





Meu pai Decio nasceu na Cajaíba. Quando tinha doze, treze anos, veio para a cidade com minha avó Rita e meu avô Tiburcio. Eles já eram comerciantes, pequenos comerciantes que serviam a comunidade de lá da Cajaíba. Aqui meu avô logo alugou uma loja, aquela ali na esquina da rua Santa Rita.

Eu nasci no dia 24 de março de 1953. O terceiro filho de minha mãe Laura. Decio e Dalton são meus irmãos mais velhos. Depois de mim, veio ainda o Dorival.



- A antiga Villa de N.S. dos Remédios de Paraty, nasceu entre os anos de 1540 e 1560, passando a figurar oficialmente no Cenário Histórico Mundial, a partir de 1597, quando da Expedição Exploradora, comandada por Martin Corrêa de Sá.

Caminho misto, marítimo-terrestre, foi o segundo / maior Porto em importância no Brasil, até meado do Século XVIII, / possuindo cerca de 250 Engenhos para o fabrico do açúcar e aguardente e intenso movimento comercial, pelo caminho, que ligava o / Porto Marítimo ao Vale do Paratyba e Minas Gerais. - Em 1660 por / ato de rebeldia, a Villa de N.S. dos Remédios de Paraty, emancipou-se da Villa de N.S. da Conceição da Ilha Grande, a quem estava subjugada. - Em 28 de fevereiro de 1667, D. Affonso VI, assinava Carta Régia, oficializando a Emancipação.

Com a Abolição do Cativo e a construção da estrada entre Rio e São Paulo, Paraty perde sua importância e fica totalmente abandonada. Perdida no tempo há mais de 100 anos. - Em 1935, / dá-se a redescoberta de Paraty, efetuando-se o primeiro tombamento / do Conjunto Arquitetônico Colonial. Em 1945 é convertido em Monumento Estadual e em 1966 em Monumento Nacional.



A história de Paraty é bem conhecida: a decadência econômica da até então próspera cidade portuária, causada pela chegada das estradas de ferro que integraram Rio de Janeiro, São Paulo e o interior cafeeiro a partir da segunda metade do século XIX, somada à absoluta inexistência de qualquer conexão por via terrestre mais larga do que uma trilha no mato, isolou o local por décadas.





Meu pai foi comerciante por quase cinquenta anos aqui em Paraty. Vendia para as pessoas que chegavam das muitas comunidades próximas. Todos os nossos cantos tinham suas comunidades. Essas comunidades todas pescavam e vinham com canoa para vender aqui no mercado. O pescador pegava um peixe, vendia e ficava com um pouquinho de dinheiro. Todo mundo que chegava para comprar chegava pelo mar. Não tinha estrada. Quem vinha a pé de Trindade, por exemplo, tinha que sair de lá às cinco da manhã para comprar algo na cidade.

A cidade era virada para o mar. A frente era aqui, no cais. Não tinha mais nada lá para trás. Nada de entrada, nenhuma casa, nada. Era um terreno baldio. Na minha infância, até os dez, doze anos, convivi com uma Paraty ainda praticamente isolada. Nós todos, paratienses, falávamos que aqui não vinha ninguém.

A comunidade tinha uma estrutura social familiar. Todo mundo plantava, todo mundo criava, todo mundo tinha sua ligação com a roça. Para mim, essa identidade foi algo muito forte.











O caráter de vila descaída e solitária, porém, se revelaria apenas um melancólico hiato: o movimento de valorização da herança colonial como sinônimo de patrimônio histórico nacional, encampado pelo poder público na década de 1930 sob a ditadura Vargas, fez as paredes descascadas daquele casario praticamente intacto se rebocarem de irresistíveis encantos. Isso se converteria em fluxo turístico a partir da abertura da estrada Cunha-Paraty, em 1954, que conectou a cidade à rodovia que liga São Paulo e Rio. Se a precariedade do trecho de serra desestimulava espíritos menos aventureiros a se lançarem na jornada, isso não impediu que os poucos que arriscavam a viagem disparassem um processo que, a partir de meados da década de 1960, transformaria completamente as feições e o espírito da então pacata comunidade.

O primeiro hotel de Paraty foi meu pai quem fez. Para hospedar vendedores que vinham trazer mercadoria aqui para o armazém dele e não tinham lugar para pernoitar. Aí meu pai construiu uma pousada para acomodá-los. Então, aos poucos, começaram a chegar algumas pessoas, e ele ia hospedando também. Depois vieram os artistas. A Djanira, o Paulo Autran... Aí começamos a conviver com essa gente, que vinha com muito respeito à nossa comunidade, à nossa cultura. E isso foi mudando o modo como nós olhávamos para nós mesmos. Eu não me esqueço de, quando era muito pequeno, pensar: “Pô, por que que eu não nasci no Rio de Janeiro? Por que nasci aqui nesta cidade?”. Aí, de repente, começo a escutar: “Você mora bem pra caramba. Você é um privilegiado”. Eu e todos os paratienses fomos ouvindo isso, esse olhar de fora valorizando o conteúdo que nós tínhamos aqui. Foi muito importante essa presença desses artistas aqui em Paraty. Especialmente para a minha geração.

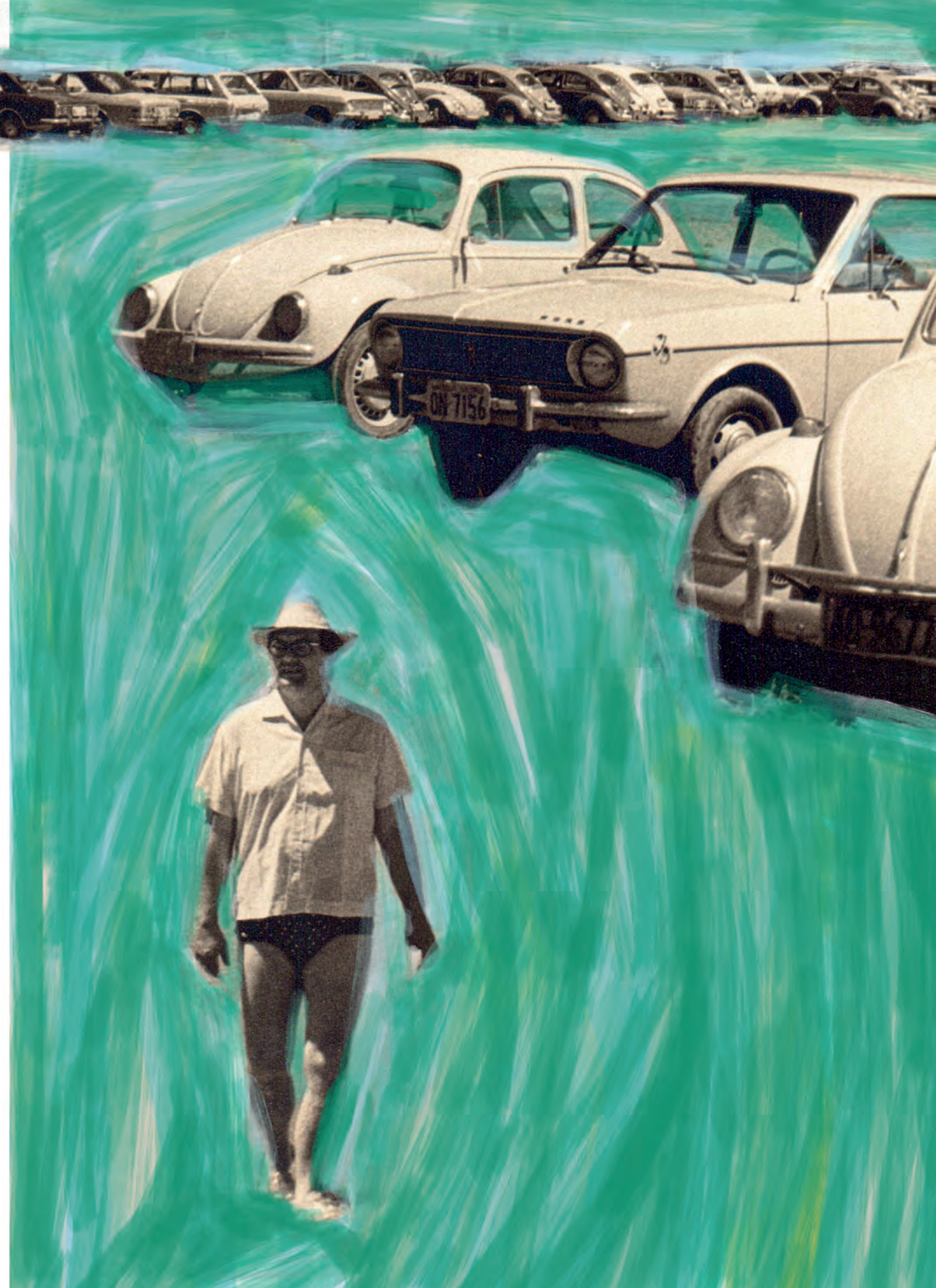
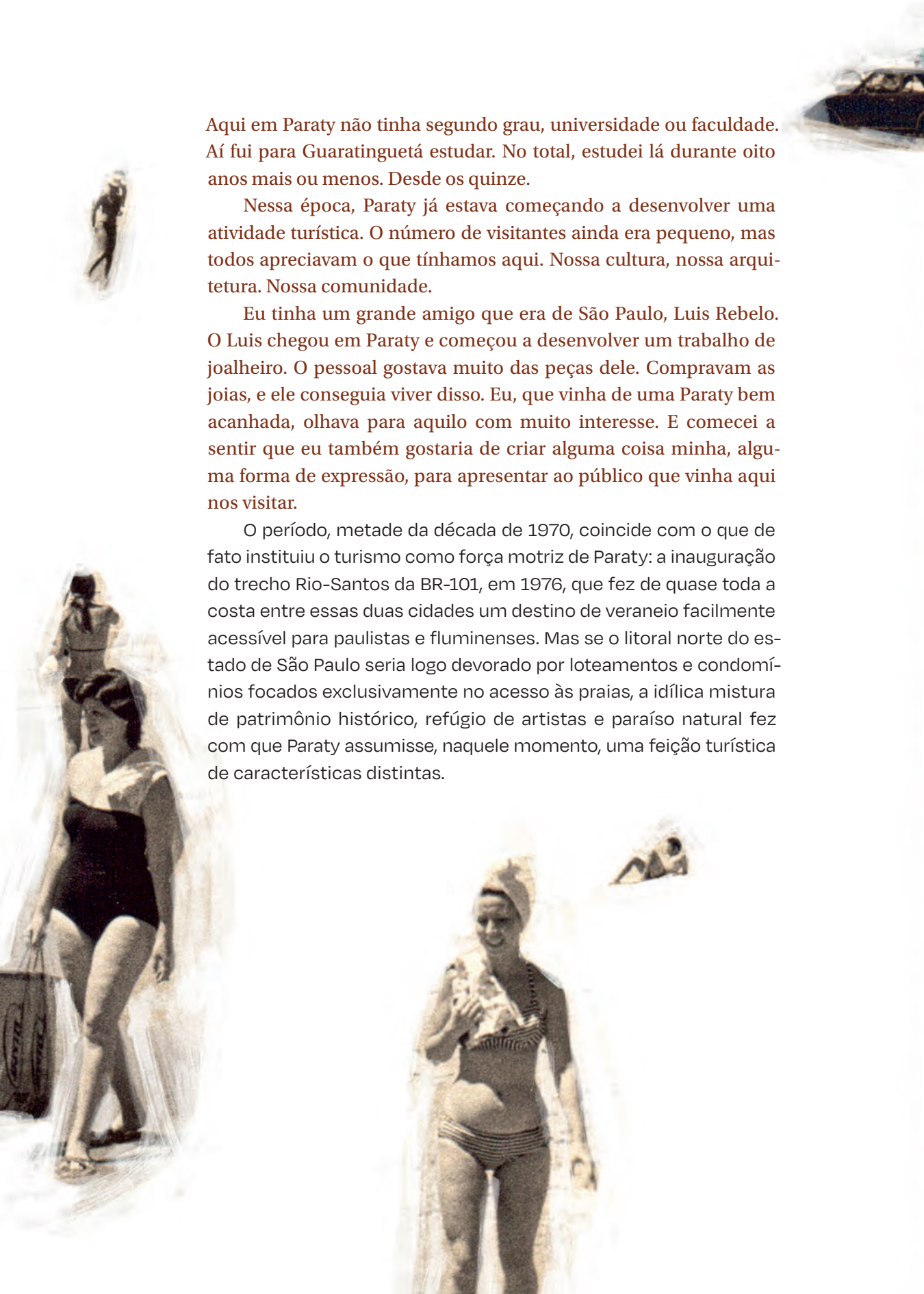
E a cidade os acolheu muito bem. Claro que às vezes aconteciam algumas encrencas — lembro vários casos, como um delegado maluco que proibiu os moradores de circularem de sunga pela cidade e o Motta, marido da Djanira, saindo da praia e entrando só de sunga pra provocar confusão — mas, no geral, todo mundo os acolheu muito bem. Tinha o hotel do Júlio Gringo, onde quase todos os artistas se hospedavam. O Zé Kleber. E o Bar do Abel. Aquela loja ali. Ali era o Bar do Abel, para onde iam todos os músicos, pintores, poetas e loucos. O Abel sempre foi uma pessoa querida. Isso era no final dos anos 1960. Eu ainda era novo, mas estava por perto, vendo tudo isso acontecer.

Aqui em Paraty não tinha segundo grau, universidade ou faculdade. Aí fui para Guaratinguetá estudar. No total, estudei lá durante oito anos mais ou menos. Desde os quinze.

Nessa época, Paraty já estava começando a desenvolver uma atividade turística. O número de visitantes ainda era pequeno, mas todos apreciavam o que tínhamos aqui. Nossa cultura, nossa arquitetura. Nossa comunidade.

Eu tinha um grande amigo que era de São Paulo, Luis Rebelo. O Luis chegou em Paraty e começou a desenvolver um trabalho de joalheiro. O pessoal gostava muito das peças dele. Compravam as joias, e ele conseguia viver disso. Eu, que vinha de uma Paraty bem acanhada, olhava para aquilo com muito interesse. E comecei a sentir que eu também gostaria de criar alguma coisa minha, alguma forma de expressão, para apresentar ao público que vinha aqui nos visitar.

O período, metade da década de 1970, coincide com o que de fato instituiu o turismo como força motriz de Paraty: a inauguração do trecho Rio-Santos da BR-101, em 1976, que fez de quase toda a costa entre essas duas cidades um destino de veraneio facilmente acessível para paulistas e fluminenses. Mas se o litoral norte do estado de São Paulo seria logo devorado por loteamentos e condomínios focados exclusivamente no acesso às praias, a idílica mistura de patrimônio histórico, refúgio de artistas e paraíso natural fez com que Paraty assumisse, naquele momento, uma feição turística de características distintas.



Nós tínhamos um mercador que descia a estrada de Cunha com cinco mulas, todo final de semana, para vender em Paraty os produtos de lá. Feijão, milho, queijo, doce... Ele enchia as mulas e descia a pé. Parava aqui, vendia e voltava para Cunha, agora carregando o que nós tínhamos. Peixe seco, farinha...

Com faro de bom comerciante, ele percebeu o interesse dos turistas daquela época por coisas velhas. Estava todo mundo procurando santo velho, pote velho, qualquer coisa velha para decorar suas casas. Se alguém oferecia, logo aparecia quem quisesse comprar. E tinham grana, eram gente de São Paulo. Gastavam naquilo que, para o paratiense, não tinha valor nenhum. Aí, de olho nisso, esse mercador começou a incluir algumas peças de cerâmica em sua carga. Um dia, olhei essas peças que ele estava trazendo. “Que coisa bacana, que coisa bem-feita. Que tato.” E eu, que já estava amadurecendo a ideia de fazer alguma coisa, pensei que aquilo ali eu poderia fazer.

Não foram apenas as praias da Rio-Santos que galgaram posições nos rankings de consumo das camadas mais abastadas durante os anos 1970: a chamada “arte popular”, que nas décadas anteriores assistira a um discreto e circunscrito processo de valorização, viveu então um *boom* de difusão que transformaria produções pessoais em redutoras sintaxes de identidade regional, reproduzidas em série e comercializadas Brasil afora. Dentre os materiais mais utilizados, um dos grandes protagonistas — senão o principal — foi a cerâmica. Tanto por seu fácil e democrático acesso como pela forte tradição na manufatura de peças utilitárias espalhada por boa parte do território nacional, incluindo os polos até hoje mais associados à prática, como Caruaru, Tracunhaém, Maragogipinho e a região do Jequitinhonha.

Mas Paraty nunca teve uma prática de cerâmica. Encontraram vestígios antigos, deixados pelos Guaianases lá na Jabaquara, que podem ter sido feitos na região. Mas isso ocorreu há muito tempo. Na minha geração, não existia nada. Não havia fonte local de onde eu pudesse beber. Mas tive interesse e fui buscar. Onde? Em Cunha. Cunha, sim, possuía uma identidade forte no trabalho com cerâmica utilitária. Para uso, venda ou troca. Porque, vamos dizer, no começo de 1900 quem tinha alumínio? Ninguém. E como chegavam mercadorias até Cunha? Não chegavam.



Cunha teve a cultura das panelleiras e dessa cultura nasceu meu trabalho. Encontrei o saber dessas mulheres em Cunha, voltei para Paraty e aqui comecei a produzir, sozinho.

Foi o tal mercador que me contou sobre as panelleiras. Eram elas que produziam as peças trazidas por ele para vender em Paraty. Certo dia, perguntei a ele: “Se eu for até Cunha, você me leva à casa delas?”. “Levo.” Então eu fui, e ele me levou à casa de uma senhora, numa roça. Era uma mulher já bem velhinha, setenta, oitenta anos. Dona Annúncia. Hoje tem registro dela no Museu Francisco Veloso, em Cunha, mas na época ninguém valorizava nenhuma dessas mulheres. Ela fazia uma cerâmica bem rudimentar, mas com muita identidade. Logo que cheguei, senti que ela era uma pessoa muito recolhida, sabe? “Por que você veio aqui? Por que que você veio aqui querendo fazer cerâmica? Você vai se sujar todo.” Percebi que ela não se animaria muito em me ensinar. Então, meio acanhado, falei: “Só quero ver a senhora fazer”. Vi o forno onde ela queimava, um forno de barranco. Ela mesmo catava as lenhas e fazia a queima.

Fui embora meio triste. Mas, logo ao sair, encontrei a sobrinha dela, uma moça de uns vinte anos, bem jovem. “Vim aqui para conhecer sua tia, eu gostaria de aprender a fazer cerâmica, mas não deu.” Ela falou para mim: “Olha, eu também sei fazer. Não sei fazer igual a ela, mas também sei fazer”. “Ah, você sabe? Você não poderia me ensinar como é que faz? Eu nunca fiz.” “Posso. Vamos até o rio, pegar o barro onde minha tia pega.” Fomos para um riacho do lado da casa dela, pegamos o barro e fomos para o chão do terreiro. Fiquei no chão, de cócoras, mexendo no barro que havíamos trazido do rio. Ela começou a me explicar como é que se fazia. Que a ferramenta era um sabugo de milho. Que o colocava no meio e começava a abrir. Depois ia abrindo com a mão. Para mim, era tudo de uma enorme dificuldade. Era a primeira vez que eu estava vendo argila dessa forma, argila mole. Porque não era uma argila como a que eu trabalho hoje, uma argila preparada, já na umidade certa para o moldado.

Dona Dita,
paneleira de Cunha.
*Foto de Dalcir Ramiro,
1997.*





Eu tive muita dificuldade ali. Mas deu para sentir a atmosfera, a energia de como se fazia a coisa. Aí, quando ela terminou, eu falei assim: “Olha, tenho que voltar para Paraty. Posso levar um pouco de barro para lá?”. “Pode, vai lá no rio e pega.” Enchi uns três sacos e trouxe para Paraty. Quando encontrava alguma dificuldade, voltava lá para conversar com ela. Ela me explicava um pouquinho mais, eu pegava mais um pouco de barro, voltava para cá. Assim comecei a fazer, fazer, fazer, fazer.

Dali a pouco, eu estava com umas vinte, trinta peças. Potes, cerâmica utilitária simples. “E agora? Vou queimar onde? Vou queimar como? Não tenho forno. Nem sei como se queima. Preciso voltar até Cunha e buscar alguém que queira fazer um forno comigo.” Cheguei no pai dessa menina, que era pedreiro. “Eu gostaria que você fizesse um forno para mim. Você sabe fazer?” “Eu sei fazer.” “Ótimo. Vamos, então, até Paraty?” “Ah, mas eu não saio daqui de jeito nenhum.” Olha, foi uma novela, mas consegui trazer o homem por três dias aqui para ele me ajudar. E assim fizemos o primeiro forno de cerâmica de Paraty. Na casa do Luis Rebelo, lá no Pontal. “Vamos fazer neste meu terreno, aqui tem o barranco do morro do cemitério.” E aí fizemos o forno, no barranco. Deixamos prontinho, levei ele de volta para Cunha. Naquela noite, caiu uma chuva, uma chuveirada incrível. De manhã cedo, fui ver o forno e ele tinha desabado.

Sem eu nunca tê-lo usado.

Saí dali desnortado e fui para a casa do Carlos, um grande amigo meu, o Carlos Cermelli. Ele morava numa casinha lá na praia, perto de onde tinha caído o forno.

“Porra, Carlos, meu forno caiu com a chuva, cara. Não sei o que fazer. Foi tanta dificuldade para fazer esse forno.” “Pera, senta aí. Toma um café e depois vamos lá dar uma olhada no forno.” Tomamos café e fomos. Quando chegou lá, o Carlos, que é arquiteto, olhou e falou assim: “Olha, Cizinho, vamos fazer isso em tijolo. Vamos reconstruir isso, mas no tijolo”. “É? Dá para fazer?” “Dá.” E fizemos o forno de tijolo, no mesmo formato do forno de barranco, com algumas poucas adaptações. Aí comecei a queimar nesse forno. Sem ninguém me explicar. As primeiras queimas foram horríveis. Estourava muita coisa, estouros profundos. E você não sabe o que está estourando lá dentro. Foi um horror. Um horror. Mas depois foi uma maravilha. Comecei a dominar o negócio e me senti orgulhoso de todo aquele processo.

Falei para aquele meu amigo: “Luis, vamos fazer uma exposição. Você traz suas joias, eu apresento a minha cerâmica e nós convidamos também a Milotinha”. Ela fazia colchas, colchas de retalhos muito bonitas. “Vamos fazer uma exposição nós três, vamos organizar isso.” Aí fomos. “Onde? Onde vamos fazer a exposição?” Naquela época, não se falava em exposição aqui em Paraty. Então fomos até a igreja, falamos com o padre e conseguimos um canto da igreja matriz. Estava tudo abandonado, mas era um local muito bonito, com paredes daquelas pedras grandonas, sabe? Limpamos tudo, enceramos os móveis e fizemos a exposição. Foi muito bacana. Vendi tudo.





Quem chega a Cunha nos dias atuais é recebido por orgulhosas placas informando que a cidade é a capital nacional da cerâmica de alta temperatura, rodeadas por outras dezenas de sinalizações indicativas de ateliês de cerâmica. Mas, ainda que a Dona Annúncia, falecida em 1992 aos oitenta e nove anos, e também a Dona Dita da página vinte e cinco sejam hoje celebradas como ilustres cidadãs cunhenses, todo esse alarde em torno da cerâmica local nada tem a ver com as panelerias, herdeiras de tradições indígenas na produção de peças utilitárias como potes, pratos, copos e (claro) panelas, tanto para uso doméstico quanto para escambos. Assim como a maioria das manufaturas caseiras, a prática declinou no decorrer do século vinte, escoraçada pela concorrência dos produtos industrializados, mais baratos e, supostamente, também mais práticos, duráveis e “modernos”.

No entanto, quase de forma concomitante à iniciação de Cizinho — apelido pelo qual Dalcir é chamado por todos os seus conhecidos — no riacho de Dona Annúncia, Cunha se constituía na parada final de uma jornada pra lá de peculiar, que começava com um estudante de arquitetura português fugindo do exército de Salazar, chegava no Japão e terminava com um encontro fortuito na praça da cidade do interior paulista, entre a irmã do então prefeito e viajantes de passagem — jovens ceramistas portugueses, japoneses e brasileiros. Logo, os membros do grupo receberiam a concessão para a ocupação do antigo matadouro da cidade, onde se instalaram em 1975, construíram um forno noborigama — tradicional e sofisticadíssimo forno oriental para a queima de cerâmica em alta temperatura — e deram início ao movimento que resultaria no punhado de placas e títulos do parágrafo anterior.

Cuscuzeira feita por
paneleira de Cunha
pertencente a Dalcir Ramiro.
Década de 1970.

Logo depois dessa minha pesquisa em Cunha é que chegaram do Japão o Alberto Cidraes, a Mieko, o Toshiyuki. Ficamos amigos, muito, desde o momento em que chegaram. Eles escolheram Cunha porque ficava entre Rio e São Paulo, isso facilitaria o escoamento da sua produção. Eles não iam vender para Cunha, não tinha ninguém lá para comprar as obras deles. Eu estava estudando em Guaratinguetá, sempre passava ali para conversarmos, tomarmos alguma coisa... todo aquele ritual hippie da época, né?

Mas não aprendi com eles. Porque a cerâmica deles é uma cerâmica de torno, de alta temperatura. Não tinha nada a ver com a minha identidade. Eu não conhecia o torno. Eu não conheço o torno até hoje, após cinquenta anos de trabalho. Eles me influenciaram? Sim. No olhar, no espírito, na compreensão da cerâmica japonesa, da cerâmica de alta temperatura. Mas não é a minha identidade. Eu demorei muito, vinte, trinta anos para botar esmalte em cima de uma obra minha. É isso o que também tento transmitir para as outras pessoas quando dou aula, mostrando o sabugo de milho com o qual trabalho, a cuia de cabaça, a pedrinha. Essa base de como fazer o primeiro pote sem agregar nada, sem forma, sem nada. Como abrir uma aparta, como construir uma cuia...

De fato, hoje é difícil detectar alguma influência direta do estilo de produção deflagrado pelo grupo do Antigo Matadouro na obra de Dalcir, predominantemente figurativa e fiel a uma só queima em baixa temperatura, como reza a cartilha da cerâmica popular brasileira. É inegável, contudo, que o contato próximo com o grupo expandiria horizontes diversos, dos técnicos e conceituais até os comerciais.



Nessa época, eu estava morando em Guaratinguetá. Tinha casado muito jovem, com vinte anos. Estava com uma filha, a Roberta. No quarto ano da faculdade, com três de cerâmica nas costas, resolvi voltar. “Vamos voltar para Paraty? Termino meu último ano e a gente volta para Paraty.”

E assim fiz. Com crianças pequenas para criar — logo Moreno e Thiago juntaram-se à Roberta —, senti a necessidade de uma movimentação de ganhos menos inconstante do que a cerâmica. Como fui educado por um pai mestre do comércio — um pai que eu admirava —, resolvi tentar essa coisa de ser eu também comerciante. Minha ex-sogra sempre fazia pizza para nós em casa. Naquela época, não tinha pizzaria aqui, ninguém sabia o que era pizza de forno. Já existia em São Paulo, mas aqui não. “Vamos abrir uma pizzaria aqui em casa?” Ela topou. Aí pensei: “Também quero abrir uma choperia”. O chope nunca tinha entrado em Paraty, só em Angra. Eu tinha um amigo de Guaratinguetá que fabricava sorvete, o Januario. Um sorvete muito gostoso. “Pô, vou juntar esses três.” E abri o negócio. Um sucesso. Casa cheia. Naquele tempo, não tinha nada assim. A primeira choperia. Pizzaria da Fernanda. Eu vendia quatrocentos, quinhentos litros de chope num dia. Passava o tempo todo na chopeira, não parava. Não ganhei dinheiro, mas sobrevivi muito bem. Durante esse período, fiquei praticamente sem fazer cerâmica. Até tentava, mas o comércio me consumia muito, não dava.

Depois de oito anos, começou a bater na minha cabeça o seguinte: estou indo bem como comerciante. Mas será que vou colocar toda a energia da minha vida nisso? Eu não queria ser só mais um comerciante de sucesso. Nessa época, eu me separei da minha primeira esposa, a Fernanda. Nós nos separamos. Aí voltei para a cerâmica. Voltei para a cerâmica, não tinha mais nada. Fui morar em um sítio, onde fiz um forno. Casei de novo. E lá vivi um tempo, fazendo cerâmica. Depois, não larguei mais. Isso aconteceu do meio para o fim dos anos 1980.

Eu fazia cerâmica utilitária, mas já arriscando alguns movimentos mais ligados à escultura. “Por que eu tenho que fazer só essa forma? Não. Vou começar a entortar. Vou começar a quebrar essas formas.” E aí fui criando esse diálogo, de manter o espírito da cerâmica utilitária, mas transformando-a em outras coisas.



Obras do final da década de 1970.



A década de 1980 assistiu à institucionalização de um vasto cardápio de atividades às quais se costuma aplicar o rótulo de “culturais” para impulsionar o turismo em Paraty. A lista de festivais e encontros sediados na cidade era longa, e cobria da música sacra ao cinema, passando por artes plásticas, teatro de rua e folclore, entre outros. Dessa movimentação resultou, naturalmente, um aumento no influxo de visitantes que desembarcavam na cidade sedentos pelo consumo de atividades e artefatos portadores desse tipo de etiqueta.



Varese, Itália, 1997. De cima para baixo: exposição individual em Cavaria con Premesso; festa de despedida oferecida por amigos de Lonate Pozzolo; curso ministrado no Liceo Artistico Statale, Busto Arsizio.



Um momento muito importante da minha vida foi o primeiro convite para sair de Paraty com meu trabalho. Em 1992, um empresário de Milão, Angelo Frattini, ligado à indústria da moda, passou um tempo no Rio, envolvido no projeto de uma ONG italiana com uma comunidade carioca. E, num dado momento, ele viajou até Paraty, para visitar a cidade.

Eu não o conhecia. Ele chegou no meu ateliê — eu já tinha o ateliê aberto aqui em casa — e gostou muito do meu trabalho. “Você não quer ir para a Itália?” Assim mesmo, falou desse jeito. Eu nunca tinha viajado para fora. “Posso te levar para lá. O seu trabalho é muito bacana, eu conheço muita gente lá, arranjo um lugar para você trabalhar. Se você quiser, posso te levar.” “Mesmo?” “Mesmo. Estou voltando para a Itália, mas daqui a seis meses preciso retornar ao Rio, para ver o andamento do projeto que estou tocando. Aí venho aqui, te pego e nós vamos.” E o cara veio. Veio aqui com a passagem, me pegou e me levou para a casa dele, lá na Itália, perto de Milão. Ele e a mulher, Anna, muito simpáticos. Os dois me hospedaram numa casa linda, num quarto com um teto pintado bonito pra caramba. E isso foi muito bacana para mim, para o meu trabalho. Para mostrar minha capacidade, mostrar minha energia.

Fiquei por seis meses. Quando voltei ao Brasil, um amigo que conheci lá, Tino Sartori, a quem hoje considero um irmão, me disse: “Olha, Cizinho, fiz um projeto de intercâmbio cultural para a Comunidade Econômica Europeia, para trazer artistas latino-americanos para cá, para trabalharem junto às escolas e às comunidades. O projeto está andando bem e, se ele for mesmo aprovado, quero que você venha”. Passou o projeto, eu fui. Fui para a Sardenha, fazer uma obra pública. Numa praça medieval.

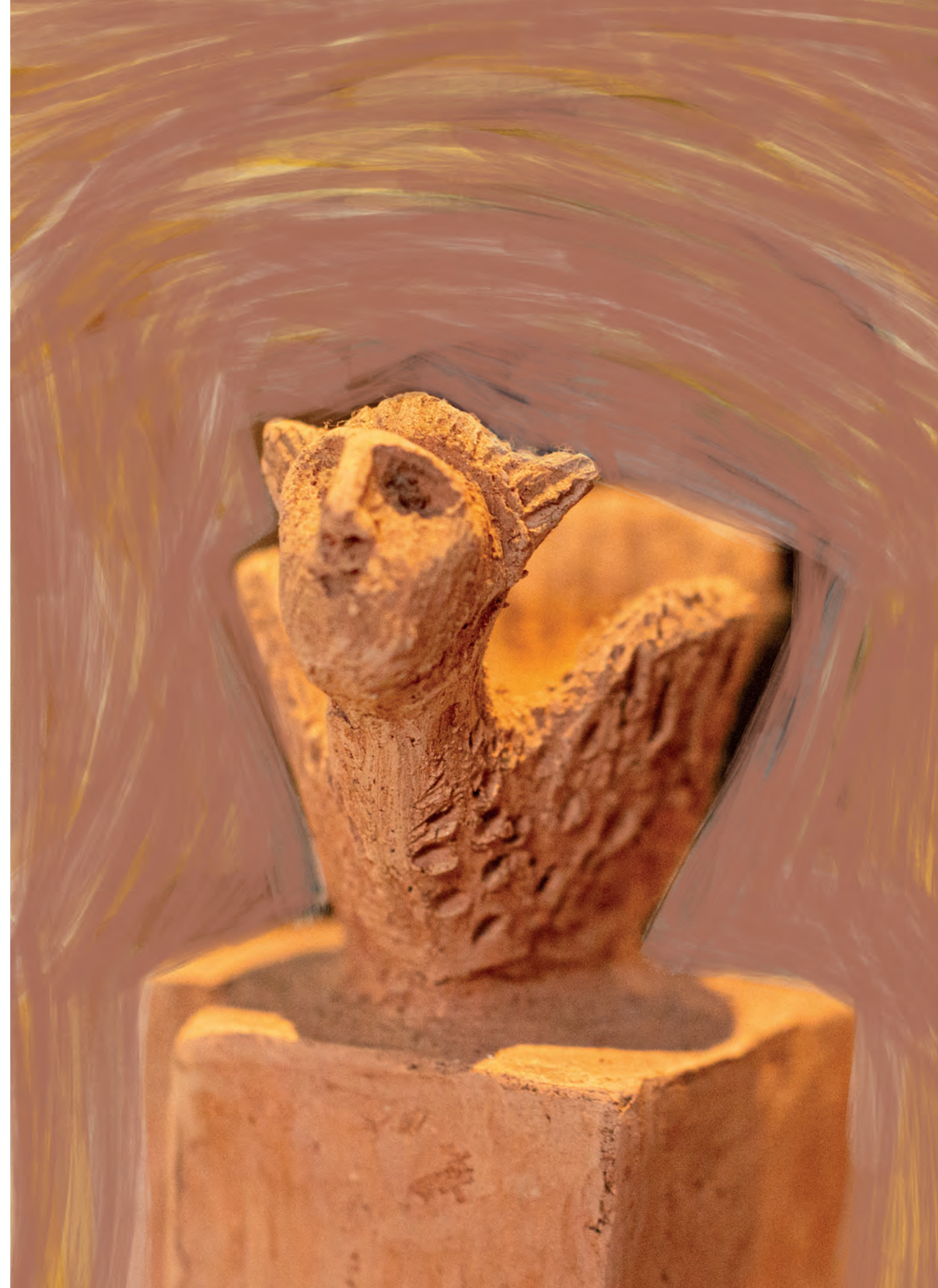
Quando eu voltei dessa viagem, encontrei aqui em Paraty um amigo, Marcelo, que estava morando nos Estados Unidos, casado com uma americana. Eles ficaram por dois meses na minha casa, até que um dia ele falou assim: “Agora você vai para os Estados Unidos com a gente. Quer ir? Tenho uma amiga que é gerente num estúdio lá em São Francisco”. E zarpamos para São Francisco. Foi muito legal, um estúdio enorme com dezoito ceramistas. Eles me aceitaram bem, trabalhei lá por uns seis meses. Vendendo, trabalhando, dando aula. Fazendo parte de um movimento.

Voltei uma terceira vez à Itália em 1997. Mais exposições, aulas e novos amigos, como o pintor e escultor Sergio Michilini.

O contato com o grupo de Cunha na década de 1970 ampliou os horizontes de sua cerâmica para além do binômio panela-Paraty, mas não há dúvidas de que o período marcado por esses deslocamentos internacionais pode ser assinalado, sem medo de errar, como o grande ponto de inflexão no trabalho de Dalcir Ramiro. Não tanto, contudo, pela razão que vem à mente de imediato, a exposição maciça a todo o cânone artístico ocidental e os decorrentes impulsos por incorporar algo disso a seu repertório. Mas sobretudo por, ao subir ao palco no papel de artista — voluntariamente ou não —, sentir, em suas próprias palavras, “a responsabilidade de executar sua obra” e, para tanto, assumir como estatuto alguns dos principais parâmetros estabelecidos da atividade: a busca pela expressão individual, a exploração de novas temáticas e de novos materiais, a concepção e execução de peças únicas.

Assim, é bastante sintomático que, a partir daí, seu trabalho não apenas deixe para trás qualquer função utilitária, mas, principalmente, deixe para trás qualquer *menção ao utilitário*. Sintomático e também peculiar. Afinal, de Picasso a Hans Coper, boa parcela dos artistas que a partir do século vinte utilizaram a cerâmica como linguagem — seja como residência fixa ou em visitas esporádicas — tinha na alusão formal a potes e vasos arquetípicos um incontornável referencial que, de certo modo, “justificava” a escolha do material ou, numa chave alternativa, denotava reverência aos séculos de carga histórica e simbólica deste.

Por outro lado, o conjunto que Dalcir Ramiro costuma reunir sob a alcunha de “suas raízes” — a predileção pelo figurativo, o apego aos instrumentos rudimentares e à queima única — corresponde exatamente ao que prega a cartilha da cerâmica popular brasileira. Mas ele, de novo, se esquivava. Recusa a serialização e a circunscrição a temas locais, as duas grandes emboscadas nas quais se enredaram produções individuais desse tipo pelo mundo não europeu afora, estimuladas (ou forçadas) pelas inflexíveis demandas do mercado a uma repetição que pode até ter entronizado alguns artistas como patrimônios locais, mas que também interrompeu a regeneração dos fluidos irrigatórios de significados e práticas, gangrenando os frutos de expressão vital.

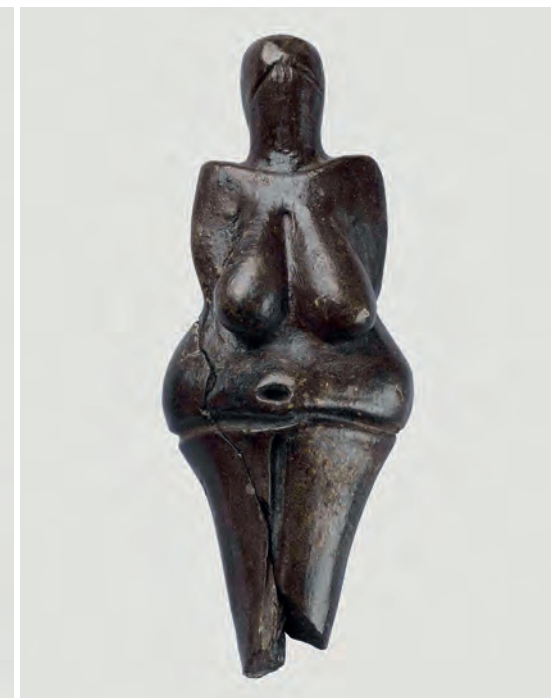
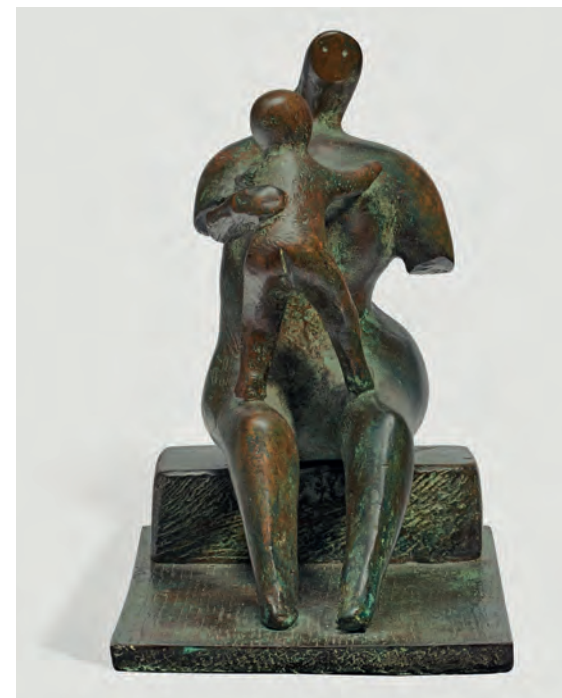
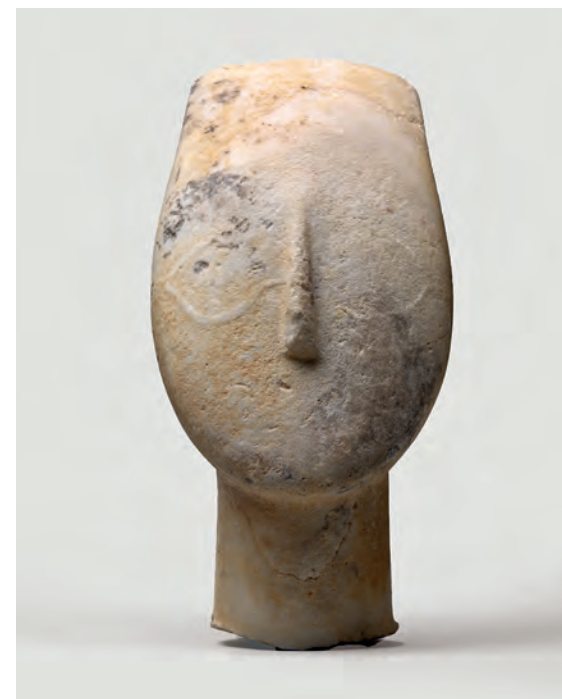




Desse modo, de tempos em tempos Dalcir experimenta com esmaltes. Queima em alta temperatura. Incorpora tubos de metal, faz móveis, funde uma peça em bronze. Relê temas de sua cultura local, como as pombas ligadas à Festa do Divino, e dá preferência a figuras humanas em cenas frugais. Não deixa de arriscar, porém, algumas semiabstrações. Imprime marcas visíveis e irregulares de seu corpo e de suas ferramentas, mas vez ou outra pode utilizar carimbos tipográficos industriais. Múltiplos diálogos e acessos, cujos resultados não escapam da oscilação inerente a tudo que se recusa à imobilidade.

Tal inquietação, no entanto, não ameaça o protagonismo da mão humana, do barro, do sabugo de milho tornado ferramenta em sua obra. Estão todos lá, visíveis, celebrando a história de uma das mais antigas práticas da espécie humana, tanto para preparar o alimento quanto para se comunicar por vias simbólicas. A terra, a água e o fogo, entrançados e tangíveis em suas condições elementares. Mas sem viés programático: Dalcir não esculpe panfletos. Não se agarra a discursos exógenos nem emula nenhuma suposta pureza ancestral. Mesmo porque, o que é pureza a não ser um conceito arbitrário de segregação? Afinal, culturas hoje saudadas como plenas dessa “pureza ancestral”, da japonesa à maia, foram forjadas em caldos de múltiplos ingredientes e proveniências. E se algumas culturas parecem mais autênticas do que outras, isso não ocorre por terem origem num manancial único e límpido, mas porque a ideia da existência desse manancial foi construída *a posteriori*.

Logo, é fácil discernir menções à arte estabelecida, como cacoetes cubistas ou henrymoorianos, em algumas obras de Dalcir Ramiro. No entanto, o modo como essas referências são incorporadas a um lastro não erudito, em sentido inverso ao fluxo tradicional, pode funcionar como um curto-circuito da linguagem quando se embaralha o contexto do sistema hierárquico das artes, já que ninguém acharia correto o apontamento de cacoetes cicládicos em Brâncusi. (Nem seria recomendável, aliás, a utilização do termo “cacoetes” num texto sobre Brâncusi.) E, ainda que hoje a utilização de fontes então chamadas de primitivas na forja da arte moderna seja vista com desdém e tachada de apropriação indevida, o fato não reduziu seus preços milionários no mercado, levantando questões sobre o quanto isso está mesmo sendo reavaliado ou se tudo não passa de um recurso para que as coisas, lampedusianamente, mudem para continuarem as mesmas.



Nas páginas
anteriores

p. 42

sem título

Dalcir Ramiro
2021

Family Group

Henry Moore
1914

p. 43

Cabeça feminina

Autoria desconhecida
2700-2500 a.C.

Skulptur

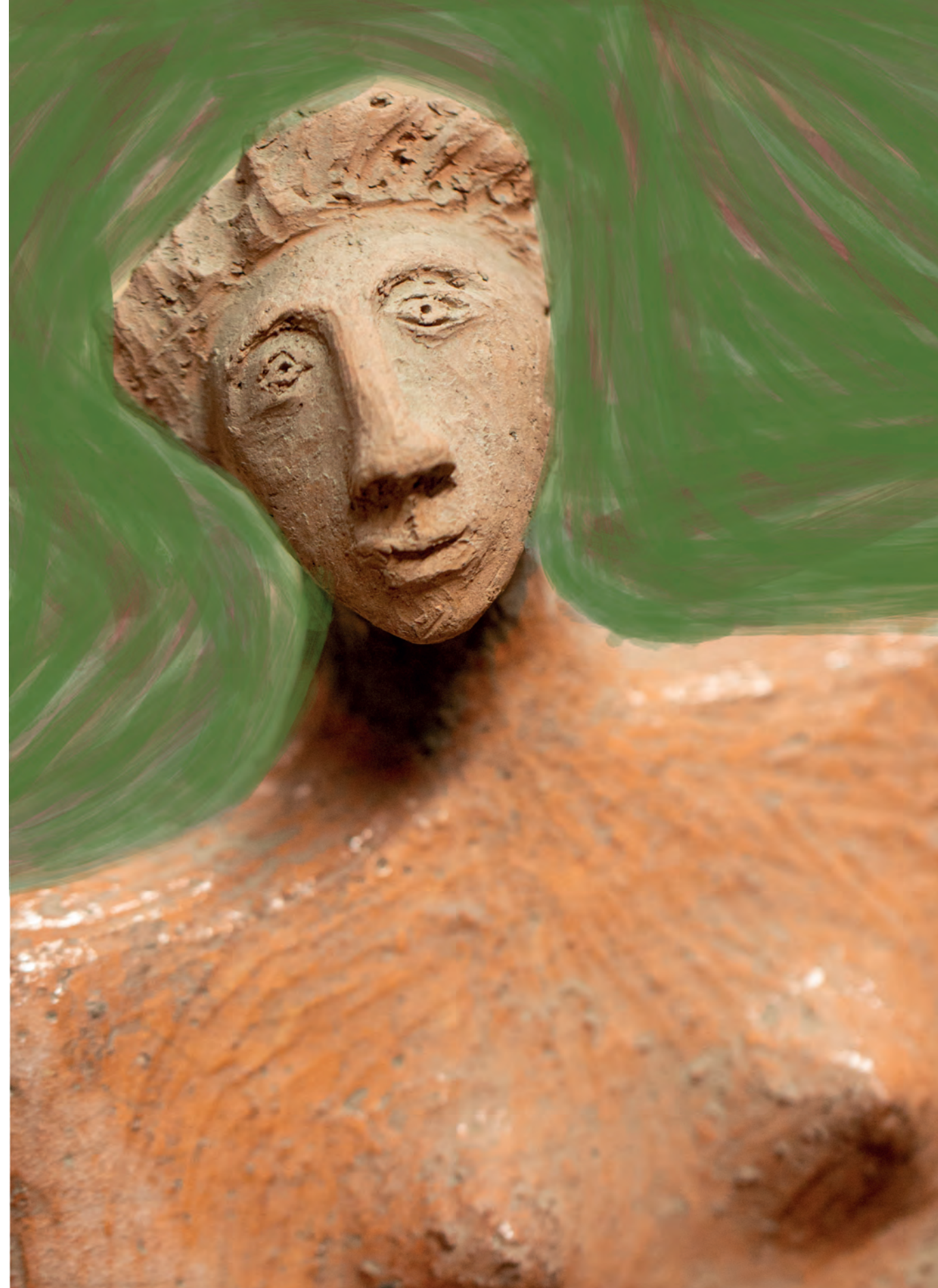
Constantin Brâncusi
1913

Mother and Child: Armless

Henry Moore
1979

Vênus de Dolní Věstonice

Autoria desconhecida
29000-25000 a.C.





“Se valorizamos algumas artes mais do que as outras, isso é profundamente devido aos textos históricos que lhes dão base de apoio. Eles fornecem relevância e profundidade a uma prática: fornecem um *curriculum vitae*, uma origem e, em última análise, um pedigree”, afirmou o historiador inglês Peter Greenhalgh. E Oswald de Andrade, com sua verve precisa, arrematou: “A humanidade não compreende as coisas, compreende os rótulos”.

Sorte de quem segue produzindo — e vivendo — alheio a isso.