos, através de uma coreografia originada na relação entre

o corpo e o material. Pareceu-me um exemplo prático do que nos diz Ingold (2013: 22) quando afirma que o envolvimento entre o nosso corpo e o material nos ajuda a compreender melhor como as coisas são feitas; assim como quando sugere que sinais do estado de espírito, do temperamento e da estatura física de quem faz ficam registados no objeto feito (Ingold, 2013: 23-24), tornando o processo de “fazer” num processo de constante troca, de intimidade, de correspondência que envolve, em simultâneo, ação e intuição (Ingold, 2013: 25). Através da rotação da roda, formas das mãos e dos dedos podem ficar registadas no objeto; assim como, por exemplo, sinais da paciência ou da impaciência do artesão durante o processo de modelação, ou seja, sinais do modo como o artesão corresponde ao material. Isto talvez também possa ajudar a compreender o sentimento de que, de algum modo, as peças que fazemos passam a ser parte de nós, assim como nós passamos a fazer parte destas peças. Estão nelas registadas as provas da nossa existência, como se o corpo não constituísse o limite absoluto de uma pessoa, mas antes como se pudéssemos, de algum modo, estar distribuídos entre elementos humanos e não humanos ao nosso redor (Descola, 2023: 148).

O processo de fazer também me pareceu exigir uma certa dose de humildade da parte do aprendiz/investigador, no sentido de não tentar comandar o próprio processo, não tentar dominar o material, mas antes tentar corresponder aos mesmos. Uma abertura para novos tipos de diálogos, percepções e abordagens. O ato de me submeter a este processo guiou-me a novas questões e dúvidas, mas também a sentimentos de satisfação e, em algumas situações, de fracasso. Nos casos de sucesso, pude experimentar, por exemplo, “a satisfação com as coisas comuns benfeitas” (Sennett, 2020: 110). A execução de uma simples tigela pode levar dias ou até semanas para ficar concluída. No entanto, apesar de longo, o trabalho feito com tempo e com atenção ao mais ínfimo detalhe pode trazer “uma tranquila e estável satisfação com os objetos materiais benfeitos e bem dispostos” (Sennett, 2020: 110). O facto é que, para mim, isto não aconteceu em todos os casos. Talvez por falta de experiência, por falta de talento ou de paciência. Talvez por ser demasiado perfeccionista, ou ainda por estar habituado a obter resultados rápidos. Provavelmente, por uma junção de todos estes fatores. De qualquer modo, o sentimento de frustração que pode estar vinculado à

aprendizagem prática não parece ser algo vinculado a casos pontuais ou recentes. Sennett (2020: 112) diz que “o esclarecimento através da prática – ou, como preferem os educadores modernos, aprender fazendo – levanta a questão do talento de cada um e portanto da possibilidade de aprender pouco, por não ter a necessária inclinação para aquele trabalho”. Em algumas circunstâncias pode parecer que o “aprender fazendo” traz mais sofrimento do que conhecimentos. No caso do artesanato, para chegar ao trabalho bem feito, é preciso aprender a ter paciência para, por exemplo, respeitar a passagem do tempo. Para o artesão, o aperfeiçoamento de uma técnica pode não ter fim à vista. O tempo do artesão é outro. Vale a pena recordar que foram necessários cerca de 1800 anos de aperfeiçoamento para que se chegasse ao vidro semelhante ao que conhecemos hoje (Sennett, 2020: 116). No entanto, talvez seja possível dizer que todo o tempo, toda a paciência e a dedicação ao trabalho bem feito podem valer a pena.

Quando tinha chegado o momento de avançar para a prática, segui com alguns receios. Confesso que tinha dúvidas de qual seria a relevância para a investigação e de quais seriam as minhas capacidades de aprendizagem e de execução. A leitura de *O artífice*, de Richard Sennett (2020), ajudou-me a continuar com entusiasmo. “O iluminismo acreditava que todo mundo tem a capacidade de fazer bem algum trabalho, que existe um artífice inteligente na maioria de nós; essa convicção ainda hoje faz sentido” (Sennett, 2020: 21). Tinha chegado o momento de procurar o artesão dentro de mim. De fazer bem feito com as minhas próprias mãos. Interessava-me experimentar, sentir as mãos no barro, saber o que conseguiria fazer, saber se teria algum prazer durante o processo e, sobretudo, saber o que este processo teria para me ensinar, que conhecimentos traria para a investigação e para a vida. Sennett (2020: 22) diz que “a vida passada do trabalho artesanal e dos artífices também sugere maneiras de utilizar as ferramentas, organizar os movimentos corporais e pensar sobre os materiais que constituem propostas alternativas e viáveis sobre as possibilidades de levar a vida com habilidade. A possibilidade de aprender com os materiais, neste caso o barro, tinha despertado a minha curiosidade.

Devido à falta de disponibilidade do oleiro Francisco para dar formação, a minha primeira experiência prática com a olaria aconteceu a 26 de setembro de 2021,

como aprendiz do mestre oleiro tratado nesta tese como Cardoso, em São Pedro do Corval, no concelho de Reguengos de Monsaraz. A olaria desta localidade data a sua existência, pelo menos, do período da dominação árabe, conforme atesta o foral afonsino, outorgado em Monsaraz em 1276, mas também a pintura, a linguagem e a terminologia muito próprias da localidade e ainda em uso (*A arte das mãos*, Corval, 2013: 1). Segundo as informações disponibilizadas aos visitantes da Casa do Barro – Centro Interpretativo da Olaria de São Pedro do Corval, esta localidade é considerada como sendo, ainda hoje, o maior centro oleiro de Portugal e um dos maiores da Península Ibérica, com mais de duas dezenas de olarias em constante atividade. Neste primeiro *workshop*, tive a oportunidade de produzir duas peças, um vaso para plantas e um prato de sopa (que podem ser vistos nas páginas 159 e 160, Imagens 6 e 7). Algo que me chamou a atenção foi que, durante o processo, me senti totalmente concentrado no que estava a fazer. Não pensava em mais nada, não seria exagero dizer que a minha concentração era total, focada no barro que tinha nas mãos e nos movimentos que fazia com os pés. Talvez isto tenha acontecido pelo facto de a aprendizagem ter sido realizada numa roda mecânica, que exige o envolvimento de todo o corpo e, portanto, grande concentração. Nas primeiras horas de aprendizagem, foi difícil dominar o barro; assim como, coordenar os movimentos das mãos com os dos pés. No entanto, no decorrer da prática, houve momentos nos quais senti que os movimentos fluíam com naturalidade, fazendo parecer que o trabalho era espontâneo, fácil de fazer, como uma dança. Talvez seja a estes sentimentos que Tim Ingold se refere no livro *Making* (2013) quando trata da “dança” entre a mente e o corpo do oleiro com o material, e quando questiona “*but does the potter dance with the wheel or with the clay, or with both at once?*” (Ingold, 2013: 99). Na minha experiência, tudo parecia fluir numa mesma coreografia, cujo condutor tanto poderia ser o meu corpo, a minha mente ou ambos, como também poderia ser a própria roda, ou ainda o próprio barro (Ingold, 2013: 99). Nesta dança, os gestos, fossem intuitivos ou planeados, coordenados pelo tato ou pela razão, eram também respostas ao fluxo e à resistência do material (Ingold, 2013: 101). O resultado desta coreografia entre as mãos e o barro que girava graças à roda dava origem à modulação do barro. Quando as peças começavam a ganhar forma, sentia também uma sensação de prazer e de orgulho. O que tinha restado daquela dança entre o meu corpo e o barro era então parte daquele

objeto (Ingold, 2013: 102), e isto fazia-me sentir satisfeito, por mais que as formas fossem claramente imperfeitas. Principalmente se comparadas com as peças feitas pelo mestre Cardoso e expostas à volta no espaço da oficina. O mestre Cardoso, com os seus 64 anos de experiência, pareceu-me ainda apaixonado pelo barro e pelo seu ofício. A sua aptidão ficava evidente em cada gesto das suas mãos sempre hábeis e precisas. Ao vê-lo trabalhar o barro, as técnicas pareciam fáceis. Em poucos segundos, emergiam peças perfeitas, pelo menos aos meus olhos. As minhas peças pareciam toscas, ainda assim sentia algum orgulho, o que me fez sentir vontade de fazer mais, de aprimorar os meus gestos, de dominar o barro. O facto de estar com o pé direito em constante movimento tornava mais difícil manter o foco na perícia das mãos. Na altura, pensei que seria muito mais fácil trabalhar numa roda elétrica; no entanto, estava contente por ter tido a oportunidade de experimentar a roda tradicional, feita de madeira, a mesma roda com que o mestre Cardoso tinha trabalhado durante tantos anos. A roda mecânica, para além de ter tornado a experiência mais física, fez também com que fosse mais intensa emocionalmente.

Antes da parte prática deste *workshop*, tive também a oportunidade de aprender um pouco mais sobre as técnicas antigas dos oleiros de São Pedro do Corval, em conversa com a filha do mestre Cardoso, a senhora tratada nesta tese como Carolina. Ela explicou-me o modo como o barro era preparado pelos antigos oleiros daquela localidade, utilizando os seguintes instrumentos: o *тино*, o *jueiro*, o *folheiro* e o *tanque* (ou *pilaria*). Também me convidou a visitar o antigo forno da olaria e explicou-me o seu funcionamento. Disse-me que, atualmente, devido às dificuldades de acesso e à escassez de barro local, a olaria Cardoso, assim como as outras olarias locais, utilizam o barro industrializado, quase sempre vindo de Espanha. Esta informação chamou-me a atenção: aqui estava, mais uma vez, o barro industrial a substituir o local e todos os processos e ferramentas de extração daquele material natural. O barro daquela região, responsável pelo estabelecimento de tantos oleiros, já não fazia parte da coreografia. A pouca distância da olaria do mestre Cardoso está a Casa do Barro – Centro Interpretativo da Olaria de São Pedro do Corval –, fundada por via da requalificação de uma das mais antigas olarias da localidade. Foi interessante notar que este espaço estava dividido em quatro áreas, intituladas com o nome dos quatro

elementos naturais. Sendo imprescindíveis para o processo da olaria, estes elementos fazem-nos dar atenção à proximidade entre estes saberes tradicionais e a natureza. A terra está representada num canteiro que expõe os diferentes barros locais: o vermelho, o amarelo, o castanho, o preto, o vermelho da Revilheira, o caulino, o almagre e a areia de barro. O fogo e o ar estão representados nos fornos tradicionais de cozedura das peças. A água está num género de fonte criada nas proximidades de um poço. Todo o espaço é marcado por elementos cuja matéria-prima é o barro, por exemplo, tijolos de burro, baldosas e telhas (Casa do Barro – Centro Interpretativo da Olaria de São Pedro do Corval, 2021).

De regresso a Lisboa, enquanto continuava a fazer o trabalho de campo em Flor da Rosa durante três dias por semana, senti a necessidade de encontrar uma forma mais acessível de dar continuidade ao trabalho prático com o barro. Devido às restrições da pandemia, o início desta prática foi sendo constantemente adiado por diversas razões: confinamentos, impossibilidade de aulas em grupos, cancelamentos de cursos, etc. Naquela altura, dadas estas dificuldades, tinha desistido de ambicionar que a prática fosse numa olaria. O meu objetivo era simplesmente poder experimentar o trabalho manual com o barro. No dia 31 de janeiro de 2022, tive a oportunidade de fazer a minha segunda aula prática, a primeira em Lisboa, no atelier da artesã e artista plástica tratada nesta tese como Paula, em Santa Apolónia. A partir de então, passei a ter aulas práticas com uma duração de cerca de duas horas, uma vez por semana, que se estenderam por seis meses, ou seja, até ao final do mês de julho de 2022.

A minha primeira aula foi com artesã aqui tratada como Mafalda, assistente da Paula, relativa à técnica da *bolinha*, através da qual, como o próprio nome sugere, começamos por arredondar o material com as mãos e, só depois de termos a forma de uma pequena bola, começamos, pouco a pouco, a trabalhar a forma final do objeto que temos em mente. O material utilizado foi a faiança, uma pasta cinzenta com a qual, utilizando sempre a mesma técnica, produzi três peças: duas pequenas taças e uma chávena de café. Nesta sessão, o que mais me chamou a atenção foi o facto de que a minha massa secava muito mais rapidamente do que a massa que estava nas mãos da Mafalda e, portanto, a minha começava a apresentar pequenas rachaduras. A artesã explicou-me que isto devia estar a acontecer por eu ter as mãos secas e

quentes. O que era verdade, tinha as mãos secas do frio do inverno e, desde sempre, costume ter as mãos muito quentes. Este facto influenciou toda a prática, pois, como a minha pasta estava sempre a secar, tinha de molhar as mãos e o material com mais frequência, o que resultava numa prática mais lenta, numa relação distinta com o material – que, para além de influenciar o processo de modelagem, podia, consequentemente, influenciar o resultado final. Ao passar mais tempo com o material, aumentava a possibilidade de aplicar novas ideias à execução ou de aprimorar certos pormenores, de forma consciente ou instintiva. Este facto, o da influência da temperatura das mãos, despertou a minha atenção. Por mais que então me parecesse óbvio, nunca tinha pensado que o calor do corpo interferiria no processo de produção das peças. Antes, pensava apenas que a minha capacidade motora seria determinante, que a firmeza da minha mão direita seria fundamental para conseguir executar um bom trabalho. A prática mostrou-me que a equação é mais complexa, a temperatura das mãos pode contribuir para a relação com o material e com a história do próprio objeto. Esta que, naquela altura, parecia ser uma pequena descoberta, viria futuramente a ter um papel fundamental no percurso desta investigação. Numa conversa com o Francisco sobre este tema, viria a descobrir que havia ainda muito a aprender sobre a relação entre a temperatura e o barro. Pretendo voltar a referir-me sobre este tema mais à frente.

A terceira sessão prática, na qual aprendi a técnica da *lastra*, aconteceu sob a orientação da artesã Paula. Esta técnica consiste em alisar ou estender a pasta, com o uso de um rolo de madeira, até que o material se torne numa camada maleável, uma espécie de “folha de barro”. O que mais me chamou a atenção, desta vez, foi justamente a maleabilidade do material. Foi interessante notar como, de repente, o material se tornava tão flexível. Nesta aula, comecei a sentir aquela pasta como algo extremamente obediente, gentil e humilde, pronto para seguir todos os nossos desejos, todas as nossas intenções. Talvez possa parecer estranho estar a descrever assim a minha relação com o material, mas a verdade é que eram estes os pensamentos que passavam pela minha cabeça à medida que dava forma a uma jarra (pode ser vista na página 162, Imagem 9). No final, a jarra pareceu-me muito mais

perfeita do que eu pensava ser capaz de fazer. E o mérito parecia não ser só meu, a obediência do material tinha contribuído para este resultado.

Desde então, foram várias as peças que produzi através dos ensinamentos que recebi da Paula (uma seleção de imagens de peças e processos, com a descrição de alguns detalhes, pode ser encontrada entre a página 161 e a 174). Penso que não será oportuno descrever em pormenor cada uma delas, assim como cada uma das diferentes técnicas e procedimentos. A certa altura, os processos tornaram-se repetitivos. A primeira vez que fazemos uma tigela pode ser uma grande aprendizagem, mas a segunda, a terceira, e todas as seguintes, são repetições, nas quais podemos aprimorar as nossas técnicas, mas que pouco trazem de novo. Sennett (2020: 196) diz que, “fazer algo repetidas vezes é estimulante quando se está olhando para frente. A substância da rotina pode mudar, metamorfosear-se, melhorar, mas a recompensa emocional é a experiência de fazer de novo”. Neste ponto, confesso não estar plenamente de acordo com este autor. Pelo menos para mim, a experiência foi diferente. Depois de ter vivido a prática do trabalho manual, o que este autor diz na frase acima pareceu-me, de certa forma, um pouco romantizado. Com a experiência, passei a compreender melhor a satisfação que o trabalho manual oferece ao artesão mas, pessoalmente, esta satisfação estava mais relacionada com a relação honesta com os materiais, com o processo meticuloso de execução e com o resultado do trabalho, não tanto com a produção repetitiva das mesmas peças. Por mais que houvesse pequenas melhorias conquistadas peça a peça, sentia-me mais entusiasmado em experimentar novas formas e novas misturas. À medida que as aulas avançavam, o que mais me estimulava eram as experiências com os diferentes tipos de barro.

A Paula utiliza no seu atelier, nas aulas e nos *workshops*, vários tipos de pastas, todas industrializadas e importadas, que são escolhidas devido às especificidades de cada peça, de cada processo. Numa das aulas, perguntei-lhe a razão de não usar o barro português, preparado de forma tradicional. Explicou-me que, para além de ser difícil de encontrar, era mais difícil de trabalhar. Por exemplo, disse-me que conhecia alguns artesãos que vendiam um barro vermelho preparado pelos próprios, em Maфра. Sentia-se tentada a comprá-lo. No entanto, o barro vermelho cria muita poeira, o que, para além de deixar o espaço com um aspeto sujo, facilmente contamina as outras

pastas. Apesar desta escolha, a Paula sempre me pareceu preocupada em utilizar processos e materiais que tenham o menor impacto possível no meio ambiente, tentando reciclar e reutilizar materiais sempre que possível e escolher químicos que não sejam agressivos para as pessoas.

Quanto mais aprendia e quanto melhor conhecia a Paula, mais as nossas aulas se tornavam sessões de trabalho, de colaboração. Comecei, então, a levar para o *atelier* pequenas amostras de barro de Flor da Rosa (exemplos nas páginas 168 e 169, Imagens 15 e 16) e começámos juntos a experimentar diferentes processos de preparação destes materiais e diferentes misturas para a modelagem. Esta foi uma fase importante da investigação, pois começou a haver uma espécie de cruzamento entre o meu percurso em Flor da Rosa e as minhas experiências no *atelier* de trabalho manual. Foi o caso do pó de mistura.

A primeira vez que tive contacto com o pó de mistura em estado natural, ou seja, ainda integrado ao solo, foi numa manhã fria e chuvosa, quando o Francisco aceitou o meu convite para que fôssemos visitar os barreiros da aldeia, que eu tinha muita curiosidade em conhecer. Quando estávamos a caminho, o carro quase encalhou na pequena estrada de terra batida. Apesar do susto, penso que a visita valeu a pena. Naquela manhã, pude sentir um pouco do desconforto que os oleiros sentiam na extração do barro ou, pelo menos, pude imaginar melhor como seria. De facto, não devia ser um trabalho fácil. Na primeira paragem (Anexo III, Mapa 4), vi o Francisco extrair uma porção de barro branco que estava debaixo de uma camada de terra de uns vinte centímetros (fotografia no Anexo III, Imagem 2). Como tinha chovido, o barro estava razoavelmente húmido e mole. O barro branco tinha algumas manchas avermelhadas, o Francisco disse-me que eram de ferro, que desapareciam com a mistura, mas davam força à peça. O barro branco era usado na produção de peças de fogo, por ser mais resistente e poroso. Sempre com uma mistura de outro barro, o vermelho, para que as peças não se partissem na secagem. O vermelho era usado para as peças de água pois não é tão forte como o branco e, além disso, é menos poroso (as peças de água precisam sempre de barro menos poroso). Mas havia sempre uma mistura pois, como o Francisco sempre dizia, na natureza não existe barro pronto a utilizar. Depois de uma pequena demonstração da extração do barro branco,

seguimos para os barreiros de São Bento (Anexo III, Mapa 3), onde se extraía o pó de mistura (fotografia no Anexo III, Imagem 1), um pó claro e avermelhado, parecido com o saibro, que costumava ser utilizado como o trigo na confeção de bolos, ou seja, espalhava-se o pó de mistura sobre a roda para evitar que o barro se colasse à superfície. Em vez de usar apenas o arame para separar o barro da roda, como fazem os oleiros de outras regiões, os de Flor da Rosa usavam também o pó de mistura. Então, um modo de reconhecer as peças antigas desta aldeia é procurar pelos pequenos pontos brilhantes do pó na parte inferior/externa da peça, ou seja, na sua base. Afinal, o pó de mistura tinha brilho, o que foi uma surpresa intrigante para mim. Mesmo naquele dia cinzento, com tão pouca luz, era possível notar que aquela terra brilhava quando passávamos por ela. Achei esta característica tão interessante que, no dia seguinte, regressei sozinho ao barreiro para extrair uma pequena quantidade de pó de mistura, cerca de dois ou três quilos. De regresso a Lisboa, levei o material ao *atelier* da Paula. Contei-lhe o que tinha aprendido com o Francisco sobre aquele pó e disse-lhe que gostava de fazer algumas experiências. Por exemplo, gostava de perceber se, em vez de usar o pó apenas como uma ferramenta, como faziam os oleiros, seria possível transformar o brilho do material num atributo estético. A Paula entusiasmou-se com o desafio. Começámos então a peneirar o pó, a separar os pequenos fragmentos de pedra, a matéria orgânica, o pó mais fino e o pó mais grosso. Depois de separados, começámos a misturá-los em pequenas quantidades de materiais industriais, com o objetivo de criar uma pasta que fosse moldável, capaz de ir ao forno e que, no final, obtivesse um aspeto brilhante, sem a necessidade de tinta ou vidrado. Depois de várias semanas de experiências, chegámos a um resultado interessante. Conseguimos produzir uma porção de barro cozido que brilhava. O objetivo estético tinha sido alcançado, mas não o utilitário. O material era demasiado frágil, partia-se com facilidade. Algumas fotografias destas experiências podem ser vistas entre as páginas 170 e 172 (Imagens 17 a 19).

Neste tipo de experiência, não era o resultado o que mais interessava, mas sim o processo. Por exemplo, neste caso, o que mais me chamou a atenção foi a quantidade de matéria orgânica presente naquele pó, que só se tornou evidente depois de ter sido misturado com água, quando a matéria orgânica intumescce e se

separa da terra e dos fragmentos de rochas. O que antes era invisível de repente emerge, como, por exemplo, possíveis restos de insetos e plantas. Então, pela primeira vez, perguntei à mestra Paula se seria prejudicial ao processo caso restos de matéria orgânica estivessem misturados na pasta final. Ela respondeu-me que eu não precisava de me preocupar com isto, pois qualquer resto de matéria orgânica seria completamente eliminado do material pelo fogo, durante o longo processo de cozimento. Portanto, no final desta experiência, o brilho daquele pó não foi o mais importante. Foi apenas um sinal que me chamou a atenção para algo que antes era invisível para mim: a presença da matéria orgânica no barro, assim como a sua eliminação.

Enquanto as minhas visitas a Flor da Rosa influenciavam as minhas experiências no *atelier* em Lisboa, estas também influenciavam as minhas visitas à aldeia. Foi o caso da experiência citada anteriormente sobre a influência da temperatura das mãos no material com o qual estamos a trabalhar. Se eu não tivesse vivido esta experiência no *atelier* de Lisboa, talvez jamais tivesse conversado com o Francisco sobre a relação da temperatura do corpo com o barro. Talvez, para ele, isto fosse demasiado óbvio para incluir no seu relato, mas para mim não era. Como diz Sennett (2020: 206), às vezes, para termos algum acesso ao conhecimento tácito, é necessário “trazer à superfície da consciência aquele conhecimento que se tornou tão óbvio e habitual que simplesmente parece natural”. O que parecia natural ao Francisco foi para mim uma surpresa e conduziu-me a algumas descobertas que começaram no dia 12 de fevereiro de 2022.

Foi um belo dia. Começou com um passeio matinal pelas ruas de Flor da Rosa. A aldeia estava deserta. As poucas pessoas que lá encontrei estavam à porta das suas casas, com máscara no queixo, e fechavam a porta assim que eu me aproximava. Confesso que, por alguns momentos, cheguei a pensar que teria de desistir deste projeto. Os meus pensamentos diziam que um projeto em antropologia devia ser sobre pessoas e não sobre ruas desertas. Estava a ser difícil estar com pessoas durante a pandemia. Pensava que, tendo Flor da Rosa apenas 263 habitantes, se muitos destes continuassem a temer a aproximação, as minhas possibilidades de contacto estariam muito reduzidas. Ponderava que talvez não devesse insistir com a minha investigação

num terreno tão árido. No entanto, estes pensamentos e sentimentos estavam prestes a mudar. Enquanto caminhava pelas ruas, não imaginava que aquele seria um dos dias mais ricos do meu trabalho de campo.

Quando me aproximei da oficina do Francisco, vi que a porta estava aberta. Um primeiro sinal para o otimismo. Entrei e tudo me pareceu estar como habitualmente, o Francisco estava sentado a trabalhar com o barro na sua roda elétrica. Começámos a falar e, a meio da conversa, decidi mostrar-lhe a lista dos oleiros antigos (Anexo I), que me tinha sido entregue pelo senhor Jorge, na casa-museu Padre Belo. Foi curioso observar as suas reações enquanto lia aqueles nomes, num misto de curiosidade e estranhamento. Alguns reconheceu, de outros nunca tinha ouvido falar. Disse-me que a maioria dos antigos oleiros tinham alcunhas e que por isso nem sempre era fácil reconhecê-los pelos seus verdadeiros nomes. No entanto, a parte mais curiosa da nossa conversa não foi sobre os antigos oleiros, mas sim sobre as experiências de um aprendiz com as mãos no barro.

Comecei a contar ao Francisco os detalhes de algumas das minhas práticas no *atelier* da Paula, em Lisboa. Disse-lhe que havia considerado interessante o facto de sentir que a temperatura das minhas mãos influenciava o trabalho com a pasta. Expliquei-lhe que, como tenho as mãos sempre quentes, a pasta com a qual estava a trabalhar secava rapidamente e criava pequenas rachaduras, que tinham de ser constantemente corrigidas com água. Disse-lhe que já tinha pensado na influência dos movimentos do nosso corpo durante o manuseamento do barro, mas nunca tinha pensado na influência da nossa temperatura. Então, perguntei-lhe se havia alguma diferença em trabalhar o barro local no inverno e no verão (para além do facto de saber que o barro era muito frio no inverno e muito seco no verão). A resposta foi, para mim, surpreendente.

O Francisco explicou-me então que a influência da temperatura era totalmente determinante na produção das peças de olaria, ainda mais nos tempos antigos. No inverno, as peças precisavam de mais tempo para secar. Três dias não eram suficientes. Precisavam de quinze ou até mais dias. Era mesmo necessário que secassem lentamente para que o barro mantivesse as suas propriedades tradicionais. Então, os oleiros do passado mantinham as peças dentro de casa por alguns dias. Era

por isso que as casas tinham de ser húmidas e escuras. Depois, as peças eram levadas para fora de casa e ficavam expostas ao ar livre, onde continuavam a secar. Estas peças, feitas no inverno, eram as peças “abertas”, ou seja, as “peças de fogo”: alguidares, frigideiras, assadeiras, tachos, etc. Por outro lado, no verão eram produzidas as peças “fechadas”, ou seja, as “peças de água”, os cantis, o cântaro, o barril, etc. As peças fechadas precisavam de calor, pois deviam secar mais rapidamente. Se ficassem muito tempo com demasiada humidade, provavelmente iriam para o forno com humidade no interior e assim poderiam partir-se durante a cozedura. Era por isso que as peças de água só eram produzidas nos meses quentes.

Então, o barro determinava que fossem produzidas peças de fogo quando as pessoas mais precisavam delas, nos meses de frio rigoroso do inverno alentejano. Assim como determinava que as peças de água fossem produzidas nos meses de calor, ou seja, para que estivessem prontas quando as pessoas mais precisavam, no intenso verão daquela terra. “Isto da olaria acompanhava o ritmo da vida”, disse-me o Francisco. Por exemplo, em janeiro, o auge do inverno no Alentejo, havia a matança do porco; então, eram precisos grandes recipientes para os enchidos ficarem a levar com o fumo na chaminé das lareiras (fumeiro). Já no verão, era preciso fazer as peças para a preservação da água fresca para as pessoas e para os animais, mas também as peças para conservar a azeitona, cuja colheita começa em setembro. Assim, o ritmo da produção da olaria acompanhava o ritmo das estações, com produções sazonais. Como falamos em “fruta da época”, poderíamos então falar de “olaria da época”, “peças da época” ou “barros da época”. Os assadores de castanhas eram produzidos na época das castanhas.

Este processo, que considerei revelador, fez-me imaginar uma linha temporal, com peças desenhadas no mês correspondente à sua produção, como um género de calendário de frutas da época (ilustrado por mim na Imagem 4, página 157). Por se tratar do tempo de produção de peças utilitárias, pensei em denominar este esquema de “tempo útil”. Imaginei uma linha do tempo, um calendário de eventos anuais que acompanham a produção de olaria, criando assim um género de “batimento cardíaco”. Será que reestabelecer esta ligação entre as peças e o tempo do barro poderia ser uma forma de manter viva a olaria como atividade social em Flor da Rosa? Mantive esta

questão em mente. Pensei também em designar este esquema gráfico por “fora de ritmo”, pois é assim que vivemos e produzimos atualmente, fora do ritmo da natureza. Por isso, a ideia de restabelecer conexões com o ritmo das estações, com o ciclo de produção tradicional, pareceu-me interessante. Pensei que talvez pudesse vir a trabalhar neste tema em conjunto com as pessoas, caso viéssemos a desenvolver um projeto de comunicação. Isto significaria, por exemplo, criar um festival de enchidos quando os agricultores e oleiros estivessem a produzir nesta área. Por mais que pareça óbvio, este ciclo e esta conexão entre diferentes áreas de produção (agricultura e olaria) parecem cada vez mais esquecidos, já que hoje temos todas as matérias-primas e condições artificiais de produção (como por exemplo, o forno elétrico) durante o ano inteiro. De qualquer modo, o que considerei interessante foi a ideia de “barro da época”, de “tempo do barro”.

Tentando deixar de parte as tendências para a romantização do passado, é interessante refletir sobre o que significa esta ideia de um “ritmo natural das coisas” aliado a um ritmo de comportamento social, por exemplo, através da perspectiva de Bruno Latour, quando diz que

“em nome do quê você ousa decidir quais normas comportamentais seriam “naturais” e quais seriam “contra a natureza”? Como a moral tem sido objeto, há muito tempo, de disputas veementes em nossas sociedades, qualquer esforço para tentar estabilizar um julgamento ético pela invocação da natureza aparecerá como o disfarce mal velado de uma ideologia.” (Latour, 2020: 43)

Poderíamos então contrapor o ritmo de produção industrial ao considerá-lo “contra a natureza”? A produção de objetos, seja artesanal ou industrial, é fruto da imaginação humana, portanto, não deveria ser considerada parte da natureza em quaisquer que sejam as circunstâncias? Sem tentar dar respostas, Latour faz-nos refletir sobre estas questões quando diz:

“Ora, começamos a reconhecer esse núcleo comum assim que prestamos atenção em expressões tais como «agir de acordo com a sua natureza», ou aquela clássica sobre viver «de acordo com a sua *verdadeira* natureza». Não é difícil detectar, aqui, a dimensão normativa dessas expressões, uma vez que elas pretendem orientar toda a existência segundo um modelo de vida que obriga a escolher entre modos falsos e verdadeiros de estar no mundo. Neste caso, a força normativa que esperaríamos encontrar do lado da «cultura» ou da «sociedade» acaba sendo claramente imputada, de maneira inversa, ao lado «natureza» do duplo conceito. Essa curiosa atribuição fica mais evidente quando mobilizamos o tema da «natureza humana» que seria preciso «aprender a respeitar» ou contra o qual, opostamente, precisaríamos aprender a lutar.” (Latour, 2020: 42)

Ao compararmos os ciclos de produção industrial com os ciclos tradicionais de produção artesanal, podemos ir além da tentativa de tentar defender um em detrimento do outro. Como diz Sennett (2020: 161), “quando o natural e o artificial são apresentados como opostos, a virtude humana pode ser associada ao primeiro e a liberdade ao segundo. As habilidades artesanais são necessárias para estabelecer essas ligações e assim aumentar o valor consciente dos objetos”. Também podemos, por exemplo, pensar na forma como os modos de produção do passado poderiam influenciar as reflexões sobre novos modos de produção do presente e do futuro.

Ao respeitar o ciclo do barro, a passagem do tempo e das estações do ano, o oleiro estava também seguindo o “caminho da menor resistência”, o caminho da força mínima para atingir os melhores resultados (Sennett, 2020: 240). Sobre a relação entre o artesão e a resistência, Sennett (2020: 253) diz que “o artesão tem conhecimento sobre algo muito importante a respeito do trato com a resistência: não resistir, como alguém que entra em guerra com os nódulos na madeira ou com a resistência da pedra; a maneira mais eficaz consiste em empregar força mínima”. Ao lutar contra o tempo do barro em vez de o aceitar e de trabalhar com ele, o oleiro estaria mais exposto a dificuldades e prejuízos, devido ao aparecimento de peças partidas, rachadas e inutilizadas. Ao aceitarmos as características dos materiais naturais, em vez

de resistirmos a elas, podemos estar a optar por um trabalho facilitado de produção e com resultados mais duradouros, já que estes podem estar mais alinhados com as condições do seu ambiente. A dificuldade pode estar no nosso desejo de controlar o material e o ritmo de produção, segundo necessidades que não são ditadas pelos fluxos da natureza, mas sim por fluxos económicos ou competitivos.

Neste sentido, ouvir o que os materiais naturais nos têm a dizer, antes de agirmos, pode contribuir para a nossa relação com os mesmos, assim como para os resultados da produção. O primeiro passo deverá ser o de superar a frustração de ter encontrado um obstáculo e, a seguir, em vez de estar apenas focado em resolver o problema, em vez de lutar contra a resistência, o artesão deverá estar disposto a tentar compreendê-la; para tal, mesmo o que possa parecer um erro deverá ser tratado como um facto interessante (Sennett, 2020: 253-254). Em suma, em vez de se opor à resistência, o melhor é trabalhar com ela (Sennett, 2020: 244). Numa comparação simplificada, é mais fácil nadar a favor da corrente do que contra.

Outra reflexão que podemos fazer diz respeito à reação do artesão à resistência do material, que envolve, sobretudo, paciência: “A sempre comentada paciência dos bons artífices indica uma capacidade de persistir no trabalho frustrante, e [...] a paciência em forma de concentração é uma capacidade adquirida que pode expandir-se com o tempo” (Sennett, 2020: 246). Para além da paciência para respeitar o tempo do barro, também será necessária paciência noutros momentos da relação com este material; por exemplo, para extrair os mais pequenos fragmentos de rochas ou de madeira, entre outros materiais que se encontrem misturados com o solo, trazidos por pessoas, por animais, pelo vento ou por enxurradas. Na relação com os materiais naturais, a paciência será fulcral e um modo de estar que irá definir os seus processos, os seus objetivos e o seu bem-estar. “Podemos, portanto, definir assim a paciência de um artífice: a suspensão temporária do desejo de fechar um ciclo” (Sennett, 2020: 246). Do que decorre outra habilidade no trato com os materiais naturais: “Identificar-se com a resistência” (Sennett, 2020: 246). Por exemplo, no caso do barro, identificar-se com a sua adaptação às diferentes estações do ano em vez de lutar contra ela. A luta poderá vir a ser um desafio muito maior e demandar estratégias muito mais desgastantes. Por outro lado, a identificação pode resultar numa relação mais pacífica,

com impacto positivo na qualidade dos resultados do trabalho, assim como no bem-estar e na satisfação do artesão. Fragmentos de pedra e de madeira fazem parte do solo, portanto, será benéfico aceitá-los como características do material e, conseqüentemente, ver a paciência necessária para a sua extração como parte do trabalho. “Seja no trabalho técnico ou artístico, é um erro tratar primeiro das grandes dificuldades para em seguida cair nos detalhes; o bom trabalho caminha na direção oposta” (Sennett, 2020: 246). Assim sendo, a paciência não é apenas uma questão de atitude, mas de procedimento. Com ela, o artesão deverá, em vez de se opor, aceitar e interiorizar a resistência dos materiais que tem em mãos. “As capacitações para trabalhar bem com a resistência são, em suma, reconfigurar o problema em outros termos, reajustar o próprio comportamento se ele persistir por mais tempo que o esperado e identificar-se com o seu elemento mais indulgente” (Sennett, 2020: 247). Nos processos de trabalho, sejam eles artesanais ou não, é preciso que mantenhamos o foco nas áreas em que as pessoas têm de lidar com dificuldades. O erro pode estar em planejar processos com base nos objetivos, dividindo o trabalho em etapas isoladas, ignorando as resistências que serão encontradas no caminho. Quando compreendemos as resistências e aprendemos a lidar com elas, em vez de as ignorar ou tentar simplesmente superá-las à força, o nosso trabalho pode tornar-se mais fluido e harmonioso.

De certa forma, podemos dizer que o barro oferece alguma resistência à produção contínua das mesmas peças. Nos dias de hoje, seria uma opção dialogarmos com esta resistência do barro em vez de a ignorar? Quando são consideradas, as resistências podem ter algo a dizer-nos:

“As resistências se apresentam de duas maneiras: as que são encontradas e as que são produzidas. Assim como o carpinteiro encontra nódulos inesperados num pedaço de madeira, o construtor pode deparar-se com lodo imprevisto no subsolo da obra. Essas resistências contrastam com o que faz o pintor quando descarta um retrato perfeitamente válido, decidindo começar de novo; neste caso, o artista é que antepõe um obstáculo em seu caminho” (Sennett, 2020: 240).

Talvez possamos deixar de ver as resistências como razões de luta, deixar de opor as nossas forças contra as dos materiais e até buscarmos identificação com os obstáculos (Sennett, 2020: 251). Dialogar com as resistências pode ser uma forma de encontrarmos processos e soluções mais ajustados à paisagem ao redor, com um menor esforço de produção e com maior adaptação e durabilidade. Refletir sobre as resistências ou até experimentar criar novas pode ser uma forma de progredir no trabalho manual ou industrial, nos processos criativos ou até mesmo de investigação.

A resistência do solo ofereceu aos artesãos de Flor da Rosa a força das suas louças. Durante séculos, aprenderam a produzir respeitando as suas resistências, um respeito pelo tempo daquele barro. Não viram estas dificuldades como obstáculos, mas como uma forma de trabalhar e viver, um ciclo de produção criado a partir do conhecimento tácito do material natural originou um ciclo económico e social.

Entre as visitas a Flor da Rosa e as experiências no *atelier*, cada vez mais me aproximava do barro como material natural e dos outros elementos naturais envolvidos no processo oleiro. Na mesma visita aos barreiros de Flor da Rosa, durante a qual o Francisco me falou sobre a influência da temperatura no processo de secagem do barro, falou-me também sobre a influência do vento. O dia estava muito ventoso e, por isso, o passeio não foi muito agradável. Enquanto caminhávamos pelos barreiros de São Bento, fazia tanto vento que, infelizmente, não conseguia perceber tudo que o Francisco me dizia por trás da sua máscara. Mas talvez tenha sido por causa da ventania que se lembrou de me contar a importância do vento na secagem das peças. Disse-me que o vento de norte tinha humidade, portanto, era bom para a secagem. Mas o vento de leste era muito seco, fazia com que a secagem fosse demasiado rápida, então as peças partiam-se. Se havia vento de leste, era preciso correr e tapar tudo, disse-me o Francisco com alguma comoção, como se tivesse presenciado estes momentos de secagem de peças antigas. Disse-me ainda que se não corressem para tapar as peças, corriam o risco de perder toda a produção. Achei curioso saber que, para além da temperatura e da humidade, o vento também influenciava os processos tradicionais. Parecia-me interessante pensar que a oficina do oleiro se estendia muito para além de quatro paredes, onde o artesão trabalhava em “cocriação” com a

natureza. Um processo que resultava em peças nas quais a natureza se fazia notar. Por exemplo, foram várias as vezes que ouvi as pessoas da Flor da Rosa a contar que o sabor da água dos cântaros antigos remetia à terra, o que tornava o gesto de matar a sede mais agradável e refrescante. Além disso, em alguns casos, a própria água utilizada no processo de mistura também pode ter influência na experiência do utilizador de uma peça, o que é possível confirmar, por exemplo, na produção de alguns “louceiros” do Nordeste brasileiro que utilizam água salgada na preparação do barro (Alves, 2004: 51). Enquanto refletia sobre a influência da natureza nos processos tradicionais da olaria, recordava os pensamentos de Soetsu Yanagi, filósofo e fundador do Museu de Artesanato Folclórico Coreano, quando diz, por exemplo que *“nature tells us the shape and pattern a material should assume, and nothing good can be achieved by ignoring its dictates. A good artisan seeks nothing that nature does not seek”* (Yanagi, 2017a: 41). Mais do que produtos da mão humana, as peças de artesanato deveriam ser vistas como obras da natureza (Yanagi, 2017a: 44).

Neste capítulo, foram apresentadas algumas das experiências práticas de trabalho manual realizadas durante o período do trabalho de campo, assim como as razões destas práticas terem sendo incluídas como partes desta investigação. Tenho a consciência de que, muitas vezes, posso não ter sido claro o suficiente ao expressar os sentimentos e conhecimentos adquiridos durante a prática, talvez devido à dificuldade de colocarmos em palavras toda a experiência do fazer, sobre a qual, talvez as palavras sejam capazes de expressar apenas a ponta do *iceberg* (Ingold, 2013: 109). De qualquer modo, através destas experiências, foi possível estabelecer um contacto mais próximo com o solo, ou seja, com o barro como material natural. A partir desta relação surgiram questões e reflexões que talvez não tivessem nascido por via de entrevistas, da observação ou da leitura. Através do conhecimento da influência da temperatura do corpo no processo de modelagem e de secagem do barro, foi possível refletir sobre “o tempo do barro” e, dessa forma, agregar novas questões ao percurso da investigação. Refletir sobre o tempo do material, sobre o tempo da relação entre o artesão e o material nas suas mãos, sobre como a relação entre as nossas mãos e o material nos pode ensinar técnicas de outros tempos, assim como outros modos de pensar e de viver. Durante as tarefas práticas, os processos foram mais importantes do

que os resultados. Através dos processos, foi possível criar uma relação mais íntima com o material natural, levando a atenção para a fase de pré-cozimento, desde a composição do barro, a sua extração e a sua relação com a paisagem até chegarmos à relação mais direta com as pessoas, através do trabalho manual de olaria. Em conjunto com as entrevistas, relatos de vida e leituras, estas experiências foram determinantes para o percurso da investigação, para as reflexões sobre a resistência do barro, assim como sobre aquilo que o barro pode ter a dizer-nos e a ensinar-nos.



Imagem 6 – este vaso foi modelado numa roda de oleiro, com barro industrial, em São Pedro do Corval. Foi a minha primeira experiência prática com o barro. A minha intenção era que o vaso tivesse a forma de um vulcão, objetivo que claramente não fui capaz de executar. Por se tratar de uma roda antiga (mecânica), para além de trabalhar com as mãos era preciso utilizar os pés. Assim, sentia corpo e mente integralmente envolvidos no processo. O cozimento e o vidrado foram realizados posteriormente pelo próprio mestre Cardoso.



Imagem 7 – este prato com duas cores, vidrado no interior, também foi modelado com barro industrial na roda de oleiro do mestre Cardoso. A minha intenção era criar uma saladeira ou tigela, mas o resultado ficou aquém do que havia imaginado inicialmente. A quantidade de barro que selecionei para a peça não era suficiente para as dimensões que tinha em mente. Apesar de alguma frustração em relação ao resultado, senti-me contente por ter conseguido executar uma peça que podia ser útil. O cozimento e o vidrado foram realizados posteriormente pelo próprio mestre Cardoso.



Imagem 8 – para a produção deste prato de sopa (ou tigela), feito em barro industrial, foi utilizada a técnica de molde, que possibilitou um resultado com linhas mais retas e perfeitas, semelhante às peças de produção em série. Nesta peça, fui responsável por todo o processo de fazer, desde a escolha do tipo do barro, a escolha do molde, a modelagem completa, a escolha da cor, vidrado e cozimento.



Imagem 9 – esta jarra, feita em barro industrial, foi produzida através de um processo chamado lastra. Segundo a minha experiência, esta técnica parece oferecer um maior controlo da espessura da camada de barro. Nesta peça, fui responsável por todo o processo de fazer, desde a escolha do tipo do barro, a modelagem da lastra e da peça, a escolha da cor, vidrado e cozimento.



Imagem 10 – na imagem acima é possível observar uma caixa em cerâmica, aberta no lado superior. Foi a minha primeira experiência de produção de uma peça com linhas retas. O barro foi trabalhado com a utilização de um rolo de cozinha. Nesta peça, fui responsável por todo o processo de fazer, desde a escolha do tipo do barro, a modelagem completa, a escolha da cor, vidrado e cozimento.



Imagem 11 – a peça acima é o resultado de uma experiência na qual estava mais interessado na mistura de diferentes tipos de barro e nas texturas resultantes, assim como na mistura de diferentes cores e vidrados. A técnica utilizada foi a da bolinha, na qual a modelagem começa por moldar o barro em formato redondo. Nesta peça, fui responsável por todo o processo de fazer, desde a escolha dos barros, a modelagem completa, a escolha das cores, vidrados e cozimento.



Imagem 12 – esta peça foi criada com uma porção de barro branco local de Flor da Rosa, misturado com barro industrial e com uma pequena quantidade de pó de mistura extraído do barreiro de São Bento, em Flor da Rosa. A forma é inspirada numa peça do grupo megalítico Crato/Nisa (3500 a 2500 a.C.), que se encontra exposta no Museu do Crato, decorado com impressões feitas a pente. Ao lado da peça, é possível observar o pedaço de pente que foi utilizado para imitar a decoração original. A pedra na fotografia foi utilizada para os acabamentos. A forma arredondada das laterais é exatamente a curva do meu polegar direito. Ao tentar aproximar a forma da porção de barro à forma da peça antiga, o resultado nasceu quase naturalmente. Foi para mim surpreendente notar que, ao utilizar o polegar de forma intuitiva, o processo de modelagem se tornou mais simples e rápido.



Imagem 13 – nesta imagem é possível observar a peça do grupo megalítico Crato/Nisa (3500 a 2500 a.C.), que se encontra exposta no Museu do Crato, decorada com impressões feitas a pente. Foi esta peça que inspirou a modelagem apresentada na imagem anterior.



Imagem 14 – a fotografia acima foi feita no barreiro de São Bento, em Flor da Rosa. No interior do vaso, é possível ver uma porção de pó de mistura extraído no próprio local, o mesmo pó que foi utilizado na produção desta peça. Esta imagem foi feita durante o período no qual estava a desenvolver o processo criativo da ação que integra este projeto. Esta visita ao barreiro foi também um momento de observação do barro e de reflexão.



Imagem 15 – esta porção de barro branco foi extraída durante a visita a um dos barreiros de Flor da Rosa, na companhia do Francisco. Segundo ele, as manchas escuras podem ser um sinal do ferro presente no barro, um dos responsáveis pela força e pela resistência da louça utilitária de Flor da Rosa. Posteriormente, este barro foi utilizado em misturas das experiências realizadas no *atelier* de Lisboa, sob a orientação da mestra Paula.

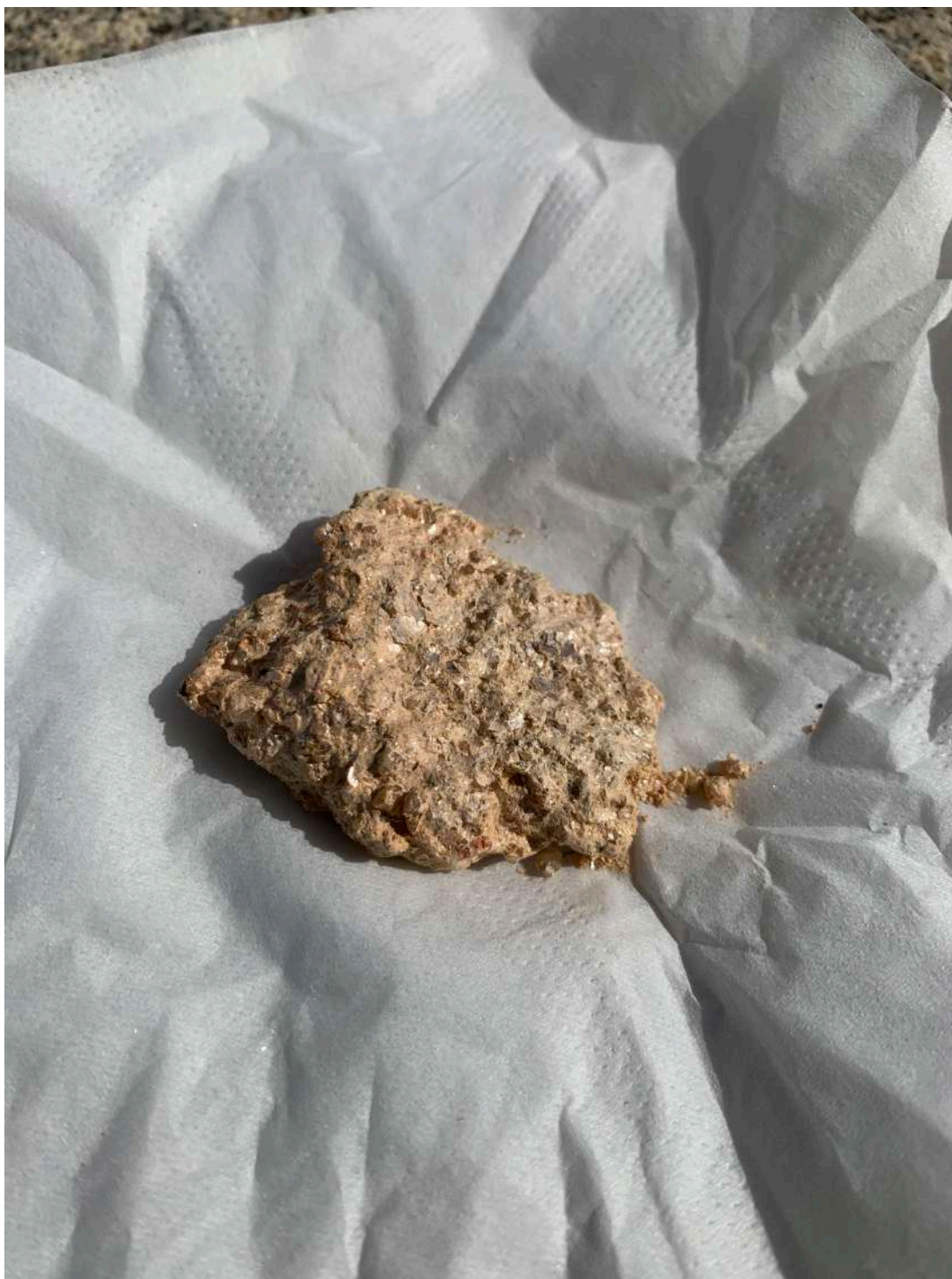


Imagem 16 – esta porção de solo foi extraída durante a visita ao barreiro de São Bento e nela está contida uma pequena quantidade de pó de mistura. Nas experiências realizadas no *atelier* em Lisboa, sob a orientação da mestra Paula, foi possível separar os diferentes tipos de solo presentes nesta porção. Vista ao sol, esta porção de pedra tem inúmeros pontos de brilho.



Imagem 17 – o quadro de barro acima é o resultado de uma experiência em que, ao misturar o pó de mistura do solo de Flor da Rosa com terracota, tentávamos obter um barro com brilho natural. O objetivo era saber se o pó de mistura poderia ser utilizado como um material com valor estético e não como ferramenta de manuseio. O resultado apresentou pequenos pontos de brilho, mas não nos pareceu satisfatório. O processo de produção pareceu-nos demasiado complexo para um efeito tão subtil. Esta experiência foi realizada numa altura em que tinha estado a conversar com o oleiro Francisco sobre a falta de inovação e criatividade na produção oleira local.



Imagem 18 – o quadro acima apresenta o resultado de uma experiência com uma porção de solo, da qual pôde ser extraído o pó de mistura, e à qual foi adicionada água. Depois de várias etapas de filtragem foram obtidas três diferentes texturas, que podem ser mais bem observadas na imagem da página 132.



Imagem 19 – nesta imagem podemos ver os fragmentos brilhantes que foram separados do pó de mistura (processo na imagem anterior). Várias experiências foram realizadas com estes fragmentos em busca de resultados estéticos para o barro local de Flor da Rosa. Na maior parte delas, o resultado pareceu-nos pouco interessante.



Imagem 20 – durante o processo de desenvolvimento criativo da ação proposta nesta tese, decidi fazer algumas peças que refletiam os meus pensamentos da altura. Neste caso, decidi fazer algo inútil, como os dois iPhones de barro que podem ser vistos na imagem acima. A inutilidade das peças era uma referência a alguns objetos que têm sido produzidos com o valioso barro de Flor da Rosa, como por exemplo algumas peças que são vendidas como *souvenirs* cuja utilidade parecia, para mim, questionável. A decisão de fazer *smartphones* também estava relacionada com os meus primeiros pensamentos sobre a hipótese de dar voz ao solo através do barro.



Imagem 21 – os dois iPhones de barro produzidos foram algumas das peças mais desafiadoras em termos de execução e perícia. O processo foi estimulante e acabou por me aproximar da mestra Paula, que se mostrou interessada nas ideias por trás da execução.

Um dos iPhones foi vidrado e teve a maçã do logotipo pintada com tinta de ouro que, na nossa opinião, reforçava a ideia do desperdício de recursos em objetos inúteis ou que rapidamente se tornam lixo.

Capítulo V:

O SOLO



Imagem 22 – esta imagem é referente à fase relacionada com o processo criativo. Enquanto estava a refletir sobre o papel do barro, do solo e da terra, sobre a utilidade ou inutilidades das peças produzidas, fiz algumas visitas aos barreiros com o intuito de refletir e de encontrar possíveis caminhos criativos para a ação proposta no âmbito desta investigação. Na altura em que esta fotografia foi feita, ainda não era evidente qual seria a ação desenvolvida. Fotografia, cerâmica, instalação e literatura estavam entre as hipóteses consideradas nesta altura.

“A concepção do corpo feito de barro na tradição do povo Tukano, do alto rio Negro, também está dizendo que não existe fronteira entre o corpo humano e os outros organismos que estão ao seu redor.”

Ailton Krenak (2022, 39)

No livro *O cru e o cozido*, Claude Lévi-Strauss (2021: 62) diz-nos que “o canto se distingue da língua falada como a cultura se distingue da natureza”. A língua falada, ou seja, a comunicação no seu estado elementar, é o “cru”; por sua vez, a linguagem elaborada em forma de canto é o “cozido”. Seguindo Lévi-Strauss, Richard Sennett (2020: 147) argumenta que o mundo da natureza tal como encontrado pelos seres humanos é “cru”, o ato de “cozinhar” o mundo é que gera a cultura. Assim, também pode fazer sentido dizer que o barro é o “cru”, portanto, natureza, e as peças de olaria são o “cozido”, portanto, cultura. Sennett comenta os pensamentos de Lévi-Strauss dizendo que o antropólogo podia ter referido a argila ou o barro para construir o seu argumento, pois a forma de um pote, para além de ser conferida pelas mãos e pelas ferramentas do artesão, é também conferida pelo forno, que efetua o trabalho literal de cozimento: “A argila cozida serve de meio para a produção de imagens que, num pote, criam narrativa à medida que ele vai sendo girado. Essa narrativa pode viajar, podendo ser comercializada ou vendida como artefacto cultural” (Sennett, 2020: 148).

O primeiro contacto que tive com a olaria de Flor da Rosa foi através do barro “cozido”, ou seja, em forma de peças de louça utilitária. Foram necessários dois anos de investigação para que a minha atenção transitasse para o barro “cru”. Pretendo dizer com isto que, a certa altura, comecei a estar mais atento às questões relacionadas com o “mundo natural”, ou seja, os conceitos mais relacionados com a natureza (Latour, 2020: 44), compreendendo natureza como aquilo que é por si mesmo, independente da ação humana (Descola, 2023: 48). No princípio, estava mais atento à forma e à função dos objetos. Também ao barro, mas vendo este como o principal recurso da olaria. Ainda não tinha sido despertado em mim o outro olhar. Como Tim Ingold (2013: 70) sugere, devíamos olhar para o *design* e para os materiais não como um construtor ou um arquiteto habitualmente olham, mas sim como um *chef* de cozinha olha para os seus ingredientes, ou seja, não apenas a analisar o seu estado, mas também a sua origem e os sentidos para onde podem seguir. Enquanto imaginamos as frutas e legumes sob o olhar de um *chef*, podemos ser novamente remetidos para as noções de “cru” e de “cozido” e ter em foco o barro como material, com um percurso que começa antes da existência do objeto e continua para além do

mesmo, caso este, um dia, venha a perder a forma que lhe foi atribuída por mãos humanas.

Assim, a partir do momento em que tive conhecimento da influência da temperatura das mãos do artesão nos processos de modelagem e da influência da temperatura ambiente e do vento no ritmo de secagem das peças, decidi começar a fazer experiências com o barro local, em estado “cru”. Por exemplo, comecei a experimentar novas misturas com diferentes tipos de barro extraídos pelas minhas próprias mãos nos terrenos locais, como foi dito anteriormente. O meu objetivo inicial era procurar diferentes consistências, cores e texturas. E era, sobretudo, aprender o que o barro “cru” me poderia ensinar. Além disso, tentei manter um olhar mais atento ao “solo” e, através do percurso da sua transformação em barro (recurso), tentei também compreender o percurso das pessoas que interagem com estes materiais naturais. Afinal, o barro e as pessoas daquela localidade, principalmente os artesãos, têm histórias que seguiram as mesmas linhas narrativas. Ao mesmo tempo, marcado pelo conteúdo das conversas com as pessoas da aldeia e também pela leitura das minhas principais referências bibliográficas, que também me influenciaram rumo a um olhar mais atento ao material natural, comecei a afastar-me das reflexões sobre o barro em formato de louça utilitária tradicional, ou seja, o barro depois de cozido. Como diz Ingold (2013: 31), *“to know materials we have to follow them”*. Havia então chegado a altura de seguir o fluxo do barro até à sua origem, o solo, como os artesãos sempre fizeram (Ingold, 2013: 31). Assim, aproximei-me cada vez mais da relação do solo com aquela comunidade. Podemos dizer que esta é a relação primordial; afinal, o solo sempre esteve lá, seguindo o seu próprio caminho, as suas próprias transformações (Ingold, 2013: 31), mesmo antes da atuação humana, antes das pessoas chegarem e começarem a olhar para o barro como recurso. O solo fundamentalmente recolhe e abriga, é a base da ideia universal de habitabilidade no mundo (Coccia, 2019: 133). Além disso, quando olhamos mais atentamente para um objeto feito de barro, tão importante quanto pensar na origem do seu material será pensar no que ele se pode vir a tornar (Ingold, 2013: 31), pois o barro cru é parte da paisagem e, depois de passar pelas nossas mãos, sempre poderá regressar a ela.

O autor do estudo de arqueologia da Universidade de Coimbra citado anteriormente conclui que as características das terras da região – espessas, barrentas e ricas em argila – foram historicamente importantes por duas razões principais. Primeiro, porque manifestando-se em depósito (os barreiros) permitiam alimentar a procura de objetos em barro. Segundo, porque em solos de espessura delgada, forneciam nutrientes que permitem uma elevada fertilidade e aproveitamento agrícola (Carneiro, 2014: 139).

“A tradição de hortas em Crato e Flor da Rosa comprova esta realidade geológica. De um modo geral, portanto, ao longo do concelho encontramos bolsas de grande produtividade económica reforçadas por uma rede hidrográfica densa e por uma elevada capacidade de retenção de água, seja nos próprios solos (especialmente os argilosos), mas também por ribeiras de caudal irregular que raramente secam em absoluto em estios acentuados.” (Carneiro, 2014: 139)

Também o antropólogo Agostinho Isidoro, na década de sessenta, ao explicar as dificuldades que os oleiros enfrentavam na extração de barro, assim como as razões para a rejeição dos proprietários em relação ao trabalho dos oleiros, destacou o impacto causado no solo devido à extração deste material natural como recurso para a olaria:

“Mas isto [a extração sem encargos de barro] não era feito sem que daí adviessem prejuízos graves para os terrenos onde se fazia a extracção do barro. As numerosas covas abertas nos terrenos, a remoção de grandes extensões da camada arável, que deixava a descoberto a superfície subjacente, endurecida e imprópria para cultivo, determinou o estabelecimento de medidas que lhes tornou difícil a sua aquisição.” (Isidoro, 1963: 147-148)

Portanto, como é comum no Alto Alentejo, a relação das pessoas com o solo sempre esteve relacionada com o cultivo. Assim, seja a respeito de Flor da Rosa ou de outros centros de olaria, ao refletirmos sobre o barro utilizado como recurso pode ser também importante refletir sobre uma relação mais ampla das pessoas com a terra em seu redor, principalmente, quando se trata de solo fértil. Nas paisagens alentejanas e europeias em geral, até à introdução dos fertilizantes químicos, os camponeses tinham a preocupação de manter um relacionamento mais equilibrado entre os solos, entre as florestas e os campos, utilizando, por exemplo, a floresta como fonte de nutrientes para os campos, através do estrume verde ou do carvão, e também como fonte de itens de subsistência. Submetidos às condições das florestas e aos conhecimentos e tecnologias do seu tempo, a ação dos camponeses sobre o solo era menos agressiva (Tsing, 2019: 99); no entanto, por mais que as alterações nas paisagens fossem lentas, tiveram um impacto que, no decorrer de séculos, se foi tornando cada vez mais visível. Atualmente, as paisagens de agricultura intensiva, férteis em lucros mas pobres em diversidade, podem ser vistas no Alto Alentejo, em Portugal e por toda a Europa.

As nossas paisagens têm contornos geográficos, históricos e económicos que definem as suas particularidades (Tsing, 2019: 149). As transformações ocorridas, para além da responsabilidade de fenómenos naturais, resultam cada vez mais das decisões e do trabalho da mão humana. É através da modificação do mundo exterior, do mundo-objeto, que nos realizamos como seres civilizados, que reforçamos a legitimidade do nosso controlo e propriedade sobre o mundo (Leach, em Henare, Holbraad & Wastel, 2007: 168). Podemos dizer que, com os materiais naturais nas suas mãos, as pessoas não deixam de ser artífices do meio ambiente à sua volta (Sennett, 2020: 23). Por exemplo, quando falamos de expansão territorial ou de urbanização, estamos a tratar de uma constante negociação entre a reinvenção do espaço e os materiais naturais, que quase sempre beneficia as pessoas em detrimento das paisagens originais. Mesmo quando os materiais são, por exemplo, movediços, ou seja, naturalmente resistentes à apropriação (Pereira, 2012: 246), continuamos a construir sobre a terra as nossas casas e indústrias, avançamos sobre campos e florestas, seja com estradas, urbanizações ou monoculturas. Tim Ingold diz-nos que

“human endeavours, it seems, are forever poised between catching dreams and coaxing materials. In this tension, between the pull of hopes and dreams and the drag of material constraint, and not in any opposition between cognitive intellection and mechanical execution, lies the relation between design and making. It is precisely where the reach of the imagination meets the friction of materials, or where the forces of ambition rub up against the rough edges of the world, that human life is lived.” (Ingold, 2013: 73)

Sobre a terra que pisamos têm sido travadas as lutas e negociações entre humanos e não humanos que, continuamente, definem os contornos das paisagens. Em solos férteis, vamos abrindo os nossos caminhos e seguimos em frente, descoberta a descoberta, numa expansão contínua. Este tem sido o percurso da humanidade.

Sabemos que antes do aparecimento da agricultura, há cerca de 10 000-12 000 anos, os seres humanos viviam em pequenos grupos como caçadores-recolectores, o que nos fez pensar nos últimos séculos, sob a influência do mito do bom selvagem, que os seres humanos pré-agrícolas viviam numa harmonia idílica com o seu ambiente (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 614). No entanto, investigações recentes traçaram um quadro bastante diferente, apresentando provas do impacto humano generalizado no meio ambiente por via da predação e da modificação das paisagens, frequentemente através do uso do fogo (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 614). O domínio do fogo pelos nossos antepassados proporcionou à humanidade uma poderosa ferramenta monopolista, indisponível para outras espécies. Os vestígios de carvão vegetal das fogueiras humanas indicam que a primeira utilização do fogo pelos nossos antepassados bípedes, pertencentes ao género *Homo erectus*, ocorreu há alguns milhões de anos. (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 614). Ao unir-se ao fabrico de ferramentas e armas de pedra, o fogo tornou-se num poderoso utensílio de defesa, de combate e de domínio das espécies animais e vegetais, assim como da paisagem. A domesticação de plantas durante o Holoceno inicial e médio pode ser considerado o princípio da agricultura, que inicialmente também se desenvolveu através do uso do fogo para a limpeza das florestas (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 615). A certa altura, ao ser introduzido na olaria, o fogo também foi o responsável pela

transformação do solo em objetos de utilidade que poderiam ser tão fortes e resistentes quanto as rochas. Assim sendo, é crucial destacar o papel do fogo na relação das pessoas com o solo, com origem anterior ao advento da agricultura, e que continua até aos dias de hoje a exercer um papel fundamental nos processos de produção oleira, assim como na destruição de solos e florestas à volta do mundo. O fogo foi uma ferramenta que reforçou o poder das pessoas sobre as paisagens em seu redor, marcando provavelmente o início de um percurso no qual a mão humana exerceu um domínio cada vez maior sobre a natureza.

É interessante notar que a própria expressão “relação das pessoas com o solo” apresenta uma separação, uma noção de como nos fomos distanciando da natureza, até ao momento em que passámos a olhar para ela como recurso. Nesta relação, de um lado estão as pessoas, o humano, de outro o solo, o não humano. E assim seguimos separados por diferentes sujeitos sem a possibilidade de estes se poderem diluir num mesmo meio (Descola, 2023: 48). Segundo Bruno Latour (2020: 33), “na tradição ocidental, a maior parte das definições do humano enfatiza até que ponto ele se *distingue* da natureza. Isso é que se quer exprimir, mais frequentemente, com as noções de «cultura», de «sociedade», de «civilização»”. A “natureza, tal como percebida, tem as bordas sempre irregulares” (Descola, 2023: 112); por outro lado, a “sociedade civilizada” trata das regras, da virtude, da completude cívica, da urbanidade dos modos, das qualidades superficiais e estáticas (Descola, 2023: 100). Philippe Descola sugere que o dualismo cultura e natureza pode estar relacionado com o dualismo do indivíduo, a interioridade versus a fisicalidade (Descola, 2023: 152). Na interioridade reside o mistério da alma humana, que nos eleva em relação à fisicalidade da natureza. Devido à elevação da sua interioridade, o homem torna-se civilizado e assim se afasta do homem natural que, por estar próximo da natureza, é considerado embrutecido e selvagem, pois em estado natural não existem artes, nem letras, nem sociedade (Sennett, 2018: 87). O material natural, como o barro, por exemplo, através da olaria, ganha formas que são imaginadas na elevação da interioridade humana, onde estamos habituados a imaginar a alma ou algo de divino; então, de certa forma, o material é “abençoado” pelo fazer das mãos humanas e, por isso, deve submeter-se a elas (Ingold, 2013: 37). E assim o mundo natural foi sendo

submetido e transformado pelo poder interior do humano, a caminho de uma separação cada vez mais evidente entre o selvagem e o doméstico. Segundo Descola, “com o Neolítico europeu surge um contraste significativo, que decerto opõe os espaços cultivados aos que não o são, mas também – e sobretudo – os animais domésticos aos animais selvagens” (Descola, 2023: 75). A domesticação do não humano pelo humano pode, assim, ter passado a refletir uma demonstração da astúcia, do vigor e da conquista exercidos pelo ser humano sobre o mundo natural, que, por sua vez, fica subjugado ao bruto, sujo e selvagem. No pensamento grego, principalmente em Aristóteles, os humanos faziam parte da natureza e não de um cosmos eterno. No entanto, para que a natureza dos modernos viesse a existir, foi preciso que o cristianismo contribuísse com o pensamento de que os humanos são superiores e exteriores à natureza, escolhidos para a missão de dominar o mundo criado por obra divina e também para o gerir conforme as suas necessidades (Descola, 2023: 93). Durante o Iluminismo, tentou-se reverter a crença de que a humanidade não pode viver em estado natural; então, alguns autores deste período procuravam viver em estado natural, o que para eles significava “simplicidade no vestuário, na alimentação e na linguagem do dia a dia” (Sennett, 2018: 88). Importantes mentes do Iluminismo, a seguir ao terramoto de Lisboa, tiveram a oportunidade de repensar e reposicionar a relação do humano com a natureza. Voltaire, em *Poema sobre o desastre de Lisboa*, acusou a natureza de demonstrar a sua face de indiferença moral e injustiça criminosa, merecendo assim que o ser humano assumisse o controlo, de modo a assegurar a vitória do bem sobre mal (Bauman, 2017: 147). Estes são apenas exemplos de breves momentos na longa relação entre o humano e o não humano, não se pretende aqui fazer o resumo desta longa história. Inúmeros autores já realizaram conhecidos empreendimentos neste âmbito e também já relataram inúmeras exceções ao modo acima descrito de distinguir o humano do não humano; como, por exemplo, o caso dos Achuar, apresentado por Philippe Descola no livro *Beyond Nature and Culture* (2023). Para estes povos nativos, cujo território se encontra entre o Equador e o Peru, “as florestas e campos de cultivo constituem o palco de uma sociabilidade subtil, onde dia após dia, cortejam-se seres que apenas a diversidade das aparências e a ausência de linguagem efetivamente distinguem dos humanos” (Descola, 2023: 23). Este também é apenas um exemplo entre muitos outros cuja distinção clássica entre

natureza e cultura não pode ser utilizada para descrever dimensões ou domínios internos sem passar por uma crítica etnológica rigorosa (Viveiros de Castro, 2017: 302). Contudo, podemos dizer que o exemplo dos Achuar não reflete o percurso pelo qual a relação entre o humano e o não humano tem seguido na sua generalidade no Ocidente. No pensamento moderno, “a natureza só tem sentido em oposição às obras humanas, chamemo-las de «cultura», «sociedade» ou «história»” (Descola, 2023: 26). Assim, na dualidade entre natureza e cultura, de um lado está o selvagem e, de outro, o doméstico, reforçando a distância entre o intocado e o tocado pela mão humana, o que se reflete na oposição entre a floresta e o jardim, o deserto e o oásis, a savana e a aldeia, o espaço inabitado e o habitado. Podemos ainda considerar “culturais as porções do ambiente modificadas pelo homem e como naturais aquelas intocadas por ele” (Descola, 2023: 56).

Se olharmos em nosso redor, podemos constatar que estamos cada vez mais cercados por paredes de betão e por camadas de cimento que nos isolam do solo. E assim podemos pensar que há muito tempo que a natureza se tornou um lugar distante. Nos últimos séculos, em várias regiões do planeta, encontramos cidades cada vez maiores e mais artificiais, portanto, mais separadas do solo, enquanto este continua a ser transformado pelas nossas intenções, agora não apenas pelas nossas mãos, mas por intermediários como as máquinas automatizadas e a inteligência artificial. Estas têm sido empregadas de modo a tornar estas transformações mais eficazes e aceleradas; por exemplo, na extração, produção e distribuição de combustíveis fósseis, principais causadores das emissões de CO² e dos gases com efeito de estufa (Bridle, 2022: 18). Bruno Latour sugere que, no atual contexto de crise ecológica, é preciso uma mudança radical. É fundamental retomar a ideia de que a humanidade *pertence à natureza*, em vez de nos relacionarmos com o mundo natural como se fôssemos algo exterior a ele (Latour, 2020: 33), ou ainda como proprietários e senhores da terra sobre os nossos pés (Oliveira, 2023: 71). Esta é uma mudança que pode parecer difícil, se pensarmos nos caminhos que temos seguido e que dificilmente nos levarão a uma maior proximidade com a natureza.

Ao imaginarmos a Terra antropogénica, na qual seres humanos estão por toda a parte, interessados em transformar tudo, temos de considerar o crescente número

de socialidades mais do que humanas que estão constantemente a ser produzidas (Tsing, 2019: 120). Os caminhos do ser humano estão a espalhar-se rapidamente por todo o planeta, dentro e fora das cidades, dentro e fora das florestas, gerando cruzamentos que podem ser inesperados entre humanos e não humanos. No entanto, como sabemos, o facto de estarmos a desbravar caminhos na natureza não significa que estejamos necessariamente mais próximos do mundo natural. Se Latour (2020: 33), ao refletir sobre a nossa noção de natureza e sobre o nosso distanciamento em relação à mesma, sugere uma retomada da noção de que *pertencemos à natureza*, Ailton Krenak (2020: 81), ao refletir sobre este distanciamento, sugere que um possível caminho para que isto aconteça seria uma maior interação entre o nosso corpo e tudo aquilo que o rodeia, através de um maior conhecimento do solo, ou seja, da origem do que comemos, da origem do ar que inspiramos e do destino para onde vai o que expiramos: “Além da ideia de «eu sou a Natureza», a consciência de estar vivo deveria atravessar-nos de modo que fôssemos capazes de sentir que o rio, a floresta, o vento ou as nuvens são o nosso espelho na vida.”

No pensamento ameríndio, segundo a análise de Descola (2023: 29-31), o cosmos inteiro é visto como animado por um mesmo regime cultural, no qual a diversificação se origina das naturezas heterogêneas, ou seja, dos diferentes modos de apreensão uns dos outros, sendo o homem apenas mais uma espécie que, neste caso, possui a humanidade como condição, o que não o impede de definir uma gama de inter-relações entre os organismos não humanos. Como também constatou Lévi-Strauss, baseado nas suas observações sobre os Nambiquaras, estas inter-relações são

“vastos sistemas de ritos e crenças que nos podem parecer como superstições ridículas, mas que têm por efeito conservar o grupo humano em equilíbrio com o meio ambiente natural. Que uma planta seja tida como um ser a respeitar que não se colhe sem um motivo legítimo e sem que se tenha apaziguado antecipadamente o seu espírito por meio de oferendas; [...] as plantas dispõem de um capital comum de vida, por forma a que qualquer abuso cometido sobre uma espécie se traduza necessariamente, na filosofia indígena, por uma diminuição da esperança de vida dos próprios homens, eis outros tantos testemunhos, talvez ingénuos, mas muito eficazes, de

um humanismo sabiamente concebido que não começa pelo homem propriamente dito, mas que lhe dá um lugar razoável na natureza, em vez de o instituir em dono e senhor que a saqueia” (Lévi-Strauss, 2009: 35-36)

As interações sugeridas por Krenak para os dias de hoje, como “sentir o vento como espelho da vida”, podem parecer demasiado difíceis de alcançar para o estilo de vida de uma pessoa ocidental urbana. No entanto, ao pensarmos num artesão de uma pequena aldeia alentejana, podemos facilmente imaginar a possibilidade de uma relação mais próxima com a natureza. Um exercício de imaginação que nos pode distanciar da realidade. Nem sempre se pode assumir a proximidade da natureza, em todos os aspetos da vida de uma pessoa, simplesmente pelo facto de se viver numa pequena localidade rodeada de montes verdes e riachos. Por exemplo, durante o meu trabalho de campo em Flor da Rosa, e também em São Pedro do Corval, ouvi artesãos e artesãs a dizer que preferiam usar o barro industrial porque o barro tradicional fazia demasiada “sujidade” no local de trabalho. Então, o barro local era sujo. Sujava as mãos, as roupas, o chão da casa. A sujidade espalhava-se como poeira pelos móveis e peças decorativas. Era a natureza a entrar casa adentro e a sujar tudo ao seu encontro. Sempre que ouvia este tipo de comentário, ecoava na minha mente a pergunta de Krenak (2022: 110): “Quando foi que a terra virou sujeira?”

A sujeira ou sujidade é sempre algo a ser eliminado, a ser mantido fora de casa e do ambiente de trabalho. Todos os tipos de barro, sejam locais ou industriais, causam pó, mas o pó é diferente da sujidade. Por alguma razão, o pó do barro industrial não é considerado sujo. O pó é um agregado de partículas sintéticas e naturais considerado, em geral, mais triste e onírico, enquanto a sujidade é repulsiva ou horripilante (Schuppli, 2012: 125). A característica da pulverização também distingue o pó da lama ou da sujidade. Ao contrário da sujidade, que foi teorizada por Mary Douglas (1991: 30) como “matéria fora do lugar”, o pó é visto como algo mais mundano que foi suavemente posto de parte: “Empoeirado nunca é tão mau como sujo. [...] A sujidade entra pelas coisas profanando os limites entre entidades” (Schuppli, 2012: 124). Por ameaçar a boa ordem das coisas, a sujidade deve ser rejeitada e eliminada (Douglas, 1991: 116). Ao ser considerada como “fragmentos

indesejáveis da coisa a que pertenciam” (Douglas, 1991: 116) passa a ser uma ofensa à ordem. Portanto, o ato de a eliminar não é necessariamente visto como um gesto negativo; pelo contrário, trata-se de um modo de organizar o nosso meio (Douglas, 1991: 6-7). A origem desta rejeição também pode estar relacionada com o nosso conhecimento dos organismos patológicos, e pode ter sido reforçada no século XIX quando foi descoberto que as bactérias transmitem doenças, o que transformou radicalmente a nossa forma de olhar para as impurezas (Douglas, 1991: 30). Além disso, a sujidade resultante do solo já não apresenta os aspetos positivos deste material, que desapareceram durante o processo de pulverização e de empobrecimento (Douglas, 1991: 116). Portanto, se o barro tradicional utilizado na olaria não segue as regras de higiene, se o seu pó é considerado sujidade, então também deve ser rejeitado. É interessante notar que a visão da terra “impura” é o oposto do que acontece com a água, comumente vista como algo que limpa e “purifica” (Douglas, 1991: 17), mesmo sendo um material natural que pode conter sujidade e impurezas impossíveis de serem identificadas a olho nu.

A partir da questão do solo visto como sujidade, também pode ser pertinente questionar, “quando foi que o solo se tornou recurso?”. Se o conceito de sujidade pode estar relacionado com a origem da rejeição deste material, outros fatores estariam relacionados com a sua procura, extração e valorização na produção de objetos. Krenak também tem uma reflexão relativamente a esta questão:

“Faz tempo que eu assisto este bombardeamento sanitário na cabeça das crianças e não vejo nenhum educador questionar isso. Pois para mim isto está diretamente ligado com essa forma de ver o mundo como um almoxarifado e está no cerne da crise ambiental que estamos a enfrentar hoje.” (Krenak, 2022: 110)

O “almoxarifado” imaginado por Krenak é um local onde os recursos da natureza estão à nossa disposição, encaixotados, higienizados e bem organizados, em prateleiras de fácil acesso. Assim, limpo e embalado, o material natural pode ser utilizado nos ambientes adequados. Talvez possamos associar a origem desta visão ao

princípio da matematização do espaço e da perspectiva linear que, em conjunto com a geometria, a física e a ótica, permitiram uma relação do ser humano com o mundo exterior circunscrita pelo círculo do microscópio, do telescópico, pelos limites da cartografia e pelos demais instrumentos que criaram um quadro extremamente limitado do mundo, numa relação inodora, muda e impalpável, criando distância e uma natureza esvaziada de vida (Descola, 2023: 89). Em certos aspetos, podemos dizer que a própria evolução do ambientalismo é uma resposta a estes modos estritamente analíticos, utilitários e económicos pelos quais o mundo não humano tem sido dominado pela modernidade (Tavares, 2012: 230).

A relação entre humanos e não humanos é frequentemente brutal e hierárquica. É a mão humana que dita as regras sobre os materiais naturais. Quando uma colaboração mais equilibrada acontece pode ser considerada como algo inesperado, uma exceção, quase um pequeno milagre. Podemos dizer ainda que existe uma dificuldade no desenvolvimento de “colaborações entre tradições do conhecimento, por um lado, e paisagens multiespécies habitáveis, por outro” (Tsing, 2019: 92-93). Assim, em vez de olharmos para o solo fértil como uma paisagem multiespécie da qual fazemos parte, temos visto sobre os nossos pés algo sujo e selvagem, que deve ser domesticado, industrializado e comercializado. No caso da olaria, como pude constatar durante o trabalho de campo, se o barro “cru” puder ser substituído por pastas industriais que tornam o material mais higiénico e menos gerador de sujidade, tanto melhor.

Assim sendo, parece haver um distanciamento entre o homem ocidental e a natureza no cerne da crise ambiental. Neste ponto, Richard Sennett, Bruno Latour, Anna Tsing, Zigmunt Bauman, Davi Kopenawa e Ailton Krenak, entre outros autores, parecem estar de acordo. Introduzo aqui a questão da crise ecológica por considerar que este tema não poderia estar ausente desta investigação, pois faz parte da vida e da paisagem alentejanas; por exemplo, através do problema cada vez mais frequente da falta de água e das secas, assim como das tantas paisagens transformadas pela ação humana, como por exemplo os olivais de produção intensiva e a monocultura do eucalipto. As questões relacionadas com a crise climática, no contexto das mudanças globais, também devem ser levadas em consideração no âmbito das reflexões sobre a

possível continuidade da produção de louça utilitária através da extração do barro local. Sendo a olaria muitas vezes considerada um modo “sustentável” de produção, é preciso refletir sobre o seu impacto no solo local e sobre qual será, na prática, a sua relação com o conceito de “sustentabilidade”.

Antes de avançar, gostava de esclarecer o modo como são compreendidos neste contexto os termos “sistema Terra” e “mudanças globais”, pois a partir de agora serão citados com alguma frequência. “sistema Terra” (*Earth System*) refere-se ao conjunto de ciclos físicos, químicos e biológicos que interagem à escala global e aos fluxos de energia que fornecem o sistema de suporte de vida à superfície do planeta. Esta definição vai para além da noção de que os oceanos (água) e a atmosfera (ar), sendo os dois grandes fluidos da Terra, geram por si só o sistema de suporte de vida planetário. Assume também que os processos ecológicos/biológicos são uma parte integrante do sistema Terra e não meramente recetores da parte oceano-atmosfera. Uma característica importante é que as forças internas deste sistema, como por exemplo as suas reações, são tão importantes como as forças externas, tais como o fluxo de energia do sol. O sistema Terra inclui os seres humanos, as nossas sociedades e atividades; portanto, os humanos não são uma força externa que perturba um sistema natural, mas sim uma parte integrante e interativa do próprio sistema Terra (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 615). Quanto a “mudança global” (*Global Change*), trata-se do termo utilizado para designar as mudanças biofísicas e socioeconómicas que estão a alterar a estrutura e o funcionamento do sistema Terra. As mudanças globais incluem alterações numa vasta gama de fenómenos à escala planetária: uso e ocupação do solo, urbanização, globalização, ecossistemas costeiros, composição atmosférica, fluxo fluvial, ciclo do azoto, ciclo do carbono, clima físico, cadeias alimentares marinhas, diversidade biológica, população, economia, utilização de recursos, energia, transportes, comunicações, etc. Portanto, o termo não se restringe às causas e efeitos das mudanças climáticas, integrando estas as mudanças globais. As interações entre as várias alterações acima enumeradas também fazem parte das alterações globais e são tão importantes como as próprias alterações parcelares (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 615).

Feitos estes esclarecimentos, gostava de prosseguir dizendo que as leituras de vários dos autores citados até agora neste capítulo e as suas reflexões no contexto das mudanças globais reforçaram a minha tentativa de dar mais atenção à “relação entre as pessoas e o solo”. O solo de Flor da Rosa e das suas redondezas gerou o barro que, durante séculos, se tornou na força e na resistência daquelas pessoas. Pelo menos, força e resistência económicas, já que o solo se tornou um recurso. E esta relação foi duradoura. Talvez possamos dizer que foi mais duradoura do que qualquer outra relação com um tipo específico de peça, por exemplo, a talha ou o tijolo, ou de técnica oleira. No entanto, é importante referir que, ao focar a atenção na relação das pessoas com o material natural, não se pretende sugerir ingenuamente um “retorno à natureza”. Como diz Latour:

“Compreende-se, portanto, por que toda a definição de crise ecológica como «um retorno do humano à natureza» desencadeia de imediato uma espécie de pânico, uma vez que nunca sabemos se nos pedem para retomar à animalidade pura ou para retomar o movimento profundo da existência humana. «Mas eu não sou um ser natural! Sou, antes de tudo, um ser cultural.» Só que, é claro, você é antes de tudo um ser natural, como pode se esquecer disso?”
(Latour, 2020: 34)

A comunidade vive sobre o “solo”. Os seus oleiros trabalham a partir do “barro”. Estes são os factos e não lições de moral. Outro aspeto importante a realçar é que, ao introduzir as questões do “mundo natural” relacionadas com a crise ecológica, não se pretende utilizar as suas noções para criar regras ou reprimendas, como por exemplo “é preciso respeitar a natureza!”, ou ainda, “é preciso respeitar as leis da natureza!”. Nestas questões, pode ser importante não tirarmos lições precipitadas, invocando o estado bruto ou a grandiosidade da natureza para tentar reforçar as nossas convicções. Portanto, não se deseja aqui utilizar uma moral de “mundo natural” para criticar uma escolha cultural ou um comportamento humano, nem as suas necessidades, ideias ou fantasias (Latour, 2020: 46-47). A proposta é refletirmos sobre novas noções relacionadas com o “mundo natural”. Em vez de invocar uma “mãe

natureza” e uma relação infantil entre mãe e filho, pretende-se um relacionamento adulto entre duas partes que compartilham a mesma fragilidade, a mesma crueldade e a mesma incerteza sobre o seu destino (Latour, 2020: 436). Neste contexto, pretende-se, sobretudo, refletir sobre relacionamentos e novos diálogos entre as pessoas e o solo.

A crosta terrestre, desde as camadas mais superficiais, é constituída por compostos minerais provenientes de animais e vegetais que viveram sobre a superfície, assim, é engendrada pela agregação direta ou indiretas de faculdades orgânicas dos seres vivos (Coccia, 2019: 93). Além disso, tal como as cidades humanas, existem cidades subterrâneas que são locais de transações cosmopolitas (Tsing, 2019 44), no entanto, a maior parte dos seres humanos ignora este cosmopolitismo vivo do solo, deixando bem à vista o resultado deste desconhecimento através da construção de casas, de estradas, da substituição das florestas por plantações e da constante transformação de solo vivo em matéria morta. O escritor e ativista indiano Jaggi Vasudev, comumente referido como Sadhguru, no âmbito do Fórum Económico Mundial de 2022 (*Word Economic Forum 2022*), escreveu o seguinte numa edição especial da *Time Magazine*:

“The problem is that we treat soil as a mere resource, an inert substance into which we can pump chemicals. This is an unfortunate consequence of the fragmentation of human consciousness. We forget that soil is the largest living system we know. It is not dead matter; it is living earth. A teaspoon of fertile soil can contain, in some cases, more than 9 billion organisms. Nearly 60% of our body is microorganisms; less than half is from our parental genetics. If we were conscious of this, would we ever embark on such wanton ecocide?” (Sadhguru, *Time Magazine*, 12 de junho de 2022)

Apesar do tom ativista das suas palavras, o pensamento de Jaggi Vasudev parece estar de acordo com pensamentos de Bruno Latour, que são baseados, por exemplo, nas seguintes constatações: “Sabia que grande parte das montanhas é feita de detritos vivos, e que talvez o mesmo se aplique à camada de nuvens, manipulada

por microrganismos marinho.” (Latour, 2020: 155). Mas se o solo é vivo, quando vai ao fogo, deixa de o ser. Quando o barro vai ao forno, toda a matéria orgânica é eliminada e, assim, o barro torna-se uma peça de olaria que, como sabemos, pode durar milhares de anos. Não precisamos de ir muito longe para encontrarmos provas disso. No Museu do Crato estão expostas peças de olaria como, por exemplo, o espólio de cerâmicas megalíticas encontrado na anta dos Penedos de São Miguel, cujos artesãos viveram há mais de 5000 anos (Museu do Crato, 2022). Portanto, o barro transformado em peça de olaria não voltará a ser solo. Pelo menos, não tão cedo. O barro cozido não voltará a ser solo fértil.

Richard Sennett (2020: 36) recorda-nos a antiguidade da olaria quando diz que a introdução da roda de “pedra” mudou radicalmente as formas de moldar a argila. Pode parecer uma pequena inovação, mas a invenção de uma pedra giratória apontou para um passo muito maior, que foi dado por volta de 4000 anos a.C., em território hoje ocupado pelo Iraque, disseminando-se até ao Mediterrâneo (Sennett, 2020: 139). Sendo a olaria o mais antigo dos ofícios (Sennett, 2020: 137), podemos eventualmente considerar que, como oleiros, há mais de 6000 anos que estamos a queimar solo fértil, não apenas por via da produção de louça, mas também, por exemplo, de tijolos de barro cozido, desde por volta de 3500 a.C. (Sennet, 2020: 149). Se pensarmos nos tijolos, a dimensão do problema torna-se mais fácil de imaginar, bastando para isso tentar visualizar as cidades que foram construídas com este tipo de objeto. Em 1666, quando houve o Grande Incêndio de Londres, que consumiu a maior parte da cidade, feita de construções em madeira, tornou-se prioridade a ampliação da produção de tijolos em grande quantidade e a baixo custo (Sennet, 2020: 155). É claro que este é apenas um exemplo, pois os tijolos de barro cozido têm sido utilizados por todo o mundo. E, assim, têm contribuído para que sejam eliminados do solo os organismos vivos que, como sabemos, são fundamentais para o planeta.

Na paisagem alentejana, os bosques e florestas são raros. E o barro seguiu o mesmo caminho. Ao esgotar-se o barro disponível num local, procurou-se noutro. Como aconteceu várias vezes, no decorrer dos anos, em Flor da Rosa. Podemos pensar apenas no impacto local, mas se considerarmos que vivemos num mundo onde tudo está interligado, é importante lembrarmos que esta mesma história se repete há

milhares de anos em diferentes regiões do planeta. As tantas peças de olaria em tantos museus são testemunhas deste processo de transformação de matéria composta por organismos vivos em matéria utilitária ou decorativa. A preocupação com o fluxo dos materiais ganhou maior relevância devido à crise climática; no entanto, não é um tema recente. Segundo Richard Sennett (2020: 142), “antigos materialistas como Heráclito e Parmênides acreditavam que toda a realidade física é uma infundável recombinação, uma incessante metamorfose dos quatro elementos básicos da natureza: fogo, água, terra e ar”. Sendo estes elementos os espaços por onde circulam os microrganismos fundamentais para a vida no planeta, mais especificamente para o equilíbrio das condições para a vida.

Nesta Terra ninguém é passivo, nem um oleiro, nem um microrganismo. Assim sendo, talvez possamos dizer que qualquer ação, por minúscula que seja, tem influência e faz parte de um sistema maior. O que nos pode levar a redobrar a atenção para as potências de agir (Latour, 2020: 163). Se um microrganismo tem o seu impacto, o que dizer da ação humana? Por mais que a ação de um oleiro possa parecer insignificante perante a dimensão do planeta, por mais que o efeito do trabalho da olaria possa parecer inofensivo se comparado com outros intervenientes que podem estar a afetar o sistema Terra, talvez também não possamos ignorar completamente os seus efeitos. Se há milhares de anos que estamos a transformar barro em objetos, podemos então dizer, pelo menos, que estamos a retirar da terra o seu potencial de fertilidade. Um potencial que, como nos alerta Davi Kopenawa, temos vindo sistematicamente a ignorar (Kopenawa & Albert, 2020: 213). A noção de fertilidade das florestas e dos campos parece ignorada em tempos de produção intensiva de alimentos, que produz em ciclos constantes até atingir o esgotamento do solo. A partir das primeiras experiências dos portugueses com a plantação de cana-de-açúcar nas colónias, realizadas entre os séculos XV e XVII com utilização de mão de obra nativa e escrava, a monocultura e a agricultura intensiva desenvolveram formas de paisagem não sociais e padronizadas que mostraram ao mundo como era possível gerar lucro em grande escala num modelo sem precedentes (Tsing, 2019: 183), em detrimento de paisagens diversificadas, dinâmicas e férteis. Este modelo paisagístico de escalabilidade (Tsing, 2022: 187) e de exploração do solo cresceu e tornou-se comum

em muitos países, tornando-se num sinal de progresso e, consequentemente, comprometendo a fertilidade do solo a nível global. Num dos seus últimos textos, depois de comparar o seu corpo doente com a Terra, Bruno Latour descreve assim a ação dos envolvidos no agronegócio:

“Mediante insumos, obviando todas las consecuencias perjudiciales – campesinos envenenados, erosión acelerada, ríos eutrofizados, insectos eliminados –, se pueden lograr durante algún tiempo unos rendimientos superiores, pero a costa de empujar, expulsar, satelizar esa parcela, sacándola del suelo. En vez de expresar la naturaleza profunda de lo que podría llegar a ser un paisaje, esta apropiación muestra cada vez más su verdadero carácter, el de una toma de tierra, una requisita violenta, una ocupación, hecha por otros, durante un tiempo, y sobre todo para otros, antes que se vayan con la música a otra parte dejando tras de sí la superficie de la tierra devastada.” (Latour, 2021: 113)

Algumas das alterações no sistema Terra têm sido impulsionadas pela expansão e intensificação da agricultura, com o risco de comprometimento do bem-estar humano e do equilíbrio planetário a longo prazo. A conversão de florestas e outros ecossistemas em terras agrícolas ocorreu a uma taxa média de 0,8% ao ano nos últimos cinquenta anos e tornou-se no principal responsável pela perda de fertilidade dos ecossistemas (Rockstrom, Steffen & Noone, 2009: 32). Nas palavras de um pensador tupinambá, o Cacique Babau (2023, 35), “o que acontece quando são retiradas as árvores altas? O Sol bate diretamente no solo e o solo não aguenta. O solo seca e morrem não só as árvores grandes, morrem também as pequenas [...] Morre tudo”. E, então, quais serão as consequências a longo prazo para a diversidade e a fertilidade do solo frente a projetos escaláveis como a agricultura? A forma como Kopenawa nos fala sobre o valor da fertilidade pode dar-nos respostas desconcertantes de tão simples e realistas que são:

“Quando a riqueza da floresta vai embora, os animais ficam esqueléticos e vão rareando, pois é ela que costuma fazer a caça

prosperar. Com ela, os animais encorparam e fazem filhotes, que por sua vez crescem e multiplicam porque comem seus frutos maduros e doces. Para viver suas imagens devem se alimentar da imagem do valor de fertilidade da floresta. (Kopenawa & Albert, 2010: 215)

Estas consequências citadas por Kopenawa são apenas parte do problema, mas servem para ilustrar a forma como as ações humanas afetam a paisagem à sua volta, sendo que, quanto maior for a escala da ação, maior será o seu impacto na degradação do solo, na perda de áreas férteis, no desperdício de água de irrigação e na perda de área de solo para o desenvolvimento urbano (Rockstrom, Steffen & Noone, 2009: 32). Ao transformar florestas em plantações que mais parecem fábricas de alimentos, o impacto criado vai para além da vida no campo e nas florestas, pois, com a migração das pessoas para os centros urbanos, nascem cidades cada vez maiores e com consequências cada vez mais significativas.

“Em meados do século XX, uma das funções do governo nos Estados Unidos era educar os cidadãos para exercerem o papel de unidades de trabalho intercambiáveis na indústria. Outra era regular os recursos naturais como água e florestas, para facilitar o seu uso como matérias-primas escaláveis. Tais artes de governança deveriam construir riqueza e bem-estar, permitindo economias de escala. Assim, projetos de treinamento e regulamentação foram espalhados pelo mundo, seguindo o entusiasmo do século XX pelo desenvolvimento global. Todas as novas nações do Sul global queriam transformar os seus cidadãos e recursos para projetos de escalabilidade. A expansão foi o avanço.” (Tsing, 2019: 188)

Grande parte deste avanço foi transformar as paisagens naturais nos cenários industriais e nas cidades artificiais que conhecemos hoje, como foi dito anteriormente. Segundo Bruno Latour, “os historiadores admitem que os humanos ajustam seu ambiente para atender suas necessidades: a natureza em que vivem é artificial de cabo a rabo” (Latour, 2020: 153). Com a agravante de que os objetivos das pessoas e das

corporações são pensados e executados a curto prazo, mas a natureza reage lentamente (Babau, 2023: 38). A transformação dos ambientes em espaços artificiais tem sido cada vez mais acelerada; como exemplo, podemos citar o facto de a China ter gastado, em dois anos (2020 e 2021), o equivalente ao cimento que os Estados Unidos gastaram ao longo de 100 anos (1900 a 1999), segundo uma investigação da Universidade de Oxford, no Reino Unido (Soares em *Público*, 6 de março de 2023).

Do outro lado do Atlântico, Kopenawa diz-nos que, ao seguir neste ritmo, iremos deixar aos nossos filhos apenas terra nua e queimada, impregnada de doenças (Kopenawa & Albert, 2010: 65). De maneira simples e direta, resume a forma como a humanidade tem transformado o mundo:

“Os antepassados dos brancos não cuidaram da floresta em que vieram à existência como os nossos. Cortaram quase todas as suas árvores para abrir roças imensas. Vi com os meus olhos o pouco de terra que resta, como pequenas manchas, aqui e ali. No entanto, *Omama* lhes havia ensinado a construir casas de pedra, para evitar devastar tudo. Havia dito a eles: «Os postes de madeira apodrecem e devem ser trocados. Cortem grandes rochas e plantem-nas no chão para construir as suas habitações. Assim, só trabalharão uma vez e pouparão as árvores que lhes dão seus frutos e cujas flores alimentam as abelhas.» Esses antigos forasteiros começaram a entalhar as rochas com os seus machados. Depois de um tempo ficaram mais engenhosos. Fabricaram ferramentas para cortar pedras menores, misturaram um barro que, ao secar, endurece e as colam uma às outras. Conseguiram construir casas de pedra cada vez mais sólidas. Ficaram satisfeitos com elas e então tiveram a ideia de desenhar a terra em torno de cada uma delas. Então descobriram a beleza das mercadorias e puseram a fabricá-las sem parar. Aí elas aumentaram tanto que tiveram de construir novas habitações para guardá-las e distribuí-las. Edificaram-nas também para acumular e esconder o alimento das suas roças. Quando essas casas de pedra proliferaram, ligaram umas às outras com caminhos emaranhados e deram a tudo isso o nome de “cidade”. Foi assim que a floresta desapareceu aos poucos de sua terra, com os animais que lá moravam. Mantiveram apenas alguns animais vivos e os cercaram

com estacas. Guardaram outros, mortos, em caixas de vidro, para que os seus filhos pudessem contemplá-los como lembranças. Muito longe da minha casa, era nisso que eu pensava ao andar nas cidades dos antigos brancos. (Kopenawa & Albert, 2010: 404-405)

Em *Beyond Nature and Culture* (2023: 62), Philippe Descola cita exemplos de povos ameríndios que viam as suas hortas como instrumentos para tornar as paisagens mais diversas e os solos mais férteis e protegidos de catástrofes ambientais, combinando uma sábia desordem de diferentes espécies de árvores, vegetação rasteira e raízes. Eduardo Viveiros de Castro afirma que boa parte da cobertura vegetal da Amazônia é resultado de milénios de manipulação humana, “ao contrário do que se imaginaria, aliás, as florestas antropogênicas apresentam *maior* biodiversidade que as florestas não perturbadas (Viveiros de Castro, 2017: 283). E se tentássemos aplicar estes pensamentos aos nossos dias? E se os hábitos humanos ajudassem a fortalecer o não humano? E se o doméstico não excluísse o selvagem? E se em vez de explorar, o ser humano tornasse o ambiente em seu redor cada vez mais fértil e diverso? Para seguir por estas vias, talvez devêssemos começar por reflorestar o nosso imaginário, como sugere Krenak (2022: 70-71). Em vez de encobrir o solo com camadas de cimento, talvez o caminho fosse deixá-lo respirar. No entanto, nas cidades, para além do cimento, acima do solo estão os edifícios, carros, bens utilitários como louças, roupas, eletrodomésticos e os incontáveis produtos oriundos dos recursos terrestres e da imaginação humana. Objetos e mercadorias que, cada vez mais, se acumulam e pesam sobre a terra.

Ao contrário dos humanos, “as mercadorias não morrem” (Kopenawa & Albert, 2020: 409). Nem as facas de metal, nem os alguidares de barro. Muito menos as baterias dos carros ou as bonecas de plástico. Richard Sennett parece estar de acordo quando diz que o tempo da cultura é breve sobre alguns aspetos, mas longo sobre outros. Longo, por exemplo, quando se trata de roupas, vasilhas, ferramentas e máquinas, pois a cultura material não segue os ritmos da vida biológica, nem os objetos entram em decadência de dentro para fora, como o corpo humano (Sennett, 2020: 25-26). No entanto, o ser humano demonstra, cada vez mais, uma certa

facilidade em descartar as coisas, uma falta de sensibilidade com os objetos que efetivamente tem em mãos (Sennett, 2020: 127). Sendo tudo descartável, qual será o destino de tantos objetos? Uma questão que não é recente: “No século XIII, [...] as massas europeias ainda viviam numa sociedade da escassez, mas a produção de serviços de mesa, roupas, tijolos e vidro viria a acrescentar mais uma dimensão preocupante: como utilizar bem todos esses produtos, de que serviria a abundância, como não se deixar corromper pelas posses?” (Sennett, 2020: 99). Para quem estava habituado a viver com tão pouco, o novo ritmo de produção parecia uma avalanche de objetos (Sennett, 2020: 98). Sem “regressarem ao pó”, estes objetos, ano após ano, século após século, vão-se tornando entulho, numa dimensão avassaladora e num ritmo acelerado, de modo a saciar o desejo voraz e crescente do “compro, logo existo” (Bauman, 2017: 45). No livro *Sociedade de consumo*, Jean Baudrillard (1970: 15) diz-nos que a multiplicação de objetos e bens materiais se tornou tão abundante que chegou ao ponto de isolar os homens dos outros homens, que agora vivem rodeados de bens materiais em vez de seres humanos, uma situação cada vez mais sustentada por um ambiente no qual o lugar de consumo deixou de ser apenas centros comerciais específicos, mas sim a própria vida quotidiana (Baudrillard, 1970: 25). Continuamos também a criar formas de consumo mais fáceis e rápidas: “Um século atrás, o consumo de massa, fomentado pela publicidade, estava na sua infância; os consumidores preferiam pagar pelo que podiam tocar fisicamente ou segurar nas mãos. Hoje, na internet, o consumo é dominado pelas imagens dos objetos” (Sennett, 2018: 164), fazendo com que estes se multipliquem fisicamente à volta do globo terrestre. Objetos que, numa questão de tempo, se tornarão lixo, muitas vezes depositados em aterros, ou seja, camadas de entulho estendidas sobre a terra. Como diz Bauman (2021: 17), “o lixo é o principal e comprovadamente o mais abundante produto da sociedade líquido-moderna de consumo”. Noutras palavras, talvez mais impactantes, “*All animals excrete, but only humans create waste*” (Morrison, 2015: 7). Por exemplo, os gigantes da distribuição dos Estados Unidos, como o Walmart e a Amazon, transferem o máximo de custos para os produtores para que os seus produtos possam ser vendidos a preços cada vez mais baixos à volta do planeta. Por sua vez, para dar resposta a estas empresas dominadoras, os produtores têm de abdicar de normas de proteção dos trabalhadores e ambientais (Tsing, 2019: 196),

transformando cada vez mais áreas da superfície da terra em espaços fragilizados ou lixeiras a céu aberto.

A história tem demonstrado que as habilidades da terra têm sido, cada vez mais, reduzidas a recursos industriais e acumulação capitalista (Tsing, 2019: 93). Nas últimas décadas, o crescimento acelerado da população e da economia humanas faz-nos pensar que este processo pode ser demasiado acelerado para o planeta. Latour reforça o alerta: “A economia da natureza não é a dos humanos” (Latour, 2020: 153). Os efeitos de uma população global em rápido crescimento implicam uma maior pressão sobre o solo, gerando um círculo vicioso de esgotamento ecológico (Tavares, 2012: 226). A erosão, o encanamento dos rios, o desmatamento, a desertificação, para além das mudanças climáticas, são alguns dos problemas que demonstram a importância de os estudiosos renovarem a atenção para o chamado mundo natural (Tsing, 2019: 161). Seguindo Latour, Anna Tsing argumenta que “o primeiro passo é desvincular-se das concepções modernistas sobre a natureza como passiva e transcendente e, em vez disso, abraçar os mundos contestados e provisórios dos quais participamos” (Tsing, 2019: 161). Num mundo em crescimento acelerado, as ações de “sustentabilidade” que têm sido consideradas como soluções talvez não sejam suficientes.

Se a noção de “sustentabilidade” remete para o momento em que a humanidade percebeu que para salvar o planeta seria necessário um esforço global, de forma a gerir os seus ritmos ingovernáveis, ao mesmo tempo remete para a compreensão da dificuldade em harmonizar a ação antropogénica e os ritmos biológicos (Tavares, 2012: 226). O projeto de “desenvolvimento sustentável” iniciado nas últimas décadas do século XX, sem uma monitorização qualificada, pode conduzir-nos ao engano, à ilusão de um problema controlado, a um descontrolo que pode acarretar riscos ainda maiores do que aqueles que visava eliminar. Principalmente, num momento em que o planeta começa a “reagir” de forma cada vez mais intensa às ações da mão humana.

Nos discursos ambientalistas, frequentemente, a Terra que antes era vista como casa da humanidade, passou a ser vista como um organismo ao qual os seres humanos se devem adaptar a fim de recuperar e prolongar a harmonia entre os seres humanos e a natureza (Tavares, 2012: 229). Neste contexto, podemos dizer que a

Terra deixou de ser indiferente às nossas ações. O impacto de tanto lixo acumulado no solo, nas águas e no ar está a causar reações. De certa forma, com as alterações climáticas, a Terra tem-nos mostrado que “reage” às nossas ações, principalmente quando elas ganham dimensões planetárias.

Latour faz-nos refletir sobre a ideia de uma Terra “viva”, com a qual temos de repensar a forma como nos relacionamos. Um planeta que não apenas se *move*, mas também se *comove*. Este autor apresenta-nos os comportamentos da Terra através da teoria de Gaia, concebida por James Lovelock, segundo a qual “Gaia seria o planeta Terra considerado um organismo vivo” (Latour, 2020: 156). Lovelock afirma que a vida no sistema Gaia inclui tudo o que influencia este sistema e é influenciado por ela. No entanto, ao afirmar que a Terra tem um comportamento e que os organismos têm intenções, Lovelock não sugere que o planeta tenha uma espécie de “grande alma sensível”, mas sim que “o conceito de Gaia captura a intencionalidade distribuída a todos os agentes, cada qual modificando seu entorno segundo sua conveniência” (Latour, 2020: 163). Com uma certa dose de humor, Latour sugere que a vida é bem mais caótica do que os economistas e os darwinianos tinham imaginado.

Por minúsculo que seja, “um organismo manipula intencionalmente seus arredores” (Latour, 2020: 162). O que significa assumir que “não são apenas castores, pássaros, formigas ou cupins que moldam o ambiente ao redor para torná-lo mais favorável; também árvores, fungos, algas, bactérias e vírus” (Latour, 2020: 163). Tsing (2019: 97) reforça que “os organismos funcionam como engenheiros de ecossistemas, ou seja, mudam seus habitats para torná-los mais vantajosos”. Os povos amazônicos também sabiam, segundo Descola (2005: 64-65), que as cutias e os macacos espalhavam sementes pelas florestas (por exemplo, através de excrementos) reforçando ao longo das gerações a fertilidade do solo e a diversidade da paisagem.

Àquilo que Lovelock e Latour chamam “comoção” ou “comportamento” da Terra, podemos dizer que Anna Tsing chama “ecologias ferais”. O termo “feral” refere-se aqui a reações não projetadas de não humanos às infraestruturas humanas (Tsing, 2019: 14), como por exemplo o reaparecimento de uma floresta após o corte das árvores realizado pelos humanos. Também podemos dizer que se trata da reação “feroz” dos não humanos em consequência de atos humanos. Podemos ainda

considerar que coisas não vivas podem ter comportamentos ferais, como por exemplo o dióxido de carbono, o lixo plástico, a radioatividade (Tsing, 2019: 14) ou o uso massivo de fertilizantes que vaza do solo para o curso das águas (Tsing, 2019: 251). De qualquer modo, aos mas céticos quanto às potências de agir dos materiais, Latour reforça que os investigadores que estão a trabalhar com o sistema Terra não dizem necessariamente que a Terra é “viva” mas apenas que “não é morta” (Latour, 2020: 120).

Nas palavras de Richard Sennett (2018: 91), a teoria de Gaia sugere que “a Terra, como um mecanismo autorregulatório, reage às mudanças físicas como a elevação da temperatura reequilibrando suas partes vivas; outros ambientalistas acreditam atualmente que o equilíbrio se perdeu e precisa ser restabelecido”. No entanto, parece que, “nos gabinetes das Nações Unidas, agências não governamentais e circuitos académicos, a Gaia de James Lovelock perdeu os poderes místicos e foi reduzida a análises estatísticas, programas económicos e especialidades científicas” (Tavares, 2012: 224). Se a questão ambiental pode implicar o risco do fim da espécie humana, deveria haver então ações operadas em conjunto a nível internacional, já que questões relacionadas com a vida ou a morte da humanidade escapam à jurisdição das soberanias nacionais (Tavares, 2012: 224).

Apesar da sua questionável influência na política e nas ações concretas das instituições (Tavares, 2012: 224), a Gaia de Lovelock continua a reagir às nossas ações e a influenciar pensamentos. Por exemplo, é interessante notar como as reflexões de Bruno Latour, baseadas sobretudo em pensamentos de cientistas europeus e ocidentais, se aproximam das reflexões de Kopenawa e Krenak. Apesar de seguirem por caminhos distintos, parecem chegar a conclusões semelhantes, ao considerarem que a Terra responde às nossas ações. Em *Diante de Gaia – Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno* (2020), Latour cita um discurso de Lovelock que relembra que os vegetais injetam no solo o dióxido de carbono que recolhem do ar (Lovelock citado em Latour, 2020: 145). Assim como Lovelock utiliza a imagem de um barco para representar um mundo onde tudo está interligado, também Krenak utiliza um recurso poético semelhante: “Se a gente devora montanhas e engole o subsolo da Terra para erguer cidades, o que estamos fazendo, como diria Drummond, é animar a

maquinação do mundo” (Krenak, 2022: 59). O mundo como um barco ou a maquinação do mundo podem ser críticas a uma Terra demasiado dominada pela engenharia, pela economia, pela política e pelo direito (Latour, 2020: 438), que têm sufocado o planeta, através da dominação do solo e dos seus recursos. Como quem complementa o pensamento de Latour, Kopenawa conta-nos que as “ações” dos yanomamis sempre tiveram em consideração as “reações” da natureza, como por exemplo nesta passagem:

“O ouro, quando ainda é uma pedra, é um ser vivo. Só morre quando é derretido no fogo, quando seu sangue evapora nas grandes panelas das fábricas dos brancos. Aí, ao morrer, deixa escapar o perigoso calor de seu sopro, que chamamos de *oru a wakixi*, a fumaça do ouro. Ocorre o mesmo com todos os minérios, quando são queimados. É por isso que a fumaça dos metais, do óleo dos motores, das ferramentas, das panelas e de todos os objetos que os brancos fabricam se misturam e se espalham pelas suas cidades. Esses vapores, quentes, densos e amarelados como gasolina, colam no cabelo e nas roupas. Entram nos olhos e invadem o peito. É um veneno que suja o corpo dos brancos das cidades, sem que o saibam. [...] Agora sabemos de onde vem esta fumaça maléfica. É a fumaça do metal, que também chamamos de fumaça dos minérios. [...] *Omama* enterrou os minérios para que ficassem debaixo da terra e não pudessem nunca nos contaminar.” (Kopenawa & Albert, 2020: 362-363)

Nas palavras de Kopenawa, os materiais naturais são vivos e temperamentais, podendo até ser designados “maléficos”, e fazem-nos recordar que tudo em nosso redor está interligado. A seu modo, Sennett também se mostrou preocupado com a forma como temos extraído e utilizado os recursos do subsolo: “Um milhão, por exemplo, foram os anos necessários para que a Natureza criasse a quantidade de combustíveis fósseis atualmente consumidos em um único ano (Sennett, 2020: 13)”. Quando Sennett, neste contexto, diz “consumimos”, é fácil associarmos à ideia de “consumidores”, termo pelo qual temos sido classificados desde meados do século

passado. A ideia de “consumidores do planeta” talvez não seja tão distante do conceito de “comedores do planeta” sugerido por Krenak e Kopenawa.

Em tempos de mudanças globais, “a invocação do «mundo natural», que deveria estabilizar, pacificar, tranquilizar e conciliar os espíritos, parece ter perdido essa capacidade – capacidade que, na verdade, jamais possuiu, mas que, apesar de tudo, permanecia como um ideal” (Latour, 2020: 65). O nosso mundo natural é instável. A *natureza* já não é simplesmente um conceito que nos permite resumir a nossa relação com o mundo e pacificá-la. Pelo contrário, existe agora a noção de que ela está a tornar o mundo difícil de habitar (Latour, 2020: 67). Neste contexto, o termo “mundo” também não deve ser tomado como sinónimo de “natureza”, sendo mundo algo mais amplo: “O mundo sempre transborda da natureza, ou mais exatamente, mundo e natureza são marcos temporais: a natureza é o que está estabelecido; o mundo, o que vem” (Latour, 2020: 151). Se o que vem pela frente é um mundo difícil de habitar, a causa pode ser a natureza e tudo e todos os que dela fazem parte.

Segundo Bruno Latour, “falar de «natureza», de «homem na natureza», de «seguir a natureza», de «voltar» a ela, de «obedecer» a ela ou de «aprender a conhecê-la» é *já ter decidido uma resposta* para as duas questões canónicas sobre o conjunto dos existentes (Natureza/Cultura) e a escolha das formas de existência que os religam” (Latour, 2020: 69). Portanto, ao propor uma aproximação da observação do solo e da sua relação com as pessoas, não se pretende propor um regresso à natureza ou ao ciclo natural das coisas, mas antes observá-lo e refletir sobre o seu estado à luz dos dias de hoje, porque estas reflexões são fundamentais para uma antropologia relevante em tempos de mudanças globais. Uma tentativa de também olhar para os nossos dias com algum distanciamento. Richard Sennett (2020: 24) diz que “o sonho de viver em equilíbrio e paz com o mundo pode levar-nos a uma Natureza idealizada, em vez de encarar o território autodestrutivo que construímos.”

Quando temos a consciência do impacto das nossas ações e, se assumirmos que as mudanças globais podem ser vistas como reações da Terra às ações humanas, talvez seja necessário reavaliar determinadas escolhas, como a utilização do solo como recurso, em vez de seguirmos ignorando os factos e negando os avisos dos cientistas e pensadores do nosso tempo. Assim, os pensamentos destes autores (Ingold, Sennet,

Latour, Tsing, Krenak e Kopenawa) foram influenciando o meu percurso no trabalho de campo. Fizeram-me pensar na exploração do solo no passado, no presente e no futuro, dos barreiros de Flor da Rosa e arredores. Fará sentido dar continuidade à extração de barro para produzir peças utilitárias que, atualmente, perderam a sua utilidade? A força do barro daquela região foi a força daquela comunidade ao longo de séculos. Deixou de o ser quando o material natural, ou seja, o barro local, foi substituído pelo industrial. Mas se o barro local foi a essência da louça utilitária tradicional de Flor da Rosa, seria agora o momento de criar um projeto de comunicação que viesse incentivar as pessoas a voltarem a utilizar este barro?

Em complemento a estas questões, pode ser importante refletirmos sobre se a continuidade da utilização do solo local como recurso não estará também relacionada com a associação do barro local a razões de orgulho e de superioridade e com a promoção de sentimentos regionalistas/nacionalistas (há que lembrar a apropriação do termo *terroir* pelos movimentos de extrema-direita destacada por Bruno Latour [2020: 380] referida anteriormente). Contudo, faria sentido voltar a transformar aquele solo fértil em talhas, tachos e painéis? Ou então: haverá alguma hipótese de valorizar este barro sem o extrair do solo? Talvez estejamos num momento de procurar um olhar menos *homo economicus*; com um olhar pós-globalização ou mundialização, talvez possamos, sem ingenuidade, procurar soluções que não se foquem essencialmente na capitalização e no consumo de materiais naturais. O que significa dizer que, depois de tantos anos em busca do progresso, em busca de arrancar as pessoas do passado, seria o momento de assumirmos que os maiores problemas que temos a enfrentar são da própria natureza do progresso (Tavares, 2012: 226). O que não parece tarefa fácil. Num cenário de décadas em constante extração e exploração, pode ser revolucionária a ideia de cuidar e preservar o solo fértil (Oliveira, 2023: 71) Como diz Latour, em tom de revolta:

“No mesmo momento em que seria preciso refazer a política, temos à nossa disposição apenas os recursos patéticos do «management» e da «governança». Jamais uma definição da humanidade tão provinciana quanto essa foi transformada em padrão universal de comportamento. No exato momento em que

seria necessário afrouxar o abraço da primeira Natureza, a segunda Natureza da Economia impõe sua gaiola de ferro mais estreitamente do que nunca.” (Latour, 2020: 176)

Este aparente pessimismo não aparece exclusivamente nas palavras de Latour. Por exemplo, Tim Ingold recorre às palavras do poeta T. S. Eliot para nos dizer que

“«Where is the wisdom we have lost in knowledge», continued Eliot, «where is the knowledge we have lost in information?» Truly, never in the history of world has so much information been married to so little wisdom. To me, wisdom runs not in straight lines but along the ways of the donkey” (Ingold, 2013: 141).

A força do burro, ao longo de milhares de anos, ajudou no trabalho e no transporte humano, com calma e gentileza, sem a necessidade de trilhos ou estradas de alcatrão, sem nunca destruir a paisagem à sua volta. Mas este tipo de sabedoria a que Ingold se refere parece ter ficado no passado. Cada vez mais, para tentar enfrentar os problemas das mudanças globais, a humanidade terá de lidar de forma mais íntima com a materialidade, por exemplo, perfurando ainda mais fundo a terra ou ao tentar descobrir fontes de riqueza material sob glaciares que se derretem, cortando e extraíndo ainda mais violentamente (Tavares, 2012: 233). Ações que, em vez de resolver, poderão, mais uma vez, acentuar os problemas. Por esta razão, no artigo “Sobre o objeto-Terra”, que integra o livro *Objetos selvagens*, Paulo Tavares (2012: 233) diz: “Se a ecologia pode ser pensada como política, o seu problema mais urgente não é tanto salvaguardar a natureza, mas desafiar a própria ideia de natureza em si”. Esta é uma das razões pelas quais, ao questionar a exploração e a capitalização de recursos, a intenção deste projeto não será encontrar soluções do tipo saudosista ou de retorno à natureza, mas sim de participação na geo-história do planeta (Latour, 2020: 175). O homem faz parte do sistema Terra e a sua ação não pode ser extraída ou neutralizada; pelo contrário, tem consequências e reações do próprio sistema: “Se a

Terra acabar, nós também acabamos” (Oliveira, 2023: 71). Ao refletirmos sobre as possíveis respostas às questões apresentadas acima, pode ser também interessante considerar o que Latour nos diz ao referir que a geo-história deixou de ser um pano de fundo para os conflitos humanos: “O que era uma metáfora até o presente – que mesmo as pedras gritavam de dor diante das misérias que os humanos lhes fizeram – se tornou literal” (Latour, 2020: 105).

Neste contexto, torna-se importante refletir sobre o modo como os destroços naturais, sistêmicos ou políticos do presente nos afetam e nas formas como podemos lidar com eles, por necessidade ou criatividade, de modo a lidarmos com as novas condições da vida e do ser humano; o modo como cada ação humana, por mais localizada que seja, interfere com a Terra e com o clima e a forma como podemos incentivar ou nos opormos a tais desenvolvimentos; como podemos criar interações mais equilibradas entre humanos e não humanos em tempos de crise ambiental (Tsing, 2019: 163).

Contudo, será que a humanidade conseguirá reencontrar um papel na história que não seja o principal? Conseguirá o ser humano aceitar a desordem inerente ao selvagem em convívio com o doméstico? Conseguirá agir de forma a reduzir o impacto das suas ações no ambiente ao seu redor? Se as pedras gritam de dor, talvez o solo também esteja a tentar dizer-nos algo. Talvez nos ajude a encontrar respostas. Podemos tentar ouvi-lo ou, simplesmente, ignorá-lo. Podemos mantê-lo à distância, no seu lugar de recurso, ou então tentar uma maior proximidade, na sua condição de espaço comum, causador e possibilitador da multiplicidade de formas de vida (Coccia, 2019: 97). Em vez de ver o solo como o que separa e cria fronteiras, podemos vê-lo como o que une e cria encontros (Coccia, 2019: 100). Sennett (2020: 26), num momento de maior otimismo, sugere que “a Natureza pode ser um guia melhor, se entendermos nosso labor como parte do seu ser”. Mais próximos do solo talvez pudéssemos, pelo menos, tentar reduzir as lacunas entre o nosso entendimento e os materiais naturais à nossa volta.

Antes de prosseguirmos a reflexão sobre a importância de darmos atenção ao material natural, de questionarmos a continuidade de produção de peças de olaria, de refletirmos sobre a relação entre as pessoas e o solo e sobre estas relações no

contexto das mudanças globais, penso ser importante olharmos para o modo como o solo aparece relacionado com o “Antropoceno”, termo proposto pelo químico atmosférico Paul Crutzen, que ganhou um Prémio Nobel em 1995 pelo seu trabalho sobre a destruição da camada de ozono na estratosfera (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 615; Eriksen, 2018: 13; McNeill & Engelke, 2013: 1). É conhecida como Antropoceno, a época atual em que os seres humanos e as nossas sociedades se tornaram uma força geofísica global (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 614). Alguns cientistas consideram o Antropoceno um acontecimento geológico; outros veem-no como o período que se sucedeu ao Holoceno, época que decorria desde a última Idade do Gelo, há cerca de 11 500 anos (Eriksen, 2018: 4). Por volta de 1800, com o início da industrialização, cuja característica central foi a enorme expansão da utilização de combustíveis fósseis, o domínio humano sobre a Terra tornou-se tal que o Antropoceno se generalizou como rótulo para o tempo presente: *“One of the three or four most decisive transitions in the history of humankind, potentially of similar importance in the history of the Earth itself, was the onset of industrialization”* (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 616). Nesta altura, o impacto do homem no planeta tornou-se inigualável; como o próprio nome diz: *ceno* para “novo” e *antropos* para “humano” (Latour, 2020: 182). Alguns autores também utilizam os termos *Angloceno* (Soromenho-Marques, 2022), ao reforçar que o início deste novo período aconteceu com a Revolução Industrial na Inglaterra, ou ainda *Capitoloceno* (Moore, 2016: 5), ao sugerir que o início deste período se confunde com o início do capitalismo. A perturbação foi tal que a perfuração do solo em busca de combustíveis fósseis permitiu o acesso ao carbono armazenado durante milhões de anos de fotossíntese, *“a massive energy subsidy from the deep past to modern society”* (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 616). Como Anna Tsing sugere, o Antropoceno também pode ser descrito como “a era da perturbação humana” ou “a era da extinção em massa” (Tsing, 2019: 23), ou ainda a época em que o impacto ambiental causado pela ação humana excede o impacto causado pelo recuo dos glaciares que identificou a época anterior, o Holoceno (Tsing, 2019: 93). Alguns arqueólogos sugeriram que o Antropoceno deve ter começado com a primeira domesticação de plantas e animais; no entanto, alguns geógrafos argumentaram que o início poderia ter ocorrido por volta de 1610, devido ao genocídio de nativos americanos que encorajou o crescimento de florestas e, assim,

diminuiu a disponibilidade global de gás carbónico (Tsing, 2019: 249). Assim como Paul Crutzen, os cientistas do clima têm argumentado que se iniciou por volta de 1784 com a revolução industrial na Europa, marcada pela atividade e expansão humanas de uma forma sem precedentes (Eriksen, 2018: 4). A partir da industrialização, implementou-se “uma lógica de violência intrínseca e não regulamentada, tanto civil como militar, dirigida ao mundo natural” (Tavares, 2012: 221), que resultou numa degradação ecológica reforçada pelo complexo militar-industrial das economias da Guerra Fria (Tavares, 2012: 221). Muitos autores também têm avançado a hipótese de o início do Antropoceno poder ser apontado para 1945, ano de lançamento da primeira bomba atômica, com o seu evidente registo radioativo em sedimentos à volta do mundo. Ou argumentam ainda que o início pode ser apontado para a “Grande aceleração” do crescimento da população humana que se tem acentuado nas últimas décadas (Tsing, 2019: 249). A Grande aceleração pode ser compreendida, mais claramente, na seguinte descrição:

“The escalation since 1945 has been so fast that it sometimes goes by the name Great Acceleration. Within the last three human generations, three-quarters of the human-caused loading of the atmosphere with carbon dioxide took place. The number of motor vehicles on Earth increased from 40 million to 850 million. The number of people nearly tripled, and the number of city dwellers rose from about 700 million to 3.7 billion.” (McNeill e Engelke, 2014: 4)

Para Crutzen, a Grande aceleração, ou seja, esta explosão do empreendimento humano que começou no início do século XX e teve impactos à escala global de modo a alterar o funcionamento do sistema Terra, seria uma segunda fase do Antropoceno, sendo que nos últimos 50 anos, *“humans have changed the world’s ecosystems more rapidly and extensively than in any other comparable period in human history”* (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 617). A Grande aceleração é impulsionada pelo crescimento acelerado do consumo de fertilizantes, do uso de água, da construção de barragens, do consumo de papel, da produção de veículos de transporte e aparelhos

de comunicação, como *smartphones* e computadores, da indústria do turismo, dos cadeias de *fast-food* ou da concentração de CO² na atmosfera (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 617); enfim, a aceleração de tudo que está relacionado com aquilo que um número cada vez maior de pessoas consome de forma cada vez mais acelerada e efémera. Atualmente, a produção de fertilizantes e a combinação de combustíveis fósseis convertem mais azoto da atmosfera em formas reativas do que todos os processos naturais dos ecossistemas terrestres em conjunto (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 617). Até quando o sistema Terra conseguirá suportar esta Grande aceleração é uma questão por responder, pois talvez já não existam suficientes florestas a abater, rios a represar, petróleo a queimar (McNeill & Engelke, 2014: 5).

Como complemento às hipóteses sobre o início do Antropoceno, podemos ainda dizer que este novo período emerge da destruição ambiental, da conquista imperial, dos fins lucrativos, dos modos capitalistas de acumulação, do racismo e da norma autoritária imposta pelos humanos sobre os não humanos, fatores que, em conjunto, evidenciam a presença dos humanos por todo o planeta, como supremo invasor “daninho” (Tsing, 2019: 23), fazendo do Antropoceno a época em que “a habitabilidade de múltiplas espécies passou a ser ameaçada” (Tsing, 2019: 228). Assim, o humano impõe-se como uma força capaz de dominar e de superar os seus próprios fracassos, muitas vezes, tornando-se ainda mais forte, como nos casos dos desastres das guerras mundiais e da depressão que, após 1945, inspiraram um novo regime de instituições internacionais que ajudou a criar condições para a retoma do crescimento económico (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 617).

Contudo, não poderíamos deixar de acrescentar, uma hipótese relevante para esta investigação. É possível também associar o início do Antropoceno ao período entre os séculos XV e XVII, quando se deu o início da agricultura intensiva, ou seja, “as simplificações ecológicas nas quais seres vivos são transformados em recursos – ativos futuros – removendo-os de seus mundos de vida” (Tsing, 2019: 206), reduzindo em grande escala e ao redor do planeta a diversidade e a fertilidade do solo. Assim como, a industrialização promovida pelos viveiros de árvores com sua grande exportação global de solos e plantas que causa a ampliação da virulência da disseminação contemporânea de doenças, pragas e espécies invasoras (Tsing, 2019: 218). Quando o

solo é transportado em quantidades comerciais de um lado para o outro do planeta, inevitavelmente, leva com ele doenças para as quais as plantas do destino não têm resistência, fazendo deste tipo de comércio global uma grande ameaça para as florestas (Tsing, 2019: 237).

Os solos e as rochas têm muito a dizer-nos sobre o Antropoceno. Quando, em 2012, nas conclusões do 34º Congresso Geológico Internacional, realizado em Brisbane, foi declarado que “o *Holoceno acabou*”, pela primeira vez na geo-história poderia vir a ser declarado solenemente que a força mais importante que molda a Terra é a da humanidade tomada em bloco e como um único conjunto. O que significava que a Terra se estava a tornar sensível à ação dos humanos, e que esta ação podia ser vista no solo, mais especificamente, no interior das rochas.

“Nas rochas tudo pode ser visto: a modificação por barragens de sedimentos dos rios; mudanças na acidez dos oceanos; a introdução de produtos químicos anteriormente desconhecidos; as ruínas compostas de vastas infraestruturas que não se parecem em nada com as anteriores; as mudanças na taxa e na natureza da erosão; as variações no ciclo do nitrogénio; o aumento contínuo do CO² atmosférico; sem esquecer o desaparecimento abrupto de espécies vivas durante o que os biólogos se resignam a chamar de «sexta extinção». Tudo pode ser visto mais claramente nos sedimentos porque as explosões atômicas, desde 16 de junho de 1945, oferecem um sério candidato a essa famosa «cavilha de ouro», fácil de ser detectada em qualquer lugar do mundo, permitindo, pela clareza do sinal radioativo, que todos os geólogos entrem em acordo.” (Latour, 2020: 188)

Parte da história da humanidade está “escrita” nas rochas do solo, onde podem também estar as pistas que nos permitem compreender de onde viemos e para onde estamos a seguir, agora como a maior força transformadora do planeta.

“Natural scientists have generated more than sufficient proof to show the world that contemporary global climate change is

happening; it unprecedented in comparison to the natural climate cycles of the past 600,000 years (time period based on ice core records of Antarctica); and it is, to a significant degree, a result of human activity.” (Crate, 2011: 178)

Neste contexto, podemos dizer que falar em ecologia, em 2023, é falar sobre o mesmo que se disse em 1970, ou mesmo em 1855, pois falar em ecologia consiste fundamentalmente em protestar contra os estragos da industrialização sobre a natureza (Latour, 2020: 220), se assumirmos que a revolução industrial pode ser considerada como um dos possíveis marcos para o início da grande transformação planetária realizada pela mão humana. Se discordarmos desta hipótese, podemos pelo menos dizer que tem contribuído consideravelmente para as mudanças que temos visto no planeta. O que foi a força e o impulso do progresso da humanidade durante duzentos anos, nomeadamente a energia barata e acessível baseada em combustíveis fósseis, tornou-se na nossa condenação por via da destruição ambiental e, consequentemente, das mudanças globais (Eriksen, 2018: 6). Para além disso, o ritmo de produção cada vez mais acelerado e em grande escala tem deixado os seus sinais, “o Antropoceno está acumulando tanto lixo, tanto estrago, que deixou o mundo adoecido” (Krenak, 2022: 85).

Em suma, nas últimas quatro décadas, o mundo entrou numa fase na qual a atividade humana no planeta cresceu de forma exponencial em vários setores (Eriksen, 2018: 10); como consequência, o ritmo das alterações ambientais e do aquecimento global também acelerou. O antropólogo Thomas Hylland Eriksen apresenta-nos duas metáforas que nos ajudam a visualizar este contexto:

“As a metaphor, overheating thus refers to the kind of speed that will eventually lead a car engine to grind to a halt, spewing out black smoke in copious quantities, unless the style of driving changes. Overheating can also be illustrated by rubbing your hands together, something we often do on cold days up here in Norway. They warm up, but create friction as they do so. Now, if you could rub your hands together really, really fast, they would eventually burn up. But you can't do that. We have an inbuilt thermostat which tells us when to

stop. The problem with overheating is that there is no thermostat.”
(Eriksen, 2018, 7)

Anna Tsing (2019: 15) confessa: “Quanto mais aprendo sobre as grandes transformações paisagísticas do Antropoceno, mais empenhada me torno a contar as más notícias ao lado dos esperançosos”. Esta autora, ao refletir sobre a complexidade das paisagens multiespécies, parece compreender o Antropoceno como “uma quebra nas coordenações, algo que é muito difícil de corrigir” (Tsing, 2019: 112); e sobre a consequência deste desequilíbrio, apresenta-nos a sua visão de um possível futuro no qual, “somos empurrados para novas ecologias de proliferação da morte” (Tsing, 2019: 112). Pode parecer uma visão demasiado dramática, mas Latour diz que “aqueles que acusam a ecologia de ser muitas vezes «catastrofista» e se comprazer com discursos «apocalípticos» são os mesmos que, não contentes de terem desencadeado as catástrofes, obscurecem a própria noção de apocalipse” (Latour, 2020: 289). Nas palavras de ambos os autores podemos encontrar os avisos de que são necessárias mudanças radicais na nossa forma de agir.

Se não faltam avisos, dos mais contidos aos mais catastrofistas, então porque é que as soluções relacionadas com as questões ecológicas parecem tão lentas, tão distantes do nosso dia a dia? Aos olhos de Latour, não há resposta simples: “Reagimos em bloco diante do menor atentado terrorista, mas saber que somos o agente da sexta extinção das espécies terrestres não desperta nada mais do que um bocejo desalentado” (Latour, 2020: 300). E seguimos em frente, sempre em nome da “necessária modernização” (Latour, 2020: 303). As descrições de Latour dos tempos presentes e dos que estão por vir, para além de serem semelhantes ao que temos visto regularmente nas notícias (principalmente durante a pandemia de Covid-19), são admiravelmente semelhantes às previsões que foram feitas por Kopenawa, no início deste século, com base no que lhe disseram os seus ancestrais:

“Os brancos vão ficar sós e desamparados em sua terra, devastada e invadida por multidões de seres maléficos que os devorarão sem trégua. Por mais que sejam numerosos e sábios, seus

médicos não poderão fazer nada. Serão destruídos aos poucos, como nós teremos sido, antes deles. Se insistirem em saquear a floresta, todos os seres desconhecidos e perigosos que nela habitam e que a defendem irão vingar-se. Vão devorá-los, com tanta voracidade quanto suas fumaças de epidemia devoram os nossos. Vão incendiar as suas terras, derrubar suas casas com vendavais ou afogá-los em enxurradas de água e lama.” (Kopenawa & Albert, 2020: 492)

A terra a mover-se em forma de lama tem, cada vez mais, invadido também as notícias. Por exemplo, em 2022, só no Brasil, 386 pessoas foram vítimas mortais de deslizamentos e 232 530 pessoas foram afetadas por este tipo de fenómeno ocorrido na sequência de chuvas intensas (Lesnau, *Jornal Metrópole*, 4 de dezembro de 2022). Os deslizamentos são o solo em movimento. Muitas vezes acontecem como resposta a ações humanas, como por exemplo devido aos desmatamentos realizados nas encostas de montanhas para a construção de casas em terrenos impróprios. Com o acúmulo da água de chuvas intensas e sem estar sustentado pelas raízes das árvores, o solo torna-se numa massa em movimento, que pode levar com ela as casas e vidas estabelecidas no seu caminho.   volta do mundo, este tipo de catástrofe tem acontecido com maior frequência e intensidade. Assim sendo, podemos dizer que se trata de uma “reação” da Terra às nossas ações? Uma das previsões de Kopenawa diz-nos que “o solo vai se rasgar aos poucos, e todas as árvores v o cair umas sobre as outras” (Kopenawa & Albert, 2020: 492-493). Pe o permissão para somar a este fragmento do livro *A queda do céu* (Kopenawa & Albert), um exemplo referido por Anna Tsing, em *Viver em ruínas*, pois ambos parecem falar de acontecimentos distintos mas de um mesmo cenário sombrio, em que, devido às infraestruturas do Antropoceno, “a justaposição de fungos micorrízicos e patog nicos como portadores de esperanças e medos, respectivamente,   uma forma de avaliar o estado atual e futuro da vida em ruínas” (Tsing, 2019: 16). Diante de um cenário de *apocalipse* (utilizando esta expressão religiosa que se tem tornado cada vez mais frequente como s n nimo de catastrófico), estaríamos dispostos a uma mudança de vida total e radical? Se não nos posicionarmos como negacionistas das mudanças globais, das reações ou comoções da Terra (descritas anteriormente como sistema Gaia), nem das

evidências do fim do Holoceno, talvez tenhamos chegado ao momento de uma consciência maior sobre os desafios que se colocam aos atores que estão a desempenhar um papel neste novo cenário, pois tudo está a mudar ao nosso redor. Já não estamos num planeta organizado por áreas de diferentes estádios de desenvolvimento, mas sim dividido de acordo com “diferenciais de risco”, ou seja, territórios e populações divididos conforme a sua suscetibilidade e capacidade de responder às vindouras catástrofes ambientais, o que importa agora é “não só a distribuição (desigual) da riqueza, mas também a linha que divide a classe dos que têm seguro da classe dos sem seguro, de acordo com a seletiva economia política de distribuição de risco que opera em torno do globo” (Tavares, 2012: 227). O que significa que estamos a presenciar um novo período, pós-natural, pós-humano e pós-sistemático, ou seja, o Antropoceno (Latour, 2020: 230). Significa, ainda, assumir que já não somos humanos modernos à moda antiga: “Não podemos continuar acreditando no antigo futuro se quisermos ter um porvir” (Latour, 2020: 382). Talvez seja o tempo de questionarmos as nossas ações quanto ao futuro e também quanto ao passado, ou seja, as nossas tradições e as relações de longa duração com o mundo em nosso redor, como a olaria.

Estamos, neste capítulo, a tratar de questões globais porque estas questões nos afetam localmente, nas nossas ações e modos de vida. A monocultura do eucalipto, a produção intensiva de azeite, a falta de água, as secas e a desertificação do solo fazem parte do cenário do Alto Alentejo. Antes de decidirmos avançar com as ações realizadas pela mão humana, sejam de pequeno ou grande impacto, é importante refletirmos sobre as questões que têm impactado a vida das pessoas que vivem naquele local, com as quais nos relacionámos no trabalho de campo. Neste contexto, podemos dizer que a observação no terreno somada às experiências de outros antropólogos e pensadores podem ajudar-nos a refletir sobre as relações entre o humano e o não humano no período em que vivemos, o Antropoceno.

Por mais que o termo Antropoceno necessite de percorrer um caminho até alcançar consistência ao olhar de muitos pensadores (Tsing, 2019: 220), talvez esta seja uma oportunidade de, por fim, escutarmos seriamente o que a antropologia nos ensina sobre outros modos de compor os mundos, evitando binarismos entre

potências de agir; evitando confusões entre, por exemplo, “natureza” e “religião” (Latour, 2020: 288). A antropologia poderá ajudar-nos a manter o foco nas pessoas que vivem nas sociedades que criaram esta situação em primeiro lugar (Eriksen, 2018: 17). Assim como nos poderá ajudar a comparar as ações de destruição do Antropoceno com os modos de vida do Holoceno, quando a agricultura humana conseguiu coexistir com uma ampla variedade de seres vivos: “se existe algum significado para o termo sustentabilidade, deve-se procurá-lo nas ecologias Holocénicas” (Tsing, 2019: 229). Pode também ser relevante refletir se o termo Antropoceno não estará, de certo modo, a dar continuidade e até a reforçar a oposição homem *versus* natureza, ao colocar o humano no papel central e extranatural de transformação do mundo (Coccia, 2019: 105). E, ainda, talvez a antropologia nos possa ajudar a encontrar novas formas de agir quando chegar o momento do reconhecimento e da instauração do sistema Gaia, uma antropologia que envolva o mundo humano e o não humano. É interessante notar como Latour cita e analisa o discurso de Kopenawa:

“Como disse Davi Kopenawa: «Os brancos não têm medo, como nós, de serem esmagados pela queda do céu. Mas um dia eles podem temer isso tanto quanto nós.» O fato de todos os coletivos compartilharem daqui em diante, como «nossos ancestrais gauleses», a certeza de que não têm medo de nada, exceto de que «o céu lhes caia sobre a cabeça», dá uma ideia de solidariedade universal completamente diferente daquela de antigos humanos ocupando a antiga «natureza». [...] Os antropólogos demoraram para perceber que a «natureza» não era uma categoria universal; que a maioria das pessoas nunca viveu «em harmonia com a natureza».” (Latour, 2020: 340)

Sem ignorar possíveis erros do passado, talvez seja o momento de olhar para o presente e ver os seus sinais. Certamente não será a primeira vez que os seres humanos percebem que a sua relação com a natureza é um fator crucial para a sua história futura; no entanto, o contexto atual leva-nos a pensar as inter-relações entre o sistema Terra e o seres humanos, natureza e história, a uma escala sem precedentes:

global (Tavares, 2012: 217). Como foi dito anteriormente, já não vivemos num mundo que considerávamos ser apenas o cenário para as obras da mão humana. Latour (2020: 371) diz-nos: “Não podemos mais dizer, a respeito de Gaia, que ela seja *indiferente às nossas ações*, pois somos forçados a definir o Antropoceno como a reação multifacetada da Terra às nossas empresas.” Se estávamos habituados à ideia de um mundo natural em repouso, talvez tenha chegado o momento de assumirmos que, na natureza real, a vida de todas as criaturas é instável em consequência de mudanças ambientais, tão imprevisíveis quanto a dinâmica das oscilações do acaso (Sennett, 2012: 89). Talvez a própria utilização das palavras “ambiente” ou “meio ambiente” deva ser repensada, já que estas reforçam a ideia de cenário e de estático.

Os sinais que vão para além da linguagem humana podem ter muito a dizer. Hoje sabemos que as abelhas são excelentes comunicadoras, que dançam para indicar onde é que o néctar pode ser encontrado, numa coreografia que envolve a integração do ângulo solar e o comprimento de diferentes trechos de voo. Mas não será por esta razão que devemos supor que as abelhas irão aprender a avisar-nos sobre os elevados riscos da poluição do ar (Sennett, 2018: 88-89). Talvez seja papel dos humanos prestar mais atenção ao que os não humanos nos têm a dizer. E, em vez de apenas os observarmos, talvez o nosso trabalho seja fazer o melhor possível para os manter no seu lugar (Tsing, 2019: 222). Depois de um mundo tão manipulado pela mão humana, pode agora fazer parte do nosso trabalho o ouvir e o dialogar com não humanos, como por exemplo os materiais naturais. Talvez seja este o momento de aprofundar estes diálogos, pois estamos a presenciar uma crescente tomada de consciência a respeito da influência humana no sistema Terra, que se tem sido apoiado nos seguintes fatores: os rápidos avanços na investigação e compreensão dos sistemas humano-ambientais; o enorme poder da Internet como sistema de informação global; sociedades livres e abertas que apoiam os meios de comunicação social independentes; os sistemas políticos democráticos que impedem o exercício do poder arbitrário do Estado e reforçam o papel da sociedade civil (Steffen, Crutzen & McNeill, 2007: 619). Contudo, a humanidade estará preparada para dialogar com os não humanos em busca de um maior equilíbrio do sistema Terra? Serão as pessoas capazes de reconhecer que a

ameaça das mudanças globais é suficientemente grave para merecer mudanças individuais?

Nas humanidades e nas ciências sociais modernas, a oposição entre natureza e sociedade tem sido bastante convencional (Tsing, 2019: 119), tanto que, quando falamos em ciências sociais, a ideia intrínseca é a socialidade entre humanos, excluindo relações sociais que possam surgir entre não humanos. No entanto, para alguns autores, esta ideia deixou de ser consensual. Em “Socialidade mais que humana: um chamado para a descrição crítica” (Tsing, 2019: 119), Anna Tsing confessa-se envergonhada por, em artigos anteriores, algumas vezes ter definido o social como “tendo a ver com histórias humanas” (Tsing, 2019: 119); por ignorar, na altura, alguns campos de investigação biológica que se têm dedicado à vida social de seres não humanos, como por exemplo os cogumelos (Tsing, 2019: 120). O solo, as árvores, os fungos e os cogumelos podem fazer parte de uma paisagem, na qual se relacionam e escrevem uma história. Descola (2023: 113) sugere que talvez seja o momento de “situar o nosso próprio exotismo como um caso particular dentro de uma gramática geral de cosmologias”, em vez de continuarmos a acentuar uma diferença entre os “Nós” e os “Outros”, já que estas palavras atualmente acusam um sentimento retrógrado de arrogância imperialista. Nesta cosmologia, talvez seja possível também incluir, para além de todos os povos antes considerados selvagens, a natureza e, com ela, todos os materiais naturais e os organismos não humanos. Como disse Lévi-Strauss (2009: 48): “Se o homem é para respeitar, é-o acima de tudo como ser vivo, muito mais do que como dono e senhor da criação: primeiro reconhecimento que o teria obrigado a dar provas de respeito para com todos os seres vivos.”

Anna Tsing (2019: 17) argumenta que “a paisagem é um ponto de encontro para os atos humanos e não humanos e um arquivo de atividades humanas e não humanas do passado”, sendo que esta autora considera a paisagem como os “mundos ativos da vida, sustentados por traços e legados materiais, mas ainda abertos a formas e possibilidades emergentes” (Tsing, 2019: 14). Na visão dos geógrafos culturais, a paisagem é um sistema político e cultural na qual os princípios estéticos e as histórias políticas desempenham um papel fundamental. Por outro lado, na visão dos ecologistas da paisagem, a relação entre a terra e as pessoas envolve também as

plantas, os insetos, os fungos ou os microrganismos, pois os geógrafos estão mais focados nas questões internas dos materiais, daí a utilização da expressão “paisagens mais que humanas”. O termo “mais que humano” foi sugerido originalmente pelo filósofo americano David Abram, referia-se a um modo de pensar que procurasse revogar a tendência de separar o humano do mundo natural (Bridle, 2022: 33) e tem sido utilizado para descrever reflexões sobre a heterogeneidade das paisagens como agregados de formas de vida, que vivem em torno umas das outras (Tsing, 2019: 79). Nesta abordagem, uma paisagem pode existir em qualquer dimensão, seja de um agregado de campos e florestas ou de uma folha onde fungos e insetos criam micro-ecologias; em qualquer dos casos, haverá sempre uma diversidade de fragmentos que podem abrir a análise para pensarmos uma paisagem como uma multiplicidade entrelaçada (Tsing, 2019: 149). Contudo, seja através de um olhar mais cultural ou mais ecológico, podemos dizer que a interação entre as pessoas e a terra gera transformações na paisagem e que, portanto, refletir sobre a paisagem é fundamental para análise de um material natural. Por exemplo, Rodney Harrison no livro *“Heritage : critical approaches”* (2013) sugere que, se assumirmos que a terra e a cultura estão unidas através das utilizações da paisagem, então, a recolha de recursos da paisagem não deveria ser ditada por valores “económicos”, mas antes estar associada a valores “culturais” e “sociais”, assim como, a gestão do que pode ser considerado parte do património “cultural” deveria ser considerada num contexto mais vasto de gestão da paisagem “natural” (Harrison, 2013 :211). Assim, este autor apresenta a hipótese de *“Thinking of heritage not as a set of tangible ‘things’, nor as intangible expressions and practices, but instead as relational and emergent in the dialogue between people, objects, places and practices”* (Harrison, 2013 :224). Muitas vezes, o “material” aparece apenas como uma coisa ou um recurso, mas quando o reintroduzimos na paisagem a análise muda, pois a relação deixa de ser apenas entre o analista e o material, e passa a ter uma diversidade de intervenientes que devem ser integrados na análise (Tsing, 2019: 149). Como diz Viveiros de Castro, “o que temos por um barreiro lamacento, as antas têm por uma grande casa cerimonial (...) assim, o que uns chamam de “natureza” pode bem ser a “cultura” dos outros (Viveiros de Castro, 2017: 313).

O barro é parte do solo, que, por sua vez, é parte da terra. Um pequeno torrão de barro não está isolado, até porque no seu interior poderá haver milhões de microrganismos vivos. Um torrão de barro pode ser uma paisagem. Talvez pudéssemos unir a sugestão de Latour (2020: 33) de retomada da ideia de que a humanidade *pertence à natureza*, aos argumentos sugeridos por Tsing (2019: 119), de uma “socialidade mais que humana”, ao tentarmos imaginar uma maior proximidade entre humanidade e natureza, e um possível alargamento de diálogos e relações sociais. Seria possível introduzir estas reflexões no âmbito da produção artesanal sem limitar a imaginação humana? Seria a tecnologia capaz de possibilitar uma interação entre o oleiro e o barro que não incluísse a transformação do solo através do fogo? Se não for com a ajuda da tecnologia, como é que a mente humana poderá contribuir para uma relação mais equilibrada entre humanos e não humanos?

Neste capítulo, a partir de Lévis-Strauss, mudámos o nosso foco do barro “cozido” da olaria para o barro “cru”, ou seja, o barro como material natural; o que significa dizer que nos aproximámos de noções mais relacionadas com a natureza e, a seguir, das causas do nosso distanciamento em relação à mesma. Relembrámos os registos sobre os terrenos de Flor da Rosa que mostram as preocupações do passado em relação ao impacto da extração do barro em terrenos de solo fértil. A relação dos camponeses com o solo, no Alto Alentejo e por toda a Europa, sempre esteve muito relacionada com o cultivo e a subsistência, sendo que, com o passar do tempo, foi-se tornando mais agressiva, com alterações na paisagem cada vez mais visíveis. O facto de os materiais naturais, como o solo, serem tratados como recursos demonstram o afastamento e a superioridade dos humanos em relação aos materiais naturais. Esta relação está no cerne do mundo produtivo em que vivemos, onde a natureza é vista como um género de depósito de recursos, armazenados à nossa disposição. Assim, os recursos naturais têm sido utilizados para criar cidades cada vez mais artificiais, além de serem transformados em produtos que, num ritmo acelerado, se transformam em lixo, ou seja, aquilo que a humanidade produz em maior quantidade por todo o planeta. Portanto, podemos dizer que a relação dos seres humanos com os materiais naturais está também no cerne da crise ecológica. Ao refletirmos sobre a nossa relação com os materiais, faz-se necessário refletir também sobre como esta relação nos fez

chegar às mudanças globais e aos problemas ambientais do Antropoceno, pois o mundo deixou de ser indiferente às nossas ações. Muitas catástrofes ambientais têm sido consequência destas mudanças, assim como serão demonstração de reações do planeta. Se a ação de cada organismo, ainda que pequena, tem um impacto no mundo em seu redor e se assumirmos que, neste mundo, tudo está interligado, não podemos deixar de refletir sobre o impacto da olaria nas paisagens à nossa volta e, claro, sobre a relação da comunidade com o solo que está sob os seus pés. A olaria é um processo em que o barro cru, ou seja, o solo fértil, depois de cozido no fogo, é transformado em matéria morta, no sentido em que a matéria orgânica da sua composição é eliminada. Esta tradição milenar que foi, durante séculos, uma força de transformação no Alto Alentejo, resiste e repete-se por todo o planeta. Então, coloca-se a questão: até quando poderá o solo resistir? Se não quisermos ignorar os diálogos dos cientistas ambientais e de outros académicos sobre a crise ecológica dos nossos tempos, será necessário refletir sobre novos diálogos entre a comunidade e o solo. Talvez este seja um caminho para novos diálogos entre humanos e não humanos, nos quais os humanos não serão os únicos narradores e os não humanos não devem ser considerados apenas como cenário.

Antes de prosseguir, gostava de referir que algumas destas páginas podem ter assumido um tom mais pessimista e que a justificação para tal facto pode estar na influência dos sintomas dos nossos tempos. Como diz Bauman (2017: 58), atualmente, “o número de turistas ansiosos por visitar o país estrangeiro do futuro decai com celeridade”. Não se trata exclusivamente dos dados alarmantes da ciência, também a nossa literatura ou o nosso cinema já não mostram tantos exemplos de um futuro repleto de experiências sofisticadas e prazerosas mas, em vez disso, apresentam terror e catástrofes (Bauman, 2017: 59). Com isso em mente, há quem tente procurar esperanças no passado ou consolo nas tradições, criando uma visão de futuro que pode muitas vezes estar embaciada pela distância, pelo esquecimento ou pela ignorância. Nestes anos recentes, a noção de progresso perdeu o seu brilho, enquanto a ancestralidade ressurgiu com luzes para o futuro. Espero que algo destas ou de novas luzes possa iluminar as páginas que estão por vir.

Capítulo VI:
A VOZ DO SOLO



Imagem 23 – acervo pessoal, 2022. Fotografia da obra *Titans* (barro, madeira, metal), 2022, do artista libanês Ali Cherri, exposta na Bienal de Veneza em 2022.

As experiências com diferentes tipos de barro no atelier de olaria, o trabalho manual com o barro “cru” e o olhar mais atento para o barro como material natural fizeram com que, nas minhas visitas a Flor da Rosa, estivesse mais atento a determinados aspetos que antes me passavam despercebidos. A paisagem tinha deixado de ser apenas cenário. No dia 30 de abril de 2022, cheguei à aldeia por volta das nove horas da manhã e algo me saltou aos olhos, Flor da Rosa estava totalmente em rosas. As ruas cheiravam a rosas e a flor de laranjeira. A aldeia pareceu-me leve e luminosa. Uma nova Flor da Rosa florescia aos meus olhos, neste género de pós-pandemia (mesmo estando ainda longe o dia em que a pandemia teria sido declarada como acabada). Sentei-me num banco de pedra e fiquei a observar a Flor da Rosa primaveril. Pareceu-me tão bonita. Pela primeira vez, notei que os sinais de trânsito na estrada eram feitos de pedra branca, em vez de pintados no asfalto. De repente, via à minha frente uma aldeia feita à mão, um admirável trabalho artesanal. Talvez um diálogo mais equilibrado entre a mão humana e a paisagem. Comecei a encontrar à minha volta relações com o que estava a ler naquela altura, os livros de Tim Ingold, Anna Tsing, Bruno Latour e Ailton Krenak. Ao olhar para as pedras das ruas, lembrava-me de Ingold (2013: 54) a chamar-nos a atenção para os edifícios medievais construídos com rochas recortadas e unidas num padrão que remete ao efeito *patchwork*, edifícios bem integrados com o ambiente e feitos para durar séculos e séculos. Ao olhar para as casas e para os seus quintais, lembrava-me de Tsing a chamar-nos a atenção para a possibilidade de haver construções humanas que levam em consideração a relação entre os humanos e não humanos envolvidos no empreendimento, de modo a que o impacto da perturbação humana seja pensado de forma mais ampla e a longo prazo (Tsing, 2019: 56). Também pensava em Latour (2020: 174), que escreveu: “Se o clima e a vida evoluíram juntos, o espaço não é um quadro, nem um contexto: *o espaço é filho do tempo.*”

Com as palavras “*o espaço é filho do tempo*” a ecoarem na minha mente, caminhava pelas ruas da aldeia, sem pensar demasiado, apenas seguindo aquilo que me parecesse bonito. Sem me preocupar se o meu olhar era de antropólogo ou de visitante, decidi apenas olhar. Sem a intenção de agir sobre o que via, apenas a

observar e a deixar-me levar pelo que mais me atraía. De certa forma, sentia-me distanciado: mesmo depois de tantas visitas à aldeia, era como se observasse a paisagem ao longe, que pode estar repleta de descobertas e aprendizagens. Uma aldeia feita pelas mãos de quem por ali tinha passado. Uma história escrita em rochas, barro e flores.

Naquele mesmo dia, quando mais tarde fui conversar com o Francisco, não sentia o desejo de falar sobre ideias que procurassem dar continuidade à produção de peças de olaria, nem ideias que procurassem angariar aprendizes para a transmissão dos saberes tradicionais. Sentia-me influenciado pelos autores que citei acima, a pensar que talvez não fizesse sentido continuarmos a produzir mais e mais, antes de olharmos com atenção para o material natural que estávamos a transformar e para o impacto das nossas ações na paisagem em redor. Pensava em algo semelhante ao que, mais tarde, viria a ouvir Ailton Krenak dizer durante a conferência “Antropocénica”, em outubro de 2022, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa: “Devemos pisar na terra com suavidade. Foi o que me ensinaram os meus ancestrais.” Um pensamento semelhante ao de Bruno Latour (2020: 452) quando diz que “deveríamos aceitar pesar menos nas costas daquele que nos leva pela travessia do tempo, a saber, Gaia”. Naquele dia, enquanto caminhava por Flor da Rosa, o que mais chamava a minha atenção eram as pedras da calçada, os bancos de pedra feitos para estarem ali por muitos e muitos anos. Parecia estar a ver um espaço que era *filho do tempo*, criado numa aparente harmonia entre a comunidade e a paisagem. Já não tinha em mente as peças de olaria feitas com barro industrial, tão fáceis de se partirem, tão efémeras.

Nestas novas caminhadas durante o trabalho de campo, já não me parecia fazer sentido que a louça de Flor da Rosa, que se tornou célebre por causa das suas características de resistência e durabilidade, atributos que só existem devido às características de uma mistura específica de barros da região, fosse então produzida por um barro industrial com características completamente distintas. Sem a mistura de barros que originava a característica essencial daquelas louças, as peças tinham passado a ser outras coisas. Com o mesmo *design* (que nunca foi considerado o seu maior diferencial), mas sem os atributos que lhe acrescentavam o maior valor. As louças de Flor da Rosa já não eram aquelas que podiam “durar toda uma vida”. Assim,

que valor continuavam a ter as peças criadas em Flor da Rosa sem o barro original? Incentivar a produção atual de louças de Flor da Rosa, feitas com o barro industrializado, não seria estar a criar uma ilusão de continuidade de uma tradição? Qual o sentido de continuar a produzir peças tradicionais sem os atributos que as tornaram célebres? Se as louças de Flor da Rosa sem o barro de Flor da Rosa perdem a sua força, resistência e durabilidade, o que sobra para ser preservado? E se voltassem a ser produzidas com o barro local, qual seria o valor dos atributos principais da louça de Flor da Rosa nos dias de hoje? Seria desejável voltar a produzir louças utilitárias tradicionais apenas para serem vistas como continuidade de uma tradição (García Canclini, 2014: 11), ainda que não sejam utilizadas?

O barro de Flor da Rosa é o orgulho dos moradores: “o nosso barro é muito bom”, foi algo que ouvi dizer muitas vezes. No entanto, o barro local foi abandonado. Ainda que não tenha sido abandonada pela comunidade a noção de que o barro local continua a ser representado em novas peças, mesmo que feitas de barro industrial. Em simultâneo, continua a ser defendida a ideia de que o barro local deve ser aproveitado para a produção de peças, sejam as tradicionais ou sejam peças mais ao gosto dos novos tempos, como pratos, canecas e *souvenirs*. Faria sentido utilizar a resistência daquele solo para criar, por exemplo, andorinhas decorativas? Por entre estas reflexões, outra questão ecoava na minha mente. Estaremos preparados para agir conforme os acontecimentos do nosso tempo?

“Que surpresa para as pessoas do século XVI descobrir como a natureza se revelou maior do que seu pequeno mundo mediterrâneo! Que surpresa para as pessoas do século XXI descobrir a que ponto (a noção de) natureza é estreita, quando a comparamos ao comportamento da Terra que se abre de repente a seus pés! [...] É inútil alimentar ilusões: estamos tão mal preparados para as reviravoltas da imagem do mundo quanto a Europa de 1492. Sobretudo porque, desta vez, não devemos nos preparar para a expansão do espaço, naquela descoberta de novas terras anteriormente esvaziadas de seus habitantes, naquela gigantesca apropriação de terras que permitiu o que se chamou por muito tempo de «expansão ocidental». Trata-se ainda do espaço, da terra,

da descoberta, mas se trata, agora, da descoberta de uma Terra nova considerada em sua *intensidade* e não mais em sua *extensão*.” (Latour, 2020: 450)

Penso ser relevante pararmos por um instante para refletir sobre estas questões, em vez de darmos a continuidade da produção de determinados objetos como algo inevitável, fundamental ou, ainda, em defesa da tradição. Como argumenta Anna Tsing (2019: 24), em certos aspetos, a tradição pode ser apenas um exemplo de diversidade contaminada que possibilita a perturbação lenta do humano sobre o não humano. O solo fértil tem sofrido as consequências da agricultura intensiva, da monocultura, dos incêndios e das secas. Neste contexto, a extração de barro para a produção de peças de olaria pode ser vista como um mal menor. No entanto, como vimos anteriormente, ações pequenas e contínuas têm impacto nas paisagens à nossa volta. Além disso, fazem parte das reflexões a respeito da relação dos humanos com os não humanos. De certo modo, não se trata apenas da quantidade de peças produzidas naquela localidade, mas sim de refletirmos sobre a relação daquelas pessoas com o solo em seu redor. Em tempos de crise ambiental, as formas como nos relacionamos com os materiais naturais podem ser definitivas para os modos de pensar o futuro. A reflexão sobre a produção material não é algo recente; pelo contrário, é algo que faz parte da nossa história, como nos mostra o mito de Pandora. No entanto, em tempos sem precedentes de aceleração da produção, poderá ser interessante regressarmos a estes pensamentos:

“O mito de Pandora instalou-se na cultura grega como uma história na qual ela só abria a caixa a pedido de outros. O perigo está nessa ânsia física, na curiosidade e no desejo das coisas que estão lá dentro. Ela atendeu os seus desejos, mas, ao abrir a tampa, transformou os doces perfumes em vapores venenosos, eles tiveram suas mãos cortadas pelas espadas de ouro e os suaves tecidos sufocaram aqueles que os traziam. [...] Esses personagens mitológicos dão ideia da ambivalência de que a cultura material sempre esteve cercada desde as origens da nossa civilização.” (Sennett, 2020: 326)

Naquilo que produzimos com as nossas próprias mãos pode estar também a nossa tragédia. Cada vez mais me parecia importante refletir sobre a utilidade dos objetos produzidos, antes de dar continuidade à sua produção. Como diz Sennet (2020: 326): “O objeto material produzido pelo homem não é um fato neutro; é uma fonte de mal-estar por ser feito pelo homem.” No início desta investigação, não sentia este “mal-estar”. Confesso que o meu primeiro impulso era encontrar formas de contribuir para a continuidade da produção de louças de Flor da Rosa. Talvez estivesse inspirado pelo típico impulso de “salvação” das tradições. Ou talvez estivesse influenciado pelos tempos em que vivemos, nos quais a produção parece não poder parar. Tempos nos quais, em relação à produção, a “velocidade, e não a duração, é o que importa” (Bauman, 2021: 15). Mas se é a velocidade de produção o mais importante, torna-se fundamental referir que a velocidade de produção atual de peças utilitárias, sejam elas de barro, plástico, alumínio ou de outros materiais industriais, não é compatível com as noções antigas de resistência e durabilidade. Pois quanto mais descartável o objeto, maior e mais frequente é o seu consumo. E sem o consumo acelerado, a indústria e a economia desaceleram. Bauman reflete sobre estes processos no livro *Vida líquida* (2021), no qual considera que a fluidez da existência contemporânea se fundamenta no consumo e no efêmero. A vida, assim,

“projeta o mundo e todos os seus fragmentos animados e inanimados como objetos de consumo, ou seja, objetos que perdem a utilidade (e portanto o viço, a atração, o poder de sedução e o valor) enquanto são usados. Molda o julgamento e a avaliação de todos os fragmentos animados e inanimados do mundo segundo o padrão dos objetos de consumo.” (Bauman, 2021: 17)

Se todos os nossos objetos fossem duráveis e resistentes, e se nos apegássemos a eles, o mercado não sobreviveria. “Para a sua própria sobrevivência, [o mercado] não pode tolerar clientes comprometidos” (Bauman, 2021: 48). Talvez as louças de Flor da Rosa não tenham deixado de ser utilizadas apenas por serem demasiado pesadas em relação ao plástico, como costumavam justificar os oleiros.

Talvez também tenham se tornado antiquadas, “fora de moda”, monótonas, opostas à novidade. Na vida líquida,

“os objetos têm uma expectativa de vida útil limitada e, uma vez que tal limite é ultrapassado, se tornam impróprios para o consumo, já que «ser adequado para o consumo» é a única característica que define a sua função. Eles são totalmente impróprios e inúteis. Por serem impróprios, devem ser removidos do espaço de vida de consumo [...] a fim de abrir caminho para outros objetos de consumo ainda não utilizados.” (Bauman, 2021: 17)

É claro que isto não acontece apenas com a louça utilitária, mas também com as roupas, os carros, os telemóveis, os móveis, os aparelhos de ginástica, as dietas, os procedimentos estéticos, entre outros. Isto porque “no mundo líquido-moderno, a lealdade é motivo de vergonha, não de orgulho” (Bauman, 2021: 16). As roupas velhas, os carros velhos, os telemóveis velhos trazem vergonha aos seus proprietários, motivo para serem substituídos ou eliminados sempre que possível. O sólido e o estável tornaram-se atributos do passado. E assim, como já foi dito, o lixo vai-se tornando o produto mais abundante no planeta (Bauman, 2021: 17).

Quando os residentes em Flor da Rosa dizem que o seu barro é o melhor de todo o Alentejo, estão a declarar orgulho pela posse e utilização deste material e também pela sua terra. No entanto, nas lojas locais e nas suas casas estão as louças ao gosto contemporâneo, o conjunto de jantar assinado pela artista considerada a revelação do ano, o mais recente modelo de frigideiras antiaderentes. Assim, as louças em casa já não estão a declarar algo sobre a aldeia, mas sim sobre o proprietário desta mesma casa. Como diz Bauman (2021: 19), “vida líquida significa constante autoexame, autocritica e autocensura. A vida líquida alimenta a insatisfação do eu *consigo mesmo*”. O mercado necessita de clientes que estejam sempre à procura de algo que os possa validar, “o mercado sofreria um golpe mortal se o *status* dos indivíduos parecesse seguro” (Bauman, 2021: 48). O mercado de consumo assume que a promessa de satisfação “só permanecerá sedutora enquanto o desejo continuar irrealizado” (Bauman, 2021: 105), ou realizado de modo provisório. Para que isso seja

possível, o mercado de consumo passou a fundamentar-se no engano: “Toda promessa *deve* ser enganadora, ou pelo menos exagerada, para que a busca continue” (Bauman, 2021: 107). Desta forma, o consumismo degradou o conceito de durabilidade e, ao mesmo tempo, promoveu a transitoriedade, promovendo a novidade acima do valor da permanência (Bauman, 2021: 109).

Neste sentido, até as recentes preocupações com o sistema Terra devido ao uso predatório dos recursos naturais, podem ser vistas como uma ameaça “ao fluxo suave das atividades autocentradas da vida líquida” (Bauman, 2021: 20). Optar por uma louça durável pode ser um compromisso demasiado opressor. Mesmo que determinada peça tenha um impacto reduzido na paisagem, talvez não seja a primeira escolha; como diz Bauman (2021: 36): “Uma economia de consumo também deve ser uma economia de objetos de envelhecimento rápido, de obsolescência quase instantânea e veloz rotatividade. E assim, também, de excesso e desperdício.” Na modernidade líquida, há mudança após mudança, só se atribui a qualidade da permanência à transitoriedade (Bauman, 2021: 88), ao efêmero, ao descartável. A sociedade de consumo pode ser vista como a sociedade do excesso e da fartura, ou seja, da redundância e do lixo farto (Bauman, 2021: 110); afinal, todo o ato de consumo, mais cedo ou mais tarde, irá resultar em lixo (Bauman, 2021: 116). Talvez não seja apenas ironia do destino o facto de um dos principais barreiros de Flor da Rosa ter sido transformado numa lixeira a céu aberto.

Eis o problema. No entanto, até que ponto estamos dispostos a mudar? Se, na vida líquido-moderna, a individualidade necessita de objetos de consumo para ser construída (Bauman, 2021: 39), qual será a motivação capaz de promover a desaceleração do consumo? As razões para a mudança estão à vista, várias delas foram referidas nos capítulos anteriores.

Quanto mais refletia, mais questionava a continuidade da produção. Em certo momento, colocou-se a questão política de como agir sobre este tema. Então, perguntava a mim mesmo: devemos continuar a incentivar a produção de peças de olaria mesmo sabendo que estas contribuem para a destruição dos solos e para a acumulação de resíduos? Deve o artesanato ser protegido em debates sobre o crescimento acelerado da produção e sobre a crise climática por ser considerado um

“mal menor”? Questionava ainda: se as louças utilitárias de Flor da Rosa não continuarem a ser produzidas, o que fazer com estes barros locais tão preciosos? Se sugerirmos ao Francisco e a outros possíveis futuros oleiros da região que estas peças já não têm sentido de produção, o que deverão fazer estes artesãos com o trabalho das suas mãos? E, talvez o mais importante, o que deverão fazer com a sua imaginação? Como escreveu o antropólogo Thomas Hylland Eriksen:

“Healthy doses of intellectual and political imagination, bravery and collective determination will be necessary to move ahead, to a world which is cooler, slower and scaled down – in a word, the kind of world anthropologists used to study before acceleration set in everywhere. And we must keep in mind that there can be no return to a pre-modern world.” (Eriksen, 2018: 17)

Talvez a louça utilitária de Flor da Rosa possa ser vista como uma parte importante de uma história sobre o relacionamento entre a terra e as pessoas que por ali passaram – que, para além de ter trazido recursos económicos à comunidade, trouxe também conhecimentos sobre o barro como material natural. Estes conhecimentos poderiam ser utilizados em novas formas de nos relacionarmos com o barro, tornando Flor da Rosa não apenas numa referência em peças utilitárias do passado, mas também numa referência sobre a relação das pessoas com os materiais naturais no presente e no futuro. Talvez Flor da Rosa, através da sua história e dos seus saberes tradicionais, possa integrar novos diálogos entre as pessoas e o solo. Ao pensar em questões como estas, cada vez concentrava mais a minha atenção no barro “cru”, no material natural, tanto nas minhas visitas a Flor da Rosa como nas minhas experiências semanais no *atelier* em Lisboa.

Estava entretanto a chegar o momento em que, segundo a minha proposta do projeto inicial do doutoramento, eu deveria começar a desenvolver uma “ação”; mais especificamente, um projeto de comunicação. Mas com as reflexões acima em mente, comecei a questionar os meus objetivos iniciais. Passo a explicar porquê.

Para desenvolver um projeto de comunicação, eu teria de escolher uma pessoa ou um grupo do qual seria o porta-voz, ou seja, deveria ser escolhido o emissor de uma mensagem. A intenção era seguir um processo de execução comum nas empresas e agências de criatividade, que começa com a identificação de um problema, o desenvolvimento de um *briefing* inicial que apresenta este problema e o seu respetivo contexto, assim como os objetivos que se pretendem alcançar com a solução do problema, apresentando também os recursos disponíveis para tal propósito. Com base nestas informações, seria desenvolvida uma estratégia de comunicação e, a partir dela, um segundo *briefing*, normalmente chamado “*briefing* criativo”, que, por sua vez, traria uma mensagem já direcionada para um público específico. Por exemplo, se o emissor da mensagem fosse um grupo de artesãos, seria necessário definir se o público recetor seriam as instituições locais ou os candidatos a aprendizes. A seguir ao *briefing* criativo, seria o momento de desenvolvimento de uma “ideia”, que daria origem a um “conceito criativo” capaz de abrigar todas as ações desenvolvidas no âmbito deste projeto de comunicação, fosse ele uma campanha publicitária, uma experiência de marca, uma ativação, uma ação de redes sociais, uma ação de relações públicas; enfim, uma ação que viesse a contribuir, na prática, para um impacto positivo na situação inicial. Portanto, sendo o primeiro passo encontrar o emissor da mensagem, considere inicialmente quatro hipóteses de colaboração que passo a descrever.

A primeira hipótese seria trabalhar com artesãos ou artesãs como os emissores de uma mensagem. Devido aos encontros que aconteceram durante o meu trabalho de campo, o oleiro Francisco seria a escolha óbvia. No entanto, como sabemos, o Francisco não tinha a intenção de começar novos projetos ou angariar clientes ou aprendizes. Naquele momento, mal conseguia dar conta de tantas encomendas e das responsabilidades familiares. Para além disso, estava demasiado dececionado com os projetos anteriores nos quais tinha colaborado. Para além do Francisco, não havia outros oleiros disponíveis em Flor da Rosa, nem nas aldeias vizinhas. Ademais, caso houvesse a disponibilidade de pessoas deste grupo para uma possível colaboração, o passo seguinte seria a definição de uma mensagem a ser comunicada; que, devido ao desenvolvimento do projeto, dificilmente estaria relacionada com a angariação de

financiamentos ou de aprendizes, já que a continuidade da produção de louça utilitária ou de outras peças de olaria com o barro local estava a ser questionada. Pelo menos, se realizada através dos modos de produção que temos conhecido até aos dias de hoje. Portanto, à medida que o trabalho de campo avançava, esta possibilidade de colaboração foi perdendo solidez.

A segunda hipótese seria escolher como emissor da mensagem uma instituição local. No entanto, também decidi desistir deste caminho. Depois da primeira conversa com a vereadora Clara, da Câmara Municipal do Crato, e das tentativas de dar continuidade ao diálogo, a conclusão foi que estava fora dos planos das pessoas responsáveis pelos poderes executivos locais um maior envolvimento com um projeto que viesse unir a antropologia e o artesanato, sendo as suas prioridades naquela altura, por exemplo, as obras de infraestrutura e a saúde. Sem o apoio da câmara municipal, ficaram também excluídos como possíveis colaboradores a Escola de Olaria Barros Flor da Rosa e o Posto de Turismo do Crato, pois estes estão vinculados à mesma. Durante o trabalho de campo, notou-se o investimento local em obras públicas muito semelhantes a painéis publicitários, que apresentavam imagens de oleiros como símbolos da identidade local e das atrações turísticas da região. No entanto, para além destes painéis, não se teve conhecimento de outro tipo de ações, nem referentes ao barro, nem aos artesãos e artesãs, nem a possíveis avanços na transmissão de conhecimentos ou no fortalecimento da olaria como atividade económica. Uma parceria com a câmara Municipal iria possivelmente focar-se num destes aspetos, que estão presentes, por exemplo, no Programa Saber Fazer do Ministério da Cultura. Evidentemente, esta é apenas uma suposição, pois não houve abertura para conversas que possibilitassem a definição de uma parceria ou de um problema específico a ser resolvido.

A terceira hipótese seria trabalhar com a comunidade como o emissor de uma mensagem, eventualmente, focando as instituições como público-alvo. Esta hipótese parecia-me interessante por se tratar de uma inversão dos papéis habituais. Por exemplo, o mais comum é vermos painéis publicitários onde mensagens de partidos políticos são direcionadas aos cidadãos. Não é comum vermos nas ruas painéis onde cidadãos aparecem a transmitir mensagens direcionadas para políticos. Neste sentido,

uma colaboração com a comunidade de Flor da Rosa que visasse transmitir uma mensagem específica às instituições, com o intuito de resolver um problema identificado pela investigação e pela própria comunidade, parecia-me ter algo de relevante. No entanto, depois de conversar com várias pessoas, principalmente com o Francisco (artesão), a Teresa (artesã e artista plástica), a Ana (fundadora e gestora da Casa da Olaria) e o André (gestor do espaço Barros Flor da Rosa), acabei por desistir também desta hipótese. Uma das principais razões foi ter compreendido que a comunidade também acabava, de certa forma, por colocar “travões” em determinados projetos relacionados com o artesanato, geralmente, por razões políticas (que foram citadas no Capítulo III). Por exemplo, os desentendimentos entre moradores apoiantes do Partido Socialista e do Partido Social Democrata ou, ainda, a rivalidade entre os residentes em Flor da Rosa e os do Crato, no sentido em que os moradores de Flor da Rosa muitas vezes sentem que o Crato se apropria da tradição do artesanato como se fosse sua. Portanto, cheguei à conclusão de que haveria poucos alicerces capazes de sustentar uma colaboração com as pessoas daquela comunidade para o desenvolvimento conjunto de um projeto de comunicação.

Para além destas razões, que inviabilizaram as três primeiras hipóteses, havia dúvidas sobre o desenvolvimento de um projeto que apoiasse a continuidade da produção de peças de barro, pois questionava também ideias que aliam estes processos ao conceito de “sustentabilidade”. Quanto mais conhecia a produção artesanal de perto, mais se desfazia o mito de olhar para todo o artesanato como algo “sustentável”. A utilização de barro industrial, de fornos elétricos, de vidrados, enfim, todo o processo de produção deixou de me parecer inofensivo. Sobretudo, quando pensamos nos estragos que pode causar na paisagem. No capítulo anterior, tratei do conceito de “sustentabilidade”, entretanto, permitam-me que acrescente ainda um pensamento de Ailton Krenak sobre este tema:

“Outro dia fiz um comentário público sobre a ideia de que a sustentabilidade era uma vaidade pessoal, e isso irritou muitas pessoas. Acusaram-me de estar a fazer uma afirmação que desorganizava uma série de iniciativas que tinham como propósito educar as pessoas sobre o gasto excessivo de tudo. Eu concordo que

precisamos de nos educar sobre isso, mas não é inventando o mito da sustentabilidade que vamos avançar. Tal como quando inventamos as religiões, o mito da sustentabilidade só serve para nos enganarmos. Há quem se sinta muito confortável a contorcer-se no ioga, a penar no caminho de Santiago ou a escalar os Himalaias, convencido de que, com isso, está a elevar-se. Na verdade, tudo isto é apenas fricção com a paisagem, não tira ninguém do ponto morto. [...] se passámos pela experiência urbana intensa de nos tornarmos consumidores do planeta, a dificuldade em fazer o caminho de regresso deve ser muito maior. Por isso, acho que seria irresponsável dizer às pessoas que, se economizarmos água ou só comermos comida orgânica e andarmos de bicicleta, vamos diminuir a velocidade a que estamos a comer o mundo – isto é apenas uma mentira bem embalada.” (Krenak, 2020: 83-84)

Enquanto pensava no desenvolvimento de um projeto que visasse colaborar com aquela comunidade, pensava também que este deveria ser coerente com os diálogos e as leituras que fizeram parte do percurso desta investigação. Pensar a produção e o *design* das coisas é também antecipar o futuro (Ingold, 2013: 71), pois os objetos criados pelas nossas mãos levam com eles, intrinsecamente, os nossos sonhos e esperanças, tanto quanto o peso do material e da responsabilidade perante o mundo à nossa volta. Portanto, à medida que avançava, também me afastava da ideia de criar um projeto de comunicação que incentivasse ou que contribuísse para a continuidade de produção de peças, principalmente, por questionar o seu propósito. Assim, afastei-me da ideia de colaborar com instituições e pessoas que pudessem ter esse intuito.

A quarta hipótese, e também a última pois deu origem à ação realizada, nasceu de uma ideia inspirada por Bruno Latour. A hipótese sugeria adotar o barro como emissor de uma mensagem e tendo como público-alvo a comunidade e as instituições. Quando foi formulada a proposta de criar um projeto de comunicação em conjunto com a comunidade, não tinha sido imaginada a possibilidade de que o emissor da mensagem poderia ser um material natural, sempre se tinha imaginado que este seria um grupo de pessoas ou uma pessoa específica. No entanto, este exemplo citado por Latour abriu um novo caminho:

“Os holandeses, por exemplo, mostraram-se capazes de eleger no mesmo momento, desde o século XIII, os membros para representar os sujeitos humanos e os representantes que têm assento na Autoridade Nacional de Águas [Rijkswaterstaat], cujas decisões são seguidas, com atenção, pelos criadores de bezerros, vacas e pintinhos, bem como pelos produtores de tulipas. Parece que não há nada de surpreendente no fato de um país construído artificialmente por diques e pólderes dar às potências do mar e dos rios uma representação digna de sua soberania. Afinal, se os Mestres da Água errarem seus cálculos, toda a Holanda desaparecerá, submersa no mar do Norte, como ocorreu com a Atlântida.” (Latour, 2020: 423)

Ao apresentar o exemplo holandês como um caso bem-sucedido, Latour também apresenta o exemplo dos produtores de amêndoas californianos como o oposto. “Eles também dependem tanto das potências da água que, sem elas, seu vale verde seria um deserto de areia queimado pelo Sol” (Latour, 2020: 424). No entanto, sem haver ninguém a representar a água, este aquífero está a ser bombeado cada vez mais profundamente, mesmo em tempos de seca. Ao ponto de cada agricultor começar a roubar água aos seus vizinhos, fazendo com que o solo comece literalmente a baixar sobre os seus pés. “O egoísmo pode ser «sagrado», mas não quer dizer que seja lúcido”, lembra Latour (2020: 424-425). O “bom governo” da água, do solo e do ar necessita de vozes representativas, ou seja, de porta-vozes, com os quais seja possível dialogar e chegar a acordos, sem permitir que as soluções para as “questões ecológicas” habitem em patamares utópicos, não habitados pelos vivos e portanto impossíveis de atuar (Latour, 2020: 427). Começava então a nascer a ideia de dar voz ao solo.

Podemos pensar que se “a história tornou os seres humanos equivalentes às forças naturais, inversamente, a natureza deve ser dotada de direitos fundamentais semelhantes aos conquistados pelo homem ao longo da história” (Tavares, 2012: 231). Ou, pelo menos, de forma a moderar a violência humana contra o mundo natural, talvez possamos buscar novos modos de interação. Talvez seja necessário encontrar

novos intervenientes e novas formas de dialogar, que possam ir além de limites políticos, religiosos e geográficos. Na crise da representação poderá, eventualmente, haver mais espaço para a imaginação humana, por mais difícil que seja fazer esta mudança na nossa forma atual de pensar. Como diz Krenak (2022: 66): “A sinuosidade do corpo dos rios é insuportável para a mente reta, concreta e ereta de quem planeja o urbano.” Como vimos anteriormente, em certas sociedades, muito comuns na América do Sul, mas também na América do Norte, os não humanos são dotados de atributos como a intencionalidade, a subjetividade e os afetos, portanto apresentam-se como “uma coleção de sujeitos com os quais os homens tecem relações sociais dia após dia” (Descola, 2023: 154). Inspirada nestas referências e pensamentos, a proposta aqui apresentada é também permitirmos alguma flexibilidade nas linhas narrativas. Assim, nasceu a hipótese de o solo assumir maior protagonismo neste caso etnográfico, como se pudesse, para além de ser considerado uma coisa, de alguma forma, também ser considerado uma não-coisa. Ou seja, assumir que o solo, que é considerado material, possui também algo supostamente imaterial como o poder de comunicar. Neste caso, a noção de “coisa” teria um papel heurístico, em vez de apenas analítico (Holbraad, 2012: 23), contribuindo para explorarmos novas formas de pensar.

Se os holandeses procuram dialogar com a água, por que não podemos experimentar atribuir voz ao solo? Foi este o meu pensamento quando decidi dar uma representação digna ao solo de Flor da Rosa, elegendo-o como o emissor de uma mensagem nesta ação de comunicação. O objetivo será dar voz a este material natural, que talvez tenha sido o maior responsável pelo surgimento e pelo desenvolvimento da comunidade de Flor da Rosa. O solo teria então um porta-voz. Algo que poderá ser relevante, principalmente num momento em que tanto se pensa a ação da humanidade sobre o planeta, o impacto da mão humana sobre os materiais naturais. Afinal, por que razão não poderíamos optar por atribuir uma voz ao solo com o qual “dialogamos” há tanto tempo? Como diz Latour: “Se vocês se surpreendem que se dê voz à «Floresta», então também devem ficar surpresos ao saber que um presidente fala como representante da «França»” (Latour, 2020: 410). Os atores escolhidos para o diálogo são aqueles que estão no cenário, sobretudo diante de um mundo visto como Gaia, que reage às nossas ações. O cenário deixa de ser apenas paisagem e passa à

interação: “Foi-se o tempo em que os humanos falavam entre si diante de uma plateia de coisas inertes. Se falam uma linguagem articulada, é porque o mundo também é articulado” (Latour, 2020: 412). Se nos tínhamos esquecido de ouvir a voz dos materiais naturais, se nos tínhamos esquecido de lhes dar representatividade, as mudanças globais vieram para nos lembrar que as mensagens podem estar nos solos, nas rochas, nos oceanos, nos rios, nas nuvens, nas florestas. Os primeiros a decifrar estas mensagens foram os cientistas, que se tornaram ativistas desta nova questão social. Foram eles que colocaram, por exemplo, a acidificação do oceano e a decapagem do solo na agenda política (Latour, 2020: 412). Neste contexto, quanto ao papel dos antropólogos, Eriksen (2018: 18) escreve: *“The anthropological voices should be heard loudly and clearly as part of the polyphonic chorus of knowledges.”* Portanto, optou-se pelo desenvolvimento da quarta hipótese, criando o papel de porta-voz do solo, para tentarmos juntos imaginar o que o solo nos terá a dizer sobre a nossa relação com o barro.

Convém recordar que a proposta de ação apresentada inicialmente previa que, depois de dois anos de investigação, incluindo nove meses de trabalho de campo, seria desenvolvida uma ação de comunicação que tentaria responder à seguinte questão: “Poderá este projeto de investigação-ação contribuir para fortalecer as narrativas em torno dos objetos e os diálogos entre os artesãos, a comunidade e as instituições locais, regionais, nacionais e, eventualmente, internacionais?” Como podemos notar, a formulação desta questão, na altura em que foi formulada, acabou por excluir o “material” – foram referidos apenas os “objetos”, mas não o barro, nem o solo. Neste outro fragmento da proposta também podemos notar que, devido às leituras realizadas até à altura em que a proposta foi apresentada, eu estava mais focado nas questões do objeto do que nas dos materiais:

“Um objeto criado à mão tem uma história, que une na mesma linha temporal a história dos materiais utilizados e a história da pessoa que o criou. Tornar a narrativa desta história mais eloquente e relevante pode agregar valor a este objeto (García Canclini, 2014: 59), um fator determinante para a sua integração na

sociedade e para a continuidade da produção (Pereda, 2021). Esta é uma das premissas deste projeto de comunicação.”

No entanto, chegado o momento de desenvolver a ação de comunicação, foi necessário rever estes pensamentos e objetivos. Nesta altura, não se apresentavam condições ou vontades para “agregar valor” aos objetos de forma a contribuir para a “continuidade da produção” dos mesmos. Para além dos pensamentos apresentados anteriormente, de forma a deixar o mais evidente possível a opção de seguir pela quarta hipótese, permitam-me que enumere algumas razões que justificam a mudança de foco deste projeto, dos objetos para o material natural. (1) O principal atributo das louças utilitárias de Flor da Rosa sempre foi a resistência ao fogo e ao choque (portanto, a durabilidade), o que resultava de uma mistura específica de barro branco e vermelho. A partir do momento em que os barros locais foram substituídos pelo barro industrial, que se parte mais facilmente, estas louças tradicionais perderam a sua razão principal de procura, comprometendo assim a sua continuidade e a sua própria existência. (2) A decadência da produção de louça utilitária em Flor da Rosa foi acentuada por vários fatores: por exemplo, pela introdução de materiais como o plástico e o alumínio. No decorrer dos anos, o barro foi sendo desvalorizado, principalmente, por ser demasiado pesado. Esta decadência, até hoje, não encontrou forma de ser revertida. (3) É de entendimento comum entre os residentes locais que o valor destas peças estava associado ao barro e não ao *design*. As peças sempre tiveram formas simples, com o objetivo de serem “úteis” e não “decorativas”. Portanto, podemos supor que talvez não faça sentido continuar a produzi-las com outros tipos de barro ou com o propósito de decoração. (4) As 14 peças de louça utilitária original de Flor da Rosa, que muitas vezes foram anunciadas como “certificadas” devido ao seu *design* originário daquela aldeia, nunca chegaram, de facto, a receber nenhum tipo de certificação oficial. (5) Muitas das peças perderam a sua utilidade quotidiana, como, por exemplo, os cântaros e os cantis. A partir do momento em que uma louça denominada “utilitária” perde a sua “utilidade”, tem a sua existência comprometida. (6) Apesar de ter sido o combustível económico daquela comunidade, o barro local deixou de ser utilizado nos finais do século passado. Atualmente, é utilizado apenas em encomendas pontuais feitas ao oleiro Francisco ou, em raras ocasiões, em aulas na

Escola de Olaria Barros Flor da Rosa. Por razões apresentadas anteriormente neste texto, talvez não seja o caso de regressarmos à extração do barro em maiores quantidades. Seria questionável continuar a utilizar um recurso tão valioso como o solo local para criar uma louça “utilitária” que já não possui “utilidade”. (7) Incentivar a continuidade da produção de louça utilitária em Flor da Rosa nos dias de hoje, feita com barro industrial, seria, de certo modo, criar uma ilusão de continuidade de um saber-fazer tradicional.

Portanto, reforço que a ação de comunicação proposta no âmbito desta investigação em vez de desenvolver os diálogos à volta dos objetos de barro, como proposto inicialmente, propõe-se desenvolver diálogos à volta do próprio barro, como parte do solo fértil e como material natural; principalmente, na fase anterior àquela em que é moldado em objeto. Como diz Robert Borofsky (2019: 138): *“Anthropological researchers have primary ethical obligations to the people, species, and materials they study.”* Considero relevante notar que o autor incluiu nesta frase a palavra “materiais”. Nesta investigação, o material, ou seja, o solo, teve uma voz tão importante que me fez sentir a necessidade de uma retribuição, através de um tratamento que refletisse dignidade e respeito. Esta escolha foi também fundamentada no facto de que existe na antropologia um uso de práticas artísticas que já está consolidado.

Os objetivos desta ação consistem em: refletir sobre a relação entre as pessoas e o barro, o solo e a terra ao seu redor; refletir sobre a relação entre pessoas e o barro como material natural; refletir sobre a perceção de “barro” versus “solo”; dar voz ao solo, do qual o barro faz parte, de forma a reforçar os diálogos à volta deste material natural; valorizar o solo local (do qual fazem parte diferentes tipos de barros), as suas características, as suas histórias e a sua relação com a comunidade (esta valorização não estará focada em motivos de orgulho mas, antes, na noção de solo fértil); valorizar o saber-fazer tradicional, através de histórias em torno das peças produzidas em Flor da Rosa, que venham a representar o respeito pelo percurso histórico do barro/solo/terra e da forma como este está relacionado com a comunidade local.

Talvez esta ação nos possa ajudar a imaginar uma relação entre as pessoas de Flor da Rosa e o solo que se estenda para além do planeamento económico ou político, ou ainda para além do planeamento humano, através da inclusão de outros agentes

históricos (neste caso, o solo como agente não humano), assim como da inclusão da diversidade de espécies que nele habitam. As trajetórias dos agentes humanos cruzam-se com as dos não humanos – portanto, o impacto causado na paisagem é o resultado destas ações em conjunto. Estas vozes, somadas, podem compor os ritmos polifônicos das paisagens (Tsing, 2019: 110).

Neste contexto, foi proposto o exercício literário de criar um narrador não humano, como uma tentativa de reflexão sobre paisagens mais diversas e sobre o presente e o futuro das relações sociais mais que humanas.

Tim Ingold (2022: 25) sugere que a vida é vivida ao percorrer caminhos e não somente estagnada em lugares específicos: “É pelos caminhos que também as pessoas crescem no conhecimento do mundo à sua volta, e descrevem este mundo nas histórias que contam.” Como antropólogos, ao percorrer estas linhas feitas pelas pessoas sobre a terra, podemos tentar descobrir o que nela tem sido escrito sobre os seus encontros e desencontros, origens e destinos. Podemos tentar “ler” a terra e passo a passo podemos refletir sobre o que ela nos tem a dizer a respeito da sua relação com as pessoas. Anna Tsing (2019: 82) diz-nos que “paisagens são sempre histórias”, e que compreende as histórias como rastros de sinais humanos e não humanos (Tsing, 2019: 94). Se concordarmos com esta autora, então, como poderemos aprender com estes sinais? A autora complementa a sua afirmação dizendo que uma encosta verdejante pode ser vista como um “palimpsesto de movimentos humanos e não humanos: uma biografia comunitariamente entrecruzada” (Tsing, 2019: 82). Na terra, ou seja, neste elemento fundamental das paisagens mais que humanas, podemos rastrear detalhes e reunir histórias que estão registadas sobre camadas e camadas deixadas pela passagem do tempo:

“Paisagem: na maioria das vezes usamos esse termo para imaginar o pano de fundo para a ação humana. Se nos preocuparmos com a habitabilidade, no entanto, teremos que descobrir como tornar as paisagens animadas, protagonistas de nossas histórias. O problema não é apenas a agência de não humanos. Essa formulação geralmente leva a histórias de díades humanos/não humanos. Até aqui tudo bem, mas nenhuma díade humana/não humana vai longe o

suficiente ao fazer a habitabilidade mútua de todo um conjunto de organismos de que precisamos para sobreviver.” (Tsing, 2019: 94)

Uma paisagem pode ser vista como uma formação, que pode ser tanto material como imaginária, e que reúne seres vivos e também coisas, como o solo, as rochas e a água (Tsing, 2019: 247-248). É também importante notarmos que, segundo as definições que estamos a adotar, o solo é uma coisa, não um objeto. Quanto a esta afirmação, Tim Ingold argumenta que, no ensaio de Alfred Gell apresentado no livro *Arte e agência* (2018), a agência do objeto é tratada como a intencionalidade de “quem faz” projetada no “objeto feito”; no entanto, no caso de um material como o solo, a agência não está necessariamente na interação com o humano, mas nas forças e nos fluxos do próprio material natural, sendo o humano apenas um “companheiro de viagem” do material (Ingold, 2013: 96). Assim, Ingold (2013: 98) questiona: *“For material things to be enrolled in cognitive process, must they already have been rendered in cultural forms? Why should people think with artefacts alone? Why not also with the air, the ground, mountains and streams, and other living beings?”* Talvez seja possível não estarmos tão focados nas interações entre cérebros, entre corpos e objetos no mundo, mas também nas correspondências dos fluxos materiais e da percepção sensorial (Ingold, 2013: 96). Bruno Latour também sugere que os materiais naturais inertes, como por exemplo o solo, necessitam de uma maior relevância nas nossas reflexões e, para isso, podem, inclusive, ser importantes personagens de uma história. Para este autor, é possível criar narrativas que incluam agentes “humanos” dotados de objetivos ou vontades, e objetos da “natureza”, sem objetivos ou vontades, mas com impacto na narrativa. Pouco importa se a personagem apresenta uma vontade ou intencionalidade ou apenas uma força; em ambos os casos, estarão a agir sobre a história porque “é a tensão que faz o ator” (Latour, 2020: 92).

“Como explicar que as ciências sejam, simultaneamente, o que multiplica as *potências de agir* – o que se chama em inglês de *agency* – e o que pretende falar de agentes transformados em “seres materiais” supostamente inertes? [...] os personagens são dotados de capacidade de ação; qualquer que seja, aliás, a *figuração* dada a

esses personagens, alguns dos quais pertencem claramente ao repertório dos humanos e outros ao repertório dos «seres na natureza».” (Latour, 2020: 86)

Ainda sobre a questão da agência, Anna Tsing (2012: 66) argumenta que “a criação do mundo ocorre quando organismos encontram nichos dentro dos quais vivem uns com os outros; não há problema em chamar este processo de «agência» não humana”. Um destes nichos pode ser o solo, que reúne um emaranhado de percursos, um entrelaçamento de relações entre humanos e não humanos. Olhar mais atentamente para o solo pode ajudar a repensar a nossa própria trajetória e a forma como interagimos com outras espécies e materiais no fazer do mundo (Tsing, 2019: 76). Independentemente das palavras utilizadas para definir a ação do solo, o fundamental será incluímos a mesma nas nossas reflexões, pois,

“the generativity of action is that animate life itself, and lies in the vitality of materials. We need a theory not of agency but of life, and this theory must be one – as Barad put it – «that allows matter its due as an active participant of the world’s becoming» (Barad, 2003, 803).” (Ingold, 2013: 97)

A proposta desta ação é que o solo não seja apenas cenário, mas personagem, de modo a que a sua voz seja ouvida como narrador de histórias através de um exercício literário, que será descrito mais adiante. Ao darmos voz ao solo, ao tentarmos ouvi-lo, talvez tenhamos muito a aprender. Ailton Krenak diz-nos (2022: 101): “Meus grandes mestres da vida são uma constelação de seres – humanos e não humanos.” E Anna Tsing (2019: 17), sob outra perspetiva, diz-nos, que “é hora de recuperar a história e permitir a entrada de não humanos, assim como historiadores sociais se abriram para as histórias de povos colonizados, povos indígenas, pessoas de cor e mulheres no final do século XX”. Como diz Descola (2023: 155), podemos também “ressuscitar” um termo caído em desuso, o “animismo”, não para objetivação dos seres da natureza mas sim para pensar o relacionamento dos humanos com os não humanos. Em *Beyond Nature and Culture* (2023), ao tratar o animismo, Descola

geralmente descreve os não humanos como os animais e as plantas – no entanto, à luz do pensamento de Bruno Latour, por exemplo, sobre Gaia e sobre um planeta que se comove com as nossas ações, a sugestão desta proposta é tratarmos também como não humanos os materiais naturais como a água e o solo. Ao refletir sobre o animismo como uma opção cultural entre muitas para classificar o que todos sabem sobre a natureza, Tsing (2019: 80-81) relembra-nos que não podemos fazer perguntas sem considerar todas as ferramentas que temos para indagar – “A história das perguntas e a história das paisagens vivas se entrelaçam aqui”, numa abertura fundamental para novos diálogos. Se, antes, o desafio de análises académicas dos materiais estava mais associado à representação, agora está associado à animação, através do envolvimento do investigador ou da investigadora com o material, considerando “material” as coisas genéricas em nosso redor e não apenas coleções académicas (Tsing, 2019: 141). Seguindo Latour, Anna Tsing (2019: 143) argumenta que, em vez de um mestre da natureza, os analistas podem imaginar-se como parte da diversidade terrestre, numa “relação antro-po-material composta de envolvimento humanos e não humanos”. Ainda que a voz do material seja emitida através do conhecimento dos analistas, podemos, por via deste tipo de aparato, criar abertura para novos entendimentos. Por mais que se possa argumentar que não humanos só ganham vida por meio da compreensão do humano, Tsing sugere que imaginemos a hipótese de que não humanos poderiam ser perfeitamente animados sem nós; afinal, um material não responde apenas ao humano, responde a outro material também. “Nem tudo é sobre nós”, escreve Tsing (2019: 141-142). Na sua argumentação à respeito dos nossos diálogos com o não humano, Tsing (2019: 144-145) menciona ainda outra abordagem que alcançou proeminência na antropologia: o novo animismo, citando teóricos como Eduardo Viveiros de Castro e Rane Willerslev, que defendem uma abertura na investigação antropológica às “formas não ocidentais e não modernas de habitar e fazer o mundo. Nos mundos que eles descrevem, outros seres são «pessoas» animadas, tão vivas e tão sociais quanto os humanos”. Ainda que, nesta abordagem, os outros seres possam ser extensões das nossas esperanças e sonhos, podem ter-se aberto caminhos para abstrações em oposição às descrições práticas de seres animistas, que podem ser inspiradoras na procura de soluções para novos problemas (Tsing, 2019: 145). Ou ainda, podem incentivar a utilização de aparatos que nos podem

ajudar a superar o medo do enfrentamento de questões que envolvem as interações entre humanos e não humanos.

Então, poderá o solo agir como teórico em diálogo com as nossas conceptualizações analíticas? Poderá o solo tornar-se o meio pelo qual novos pensamentos e diálogos possam vir a emergir? Ao seguirmos por este caminho, estamos a propor que o material natural possa, talvez, tornar-se não apenas a base da ciência do concreto mas também a base para o pensamento que pode ser “selvagem” o suficiente para perturbar a economia intelectual da própria análise, inclusive a análise antropológica (Holbraad, 2012: 16). Assim, podemos também buscar novas formas de refletir e questionar “a distinção entre as coisas como estão no mundo e conceitos vários e variáveis que as pessoas possam anexar-lhes” (Holbraad, 2012: 20). Neste modo de análise, podemos refletir sobre a capacidade que os materiais têm de criar transformações concetuais em si mesmos (Holbraad, 2012: 28), em virtude das suas características materiais. Propomos incluir a voz do material nos diálogos que envolvem os modos como as pessoas o pensam e o definem. Ao imaginarmos esta espécie de movimento entre materiais concretos e conceitos abstratos (Holbraad, 2012: 29), podemos também refletir sobre o que as características dos materiais e as suas transformações nos podem dizer sobre a origem de determinadas formas da sua conceptualização (Holbraad, 2012: 28).

O barro age, pois é também força e resistência, assim como um rio é correnteza. E o seu desvio pode mudar uma geografia e também a história de uma população, pois o barro também pode ser enxurrada ou deslizamento. A ação do barro também será diferente se este for visto como parte do solo fértil ou como recurso, como matéria viva ou como matéria morta. Como coisa do mundo natural será sempre diferenciado dos sujeitos do mundo humano, mas os atores de uma história podem ter múltiplas formas e capacidades, assim como nunca param de permutar as suas propriedades. “No fim das contas, a distinção entre humanos e não humanos não tem mais significado do que a distinção Natureza/Cultura”, assevera Latour (2020: 100). Fazem parte do mesmo mundo, das mesmas mudanças. Não faria sentido colocar o barro e o artesão em caixas separadas. “A distinção entre humanos e não humanos e as diferenças entre cultura e natureza têm de ser tratadas da mesma maneira: para ter

a certeza de que não os utilizamos como recursos, mas como objetos de estudo”, diz ainda Latour (2020: 101). Talvez o cenário atual seja o momento de criar narrativas nas quais todos os atores envolvidos na história possam ser ouvidos, como diz Krenak:

“Estamos vivendo num mundo onde somos obrigados a mergulhar profundamente na terra para sermos capazes de recriar mundos possíveis. Acontece que, nas narrativas do mundo onde só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças” (Krenak, 2022: 37).

Talvez, numa altura de mudanças globais, seja importante criar narrativas sobre as nossas relações uns com os outros, incluindo histórias de linhas emaranhadas dos percursos de humanos e de não humanos, pois a performance destas ecologias pode oferecer modelos de conscientização ambiental para os nossos tempos (Tsing, 2019: 41). A interdisciplinaridade pode criar pontes entre a academia e outros contextos de reflexão, para assim incentivar modos mais holísticos e abrangentes de compreender os impactos das nossas ações no sistema Terra (Elixhauser *et al.*, 2024: 5).

Segundo o pensamento de alguns povos nativos da Amazónia, as entidades do mundo são todas feitas de uma substância interna que está presente nos corpos humanos, nos animais, nas plantas e também no húmus (Descola, 2023: 162). Se fizermos um exercício de imaginação, talvez possamos visualizar humanos e não humanos mais próximos, mais semelhantes e como partes da mesma paisagem.

Essas narrativas não têm necessariamente de tanger a fábula ou a ficção fantástica; pelo menos, não é esse o caminho pretendido neste projeto. A proposta aqui é questionar narrativas do passado e propor outras que nos façam refletir sobre a presença do que antes era apenas cenário, como agente na nossa história. Além disso, é proposto refletir sobre as próprias narrativas da investigação. Como diz Tim Ingold:

“Could certain practices of art, for example, suggest new ways of «doing» anthropology? If there are similarities between the ways in which artists and anthropologists study with the world, them

could we not regard the artwork as a «result» of something like an anthropological study, rather than as an «object» of such study?”
(Ingold, 2013: 8)

Talvez estas narrativas nos venham a ensinar algo que as crianças indígenas já sabem: “O que as nossas crianças aprendem desde cedo é a colocar o coração no ritmo da terra” (Krenak, 2022: 118). Ou talvez venham a aumentar a resistência dos saberes antigos à passagem do tempo; pois, como diz Sennett (2020: 16), o essencial da vida é que nada perdura e, portanto, talvez a linguagem e as palavras nos possam ajudar, por assim dizer, a nadar contra as águas turbulentas do tempo. Antes de avançarmos, permitam-me dizer que o potencial daquilo que o solo nos poderá dizer irá depender daquilo que consigo fazer com base nas minhas leituras, observações, entrevistas e experiências com este material natural (Tsing, 2019: 68), além das minhas capacidades de imaginação e de escrita. Em vez de apenas procurar apresentar “factos científicos”, tenta-se com este projeto torná-los a base de narrativas que nos possam ajudar a imaginar outros cenários possíveis.

Confesso estar consciente das dificuldades inerentes a este tipo de narrativa, ou seja, a dificuldade da opção de utilizar um narrador não humano, o solo. Como por exemplo, a dificuldade de tornar o narrador convincente. Anna Tsing (2019: 91), no artigo “Em meio à perturbação: simbiose, coordenação, história e paisagem”, também parece confessar algumas incertezas sobre este tipo de abordagem. No entanto, determinada em prosseguir com estas experiências, afirma:

“É este o novo animismo de que precisamos – não limitado a animais singulares, em seus paralelos com humanos, mas distribuído entre paisagens de habitabilidade. Em meio a perturbações, simbioses, coordenações, histórias, as paisagens oferecem o inesperado.” (Tsing, 2019: 116)

Apesar das dificuldades, este tipo de pensamento incentivou-me a prosseguir com o desenvolvimento das narrativas apresentadas no próximo capítulo. Talvez possa

ser um contributo para o desafio de contar histórias que envolvam todos os tipos de vozes, sejam humanas ou não humanas, na tentativa de enfrentar os desafios analíticos do pensamento sobre o Antropoceno (Tsing, 2019: 264). Ao combinar vozes humanas e outras vozes da paisagem, podemos estar a criar espaço para a voz da diferença e, com ela, para novas possibilidades de reflexão.

Mais concretamente, a ideia desenvolvida foi criar narrativas ficcionais, na forma de contos, à volta do barro local e tendo o solo como narrador. Uma das razões da criação de trabalhos literários em vez de peças de olaria nasce do intuito de preservar e demonstrar respeito pelo resistente barro de Flor da Rosa, visto aqui como uma parte valiosa do solo fértil e como personagem de muitas histórias, e não simplesmente como recurso. Portanto, as 12 obras propostas não são feitas de barro, mas de palavras. O solo narrador pode ser visto como a única “testemunha” que relaciona todas estas histórias, pois esteve sempre presente, sob os pés de quem por lá passou. Uma testemunha que lá esteve desde o início da povoação e permanece até hoje. Em cada um dos contos, o solo irá narrar uma história à volta de uma peça de olaria; na maior parte deles, um tipo específico de louça utilitária de Flor da Rosa. Estas histórias são inspiradas sobretudo nos relatos dos residentes da aldeia, em factos e acontecimentos do passado, dos quais tive conhecimento durante os meses de trabalho de campo.

A investigação etnográfica pode também ser vista como uma *performance* que nos pode apresentar um conjunto de histórias com poder e imaginação (Clifford & Marcus, 1986: 99); neste caso, as pessoas contaram-me histórias das quais fizeram parte e outras que tinham ouvido alguém contar. Histórias dentro de histórias, que, para além de palavras, trazem com elas outros sinais, como gestos, expressões faciais e articulações espaciais (Clifford & Marcus, 1986: 117). Algumas das histórias são também inspiradas em descrições ou factos encontrados na revisão bibliográfica feita para esta investigação. Gostava de reforçar que, apesar de terem como base a pesquisa etnográfica, são obras de ficção, pois grande parte da narrativa é fruto da minha imaginação. Os contos estão aqui apresentados como um complemento mais experimental do estudo, estando assim abrangidos por uma maior liberdade poética. A escrita da investigação foi baseada na ética e no método etnográfico, ou seja, nas

anotações do diário de campo, em transcrições fiéis de entrevistas e relatos de vida e nas referências bibliográficas. Por sua vez, a escrita dos contos assume que o social e o poético podem ser vistos, em certos aspetos, como inseparáveis e que, portanto, os géneros académicos e literários podem, em determinados casos, interligar-se de forma experimental e ética (Clifford & Marcus, 1986: 2). Enquanto no texto da investigação se procurou o máximo possível de transparência, honestidade e lucidez, no texto dos contos, partindo de factos, de relatos e de conhecimento científico, abriu-se espaço para a imaginação, através de processos literários como a metáfora, a figuração e a narrativa, num exercício que talvez possa ser visto como residente na ténue fronteira entre a ciência e a arte (Clifford & Marcus, 1986: 3-4). Afinal, como diz James Clifford em *Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography*:

“Who has the authority to separate science from art? realism from fantasy? knowledge from ideology? Of course such separations will continue to be maintained, and redrawn; but their changing poetic and political grounds will be less easily ignored.” (Clifford e Marcus, 1986: 25)

Se, como etnógrafos, temos a consciência de que não podemos ter o controlo das histórias que narramos (Clifford & Marcus, 1986: 121), talvez faça sentido assumir este facto e, em certos casos, contarmos também histórias em que abrimos mão do controlo e, assim, criamos espaço para que nelas exista também aquilo que acreditamos como sendo algo de misterioso. Como diz o antropólogo Stephen A. Tyler:

“It is, in a word, poetry — not in its textual form, but in its return to the original context and function of poetry, which, by means of its performative break with everyday speech, evoked memories of the ethos of the community.” (Clifford & Marcus, 1986: 125-126)

As histórias que as pessoas de Flor da Rosa contaram trazem com elas as memórias, as interpretações e a imaginação destas mesmas pessoas e também de

outras, pois algumas histórias foram sendo contadas de geração em geração. Através dos contos, estas memórias, imagens e interpretações serão integradas tanto no espírito do escritor como do leitor (Clifford & Marcus, 1986: 125), de modo a aceitarmos a complexidade das histórias e o facto de, devido à diversidade de histórias que se interligam, não existirem narrativas singulares (García Canclini, 2014: XIX). Ou ainda, se assumirmos que ciência e arte não são opostos mas complementares (Clifford & Marcus, 1986: 243), podemos olhar para este exercício literário como uma procura por incluir na etnografia formas mais imaginativas de escrever (Clifford & Marcus, 1986: 244). Durante os meses de trabalho de campo, não estive apenas a observar o barro, mas também estive a sentir o barro com as minhas próprias mãos, com o tato. Tim Ingold (2013: 72) sugere que, às vezes, o tato pode-nos dizer coisas que o olhar não consegue, pois quando observamos algo com demasiada proximidade a imagem pode ficar desfocada. Talvez as mesmas mãos que sentiram o barro cru de forma tão íntima sejam capazes de dizer algo que nos escapa, por exemplo, ao olharmos para as peças de barro cozido.

O objetivo de dar voz ao solo é, sobretudo, dedicar-lhe algum tempo da nossa atenção. Os contos não pretendem apresentar respostas para questões concretas. Pelo contrário, tentam ser abertos o suficiente para deixar espaço para a reflexão. Talvez possam ocupar o papel de desafiar novas questões ao abrirem também espaço para alguma subjetividade. O pretendido não é apenas narrar factos reais de forma mais ou menos engenhosa, mas sim procurar outras visões da realidade, destacando as suas incongruências e complexidade (Clifford & Marcus, 1986: 15). Sem deixar, também, de assumir as limitações de quem escreve. Afinal, como diz James Clifford, *“every version of an «other,» wherever found, is also the construction of a «self»* (Clifford & Marcus, 1986: 23), e isto pode tornar-se ainda mais evidente quando a visão do outro é acompanhada de forma intencional pelos recursos da imaginação. Por meio da escrita, pretende-se unir os conhecimentos obtidos através da etnografia aos recursos da literatura – afinal, *“ethnography is hybrid textual activity: it traverses genres and disciplines”* (Clifford & Marcus, 1986: 26). O que não significa que etnografia seja literatura, mas sim que estas podem caminhar juntas. Seguindo Latour, o antropólogo Néstor García Canclini (2014: 13) argumenta que, num mundo em

constante mudança, onde o que se compreende por “social” é composto por uma combinação flexível de estruturas e de redes de atores, talvez possamos incluir em trabalhos etnográficos narrativas que procurem formas eloquentes de expressar esta complexidade. Além disso, argumenta que o conhecimento científico aliado à reflexão artística, através da junção de conceitos e metáforas, pode encontrar formas de criar tensão entre a tradição e a inovação (Canclini, 2014: 30).

É também importante esclarecer a razão de ter decidido dar voz ao solo e não ao barro ou à terra. Neste ponto, também a ficção se inspira na realidade. Assumiu-se que o solo contém vida, sempre que é considerado solo, o que não acontece com o barro e a terra. O barro cru, depois do processo de cozimento, passa a ser outro tipo de barro, sem matéria orgânica. Assumiu-se, assim, que o barro cozido não possui vida – portanto, já não tem voz, já não pode testemunhar nem contar histórias. A terra, por sua vez, pode abrigar todo o tipo de solo, do fértil ao desertificado, do barro às rochas, do movediço ao betão armado; portanto, inclui matéria viva mas também morta. Ao dar voz ao solo, pretende-se reforçar a sua vitalidade, a sua fertilidade, a sua ligação à vida como um espaço interespécies, a sua presença como meio circundante e abrangente e a sua relação com as pessoas. Inspirado no sistema Gaia, que “reage” e que se “comove”, nestes contos de ficção este solo “vivo” vai *além de*, sendo capaz de ouvir e também de reproduzir histórias que presenciou.

Quanto ao estilo atribuído ao narrador solo, tentei que refletisse o ponto de vista de alguém com experiências acumuladas ao longo do tempo, capaz de narrar memórias recentes e ancestrais; um olhar atento às questões da paisagem e às suas camadas, desde a presença de insetos até à mudança das estações; tentou-se criar descrições sensoriais e relações entre as atividades humanas e a paisagem à volta; o texto foi escrito com palavras simples, sem artifícios ou recursos de linguagem que tentassem criar um estilo estereotipado para uma personagem não humana; por fim, tentou-se incluir momentos envoltos em algum mistério, pois sendo o solo a única testemunha de certos acontecimentos é capaz de os contar quase como se fossem segredos. A intenção foi a de imaginar a voz de um material natural que soasse calma e fluida, sem a necessidade de recorrer a recursos forçados. Admitiu-se que não seria necessário o exagero formal, pois o simples facto do solo assumir a perspetiva do “eu”,

em vez de “isso”, “tu” ou “ele”, já pode ter algo a dizer. Como afirma Donna Haraway sobre as nossas relações com a natureza, “a gramática é a política por outros meios” (Haraway, 2023 :5)

Assim, apesar das dificuldades e limitações, seguimos em frente, para que o solo se possa apresentar como o narrador de histórias que se passaram nos últimos séculos na aldeia que foi o maior centro oleiro do Alto Alentejo. A escolha do número de contos, 12, resulta também de uma razão, representam os 12 meses do ano. Pretende-se, assim, que reflitam o tempo do barro como material natural, descrito anteriormente nesta investigação. Por exemplo, as histórias à volta das peças de fogo acontecem durante os meses mais frios e as referentes às peças de água durante os meses mais quentes.

Estes contos serão intitulados do seguinte modo:

- 1) O cântaro
- 2) A telha
- 3) O cantil
- 4) A caçarola
- 5) A chocolateira
- 6) O alguidar
- 7) A talha
- 8) A frigideira
- 9) O barril
- 10) Os tijolos
- 11) O tacho
- 12) O caldeirão

Depois de escritos, alguns destes contos foram partilhados com os meus intervenientes em Flor da Rosa. Primeiro, fiz a leitura presencial ao Francisco dos contos “A caçarola” e “A frigideira”, que foram inspirados em histórias que ele próprio me relatou. Estávamos na sua oficina e, de todas as nossas conversas, esta foi a única

vez que decidiu parar de trabalhar e ficar apenas a ouvir. O primeiro conto lido narra a história do menino Celestino, que desde muito pequeno sonhava ser oleiro e que, quando adulto, se viu obrigado a abandonar os saberes tradicionais que tanto estimava e também a trocar o barro local pelo industrial. A certa altura, depois de presenciar o desgosto do oleiro, o narrador diz:

“Não é só o oleiro que molda o barro, o barro também molda o oleiro. Menino Celestino, não chores, estarei sempre aqui para te consolar.” (Conto “A caçarola”, 290)

Após ouvir estas frases, tentando conter as lágrimas, o Francisco disse: “É isto mesmo.” E depois de uma longa pausa, concluiu: “O menino continua sempre em nós. Até ao fim.” De olhos postos no chão, não disse mais nada. Em relação ao segundo conto, inspirado na sua relação com o mestre Gil, apenas comentou que tinha gostado muito. Fiz também uma leitura dos contos “A telha” e “A chocolateira” à senhora Celestina, o seu marido e o seu filho. Estes dois contos foram inspirados nas histórias que esta moradora na aldeia me relatou. O primeiro é sobre os tempos da sua infância e o segundo sobre a compra de um terreno nas redondezas da aldeia que ela chamou “Quinta da Celestina”. Após a leitura, a senhora mostrou-se emocionada. Em ambos os casos, depois da leitura, tive a oportunidade de expor algumas reflexões da investigação, por exemplo, o porquê da escolha do solo como narrador. Durante a partilha, senti aceitação, pareceu-me que concordavam com o que estavam a ouvir.

A intenção é que os contos venham dar origem a um livro cujo título provisório é *Eu solo recordo*. Depois de publicado, o objetivo será continuar a partilha com os habitantes da aldeia, de forma a criar diálogos mais abrangentes, reflexões sobre o barro, não visto como recurso, mas como solo fértil e como mais uma das personagens daquela paisagem, e inclusivamente criar espaço para a devolução deste trabalho à comunidade.

Em relação à abordagem artística, antes de começar a desenvolver os contos propostos acima, tentei buscar referências da forma como artistas contemporâneos têm trabalhado as questões do solo. Com este propósito, em novembro de 2022, tive a

oportunidade de fazer uma visita de dois dias à Bienal de Veneza, onde pude conhecer o trabalho de vários artistas relacionado com o barro, o solo, a terra, e com as pessoas que trabalham diretamente, no dia a dia, com estes materiais naturais. Isto não significa que, naquela altura, tivesse o objetivo de criar obras que se assemelhassem a instalações, pinturas ou esculturas. Buscava apenas obras e artistas com os quais pudesse dialogar. Como diz García Canclini:

“Going to exhibits means reading lots of texts, listening to long speeches on videos, walking through installations, and being exposed to sounds. The walls between genres, between art and advertisement, between play and reflection, are falling” (García Canclini, 2014: 17)

Este autor sugere que a interdisciplinaridade pode abrir um caminho fértil na procura de compreensão, assim como de expressão (García Canclini, 2014: 28). Entre as obras presentes na Bienal, o trabalho que mais me chamou a atenção foi a instalação *Earthly Paradise* (2022), da artista colombiana Delcy Morelos. Não pretendo descrever detalhadamente todos os projetos relacionados com este tema, mas gostava de dedicar algum tempo ao trabalho desta artista, tendo sido este o mais inspirador para o desenvolvimento das questões com as quais tenho trabalhado.

Numa das maiores salas do pavilhão principal, Morelos apresentou grandes quantidades de solo, que nos transmitiam uma sensação de frescura, de algo vivo e atrativo, com aromas que misturavam o cheiro de terra com o de canela, entre outras especiarias. Na descrição da peça, chamou-me a atenção principalmente a sugestão de que a palavra “humanos” deriva de “húmus”, de que viemos do húmus e para ele voltaremos. Abaixo, a descrição da instalação apresentada pelos curadores:

“For three decades, Delcy Morelos has developed a practice across painting, installation, and sculpture in which soil, clay, fabrics, fibers, and other natural elements are the primary materials. Over time, her paintings turned from reds to earth tones, and then into large scale immersive installations made of soil. In «Earthly

Paradise» (2022), the soil rises above the ground, and masses of earth surround the spectator's body. Visitors can smell the earth's aroma mixed with hay, cassava flour, cacao powder, and spices like cloves and cinnamon while sensing the soil's moisture, temperature, texture, and darkness. While this installation evokes the Minimalist aesthetics of works such as Walter De Maria's «New York Earth Room» (1977), Morelos' use of earth is informed by Andean and Amazonian Amerindian cosmologies and conveys the notion that nature is not something inert that we access and control at our will from an outside and exceptional position, but that we are earthly beings – we become, live, die, and decompose with and as the earth. As the soil penetrates and affects our body and senses, our human becoming takes a new shape: we apprehend we are always becoming «humus», as the Latin etymology of the very word «human» recalls.” (Hansen, 2022: 224)

Depois de ter visitado a exposição e ter sentido a forte presença da terra, que nos invadia os sentidos assim que entrávamos na sala, fui à procura de saber mais sobre esta instalação, através das palavras da própria artista,

“En mi trabajo se tejen muchos intereses que yo tengo, principalmente esa sensación del hombre occidental blanco de la tradición judeo cristiana que se siente separado de la naturaleza. Para muchas culturas ancestrales, el hombre es parte de la naturaleza, no está separado, no está la naturaleza ahí afuera y yo estoy aquí como en la cresta de la ola, en la punta de la pirámide o en una posición superior. Estamos tejidos con ella, somos uno. Cuando expuse en La Bienal de Venecia, pasó algo muy fuerte. Me di cuenta de que los espectadores acostumbrados a ver arte, le hicieron daño a la pieza, en una esquina alcanzaron a patearla, me contó el celador. Eso que pasó fue impresionante, porque hace años me pregunto cómo es la relación del hombre con la tierra, con la naturaleza, cómo la está sintiendo. ¿Cómo puede ser que en otras piezas no le hacían nada, ni le quitaban partes ni nada? Es decir respetaban el plástico, la pintura, la tela, todo menos la tierra. Una vez más me demostró que a

la tierra se le puede hacer de todo: explotarla, contaminarla, mancillarla, todo menos agradecerle.” (Morelos, 2023)

Sobre outro projeto recente, que estava a desenvolver em Nova Iorque na altura em que concedeu esta entrevista, e que também pretendia levar terra ao museu, Morelos disse: *“Lo que queríamos hacer aquí era traer este elemento precioso al museo, mostrarla como algo valioso, algo que se cuida, aquí también estamos cuidando y atesorando.”* Impressionou-me a simplicidade das obras da artista que, expondo simplesmente a terra em estado “cru”, conseguia um efeito tão impactante sobre os visitantes. A respeito da nossa ligação com a terra, Morelos diz:

“Yo me di cuenta, que lo que hace que tu sangre sea roja es lo mismo que hace que la tierra sea roja. Tu sangre roja es por el hierro. Todos los elementos que forman nuestro cuerpo están en la naturaleza. Y hubo un momento en el que el hierro que está aquí en mis venas fue pasto o fue fruta o espinaca y después forma parte de mí. O sea, formamos parte de un ciclo del que no nos damos cuenta. Cuando defecamos o cuando morimos, somos parte de ella.”
(Morelos, 2023)

Estas palavras, por exemplo, inspiraram os momentos finais descritos no conto “O cântaro”. Quanto mais tinha conhecimento das reflexões desta artista e quanto mais refletia sobre a sua obra, mais associava as suas palavras aos pensamentos de Krenak, Kopenawa, Tsing e Latour. Ao mesmo tempo, surpreendia-me com a sua capacidade de síntese e de produção poética na transmissão de pensamentos densos e de longos períodos de reflexão. Sobre o que pretende dizer às pessoas ao trabalhar com a terra, Morelos diz:

“Sabes que si tu le das un regalo a alguien, y esta persona no te lo agradece o dice el color no me gusta, esa persona no te vuelve a dar nada. Eso lo tenían muy claro las culturas ancestrales. De agradecer a la naturaleza por todo lo que les daba, nos alimenta todo

el rato, todo el día, todo sale de ella. Y eso es producto de esa generosidad y de esa vocación de la tierra de alimentar y de dar. Lo mínimo que uno puede decir es gracias. Más allá de esta pieza, el mensaje que quiero que reciba la gente, de hacer presente la tierra en un museo de una manera preciosa, es para mostrarla de una manera que no pueda dañarse, que no pueda tocarse. A mí me gusta mucho dar esta textura efímera y frágil en la que desgrana porque ahí está su valor, que se sienta como ella está en la naturaleza, libre y desmoronándose. Es lo contrario a la pretensión del hombre que quiere que todas sus obras sean eternas en el tiempo. Los ríos van por un lado, después por el otro, mañana hay sol, después llueve, después hay una sequía, después vuelve a resurgir la vida. Ese estrés que tiene el hombre -por ego pienso yo- que quiere que las cosas se sostengan en el tiempo, va en contra de la naturaleza. Nos sabemos mortales pero no queremos serlo.” (Morelos, 2023)

O simples ato de expor o solo às pessoas pode ter um impacto muito potente. É interessante a reflexão da artista sobre o facto de as pessoas terem tocado na sua obra, e até danificado o seu trabalho, enquanto mantinham a distância e o respeito pelas outras obras em exposição. Podemos considerar que estes atos talvez estejam relacionados com a nossa relação de desrespeito com a terra? Ou, ainda, com o facto de estarmos habituados a olhar para a terra como sujidade ou como um recurso sempre à disposição da nossa vontade? Para além das várias reflexões que podem surgir desta obra, o que me atrai no projeto de Morelos é, sobretudo, a simplicidade da ideia e a forma como está executada, que, ao meu ver, de modo subtil e poético, podem revelar reflexões profundas sobre a nossa relação com o solo. A inspiração que trouxe para o meu projeto foi o reforço do desejo de buscar uma abordagem que trate o solo com respeito e cuidado, de forma simples e honesta, e que, ao mesmo tempo, possa ser ambicioso no despertar de reflexões. Foi também inspirador encontrar na Bienal um trabalho atual e relevante, que me pareceu estar em diálogo com o projeto desenvolvido através desta investigação. O facto de vários artistas presentes na Bienal daquele ano tratarem de questões que se referiam à relação das pessoas com o barro, com o solo e com a terra foi também um incentivo que me levou a pensar que este tema é também atual na arte contemporânea; que vários artistas, à volta do mundo,

têm procurado novas formas de diálogo entre humanos e não humanos. Como é possível notar nas palavras de Cecilia Alemani, curadora e diretora artística da Bienal, que ao contextualizar o trabalho artístico atual, realizado em tempos de mudanças climáticas e tecnológicas, no contexto das mudanças globais, durante e após a pandemia de Covid-19, diz o seguinte:

“Many artists envision the end of anthropocentrism, celebrating a new communion with the non-human, with the animal world, and with the Earth; they cultivate a sense of kinship between the organic and inorganic, the animate and inanimate [...] «trying» to reconnect what capitalism has divided: our relation with nature.”
(Alemani, 2022: 45)

Para além da instalação *Earthly Paradise*, outros trabalhos da Bienal tratavam de questões semelhantes, como a instalação de peças de barro *Genealogía de la forma* (2019), do artista argentino Gabriel Chaile que, com poesia e humor, retrata os seus ancestrais em forma de potes de barro, relacionando os modos de vida dos indígenas do passado com a vida contemporânea. Também a escultura da artista romena Andra Ursuta, *Predators* (2020), que num único corpo funde o orgânico e o inorgânico e tenta retratar a fragilidade do ser humano; as impressionantes esculturas do artista indiano Mrinalini Mukherjee, *Phenomenal Nature* (2019), que, através de técnicas artesanais transforma fibras naturais, barro e bronze em figuras abstratas que remetem para a imagem de divindades, de natureza e de antigas esculturas indianas; as ilustrações da artista brasileira Rosana Paulino, *Senhora das plantas* (2019), nas quais plantas emergem de corpos femininos, como se fizessem parte da mesma raiz, acompanhadas de um discurso antirracismo e anticolonialista; a instalação em vídeo do artista chinês Zheng Bo, *Le Sacre du printemps (Tandvarksstallen) (still)* (2021), que reflete sobre questões de uma paisagem *“all-inclusive and multi-species relationships”* (palavras utilizadas para descrever o trabalho do artista no catálogo oficial *La Biennale di Venezia – The Milk of the Dreams* (2022: 223); a instalação da artista nigeriana-americana Precious Okoyoman, *Too See the Earth before the End of the World* (2022), que apresenta esculturas feitas em rochas e barro cobertas por kudzu, uma trepadeira

nativa da Ásia que foi introduzida pelo governo dos EUA nos quintais do Mississippi em 1876 como forma de combater a erosão do solo local, que se tinha degradado devido ao cultivo excessivo de algodão, e que depois se tornou incontrolavelmente invasiva, numa metáfora relativa ao domínio e à escravidão, mas também à capacidade natural de mudança e de revitalização; a instalação em vídeo do artista libanês Ali Cherri, *sem título* (2023), que mostra trabalhadores a moldarem um mundo de fantasia a partir da lama; e, ainda, a obra *Titans* (2022), também de Ali Cherri, cuja imagem está apresentada no início deste capítulo, a mostrar um titã de lama esculpido num delicado equilíbrio entre moldar, erodir, reformar e tornar-se. Remetendo para figuras divinas compostas por terra e água, o artista refere-se ao orgânico e ao espiritual, ao antigo e ao contemporâneo. Estavam presentes várias outras obras que poderia incluir nesta lista; no entanto, os citados acima, por razões lógicas, abstratas ou emocionais, foram aqueles que mais fizeram parte de reflexões que podem ter influenciado o percurso deste trabalho.

Ainda em relação à abordagem artística, é importante dizer que a visita à Bienal de Veneza foi apenas um dos contributos para o processo. Gostava de citar também alguns livros e autores que me inspiraram e orientaram em termos literários. Foi o caso, por exemplo, do livro *Tuhami*, de Vincent Crapanzano, por unir um trabalho etnográfico a um texto mais literário – nas palavras de James Clifford, “*A powerful case of self-reflexivity in all ethnographic writing*” (Clifford, citado em Crapanzano, 1980: contracapa); do livro *A caverna*, de José Saramago (2014), por narrar a história de um oleiro que luta contra a passagem do tempo e as mudanças impostas pelo capitalismo, num texto que, apesar de momentos de ficção fantástica, mantém um realismo impressionante através da lucidez do seu narrador; do livro *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2010), por se tratar de dar voz a um xamã, num texto que muitas vezes parece narrado na primeira pessoa, apesar ter sido escrito em colaboração com o antropólogo Bruce Albert; do livro *Ficções amazônicas*, de Aparecida Vilaça e Francisco Vilaça Gaspar (2022), que apresenta através de contos de ficção as experiências e conhecimentos do trabalho de campo de uma antropóloga em colaboração com o seu companheiro, químico e escritor; do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), de Conceição Evaristo, por apresentar contos com uma narradora

comum e que se torna personagem de alguns destes contos de forma subtil e elegante; e ainda de *A metamorfose das plantas* (1929), de J. W. von Goethe, por se tratar de um texto escrito com tanta poesia que permite que admiremos a fronteira entre a ciência e a literatura.

Foi preciso um longo caminho para chegarmos ao protagonismo do solo nesta investigação. Em suma, a ação aqui apresentada trata de propor um diálogo maior entre humanos e não humanos. À primeira vista, um solo narrador pode parecer algo estranho, mas podemos pensar que é sempre estranho o que está por vir. Como diz Bauman em relação aos próximos tempos:

“Nós sentimos, imaginamos, suspeitamos o que deve ser feito. Mas não podemos conceber o aspecto e a forma que isso acabará assumindo. Podemos estar bem certos, contudo, de que esse aspecto não será familiar. Será bem diferente de tudo aquilo a que estamos acostumados.” (Bauman, 2021: 197)

Neste capítulo, comecei por relatar os dias em Flor da Rosa que me fizeram desviar o olhar do barro “cozido” para o barro “cru” e as razões que me fizeram questionar a continuidade da produção de louça utilitária naquela localidade. O barro resistente, que garantia o atributo de durabilidade àquela louça, deixou de ser utilizado, tendo sido substituído pelo barro industrial. No entanto, ao invés de sugerirmos o regresso à extração do barro local, de forma a darmos continuidade à tradição, estivemos a refletir sobre a hipótese de não incentivar a continuidade de produção, devido, por exemplo, a algumas questões que também afetam o solo naquela região, como a monocultura, a agricultura intensiva e as secas, que, em conjunto, têm comprometido a fertilidade do solo. Assim sendo, refletimos sobre qual seria a necessidade de continuar a produzir peças com o barro local, e pensámos em questões relacionadas com hábitos de consumo, como a obsolescência dos objetos, o desperdício de materiais e a produção de lixo. O impacto causado pela produção de louça em Flor da Rosa pode ser considerado pequeno, mas talvez não se trate de nos focarmos apenas na dimensão, mas antes na relação das pessoas com a paisagem à

sua volta e na sua relação com os materiais naturais. Devido a estas reflexões, e também aos diálogos com as pessoas da aldeia e às leituras realizadas durante a investigação, foram apresentadas as razões que levaram à alteração do objetivo de realizar uma ação de comunicação para uma ação de vertente mais artística. Um projeto de comunicação teria como objetivo resolver um problema de forma prática e eficaz. No entanto, o objetivo de um projeto artístico, como o aqui proposto, não é apresentar soluções, mas sim criar espaço para reflexões sobre o solo realizadas em conjunto com as pessoas, por exemplo, através de discussões à volta de um livro de ficção no qual o solo será o narrador de histórias de Flor da Rosa à volta da olaria. Decidiu-se, então, imaginar o que o solo teria a dizer às pessoas, numa tentativa de darmos mais atenção e protagonismo a este material natural.

Assim, nas próximas páginas, passamos a palavra ao solo.

Capítulo VII

HELLINGTON VIEIRA

EU SOLO RECORDO



FCSH-NOVA/ISCTE

À Rosa.

*“Nós e a Terra somos a mesma entidade,
respiramos e sonhamos com ela.”*

Krenak (2020: 59)

O primeiro ato de violência veio com a mão que rompeu a erva e penetrou na terra sem pedir permissão. Tamanha foi a força que, entre as unhas e a pele, conheci também o odor do seu sangue. Enquanto a mão seguia cada vez mais fundo, os dedos cerravam-se lentamente, tentando possuir o máximo possível daquele pedaço de chão. Arrancou o torrão de terra, trazendo minhocas alvoraçadas entre os dedos. Os seus olhos dilatados diziam que tinha encontrado o que procurava. Um solo forte e vivo. As minhocas escorriam aos pedaços.

O aproximar dos seus passos tinha atravessado o canto das cigarras, num monte que ainda cheirava a chuvas de abril. No meu profundo silêncio, perguntava-me de onde teria vindo aquele estranho e o que estaria ali a fazer. Mal sabia que, a bem da minha curiosidade, depois dos passos viria a conhecer também os seus joelhos. Não eram joelhos de fé nem de lamento. Pouco a pouco fincados na terra, traziam com eles o peso de uma missão.

Havia nos seus olhos um desejo voraz de possuir. Ainda assim, nada me dizia que, ao olhar para o torrão, o homem via uma fortaleza fundada numa aldeia de artesãos. Um desejo que não era apenas dele. Vinha a mando de alguém que aspirava possuir outras terras, por mais distantes

que fossem. Era um senhor que dominava muitos homens e que tinha o poder de lhes incumbir a missão de fundar novos domínios. Aquele ali, ajoelhado com terra entre os dedos, era apenas mais um deles.

Outros homens e outras mulheres já tinham passado por mim. Colheram figos e amoras, fizeram fogueiras e filhos, chegaram e partiram. Deixaram sinais de existência breves enquanto vivos mas longínquos enquanto memórias. Fizeram muitas coisas e outras deixaram de fazer, mas nunca me tinham possuído com tanta voracidade. Até à chegada daquele homem, eu não sabia que uma terra podia ser posse, pensava que era a terra que possuía as pessoas, os animais e os vegetais que nela viviam e dela obtinham o seu sustento.

Depois que o torrão se esvaiu entre os seus dedos, o forasteiro levantou-se e limpou os joelhos. Nas calças sujas, os restos de terra conheceram o seu olhar de desprezo. Já não era o chão sobre os seus pés que lhe interessava, era o horizonte inteiro. Entre sobreiros e oliveiras, via famílias inteiras a chegarem destinadas a afundar as mãos na terra. Teriam trabalho, casa e alimento. Aquele solo dar-lhes-ia a força e o barro necessários para erguer o castelo mais alto e com as paredes mais sólidas de toda a região.

Olhava à sua volta e via o barro transformado em

tijolos que ergueriam escadarias e que conduziriam o seu senhor através de portas ornamentadas e tetos sumptuosos. Via telhas que o protegeriam dos perigos da noite e do calor dos dias. Tachos, cântaros, talhas e alguidares emergiriam daquele barro e, em dias de festa, serviriam os mais exuberantes banquetes.

Nada disso foi apenas imaginação. Poderia dizer que muitas destas imagens também vi com estes olhos que a terra há de comer, mas dizê-lo não seria inteiramente verdade. O que posso afirmar é que daqueles que estiveram na fundação da aldeia, incluindo aquele primeiro homem, todos passaram. Apenas eu permaneci. Não por inteiro, mas permaneci. Não com a mesma integridade, mas com todas as camadas de história que o tempo escreve.

Muitos dos que aqui viveram são parte do que hoje sou. Não fui eu que cheguei àquela aldeia, foi a aldeia que chegou a mim. Aqui vos trago as recordações que me habitam desde então. Aquelas que transitaram à volta da fortaleza, entre casas brancas e rosas de todas as cores e feitios. Não pretendo, de forma alguma, supor que esteja numa posição especial para merecer ser ouvido. Pelo contrário. Ocupo a posição mais humilde de todas. Não estou acima de nada nem de ninguém, mas antes

concretamente abaixo. Abaixo da vossa humanidade, abaixo dos vossos pés.

Trago estas histórias porque, para além ter sido testemunha, fui parte delas. A parte que sobreviveu e que talvez consiga contar estas histórias até ao fim. Ainda que modestamente, não poderia deixar de o fazer, pois foram factos tão insignificantes e efémeros que talvez mais ninguém tenha dado por eles.

O cântaro

Abril - 1988

As mulheres de Flor da Rosa morriam antes dos homens. Muitas vezes ouvi dizer que morriam mais cedo por serem mais frágeis. Mais tarde soube que, afinal, havia outra razão. O vidrado.

Enquanto os homens trabalhavam na roda do oleiro, as mulheres ajudavam como podiam. Ou melhor: como eram autorizadas a ajudar. Uma das funções que lhes destinavam era vidrar as peças a seguir ao primeiro cozimento. Com o vidrado, as peças tornavam-se impermeáveis e duravam mais tempo. Bastava para isso mergulhar a peça num líquido que levava chumbo, zarcão e sílica. As mulheres mergulhavam as peças com as próprias mãos, sem luvas ou sem qualquer tipo de proteção. Só nos anos oitenta, quando a proibição chegou de Lisboa, é que as pessoas da aldeia souberam que o vidrado era cancerígeno. Até então, muitas mulheres já tinham partido mais cedo. Não as mais frágeis, e sim as que mais trabalhavam.

Alzira tinha sobrevivido. Viúva de oleiro aos cinquenta e quatro anos, tinha se tornado ela própria oleira.

De tanto ajudar o marido, havia aprendido os saberes tradicionais da olaria. Enquanto o marido fazia viagens de comércio a Portalegre ou a Castelo de Vide, a roda era de Alzira. Depois da morte do companheiro, assumiu o trabalho na oficina e começou a vender as louças feitas pelas suas próprias mãos.

Às vezes, Alzira sentia-se uma atração de circo. A única mulher oleira do Alto Alentejo, diziam os outros enquanto apontavam na sua direção. Nunca em toda a região se soube de outra mulher que tivesse exercido tal ofício. As mulheres não tinham a mesma resistência, o trabalho de oleiro era duro.

Apesar do incômodo de ver tantos dedos apontados na sua direção, Alzira continuou durante anos à volta da roda, sem dar importância aos comentários que rodavam pela aldeia. Tinha o marido finado, os filhos crescidos e gostava de trabalhar o barro. Isso bastava-lhe para seguir em frente. Seria ela própria a decidir o dia em que o barro deixaria de rodar.

Este dia chegou vinte e sete anos depois da morte do marido, quando Alzira completou oitenta e dois anos. Foi também com esta idade que deixou de ser vista pelas ruas de Flor da Rosa. A mulher oleira, ainda que viva, tinha

desaparecido – assim como a maioria dos oleiros tradicionais da aldeia. Quando lhe batiam à porta para fazer uma encomenda, não atendia. Permanecia sentada, às vezes a fumar, às vezes a tomar o seu café, às vezes simplesmente a olhar para os seus gatos. Até ao dia em que deixaram de bater à sua porta.

Aos noventa e dois anos, numa tarde amena de primavera, recebeu a visita do seu filho mais novo, que vivia em Lisboa. Tinha vindo trazer-lhe uma boa notícia. A bisneta de Alzira, a Carolina, iria casar-se. Não foi fácil lembrar-se das feições da bisneta, mas quando o seu jovem rosto se formou nas suas lembranças, esboçou um sorriso. Era tão bonita a Carolina, tinha herdado a beleza da filha que Alzira perdera para o vidrado.

No dia seguinte à partida do filho, Alzira acordou com uma disposição que há anos não sentia. Quase saltou da cama. Um feito sobrenatural para alguém da sua idade. Acordou decidida. Era preciso fazer um cântaro para o enxoval da bisneta. Seria Alzira a fazê-lo com as próprias mãos, mesmo que fosse a última coisa que fizesse.

Quando chegou à porta da oficina, teve de parar por alguns instantes encostada à parede para deixar passar um longo comboio de recordações. Viu ali o seu marido entre

cântaros e cantis. Era tão bonito aquele jovem oleiro. Passaram também os seus filhos e filhas a correr, seguidos dos netos e bisnetos. Viu a jovem Alzira com as mãos a pingar vidro enquanto sorria para o marido, que elogiava o seu talento para vidrar. Teve a impressão de sentir passar uma brisa com cheiro a chumbo.

Dentro da oficina, encontrou um balde de barro branco, mas nenhum de barro vermelho. Sem os dois barros para a mistura, não poderia começar a trabalhar. Decidiu então sair de casa e ir buscar o que faltava ao barreiro. Sentia-se forte o suficiente para isso, não havia razão para não o fazer. Como ficava longe, não havia tempo a perder. Decidiu que iria a caminho, antes que o Sol queimasse a pino.

Vestida de preto como não se vestia há anos, a carregar um balde de alumínio e uma pá, saiu de casa com passos firmes. Confesso que não me recordo de sentir outra mulher daquela idade a caminhar assim, com um peso maior do que ela própria. Conhecia bem os passos de Alzira, muitas foram as vezes que tinha levado barro para casa, peças cozidas e vidradas para vender na praça, alguidares com comida para os porcos e talhas com leite para os filhos. Mesmo a carregar tanto barro, nunca tinha sentido os seus pés tão presos ao chão.

Ao passar pelo café da aldeia, viu dedos apontados na sua direção. Os mesmos que sempre apontaram para a única mulher oleira de Flor da Rosa. A diferença era que desta vez apontavam aturdidos. Não conseguiam ter a certeza de que seria a mesma Alzira. Há tantos anos que não saía de casa que, para a vizinhança, era difícil reconhecê-la. Os homens, que já estavam ali a beber cerveja há horas, não sabiam se era dos seus olhos ou se era da mulher. Andava com tanta firmeza que não podia ser a tão antiga vizinha.

Passado pouco tempo, os dedos dos homens do café voltaram a apontar para a rua. Era Alzira a regressar. Desta vez, com o balde cheio de barro vermelho. Ficaram perplexos. Não havia barro vermelho perto de Flor da Rosa. Um antigo oleiro disse que a velhota devia ter ido ao barreiro da Aldeia da Mata. Todos se riram. Mesmo com o seu andar determinado, Alzira teria de caminhar durante dias para chegar a um barreiro tão distante. Eu, que conseguia ver o rosto da oleira de perto, sabia que a curiosidade dos reformados do café pouco lhe interessava.

Vindos de portas e janelas entreabertas, outros olhares a seguiam sem esboçar nenhum tipo de expressão. Para Alzira, eram como os olhar das vacas que acompanham os que passam enquanto o pescoço aguenta, para depois

voltarem a atenção para o nada. Não era sobre as pessoas da vizinhança que pensava naquele momento. Nunca lhes tinha dedicado especial atenção, não seria aquela a primeira vez. Estava ansiosa por chegar a casa.

Pousou o balde de barro vermelho ao lado do barro branco e foi buscar uma tigela com água. Era preciso preparar a mistura. Quando se sentou e olhou de perto para o balde que tinha acabado de trazer, ficou surpreendida. Afundou a mão no barro e levou um bocado para perto do rosto para ter a certeza de que estava a ver bem. Parecia pronto para a mistura, sem pedras, sem folhas, sem galhos. Estava perfeitamente macio e homogêneo. Era estranho, Alzira nunca tinha visto um barro assim em estado bruto. Pensou que tinha tido de chegar aos noventa e dois anos para descobrir que afinal havia barro pronto a usar na natureza.

Não foi preciso demasiado esforço para que a mistura estivesse no ponto. Alzira tinha perdido a noção das horas. Não tinha fome nem sentia cansaço e, por isso, decidiu que era a altura de ir para a roda. Enquanto centrava o barro sobre a antiga roda mecânica, pensou que este era tão maleável e obedecia tão humildemente a cada um dos seus gestos. Tinha saudades de sentir o barro vivo nas mãos. Não imaginava era que o barro também sentia saudades dela,

do respeito e da suavidade com que tratava a terra.

Quando começou a moldar, parou por uns instantes a olhar para as suas mãos. O barro cobria as veias e manchas do tempo que as tornavam tão secas. Cobertas de barro, pareciam mais jovens. Naqueles primeiros momentos de modelagem pareceram-me tão ágeis como nos seus melhores tempos de oleira. Não tardaria que aquele barro dócil começasse a ganhar a forma de um cântaro.

Enquanto o barro deslizava pelas suas mãos, decidiu fechar os olhos. Sob as pálpebras, via o cântaro que ali estava a nascer. Tinha a louça em mente e na ponta dos dedos. Enquanto aquela peça ganhava vida, passaram também pelas suas mãos muitas outras memórias do passado. Os cântaros que tinha feito para outras noivas, os tachos para as grandes festas, os cantis para os pastores, os alguidares para as tabernas. Enquanto via as peças antigas, via também o sorriso das pessoas que as recebiam.

Eram bonitos os casamentos e as festas de Flor da Rosa. Não era a aldeia que Alzira teria escolhido, mas tinha nascido ali. Tinha sido escolhida. Pela aldeia, pelo falecido marido. Nunca se tinha sentido parte, mas, naquele momento, enquanto as lembranças lhe passavam como o barro pelas mãos, tudo lhe pareceu tão bonito. Um cheiro a

alecrim entrou pela janela da oficina. O cântaro estava feito.

Não posso afirmar que tenha sido do barro ou do vento norte que atravessava as cortinas, o facto é que, passadas poucas horas, o cântaro estava seco. Naquela altura do ano, eram precisos cerca de dez dias para que uma peça estivesse boa para ir ao forno. Mas naquela tarde bastaram poucas horas. Já vi muito passar por esta terra, mas nunca tinha visto algo assim. Infelizmente, não trago aqui nenhum tipo de esclarecimento. O que se passa no interior da casa de uma senhora de noventa e dois anos há décadas isolada do mundo, pode muitas vezes escapar à nossa compreensão.

Alzira pousou com orgulho o cântaro no centro do antigo forno. O seu trabalho estava feito. Tinha chegado a vez da lenha e do fogo. Enquanto o barro cozia, decidiu deitar-se ali mesmo no piso da olaria. Assim, poderia de vez em quando certificar-se de que o fogo estava a fazer a sua parte. Apesar da vitalidade que tinha sentido durante todo o dia, depois de tanto fazer, acabou por ficar exausta.

Deitou-se não muito longe da porta do forno e, em pouco tempo, os sonhos começaram a crepitar. Viu a sua bisneta a guardar o belo cântaro na arca do enxoval, a mesma arca que tinha sido da sua filha e da neta. O cântaro estava perfeitamente vidrado e tinha por baixo uma pequena flor,

que era como costumava assinar as suas peças. Ao chegar ao casamento da bisneta, Alzira parecia ter pouco mais de quarenta anos. Lisboa era tão colorida, que pena nunca lá ter estado.

Alzira foi encontrada uma semana depois desse dia. Estava caída junto ao forno da antiga olaria. Tinha a mão direita aberta e estendida em direção ao forno, que repousava vazio sobre um chão de cinzas. Sobre a mão direita, bocados de barro vermelho espalhavam-se pelo chão, como se do seu último gesto, em vez de sangue, tivesse jorrado barro.

A telha

Janeiro - 1950

Ninguém prestava muita atenção a Josefina. Foi fácil para ela esconder a telha bem longe dos olhares de todos. Quando o padre Oliveira entrou na olaria nem notou a rapariguinha sentada à porta. Vinha afoito para contar a novidade que deixaria todos admirados. Não que isso fosse uma tarefa difícil. Naquele tempo, as pessoas da aldeia admiravam-se com tudo, porque para a maioria delas não havia quase nada. Quase não havia comida, nem roupas. Muito menos novidades. Nem luz elétrica havia em Flor da Rosa.

O padre vinha do velório que havia feito na aldeia vizinha. Tinha visto com os próprios olhos, A luz elétrica chegou a Vale do Peso, Domingos, uma bênção, uma bênção, reforçou o padre. Ao ouvir a novidade, o oleiro Domingos não tirou os olhos do cantil sobre a roda. Não havia tempo a perder com conversas, tinha nove filhos para alimentar. Josefina era a sexta entre cinco rapazes e quatro raparigas.

Pelas palavras do padre, a tal luz elétrica devia ser

mesmo bonita. Mas para Josefina era difícil entender tanta euforia. Mais tarde, enquanto olhavam para o fogo da lareira, a sua mãe, Leonor, explicou aos filhos mais novos que a luz de que o padre falava se acendia sem fogo, Esta luz é nova, não precisa de lenha, nem de vela, acende dentro de uma bola de vidro. Mais do que isso, Leonor não sabia explicar.

Nos dias seguintes, a nova luz de Vale do Peso tornou-se o assunto preferido da casa de Domingos e também de toda a aldeia. Os vizinhos começaram a fazer planos para a ir ver de perto. Mas para isso, primeiro, teriam de ir até Vale do Peso, que ficava a cerca de uma hora de carroça ou a duas horas e meia caso fossem a pé. Segundo, era preciso passar lá a noite, o que tornava a realização dos planos algo mais distante.

Se era difícil para um adulto matar a curiosidade de ver a luz, mais ainda seria para Josefina, que nem seis anos completos tinha. Os dias passavam e não se falava de outra coisa. A vontade de Josefina de ver a luz elétrica ia ficando cada vez maior. Tanto que, à noite, quando fechava os olhos, via uma luz tão intensa que não a deixava dormir. Tentava imaginar como seria uma luz que os homens podiam acender sem lenha nem vela. Às vezes, custava-lhe tanto a adormecer que, quando o irmão Francisco a vinha chamar de

madrugada, mais lhe custava ainda ter de acordar.

As manhãs de Josefina começavam antes do nascer do sol. Os seus poucos anos bastaram para lhe ensinar que o trabalho era demasiado e não podia esperar pelo amanhecer. Entre os seus irmãos, os cinco mais velhos já haviam aprendido a lição. Ainda assim, faltavam braços.

No campo, Josefina ajudava a mãe a tratar das cabras e das galinhas e, em casa, ajudava as irmãs mais velhas a cuidar dos mais novos. Na olaria, que ficava na parte da frente da casa, nem sempre tinha autorização para entrar. Quando era chamada, cumpria o que o Francisco a mandava fazer. Ajudava a carregar as peças para a rua quando estavam prontas para secar ao sol. Quando estavam secas, levava-as até ao forno. Quando estavam cozidas e arrefecidas, tinha de as carregar novamente para a olaria. Nos dias de feira, era preciso levá-las para a carroça ou até ao Rossio. Também limpava o forno e as peças enquanto Leonor preparava o vidrado. Com tanto trabalho, Domingos nem se dava conta do tanto que Josefina ajudava.

A louça de Flor da Rosa quando secava, ainda ficava com muita areia e com muito quartzo. Uns bocados miudinhos lá no meio do barro. Na louça seca, a areia vinha ao de cima e a superfície ficava áspera, como lixa, muito

rugosa. Então, as mulheres tinham um seixo que era um género de malhão, pequenino. Juntavam um pinguinho de água e, quando a peça ia a meio enxugo, nem muito seca nem muito molhada, passavam a peça toda com este malhãozinho. No final do dia, as peças ficavam todas lisinhas. Aquele barro tinha muita areia, mas quando alguma sobrava à vista era um bom sinal. Mostrava que a louça tinha sido feita com o barro de Flor da Rosa, o melhor da região, motivo de orgulho na aldeia. Parece que as pessoas são mesmo assim, orgulham-se de coisas pequenas e muitas vezes por motivos que não se imaginam causa de regozijo.

Deixar as peças lisinhas era também um dos trabalhos de Josefina. Às vezes, passava a tarde inteira sentada à porta da olaria e, com um pano no colo e um bocadinho de água, passava dezenas de peças. Às vezes, centenas. Francisco ficava orgulhoso de ver o trabalho bem feito da irmã. Ao mesmo tempo, parecia sentir uma certa tristeza. Eram tão pequenas as mãos de Josefina. Mesmo pequeninas. Foram poucas as vezes que senti mãos assim com tamanha aptidão.

À noite, os olhos da rapariguinha brilhavam em chama, atentos à panela junto à lareira. Não era pelo calor que ali se demorava. Nem tão-pouco pela panela. Era pelo

próprio fogo. Enquanto a chama dançava à sua frente, iluminando as paredes ao seu redor, Josefina olhava fixamente para o centro da lareira, como se tentasse encontrar no fogo a famigerada luz elétrica. Quando o cansaço vencia, eram os braços fortes do irmão Francisco que a levavam para a cama. Leonor cuidava dos mais novos e Domingos trabalhava até tarde na oficina.

A cada dia que passava, uma nova história chegava de Vale do Peso. Houve quem tivesse ido ao alvorecer e regressado na escuridão da noite, só para poder ver por alguns instantes a luz elétrica de perto. A vizinha Ti Aurora tinha ido também. Quando regressou, foi contar à Leonor o que tinha visto, Nossa senhora mãe de Deus, aquela luz é uma bênção, é assim umas bolas pequeninas mas iluminam a cidade inteira, todas do mesmo tamanho, parece até que saíram da mesma forma, tens de ver Leonor, pensava que tinham de acender uma a uma, mas não, acendem-se todas ao mesmo tempo. Vale do Peso nem parece a aldeia de antes, contou emocionada que a luz elétrica finalmente chegara à casa da sua filha Maria, que lá vivia desde o casamento, Ai a minha filha, afinal valeu a pena ter deixado a nossa Flor da Rosa, a pobrezinha, a casa dela até parece outra, Leonor, nem sei dizer, ficou mais clara, parece maior, abençoada

Maria, abençoada aldeia, eu disse ao meu marido, parece que a Lua e as estrelas em vez de estarem no céu vieram para a Terra, que coisa, Deus sabe o que faz, Leonor. Enquanto ouvia a Ti Aurora, Josefina nem sabia se estava acordada ou se já sonhava.

Numa manhã de outono, Josefina regressava a casa com um cesto cheio de ovos, quando viu o padre parado à porta da olaria. Os seus olhos iluminaram-se quando soube do pedido que o padre tinha feito ao seu pai. Era altura de renovar o telhado da igreja. Havia muito trabalho a fazer antes que o inverno chegasse e, com ele, as chuvas e os ventos fortes. A família inteira teria de trabalhar e, mesmo assim, seria difícil cumprir o prazo.

Era uma grande obra, mas não foi a imagem de um telhado novo que fez brilhar os olhos de Josefina. Foi o que disse o irmão mais velho. Francisco, preocupado com a execução do projeto, perguntou ao pai como fariam para levar as telhas à torre da igreja. Disse que não seria fácil. A torre é muito alta, pai, lá de cima dá até para ver Vale do Peso.

Desde que Josefina ouviu estas palavras, nunca mais parou de se imaginar sentada no telhado a admirar a luz elétrica. Enquanto ajudava a amassar o barro, sentia a terra

fria debaixo dos seus pés e imaginava que, em breve, aquela terra estaria mais perto do céu, iluminada pela Lua e talvez por alguns raios mais distantes vindos da aldeia vizinha. Josefina nunca tinha saído de Flor da Rosa. Vale do Peso, na sua cabeça, era uma versão de Flor da Rosa com bolinhas de luz.

Na manhã em que as primeiras telhas saíram do forno, Josefina foi a primeira a acordar. Mal podia esperar que o pai retirasse os tijolos da porta do forno para poder ver como tinham as telhas ficado. Era a primeira vez que via Domingos a fazer telhas. Antes eram panelas, tachos, cantis, enfim. Já tinha feito manilhas, mas telhas eram uma novidade. E estas, acabadas de fazer, aos olhos de Josefina, eram sagradas. Domingos não tinha cabeça para mais nada, estava tão concentrado na encomenda que nem se dava conta da agitação da filha.

A vontade de poder, um dia, avistar a aldeia vizinha fazia Josefina ajudar com ainda mais afínco em tudo o que lhe deixavam. Os pedidos vinham sempre de Francisco. Domingos quase nunca lhe dirigia a palavra. Longe dos olhos do pai, Josefina carregava baldes cheios de barro, carregava telhas para secarem ao sol, telhas para o forno, telhas para dentro e para fora da olaria. Quando começava a

chover, corria para ajudar a tapá-las. Quando a chuva parava, corria para as destapar. Queria que secassem rapidamente, quanto mais tempo estivessem longe da luz do sol, mais o telhado tardaria. Quando a noite chegava, estava tão cansada que adormecia em frente à lareira, ainda antes de jantar.

Na quinta fornada, as telhas saíram perfeitas. Lá pelo meio do forno, apenas umas três ou quatro se tinham partido. Josefina teve a permissão de Domingos para ajudar os irmãos a retirá-las do forno. Olhava para cada telha nas suas mãos com admiração, quase invejava o seu destino de telhado.

Restavam apenas algumas, lá no fundo do forno, quando Domingos disse que iria buscar mais barro e ordenou que Francisco fosse com ele. Não podia esperar que acabassem de esvaziar o forno, pois queria regressar antes do anoitecer. Mandou que as filhas acabassem o trabalho, que retirassem as últimas telhas e limpassem as cinzas. Josefina obedeceu tão prontamente que Domingos pareceu intrigado. Ainda assim, seguiu o seu caminho. A rapariga não ficaria sozinha. Sabia que as filhas eram obedientes e trabalhadoras, pelo menos, na maioria dos dias.

Quando o forno já estava quase limpo, as outras irmãs foram para a cozinha, deixando o que faltava para

Josefina fazer. As vozes das irmãs foram ficando cada vez mais distantes até que deixou de as ouvir. Sabia que o pai tinha levado com ele, para além do Francisco, os irmãos mais velhos para ajudarem a extrair e a transportar o barro. Com tanto frio e tanto vento, não seria um trabalho fácil nem rápido. Os irmãos mais novos estavam no campo com a mãe. Josefina tinha tempo para acabar o seu trabalho com calma e esmero. Enquanto limpava o último monte de cinzas descobriu uma telha que tinha ficado ali esquecida, no canto mais remoto do forno. Parou de varrer e ficou a olhar para a telha. Até que uma nova luz se acendeu nos seus olhos. Josefina viu naquela telha o caminho que a levaria à torre da igreja.

Nas traseiras da casa, na parte menos visitada do terreno, havia uma grande manilha partida que há muitos anos repousava tombada à sombra de uma oliveira. Josefina agarrou a telha, colocou-a debaixo do casaco e, tentando fazer o mínimo de barulho possível, levou-a até à manilha. Quando lá chegou, ajoelhou-se e teve de esticar o corpo todo de modo a conseguir esconder a telha na parte mais escura, mesmo ao fundo. Antes de a soltar, Josefina sussurrou, Querida telha, leva-me ao telhado, não tenhas medo do escuro, não te vou esquecer aqui, não te esqueças também de

mim aqui em baixo sozinha, leva-me contigo a ver a luz que de longe tanto brilha. Assim foram ditas estas palavras, nunca me esqueci delas.

Ninguém em Flor da Rosa se dirigia ao barro, não havia conversa. Pelo menos não ao barro bruto, nem cozido em telha ou alguidar. Se o fizessem seria ao barro em forma de santo, mas este, aos olhos das pessoas, já não era barro. Naquela aldeia quase tudo vinha do solo, mas ao solo nada se pedia ou agradecia. Aquelas palavras chegaram à telha como se não tivessem mais ninguém a quem chegar. Houve outras Josefinas, mas desta nunca me esqueci. Aquela criança sabia que era do barro que vinha o telhado. A telha não ficaria ali esquecida.

Depois daquelas palavras, levantou-se e deu alguns passinhos para trás para ganhar distância. Olhou para o interior da manilha e deixou de ver a telha, apenas via o escuro. Voltou a correr para o interior da oficina e continuou a limpar o resto das cinzas. Quando Domingos regressou, ao princípio da noite, já tinha adormecido no tapete em frente à lareira. Todas as telhas estavam no devido lugar e a oficina pronta para o dia seguinte. O trabalho estava a avançar. Em breve, o padre teria boas notícias.

No dia em que começaram a levar as telhas para o

telhado, Josefina passou a manhã inteira a carregá-las até ao pátio da igreja. Às vezes, levava quatro ao mesmo tempo, tamanha era a vontade de ver o serviço feito. Francisco disse-lhe para levar apenas duas de cada vez, Não tens força para mais, Josefina, vais deixá-las cair e ainda vais com elas. Quando Francisco não estava a ver, levava mais telhas do que conseguia. Quase não descansou ao longo de dois dias seguidos.

Quando as telhas acabaram, pediu ao pai para subir ao telhado para ver como estava a ficar. Sem hesitar, Domingos disse-lhe que não. Era demasiado perigoso. Além do mais, estavam lá homens a trabalhar, não havia lugar para rapariguinhas curiosas. Josefina conteve a resposta, mas não a tristeza. Uma lágrima começou a descer pelo seu pequeno rosto enquanto ouvia o pai a mandá-la para casa.

A meio do caminho, sentou-se num banco de pedra e ficou a olhar para os homens no telhado. Era tão alta a torre que pareciam pequeninos. Enquanto uns colocavam cada telha no seu devido lugar, outros subiam e desciam as escadas para irem buscar as telhas que faltavam. Josefina teria de esperar que levassem todas para poder colocar o seu plano em andamento. Teria, certamente, de esperar mais alguns dias. Ficou ali com o olhar perdido, imaginando o

momento em que veria a luz elétrica a iluminar terra e céu.

Na manhã em que saiu de casa e viu que já não havia telhas no chão, correu esbaforida em direção à manilha. Esticou o braço até que conseguiu alcançá-la. Lá estava ela. Tão bonita era aquela telha. Colocou-a debaixo do casaco e seguiu em direção à igreja. Queria correr mas não conseguia. A telha magoava-lhe a barriga.

Quando lá chegou, não havia ninguém por perto. Os homens estavam todos no telhado. Josefina deu a volta à igreja para ter a certeza de que ninguém viria estragar-lhe os planos. O Sol já estava atrás do horizonte, já era quase noite. Mais não podia esperar. Em pouco tempo, os homens dariam o trabalho por encerrado. Se apanhassem Josefina com a telha na barriga, estaria tudo acabado. Olhou uma última vez em seu redor, apertou o cinto para deixar a telha bem firme e começou a subir. A meio da escada, teve medo. Vista de baixo, a escada não parecia tão alta. Ainda assim, continuou a subir agarrando-se à madeira com toda a sua força.

Ao chegar ao cimo da igreja, mais amedrontado do que o olhar de Josefina foi o olhar de Domingos. Quando viu a cabecinha da filha a despontar por trás do telhado, ficou pálido. Josefina gritou, Paí, uma telha, ficou esquecida,

vai fazer falta. Era só mais uma telha, era só mais uma filha, mas Domingos paralisou. Aquela criança tão pequena na ponta de uma escada tão alta fez com que todos sentissem vertigens. O oleiro aproximou-se devagar, sem dizer palavra alguma. Com a mão direita, conseguiu alcançar o pulso da filha. Apertou com tanta força que Josefina deixou de sentir a telha. A queda foi longa. Longe dos olhos de todos, espatifou-se no chão. Josefina tremia, sem saber se era maior o medo das alturas ou do castigo. Domingos tremia. Josefina não se lembrava de qual tinha sido a última vez em que tinha estado nos braços do pai. Para ela, parecia a primeira. Pai e filha fixaram os olhos um no outro. Foi então que Josefina viu pequenos pontos de luz se acenderem no reflexo dos olhos negros de Domingos. Eram tão brilhantes que Josefina começou a chorar. Nunca tinha visto os olhos do pai tão de perto. Era noite mas ainda não tinha chegado a hora. A luz que se acendia nos olhos de Domingos não vinha de Vale do Peso. Aquela luz vinha de Josefina.

O cantil

Maio - 1723

Lourenço seguia com passos de quem não sabe se avança ou se regressa.

“~~Barreiro~~ Barreiro de São domingos
Pordosol”,

dizia o bilhete que tinha recebido naquela manhã. Em letras difíceis de ler, vinha assinado por António, o rapaz pastor que tinha a mesma idade de Lourenço. Ambos haviam nascido em Flor da Rosa, mas nos seus quase dezasseis anos de convívio foram poucas as vezes que trocaram palavras.

Quando Lourenço era criança, passava os dias na olaria do avô, enquanto António estava quase sempre fora da aldeia a ajudar o pai no cuidado do rebanho. Quando se encontravam no Rossio ou na capela, António quase nunca falava. Mal os seus olhares se encontravam, fugiam. O menino pastor andava sempre pelos cantos, como se tivesse medo dos outros. Lourenço ouviu uma vez a sua mãe a dizer

que António era um menino rude, mais habituado às ovelhas do que às crianças. Era diferente quando estava no campo. Lourenço lembrava-se de o ver ao longe a correr confiante entre o rebanho.

Enquanto seguia para o barreiro de São Domingos, perguntava-se o que teria António a dizer-lhe. Até no bilhete tinha dito pouco. Era inesperado que o rude rapaz soubesse escrever. Pior ainda era pensar que talvez o bilhete tivesse sido escrito por outra pessoa. Calma, Lourenço, não faz sentido, não deve ser nada de importante, pensava o jovem oleiro. Começou a ficar nervoso só de imaginar os dois sozinhos. Não teriam assunto. Era difícil antecipar o que teria para lhe dizer um rapaz tão fechado. Ou porque teria de ser no barreiro em vez de à porta da olaria. Era estranho, como António sempre tinha sido. A conversa não poderia durar muito tempo. Apesar de se conhecerem desde sempre, os dois rapazes não tinham nenhum assunto em comum.

Desde muito novo, Lourenço tinha começado a aprender o ofício da olaria com o avô. Ainda era um bebé e já gostava de brincar com o barro. Entre todos os netos, era certamente o mais oleiro. Sempre preferiu estar na oficina a ajudar em vez de brincar com os outros meninos. Enquanto não era autorizado a sentar-se à roda, fazia o trabalho das

mulheres. Bastava um malhãozinho nas suas mãos delicadas e conseguia chegar aos cantos mais difíceis dos cântaros, que, depois de muitas horas e paciência, ficavam tão bem polidos como se tivesse sido trabalho da avó. Ninguém tinha dúvidas de que naquela criança vivia um artesão. Tinha gosto pelo trabalho e sensibilidade. Tantos foram os dias passados no interior da oficina, que Lourenço tinha a pele mais branca entre os rapazes da aldeia. Os cabelos castanhos, os olhos azuis, os gestos suaves e certos enchiam de orgulho os artesões da aldeia. Que belo seria o futuro da tradição.

António era o oposto. Tinha nascido para trabalhar no campo, na companhia dos animais. De tanto trabalhar de sol a sol, não houve sobreiro que o abrigasse da pele escura. Os seus cabelos eram negros e revoltos. Não era alto, mas era forte. Tinha pernas e braços musculados e o tronco compacto. Se tinha algum talento, não se sabia. Tão pouco dizia, que os outros só sabiam o que nele viam. Estava ali um rapaz destinado a ser pastor.

Lourenço começou a ouvir o tilintar das ovelhas quando ainda estava longe do barreiro. Viu o Sol quase a tocar nos montes e acelerou o passo. Queria chegar antes do lusco-fusco. O barreiro de São Domingos era assim chamado por causa da ermida que lá ficava, rodeada por um

pequeno bosque. Era um dos poucos barreiros onde era possível trabalhar à sombra. Entre aquelas árvores, a noite chegava mais cedo.

À medida que se aproximava, notou que os chocалhos das ovelhas ficavam cada vez mais para trás. Remoía em pensamentos que tinha sido enganado, que o pastor nunca lhe havia enviado bilhete nenhum, que talvez tivesse sido uma partida dos irmãos mais novos. Mas logo as dúvidas também ficaram para trás. Sentado à beira do barreiro estava António, ao vê-lo de costas era fácil reconhecer os seus ombros largos.

Quando ouviu passos sobre as folhas secas, António virou-se. Ao ver o aprendiz da olaria, sorriu. Foi o suficiente para que Lourenço ficasse atordoado. Não se lembrava de o ver a sorrir. Estava diferente do rapaz de olhar fugidio que vivia escondido pelos cantos da igreja. Lourenço cumprimentou-o e ficou parado a alguns passos de distância, à espera de ouvir a explicação para aquele encontro.

Depois de um breve silêncio e de um olhar esquivo, António disse, O meu cantil partiu-se, Lourenço, foi no riacho, escorreguei numa rocha e caí com tanta força que pensei que tinha partido um osso, mas não, o estalo não era de osso, era do cantil, todo estilhaçado, lá ficou o velho barro

que foi do meu avô, o meu pai disse que foi feito pelo teu, Lourenço.

Precisava de um novo e por isso tinha deixado o bilhete à porta da olaria. Estavam ali porque queria ajudar Lourenço a extrair o barro. Queria beber água de um cantil feito com uma terra que tivesse vindo das suas próprias mãos.

Que conversa tão estranha, pensou Lourenço. Talvez por passar tanto tempo na companhia das ovelhas, o rapaz tivesse perdido o juízo. E não seria a primeira vez que isso acontecia. Tinha ouvido o seu avô contar histórias de antigos pastores da região que não gostavam de ver os oleiros a tratarem tão mal o barro daqueles terrenos. Eram demasiados oleiros, demasiados tachos. Demasiado estrago. Não gostavam de ver aqueles enormes buracos na terra. Preferiam os campos verdes, sem feridas abertas.

Parecia estranho que estes assuntos tivessem vindo do avô de Lourenço, não me recordo de outros oleiros darem ouvidos a este tipo de conversa, era tanto barro de um lado para o outro que talvez também me tenha distraído. Mas a verdade é que era nestas conversas que o rapaz pensava. Estava confuso, o coitado. Ainda tentava assimilar o pedido de António quando viu o jovem pastor tirar a

camisa e arregaçar as calças. De tronco nu, saltou para dentro do barreiro.

Era primavera e tinha chovido, por isso o barro estava macio. Os pés de António afundaram-se e este quase perdeu o equilíbrio. De braços abertos a tentar parar de pé, olhou para cima e, quando encontrou os olhos espantados de Lourenço, sorriu novamente. Mas o oleiro não retribuiu. O salto do pastor fez com que o seu nervosismo saltasse para a irritação, Não faz sentido, António, não é assim, um cantil não se faz com um barro só, é uma mistura de barro branco e vermelho, este aqui é branco e há imenso lá na oficina, eu mesmo vim buscar depois da chuva, não é preciso mais. Talvez Lourenço tenha dito tudo isto de rajada não por irritação, mas por medo. Não queria estar ali sozinho com o António, E se ele estiver louco, pensava. Quando acabou o que tinha para dizer, quis-se ir embora. Provavelmente, tê-lo-ia feito se o pastor não continuasse lá em baixo a sorrir.

Permaneceram em silêncio por alguns instantes. Ao perceber que o pastor não se tinha irritado com a recusa, Lourenço acalmou-se. Pode ser só uma parte do barro, não me importo, disse-lhe António. Um pedido assim tão simples, vindo daqueles grandes olhos negros apontados para cima, quase meigos, fizeram com que Lourenço soltasse

os braços. Depois de um suspiro, olhou ao redor e viu apenas o embalar das folhas num vento suave de fim de tarde. A calma em redor não condizia com o rebuliço que sentia por dentro.

Sem pensar mais, Lourenço sentou-se e tirou os sapatos, arregaçou as calças e despiu a camisa. Algo que nunca tinha feito naquele lugar. Para extrair o barro costumava usar botas, calças e uma camisa grossa. Era a primeira vez que ali entraria em tronco nu. Saltou para dentro do barreiro e apontou para o chão, mostrando o local onde o barro estava mais macio. A terra escura não serve para nada, é preciso cavar até chegar ao barro, não vai ser fácil fazer isto só com as mãos.

António atirou-se para o chão e começou a escavar, enfiando os dedos no solo o mais fundo que conseguia. Retirou dois grandes torrões de terra, cheios de galhos e folhas secas. Uma centopeia viva caiu de um deles. A seguir, outra. Os dois olharam para as centopeias e perceberam que afinal era a mesma partida em duas. Pela primeira vez, os dois rapazes sorriram juntos.

Começaram então a escavar sem pressa. À medida que retiravam a terra, o silêncio espalhava-se pelo barreiro. Lourenço notou que António escavava mais fundo, as mãos

dele eram muito maiores do que as suas. Pensou que eram mãos brutas. Assim como o resto do corpo rijo e com muito mais pelos do que o seu, Nunca poderia ser um oleiro, o que o meu avô pensaria se me visse aqui com este rapaz que tanto fugia, mas que nunca me escapava, nem na igreja, não quero pensar na igreja, não agora, o corpo é o mesmo corpo mas de perto é mais rapaz, rude, dos cantos escuros, nunca tinha pensado, sempre tinha pensado, mas não de tão perto, daqui o seu peito, o seu corpo, a boca do pastor que nunca sorria, o meu pai oleiro, o que estou aqui a fazer, tão perto, da ermida, com o rapaz de pele escura, o cantil partido, o barro macio, já não são horas, já tenho idade, o bilhete de António, partiu-se no riacho. Enquanto escavava pensamentos, sentiu também alguma ternura. O pastor sorria para o barro, parecia feliz. Talvez pela primeira vez.

O oleiro não sabia bem o que estava ali a fazer. Pensava que devia saltar para fora do barreiro, vestir a roupa e ir-se embora antes que as suspeitas de loucura se confirmassem. Ao mesmo tempo, o mundo ali era ameno, o seu coração parecia bater ao ritmo da terra. Era estranho. Se António estivesse a ficar louco talvez também ele. Este pensamento fez com que Lourenço perdesse o equilíbrio. Caiu para trás sobre as raízes expostas de uma árvore. Os

dois riram-se novamente. António aproximou-se para ajudá-lo a levantar-se mas, em vez de lhe agarrar a mão, tocou-lhe no peito. Como tinha a mão cheia de terra, pressionou-lhe o peito com força, como se quisesse chegar à pele ou moldar o corpo de Lourenço como se fosse de barro.

Em vez de o afastar, Lourenço fez o mesmo. Levou a mão de terra ao peito de António e apertou-o, como se o quisesse tornar de barro em rocha. Quase ao mesmo tempo, António agarrou o braço de Lourenço e, em vez de o afastar, apertou-o ainda mais contra o seu peito, fazendo a sua mão deslizar de um lado ao outro do tronco, aumentando a mancha de barro branco sobre a pele escura. As mãos de ambos sentiram-se um ao outro, como se os seus corpos girassem em barro ao centro da roda. À medida que se tocavam, diminuía a diferença entre os seus corpos e o branco do barro, partilharam então não apenas a mesma cor, mas o mesmo cheiro, o mesmo toque. Entre os seus corpos, o barro pulsava junto com milhões de pequenos seres, como se não houvesse bordas nem fronteiras entre o barro e os corpos, folhas e insetos. Naquele momento, todos faziam parte da mesma terra.

O Sol ia longe, mas a noite ainda não havia chegado. Por mais escuro que o bosque estivesse, conseguiam ver os

seus corpos em barro branco. Em barro vivo. Um dia, o mesmo barro viria a ser cantil. Mas antes teria de passar pelo fogo.

A caçarola

Setembro - 2020

Celestino via as paredes de um cântaro a subirem à sua volta. De olhos bem abertos, sonhava com a mistura a girar. Esticava as mãos e agarrava o barro como se quisesse fazer parte dele. Gostava de o sentir entre os dedos, de sentir o cheiro da terra bruta.

Quando saía da escola, corria para o quintal do antigo mestre, o oleiro Dias. Lá fazia tudo com a mesma alegria das brincadeiras. Gostava de ir aos barreiros, de pisar o barro com os pés descalços, de observar o mestre a trabalhar na roda. Há alguns anos, quando em vez de ir à olaria teve de passar o dia a ajudar o pai na oficina mecânica, vi-o chorar pela primeira vez.

Tantos foram os dias na companhia do mestre, que o aprendiz começou a compreender melhor o barro do que as pessoas. Aprendeu a fazer as misturas que tornavam a louça de Flor da Rosa a mais resistente de todo o Alentejo. Gostava de imaginar que transformava o barro em ferro. A cada cantil, ele também se tornava mais forte.

Aprendeu também a respeitar o tempo do barro.

Vinha da terra a época de cada peça. No inverno, as peças precisavam de mais dias para secar. Três não eram suficientes. Precisavam de quinze dias ou até mais. Era importante que secassem lentamente. Às vezes, o mestre Dias mantinha as peças dentro de casa durante semanas. Era por isso que as casas dos oleiros de Flor da Rosa sempre tinham sido tão húmidas e escuras, para estender o tempo de secagem. Depois, as peças eram levadas para fora de casa e ficavam expostas ao ar livre, onde então secavam mais depressa. Estes barros feitos no inverno eram as peças de fogo: as caçarolas, os alguidares, as frigideiras. No verão eram produzidas as peças de água: os cantis, os cântaros, os barris. Eram peças fechadas e precisavam de muito calor, pois deviam secar mais depressa. Se fossem para o forno com humidade no interior, partiam-se durante a cozedura.

Todas estas coisas, o menino Celestino aprendeu ao ver o mestre a trabalhar. Em adulto, sabia distinguir a olho nu as misturas para as peças de água e de fogo. Ao sentir o vento estival no rosto, sabia dizer se era ou não um bom dia para a secagem ao ar livre. Enquanto o tempo passava, aprendia a fazer da terra, do ar e do fogo extensões dos seus sentidos. Até chegar o dia em que as peças de barro começaram a nascer das suas mãos com a mesma fluidez

com que nasciam das mãos do mestre.

Quando a sua destreza chegou, o oleiro Dias estava prestes a partir. O aprendiz tornou-se então oleiro. Durante muitos anos, manteve aberta a porta da antiga oficina do mestre. Até chegar a altura em que o barro de Flor da Rosa também começou a ficar para trás. Foram cada vez mais raras as vezes em que vi o Celestino a atravessar os campos a caminho de um barreiro. Deixei de sentir os seus passos e o seu toque. Quase deixei de o ver. O barro industrial era o seu novo companheiro.

Nesta altura, Celestino já era conhecido por todos na aldeia como o último oleiro de Flor da Rosa. Depois da partida do mestre Dias, os poucos oleiros que restavam a trabalhar não tardaram a desaparecer. Celestino tornou-se raro. Ao mesmo tempo, era visto como diferente dos artesãos do passado. Trabalhava com um forno elétrico e usava um tipo de barro que mais parecia uma pasta. Em vez da cor avermelhada, tinha um tom cinzento. Vinha de Espanha em sacos de plástico.

As peças que então produzia também eram outras. Não por sua vontade, mas por desejo dos clientes. Na altura do Natal, das suas mãos nasciam presépios de barro. Os turistas que passavam pela aldeia queriam andorinhas

e bonecas alentejanas. Tanto trabalho sem serventia, pensava o oleiro. Mas sem andorinhas e bonecas não havia o resto, era preciso sobreviver. As encomendas das suas caçarolas que eram tão apreciadas tornaram-se cada vez menos frequentes. Aos novos clientes não fazia diferença se as peças eram feitas de barro local ou industrial. O seu destino era quase sempre decorativo. Aos olhos de Celestino, aquelas peças em hotéis e restaurantes só expunham desconsolo.

Entre as frestas das calçadas, entre os restos de terra trazidos pelos pés dos pastores, soube que o último oleiro de Flor da Rosa andava muito atarefado. Havia recebido uma encomenda da senhora de Madrid, uma empresária que há anos passava os seus verões no Alentejo. Eram centenas de copos, pratos, bases para velas e saladeiras, que depois seriam pintadas por ela ao gosto dos clientes. Para além do barro industrial, traziam outros pedidos que deixavam Celestino desgostoso. As peças deveriam sempre ter um aspeto rústico. Peças demasiado perfeitas estavam fora de moda. Ainda que a contragosto, depois de finalizar impecavelmente as suas peças, dava-lhes toques para que ganhassem amolgadelas. Assim ficavam com um ar de passado, do tempo em que as pessoas não sabiam

fazer nada direito.

A caçarola tinha sido um pedido especial para uma cliente antiga da loja madrilena. Ficou tão perfeita que Celestino se lembrou das caçarolas do mestre Dias. Parou no tempo e ficou a admirar a sua própria obra. Talvez tenha visto nela a aprendizagem de uma vida, o amor ao barro, o respeito ao tempo. Esqueceu-se, por um instante, que era barro importado. Olhou para aquela peça durante uma eternidade. Depois de tanto parar, decidiu que a caçarola não merecia amolgadelas, esta não lhe traria desgosto. Também decidiu que esta não iria para Madrid.

Levantou-se com a louça nas mãos e dirigiu-se para os fundos da olaria. Passou pelas centenas de copos, de pratos e tigelas que já estavam encaixotados à espera que a senhora viesse buscá-los. Eram tantas as caixas da tão grande encomenda que não houve fresta na oficina que me permitisse ver o que Celestino decidiu fazer à caçarola.

Ao fim do dia saiu da oficina e seguiu para o campo. Ao chegar ao barreiro, enraizou as mãos na terra tentando chegar o mais fundo que conseguia. Era o antigo oleiro que ali estava. Há muito tempo que não o sentia. Foi a segunda vez que o vi chorar.

Não é só o oleiro que molda o barro, o barro também

molda o oleiro. Menino Celestino, não chores, estarei sempre aqui para te consolar.

A chocolateira

Março - 2015

Faltavam apenas dois dias para que Josefina chegasse aos sessenta. Tinha decidido que desta vez seria ela a dar os presentes. Não sabia quantos anos ainda lhe restavam, mas certamente não seriam muitos. Há anos que tinha esta certeza. E se nada poderia levar consigo, queria ela própria definir o destino de cada um dos seus pertences. Pelos menos dos mais estimados.

Deixaria para cada filha, cada genro, cada neto, algo que tivesse sido importante em algum momento da sua vida. Para a neta mais nova, o presente seria a chocolateira que herdou da avó. Sabia que a pobre menina ficaria triste ao ver uma prenda tão fustigada, por isso decidiu que a chocolateira iria cheia de amoras. Sob o céu cor de laranja de fim de tarde, vi Josefina a colher amoras e a soltar recordações.

Antes havia de menos, hoje há de mais, dizia Josefina, uma entre nove irmãos, cinco homens e quatro mulheres, aprendi desde muito cedo a dividir tudo o que havia em casa, a vida nunca foi fácil, não foi, para nenhum de nós, menos ainda para os meus pais e muito menos para os

meus avós, coitados, lembro-me bem dos dias quando o meu vestido era lavado e eu só podia sair de casa depois que secasse, pois era o único que havia, um vestido florido, era tão lindo, não havia muitos como aquele, aqui em Flor da Rosa a pobreza vem de longe, muito longe, chegou cedo e fincou raízes, ainda que a terra seja rija e seca, as raízes vingaram com tanta força que delas escaparam poucos, muito poucos, os patrões tinham tanto, que para o resto das pessoas restou quase nada, restou o trabalho que durava enquanto houvesse saúde, e mais nada, mais nada.

Muitas destas palavras já tinha ouvido Josefina dizer enquanto carregava barro para a oficina do pai, o oleiro Domingos. Não se cansava de repetir as suas histórias, mesmo quando já mais ninguém tinha paciência para ouvir sobre a pobreza do antigo Alentejo. Foram muitas as vezes que relembrou o dia em que subiu ao telhado da velha igreja para ver as luzes de Vale do Peso.

Quanto mais crescia, mais tinha o que contar. Muitas vezes, nem precisava de companhia. Eu estava sempre lá e tudo escutava. Considerar-me companhia talvez seja exagero, mas não era para Josefina. Apertava-me na mão e chamava-me “minha terra”. Parecia ter mais intimidade comigo do que com as irmãs. Foram muitas as vezes em que

me disse que nunca me abandonaria e que um dia seríamos apenas uma. Quando este dia chegasse, o meu nome também seria Josefina.

Desde os primeiros anos de vida, tinha trabalhado no campo. Quando era pequena também ajudava na olaria. Primeiro, trabalhou para os seus pais, depois ajudou a cuidar dos animais e da casa dos patrões. Foram quase cinquenta anos a trabalhar para a mesma família, Pessoas de bem, dizia, sou-lhes muito grata, nem todos em Flor da Rosa tiveram a mesma sorte, trabalho nunca me faltou, graças a Deus nosso senhor, a vida nunca me deu descanso.

Foi por isso que Josefina decidiu ficar, Flor da Rosa sempre foi e sempre será a mais linda, repetia. Nunca desejou ir-se embora. Outros três irmãos tinham partido. Um deles para longe, tão longe que, provavelmente, nunca mais voltaria. Um dia, enquanto colhia cenouras, Josefina sussurrou que o irmão cumpria pena de prisão no Peru por tráfico de drogas, Coitado, que desgraça, deixou na Flor da Rosa uma casa que foi ocupada pelos ciganos por uma ninharia, ai dói-me tanto, mas o que é que se pode fazer não é, em toda a família há sempre um desgarrado, desabafava Josefina, saudosa do irmão, saudosa do tempo que a cada dia ficava mais para trás, cada vez mais distante e cansado. Era

mesmo assim, não se conhecia outro destino para os velhos tempos.

Muitas vezes contava histórias de quando Flor da Rosa tinha sido ainda mais linda, os tempos dos quinhentos oleiros, Ai senhor, era uma alegria, havia louça por todo lado, nos pátios, nas praças, nas portas das casas, a louça era muito boa, durava uma vida, vinham pessoas de longe fazer comércio na aldeia, durante muitos anos, ajudei a carregar louça para o forno, era uma maravilha de ver, havia tantos fornos a cozer louça ao mesmo tempo, eram mais de cem, dizia com um dedo no ar, mas destes todos só restou um, o forno do Celestino, o último oleiro de Flor da Rosa, tudo acaba nesta vida, tudo acaba, lamentava enquanto colhia amoras de olhos postos na chocolateira pousada no chão. O chão da sua quinta.

Muito Josefina tinha lutado para ter uma quinta com o próprio nome. Até que conseguiu. “Quinta da Josefina” estava escrito em azul sobre azulejos brancos, pintados por uma antiga artesã do Crato. Não havia como errar na morada, para além do nome escrito à entrada, a quinta ficava mesmo ao lado do cemitério, Muito tive de insistir para que a quinta tivesse o meu nome, tive de convencer muita gente, nem com o apoio das minhas filhas pude contar, quando

finalmente consegui juntar todo o dinheiro para comprar o terreno, conversei com o meu marido e disse-lhe que queria muito que a quinta levasse o meu nome, não foi fácil, lá vens tu com os teus disparates, mulher, respondia, não me venhas com essa conversa outra vez, até que um dia, sem mais nem menos, desistiu de fugir à conversa, deu-me a autorização enquanto saía de casa para ir ao café, de costas, nunca mais me esqueci daquele dia, as costas dele desapareceram porta afora e desfiz-me em lágrimas no chão da cozinha.

A “Quinta da Josefina”, a primeira das redondezas com nome de mulher, continuaria quando Josefina já não existisse. Era, por isso, tão importante que levasse o seu nome, A minha neta também anda a tratar deste assunto, noutro dia disse-me que quando tivesse uma filha lhe daria o nome de Avó Fina, mas só à filha, à boneca não, porque as bonecas eram umas fingidas, foi o que a minha neta me disse, é tão querida a minha neta mais nova. Talvez fosse a única pessoa da família que compreendia a importância de nunca deixar o nome de Josefina desaparecer.

Nos dias de festa na quinta, a neta costumava brincar à volta do fogo enquanto, no grande alguidar de barro, se preparava carne de porco para toda a família. Ai, nos dias de festa a minha quinta é a mais colorida, na “Quinta da

Josefina” há alegria de sobra para toda gente, dizia com a entoação das vozes que ouvia na rádio. Tanto esforço para ter o seu pedaço de solo tinha valido a pena. Um lugar onde podia reunir a família com os finados queridos como vizinhos. Uma terra da qual um dia faria parte e, então, não partilhariam apenas o mesmo nome, seriam em tudo apenas uma.

Josefina repetia muitas vezes que o seu nome era fino. Antes, havia muitas outras Josefinas nas redondezas, mas já não há nenhuma, afirmava. O nome era, então, apenas dela. E da sua quinta. Enquanto colhia amoras, eram essas as histórias que Josefina contava. Com a tranquilidade de quem havia cumprido a sua maior missão. Para a sua neta mais querida, de solo vivo Josefina deixaria a quinta. De solo morto, a chocolateira.

O alquidar

Dezembro - 1970

Quando Porfírio afundou a mão no barro, senti o seu corpo inteiro estremecer. O barro estava mais frio do que o vento e a chuva fina. Um frio que lhe subia pelos ossos dos dedos, atravessava a mão e fazia doer o pulso.

Apesar de ter o corpo amortecido, Porfírio sentia-me a pulsar na palma da mão. De dentro do punhado de barro, surgiu um grilo tentando escapar entre os dedos. Ao vê-lo, Porfírio fechou a mão com tanta força que, ao esmagar a terra, encerrou todos os espaços, partindo o grilo em dois. Era vivo aquele barro frio. Mas não continuaria assim por muito tempo. No seu destino de barro, haveria o fogo. Os restos daquele inseto, as folhas, os caules, misturados com aquele punhado de barro, fariam todos parte da mesma pasta que, depois de moldada, seca e queimada, seria terra morta, rígida e impermeável. E assim permaneceria por anos e anos, talvez séculos ou milénios, em forma de alguidar.

Porfírio tinha aprendido o ofício com o avô e, desde sempre, ajudou na olaria que tinha sido fundada pelo seu bisavô. Todos os antigos oleiros da família já tinham partido,

incluindo o pai do Porfírio, que tinha sido enterrado no dia anterior. Aquele rapaz ajoelhado no chão tinha passado a ser o único oleiro da família.

O barro vivo na sua mão fez-lhe lembrar a terra que atirou sobre o corpo do pai. Porfírio sentia que, naquele punhado, segurava também parte do seu avô e de todos os seus antepassados oleiros que, em breve, passariam a ser olaria. Um alguidar. Uma encomenda dos antigos patrões da sua mãe.

Depois de uma vida inteira a trabalhar para a mesma família, Aurora, a mãe de Porfírio, tinha sido dispensada. Eram terríveis as dores que sentia nas costas. Tão fortes que a paralisavam e a impediam de realizar as mesmas tarefas que tinha feito desde os onze anos de idade. Sem serventia para os patrões, Aurora tinha deixado de ter lugar nas suas terras. Teria de ser o Porfírio a sustentar a mãe e os dois irmãos. Aquele barro misturado com as suas lágrimas e a alma dos antepassados tinha um prazo estipulado para se tornar o alguidar da senhora Helena.

A dona da grande casa também estava de luto. Tinha perdido a mãe há pouco mais de duas semanas. Desde a partida dos seus três irmãos para Lisboa, mãe e filha tinham sido companheiras de todos os dias. As semanas sem a mãe

pesaram mais para a senhora Helena do que para os outros irmãos. Apesar do sofrimento, ainda que as suas lágrimas não tivessem cessado, obrigava-se a deixar o quarto e a continuar a comandar a casa.

Há tempos tinha sido avisada pela senhora Esperança de que faltava um alguidar na cozinha. Os dias da matança do porco não tardariam e, sem um alguidar dos grandes, quando todos viessem a Flor da Rosa passar o fim de semana, os almoços da família ficariam comprometidos.

O alguidar antigo que a senhora Helena tinha herdado da avó era o único grande o suficiente para esta altura do ano. Esperança, abalada pela morte da antiga patroa, tinha-o partido num dia de arrumações. A senhora Helena já tinha mandado encomendar um novo, com as mesmas proporções do antigo, ao pai de Porfírio. Mas com a notícia da sua morte, tinha o receio de que a encomenda não chegasse a tempo.

Sempre confiou naquela olaria, foram muitas as louças que tinham sido produzidas pelos oleiros da família de Porfírio para a casa da família da senhora Helena. Os oleiros sabiam que uma encomenda vinda de uma casa tão nobre, donos de terras a perder de vista, tinha de ter atenção especial. A senhora Helena sabia que aqueles oleiros nunca

tinham atrasado uma entrega mas, com a morte do pobre homem em idade tão precoce, talvez a olaria estivesse sem mãos. Era preciso averiguar. Antes de sair do quarto para dar as ordens da casa, agarrou no seu rosário, que ainda cheirava a pétalas de rosa, ajoelhou-se e rezou, mais uma vez, pela alma da saudosa mãe.

De joelhos no chão, Porfírio apertava aquele punhado de barro como se quisesse depositar nele toda a dor que sentia. Era demasiado o peso de ter a família inteira para cuidar. Antes de o pai adoecer, Porfírio passava as horas livres nas ruas de Flor da Rosa, com os outros rapazes e raparigas da mesma idade. Não havia passado muito tempo desde o seu primeiro beijo. Tinha sido junto à ponte romana, com mais ninguém por perto para além das ovelhas. Na sua lembrança, o beijo tinha o som da água. Era o beijo de Maria e os passeios de fim de tarde com os amigos até à vila do Crato que, até então, tinham ocupado mais tempo nos seus pensamentos.

Aquele rapaz ainda tão jovem teria de cuidar da mãe doente, que ultimamente mal conseguia sair da cama, e dos dois irmãos que ainda eram crianças pequenas. Porfírio não tinha chorado no velório, nem no enterro. Não havia chorado desde o momento em que o pai tinha morrido.

Sobre o barro, chorava em pingos de chuva, com os joelhos em sangue, tantas eram as pedras.

A senhora Helena levantou-se e dirigiu-se à cozinha, havia uma pessoa a menos a trabalhar em casa, por isso queria saber se estava tudo sob controlo. Foi a própria senhora Helena que dispensou a mãe do Porfírio. Por mais que fosse boa trabalhadora, há tantos anos fiel à família, se continuasse a trabalhar naquele estado, morreria. Era melhor que fosse para casa, mesmo que contrariada. A mãe de Porfírio resistiu, pediu para ficar pelo menos por mais um ano. Tinha de sustentar a família e o marido doente, a cada dia em pior estado. Mas a senhora Helena já tinha tomado a decisão, Aurora estava demasiado debilitada e o trabalho era pesado. E não podia esperar. Havia uma rapariga de Monte da Pedra, a Maria, que já se tinha disponibilizado para o serviço. A pobre mãe de Porfírio precisava, para o seu próprio bem, de descansar.

Três semanas depois de se ter desfeito no barro, Porfírio estava sentado de frente para o forno quando viu o fumo azul a começar a sair. Era o sinal de que a louça estava pronta, a cozedura tinha chegado ao fim. Estava quase a amanhecer. Porfírio tinha passado a noite em claro, para cuidar da manutenção do combustível do forno. Com a

louça sobre brasas, tinha chegado a hora de ir dormir e esperar que aquelas peças arrefecessem. Não que fizesse questão de dormir. Há dias que andava a ter o mesmo sonho. O pai e o avô trabalhavam juntos numa encomenda para a senhora Helena. No sonho, ambos pareciam ter a mesma idade, ambos eram jovens rapazes. Era como se fossem irmãos, às vezes até pareciam o mesmo homem. Depois, todo o sonho começava a desaparecer em fumo. As labaredas consumiam a roda, as cadeiras, e também os dois homens, enquanto tentavam salvar os barros da oficina.

Foi a própria senhora Helena a abrir a porta no dia em que Porfírio foi entregar o alguidar. Quase sorriu ao recebê-lo. Deu-lhe os cumprimentos, deu-lhe as costas e pediu-lhe que a seguisse até à cozinha. Enquanto a seguia pelo longo corredor, Porfírio notou que a senhora Helena se vestia de luto. E que toda a casa fazia silêncio. Era tanta a ausência, tantos os santos a observarem a passagem do rapaz, tanto o cheiro a velas, que Porfírio se sentiu maldisposto e receou deixar cair o alguidar. O silêncio vinha de todos os lados, exceto da cozinha.

Quando lá chegou, viu a senhora Esperança e a Maria, ambas com sangue nas mãos, a cortarem grandes peças de porco em bocados pequenos. A senhora Esperança,

ao ver o alguidar chegar, abriu um grande sorriso e foi ao encontro de Porfírio, o rapaz que tinha visto em pequeno e que em tão poucos anos se tinha tornado um homem capaz de carregar sozinho um alguidar tão pesado.

Ainda a sentir-se tonto, Porfírio pousou a grande louça sobre a bancada. Enquanto observava os pormenores do alguidar, a senhora Helena pensava que talvez o jovem não tivesse herdado as aptidões do pai, mas que, mesmo assim, o alguidar deveria servir por muitos anos. Afinal, a matéria-prima era a mesma, o barro forte e resistente de Flor da Rosa.

Sobre a grande mesa de madeira, no centro da cozinha, Esperança tinha pousado uma faca de onde ainda escorria o sangue do porco. Ao olhar para aquela faca, com o cheiro a velas que entrava pela porta a misturar-se com o das entranhas do animal, Porfírio sentiu o estômago às voltas, e um torpor a subir-lhe pela garganta. Apesar da repulsa, aproximou-se ainda mais da faca e, no seu reflexo, viu o fumo azul do forno antigo, que em vez de se dissipar foi ficando cada vez mais intenso, até se tornar no azul dos olhos da senhora Helena. Porfírio aproximou-se da faca, enquanto aqueles olhos azuis se tornavam cada vez maiores, rodeados pela pele branca de quem tinha passado a vida a

fugir do sol, naquele palacete de paredes grossas. Não era diretamente para a senhora que Porfírio olhava, era para o reflexo da faca ensanguentada, que concentrava toda a sua náusea e torpor. Naquela lâmina, Porfírio viu a senhora Helena a desfazer-se, entre sangue e terra. A mesma terra à qual um dia haveria de atear fogo.

A talha

Julho - 2009

Há muito tempo que Henriqueta não calçava os seus sapatos de festa. Pareciam mais apertados do que da última vez. Era estranho, os seus pés não tinham idade para crescer nem pareciam estar inchados. Algo naqueles sapatos anunciava que o caminho para a festa seria difícil.

Antes de sair de casa, pousou o olhar na antiga talha encostada no canto da sala. Cada vez que olhava para aquela enorme peça de barro, era o avô oleiro quem via. Um homem curvado, com um avental de linhagem e um sorriso escondido no bigode branco. A olhar para aquela talha, a neta suspirava a enorme saudade que tinha do avô.

Quando era criança, gostava de passar horas a vê-lo trabalhar o barro na sua roda-viva. Das suas mãos tinham nascido louças que durante várias décadas a tantos foram úteis. Tinha sido um dos últimos oleiros tradicionais de Flor da Rosa. Pelo menos nas lembranças de Henriqueta, não havia dúvidas de que havia sido também, entre todos os oleiros da aldeia, o mais respeitado. Não apenas pela sua dedicação ao ofício, mas sobretudo pelo seu talento. Prova

disso era aquela talha que, com mais de um metro e meio de altura, trazia perícia em cada pormenor.

Depois de confirmar que tinha os pés inteiros dentro dos sapatos, levantou-se e desviou o olhar da talha para um balde com barro branco em estado bruto, pousado ao centro da pequena sala. Era tanta a certeza de que, desta vez, o seu projeto iria avançar que tinha ido ao barreiro buscar aquele barro para estar exposto junto à talha, quando esta ganhasse o seu lugar de destaque. Sabia que não faltava muito. O respeito merecido estava a caminho. Em breve, a casa-museu estaria de portas abertas. Olhava para a enorme louça e para o barro como se pedisse desculpas pela demora.

A antiga casa do avô, que havia sido também a sua olaria, um dia deixaria de ser uma ruína. Desde os primeiros tempos na reforma, que Henriqueta havia assumido esta obra como a missão da sua vida. Sentia-se culpada por tanta demora, mas sabia que era assim mesmo. Como o avô sempre dizia, na vida dos pobres tudo acontece devagar. Primeiro, a neta teve de trabalhar durante cinquenta anos e só então conseguiu conquistar tempo para dedicar ao legado do oleiro que tanto amava. A antiga casa tornar-se-ia na casa-museu mais visitada do Alto Alentejo. Henriqueta finalmente tinha o tempo, mas dinheiro ainda não.

Já havia tentado tudo para arrecadar os fundos necessários para as obras. Durante anos, vendeu bifanas e cervejas nas feiras e festivais da região, mas o lucro que tinha conseguido arrecadar dava para muito pouco. Era ainda menos quando vendia os seus bordados nas feiras de artesanato. Havia enviado cartas a instituições do Alentejo e de Lisboa pedindo financiamento, mas as poucas respostas recebidas não eram animadoras.

Naquele dia, com os sapatos de festa nos pés, apesar de algum desconforto, sentia que tudo estava prestes a mudar. Passados tantos anos, depois de tanta luta, finalmente aquela ruína se tornaria num lugar de homenagem, não apenas ao trabalho do avô, mas de todos os oleiros tradicionais que tinham feito de Flor da Rosa o tão importante centro oleiro do passado.

Toda a vizinhança estava à espera de Henriqueta no átrio do Mosteiro. Lá estariam também políticos e jornalistas da região. Era um evento importante. Não é todos os dias que o nome de uma aldeia como Flor da Rosa se candidata ao mundialmente conhecido *Guinness Book*.

A presença de pessoas tão importantes era a confirmação de que tanto esforço havia sido reconhecido. Graças à dedicação de Henriqueta e das mulheres da

Associação de Moradores, naquele dia todos poderiam ver com os seus próprios olhos algo de extraordinário, o maior e mais belo xaile do mundo. Uma peça única que enaltecia não apenas a aldeia, mas o saber-fazer daquelas mãos que tinha sido aprendido com as suas mães, avós e bisavós. Com o xaile no livro do Guinness e o valor do prémio a financiar as obras para a casa-museu, uma tradição estaria a ajudar a outra.

A ideia havia sido da própria Henriqueta. Sabia que se as mulheres da associação ajudassem, não levaria assim tanto tempo. E a verdade é que tinha razão. Em menos de um ano, o maior xaile do mundo estava pronto. Caso não fosse suficiente para tamanha proeza, tinham feito também várias peças para acrescentar ao xaile. Não seria por poucos metros que ficaria a meio do caminho.

Durante aquele ano, nada foi maior do que a força de vontade daquelas mulheres em conseguir tal reconhecimento. Todas sabiam que não era pouco o investimento necessário para a casa-museu. Para que pudesse receber e armazenar os barros antigos com as condições necessárias, precisaria de grandes obras nas paredes, de um novo telhado e de novas janelas. Se o valor do prémio fosse suficiente, também ajudaria a reconstruir o

antigo forno, tornando-o na peça mais importante da casa-museu.

Era nestes planos que pensava enquanto atravessava o Rossio a caminho do Mosteiro. Sentia um aperto nos pés e no peito. Tanto trabalho para fazer o xaile e ainda não era nem o começo. Olhou para trás e viu a antiga olaria em ruínas. Acelerou o passo, pensando que não tinha tempo a perder. Já estava em idade avançada e ainda havia muito trabalho pela frente.

Quando entrou pelas enormes portas do Mosteiro, mesmo para ela foi difícil de acreditar no que via. Era tão grande o xaile que, ali estendido de uma parede à outra, fazia o grandioso átrio parecer pequeno. Eram mais de doze metros de comprimento e quase sete de largura. Nele cabiam todas as cores, ordenadas em pequenos quadrados que se dividiam em outros de menor dimensão, todos decorados minuciosamente. O seu formato fazia lembrar uma ave de asas abertas a abençoar os convidados. Naquele xaile cabiam as recordações de meses de trabalho, conversas, sorrisos e lágrimas. Depois de admirar a sua obra, Henriqueta baixou os olhos e encontrou muitos olhares na sua direção. Apesar de mostrarem os maiores sorrisos do mundo, sentiu que algo neles era pequeno. Sorriu também e seguiu para o interior do átrio.

Junto à ponta do xaile que quase tocava o chão, estavam as feitoras da admirável obra. Preparavam-se para posar para o fotógrafo do jornal de Portalegre. Henriqueta juntou-se a elas e, depois dos flashes, viu que os olhos das companheiras continuavam a brilhar. Nunca tinha visto naquelas mulheres olhos tão sorridentes, mesmo que trouxessem com eles a habitual tristeza. Alegria e otimismo eram coisas raras naquela terra.

Entre os convidados, muitos queriam dar os parabéns à Henriqueta por tão nobre iniciativa. Até o presidente da Câmara do Crato foi cumprimentá-la. Com a formalidade de sempre, disse-lhe que, quando a confirmação do prémio chegasse, iria organizar um grande evento financiado pela Câmara Municipal, para que todos pudessem celebrar a conquista juntos. Henriqueta sorriu e agradeceu a simpatia, enquanto pensava que viriam dali mais problemas.

Era antiga a discórdia entre Flor da Rosa e o Crato. Alguns moradores da aldeia acusavam os moradores do Crato de se tentarem apropriar do estatuto de centro oleiro. Foi Flor da Rosa que chegou a ter mais de oitenta oleiros a produzir peças utilitárias para toda a região do Alto Alentejo. E não o Crato. Apesar de estarem a poucos quilómetros de distância, nunca foram a mesma aldeia. Longe disso.

O melhor barro e os grandes oleiros eram os de Flor da Rosa e de mais nenhum outro sítio. Enquanto o presidente da Câmara estivesse a preparar o seu discurso para a abertura da casa-museu, os moradores de Flor da Rosa estariam a preparar a recusa de tal evento. Tantas vezes tinham recusado financiamentos para projetos de olaria vindos da localidade vizinha. Henriqueta rezava para que desta vez não houvesse confusão.

Além da antiga discórdia, havia o facto de o atual senhor presidente da Câmara ser de um partido de direita. Enquanto a maioria das pessoas da Associação de Moradores eram de esquerda. Dificilmente iriam aceitar que o mérito de tamanha proeza, colocar o nome da aldeia no livro do Guinness, fosse associado a um político de direita. Se esta fosse a única condição, certamente que a casa-museu teria de esperar. Na opinião dos moradores, era preferível uma casa-museu fechada do que com a morada incerta. A sua morada era Flor da Rosa. E o seu antigo residente era um oleiro do povo.

Henriqueta começou a imaginar que este tipo de conversa devia estar a rodar pelo evento. Talvez por isso tenha sentido algum incómodo nos sorrisos logo à chegada. Só esperava que os moradores não dissessem nada que

ofendesse os convidados. Era um momento de celebração e não queria que nada estragasse o que estava por vir. Estava quase. O xaile estava pronto. Só faltava o prémio.

Estas preocupações não vinham por acaso. Henriqueta conhecia bem os desentendimentos que haviam adiado por tantos anos as obras na olaria do avô. Esperava que ali, sob a sombra do xaile, todos estivessem de acordo. Quanto aos moradores, havia chegado a altura de irem recolher as peças antigas, há tanto tempo guardadas nas casas dos filhos, netos e bisnetos dos oleiros. Sentiu-se aliviada quando alguns lhe foram dizer que já tinham mandado lavar as peças. Outros tinham tomado a iniciativa de restaurar peças danificadas com os seus próprios conhecimentos de olaria. Houve até quem tivesse mandado pintá-las. Assim, mais bonitas, teriam lugar garantido na exposição. Quanto mais conversava com as pessoas do evento, o aperto no peito crescia tanto que até se tinha esquecido do aperto nos pés.

Um senhor arquiteto vindo de Alter do Chão também foi cumprimentá-la. Disse-lhe que se sentia comovido por ver tamanho esforço. Queria oferecer os seus serviços para tão louvável causa. Não cobraria honorários e até poderia contribuir com alguns materiais de construção.

Antes de chegar ao Mosteiro havia passado pelas ruínas. Disse-lhe que, mesmo sendo um espaço consideravelmente pequeno, poderia abrigar uma sala de exposições bastante digna. Talvez não o suficiente para grandes peças, mas para tachos, cântaros e panelas certamente serviria. É muito simpático o senhor arquiteto, pensou Henriqueta.

Entusiasmada, falou-lhe sobre a talha do avô que estava na sua casa, a maior e a mais bela peça que tinha herdado. No entanto, não teve a garantia de que o projeto abrigaria uma louça daquela dimensão. O arquiteto explicou-lhe que as salas de exposição normalmente são minimalistas e que necessitam de espaços vazios ao redor das peças para que as próprias possam sobressair. Uma peça tão grande num espaço tão pequeno era uma promessa que naquele momento um profissional não poderia fazer. Os arquitetos são mesmo assim, pensou Henriqueta, apesar de não se lembrar de ter conhecido outro durante toda a sua vida.

No final da conversa, aceitou a oferta com grande emoção. Não era o momento de discutir sobre a questão da talha. Isto ficaria para mais tarde. O importante era aceitar todo o tipo de contribuição. Tal era o efeito daquele xaile sobre as pessoas, que até já estava a trazer resultados. Ter um

arquiteto a tratar da casa-museu era algo acima de qualquer desejo que alguma vez Henriqueta tinha ousado desejar.

Às franjas do grande xaile, o evento continuava. Todos celebravam a conquista que estava por vir. Faltava apenas receber a confirmação da visita dos peritos do *Guinness*, que certamente chegaria nos próximos dias. Ainda assim, com tudo preparado, com copos de espumante nas mãos, havia um pressentimento que não deixava Henriqueta em paz.

Já tinha cumprimentado quase todos os presentes, quando um homem se aproximou com um ar tão sério que se sentiu intimidada. Era um jornalista de Lisboa que estava a trabalhar em Castelo Branco. Tinha uma caneta e um bloco de notas nas mãos. Parecia um jornalista à moda antiga, tão distinto que Henriqueta começou a procurar as palavras mais caras que conhecia para responder às suas questões.

Ao conversar com aquele homem sentiu-se especial. Além da educação, o jornalista parecia quase tratá-la com afeto. Havia algo de zeloso na sua voz. Depois de fazer algumas perguntas sobre o xaile começou a questionar sobre o Guinness. Perguntou quando seria a visita oficial, se já tinham algum documento que comprovava a candidatura, se já sabiam qual seria o valor do prémio. Para estas perguntas,

as respostas de Henriqueta eram curtas, pois era Raimundo, o filho do senhor José, que tinha ficado responsável pela inscrição. Ela e as outras mulheres tinham apenas a responsabilidade da produção do xaile, que já era bastante trabalho. Infelizmente, o rapaz não estava presente no evento pois, ultimamente, andava adoentado.

Antes de se despedir, o jornalista quis apertar mais uma vez a mão de Henriqueta e congratulá-la pelo feito e por tamanha dedicação à memória dos oleiros e ao património da aldeia. É a primeira vez que ouço falar de um prémio monetário vindo do livro do *Guinness*. Normalmente, o grande valor associado a este reconhecimento é o da inscrição e não o da recompensa. Se conseguiram convencer tal instituição a mudar os seus procedimentos por causa do xaile, para além de nobre o feito será histórico.

Depois de ouvir as últimas palavras do jornalista, enquanto este lhe virava as costas, sentiu-se maldisposta. Despediu-se rapidamente de quem estava no caminho da porta de saída e foi-se embora. Cruzou o Rossio o mais depressa que conseguia, sem desviar o olhar para as ruínas da olaria. Ao chegar a casa sentou-se no sofá e tirou os sapatos de festa. Mas o aperto continuou. Sentia o corpo inteiro a latejar.

Há muito tempo que não falava com o pai de Raimundo, mas tinha a certeza de que o rapaz estaria a avançar com as burocracias. Havia mais de um ano que estavam a trabalhar no xaile, certamente ele teria tido tempo para contactar o *Guinness* e esclarecer todos os pontos relativos à inscrição e ao prémio. Era verdade que havia muitas obras atrasadas na aldeia e o senhor José estava sempre a desculpar-se. Não que a culpa fosse dele, faltavam materiais e a ajuda do filho nem sempre dava conta. Eram muitas as paredes para pintar e os telhados para arranjar e poucos os braços para trabalhar. Talvez o rapaz tenha feito tanto esforço para ajudar o pai que acabou adoentado. Pobre José. Com certeza que tinha tudo tratado a respeito do *Guinness*.

Henriqueta levantou-se e, de pés descalços sobre o chão de tijolos feitos pelo avô, aproximou-se do cesto que estava junto à talha. Deixou cair uma lágrima sobre o barro branco. A pequena gota, ao humedecer o barro, fez-lhe lembrar as mãos do avô. Como gostava de vê-lo a moldar as peças. Como o tinha amado. Decidiu, naquele momento, que se o dinheiro não viesse do xaile, pediria um empréstimo ao banco. Mesmo que ficasse endividada para o resto da vida, a memória do avô seria preservada.

Passados dois anos do dia daquele evento, a casa-museu receberia os seus primeiros visitantes. Curvada sobre o cesto de barro branco, tinha tomado a decisão que finalmente mudaria o destino daquelas ruínas. Quanto ao destino do xaile, foi passar o resto dos seus dias apertado numa grande caixa de papelão, atrás da cama de Henriqueta. Ali, repousaria com toda a sua grandeza. Enquanto as pequenas prestações do empréstimo ao banco se estenderiam por mais de doze anos.

A frigideira

Fevereiro - 1938

A frigideira amanheceu por fazer. Quando Pardal chegou à olaria, viu o barro adormecido sobre a roda ainda sem forma, apenas um princípio de frigideira. Havia ali abandono. A roda imóvel, os baldes de barro ainda por tratar e a porta entreaberta davam a impressão de um momento interrompido, como se alguém tivesse saído à pressa ou simplesmente desistido. Pardal atravessou o silêncio da oficina até chegar à janela por onde podia ver Salvador ao fundo do quintal.

O mestre oleiro estava sentado num banco de madeira de frente para uma pequena tábua encostada ao muro. Ao seu redor estavam alguns potes de barro espalhados pelo chão. Um deles tinha um líquido de cor avermelhada, outros quatro, cores amareladas, umas mais claras, outras quase a chegar ao castanho. Salvador afundou um pincel num pote de amarelo-escuro e, com um gesto firme, cruzou a tábua numa pincelada. A seguir, pousou o pincel e ficou a olhar para a tinta sobre a tábua, cada vez mais de perto. O gesto do mestre fez com que Pardal se lembrasse

de um acontecimento recente. Fechou os olhos e viu a expressão de Salvador ao olhar para a revista da taberna no dia anterior.

Tinha sido um dia de inverno como os outros, quando a humidade se via através das paredes. Um nevoeiro havia coberto a aldeia quase até à hora do almoço. Há dias que Salvador andava adoentado. Desde criança que tanta humidade lhe fazia mal aos pulmões. Assim que o nevoeiro partiu, o oleiro deixou a roda, lavou o barro das mãos e chamou o aprendiz para irem à taberna. Queria descansar e beber algo que lhe aquecesse o peito. Mal lá entraram, ouviram alguém a gritar. Salvador, há aqui algo que vais gostar de ver, disse José, que estava sentado com outros dois oleiros e acenava com uma revista na mão.

Não era comum haver revistas em Flor da Rosa. Às vezes aparecia uma ou outra na taberna ou na estalagem, deixadas por alguém vindo de Lisboa. Ainda mais raro era haver revistas espanholas. Aquela que o oleiro José entregou a Salvador tinha vindo diretamente de Madrid. Havia passado pela aldeia um espanhol que, provavelmente, se tinha esquecido ali da revista depois de ter bebido dois ou três jarros de vinho. Partiu animado, distribuindo acenos e sorrisos para toda a gente. Enquanto os oleiros riam da

figura do forasteiro, Salvador foi deixando de os ouvir.

Logo nas primeiras páginas, a revista trazia imagens dos quadros de um pintor sobre o qual já tinha ouvido falar. O seu nome era Juan Gris. Talvez tivesse ouvido histórias sobre este pintor na rádio, não se lembrava, mas sabia que era um artista importante. Nunca tinha visto era a imagem das suas obras. Naquele momento, estavam ali à sua frente. Mulheres partidas aos pedaços que pareciam chorar e rir ao mesmo tempo. Mesas que pareciam ter expressões humanas. Pessoas cujos rostos se desfaziam para compor os corpos umas das outras. Era impressionante o que trazia aquela revista. Que pena as imagens estarem a preto e branco. Salvador tentava imaginar o que seria ver os quadros com as suas cores verdadeiras. Depois de folhear a revista pausadamente, o oleiro passou o dia sem dizer mais nenhuma palavra.

Pardal sabia bem o que o silêncio do mestre queria dizer. Salvador não era como os demais oleiros da aldeia. Os outros diziam que o grande valor das louças de Flor da Rosa era a resistência daquela mistura de barros, de onde nasciam peças que duravam uma vida inteira. Não havia nada que inventar. O segredo era manter as louças como mandava a tradição. Outras aldeias da região tinham começado a

decorar as louças para ficarem mais atrativas. Mas essas, por mais bonitas que fossem, partiam-se com um sopro de vento. As louças de Flor da Rosa não precisavam de mais nada. Tinham tudo. O barro mais resistente de todo o Alentejo. E assim, ano após ano, década após década, faziam as mesmas louças, todas iguais às dos seus avós, que eram iguais às dos seus bisavós. Resistentes ao choque, ao fogo e a qualquer tipo de mudança. No que dependesse daqueles oleiros, repetiriam os mesmos gestos até ao dia em que esta voz que vos fala se tornasse apenas poeira e cinzas.

Enquanto viam no barro força e resistência, Salvador via abertura. Com barro nas mãos, podia ir onde quisesse. Apesar de ser parte da terra, o barro não o obrigava a manter os pés no chão. É tão gentil este barro, dizia Salvador enquanto moldava as suas peças. Gostava de louças que não serviam para nada, de corpos que se contorciam em esculturas e de rostos que se desfaziam em pinturas. Às vezes, passava as horas a olhar para o barreiro tão arrebatado como se ali visse um mundo inteiro. Sempre resistiu em ver aquele barro vivo e generoso apenas como louça.

De todos os oleiros que por mim passaram, Salvador talvez tenha sido o que melhor me conheceu. O barro era a sua liberdade, mas a olaria tradicional a sua prisão. Sabia de

outras aldeias onde os oleiros experimentavam novas misturas, novas formas e novos vidrados, que tinha visto de perto nas feiras da região. Há uns anos, um oleiro das Caldas da Rainha havia trazido umas peças que Salvador nunca mais se esqueceu. Tinham formas extravagantes e cores tão fortes que pareciam vivas. Ao longo dos anos, o oleiro vinha a experimentar misturas à procura de novas cores e vidrados, mas era difícil ter de aprender tudo sozinho. Tanto trabalho para tentar descobrir o que os oleiros das outras regiões já sabiam há tanto tempo. Mas não havia outra forma. Na isolada Flor da Rosa não havia livros nem outros oleiros com quem pudesse conversar. Numa noite qualquer, Salvador tinha aprendido muito com um pintor de Lisboa, mas ficou triste ao acordar. Contou o sonho ao seu aprendiz, mas das ideias que trocou com o pintor não se conseguia lembrar de nenhuma.

Pardal não o podia ajudar. Era apenas um aprendiz, ainda sabia tão pouco. Ainda menos do que gostava de saber. Se não tivesse de ajudar os pais no trabalho no campo, se não tivesse de passar as manhãs a cuidar das ovelhas, passaria todos os seus dias na companhia do mestre. Desde muito cedo, ainda antes dos seis anos, começou a ajudar o vizinho oleiro. Mas só conseguia ajudar no que Salvador lhe pedia.

Naquela manhã, ao ver o mestre de frente para a tábua, com aquelas tintas feitas de barro, sentia que não havia nada que pudesse fazer. Sabia o que o mestre sentia, mas a única coisa ao seu alcance era voltar para o interior da oficina e terminar o trabalho que o mestre tinha deixado a meio.

Sentou-se à roda, colocou as mãos no barro e imaginou a frigideira que Salvador faria. Se conseguisse que ficasse perfeita daria uma prova concreta de que estava pronto para substituir o mestre pelo menos em algumas encomendas. E assim Salvador poderia passar mais tempo à volta dos seus quadros.

O barro fez-se frigideira e voltou a ser barro várias vezes. Pardal estava decidido a fazer uma frigideira tão perfeita que ninguém notaria a diferença entre a peça do antigo artesão e a do aprendiz. Foram horas à volta da frigideira, as mesmas horas que Salvador esteve à volta das tintas. Nem o homem nem o rapaz viram o tempo a passar.

A meio da tarde, Salvador regressou à oficina. Ao chegar à porta parou e observou o aprendiz a trabalhar na roda, tentando moldar algo que lhe pareceu ser uma frigideira, mas um pouco mais aberta e mais grossa do que mandava a tradição. Na outra porta da oficina, estava a mulher de Salvador, Felisbela, que observava o marido e o

filho do vizinho com um ar de preocupação. Eram tão poucas as encomendas e, ainda assim, naquele dia nenhuma peça tinha sido feita. Um grito de criança vindo do interior da casa fez com que Felisbela virasse as costas sem ter dito nada. Desapareceu cabisbaixa na escuridão do corredor.

Uma tosse profunda apoderou-se de Salvador enquanto se aproximava da roda. Fez um sinal para que Pardal se levantasse. Sentou-se no seu lugar e num gesto com quase trinta anos de destreza fez com que a roda girasse ao mesmo tempo que o barro deslizava para o centro, quase como se estivesse vivo e obedecesse às ordens do seu senhor. Em pouco tempo, estaria ali a mais perfeita das frigideiras.

Pardal aproximou-se da janela e viu que na tábua encostada ao muro estava então um rapaz em tinta fresca, que parecia fitá-lo diretamente nos olhos. A figura tinha os traços de Salvador. Não o daqueles dias, mas o dos tempos da sua juventude. Era um belo rapaz, com um porte nobre e um sorriso discreto. Pardal sentiu algo estranho, como se o rapaz do quadro estivesse a tentar dizer-lhe algo. Talvez estivesse a agradecer-lhe. Não por ter tentado fazer aquela frigideira, mas por tudo aquilo que Pardal viria um dia a fazer.

Naquele momento, o jovem Pardal ainda não sabia que, durante muitos anos, enquanto produzisse fornadas de louças, veria o mestre Salvador a pintar os mais belos quadros que alguma vez foram vistos em Flor da Rosa. Também ainda não sabia que veria o dia em que Salvador ficaria viúvo. E, poucas semanas depois da partida de Felisbela, veria Salvador a desistir da luta contra a humidade, libertando os seus pulmões daquela respiração que tanto o oprimia. Pardal veria então que, depois da morte dos pais, a filha de Salvador partiria com o marido para longe sem planos de regressarem a Flor da Rosa. Tudo isso, Pardal veria com os próprios olhos. Mas naquele momento ainda não sabia de nada. Não imaginava que seria ele próprio a preservar o acervo do mestre durante o resto da sua vida. Sempre com a esperança de que um dia alguém descobrisse naqueles quadros um enorme talento de artista. Uma maestria que apenas ao aprendiz o artesão foi capaz de revelar.

O barril

Agosto - 1412

O menino tinha luz própria, como se levasse a Lua debaixo do braço. Sozinho, parado em pé no meio do Rossio olhava em direção ao Mosteiro. O dia ainda não havia chegado ao alvorecer, mas a Lua já havia desaparecido. Ou talvez alguém tivesse desaparecido com a Lua.

Era estranho ver aquele menino ali, àquela hora, sem nenhum adulto por perto. Àquela distância, também era difícil de reconhecer se era o filho de algum vizinho. O monge Belo só conseguia perceber com razoável certeza que era um menino e que tinha luz própria.

Há muitos anos que o monge não via bem à distância. Assim como há muito tempo que ninguém o observava de forma tão fixa. Poderia até afirmar que isso nunca tinha acontecido. Apesar do nome, nunca foi um homem belo. Quanto mais a idade avançava, mais passava despercebido. Aos olhos dos outros monges e das pessoas da aldeia fazia parte da paisagem. Era parte do Mosteiro, assim como os tetos de barro e as portas de madeira. Os olhares passavam por ele. Menos o olhar daquele menino.

O monge acenou, mas o menino não reagiu. Continuou ali parado a olhar fixamente. Ao redor, a aldeia descansava silenciosa. Era assim, todos os dias, o lento amanhecer de Flor da Rosa. Havia apenas um galo que, tendo acordado mais cedo, desafinava. O monge ainda se inquietava, quando o menino começou a andar. Virou as costas sem deixar de olhar para trás. Começou a afastar-se levando com ele a luz da Lua.

Demasiado curioso para deixar o menino partir assim, o monge desceu as escadas quase a correr, tentando fazer o mínimo de ruído. Quando chegou à entrada do Mosteiro, viu ao longe o pequeno ponto de Lua que, ao passar por detrás das oliveiras, quase parecia uma estrela oscilante. O monge apertou o passo.

Não levou muito tempo para que a distância entre os dois fosse pequena. Assim que o menino viu o monge a aproximar-se, soltou uma gargalhada e começou a correr. Não muito depressa. Era quase como se brincasse às corridas. Não como quem quer fugir, mas como quem quer ser seguido.

A tal distância, o monge conseguiu ver melhor o que o menino levava debaixo do braço esquerdo. Não era a Lua, mas um barril. Um pequeno barril arredondado feito de um

barro que parecia amarelo. Aquela cor não era como a dos outros barros que o monge conhecia. Era uma cor viva. Iluminava o rosto do menino e o chão que deixava para trás.

Quando estavam longe do Mosteiro, o monge decidiu que podia gritar. Pediu ao menino que esperasse por ele, perguntou-lhe de onde vinha, para onde estava a ir. A cada uma das perguntas, o menino respondia com uma gargalhada. Ao fim da terceira, começou a correr muito depressa em direção ao bosque. Era estapafúrdio, aquele menino. Ao monge Belo parecia errado que estivesse ali sozinho.

Seguiu-o para o interior do bosque, onde ainda era noite. Procurou pela luz do barril que então parecia ter-se apagado. Continuou a caminhar até que a Lua reapareceu à sua frente. Ali estava o menino com a luz debaixo do braço. Era como os outros meninos da aldeia, os cabelos fartos, a pele escura do céu. As mesmas roupas, a mesma pobreza. No entanto, havia algo no olhar que o distanciava dos outros. Não era um olhar de menino. Olhava para dentro dos olhos do monge. As crianças não olham assim.

Foi tal o incômodo, que o monge teve de desviar os olhos para o chão. Só então se deu conta de que havia entre eles uma larga e profunda vala. Aquele enorme corte de terra

tinha ali surgido como se alguém quisesse separar Flor da Rosa do resto do mundo. É estranho que algo tão violento aqui esteja, neste bosque delicado e sereno, pensou o monge. Era previsível que pensasse assim. Afinal, os monges sempre foram ensinados a olhar para o céu em vez de para a terra. Mais complicado para o monge foi tentar compreender como é que aquele menino tão pequeno tinha conseguido chegar ao outro lado da vala tão rapidamente.

As árvores impediam que as primeiras luzes da alvorada chegassem ao interior do bosque. O monge Belo não conseguia perceber qual seria a profundidade daquela enorme fenda. Nunca havia estado ali e também nunca tinha ouvido dizer que aquela terra havia sido assim magoada com tamanha brutalidade. Talvez a enorme fenda tivesse surgido naquela mesma noite. Poderia ser o aviso de um tremor de terra que estaria por vir. O monge curvou-se tentando perceber qual seria a profundidade. Pouco conseguiu esclarecer. O interior da vala continuava escuro e indecifrável. Quando voltou a levantar-se, notou que o menino já não estava ali.

Sozinho naquele bosque escuro, junto a uma vala desconhecida e sem a luz que vinha do menino, o monge sentiu medo e um arrepio subiu-lhe pelas costas. Regressou

ao Mosteiro e não contou a ninguém o que lhe tinha acontecido. Passou quase todo o dia na capela a rezar, ajoelhado de frente para a imagem de Jesus, cuja pele branca iluminava o interior da capela, enquanto os cortes ensanguentados faziam o monge lembrar-se da fenda que tinha visto aberta no chão da aldeia. O monge pediu que não acontecesse o pior. Nem a ele nem a ninguém nas redondezas. Sempre pedia perto, não sabia quão longe a sua fé podia chegar. Pediu compreensão. Suplicou para que conseguisse decifrar a mensagem que aquele menino lhe tinha vindo entregar.

Sem ver a luz divina, ao fim da tarde deixou a escuridão da capela. Decidiu regressar ao bosque desconhecido. Queria chegar lá antes do pôr do sol para que houvesse luz suficiente até ao fundo da vala. Quando compreendesse do que se tratava, regressaria ao Mosteiro e daria a notícia aos outros. Se viesse dali uma profecia, teriam muito trabalho pela frente.

Ao caminhar pelo interior do bosque à luz do dia, o monge compreendeu, não era uma vala, era um barreiro. Daquele corte de terra, os oleiros extraíram o barro que fez nascer Flor da Rosa. Daquele barro tinham brotado os tijolos que fizeram o chão e as altas colunas do Mosteiro. As

telhas que cobriam as casas de toda a aldeia. Os bebedouros dos animais. Os tachos cozidos nos fornos dos oleiros. Tudo isso tinha nascido daquele barreiro e de outros abertos naquela terra. Sem eles, não haveria Flor da Rosa. Para a aldeia nascer, aquele barro teve de morrer.

Tudo o que imaginou a sair daquele solo fez com que o monge levasse as mãos à cabeça e levantasse os olhos para o céu. Sobre aquela fenda, viu a imagem dos cortes na pele alva de Jesus reaparecer à sua frente. Por razões que desconheço, naquele momento, o monge sentiu no seu próprio corpo os tormentos do céu e as dores da terra.

Quando baixou os olhos, viu um barril caído ao longe, do outro lado da vala. Era o barril do menino, mas já não tinha luz de Lua. Era um barril antigo, muito mais antigo do que Flor da Rosa. Ao redor, sobre o barro seco de setembro, havia uma poça de água limpa. Meses mais tarde, daquela poça nasceu um pé de laranjeira. Anos depois, ergueu-se ali uma ermida. Nesta altura, o monge já não havia. Do menino nada se sabia. Nunca houve explicação para o que ali se passou. Conto apenas o que aconteceu àqueles que um dia passaram por mim.

Os tijolos

Junho - 1310

O caule começou a deslizar enquanto as raízes se soltavam lentamente. Sem mágoa. Nunca tinha sentido uma flor ser colhida com tanta delicadeza. Era ainda menos comum naqueles dias em que tudo o que vinha daquela terra era tão brutalmente tratado. Retirada com cuidado, logo encontrou alento a flor que Rosa levava junto ao peito. Rezava enquanto seguia pedindo a Deus que salvasse o seu amor, Dê-lhe forças para sair daquela cama, que consiga voltar a cavalgar pelos campos, veloz como os ventos, todos podem faltar, menos Pedro, meu Deus, por favor, suplicava a rapariga.

O cavaleiro havia adoecido no regresso de uma viagem a Marvão. Tinha-se sentido fraco a meio do caminho, de tal modo que mal tinha conseguido chegar ao quarto para cair na cama. Não se levantou na manhã seguinte. Ninguém sabia dizer que mal lhe tinha acometido. A sua pele empalideceu, os músculos murcharam e os olhos afundaram-se tanto que, para quem o visitava, era difícil saber se estavam abertos ou fechados. A meio de uma noite

febril, conseguiu abrir a boca com muito esforço para sussurrar o nome de Rosa, como se fosse a única palavra que as suas forças lhe permitissem dizer. O seu último pedido, sussurrou um dos monges.

O mesmo monge que havia dito a Rosa para rezar. Era a única coisa que restava fazer. Por mais que não acreditasse no que os monges diziam, Rosa rezou. Durante longos dias e longas noites pedindo a Deus e a todos os santos e santas que conhecia para que despertassem o seu amado. Ao saber que Pedro havia chamado pelo seu nome, teve a certeza de que as suas preces tinham sido atendidas. Deixou de lado o cântaro que estava a polir e pediu ao pai permissão para visitar o cavaleiro moribundo. Arranjou o cabelo, vestiu o único vestido que não estava sujo de barro e saiu a correr em direção ao campo.

Rosa não podia chegar de mãos vazias, queria dar a Pedro um sinal do seu amor. As papoilas e as margaridas eram demasiado banais. Caminhou durante horas até que, à margem do riacho, junto da antiga ponte romana, encontrou a flor mais bela que já tinha visto. Não se lembrava de ter encontrado antes pétalas de cor tão viva e de aroma tão delicado. É estranho isto da memória. Tantas outras flores iguais àquela nasceram e morreram naquele mesmo lugar.

Foram todas esquecidas como se nunca tivessem existido. Aos olhos de Rosa, aquela era a primeira. A escolhida. Enquanto rezava com a flor encostada ao peito, sentia que nada no mundo revelaria melhor os seus sentimentos.

Fazia mais de dois anos que Pedro tinha chegado à vila, cerca de seis meses antes da chegada de Rosa. Havia sido incumbido de encontrar oleiros que ajudassem na construção de uma fortaleza. Seriam precisos incontáveis tijolos para o chão, o teto e as colunas. Nas redondezas viviam alguns oleiros com as suas famílias, mas não bastavam. Por se tratar de uma fortaleza da Ordem dos Hospitaleiros, a sua grandeza deveria ser visível a quem caminhasse pelas mais distantes paisagens. Este desígnio tinha vindo diretamente da Ilha de Rodes, onde a Ordem foi criada. A ambição era tão grande que todo o barro da região e todos os oleiros de quem se tinha conhecimento pareciam poucos. Era por isso que Pedro tinha recebido a missão de encontrar os melhores artesãos, estivessem perto ou longe, e de os convencer a dedicarem o restante das suas vidas à construção da fortaleza.

Não foi difícil convencer o pai de Rosa. Viúvo e com cinco filhas para criar, não havia trabalho que lhe parecesse demasiado. Quando Pedro bateu à porta, Rosa sentiu que a

batida vinha do seu peito. Ao vê-lo conversar com o seu pai, a batida ficou mais forte. Era tão belo o jovem rapaz, que lhe parecia mal não desviar o olhar. Pedro, enquanto explicava ao oleiro a razão da sua visita, entre uma palavra e outra, apertava as pestanas tentando desvendar a rapariga encolhida ao fundo da sala. Os meses que se seguiram pareceram anos, tanto para Rosa como para Pedro. Quando finalmente a mudança aconteceu, começaram a ver-se todos os dias. Primeiro à distância, depois mais de perto. Até ao dia em que trocaram as primeiras palavras. O modo como Pedro falava com Rosa era mais delicado do que com os outros. Como se tivesse medo de ferir aquela tão delicada mulher com nome de flor.

Rosa seguia pelo caminho a sentir o vento quente com a flor no peito e com as orações a marcarem os passos. Não se sentia a caminho de um encontro com um moribundo. Nos seus pensamentos, quando lá chegasse, Pedro estaria em pé à porta da casa, pronto para seguirem até ao Rossio e verem juntos o pôr do sol. “Os monges são uns exagerados, pedem oração por tudo e por nada”, pensava Rosa. As palavras na boca dos monges tinham o peso do mundo. Peso a mais para uma rapariga tão jovem de vestido esvoaçante. Em vez de acreditar nos monges,

preferia acreditar em Deus. Este sim, certamente, teria escrito o destino de Rosa e de Pedro num longo texto de palavras bem desenhadas, com muitos filhos a seguir às vírgulas.

Estava ainda longe da casa quando viu o monge parado à porta. Afinal, não era Pedro que estava à sua espera. Rosa cumprimentou-o e, ao aproximar-se da porta, sentiu o frio do interior da casa a arrepiar os seus braços e pernas. Quando entrou no quarto, mal reconheceu o homem que tanto amava. Parecia um velho, com mais ossos do que carne.

Aquilo que no início foi um arrepio de frio tornou-se em tormento. Sentiu o corpo a doer. Aproximou-se da cama e sentou-se num banco perto da cabeceira. Sem conseguir perceber se Pedro tinha os olhos abertos ou fechados, teve dúvidas se ele teria compreendido que Rosa estava ali. O seu desejo tinha sido atendido, ali estava a sua amada. Uma lágrima deslizou até cair sobre o seu vestido.

No silêncio do quarto, talvez este tenha sido o aviso para que Pedro despertasse. Da sua boca pouco mais saía do que uma sôfrega respiração. Rosa pensou ouvir o seu nome dito a meio. E mais nada. Nem palavra, nem gesto. Ficou ali parada, a chorar, de olhos no escuro.

Quando o silêncio se tornou insuportável, beijou a flor que trazia ainda junto ao peito e pousou-a sobre o peito de Pedro. Lentamente. Com medo de que a flor pudesse ferir o homem que outrora parecia inabalável. Sem conseguir dizer adeus, saiu do quarto a segurar-se às paredes, tentando encontrar um caminho na escuridão. Correu o mais rápido que pôde, como se estivesse a fugir daquele resto de homem. Duvidou se teria forças para chegar a casa. Nunca se conseguiu lembrar de como lá tinha chegado.

Sem Rosa e Pedro a caminharem lado a lado pelas ruas ao fim da tarde, a vila seguia a sua vida em torno do seu propósito principal, tornar a terra em tijolos. A cada dia, enquanto mais oleiros se juntavam à empreitada, mais tijolos emergiam dos barreiros. Eram tantos que pareciam jorrar dos campos. Se antes a terra dava, agora tudo lhe era tirado. À pressa e à força. Nunca houve um pedido, pelo menos não que eu tenha ouvido. A delicadeza era para a flor, não para a terra. Sem Rosa e sem Pedro, não havia pôr do sol, havia a luz e o fumo dos fornos. Havia tijolos a cozer e tijolos a arrefecer por todo lado. Pouco a pouco, a fortaleza começava a ganhar paredes. Ao seu redor, as famílias dos oleiros viviam como podiam. Ajudavam a tratar o barro, plantavam oliveiras, cuidavam dos rebanhos. Nas pausas da

missão, das mãos barrentas nasciam tachos, panelas, frigideiras, cântaros, talhas. Para além de alimentar as paredes, era preciso também alimentar as mãos que as erguiam.

No dia em que Pedro finalmente conseguiu chegar à porta da casa, viu tantos tijolos que mal conseguiu reconhecer o vilarejo despido que tinha visto pela última vez, antes da desgraça que quase lhe levou a vida. Não tivesse sido o amor de Rosa, talvez nunca houvesse visto como era grande a obra daqueles oleiros. As suas pernas ainda tremiam ao encontrar o chão.

Quando disse aos monges que desta vez seria ele a visitar Rosa, teve de repetir o pedido duas vezes. Depois de um longo silêncio, o monge mais velho disse-lhe algo que quase o fez desmoronar novamente para a cama. Amaldiçoou os monges e as suas palavras de consolo. Amaldiçoou as mentiras e o engano. Não compreendia porque queriam aqueles homens de fé mantê-lo ali, preso àquela cama, refém da escuridão. Vestiu-se das forças que não tinha e foi sem ajuda até a casa de Rosa para comprovar com os próprios olhos que aqueles monges não sabiam o que estavam a dizer.

Quando lá chegou, viu uma das irmãs de Rosa

sentada à sombra de uma figueira. A rapariga viu que o cavaleiro se arrastava na sua direção e saiu a correr para dentro de casa. Quando Pedro estava quase a conseguir apoiar-se na fachada, o pai de Rosa apareceu. Ao olhar para Pedro, mal conseguia acreditar que estava ali. Afinal, o cavaleiro tinha sobrevivido e estava à sua frente. Pedro disse-lhe que tinha vindo visitar Rosa e pediu ao oleiro que, por favor, a chamasse. Era urgente a necessidade que sentia de vê-la. O oleiro, sem conseguir levantar os olhos para Pedro, disse que não seria possível, Já não há Rosa, meu senhor, foi arrancada desta vida, a minha filha, uns dias depois que o visitou, poucos dias, a Rosa, desculpe, senhor, e nada mais o oleiro conseguiu dizer.

Nos dias que se seguiram, Pedro sentou-se junto ao túmulo de Rosa, feito com os mesmos tijolos da fortaleza, o mesmo barro da missão que os uniu. Maldita terra, malditos tijolos. Todos podiam faltar, menos Rosa. Indiferente a tudo o que acontecia ao seu redor, permaneceu sobre o túmulo como se aquele fosse agora o seu mundo. A primeira vez que dali saiu foi para procurar uma flor igual àquela que Rosa lhe tinha oferecido. A flor que lhe salvou a vida talvez pudesse trazer Rosa de volta. Se encontrasse aquela flor, encontraria Rosa, ambas vindas da mesma terra. Depois de ter

percorrido todas as redondezas, sem nada encontrar, Pedro consolou-se. Não havia outra flor no mundo como aquela. Quando regressou à presença dos outros, as suas primeiras palavras foram para lhes dizer que aquela vila já tinha um nome: Flor da Rosa.

Assim, do barro, do fogo e da morte nasceu a aldeia de nome mais delicado do Alto Alentejo.

O tacho

Outubro - 1964

Simone Gagneux era a única mulher na aldeia a usar calças compridas. Desde o primeiro dia, quando passava pelas ruas, ninguém ficava indiferente. Há duas semanas que andava de casa em casa a fazer perguntas. Queria saber tudo sobre o que as pessoas ali faziam. Perguntava sobre o trabalho dos homens, sobre os afazeres das mulheres, sobre o barro, a roda, os antepassados. Queria saber tanto que alguns achavam demasiado.

Aquela mulher tinha vindo de longe, devia ter uma boa razão para isso, diziam as conversas no café. As histórias que ouvia, anotava num caderno de capa preta que levava sempre consigo. Era curiosa, a investigadora. Muito mais do que as mulheres ali da terra costumavam ser. Até às histórias a que ninguém dava importância, dedicava a maior das atenções. Às vezes, ao olhar para o passado podemos ver o futuro, respondia com erres arrastados aos curiosos que perguntavam o que é que andava ali a fazer.

Os seus cabelos cor de fogo, o rosto de traços finos coberto de sardas, a camisola preta de gola alta que usava

quase todos os dias, a postura ereta e os gestos requintados faziam dela uma figura estranha. A distância entre Paris e Flor da Rosa mantinha-se, mesmo quando aquela mulher estava a poucos metros das pessoas da aldeia.

Estava rendida aos encantos da pitoresca localidade. Aos seus olhos, até as pedras da calçada, que se completavam umas às outras com tanto esmero, eram testemunhas de tempos que tinham ficado para trás. Eram também os bancos feitos de grandes blocos de rocha onde as senhoras se sentavam a polir grandes cântaros ao fim da tarde, o misterioso castelo no centro da aldeia com as suas altíssimas colunas a sustentarem os tetos de barro, os oleiros tradicionais a trabalharem nas suas modestas oficinas, de onde saíam centenas de peças de louça que se estendiam a secar pelas largas ruas da aldeia. Em cada detalhe havia a descoberta de um passado que até então ninguém se tinha lembrado de registar. Tudo lhe parecia tão distante. Era outro tempo e outra realidade, que não a dos seus dias em Paris.

Antes de Flor da Rosa, Simone havia estado em Nisa e no Redondo. Há meses que andava a viajar por centros oleiros. Tinha decidido estudar a olaria tradicional portuguesa e escolheu o Alentejo como seu ponto de

partida. Gostava da simplicidade das peças, Trazem a lentidão do passado para o presente, registou Simone nas suas notas. Descrevia com palavras semelhantes os oleiros com quem tinha conversado. Eram pessoas humildes que possuíam uma enorme riqueza: o conhecimento dos seus ancestrais.

Os oleiros da aldeia eram pobres e trabalhavam todos sozinhos, sem o apoio de aprendizes, apenas com a ajuda das mulheres e dos filhos. Segundo os registos de Simone, quinze oleiros tinham a sua roda nas vastas e limpas cozinhas das suas próprias casas, que lhes serviam de oficina. Outros trabalhavam num humilde quarto nas traseiras, com vista para um pequeno jardim onde, em alguns casos, havia um forno coberto. Os restantes oleiros não tinham forno próprio, pelo que dependiam de dois ou três fornos que podiam ser alugados. Para além das louças, Simone admirou-se com a simplicidade dos meios de produção. Tudo isso estava descrito ao pormenor no seu caderno de notas.

Descobriu também que, durante muitos anos, para além das louças utilitárias mais comuns, os oleiros de Flor da Rosa tinham feito bebedores para as galinhas e os coelhos e tonéis onde os pastores ordenhavam ou mugiam as ovelhas

e as cabras. Até as manilhas para o esgoto tinham sido feitas de barro. No tempo em que não havia alumínio, nem zinco, nem plástico, tudo vinha do barreiro. “A nossa aldeia nasceu da terra, doutora”, explicou Micaela, mulher do oleiro José. Aos olhos dos moradores da aldeia, isto não era novidade, mas para a investigadora era fascinante.

Simone sabia que aquela aldeia tinha muito para lhe ensinar. Na segunda semana de estadia, já tinha visitado a olaria de quase todos os oleiros. Eram mais de trinta. Juntos, faziam a força e a vitalidade daquela região. Simone tinha a certeza de que naquela terra, para além do barro, havia um longo percurso a descobrir. Estava determinada a percorrê-lo passo a passo. Se a investigadora quer investigar, está no sítio certo, diziam os oleiros enquanto bebiam na taberna.

Foi na terceira semana que os passos de Simone se tornaram mais firmes. Mal o Sol havia nascido quando foi vista a cruzar a praça com um tacho debaixo do braço. Não demorou muito a chegar ao seu destino, uma das mais antigas oficinas da aldeia, a olaria do mestre Bojaca. O oleiro e a investigadora tinham estado juntos no dia anterior. Tinham passado a tarde inteira a conversar, entre longas pausas de silêncio, nas quais Simone ficava apenas a observar o barro a passar entre as mãos do artesão. Os seus dedos

deslizavam pelo barro com a agilidade e a rapidez de uma vida inteira. O oleiro Bojaca, para além da simpatia reconhecida por todos na aldeia, era admirado pelo zelo em cada detalhe. Era muitas vezes referido como o grande oleiro de Flor da Rosa. Simone sentia que a conversa do dia anterior tinha valido por anos de conhecimento. Havia deixado a olaria com um sorriso sereno. Para além das palavras do mestre, havia levado consigo uma recordação em barro, um pequeno tacho que dias antes tinha visto o oleiro retirar do forno.

Ao regressar à olaria naquela manhã, encontrou o senhor Bojaca no seu lugar de sempre. Em frente à roda, com as mãos no barro. Usava o mesmo avental de linhagem e tinha os pés apoiados na mesma estribeira. Não levantou os olhos do barro, mesmo quando sentiu alguém a caminhar oficina adentro. Simone entrou sem dizer bom-dia e pousou o tacho numa mesa ao lado do oleiro, onde estavam algumas peças a secar. Permaneceu sem nada dizer. Sentou-se num banco junto à porta e levou as mãos ao rosto. O oleiro não conseguiu perceber se a investigadora chorava ou se apenas tentava esconder alguma coisa. Talvez estranhasse ver naquela posição a mesma mulher que no dia anterior havia ali estado, tão luminosa e sorridente.

Quando tirou as mãos do rosto, mostrou os olhos vermelhos. Simone contou-lhe que havia acordado a meio da noite e não tinha conseguido voltar a dormir. Culpa de um sonho. Despertou num salto e demorou algum tempo a perceber se realmente teria sido um sonho ou uma revelação. Disse que não era religiosa, mas o realismo do que havia visto tinha-a deixado transtornada.

O mestre, afligido com a expressão no rosto da jovem, perguntou-lhe se não se importava de contar o que havia sonhado. Então, Simone tirou do bolso uma folha que tinha sido arrancada do seu caderno. Disse-lhe que, como não havia conseguido voltar a dormir, decidiu escrever. Perguntou ao oleiro se queria ouvir o que tinha ali escrito. O oleiro assentiu e a investigadora começou a ler o sonho em voz alta.

A água tinha desistido de Flor da Rosa. Não chovia há anos. As nuvens ardiam em chamas tão pesadas que caíam sobre a terra. O céu cor de fogo queimava o horizonte. Nas ruas poeirentas, não havia sinal de ninguém. Nos vasos espalhados pelos passeios, as roseiras secas subiam pelas paredes desoladas. As casas que um dia tinham sido olarias

estavam em ruínas, abandonadas pelos filhos e netos dos oleiros. A aldeia tinha-se tornado um deserto coberto de cinzas. Os barreiros das redondezas estavam extintos há anos. Tinham sido explorados até ao fundo da rocha. Aquele barro nunca havia trazido riqueza, mas durante séculos havia dado saúde a muitas famílias. Até à chegada da doença. A frescura dos tempos tinha-se evaporado. A terra tinha secado. Até o ar se tinha tornado difícil de respirar. Tudo o que vi nesta Flor da Rosa foi através de uma cortina de fumo. O céu caía em cinzas. Sem barro e sem água, da olaria tinha restado apenas o fogo. O Alentejo ardia.

Quando acabou de ler, Simone levantou os olhos em direção ao oleiro. O mestre Bojaca pareceu-lhe ter um ar ainda mais sereno que o habitual. Até esboçava um discreto sorriso. Era estranho que reagisse daquela forma a uma leitura tão desoladora sobre a aldeia onde vivia, o solo de onde retirava o sustento da família. Depois de algum tempo, o oleiro levantou-se e foi lavar as mãos. Então, aproximou-se da mesa onde Simone tinha pousado o pequeno tacho, apanhou-o com cuidado e voltou a pousá-lo, desta vez, no colo da mulher à sua frente.

A doutora é curiosa, tem muitos pensamentos, já sabe muito sobre a nossa Flor da Rosa, não há mais nada que lhe possa dizer, doutora, parece que o seu trabalho está feito e o meu também, disse o oleiro enquanto olhava para o tacho, É o meu trabalho, doutora, leve-o consigo, se quiser devolvo-lhe o dinheiro, mas por favor não me devolva este barro, está feito, doutora, e é o tipo de coisa que não pode ser desfeita. Às vezes, a terra fala pela voz do oleiro. Simone olhou para aquele barro no seu colo e pensou que, resistente como era, poderia durar milhares de anos. Talvez nunca mais voltasse a fazer parte do solo. Agradeceu ao oleiro, despediu-se em silêncio.

Enquanto caminhava seguida pelos olhares que vinham das janelas, decidiu que, quando chegasse a Paris, nada escreveria sobre a Flor da Rosa que lhe apareceu em sonhos. Registraria apenas, de forma clara e precisa, o que tinha visto durante os seus dias na aldeia. Sentar-se-ia de frente para a janela com vista para a Praça da República, pousaria o tacho sobre uma pilha de livros e começaria a escrever. Descreveria ao pormenor os tipos de louça que secavam pelas ruas, largos e praças. Os modos de trabalhar dos oleiros que traziam com eles uma sabedoria ancestral. Explicaria em detalhe as diferenças entre os barreiros do

barro vermelho e os do barro branco. Tentaria descrever com rigor o fumo azul dos fornos que trazia com ele uma memória de alecrim. Incluiria ainda breves comentários sobre a simpatia das senhoras e das crianças que brincavam no Rossio.

Quando chegou ao quarto da hospedaria, sentou-se na cama, fechou os olhos e viu o fogo do forno de uma olaria que fugia em labaredas e se espalhava pela aldeia inteira. Quando abriu os olhos, viu o seu reflexo num pequeno espelho pendurado na parede ao fundo do quarto. A luz que entrava pela janela fazia com que as labaredas lhe saíssem dos pensamentos através dos cabelos ruivos. Ao contemplar a sua imagem, pensou que um dia os seus cabelos seriam grisalhos. Teriam a mesma cor das cinzas deixadas para trás quando o fogo se extingue. O que a jovem Simone não poderia imaginar naquele momento era que, num dia ainda distante, quando os seus cabelos fossem há muito tempo grisalhos, regressaria a Flor da Rosa. Neste dia, já não encontraria o mestre Bojaca, nem nenhum outro dos trinta oleiros que tinha conhecido. Não encontraria olarias. Nem a memória de alecrim. Encontrar-me-ia a mim, mas também já não seria o mesmo. Encontraria outra Flor da Rosa, vista pela janela, através de uma cortina de cinzas.

O caldeirão

Novembro - 1670

Estava certo, a qualquer momento seguiria em deslizamento. Chovia há mais de duas semanas e a encosta estava quase despida. Há anos que as árvores estavam a ser levadas para a construção de casas. Os homens não entendiam que as árvores dali tinham o importante papel de sustentar a terra. Sem raízes e com tanta água, a encosta estava à solta. As formigas, as lagartas, os caracóis, os esquilos, todos sentiam. Algo impetuoso estava prestes a acontecer. Torrões de terra já tinham rolado terreno abaixo. Era como se pequenos deslizamentos tivessem começado a avisar que algo maior estava por vir. A encosta era uma das mais íngremes da região. Não havia dúvidas, se houvesse um deslizamento seria abrupto e violento.

A chuva não dava tréguas. Os pingos mais fortes empurravam a encosta contra a sua inércia. A água escorria quase em cascata. No sentido contrário, formigas, lagartas e caracóis que tentavam escapar da desgraça iam sendo vencidos pela corrente. A solidez da encosta parecia eterna, mas uma parte de mim, que ali tinha estado desde sempre,

estava pronta para seguir caminho. Desceria com a violência de quem contém um desejo durante a vida inteira. Atravessaria a pequena estrada romana e seguiria monte abaixo, levando tudo o que encontrasse pela frente. Pedras, troncos, esquilos e o oleiro José.

José regressava de Marvão a caminho de Flor da Rosa. Era bem conhecido por estas terras. Tinha ido a Marvão com a carroça cheia de caldeirões. Era época de castanhas e não havia na região melhores assadores de castanhas do que os caldeirões do oleiro José. Duram uma vida inteira, diziam. No regresso, levava com ele na carroça apenas um caldeirão. Todos os outros tinham sido vendidos, ou melhor, trocados por castanhas. Não era o ideal. Preferia tê-los vendido ou trocado por outros alimentos, por cabras, por vinho, enfim. Os tempos estavam difíceis.

Quando chegasse a Flor da Rosa, as castanhas fariam a alegria das crianças. Fariam a farinha dos tão apreciados biscoitos de Patrocínia, a sua mulher. Fariam migas e magustos. E fariam parte de novas trocas. Das castanhas dadas aos vizinhos, viriam o azeite, o leite, as abóboras, os chouriços. Provavelmente, só não viriam moedas. Nem o vestido que gostaria de mandar fazer para a filha mais velha. Nem os sapatos de que dois dos seus filhos precisavam, pois

estavam na idade em que os pés cresciam mais depressa do que as ervas daninhas. Da viagem a Marvão, José só trazia castanhas e preocupações.

Na companhia do seu cavalo, enquanto avançava pela antiga estrada, falava em voz alta. Alheado nos seus pensamentos, nem se deu conta de que a chuva estava a ficar cada vez mais forte e o céu mais escuro. Falava sobre os seus planos para os próximos dias. Havia muito trabalho a fazer. Não tardaria a começar a época da matança do porco. Este ano, queria adiantar trabalho. Iria começar a produzir alguidares e tachos antes dos outros oleiros. Mesmo que fossem poucos dias de avanço, poderia fazer a diferença. Planeava acordar cedo no dia seguinte para ir ao barreiro. Quando o Sol nascesse, já estaria pronto para começar a trabalhar. Ainda antes do final do mês, o fumo azul subiria da chaminé do seu forno repleto de barro cozido avisando que os alguidares já estavam prontos.

A mistura da lenha com o mato e o barro daquela terra resultava num fumo de uma cor azul muito particular. Para os oleiros, o fumo azul era sempre um sinal de alegria. Depois de tanto trabalho a extrair e a tratar o barro, a moldar cada peça, a carregar e a juntar toda a louça no interior do forno, a cortar e a transportar toda a lenha e os galhos para

servir de combustível e de deixar durante horas e horas o fogo a queimar tudo lentamente, chegaria o momento em que o fumo se tornaria azul, anunciando que o trabalho estava feito, o cozimento tinha chegado ao fim. Não sabiam porque é que o fumo ficava com aquela cor, mas sabiam que anunciava que as louças estavam prontas a vender. A mim, o fumo azul dizia mais do que isso. Dizia também que tudo o que havia de vivo no barro, naquele momento, desaparecia. Se o fumo estava azul, era porque o barro estava morto. Talvez o fumo azul fosse a alma do barro que subia chaminé fora. Dentro do forno já não havia nem solo fértil nem barro vivo, havia louça acabada de nascer. Pronta a ser útil, a trazer sustento aos oleiros e às suas famílias.

Poucos oleiros tinham a força de José. Era conhecido pela grande quantidade de peças que produzia. Enquanto os outros ocupavam a frente das suas casas com louça a secar, José ocupava um largo inteiro. Os vizinhos costumavam dizer que, se continuasse assim, acabaria com todo o barro das redondezas. Flor da Rosa era rica em barro, mas os oleiros eram pobres. Tinham de trabalhar muito para conseguir pouco. E o pouco não bastava para José. A sua família era grande e dependia da força com que extraía o barro da terra. Da destreza com que o moldava e do fervor com que o cozia.

Enquanto planeava o trabalho dos próximos dias, subia a encosta cada vez mais íngreme, na antiga estrada cada vez mais escorregadia. A chuva forte obrigava-o a cerrar os olhos. Talvez por isso não tenha notado a veemência das enxurradas que atravessavam o seu caminho. Seguia obstinado em levar consigo os planos para o trabalho dos próximos dias, as castanhas de Marvão e o caldeirão que tinha restado.

Por detrás da próxima curva, o deslizamento esperava-o. A encosta já não o podia conter. Enfraquecido pela ausência das raízes de tantas árvores que dali foram arrancadas, com tanta chuva tinha-me tornado adoecido. O deslizamento estava prestes a libertar-me. Seguiria em vômito, levando tudo o que encontrasse pela frente. Há ocasiões em que sou assim. Um solo vivo que se movimenta, que segue o seu destino e muda o destino dos outros. Uma terra feroz que abandona a sua inércia com um estrondo e avança.

Talvez não fosse por acaso que, ao encontro deste deslizamento, viesse aquele oleiro que sempre avançou para a terra com tanta ferocidade. Da terra fazia barro, do barro fazia louça, da louça fazia a vida. À terra dedicava todo o seu cuidado. Conhecia a essência de cada um dos barros. As suas misturas eram macias, sem sinais de pedras, nem mesmo dos

mais minúsculos grãos. Depois de ir ao fogo, as suas peças eram as mais resistentes. Aquele oleiro dominava o barro e o fogo como nenhum outro.

José ouviu um estrondo. O caldeirão havia caído e rolado encosta abaixo. Parou a carroça e saiu a correr. Era apenas um caldeirão, mas não o deixaria para trás. Estava ali muito trabalho. Quando finalmente o agarrou, viu que não tinha sofrido com queda, nem com as pedras da estrada. Parecia não ter nenhum arranhão. Enquanto recuperava o fôlego, encheu o peito de ar, também com algum orgulho de ter em mãos o caldeirão intacto, É o barro feito em ferro, pensou José. Quando voltou os olhos para a estrada, viu uma força ainda maior a passar pela sua frente.

O barro descia a encosta como se o monte caísse sobre si próprio levando árvores, rochas e tudo o que encontrava pelo caminho. A carroça e as castanhas de Marvão. Um relinchar estridente do cavalo foi abafado pelo tumulto da terra. Tudo a rolar na mesma massa que surgiu como um trovão e rapidamente estancou num silêncio profundo. Uma e outra árvore, uma e outra rocha, ainda deslizavam sobre a estrada enquanto José conseguia recuar alguns passos. Tinha o barro vivo à sua frente e o caldeirão nas suas mãos. Estavam ali o barro e o oleiro. Ambos seguiam os seus caminhos.



CONCLUSÃO

Ao refletirmos sobre o solo, estamos ao mesmo tempo a refletir sobre aqueles que nele pousam os pés. Ao refletirmos sobre o não humano estamos inevitavelmente a refletir sobre o humano. A história do nascimento de Flor da Rosa, dos seus altos e baixos e de todas as pessoas que lá vivem ou que por lá passaram, está escrita na paisagem em seu redor. Em linhas que continuam a ser redigidas dia após dia. Se antes os protagonistas eram apenas as pessoas, talvez tenha chegado o momento de dividirmos o palco com os demais interlocutores desta narrativa. O solo une territórios e espécies num cenário em que as narrativas locais são parte de uma história maior, sem limites nem fronteiras. Há nesta tese um constante diálogo entre o local e o global, como forma de apresentar esta pequena aldeia como parte do todo, assente no solo que todos pisamos, o solo do sistema Terra ou de Gaia, ou de como preferirmos chamar. Uma aldeia tão pequena e ao mesmo tempo tão importante para o todo, como cada órgão ou célula do nosso corpo.

Ao ampliarmos os diálogos, não estamos apenas a refletir sobre o presente e o futuro da produção oleira na aldeia de Flor da Rosa, mas estamos antes a refletir de um modo mais abrangente sobre o presente e o futuro da nossa relação com o barro, o solo e a terra. Seja em Flor da Rosa ou em qualquer outra região do planeta, pode ser importante questionar, por exemplo, se queremos dar continuidade às formas bárbaras e ancestrais de utilização do fogo como modo de dominar a natureza, como meio de transformar vida em pó.

Talvez Flor da Rosa possa parecer demasiado pequena para tão grandes questões, assim como a nossa ação individual pode parecer minúscula em relação a problemas de dimensões planetárias, como a destruição de solos e a acumulação de resíduos. No entanto, a indiferença ou a negação de tais problemáticas podem não ser o melhor caminho – principalmente se não ansiarmos ignorar os avisos dos cientistas em relação ao impacto das nossas ações no sistema Terra. O pessimismo, e até mesmo negacionismo, que se nota no pensamento ocidental em relação a ações efetivas que possam vir a combater as mudanças globais pode ter várias origens. Uma delas talvez seja o próprio cristianismo, dado que este determina que a Terra teve um início e terá um fim. O fim está previsto, está escrito. Nada poderemos fazer para o evitar, não está

nas nossas mãos. Como diz Descola (2023: 93) em relação a esta hipótese: “A Criação é uma cena provisória para uma peça que prosseguirá depois que o cenário tiver desaparecido, quando a natureza já não existir e restarem apenas os seus protagonistas: Deus e as almas, os homens sob um outro avatar.” Podemos, no entanto, considerar que o fim do mundo não tem dia marcado e que será possível evitá-lo ou, pelo menos, adiá-lo. Principalmente se pensarmos que não vivemos num planeta estanque e limitado, onde grandes males são irreversíveis, mas sim em Gaia, que reage e se regenera. Ou ainda, se não desejarmos ir tão longe, podemos simplesmente optar por imaginar a vida em paisagens mais diversas e férteis, em vez de cenários de seca, desertificação e incêndios, entre outras catástrofes.

Talvez seja possível imaginar um futuro que não será escrito pelo fogo e pelo lixo a espalharem-se pelas paisagens. E se, por exemplo, imaginássemos que, em vez de serem utilizados como lixeiras, os antigos barreiros de Flor da Rosa fossem transformados em espaços diversos, onde árvores, animais, insetos e humanos pudessem voltar a conviver de forma a que todos os intervenientes fossem beneficiados por esta interação? E se os barreiros fossem transformados em pomares públicos onde a comunidade pudesse colher laranjas, limões, figos, azeitonas e mel de modo livre e gratuito? Podemos imaginar espaços onde humanos e não humanos se coordenam para criarem juntos, como “arquitetos das florestas”, espaços equilibrados e habitáveis para todos. Há vários exemplos de interação e respeito à paisagem que podem servir de inspiração, aqui apresento um deles. Do outro lado do mundo, o caso das florestas japonesas poderia apontar para este caminho. Nas florestas *sotoyama*,

“a floresta aberta de carvalhos cortados [por camponeses] dá lugar a pinheiros, que sem a perturbação humana não entrariam nestas florestas. O pinheiro, por sua vez, cresce com cogumelos *matsutake*, que complementam os nutrientes das árvores, pois também se alimentam das raízes. Os seres humanos apreciam os corpos reprodutivos fúngicos como alimento *gourmet*. Essas coordenações produzem uma floresta.” (Tsing, 2019: 147)

Este exemplo ajuda-nos a imaginar a possibilidade de um diálogo multiespécies, um convívio mais equilibrado e, ainda assim, realista. Num sistema que não será moldado exclusivamente pela industrialização, pela urbanização, pela economia ou pela guerra. Nem pela urgência das mudanças globais ou das doenças. Mas sim por uma coordenação entre humanos e não humanos, entre vários protagonistas, através do diálogo entre espécies e materiais, abrindo espaço para que a desordem inerente ao selvagem possa expandir-se em convívio com o doméstico, sem que a terra seja considerada apenas como sujidade ou recurso. Uma escuta mais atenta às reações da terra às nossas ações pode ajudar-nos a criar as narrativas que estão por ser escritas.

Muitos conflitos e resistências podem emergir de uma desaceleração de hábitos e da aparente perda de centralidade do humano nos diálogos que podem contribuir para o conhecimento. A perda de domínio e de privilégios, seja sobre a paisagem ou sobre outros organismos, muitas vezes não é bem recebida por aqueles que estão habituados a tais poderes e condições. Talvez estejamos a tratar de uma mudança radical; portanto, possivelmente esta terá uma trajetória que será percorrida lentamente, passo a passo, geração a geração. Os conhecimentos ancestrais transmitidos por Kopenawa e Krenak, por exemplo, aliados aos conhecimentos da ciência ocidental, poderiam eventualmente ser guias para este futuro, num caminho que poderíamos seguir juntos, tentando pisar mais suavemente na terra, aceitando a incoerência de Gaia e a ausência de bordas e fronteiras entre seres vivos e fluxos materiais.

E se, como um dos primeiros passos, inspirados num maior respeito pelos não humanos, voltássemos a respeitar o tempo do barro? Um possível começo poderia ser aceitarmos a redução da produção oleira que se verificou nos últimos anos e incentivarmos a utilização de peças antigas, ainda que estejam fora de moda, em vez de procurarmos projetos que incentivam a continuidade da produção de peças que talvez tenham perdido a sua utilidade, o seu lugar. Assim, estaríamos também a incentivar a valorização do material em todos os seus estados, evitando o abandono do barro, esteja ele em estado de peças de olaria ou de material natural. Em simultâneo, poderíamos continuar a procurar a preservação das peças antigas produzidas pelos artesãos locais como uma parte importante da história sobre a

relação entre aquela comunidade e o solo. Adicionalmente, poderíamos ampliar a narrativa, tentando incluir nesta o antes e o depois do contacto do material com a mão humana.

Em relação à continuidade da produção oleira, esta poderá sempre avançar, dado que é fruto da imaginação humana e, como sabemos, tal faz parte da nossa natureza e será sempre fundamental para os caminhos do futuro. A imaginação pode, no entanto, ser vista como um meio de criar fruição na relação entre humano e não humano – e não tanto como um meio de criar utilidade. Seja como for, para que o respeito ao material esteja sempre presente, talvez tenhamos de empenhar a nossa imaginação e o uso de novas tecnologias na procura de novas formas de fazer, que sejam menos agressivas e dominadoras. A olaria poderia deixar de ser vista como um modo de produzir e passar a ser percecionada como uma forma de interação entre o humano e os elementos naturais: a terra, a água, o ar e o fogo. Talvez os saberes tradicionais nos possam ajudar neste sentido, se dermos atenção, por exemplo, ao respeito dos antigos oleiros ao tempo do barro, à produção sujeita às mudanças de estações e de necessidades individuais ou coletivas, e não tanto ao desejo desenfreado de consumo. Uma hipótese poderia ser olharmos para a transmissão dos saberes tradicionais de forma mais seletiva, levando connosco aqueles que contribuem para um maior equilíbrio nas relações, sejam sociais ou ambientais, e deixando no passado aqueles que possam representar domínio, desigualdade, desrespeito e destruição. Para tal, no caso da olaria, será preciso que dialoguemos cada vez mais com os artesãos, com as instituições, sejam elas privadas ou estatais, e com as pessoas da comunidade para que o barro deixe de ser visto como um recurso abundante e sempre disponível, e passe a ser considerado uma parte vital do solo fértil. Assim como pode ser importante dialogarmos sobre os modos de fazer e as necessidades do presente e do passado, de modo a não cairmos em exercícios ilusórios que podem posicionar a necessidade de continuidade da produção acima de questionamentos mais abrangentes e realistas.

Quanto ao futuro da olaria em Flor da Rosa, não se espera que esta investigação tenha respondido a todas as questões ou encontrado um caminho a indicar, espera-se apenas que possa, eventualmente, ter encontrado novas questões;

ou ter conseguido deixar “um problema difícil numa situação menos ruim do que aquela em que o encontrou” (Lévi-Strauss, 2021: 35); ou, pelo menos, que possa ter aberto novas perspetivas de reflexão. As hipóteses aqui apresentadas são, de facto, apenas hipóteses. Mais próximas de perguntas do que de respostas, mais próximas da dúvida do que da verdade estabelecida. À medida que o nosso conhecimento avança, os diálogos e narrativas à volta da terra irão, provavelmente, continuar a levantar cada vez mais dúvidas e questões. As quais poderemos tentar ouvir atentamente e continuar à procura de respostas, passo a passo.

Neste sentido, a ação aqui desenvolvida consistiu numa tentativa de darmos mais atenção ao material natural, procurando novos diálogos que não o do explorador e o do recurso, do dominador e do dominado. Confesso que, colocar-me no lugar do solo para tentar expressar o seu ponto de vista sobre a relação entre as pessoas e o barro, foi um exercício de imaginação e literário extremamente difícil. A questão que mantinha sempre em mente era: o que é que o solo de Flor da Rosa nos pode dizer sobre aquelas pessoas? Para encontrar as respostas, fui das palavras do oleiro Francisco às de Davi Kopenawa, dos pensamentos da senhora Celestina aos de Bruno Latour. Até chegar ao final do processo de escrita dos contos, foram necessárias muitas idas e vindas entre o texto literário e o científico, sempre na tentativa de encontrar algo relevante que o solo tivesse a dizer, de modo explícito ou implícito, como reflexo do que pudesse “pensar” ou “sentir” ao observar as histórias que ali se passaram.

A intenção era que a voz do solo não soasse a algo sobrenatural ou fantástico, o que poderia fazer com que os contos se assemelhassem a fábulas ou narrativas mais místicas. Optou-se, então, por um estilo mais contido: o solo apresenta-se como narrador mas apenas pontualmente assume a narrativa na primeira pessoa. Afinal, a proposta não era narrar histórias sobre o próprio, mas sim sobre os acontecimentos e pessoas que passaram sobre aquela terra. Os contos apresentam, então, não uma autobiografia mas sim o ponto de vista de um narrador. As pessoas passam sobre o mesmo, chegam e partem, nascem e morrem. O solo permanece e por isso, por ter sido testemunha, está apto a narrar histórias separadas por décadas ou séculos. Um narrador humano não poderia assumir tal papel. A presença do solo como narrador

também pode ser notada na intimidade com que descreve as interações com a terra, o solo e o barro, desde a presença do corpo dos oleiros até um deslizamento. Não houve ninguém a testemunhar os acontecimentos na casa da personagem Alzira, mas com ela estava o solo, na palma das suas mãos. O modo como o ponto de vista do solo foi construído durante a escrita também pode ser notado com mais evidência, por exemplo, ao compararmos a forma como a lenda sobre a origem do nome Flor da Rosa é contada no Capítulo II e a forma como é contada no conto “Os tijolos”.

A escrita destes textos não tentou assumir um papel ativista, tampouco falsear um estilo de narrativa que pudesse ser confundido como não humano. A intenção foi, simplesmente, incluir o solo em acontecimentos à volta do barro; que desta vez não surgia apenas como recurso material. No fundo, o que o solo nos tem a dizer nestes contos é algo que cada leitor poderá intuir, ao tentar ler para além das linhas e entrelinhas do texto: o dito e o não dito sobre a relação da terra com as pessoas, com o narrador e com o investigador que procurou, da forma mais honesta possível, assumir o papel de porta-voz deste material natural.

Os contos foram inspirados nos relatos das pessoas que cruzaram o meu caminho, nas minhas incursões pelas ruas da aldeia e pelos campos em redor, assim como nos conhecimentos adquiridos através dos livros que tive em mãos. Muitas das passagens dos contos também foram inspiradas em perceções, sensações e sentimentos que experienciei durante o trabalho de campo e que, por um motivo ou por outro, não me pareceram relevantes o suficiente para estarem incluídos no texto da tese. No entanto, este algo de misterioso que a poesia e a literatura podem transmitir talvez possa contribuir para uma perceção mais ampla sobre a relação daquelas pessoas com a paisagem em seu redor. Talvez esta vertente mais artística da investigação possa somar à leitura da tese algo que de outro modo ficaria perdido no percurso destes quatro anos de pesquisa e de trabalho de campo. Ao partilhar estes contos com as pessoas de Flor da Rosa, o objetivo será também gerar encontros e diálogos, durante os quais poderemos refletir juntos sobre a relação das pessoas com o solo e sobre as narrativas à volta da terra no Alto Alentejo.

Esta ação realizada juntamente com as pessoas de Flor da Rosa a respeito do solo sob os seus pés pode ser um primeiro passo. O seguinte poderia ser, como

hipótese, direcionado para o futuro da instituição Casa da Olaria, cuja missão, como foi dito, é preservar peças utilitárias antigas e histórias dos oleiros locais como património material e imaterial de Flor da Rosa. Desde a sua fundação, esta instituição tem tido dificuldades em manter as portas abertas devido à falta de consenso entre residentes, políticos e gestores locais e regionais. Alguns residentes alegam que os saberes tradicionais da olaria são exclusivos de Flor da Rosa e que o seu célebre passado não deve ser partilhado com outras localidades das redondezas. O resultado tem sido o isolamento da aldeia e a dificuldade em encontrar os recursos necessários para a manutenção, a continuidade e o desenvolvimento desta instituição. Outros motivos podem estar envolvidos e foram descritos anteriormente. Contudo, proponho que imaginemos um novo caminho para o seu futuro. Imaginemos a hipótese de a Casa da Olaria passar a chamar-se Casa do Solo ou Casa da Terra, com um novo nome e uma missão mais ampla. Para além de apresentar as peças utilitárias e a história da olaria de Flor da Rosa, apresentaria também um histórico dos solos da região de onde os diferentes tipos de barro foram extraídos, a composição destes solos, dados e reflexões sobre a sua fertilidade, sobre a agricultura local e os problemas que têm enfrentado, como a monocultura, a desertificação, os incêndios, etc. Um esforço interdisciplinar, que compreendesse as intrincadas relações entre o humano e o não humano, poderia ampliar o campo de reflexão deste espaço. Podemos, inclusive, imaginar modos nos quais o próprio solo seria o narrador e o guia para os visitantes da instituição. Para que este projeto fosse fortalecido, a Casa do Solo ou Casa da Terra poderia nascer de uma colaboração ou fusão entre a Casa da Olaria e a Escola de Olaria Barros Flor da Rosa, de modo a que as duas instituições, que estão situadas a poucos metros de distância e que se dedicam ambas à preservação e à continuidade da olaria local, pudessem unir esforços e recursos para alcançarem objetivos em comum e, eventualmente, partilhados com outras instituições da região.

Se os saberes tradicionais da olaria estavam mais restritos a Flor da Rosa, não podemos dizer o mesmo dos diferentes tipos de barro com os quais as peças eram produzidas. Os oleiros de Flor da Rosa extraíam o barro das redondezas, em Aldeia da Mata, em Gáfete, em Monte da Pedra, enfim, em vários barreiros da região. Se os saberes daquela olaria não pertenciam a todos, o solo sim. Podemos dizer que, de

certo modo, o solo do Alto Alentejo pertence àqueles que ali habitam, ou ainda, que todos os que ali habitam pertencem àquele solo. Assim, se mudarmos a perspectiva do saber-fazer para o material natural, a questão torna-se mais abrangente também geograficamente, incluindo nesta história as várias localidades que forneceram o material para que a olaria existisse, e que poderiam, a partir de então, unir esforços e trabalhar juntas para a preservação do passado e para reflexões no presente e no futuro sobre a relação das pessoas com a terra, através do acervo e dos eventos desta instituição. A simplicidade das linhas nas formas das peças utilitárias de Flor da Rosa podem contar a história da escassez de recursos daquela aldeia durante determinados períodos, mas as linhas traçadas pelo percurso do barro na paisagem do Alto Alentejo podem contar uma história ainda maior.

Atualmente, os barreiros abandonados da região caminham lado a lado com o abandono e a decadência de algumas aldeias e com algum pessimismo que às vezes parece pairar entre as pessoas que ali vivem. Num futuro próximo, estas pessoas provavelmente não voltaram a ser todas artesãs. Assim, não podemos supor que virão a usufruir do prometido bem-estar proveniente do saber-fazer e do fazer bem feito. As tentativas de dar continuidade à produção artesanal não têm demonstrado estes benefícios. Algumas iniciativas podem até parecer esforços pouco fundamentados para construir um futuro baseado num passado do qual, no presente, existem apenas vestígios. No entanto, como forma de combater alguma falta de esperança, através da arte, talvez possamos incentivar a capacidade de refletir e de sonhar – e assim talvez seja possível fazê-los imaginar um futuro mais promissor. Como sugere Appadurai (2013: 293), a esperança pode nascer da imaginação. Eventualmente, o próprio conjunto de contos aqui apresentado pode vir a tornar-se num solo fértil para o crescimento de novas ideias e reflexões.

Talvez seja o momento de assumirmos que certos modos de fazer do artesanato não podem ser considerados como um mal menor ou como inofensivos para o sistema Terra e que certos produtos artesanais não devem ser apontados de forma irrefletida como a solução de problemas relacionados com as mudanças globais. Em vez disso, podemos procurar nos saberes antigos e nos conhecimentos ancestrais modos de ampliar os diálogos entre as espécies e as camadas da terra. Juntos,

instituições, investigadores e comunidade, livres de imposições e limites, poderemos humildemente assumir que todos fazemos parte do mesmo fluxo terrestre, no entrelaçamento dos seres vivos que o compõem e envolvidos nos sedimentos das nossas ações, nas cidades e nas ruínas, nas montanhas e nos oceanos, no ar e no solo (Latour, 2021: 112).

Se inicialmente considerávamos que o futuro do barro podia estar nas nossas mãos, agora nelas pode estar o futuro da terra. Uma terra que ainda nos tem muito a dizer. Muito a ensinar. Se continuarmos a ler nas suas linhas ou entrelinhas, possivelmente poder-se-á confirmar que a resistência do solo, assim como tantos atributos dos não humanos, já não deve ser vista como pronta a ser utilizada, mas sim a ser respeitada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMANI, C. (2022). Em *La Biennale di Venezia – The Milk of the Dreams*. La Biennale di Venezia.
- ALVES, A. (2004). *Do “Barro de Loixa” à “Loixa de Barro”: Caracterização etnopedológica de um artesanato camponês no Agreste Paraibano*, Universidade Federal de São Carlos.
- ALVES, A., MARQUES, J., BARRETO DE QUEIROZ, S., SILVA, I., RIBEIRO, M. (2005). Gênese, morfologia e classificação do solo - Caracterização etnopedológica de planossolos utilizados em cerâmica artesanal no Agreste Paraibano, Em *Revista Brasileira de Ciência do Solo*, 29 (3), 380-388.
- ALVES, V. M. (2007). *Camponeses estetas*. Imprensa de Ciências Sociais.
- APPADURAI, A. (2013). *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*, 285-300. Londres.
- APPADURAI, A. (2014). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press.
- BABAU, T. C. (2023). Retomada. Em *Terra – Antologia Afro-Indígena*. Editora Ubu.
- BAUDRILLARD, J. (2003 [1970]). *A sociedade de consumo*. Edições 70.
- BAUMAN, Z. (2017). *Retropia*. Polity Press.
- BAUMAN, Z. (2021 [2005]). *Vida líquida*. Editora Schwarcz.
- BEAUD, S., & WEBER, F. (2007 [1998]). *Guia para pesquisa de campo. Produzir e analisar dados etnográficos*. Vozes.
- BERTAUX, D. (2010 [1997]). *L'enquête et ses méthodes: le récit de vie*. Armand Colin.
- BOROFKY, R. (2019). “Shifting the Paradigms Towards a Public Anthropology”. Em R. Borofsky, *An Anthropology of Anthropology. It Is Time to Shift Paradigms?*, 123-172. Center for a Public Anthropology.
- BRIDLE, J. (2022). *Maneiras de ser: Animais, plantas, máquinas: a busca por uma inteligência planetária*. Todavia.
- CARNEIRO, A. (2014). *Lugares, tempos e pessoas – Povoamento rural romano no Alto Alentejo*. Imprensa da Universidade de Coimbra.

CATARINO, H. (1992). “Cerâmicas tardo-medievais/modernas do Alto Alentejo: a escavação de um silo na vila do Crato”. Em *Primeiras Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval – Métodos e resultados para o seu estudo*, 129-136. Câmara Municipal de Tondela.

CHAMOUX, M. (1981). Les savoir-faire techniques et leur appropriation: le cas des Nahuas du Mexique. Em *L’Homme*, 71-94.

CHAVES, L. (1940). *Vida e arte do povo português*. Secretariado de Propaganda Nacional.

CLIFFORD, J. (1980). Em CRAPANZANO, V., *Tuhami – Portrait of a Moroccan*, contracapa. The University of Chicago Press.

CLIFFORD, J., & MARCUS, G. E. (1986). *Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press.

COCCIA, E. (2013 [2019]). *A vida das plantas*. Fundação Carmona e Costa e Documenta.

COSTA, A. C. (1982). *Crato, suas freguesias rurais: Aldeia da Mata, Flor da Rosa, Gáfete, Monte da Pedra, Vale do Peso*. Edição de autor.

CRAPANZANO, V. (1980). *Tuhami – Portrait of a Moroccan*. The University of Chicago Press.

CRATE, S. A. (2011). Climate and Culture: Anthropology in the Era of Contemporary Climate Change. *Annual Review of Anthropology*, 40, 175-194.

DESCOLA, P. (2023 [2005]). *Para além de natureza e cultura*. Editora da Universidade Federal Fluminense.

DESPRET, V. (2022 [2021]). *Autobiografia de um polvo: e outras narrativas de antecipação*. Bazar do Tempo.

DOUGLAS, M. (1991 [1966]). *Pureza e perigo. Ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. Edições 70.

ELIXHAUSER, S., BONI, Z., GREGORIČ BON, N., KANJIR, U., MEYER, A., MUTTENZER, F., PAMPUS, M., & SOKOLÍČKOVÁ, Z. (2024). Interdisciplinary, but How? Anthropological Perspectives from Collaborative Research on Climate and Environmental Change. *Environmental Science and Policy*, 151, 103586.

ERIKSEN, T. H. (2018). “Cooling Down the Overheated Anthropocene – Lessons from Anthropology and Cultural History”. *Working Papers*. Museum of Cultural History, University of Oslo.

ESTEVES, A. J. (1990). “A Investigação-Ação”. Em *Metodologia das Ciências Sociais*, 251-278. Edições Afrontamento.

FAUSTINO, L., NUNO, C., & SANTOS, J. M. (1985). Flor da Rosa, centro oleiro do Alto-Alentejo, *Ethnologia*, III, 11-58.

GARCÍA CANCLINI, N. (1985). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagem.

GARCÍA CANCLINI, N. (2014). *Art beyond Itself: Anthropology for a Society without a Story Line*. Duke University Press.

GARCÍA CANCLINI, N. (2014). *El mundo entero como lugar extraño*. Editorial Gedisa.

GELL, A. (2018 [1998]). *Arte e agência – Uma teoria antropológica*. Ubu Editora.

GOETHE, J. W. von. 2022 [1790]. *A metamorfose das plantas*. Edições do Saguão.

GREENFIELD, P. & LAVE, J. (1982), Cognitive aspects of informal education. Em Stevenson H. W. (Eds.), *Cultural perspectives on child development*, 181-207, Freeman.

HALBWACHS, M. (1969). *La mémoire collective*. Albin Michel.

HARAWAY, D. (2023 [1991]). *A reinvenção da natureza – Símios, ciborgues e mulheres*. Editora WMF Martins Fonte Ltda.

HARRISON, R. (2013). *Heritage: critical approaches*. Routledge.

HANSEN, S. M. (2022). Em *La Biennale di Venezia – The Milk of the Dreams*”. La Biennale di Venezia.

HEIDEGGER, M. (2001 [1971]). *Poetry, Language, Thought*. Harper Perennial.

HEIDEGGER, M. (2002 [1987]). *O que é uma coisa?*. Edições 70.

HEIDEGGER, M. (2010 [1977]). *A Origem da obra de arte*. Edições 70.

HENARE, A., HOLBRAAD, M., & WASTELL, S. (2007). *Thinking Through Things, Theorising Artefacts Ethnographically*. Routledge.

HENRIQUES DA SILVA, R., FERNANDES, I., BANHA DA SILVA, R. (2003). *Olaria portuguesa: do fazer ao usar*, Assírio & Alvim.

HOLBRAAD, M. (2012). As coisas enquanto conceitos: Antropologia e pragmatologia. Em G. PEREIRA (ed.), *Objetos selvagens*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

INGOLD, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge.

INGOLD, T. (2022 [2007 e 2016]). *Linhas: Uma breve história*. Editora Vozes.

ISIDORO, A. (1963). *O centro oleiro da Flor da Rosa*. Instituto de Antropologia Dr. Mendes Correia da Universidade do Porto e Imprensa Portuguesa.

KOPENAWA, D. & ALBERT, B. (2020 [2010]). *A queda do céu – Palavras de um xamã yanomami*. Companhia das Letras.

KRENAK, A. (2020). *A vida não é útil – ideias para salvar a humanidade*. Penguin Random House.

KRENAK, A. (2022). *Futuro ancestral*. Companhia das Letras.

KROEZEN, J., RAVASI, D., SASAKI, I., SUDDABY, R., e ZEBROWSKA, M. (2021). *Configuration of Craft: Alternative Models for Organizing Work*, University of Cambridge, University College London, University of Warwick, University of Victoria e Washington State University.

KUSCHNIR, K. (2014). Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência didática e de pesquisa. *Cadernos de Arte e Antropologia* 3(2): 23-46.

LASSITER, L. E. (2005). Defining a Collaborative Ethnography. *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, 15-24. The University of Chicago Press.

LATOUR, B. (2005). Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory. Em *Third Source of Uncertainty: Objects too Have Agency*, 63-86. Oxford University Press.

LATOUR, B. (2020). *Diante de Gaia – oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Ubu Editora.

LATOUR, B. (2021). *Dónde estoy? – una guía para habitar el planeta*. Penguin Random House Grupo Editorial.

LEAL, J. (2000). *Etnografias portuguesas (1870-1970). Cultura popular e identidade nacional*. Publicações Dom Quixote.

LEAL, J. (2006). *Antropologia em Portugal. Mestres, percursos, transições*. Livros Horizonte.

LEAL, A. P. (1874). *Portugal antigo e moderno*, vol. 3. Mattos Moreira.

LEANDRO, S. (2014). *Joaquim de Vasconcelos. Historiador, crítico de arte e museólogo – Uma ópera*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LEANDRO, S. (2016). *Museu infinito – Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e o Museu Industrial e Comercial do Porto* [Catálogo da exposição]. Museu do Design e da Moda.

LÉVI-STRAUSS, C. (2009 [1983]). *O olhar distanciado*. Edições 70.

LÉVI-STRAUSS, C. (2018 [1955]). *Tristes trópicos*. Edições 70.

LÉVI-STRAUSS, C. (2021 [1964]). *Mitológicas I: O cru e o cozido*. Editora Zahar.

- LIMA, F. C. P. (1963-1975). *Arte popular em Portugal (volumes I, II e III)*. Editora Verbo.
- MALINOWSKI, B. (1978 [1922]). *The Argonauts of the Western Pacific*, Routledge.
- MAUSS, M. (2017 [1950]), *Sociologia e antropologia*. Ubu Editora.
- McGRANAHAN, C. (2006). Introduction: Public Anthropology. *India Review*, 5(3-4), 255-267.
- McNEILL, J. R., & ENGELKE, P. (2015). *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- MILLER, D. (1985). *Artefacts as Categories: A Study of Ceramic Variability in Central India*. Cambridge University Press.
- MILLER, D. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*. Basil Blackwell.
- MILLER, D. (1994). *Modernity – An Ethnographic Approach: Dualism and Mass Consumption in Trinidad*. Berg.
- MILLER, D. (ed.) (1998). *Material Cultures*. UCL Press e University of Chicago Press.
- MOORE, J. W. (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. PM Press.
- MORRISON, S. S. (2015). *The Literature of Waste – Material Ecopoetics and Ethical Matter*. Palgrave MacMillian.
- O'NEILL, B. J. (2009). Histórias de vida em antropologia: estilos e visões, do etnográfico ao hipermoderno. Em E. LECHNER (ed.), *Histórias de vida: olhares interdisciplinares*, 109-121. Edições Afrontamento.
- OLIVEIRA, J. F. (2023). Lutar pela nossa Terra. Em *Terra – Antologia Afro-Indígena*. Editora Ubu.
- OLSEN, B. (2012). O regresso das coisas e a selvajaria do objeto arqueológico. Em G. ORTNER, S. (2006). Power and Projects: Reflections on Agency. Em *Anthropology and Social Theory, Culture, Power and the Acting Subject*. Duke University Press.
- PAIS, A. C., & BICHO, S. (2013). *Da vontade de um monge guerreiro nasceu este original mosteiro – Mosteiro da Flor da Rosa*. Direção Regional de Cultura do Alentejo.
- PARVAUX, S. (1968). *La céramique populaire du Haute-Alentejo*. PUF.
- PEREIRA, B. E. (2009 [1965]), *Bibliografia analítica de etnografia portuguesa*. Instituto dos Museus e da Conservação.
- PEREIRA, G. (2012). *Objetos selvagens*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

RIBEIRO, O., LAUTENSACH, H., & DAVEAU, S. (1998). *Geografia de Portugal – A posição geográfica e o território*. Edições João Sá da Costa.

SANTOS, B. S. (2018). *Na oficina do sociólogo artesão: Aulas 2011-2016*. Cortez Editora.

SANTOS, H. (1997). Primeiras impressões sobre a produção de loiça preta de Flor da Rosa. Em *A loiça preta em Portugal – Olhares cruzados*. Centro Regional de Artes Tradicionais.

SCHUPPLI, S. (2012). Matéria impura: Um estudo forense do pó do WTC. Em G. PEREIRA (ed.), *Objetos selvagens*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SENNETT, R. (2018 [2012]). *Juntos*. Editora Record.

SENNETT, R. (2020 [2008]). *O artífice*. Editora Record.

SILLITOE, P. (2012). From Participant-Observation to Participant-Collaboration: Some Observations on Participant-cum-Collaboration Approaches. Em R. FARDON *et al.* (eds.), *The Sage Handbook of Social Anthropology*. Vol. 2, 183- 200. Sage.

SILVA, S. (2020). *Portugal – Art de vivre et création*. Editions de La Martinière.

SPRADLEY, J. P. (1979). *The Ethnographic Interview*, 461-474. Holt, Rinehart and Winston.

STAPLES, J., & SMITH, K. (2015). The Interview as Analytical Category. Em J. STAPLES, K. SMITH e N. RAPPORT (eds), *Extraordinary Encounters. Authenticity and the Interview*, 2-18. Bergham.

STEFFEN, W., CRUTZEN, P. J., & MCNEILL, J. R. (2007). The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?. *Ambio*, 36 (8), 614-621.

TAVARES, P. (2012). Sobre o objeto-terra. Em G. PEREIRA (ed.), *Objetos selvagens*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

TSING, A. L. (2019). *Viver em ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. IEB Mil Folhas.

TSING, A. L. (2022 [2015]). *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. N-1 Edições.

VASCONCELOS, J. (1882). Exposição de trabalhos mecânicos e das indústrias caseiras. *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, II, 132-135, 345-350, 683-685.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2017 [2002]). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios antropológicos*, UBU Editora.

WITTEL, A. (2000). Ethnography on the Move: From Field to Net to Internet. *Forum: Qualitative Social Research*, 1(1).

YANAGI, S. (2017a [1926]). The Beauty of Miscellaneous Things. Em *The Beauty of Everyday Things*. Penguin Classics.

YANAGI, S. (2017b [1933]). What is Folk Craft?. Em *The Beauty of Everyday Things*. Penguin Classics.

REFERÊNCIAS DIGITAIS

ARTEX – CENTRO PER L’ARTIGIANATO ARTISTICO E TRADIZIONALE DELLA TOSCANA

<https://www.artex.firenze.it/en/about-us/>

ASA. 2011. “Ethical Guidelines for good research practice”

<https://www.theasa.org/downloads/ASA%20ethics%20guidelines%202011.pdf>

BARROS DA FLOR DA ROSA, olaria (página oficial no Facebook)

<https://www.facebook.com/barrosflordarosa>

BARRO VIVO – Artesãos da Cultura, 2014, documentário, 27’, Bahia, Brasil

https://www.youtube.com/watch?v=iUIZ2_YeFFo

BIENAL DE ARTES E OFÍCIOS – NOVO DESIGN

<https://bienalarteseoficios.pt/>

CÂMARA MUNICIPAL DO CRATO

<http://www.cm-crato.pt/en/artesanato>

http://www.cm-crato.pt/wp-content/uploads/2022/diagnostico_social.pdf

CEARTE - CENTRO DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL PARA O ARTESANATO E PATRIMÓNIO

<https://www.cearte.pt/home>

<https://www.cearte.pt/courseaction/show/8852.html>

<https://www.cearte.pt/custompages/cearte.html?alias=quar-relatorio>

COMITÉ COLBERT DES ARTS ET DES MANUFACTURES

<https://www.comitecolbert.com/>

CRAFTING EUROPE – NEW MODELS FOR EUROPEAN CRAFTS

<https://www.craftingeurope.com/>

<https://www.craftingeurope.com/partners/>

CRAFTS COUNCIL NEDERLANDS

<https://craftscouncil.nl/home-new-crafts/>

CRAFTS COUNCIL UK

<https://www.craftscouncil.org.uk/>

FEDERACIÓN DE ORGANIZACIONES ARTESANAS DE CASTILLA Y LEON

<https://foacal.es/patrimonio-vivo-cyl/>

HOMO FABER, “Online platform dedicated to craftsmanship”

<https://www.homofaber.com/>

INGOLD, Tim, em entrevista a MAFRA, C., BONET, O., VELHO, O., & PRADO, R. A antropologia como participante de uma grande conversa para moldar o mundo, *Sociologia & Antropologia*, 4(2), 303-326

<https://doi.org/10.1590/2238-38752014v421>

INSTITUTO DO EMPREGO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL – Programa de Promoção das Artes e Ofícios

<https://www.iefp.pt/promocao-das-artes-e-oficios>

INSTITUTO MEDITERRÂNEO PARA A AGRICULTURA, AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO – Universidade de Évora, 2023

<https://www.med.uevora.pt/pt/a-importancia-dos-microrganismos-do-solo/>

INSTITUT NATIONAL MÉTIERS D’ART

<https://www.institut-metiersdart.org/inma/institut/histoire>

LESNAU, A., 4 de dezembro de 2022, jornal *Metrópole*

<https://www.metropoles.com/brasil/veja-os-principais-desastres-causados-por-chuvas-em-2022-no-brasil>

LOEWE FOUNDATION, craft prize – international award website

<https://craftprize.loewe.com/en/page?fdid=craftprize2023>

MADE IN SITU, Materials, a territory to be explored

<https://madeinsitu.com/about/>

MICHELANGELO FOUNDATION FOR CREATIVITY AND CRAFTSMANSHIP

https://www.michelangeloofoundation.org/?_ga=2.243362117.1765959546.1666264596-651638554.1666264595#

MILLER, D., maio de 2020 (página oficial do Youtube)

<https://www.youtube.com/watch?v=NSiTrYB-0so>

MORELOS, D., entrevista a MURZIO, V., 2023, “*Llevar tierra al museo es mostrarla como algo precioso*”, El Ojo del Arte

<https://elojodelarte.com/entrevistas/delcy-morelos-llevar-tierra-al-museo-es-mostrarla-como-algo-precioso>

MUSEU DE ARTE POPULAR – MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA

<https://museuartepopular.wordpress.com/sobre/>

MUSEU CASA DA OLARIA, Flor da Rosa (website)

<https://casadaolaria.pt/>

ORIGEM COMUM, “Práticas artesanais situadas – conhecimento, técnica e feitura”

<https://origemcomum.com/>

PASSA AO FUTURO, Initiatives for the continuity of tacit knowledge in the hand-made sector

<https://www.passaaofuturo.com/>

PEREDA, V., 2021, “Crafts Contribution to Circularity and Sustainable Development”, World Crafts Council Eurore Webinar: Craft and Sustainability

<https://wcc-europe.org/whats-on/news/wcc-europe-webinar-craft-and-sustainability/>

PORTUGAL MANUAL, “Rede de artesãos contemporâneos e empreendedores num ecossistema de negócios e transmissão de saberes”

<http://www.portugalmanual.com/>

PROGRAMA “SABER FAZER” 2021-2024, Ministério da Cultura, Portugal

<https://culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2020/10/programa-saber-fazer-2021-2024/>

<https://dre.pt/dre/detalhe/resolucao-conselho-ministros/89-2020-146240981>

ROCKSTROM, J., *et al.*, 2009, “Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity”, *Ecology and Society*, 14(2): 32

<https://ecologyandsociety.org/vol14/iss2/art32/>

ROTA “SABER-FAZER”. Website.

<https://saberfazer.pt/>

SANTOS, M. (2022). *Multispecies Empathy*, projeto artístico.

<https://www.miguelsantos.org/research/art-for-nonhumans/multispecies-empathy>

SENNET, R., 2016, em conferência no MAK - Museum für Angewandte Kunst

(Museu de Artes Aplicadas) – Viena

<https://www.youtube.com/watch?v=nIq4w9brxTk&t=544>

SOARES, A. A., “China produziu mais cimento em dois anos que os EUA num século”,

Público, 6 de março de 2023

https://www.publico.pt/2023/03/06/azul/noticia/china-produziu-cimento-dois-anos-eua-seculo-2041314?ref=hp&cx=bloco_1_destaque_2

STATISTA - Annual production of plastics worldwide from 1950 to 2022.

<https://www.statista.com/statistics/282732/global-production-of-plastics-since-1950/>

STUDIO THUS THAT, Exploring Industrial Wastes from Mining and Metallurgy

<https://thusthat.com/Work>

UNIÃO DAS FREGUESIAS DE CRATO E MÁRTIRES, FLOR DA ROSA E VALE DO PESO

<https://uf-concelhodocrato.pt/freguesia/lor-da-rosa-2>

VIRIATO SOROMENHO-MARQUES, 2023, website

<https://viriatosoromenho-marques.com/>

OUTRAS FONTES DE INFORMAÇÃO:

“A Arte das Mãos – El Arte de las Manos”, 2013, Catálogo de Olaria Ibérica, São Pedro do Corval, Alentejo, Portugal – Salvatierra de los Barros, Badajoz, Espanha

“Artesanato – Recolha de Cultura Popular”, 1995, Direcção Geral de Educação de Adultos, Coordenação Distrital de Portalegre, Tipografia Cratense, Crato, Portugal. (folheto)

“Barros de Flor da Rosa – Loiça utilitária do Alto Alentejo”, data desconhecida, Coleção da Associação Social para o Desenvolvimento de Flor da Rosa, Pousadas de Portugal, Câmara Municipal do Crato, Portugal. (fotocópias cedidas por Ana, Casa da Olaria, Flor da Rosa)

“Casa-Museu Padre Belo” – Espaço de vivência do Padre Belo, salas de exposição e folhetos promocionais – Santa Casa da Misericórdia do Crato, Crato, Portugal (2022)

“Crafting Europe – New Models for European Crafts”, 2022, Creative Europe
Programme of the European Union, Pixart Printing S.p.A. (Brochure)

Espólio da Exposição Permanente do Museu Municipal do Crato (2021)

Estratégia Nacional do Saber Fazer Português 2019-2024, Ministério da Cultura,
República Portuguesa

EVARISTO, C. (2016). *“Insubmissas lágrimas de mulheres”*. Malê Editora

GONÇALVES, M., *“Elas querem que o artesanato passe ao futuro”*, *Fugas, Público*, 30
de Abril de 2022

“La Biennale di Venezia – The Milk of Dreams”, 2022, Catálogo oficial, La Biennale di
Venezia, Venezia, Italia.

“Oleiros da Flor da Rosa”, lista de Manuel da Conceição Daniel, data desconhecida, Flor
da Rosa, Portugal. (fotocópias cedidas por Jorge, Casa-Museu Padre Belo)

“Os Barros de Flor da Rosa”, data e autor desconhecidos. (texto e fotografias cedidos
por Ana, Casa da Olaria, Flor da Rosa)

*“Propostas de Workshops Barros Flor da Rosa – Workshop de Rosa de Oleiro -
Workshop de Pintura Cerâmica”* (folheto promocional) – Barros Flor da Rosa, 2021,
Flor da Rosa, Portugal.

Resolução do Conselho de Ministros n.º 89/2020 - Programa Saber-Fazer, Presidência
do Conselho de Ministros. Diário da República. 1ª série, 6-11.

SADHGURU, *Our Planet Is Sending a New Distress Signal*, The View – World Economic
Forum, *Time Magazine*, 6 e 13 de junho de 2022

SARAMAGO, J. (2014 [2000]). *A caverna*. Porto Editora

VILAÇA, A. & GASPAR, F. V. (2022). *Ficções amazônicas*. Editora Todavia

ANEXOS

ANEXO I

No dia 13 de novembro de 2021, o senhor Jorge, responsável pela gestão da Casa-Museu Padre Belo, no Crato, entregou-me uma lista de oleiros da Flor da Rosa, escrita à mão por Manuel da Conceição Daniel, filho e neto oleiros antigos, na qual descreveu um total de 48 oleiros, pessoas que tinha conhecido durante a sua longa vida ou que tinha ouvido falar pelo seu pai e pelo seu avô. Alguns nomes desta lista inspiraram a escolha de nomes para as personagens fictícias apresentadas nos contos que fazem parte deste projeto. A história das personagens não tem qualquer relação com a história de vida das pessoas incluídas na lista. A escolha dos nomes teve o objetivo de reforçar a verosimilhança das narrativas, por se tratar de nomes de pessoas que viveram naquela terra. Nas páginas seguintes, estão as fotografias desta lista, cujo original está arquivado na Casa-Museu Padre Belo.

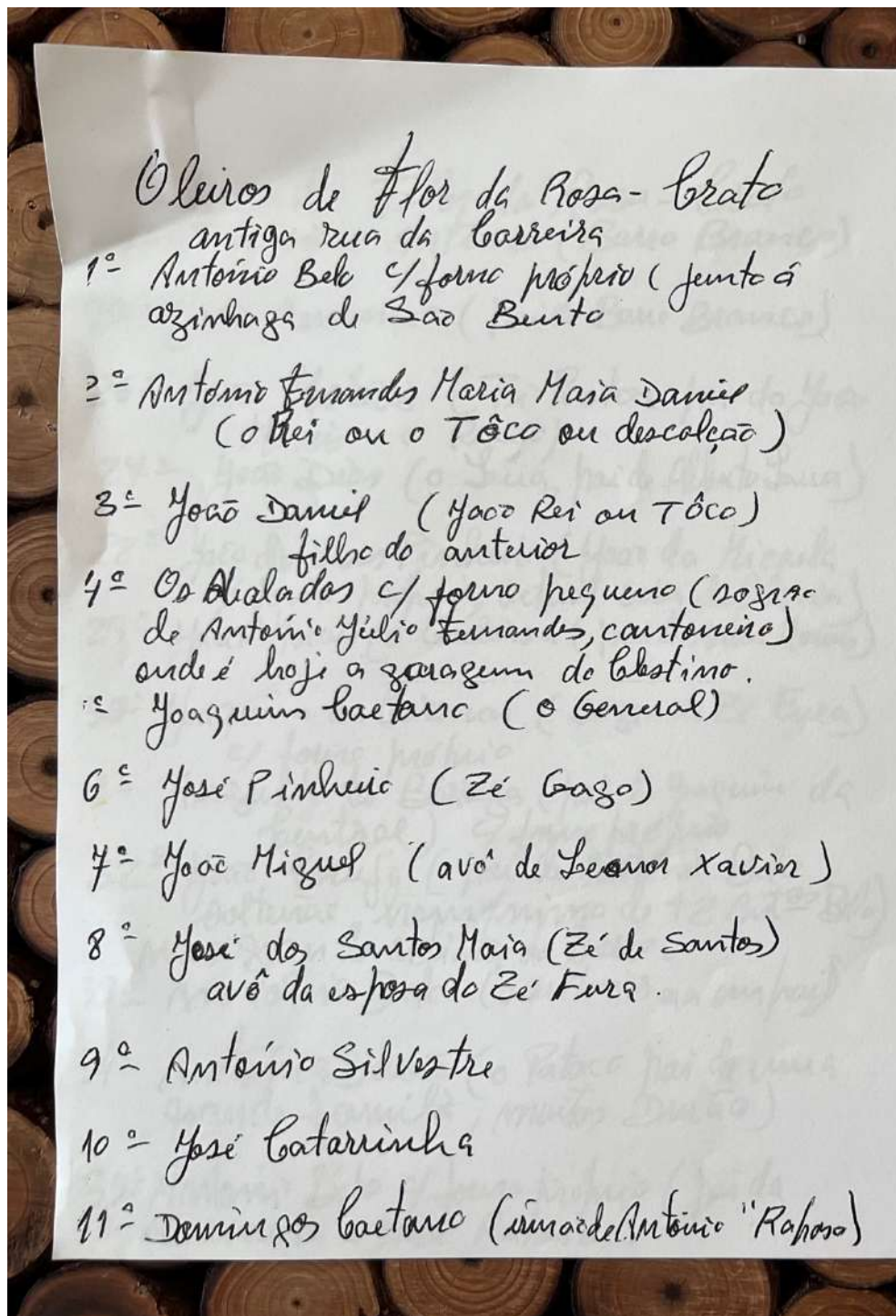


Imagem 1 – acervo pessoal, 2021. Fotografia da primeira página da lista dos oleiros da Flor da Rosa, escrita à mão por Manuel da Conceição Daniel, filho e neto oleiros antigos. A lista original encontra-se arquivada na Casa-Museu Padre Belo, no Crato.

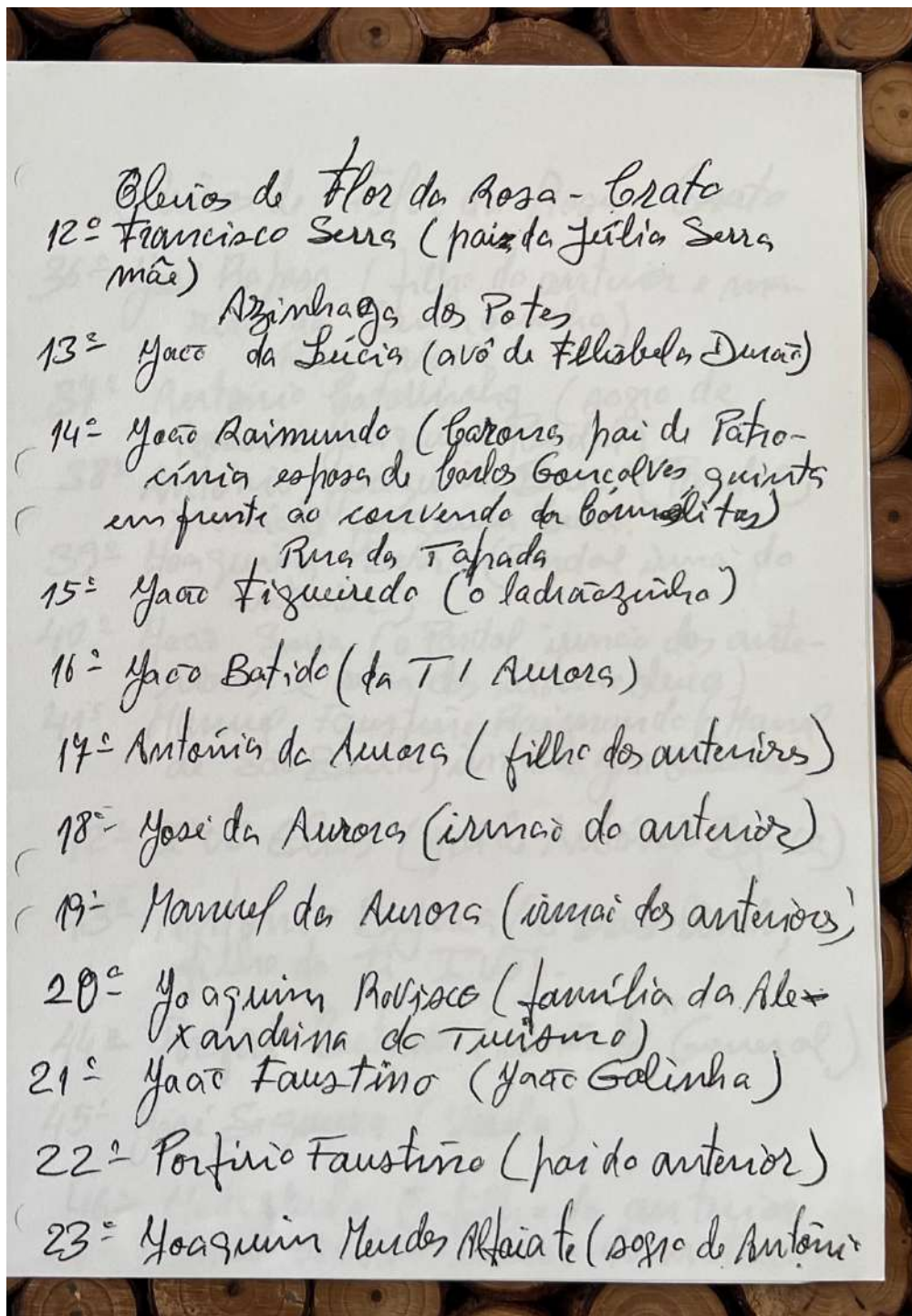


Imagem 2 – acervo pessoal, 2021. Fotografia da segunda página da lista dos oleiros da Flor da Rosa, escrita à mão por Manuel da Conceição Daniel.

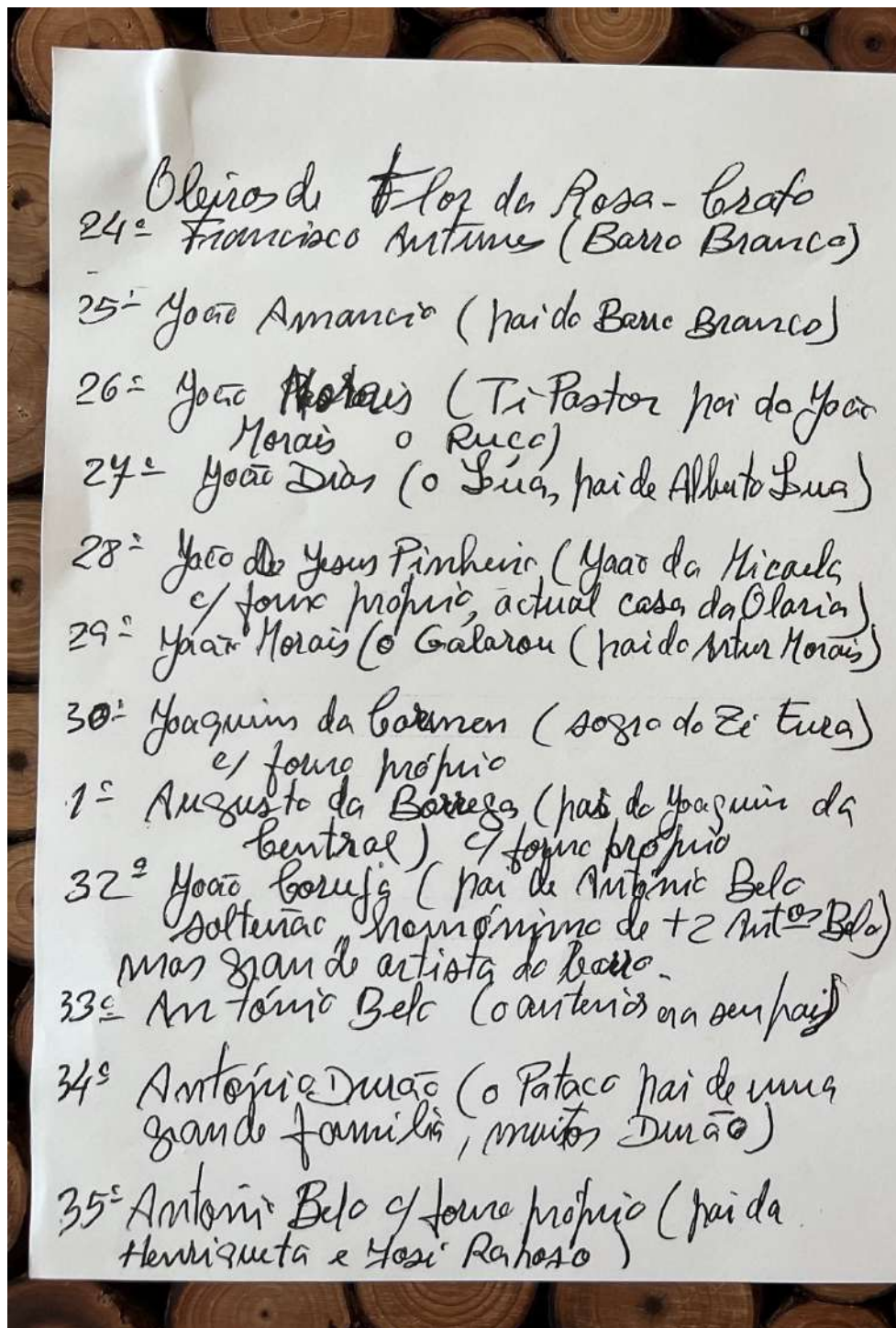


Imagem 3 – acervo pessoal, 2021. Fotografia da terceira página da lista dos oleiros da Flor da Rosa, escrita à mão por Manuel da Conceição Daniel.

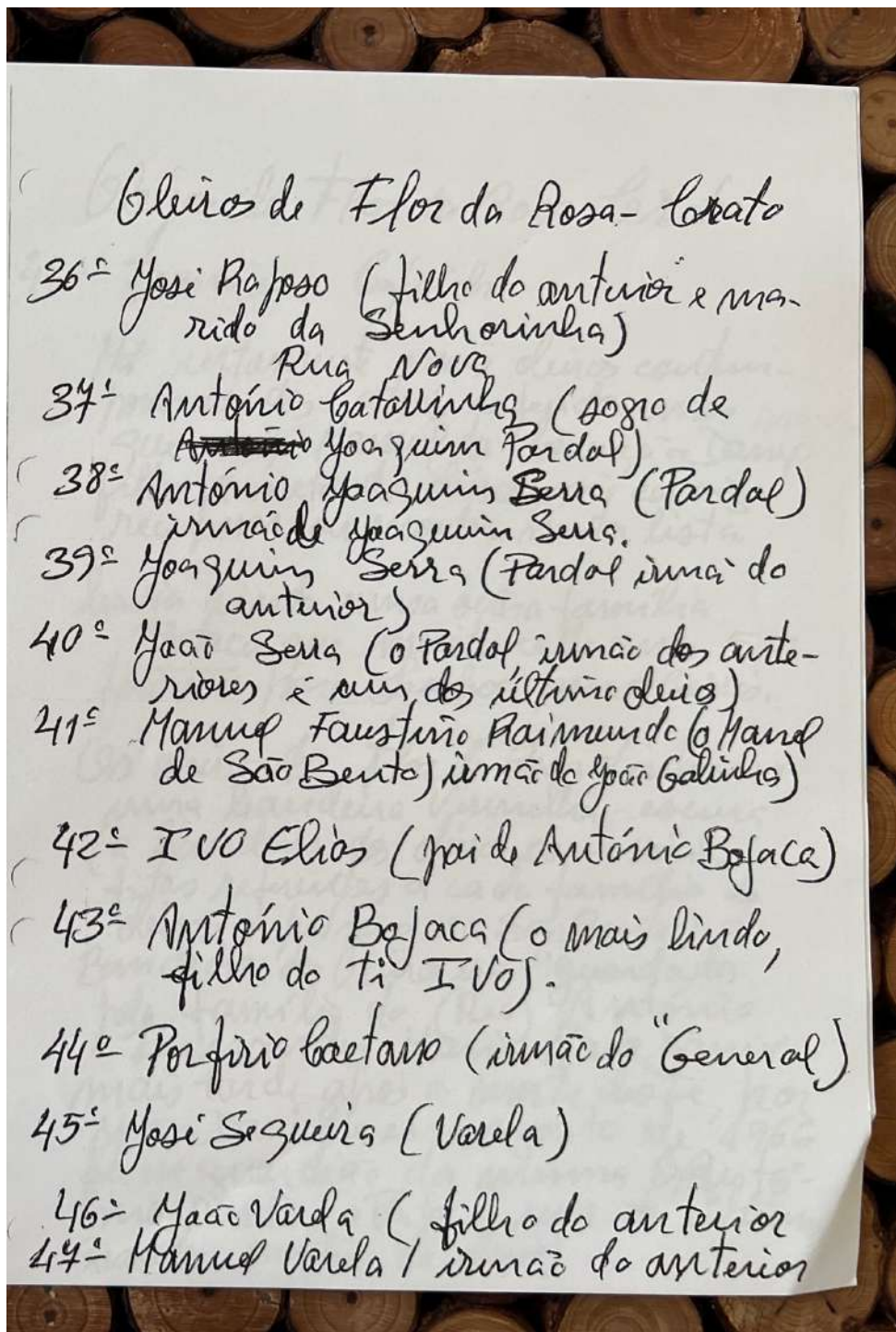


Imagem 4 – acervo pessoal, 2021. Fotografia da quarta página da lista dos oleiros da Flor da Rosa, escrita à mão por Manuel da Conceição Daniel.

Oleiros de Flor da Rosa - Crato
48: Francisco Capricho

Há certamente mais oleiros contemporâneos dos atrás referidos mas ^{Daniel} que eu, Manuel da Conceição Daniel filho e neto de oleiros, não consigo recuperar ou recordar nesta lista.

Havia ainda uma outra família Pataco que muito cedo aos 50 foram para Besbos para a Carriç.

Os oleiros de Flor da Rosa tinham uma bandeira Vermelha-escura (a bandeira dos oleiros com várias fitas referentes a cada família de oleiros o patrono era São Bento) a Bandeira dos Oleiros era "guardada" pela família do (Rei) António Fernandes Maria Mãe Daniel mais tarde após a morte deste, por João Daniel e em Agosto de 1966 ficou guardião da mesma António Dinão (o Pataco) um dos últimos grandes mestres da oleira.

Imagem 5 – acervo pessoal, 2021. Fotografia da quinta página da lista dos oleiros da Flor da Rosa, escrita à mão por Manuel da Conceição Daniel.

ANEXO II

As duas fotografias apresentadas nas páginas seguintes fazem parte do acervo pessoal da senhora Ana residente na Flor da Rosa e uma das fundadoras da Casa da Olaria. As imagens foram gentilmente cedidas pela mesma para serem incluídas nesta investigação. Ambas remetem ao imaginário de um passado da Flor da Rosa que, em alguns momentos, é referido neste projeto. O autor das fotografias é desconhecido.



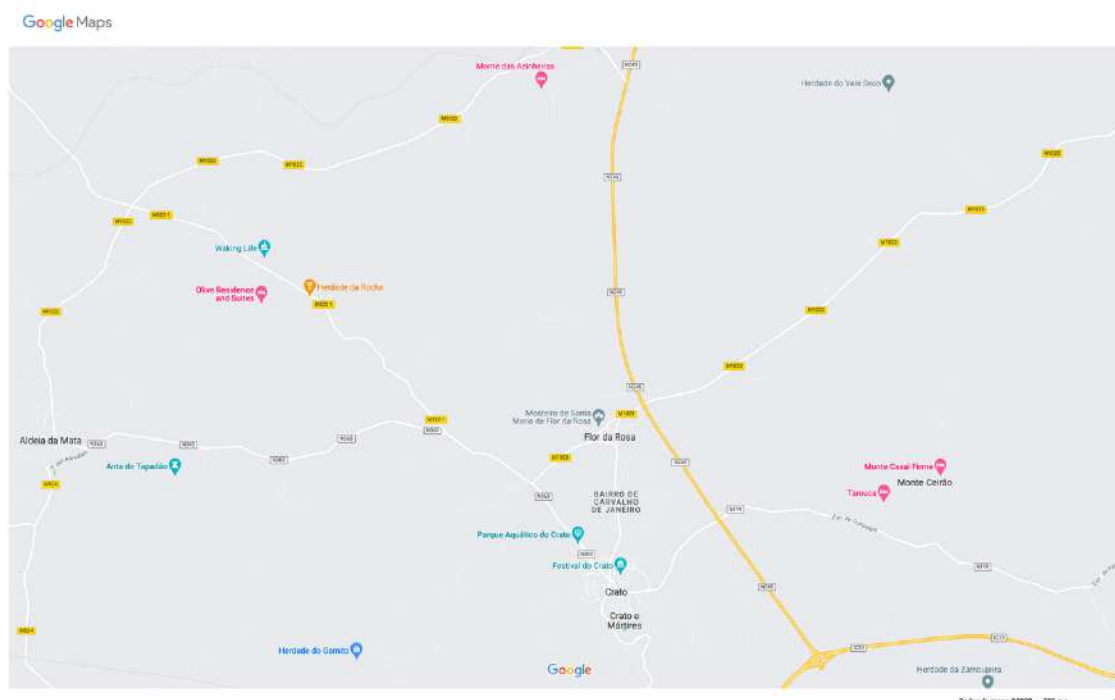
Imagem 1 – fotografia do acervo pessoal da senhora Ana, data e autor desconhecidos. Segundo a mesma, o senhor da imagem foi um oleiro da Flor da Rosa e a carga de vegetação possivelmente foi utilizada como combustível para o seu forno, no processo de cozimento do barro.



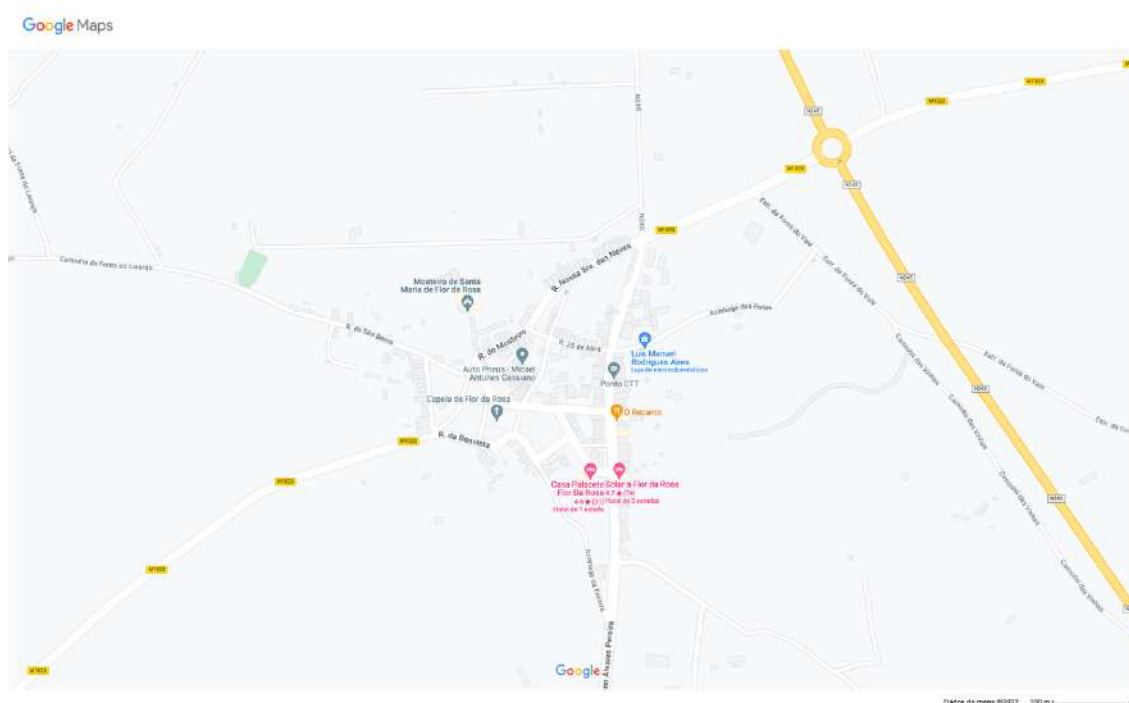
Imagem 2 – fotografia do acervo pessoal da senhora Ana, data e autor desconhecidos. Na imagem, podemos observar as peças de barro expostas num dos largos da aldeia.

ANEXO III

As quatro imagens a seguir apresentam mapas da região onde a Flor da Rosa está localizada. Nelas, é possível notar a proximidade desta aldeia em relação ao Município do Crato, assim como, a localização dos barreiros onde foram extraídas pequenas porções de barro para as experiências realizadas no âmbito desta investigação. Ambos os barreiros atualmente estão abandonados, portanto, na maior parte dos terrenos, encobertos por vegetação.



Mapa 1 – neste mapa, é possível notar a localização da Flor da Rosa em relação ao Crato, município responsável pela administração dos recursos referentes à preservação e continuidade dos saberes tradicionais da aldeia.



Mapa 2 – neste mapa, é possível notar distribuição da aldeia com algum pormenor, incluindo a localização do Mosteiro de Santa Maria da Flor da Rosa, edifício central na história da aldeia.



Imagem 1 – acervo pessoal, 2021. Detalhe do Barreiro de São Bento onde se extraía o pó de mistura. Quando observado de perto, este tipo de solo apresenta fragmentos de rocha que brilham, o mesmo tipo de brilho que pode ser observado na base das peças antigas produzidas na aldeia.



Imagem 2 – acervo pessoal, 2021. Demonstração de extração de barro branco realizada pelo oleiro Francisco num dos barreiros da região (mapa 04). Com uma pequena porção deste barro foi possível realizar algumas experiências de mistura e modelagem no atelier da mestra Paula, em Lisboa.

ANEXO IV

As 14 peças tradicionais da Flor da Rosa, muitas vezes referidas como “certificadas”, expostas no espaço da Escola Barros Flor da Rosa, em 2021. Algumas das fotografias apresentam pouca qualidade pois foram tiradas à pressa devido aos constrangimentos associados às restrições da pandemia.



O Barril – Com a função de conservar a água fresca era utilizado pelos homens que trabalhavam as terras de sol a sol. É, também, uma peça decorativa.

Peça 01 – O Barril.



Peça 02 – A Talha.



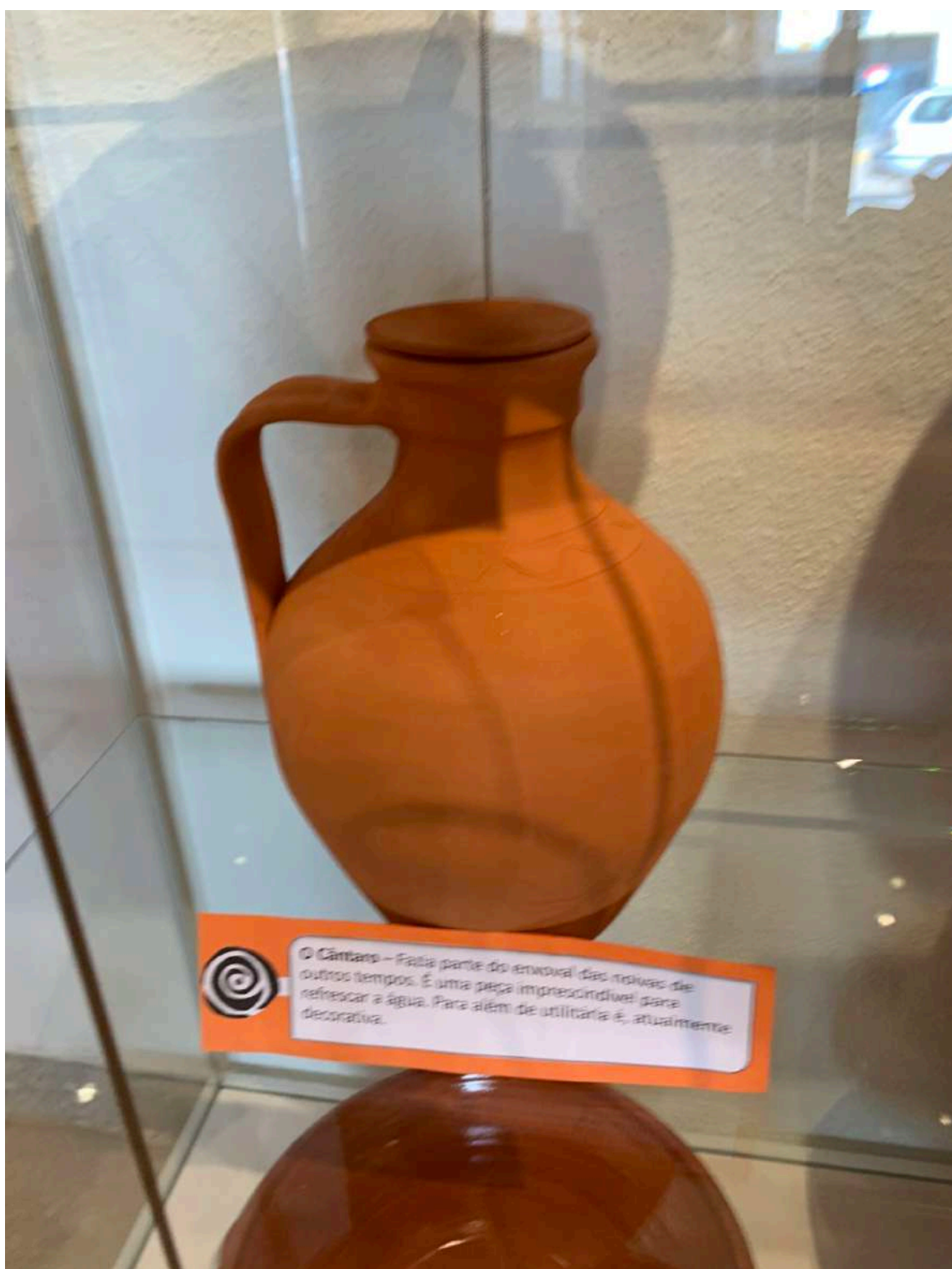
Peça 03 – O Tacho.



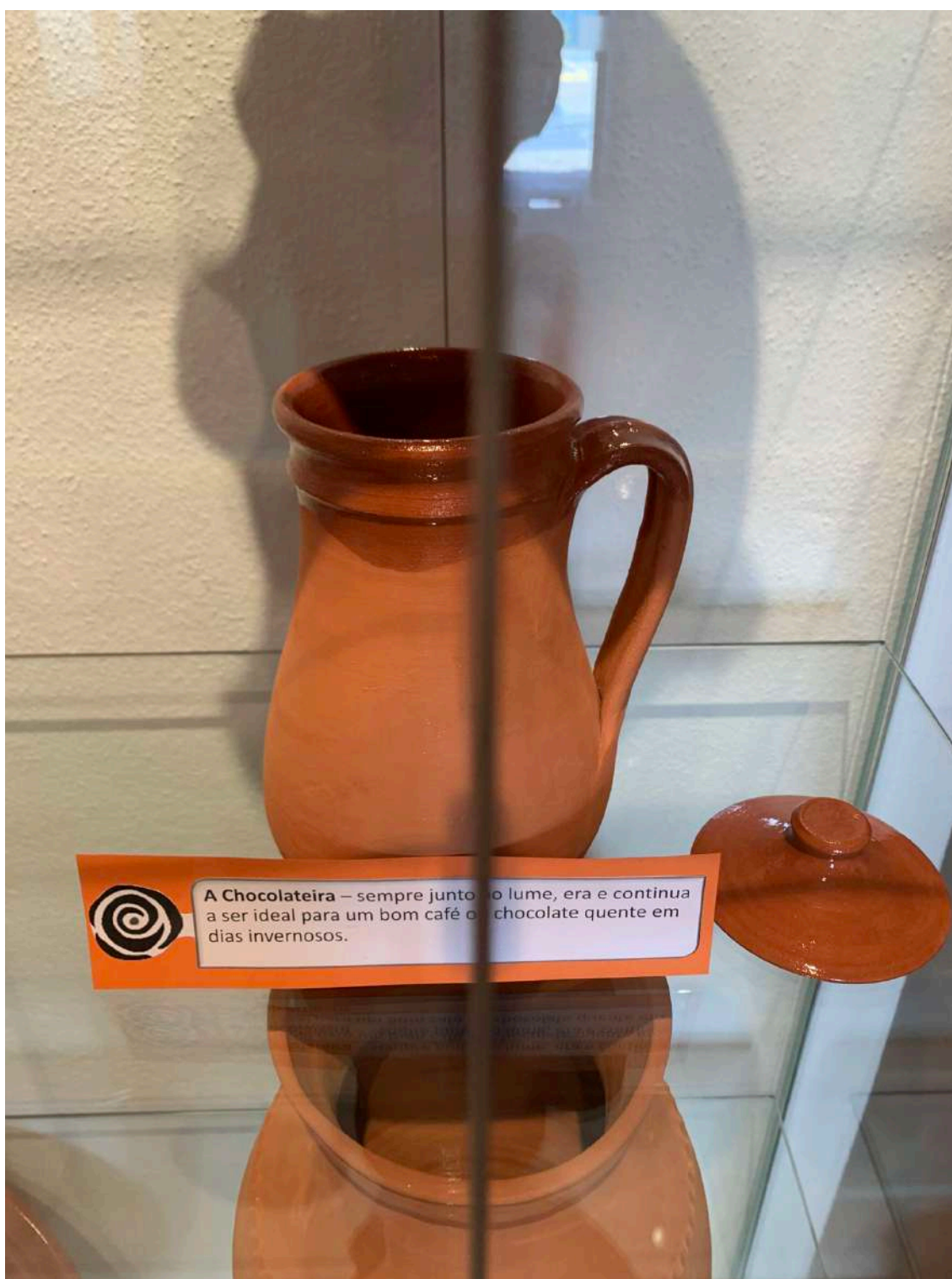
Peça 04 – A Caçarola.



Peça 05 – O Alguidar.



Peça 06 – O Cântaro.



Peça 07 – A Chocolateira.



Peça 08 – A Frigideira.



A Assadeira Oval — Utilizada antigamente na confeção de carnes assadas em forno a lenha, continua a ter grande utilidade (em fornos elétricos ou fornos a gás).

Peça 09 – A Assadeira.



 O Fogareiro – Utilizado na ausência das brasas do lume, foi concebido especialmente para assar enchidos.

Peça 10 – O Fogareiro.



Peça 11 – O Caldeirão.



O Cantil – Tinha a função de refrescar a água. Fácil de transportar, graças ao seu design. Permite o envolvimento de uma corda para se transportar ao ombro.

Peça 12 – O Cantil.



Peça 13 – A Panela de uma Asa.



Peça 14 – A Panela de 2 Asas.

ANEXO V

No dia 12 de Fevereiro de 2022, disse ao Francisco que tinha muita curiosidade em saber mais sobre o trabalho do senhor Gil e perguntei-lhe se poderíamos visitar a sua casa para que eu pudesse ver os seus quadros. O Francisco disse-me que sim, tinha as chaves e não via problemas. Então, o que pensava que seria difícil de acontecer, aconteceu assim de repente. Passados alguns minutos, estávamos a percorrer os corredores da grande casa do antigo oleiro e pintor. As fotografias abaixo mostram uma seleção de fotografias com as obras do seu acervo.



Imagem 1 – oleiros em atividade na Flor da Rosa.



Imagem 2 – fachada da casa do senhor Gil.



Imagem 3 – rosas.



Imagem 5 – painel de 1969, com o Mosteiro da Flor da Rosa. Na fotografia, o oleiro Francisco mostra pormenores que já não existem.

A RESISTÊNCIA DO SOLO – Diálogos e narrativas da terra no Alto Alentejo

Hellington Ricardo Vieira – Julho, 2025 – NOVA-FCSH/ISCTE