

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**INVENÇÃO E TRADIÇÃO
UM OLHAR PLURAL SOBRE A ARTE FIGURATIVA DO
ALTO DO MOURA**

Sandra Ferreira de Lima

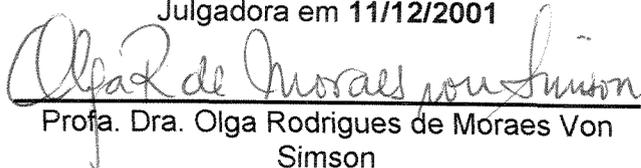
CAMPINAS, 2001

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

**INVENÇÃO E TRADIÇÃO
UM OLHAR PLURAL SOBRE A ARTE FIGURATIVA
DO ALTO DO MOURA**

SANDRA FERREIRA DE LIMA

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. **Sandra
Ferreira de Lima** e aprovada pela Comissão
Julgadora em 11/12/2001


Prof.a. Dra. Olga Rodrigues de Moraes Von
Simson

-orientadora-

Dissertação apresentada ao
Curso de Mestrado em
Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como
requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre
em Multimeios sob a
orientação da Prof.a Dr.a Olga
Rodrigues de Moraes von
Simson, e sob a co-orientação
do Prof. Dr. MARCIUS
CESAR SOARES FREIRE.

CAMPINAS- 2001.

2002.4623

UNIDADE 30
Nº CHAMADA T/UNICAMP
L628i
V _____ EX _____
TOMBO BC/ 49348
PROC 16.837/00
C _____ D X
PREÇO R\$ 11,00
DATA 04/06/02
Nº CPD _____

CM00168276-6

BIB ID 242744

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

L628i

Lima, Sandra Ferreira de
Invenção e tradição : um olhar plural sobre a arte figurativa do Alto do Moura / Sandra Ferreira de Lima. - -
Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador : Olga Rodrigues de Moraes von Simson.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. História oral. 2. Comunicação. 3. Arte popular –
Pernambuco. 4. Cerâmica. 5. Comunicação visual.
I. Simson, Olga Rodrigues de Moraes von.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

CDD – 302.2

**Ao meu Pai e Senhor nos céus, Jesus.
Ao meu pai na terra, Edir.**

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à Professora Olga Rodrigues de M. Von Simson que, com a sensibilidade e competência de um verdadeiro educador, me conduziu por caminhos que sozinha eu não teria percorrido.

Ao meu marido e aos meus filhos, pelo apoio e paciência durante estes três anos.

À minha mãe, que se privou da minha rara presença anual em favor desta pesquisa.

Aos meus cunhados Jussara, José Augusto e José Guiovaldo que gentilmente me cederam os equipamentos de gravação em vídeo.

Ao professor David Mandrik e a UNOESC – JOAÇABA, que contribuíram de forma decisiva para a conclusão desse trabalho.

À Prof.a Daniela Pedroso, pelo apoio em todos os momentos difíceis.

À comunidade dos artesãos do Alto do Moura, pela sua colaboração e lição de vida.

RESUMO

Invenção e Tradição Um olhar plural sobre a arte figurativa do Alto do Moura

A presente dissertação teve como objetivo compreender a formação do núcleo de cerâmica figurativa do Alto do Moura, avaliando as resistências dessa comunidade às tentativas de dominação exercidas pela sociedade mais ampla, sobre seu processo de produção, criação e comercialização das peças artesanais.

A reconstrução da trajetória da comunidade foi o ponto de partida para a compreensão dos fatores internos e externos que contribuíram para a transformação de um pequeno grupo de artesãos ceramistas utilitários em um grande núcleo de artesãos ceramistas figurativos.

Esta dissertação resultou de uma pesquisa de campo, utilizando-se da análise de relatos orais coletados junto aos artesãos do Alto do Moura, e trabalhou com os conceitos da Comunicação Social no diálogo com a “História Oral”, tanto para a produção dos documentos histórico-sociais quanto para a elaboração de um audiovisual para a divulgação dos resultados da pesquisa.

Sumário

Introdução	15
Capítulo 1 – Modos de Ver	21
1.0 – O olhar jornalístico	23
1.1 – A “ampliação” do olhar	27
1.2 – O problema da pesquisa, os objetivos e a escolha da metodologia	28
1.3 – A História Oral e a Comunicação Social	32
1.4 – A técnica do gravador e do vídeo no registro da informação viva	38
1.5 – A produção de documentos histórico-sociológicos e do audiovisual, na comunidade do Alto do Moura	44
1.6 – A transcrição dos relatos e análise dos resultados	51
Capítulo 2 – A Arte do Barro em Caruaru	55
2.0 – As origens da cerâmica na região	55
2.1 – A cerâmica utilitária ou louça de barro	57
2.2 – Caruaru	59
2.3 – O desenvolvimento da atividade ceramista	63
2.4 – A cerâmica figurativa	64
2.5 – Vitalino Pereira dos Santos – o precursor da cerâmica figurativa do Alto do Moura	65
Capítulo 3 – O Núcleo Artesanal do Alto do Moura	77
3.0 – A chegada de Vitalino ao Alto do Moura	78
3.1 – O processo de disseminação da cerâmica figurativa: Vitalino e seus discípulos	81
3.2 – O desenvolvimento do núcleo artesanal de cerâmica figurativa	95
3.3 – As décadas de 80 e 90 – o Alto do Moura se transforma num grande núcleo ceramista figurativo	101

Capítulo 4 – Invenção e Tradição	109
4.0 – A tradição familiar	110
4.1 – A marca do talento individual	114
4.2 – A arte do barro e o cotidiano	119
4.3 – As relações com a sociedade mais ampla	123
Conclusão	131
Bibliografia	135

SE CRIA ASSIM

Quem cria tem que durmi
Pensar bem no passado
De tudo ser lembrado
Tirar do Juízo como loco
Ter a voz como pipoco
Ter o corpo com energia
Ler o escudo do dia Conservar uma oração
Fazer uma oração
Ao Deus da puizia

Deve durmi muito cedo
Bem mais cedo acordar
Muito mais tarde sonhar
Muito afoito e menos medo
Muito honesto com segredo
Muito menos guardar
Muito mais revelar
Pra ter mais soberania
Muito poca covardia
Não durmi para sonhar

Manoel Galdino.

Diário de Pernambuco, 20/01/1998.

INTRODUÇÃO

“Não me esquivo às interferências da subjetividade que perpassam e impregnam meu próprio olhar. Antes, me esforço em superar o etnocentrismo das concepções da arte culta na visão externa do popular, sem deixar de me render à emoção gerada pela beleza e a força do trabalho produzido”

Maria Sylvia Porto Alegre. *Mãos de Mestre. Itinerários da arte e da tradição.* São Paulo: Maltese, 1994. p.24

No decorrer deste estudo um dos questionamentos mais freqüentes com o qual deparou-se a pesquisadora foi o porquê da resolução de estudar “arte popular” e, principalmente, o porquê escolheu-se investigar um núcleo artesanal localizado na região Nordeste. Por que não escolher o Rádio ou a Televisão como tema, estranhavam outros pesquisadores, pois a formação de Comunicadora Social e a experiência profissional da pesquisadora, baseada no trabalho exercido durante anos nesses meios concorriam, a favor da escolha de um tema que estivesse diretamente ligado ao conhecimento que possuía sobre eles?

De certo que nenhuma escolha é aleatória e todas elas têm sua razão de ser. Esclarecer as razões que provocaram a opção pelo tema desta pesquisa provavelmente poderá contribuir para um maior conhecimento da trajetória intelectual da pesquisadora, que pretendeu, ao longo deste trabalho, se manter muito mais como mediadora do discurso produzido pelos artesãos, do que como proprietária dele.

Creio que o primeiro fato que concorreu para a escolha do tema foi ter iniciado e, formalmente, consolidado a carreira de comunicadora no Estado de Pernambuco, apesar de ter nascido no Rio de Janeiro e ter recebido a formação acadêmica nessa cidade.

Porém, o referencial artístico familiar e o fascínio pelas manifestações folclóricas de qualquer origem ou natureza provocaram fortes influências sobre os

rumos que tomaria a vida profissional da pesquisadora. A partir da resolução de aprofundar o domínio dos meios de comunicação eletrônicos e iniciar a busca pelo espaço profissional, a decisão tomada foi que dentre as inúmeras áreas de atuação que permitiam estes veículos, a escolhida seria a área da cultura, sempre com fortes tendências à especialização no campo da cultura popular.

Assim, durante vários anos seguidos, o trabalho como repórter acabou direcionado para a cobertura e produção de eventos ligados às manifestações artísticas e folclóricas de cunho popular em Pernambuco.

Durante esse tempo foi possível conhecer o modo de vida daqueles, que ao longo de tantos anos, tentavam manter viva as tradições de seus antepassados e continuavam a fazer a cultura de seu povo e, também, reconhecer que essas pessoas do povo alimentavam a permanência de suas tradições através das relações que mantinham com outros grupos, como a imprensa e os órgãos oficiais, por exemplo, travando batalhas silenciosas com esses agentes na tentativa de manter o seu poder sobre a maneira própria de fazer e de produzir cultura.

Percebeu-se que existiam conflitos subterrâneos, não mostrados e não ditos, entre os artistas do povo e os grupos da sociedade mais ampla com os quais se relacionavam.

Chamou a atenção da pesquisadora, particularmente, que esses conflitos velados se mostravam mais complexos na comunidade artesanal do Alto do Moura e também que havia fatos não revelados, além daqueles propagados pela imprensa local e pelos órgãos oficiais, sobre a mítica história de Mestre Vitalino e sobre o processo de transformação do Alto do Moura no maior “Centro das Artes Figurativas das Américas”.¹

¹ Panfletos produzidos pela Casa da Cultura de Caruaru e diversas matérias na imprensa propagam o título recebido pela comunidade do Alto do Moura de maior “Centro das Artes Figurativas das Américas”. No entanto, em nenhum documento foi encontrada a data de recebimento do título, e, também, em inúmeras consultas realizadas à UNESCO, a pesquisadora

O fascínio de alguns jornalistas pela chamada “arte popular” e o interesse geral da imprensa, que acontecia muito mais nas épocas das festas juninas e natalinas gerando matérias sobre os artesãos do Alto do Moura, nunca foram o suficiente para alimentar a curiosidade e responder aos questionamentos que surgiram durante a trajetória profissional da pesquisadora naquele local. Era preciso entender o fenômeno ocorrido naquela comunidade e de que maneira ela havia se transformado num grande núcleo artesanal. Mas como seria possível compreender a arte, os artistas do Alto do Moura, as suas práticas, suas relações e suas visões de mundo?

Um levantamento de informações realizado anteriormente ao início desta pesquisa, ao invés de esclarecer dúvidas, suscitou ainda mais os questionamentos sobre o tema.

Tornava-se necessário, então, ultrapassar as barreiras do empirismo e avançar numa proposta mais ousada, baseada em fundamentos científicos e em análises de material empírico para tentar resolver as questões surgidas ao longo desse processo de observação e levantamento inicial de informações.

A pesquisa bibliográfica realizada de maneira mais cuidadosa durante o período inicial da pesquisa revelou que apesar do interesse da imprensa pela arte figurativa do Alto do Moura foram poucos os estudiosos que se dedicaram a estudá-la e, na verdade, o objeto desses estudos sempre recaiu sobre a figura de Mestre Vitalino, sendo que os outros artesãos, como num filme, exerceram apenas papéis coadjuvantes.

Um único livro publicado por Renné Ribeiro, fruto de uma visita realizada a Mestre Vitalino no ano de 1954, se deteve apenas à figura de Vitalino, abordando superficialmente a prática do ceramista em seus aspectos materiais e estéticos, sem se aprofundar em questões mais complexas sobre o surgimento e a disseminação da arte figurativa naquela comunidade.

não conseguiu obter informações oficiais do órgão que confirmassem quando e onde este título foi concedido.

Ainda na vertente antropológica, Lélia Frota Coelho lançou, pela editora Massangana, em 1986, “Mestre Vitalino”, livro que a pesquisadora não teve acesso.

Um outro livro publicado em 1995 por Paulino Cabral de Mello, “Vitalino, sem barro: O homem”, resultado de uma pesquisa individual realizada durante vários anos de convivência e de troca de informações com os filhos do Mestre, pretendeu construir um retrato mais completo da arte praticada por Vitalino e seus discípulos, mas não se aprofundou nas questões das relações sociais que provocaram o surgimento do núcleo artesanal e o seu crescimento.

Apesar do importante trabalho realizado pelo autor, por questões de disputas judiciais entre o filho mais velho de Vitalino e Mello, a publicação foi feita, mas nunca chegou às livrarias².

Nenhuma pista foi encontrada sobre trabalhos que tivessem sido realizados e que tratassem especificamente sobre o caso do núcleo artesanal do Alto do Moura, tanto na UFPE³ quanto na FUNDAJ⁴.

Dessa maneira, constatou-se que apesar do grande interesse da imprensa, dos intelectuais e dos órgãos oficiais pela arte figurativa do Alto do Moura, nenhum estudioso se interessou pelas questões que orientaram essa pesquisa.

Este trabalho se constitui no primeiro para se entender a formação do núcleo artesanal de cerâmica figurativa do Alto do Moura, partindo de alguns dos aspectos que envolvem as relações sociais internas ao grupo, além da relação desse grupo com a sociedade mais ampla, através da visão de seus próprios atores sociais, construindo-se, dessa forma, um olhar plural sobre a comunidade ceramista do Alto do Moura.

² Somente ao final da última etapa da pesquisa de campo é que foi possível ter acesso ao livro. Isso só aconteceu graças a um colega da imprensa de Caruaru, que é uma das poucas pessoas que conseguiu receber um exemplar antes que sua distribuição fosse suspensa.

³ UFPE – Universidade Federal de Pernambuco.

⁴ FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco. Essa fundação abriga um importante núcleo de pesquisas intitulado Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. O mesmo órgão que publicou a pesquisa realizada por Renné Ribeiro.

Pretende-se também, a partir da produção de um audiovisual como resultado de pesquisa, divulgar esse olhar plural sobre o tema e quem sabe até fomentar o interesse pela realização de novas pesquisas sobre o assunto.

Capítulo 1

Modos de ver

A construção do olhar de um pesquisador atravessa dois contextos, não divergentes, imbricados na sua experiência pessoal e profissional. As referências culturais, sociais, e os fundamentos adquiridos na sua formação acadêmica contribuem para a construção de um olhar que referencia sua visão do mundo. Esse olhar, não obstante, acaba por determinar também diferentes filtros seletivos na recepção e análise de informações.

Assim, o procedimento natural de um profissional ou acadêmico quando se propõe a realizar uma pesquisa científica é buscar na sua disciplina de origem os questionamentos sobre determinado assunto, frutos de uma observação ou experiência profissional, pois como afirma Queiroz

“(...) a proposição das questões a serem estudadas(...) dependerão em grande parte da assimilação crítica das teorias pelo pesquisador”, ou seja, “uma reflexão aprofundada do pesquisador sobre o conjunto de abstrações que já encontra pronto ao iniciar o trabalho”⁵.

No entanto, a busca sem sucesso por respostas a questionamentos surgidos ao longo da sua trajetória profissional, a partir da sua disciplina de origem, faz com que o indivíduo passe a reconhecer que necessita de outros referenciais que possam contribuir no sentido de encontrar caminhos capazes de guiá-lo na procura por respostas.

⁵ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de Queiroz. O pesquisador, o problema da pesquisa, a escolha das técnicas: Algumas reflexões. In Lang, Alice Beatriz da Silva Godo. *Reflexões sobre a pesquisa sociológica*. 2.a ed. São Paulo: CERU, 1999.p.17

O ancoramento da análise em estudos científicos de outras áreas do conhecimento, que não a disciplina de origem do pesquisador, não desqualifica a pesquisa, desde que os procedimentos adotados, ao longo do processo de investigação, sejam capazes de dialogar teórica e metodologicamente no “universo” do conhecimento que o pesquisador pretende percorrer.

Sendo assim, tendo em vista o referencial teórico da pesquisadora, graduada na área da Comunicação Social, e a sua história profissional, baseada no trabalho em veículos de comunicação eletrônicos, fez-se necessário, em primeiro lugar, a construção de um novo olhar a respeito do tema a ser estudado, de maneira que fosse possível obter uma visão científica interdisciplinar necessária para o desenvolvimento do estudo no Alto do Moura, desde a construção do objeto até a análise documental, no caso da dissertação⁶, e para a construção dos documentos sócio-históricos audiovisuais que permitiriam a elaboração do produto final, um audiovisual para divulgação dos resultados da pesquisa.

Desta forma, no primeiro capítulo desta pesquisa, pretende-se demonstrar quais os procedimentos metodológicos adotados e de que maneira foram amparados teoricamente por diferentes áreas do conhecimento, indicando alguns dos caminhos possíveis para a realização de um trabalho com embasamento interdisciplinar.

Considerando-se que a escolha do tema desta pesquisa resultou de vivências e contatos originados durante a realização de várias matérias produzidas pela pesquisadora em sua trajetória da como repórter em Pernambuco, percebeu-se a necessidade de tecer algumas considerações sobre a atividade jornalística, pois foi neste papel social a profissional adquiriu um primeiro olhar em relação a esses fenômenos.

⁶ Neste caso Dissertação se refere a parte escrita do trabalho, já que o vídeo também fará parte da dissertação de mestrado.

1.0 – O olhar jornalístico

Se o jornalismo tem como foco um fato ou uma sucessão de fatos que se transformam em acontecimento, e como principal função o relato dos acontecimentos para um público em geral, na construção da visão jornalística os parâmetros utilizados pelos profissionais da imprensa na escolha desses fatos estão diretamente relacionados aos conceitos de notícia e reportagem. Segundo Nilson Lage pode-se definir a notícia como *“o relato de uma série de fatos a partir do fato mais importante, e este, de seu aspecto mais importante”*⁷.

Empiricamente esse “aspecto mais importante” está diretamente relacionado com as possíveis repercussões que um fato pode adquirir perante a opinião pública, ou seja, é o grau de repercussão que um fato pode gerar que determinará se ele é ou não passível de ser noticiado.

No entanto, o grau de importância de um fato implica também em algumas questões que Lage avalia em sua discussão sobre o que vem a ser “importante” ou de “interesse” público, como algo que se constitui tanto de um componente lógico um componente ideológico⁸. Portanto, esses dois componentes estabelecem uma técnica de produção industrial que, segundo o autor, geram critérios de escolha baseados em *“constatações empíricas, pressupostos ideológicos e fragmentos de conhecimento científico”*⁹. Assim,

“no campo das avaliações empíricas, alguns itens são consideráveis: a proximidade, a atualidade, a identificação, a intensidade, o ineditismo, a oportunidade. Na realidade das empresas de comunicação, esses fatores influem segundo a ordem de interesses de classe ou grupo dominante; secundariamente, operam ainda gostos individuais de pessoas que dispõem

⁷ Lage, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1982. p.36

⁸ Idem. p.36. Lage define como componente lógico “uma organização relativamente estável” e, como componente ideológico “os elementos escolhidos segundo critérios de valor essencialmente cambiáveis e abstratos”. (p.37)

⁹ Ibidem. p.66

momentaneamente de algum poder, ou avaliações prévias quanto a efeitos, conseqüências ou desdobramentos de um fato noticiado.”
(Lage, 1982, p.67).

Dessa maneira, a escolha dos fatos para a imprensa pode variar de um dia para o outro, de um lugar para o outro e de um veículo para o outro.

Evidentemente que o processo de busca e de divulgação da notícia atravessa diversos contextos¹⁰; porém, para estabelecer a ligação que interessa aos objetivos desta pesquisa, determinou-se abordar somente o contexto de elaboração da notícia, em veículos televisivos, por ser este o espaço de trabalho que a pesquisadora vivenciou mais intensamente.

Determinou-se demonstrar as particularidades do trabalho jornalístico na televisão, tendo em vista que sua forma varia consideravelmente em relação ao jornalismo impresso. Enquanto nos jornais e nas revistas a estrutura do veículo permite ao repórter ir além da narração sucinta dos acontecimentos, na televisão a notícia adquire um caráter fragmentário e superficial.

O imediatismo e o tempo como principais orientadores da produção jornalística na televisão inviabilizam o aprofundamento do conteúdo da notícia e reduzem a possibilidade de reflexão na reconstituição do fato, transformando o repórter, na grande maioria dos casos, em técnico a serviço da indústria da informação.

Paralelamente, como observa Ismar de Oliveira¹¹, o processo de globalização da economia atingiu de forma direta a produção cultural, ou seja, os bens simbólicos e a informação difundida através dos meios de comunicação, sem que esse escapem a *“uma subordinação inapelável a nova prática econômica”*

¹⁰ Não é propósito desta pesquisa entrar em territórios de distinção e análise da prática jornalística em seus diversos contextos, mas esclarecer, particularmente, o contexto em que se inseria a pesquisadora na sua trajetória profissional como repórter.

¹¹

Dessa forma, análise de Medina demonstra a situação do profissional no país:

“O jornalista que investiga o fato social, que enriquece suas preocupações imediatas com uma ambição filosófica, esse não se encontra por aí com facilidade. As dificuldades da sobrevivência, a luta competitiva pelo pão de cada dia, a falta de círculos alternativos à rotina técnica provocam o empobrecimento do repertório (do profissional)”¹².

Essa situação, descrita por Medina, pode ser considerada mais complicada em relação às pequenas emissoras de televisão regionais e locais espalhadas por todo o país. Nesses veículos, que em sua maioria são emissoras afiliadas das grandes redes, manter jornais eletrônicos é, em princípio, uma questão de cumprimento da legislação da radiodifusão.

Num segundo momento, a obrigatoriedade da existência dos telejornais regionais somada a falta de verbas publicitárias suficientes para cobrir os gastos com a produção dos telejornais acabam por fortalecer interesses contrários aos do jornalismo e provocam modificações na função principal desses noticiários, que é de prestar serviços de informação à sociedade, para transforma-los em trampolins de disputas políticas ou econômicas.

Observa-se que a política de manutenção de baixos custos operacionais, praticada nessas emissoras, faz com que o trabalho nas redações dos jornais eletrônicos se realize com equipes reduzidas, que se desdobram para realizar apenas a cobertura dos acontecimentos considerados mais importantes, dentro da sua linha editorial.

Por outro lado também, os espaços para veiculação de jornais locais destinados às emissoras afiliadas, pela emissora geradora de programação, são abertos em horários com menos audiência e com curta duração de tempo.

¹² MEDINA. Cremilda de Araújo. *Entrevista, o diálogo possível*. São Paulo: Editora àtica, 2000. p.32.

Sendo assim, trabalha-se com a falta de espaço-tempo, com poucas disponibilidades de recursos materiais e humanos e sem o comprometimento dos dirigentes ou proprietários dos veículos¹³ com o trabalho informativo.

Dentro dessa premissa, as emissoras produzem telejornais compostos por notas ao vivo e notas cobertas com média de duração de 30 segundos, e reportagens com média de 1 minuto e meio a dois minutos de duração (editadas). Matérias sucintas, em que os textos utilizados são curtos e se resumem com frequência ao “lead”¹⁴.

Incorpora-se, então, em várias televisões regionais do país uma prática acrítica de se fazer jornalismo, constituindo-se um *fazer* condicionado aos interesses da indústria da informação.

Os critérios simplistas impostos ao exercício da profissão no contexto descrito impedem os profissionais do jornalismo na televisão de realizar matérias do tipo investigativo, em que se parte de um fato para revelar outros, ou do tipo interpretativo, em que um conjunto de fatos é observado da perspectiva metodológica de uma dada ciência.

Sendo assim, produz-se então, em geral, diante dos propósitos ditados pelo mercado da informação, visões superficiais e fragmentadas sobre os fatos sociais, divulgando-as através dos noticiários.

Dessa maneira o profissional de jornalismo realiza seu trabalho condicionado aos interesses da indústria da informação e, sem se dar conta, como no caso da pesquisadora, acaba por condicionar-se também a trabalhar a partir de uma visão fragmentária e superficial do fato social.

¹³ Também não é pretensão desta pesquisa realizar uma análise sobre a ética dos veículos de comunicação no país e a prática de seus dirigentes, mas esclarecer sobre o contexto em que trabalha o repórter de uma emissora de TV afiliada.

¹⁴ Lead – Relato sumário e ordenado do fato mais interessante de uma série, construída através

1.1 – A “ampliação” do olhar

Embora o mercado da informação televisiva influencie de maneira condicionante a construção de um olhar fragmentário pelo jornalista, a sua formação acadêmica pode permitir uma reformulação crítica sobre tais práticas, a partir do repensar de seu “fazer” profissional, buscando assim a formulação de novos caminhos que possam responder aos questionamentos surgidos sobre a maneira como fatos ou acontecimentos são produzidos e divulgados.

Foi a reflexão sobre os caminhos que não puderam ser seguidos na busca por respostas mais aprofundadas, sobre questionamentos surgidos durante o período em que a pesquisadora realizou matérias sobre a arte figurativa no Alto do Moura em Caruaru, que motivaram a reaproximação com a Universidade e o desenvolvimento desta pesquisa.

Entretanto, o “olhar fragmentado” adquirido a partir da experiência jornalística, no veículo televisão, sobre o fato social era uma persistência indesejável, mas real, além dos conceitos, valores e parâmetros próprios de uma visão interna, que impunham à pesquisadora uma percepção incompleta sobre o modo de vida da comunidade a ser estudada, e precisavam ser retrabalhados para que os objetivos da pesquisa pudessem ser alcançados.

Assim, para dar início ao trabalho, fez-se necessário proceder à ampliação do olhar da jornalista, promovendo a construção de um olhar mais rico, aberto à diversidade, no sentido de permitir outras perspectivas de entendimento do objeto de estudo, com vistas, inclusive, a proporcionar uma mudança na percepção sobre os fatos, sobre a realidade e o modo de vida de uma cultura que embora de origem popular e rural já era penetrada por influências da cultura de massa.

O primeiro passo se deu através da imersão no universo teórico das ciências sociais, acompanhado, paralelamente, pela reintegração da profissional ao ambiente acadêmico permitindo assim a reelaboração das informações incorporadas durante sua trajetória como repórter, agora sob um novo prisma, o da pesquisadora, além da percepção das lacunas informativas que necessitariam

das seguintes perguntas: Quem? O quê? Onde? Quando? Como? Por quê?

do domínio de novos instrumentais de pesquisa para serem conhecidas e explicitadas durante a realização do Mestrado.

Reexperimentar o ambiente acadêmico, e retomar as discussões e reflexões a respeito de enfoques teóricos e metodologias utilizadas em estudos de caráter diverso, proporcionariam novas e concretas perspectivas para a realização de um trabalho investigativo.

Formulou-se então uma proposta de reconstrução da trajetória da comunidade do Alto do Moura, através da realização de um estudo de caráter histórico-sociológico.

1.2 – O problema da pesquisa, os objetivos e a escolha da metodologia

O levantamento bibliográfico e documental sobre a comunidade do Alto do Moura, apesar de fornecer indícios claros sobre as modificações ocorridas no modo de produção e circulação das peças artesanais, não apontou para as causas geradoras dessas modificações e, principalmente, para o que era mais significativo nessas mudanças, segundo a visão dos próprios artesãos.

Avaliou-se então a necessidade, diante dos propósitos definidos de estudar a arte figurativa do Alto do Moura como um processo, procurando entender não apenas os aspectos formais e visíveis da prática do artesanato naquela comunidade, mas as condições de formação e transformação da mesma, do ponto de vista dos seus atores sociais. Tornava-se imprescindível proceder à realização de uma investigação empírica, através de um contato diverso da pesquisadora com a comunidade, agora alimentada por um novo referencial teórico e munida de objetivos cientificamente embasados. Abria-se assim a possibilidade de adquirir informações e analisá-las sob um novo prisma, diferente daquele trabalhado pela profissional em sua trajetória na televisão.

Esse procedimento metodológico de analisar criticamente a produção da imprensa sobre a realidade do Alto do Moura contribuiu de maneira significativa para nortear o rumo que a pesquisa tomaria.

Definiu-se então que o trabalho de campo seria desenvolvido em duas fases diferentes:

Na primeira fase, os informantes deveriam proporcionar uma visão temporal sobre a trajetória da arte figurativa do Alto do Moura, a partir das suas próprias vivências, de maneira que fosse possível, a partir da análise preliminar desses depoimentos, construir a problemática desta pesquisa. Dessa maneira, avaliou-se que todos os entrevistados deveriam praticar a arte do barro ou artesanato. Nesse universo deveriam estar inseridos artesãos que tivessem iniciado a arte figurativa com o seu precursor, Mestre Vitalino, aqueles artesãos que tivessem herdado a prática artesanal através da tradição familiar, e também aqueles que inseriram na atividade a partir do contato com outros artesãos.

A delimitação do universo de entrevistados dessa primeira fase do trabalho de campo se baseou no diálogo entre o conhecimento preliminar da pesquisadora sobre alguns artesãos da comunidade, a pesquisa bibliográfica, documentos, matérias publicadas em jornais impressos e veiculadas em telejornais, em documentários em vídeo, e foi norteada pelo propósito de aprofundamento do conhecimento sobre as questões pertinentes às transformações ocorridas no processo de criação, produção e circulação das peças artesanais produzidas pela comunidade artesanal do Alto do Moura.

As informações coletadas no campo, através dos relatos orais de alguns artesãos da comunidade, permitiram perceber que a visão desses atores sociais sobre o seu modo de vida, o seu trabalho, a sua arte, os problemas que afligiam a comunidade, e também sobre as relações conflituosas entre os artesãos e a sociedade mais ampla, não estavam presentes na produção jornalística anteriormente analisada.

Observou-se através da primeira fase da investigação de campo, que as mudanças que se processavam constantemente na criação, produção e circulação da arte figurativa do Alto do Moura estavam vinculadas às suas relações com a sociedade mais ampla, geradora das suas condições econômicas e sociais de existência e que essas relações geravam, por sua vez, conflitos dentro da própria comunidade.

A análise inicial desses conflitos suscitou questões referentes às interferências provocadas pela sociedade mais ampla na comunidade, e também sobre a intensidade dessas influências na produção artística figurativa. Isso se refletia na maneira como os artesãos reagiam às tentativas de direcionamento do seu fazer artesanal.

Portanto, o interesse em desenvolver uma pesquisa que fosse capaz de captar a maneira de ser dos sujeitos pesquisados, encontrou o seu cerne a partir do diálogo entre informações coletadas, as anotações de campo da pesquisadora e as informações documentais já existentes, substituindo-se assim a “visão” de fora por um olhar plural elaborado a partir do diálogo entre diversos suportes empíricos e o referencial teórico-metodológico da pesquisa.

Definia-se então, a partir desse novo ponto de vista, a problemática da pesquisa, os seus objetivos e a metodologia a ser adotada para a sua continuidade.

Determinou-se então, que o objetivo da pesquisa seria analisar as conseqüências decorrentes das relações entre a comunidade artística do Alto do Moura e a sociedade mais ampla, sob o ponto de vista dos atores sociais da comunidade, avaliando-se as resistências dessa comunidade às tentativas de dominação exercidas pela sociedade, e identificando as “táticas” e “estratégias”¹⁵ desenvolvidas pelos artesãos para responder aos processos de dominação.¹⁶

Ao centrar o interesse desta pesquisa no “ponto de vista” dos atores sociais e sem a preocupação da reconstrução dos fatos enquanto verdades históricas, mas com a preocupação de “*captar as suas visões de mundo, aspirações e utopias elaboradas*”¹⁷, elegeu-se a História Oral como metodologia mais adequada

¹⁵ “Táticas” e “estratégias” nessa pesquisa tem a conceituação elaborada por Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

¹⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira de Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

¹⁷ SIMSOM, Olga R. de Moraes Von, Reflexões de uma socióloga sobre o método biográfico. In MEIHY, José Carlos Sebe. *Reintroduzindo a História Oral no Brasil*. São Paulo: USP, 1996. p.85

para a reconstrução histórico-sociológica da trajetória comunidade ceramista do Alto do Moura.

A “História Oral” é uma metodologia de pesquisa voltada para o estudo do tempo presente e se baseia na voz de testemunhas, com o objetivo de escutar e compreender o pensamento dos atores sociais, que vão, ao narrar o passado, construindo ao mesmo tempo a sua história pessoal e a da sua comunidade.

A utilização dessa metodologia no presente estudo permitiria evidenciar o papel dos atores sociais da comunidade do Alto do Moura, não como detentores de verdades absolutas, mas como integrantes de uma rede de relações sociais tecidas entre o próprio grupo e a sociedade mais ampla, pois no trabalho com as fontes orais o objetivo é se valer dos relatos individuais na busca da reconstrução da trajetória da coletividade.

Sabe-se que todo indivíduo obedece a características pessoais de personalidade e comportamento; todavia, como esclarece Queiroz, *“Todo indivíduo encerra uma parte que é particularmente sua e uma insuflada pelo seu meio; partes que se interpenetram(...)”*¹⁸

Certamente que a construção de documentos sócio-históricos através da utilização de fontes orais, permite assumir cientificamente a carga de subjetividade que estes podem conter, pois os procedimentos para a investigação são metodologicamente controlados.

Dessa maneira, considerou-se como ponto positivo que a subjetividade que permeia este tipo fonte, pois só seria possível captar as visões desses atores sociais sobre o seu modo de vida, a sua arte e o seu trabalho, através da rememoração, processo que parte do subjetivo, mas não impede a compreensão de processos sociais coletivos.

Considerou-se ainda que uma história de vida ou um relato oral é o resultado de um processo de rememoração e que esse processo se constitui na construção de uma realidade compartilhada, pois na estruturação dos fatos de

¹⁸ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Op. cit.* , p. 13

memória, como define Augras¹⁹, a sociedade não é apenas uma realidade objetiva externa ao sujeito, mas está dentro dele, assim como todos os conflitos entre os diversos grupos aos quais pertence. Compreendeu-se que “ *As confusões, as “mentiras”, as omissões, põem em evidência o jogo das tensões e, de fato, constroem um discurso que, em sua incoerência, é o puro retrato da realidade.*” (Augras,1997,29)

A construção do conhecimento histórico-sociológico através da utilização da história oral, enquanto metodologia, abriria também para essa pesquisa um espaço privilegiado de diálogo entre os relatos orais e outras fontes documentais, o que, com toda certeza, permitiria um enriquecimento dos resultados da pesquisa, pela fertilidade que a complementaridade entre as diversas fontes poderia produzir.

A opção metodológica pela “História Oral” determinaria ainda uma outra escolha: a das técnicas que deveriam ser utilizadas para a construção e análise dos relatos²⁰ orais.

1.3 – A “História Oral” e a Comunicação Social

Inúmeras têm sido as reflexões dos pesquisadores que se utilizam da metodologia da “história oral” em seus estudos em relação à técnica de registro dos relatos, à maneira de conduzir a coleta através das entrevistas e também em relação à utilização de documentos iconográficos e videográficos como instrumentos de auxílio no processo de rememoração.

¹⁹ AUGRAS, Monique. História Oral e Subjetividade. In. SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von (org) *Os Desafios da História Oral*. Campinas, SP: CMU-UNICAMP, 1997.

²⁰ Por questões heurísticas não estaremos nos utilizando do termo testemunho oral, pois este termo denota uma noção de prova para se estabelecer a verdade. Optou-se por trabalhar com a terminologia proposta por Maria Isaura P. de Queiroz de relatos orais, que ela define como sendo a obtenção de toda sorte de informações através da narrativa de um ator social sobre fatos não registrados por outro tipo de documento, ou cuja documentação se quer complementar. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. SP: T.A. Queiroz, 1991.

A oralidade, prática ancestral utilizada como fonte de informação e reconstituição histórica, e desconsiderada durante longo tempo em favor da objetividade dos documentos escritos, ressurgiu num novo contexto de avanço tecnológico, adquirindo então significado a partir da retomada das pesquisas qualitativas nas ciências sociais. Firmou-se principalmente com o advento do gravador, utilizado como técnica de registro de testemunhos orais, criando uma nova possibilidade para o pesquisador de construir documentos a partir da conservação da narração pelo informante e da possibilidade de sua análise detalhada, tanto pelo reescutar do testemunho quantas vezes fossem necessárias quanto pela possibilidade de transcrever esse relato para diversas formas de escrita.

As discussões e reflexões que permearam os primeiros momentos da utilização da metodologia sobre a legitimação do trabalho com as fontes orais, hoje dão lugar a um outro debate: de que maneira retornar esses resultados de pesquisa para os grupos investigados e também para a sociedade mais ampla, pois que o objetivo principal da "História Oral" é dar voz aos que nunca foram ouvidos? De que adiantaria somente dar-lhes voz se essas não puderem ser ouvidas.

É necessário dizer que a prática de retornar com os resultados das pesquisas para os grupos pesquisados não é nova; entretanto, o acesso às informações dos resultados e a divulgação para o público em geral ainda se mostram tímidas, principalmente no Brasil. Apesar da disposição dos pesquisadores em retornar com os resultados, questiona-se nesse estudo, a partir das reflexões que se seguem, a maneira como estes resultados retornam para esses grupos, e também para o público em geral.

O avanço tecnológico e o desenvolvimento dos sistemas de comunicação geraram transformações importantes na maneira de o homem apreender o universo, na forma de olhar e pensar o mundo, de expressá-lo e de nele viver, enquanto a maneira de se divulgar o conhecimento científico pouco se modificou.

Como observa Maria Lúcia Bueno, o cinema “*modificou o fluxo visual, afetando toda uma geração, sendo que depois dele os modos de ver nunca mais foram os mesmos(...)*”²¹

Com o advento da televisão, esse fluxo sofreu uma nova intensificação. A televisão inaugurou um novo momento nas formas de olhar as imagens maquinalmente, introduzindo componentes novos pelo seu poder de penetração, diretamente ligados à sua forma de transmissão. Um fluxo constante de imagens em movimento passou a integrar o cotidiano das pessoas, até então permeado principalmente por imagens inanimadas. Criou-se uma cultura televisiva, que participou decisivamente na modificação das referências visuais do dia-a-dia, misturando-se com o plano cotidiano, gerando uma nova relação tempo-espacial, colaborando para eliminar fronteiras entre o próximo e o distante, entre o real e o imaginário.

A televisão estabeleceu, desde o seu início, o seu poder como veículo de massas e o discurso televisivo foi se constituindo, então, numa forma de narrativa de fácil percepção por parte das camadas populares. As imagens televisivas e cinematográficas acabaram determinando a educação visual da maioria da sociedade contemporânea. Nesse processo, utilizam-se de características particulares compostas por signos que estabelecem novas relações com o mundo, e plasmam do tipo de recepção que estão aptas a vivenciar .

Essa educação visual incorporou rapidamente as transformações audiovisuais que ocorrem na mesma velocidade que o processo de globalização, através do qual as fronteiras entre o local e o longínquo se diluíram, gerando um outro fenômeno na esfera da percepção, a mudança no estilo cognitivo da sociedade contemporânea. De acordo com o pensamento de Jack Goody ²² , os diversos meios de comunicação proporcionam operações cognitivas que vão influenciar os modos do pensamento humano e, conseqüentemente, vão refletir na maneira como as sociedades se organizam .

²¹ BUENO, Maria Lúcia. *As artes plásticas no século XX*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1999. p.34

²² GOODY, Jack. *A Domesticação do pensamento selvagem*. Trad. Madureira, Nuno Luis. Lisboa: Presença, 1988.

Entretanto, os desafios que perfilam o trabalho com as novas tecnologias têm suscitado, entre os cientistas sociais de várias disciplinas, discussões de ordem metodológica e epistemológica sobre a produção de audiovisuais de caráter científico que possam ser utilizados para o ensino e também para a difusão científica. A resistência positivista quanto à utilização de instrumental tecnológico para produção de documentos, e também para a realização de produtos midiáticos com a finalidade de difusão, já não encontram campo fértil diante da defesa realizada por pesquisadores que, cada vez mais freqüentemente, experimentam com sucesso o uso dessas ferramentas no trabalho de campo, no trabalho didático e disseminam suas experiências nos meios acadêmicos.

Mercedes Vila Nova, na conferência pronunciada no Seminário Internacional “História del Presente. Um nuevo horizonte de la historiografía contemporânea”, explica que é necessária uma mudança de mentalidade dos pesquisadores em relação à utilização dos meios de comunicação “*que exigem uma mudança de perspectivas e inovações sobre a nossa forma de pensar, pesquisar e ensinar*”²³

Lourdes Rocca²⁴, produziu dois audiovisuais categorizados como vídeos documentários, apresentando-os no Congresso Internacional de História Oral, acontecido no ano de 1999 na Turquia, e defendeu através de uma comunicação publicada no Anais do Congresso, as vantagens de se trabalhar com as imagens em movimento na reconstituição histórico-sociológica. Segundo ela, a principal vantagem da produção de audiovisuais científicos consiste na possibilidade de estreitamento do abismo existente entre as culturas eruditas e as culturas populares.

Pode-se citar também o trabalho realizado por José Walter Nunes, Nancy Aléssio Magalhães e Marta L. Sinoti sobre a migração em Brasília, além do trabalho coordenado pela Professora Olga Von Simson, “Dois Bairros, Duas

²³ VILANOVA, Mercedes. *A História Presente e a História Oral. Relações, balanço e perspectivas*. In Páginas da história. Volume II. No.2. Belém:UFPA, 1998.

²⁴ ROCCA, Lourdes. De la historia vivida a la historia conocida: los retos de la difusión audiovisual. In: *História: Experiência, Memória, Oralid*. Vol.III Istambul: International Oral History Association, 2000. p. 1322

identidades”, que também culminou na realização de um audiovisual de resultado de pesquisa.

São trabalhos que se caracterizam como iniciativas pioneiras de constituição de uma linguagem audiovisual para a reconstrução histórico-social utilizando-se a metodologia da história oral. De certo que são experiências iniciais e que ainda não apresentam resultados que possam ser mensurados como eficientes dentro do processo de comunicação junto a um público mais amplo. Logicamente que essa dificuldade é natural, tendo em vista que, na formação dos cientistas sociais, não se privilegia os estudos de caráter comunicacional, que são necessários para o trabalho de composição e adequação de mensagens para públicos diferenciados nos diversos meios e veículos de comunicação.

No entanto, é indiscutível a validade desses trabalhos, já que a intervenção dos profissionais da televisão tem se mostrado desastrosa nas tentativas de difusão de resultados de pesquisa nos veículos de comunicação, através do que se denomina vulgarização científica. São tentativas que na maioria das vezes se limitam ao “fantástico” e ao “show”, privilegiando principalmente as áreas médicas e tecnológicas, que fornecem material mais espetacular que o das ciências sociais.

Essas reflexões apontavam, então, para a perspectiva inicial desse trabalho: a possibilidade de utilização da câmera de vídeo como meio de produção de documentos sócio-históricos e a utilização deste material também para a realização de um audiovisual que pudesse apresentar para a comunidade investigada e um público mais amplo os resultados da pesquisa realizada.

Mas para que fosse possível dar continuidade aos trabalhos de constituição de uma linguagem audiovisual capaz de transmitir adequadamente as idéias científicas e que se afastasse da vulgarização científica, sendo ainda capaz de ser entendida pelo público-alvo pretendido dessa pesquisa, percebeu-se que o caminho a transitar estaria na intersecção da “História Oral” com a Comunicação, utilizando os conceitos da disciplina no diálogo com a metodologia, tanto para a produção dos documentos histórico-sociais quanto no direcionamento da construção do produto audiovisual.

Três perguntas básicas devem ser respondidas quando se pretende realizar um produto com finalidade de comunicação: o que dizer, para quem dizer e como dizer: princípio básico da comunicação, num processo que envolve sempre um emissor, um receptor, uma mensagem e um canal de comunicação.

Atualmente o foco da comunicação evidencia o receptor, pois entendeu-se que na medida em que este recria a mensagem recebida a partir de seus códigos e de seu contexto cultural. Assim, a mensagem emitida só será interpretada pelo receptor a medida em que os códigos transmitidos pelo emissor estejam inseridos na sua prática social, exigindo dessa relação entre emissor e receptor um entendimento para a existência da comunicação, pois ela se constitui como um processo conflituoso.

Bordenave²⁵ privilegia a noção de que o primeiro fato da comunicação é a percepção, que está ligada diretamente ao repertório de vida do ser humano, gerando uma seleção e assimilação interna da informação recebida, transformando-a em interpretação, cuja resultante é o significado pessoal que cada um atribui ao percebido.

Não restam dúvidas de que esse processo de percepção também é afetado pelos meios de comunicação agenciadores de uma mensagem. A negociação entre emissor e receptor realiza-se também através dos meios de comunicação, tendo em vista que estes possuem linguagens e discursos próprios, determinando uma adequação no momento da composição da mensagem. São discursos que variam não só entre os meios de comunicação, mas também entre os veículos. É possível encontrar, hoje, veículos trabalhando para um mesmo segmento de público apresentando perfil e discursos diferenciados.

O reconhecimento da particularidade da diversidade de públicos existentes dentro de uma mesma sociedade é o fator que referencia cada vez mais a especialização da comunicação, por não ser possível falar *o que e como* utilizando-se conceitos simplistas, como por exemplo, apenas os códigos de uma língua, na elaboração de uma mensagem.

²⁵ BORDENAVE, Juan Diaz. *Além dos meios e das mensagens*. 6^a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993 p.32

O interesse pela utilização do vídeo dentro desses dois contextos pontuava então para duas questões: de que maneira construir os documentos sócio-históricos videográficos utilizando-se posteriormente esse mesmo material para a realização de um audiovisual, sem prejudicar a busca dos resultados pretendidos? E que tipo de audiovisual deveria ser produzido para se atingir o objetivo proposto com a sua realização, que era o de atingir tanto a população pesquisada quanto um público mais amplo ?

1.4 – A técnica do gravador e do vídeo no registro da informação viva

Apesar da intenção proposta no projeto de pesquisa de realização de um vídeo como produto final, entendeu-se que os aspectos técnicos para a realização do trabalho de campo devem estar submetidos aos objetivos gerais da pesquisa, obedecendo aos critérios metodológicos traçados pelo pesquisador para atingir determinado resultado. Portanto, optou-se pela utilização da gravação em cassete numa fase inicial, pois a metodologia afirmou a necessidade da construção de uma relação de proximidade e confiança com os informantes.

Como observa Maria Isaura, a escolha da técnica na realização de uma pesquisa qualitativa está diretamente ligada aos resultados²⁶ que se pretende alcançar. Dessa forma, como explica Trigo²⁷,

“ O trabalho com relatos de vida transcende (...) a questão simplesmente técnica, envolvendo uma discussão metodológica, que recoloca em outros termos não apenas os procedimentos, mas também os critérios de validade da pesquisa. Nesse sentido, a mudança do foco de atenção da simples coleta de dados para o

²⁶ QUEIROZ, Maria Isaura P. de. *Op. Cit.*, 1991.p.56

²⁷ TRIGO. Maria Helena Bueno & BRIOCHI. Lucila Reis. Interação e comunicação no processo de pesquisa. In *Reflexões sobre a pesquisa sociológica*. 2^a.ed.Alice Beatriz da Silva Gordo Lang. Org. São Paulo:CERU,1999.p 26

processo interativo altera os parâmetros do pesquisador nas considerações sobre a validade de suas informações”

Ora, se para a construção do conhecimento pretendido por este estudo seria necessário um despojamento por parte das fontes no sentido de fornecer informações, pontos de vista e vivências para que fosse possível compreender os conflitos existentes entre a comunidade do Ato do Moura e a sociedade mais ampla, a investigação deveria ter como ponto principal a convergência de intenções entre o pesquisador e essas fontes, o que só seria passível de acontecer através de um processo de interação.

Retomando a questão do processo da comunicação, sabe-se que a interação entre interlocutores vai mais além da seqüência de ação e reação, onde a mensagem de um emissor²⁸ é construída a partir do conhecimento sobre um receptor²⁹ para gerar uma resposta pretendida. Segundo Berlo,³⁰ interação significa :

“o processo de adoção recíproca de papéis, o desempenho mútuo de comportamentos empáticos(...).Quando duas pessoas interagem, põe-se no lugar da outra, procurando perceber o mundo como a outra percebe(...)”

O exercício de comportamentos empáticos nasce do encontro de interesses mútuos descobertos a partir do relacionamento com o outro, do aprendizado sobre o seu sistema simbólico e o seu modo de vida. Esse relacionamento, é claro, não se estabelece somente a partir de um primeiro contato entre duas pessoas ou de uma pessoa com um grupo, mas tem que ser construído a partir de um processo de percepção e conhecimento mútuo.

²⁸ Emissor – Quem elabora e envia a mensagem

²⁹ Receptor – Quem recebe e interpreta a mensagem

³⁰ BERLO, David K. *O processo da comunicação*. Trad. Jorge Arnaldo Fontes. 9ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.p 35.

Sendo assim, o pesquisador que tem a pretensão de trabalhar com relatos orais precisa considerar que a sua possibilidade inicial de atuação pode encontrar limites definidos em relação à colaboração dos entrevistados. O entrevistado não pode ser considerado um sujeito passivo, pronto a desvelar³¹ e revelar seu passado, seu presente, suas angústias, anseios e opiniões diante de um outro sujeito, e principalmente, de instrumentos tecnológicos que irão registrar as suas palavras ou seus gestos para outras pessoas que não conhece.

Se a interação, base fundamental para uma investigação social, não acontece de um momento para o outro, mas tem de ser construída a partir das intenções entre pesquisador e pesquisados numa relação que se estabelece a partir do reconhecimento do outro, percebe-se que a determinação das técnicas de utilização do áudio e do vídeo, numa pesquisa social que se utiliza da metodologia da História Oral, devem ser encaradas como ferramentas a serviço do método e não transformada em seu objeto.

Somente a partir de um conhecimento prévio sobre a comunidade ou universo dos entrevistados com quem se pretende realizar a investigação é que será possível determinar o método e as técnicas de registro dos relatos orais, já que a obtenção da informação viva como técnica de investigação social, reitera-se aqui, apresenta como ponto fundamental a interação entre pesquisador e pesquisados, e será fator único para gerar a confiança.

Nesse sentido, na definição dos procedimentos metodológicos a serem adotados pela pesquisadora, fez-se necessário considerar o tipo de relação existente com as fontes e o seu conhecimento sobre elas.

Compreendeu-se que as técnicas não devem ser descartadas nem escolhidas a priori, mas sim, devem ser submetidas a critérios metodológicos e epistemológicos precedentes ao trabalho de campo, para que não surjam dúvidas sobre a validade das informações obtidas através das fontes orais.

Dessa maneira entendeu-se que na primeira fase do trabalho de campo, considerando-se a falta de conhecimento científico sobre o comportamento dessa

³¹ Desvelar no sentido de “tirar o véu”

comunidade em relação ao falar sobre si mesmo numa situação de investigação social e a não existência nenhuma relação mais próxima entre qualquer membro daquela comunidade e a pesquisadora, a não ser um conhecimento superficial travado em função de algumas entrevistas realizadas pela pesquisadora quando atuou como repórter no estado de Pernambuco, optou-se pela utilização do gravador portátil como técnica de registro dos primeiros relatos orais.

A escolha do gravador portátil se baseou na experiência de inúmeros pesquisadores que comprovaram sua eficiência, em uma série de outras situações de pesquisa empírica semelhante a esta. A priori, o gravador se apresentava como um elemento discreto, que poderia ser ou não utilizado, de acordo com a percepção que a pesquisadora tivesse sobre a receptividade do universo dos entrevistados escolhidos para proceder à primeira fase da investigação.

No intuito de colher informações que serviriam de norte para a construção do objeto de estudo e da problemática, como dito anteriormente, e, ainda, para estabelecer a interação com a comunidade estudada, apresentava-se como imprescindível.

Avaliou-se que, apesar da determinação inicial de se realizar um vídeo como resultado da pesquisa, os procedimentos metodológicos deveriam estar submetidos aos resultados que a pesquisa pretendia alcançar, e, neste ponto, a utilização de uma câmera num primeiro momento poderia atrapalhar o processo de estabelecimento de interação e confiança entre as partes, já que, além das questões relacionadas acima, o papel da pesquisadora poderia confundir-se com o papel de um jornalista. Este contexto não estaria relacionado somente ao fato de a pesquisadora já ter atuado como repórter televisiva anteriormente naquela região, mas porque, para aquela comunidade, uma câmera conotaria a presença da televisão. Apesar da constante presença da imprensa no local, a comunidade mantém para com os profissionais de televisão uma relação de desconfiança, tanto pelas matérias polêmicas que muitas vezes são veiculadas, quanto pelo uso distorcido ou fragmentado de suas palavras na edição de suas entrevistas. A consequência é que não se negam a falar, mas utilizam-se da estratégia de se valer da mídia televisiva sem se desnudar perante o entrevistador.

O trabalho de Von Simson³² na reconstituição do carnaval paulistano demonstrou que a constituição de uma rede de informantes no trabalho de campo está diretamente relacionada à maneira como o pesquisador irá penetrar no cotidiano da comunidade ou grupo pesquisado. A experiência de Von Simson, assim como de inúmeros outros pesquisadores, revelou que o caminho mais apropriado para o primeiro contato com o grupo é a apresentação a um de seus atores por um intermediário que seja de sua confiança, e, a partir da interação com esse informante, surgirá a apresentação a outro informante e assim sucessivamente, criando uma rede de informantes necessária para a realização da pesquisa num movimento denominado pela comunidade de pesquisadores de “bola de neve”.

Dessa maneira, a aproximação com o primeiro informante, um dos mais antigos artesãos do Alto do Moura, foi intermediada por sua filha, cunhada de uma antiga colega de trabalho da pesquisadora. Pode-se dizer que foi o único relato inicial concedido sem nenhuma desconfiança.

Mas, ao contrário de outras experiências, apesar da escolha inicial privilegiar um dos artesãos mais antigos da comunidade, não foi possível criar, a partir deste primeiro informante, a rede de informantes que se esperava³³. O fato, que por um lado atrapalharia a continuidade dos trabalhos, requerendo um reinício para a aproximação com um novo informante, mostrava uma pista valiosa sobre as relações internas na comunidade artesanal, a existência de conflitos, que geravam muitas vezes rompimentos silenciosos, entre alguns artesãos da comunidade.

A procura por um novo elo entre a pesquisadora e uma nova fonte, que estivesse inserida dentro do universo delimitado para os informantes, não teve sucesso. Sendo assim, arriscou-se a aproximação mesmo sem a intermediação pretendida.

³² SIMSON. Olga Rodrigues de M. von. *Branco e negros no carnaval paulistano :1914-1988*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1989.

³³ O primeiro informante, apesar de ser um dos mais antigos artesãos da comunidade, se encontra em conflito com os outros, pois não conseguiu desenvolver sua “arte” da mesma maneira que alguns outros tão antigos quanto ele, o que desencadeou conflitos entre eles.

Como já era esperado, a comunidade acostumada a visitas intermináveis de escritores, curiosos, jornalistas e estudantes, levou o informante a olhar com desconfiança a proposta de se expor a uma pessoa estranha e mulher, mesmo explicando-se o objetivo da entrevista. De toda maneira, o “não dito” no relato do entrevistado demonstrava mais uma vez a existência de vários conflitos entre os artesãos da comunidade e a categorização de classes de artesãos diferenciadas dentro do núcleo artesanal.

Mesmo conseguindo obter pistas valiosas sobre as relações internas à comunidade, fazia-se necessário estabelecer a interação e a confiança com a rede de informantes, até porque uma nova etapa da pesquisa, mais complexa, ainda teria que ser realizada.

Com essa preocupação, tomou-se a decisão de inserir nas visitas de campo a figura de um acompanhante, homem, natural da cidade, que pudesse sugerir uma maior identificação com as fontes. O empreendimento dessa ação foi condição fundamental para que acontecesse o estabelecimento de um novo tipo de relação entre a pesquisadora e a comunidade.

A certeza da existência de laços familiares e vínculos da pesquisadora com a comunidade, fez com que os entrevistados se dispusessem a falar com menos reservas.

Diante de tal contexto, não é possível negar que o gravador, sem dúvida, se confirmou como a técnica mais adequada nessa situação inicial de investigação, cumprindo sua função de registrar os relatos e passando quase despercebido no momento da entrevista, sem causar desconforto.

Apesar da dificuldade inicial de inserção na comunidade, os procedimentos se mostraram eficientes e os resultados pertinentes ao que se pretendia na primeira fase da investigação. Todavia, o ponto chave para que a confiança fosse estabelecida entre as partes aconteceu com a promessa de retorno cumprida na segunda fase do trabalho de campo.

Esse segundo momento, entretanto, foi precedido também por algumas reflexões que serviram para a definição dos procedimentos metodológicos que iriam nortear essa fase da investigação.

1.5 – A produção dos documentos histórico-sociológicos e do audiovisual na comunidade do Alto do Moura

Era então o momento de responder aos questionamentos visando também a realização do vídeo, anteriormente colocados: o que dizer, para quem dizer e como dizer.

O que dizer necessariamente deveria referir-se ao objeto de estudo e a sua problemática. Retomando, para que não se perca o fio do condutor do pensamento, este estudo teve como objetivo reconstituir a trajetória da comunidade ceramista do Alto do Moura e analisar as conseqüências decorrentes das relações entre essa comunidade e a sociedade mais ampla, avaliando a reação desse grupo quanto as tentativas de dominação exercidas por essa sociedade.

O público-alvo (para quem dizer) delimitava-se a partir das intenções da pesquisa, ou seja, o meio acadêmico, para o qual necessariamente deveria ser apresentado o seu resultado, pois se trata de um trabalho para a obtenção do título de mestre, mas também do retorno para o grupo pesquisado para que este possam se apropriar dos resultados da pesquisa em benefício próprio, além de servir como instrumento de devolução crítica para um público mais amplo. Entretanto, a dificuldade de se atingir um público tão heterogêneo, com um único produto audiovisual, não perdendo a sua capacidade de gerar interesse junto aos receptores, definiu a opção de se produzir uma mensagem que utilizasse códigos comuns aos três públicos, facilitando assim a sua recepção..

Mas ainda restava responder à duas questões, pertinentes ao método que definiria a condução na construção dos documentos histórico-sociológicos audiovisuais e a produção do audiovisual com os resultados da pesquisa.

A primeira pergunta era: de que maneira construir esses documentos prevendo a utilização desse material como matriz para a realização do vídeo?

Definido o propósito de que o aspecto mais importante para se alcançar os resultados propostos pela pesquisa seria determinado pela obtenção dos relatos orais, o método a ser adotado para a construção desses relatos deveria ser

considerado como fundamental para o processo de pesquisa, adequando, num segundo momento, a utilização dos recursos para a produção do audiovisual.

Essa preocupação se apresentou por várias condições divergentes entre a produção de um e de outro material, principalmente em relação às questões plásticas e técnicas, já que a construção de um documento de caráter científico, requer um procedimento metodologicamente controlado, cuja inserção de uma ou mais variantes na sua produção, muitas vezes necessárias para atender as questões estéticas exigidas para que se possa obter um vídeo de qualidade poderia causar problemas de ordem epistemológica na construção dos documentos sócio-históricos, invalidando-os inclusive.

A primeira consideração recaiu sobre a inserção de uma equipe de gravação. A preocupação exorbitada, gerada pelo hábito desses profissionais, com aspectos técnicos, como luz, enquadramento, estética, além do olhar referenciado pelo trabalho televisivo, agravado pela falta de entendimento sobre os aspectos metodológicos do trabalho com a História Oral, poderia causar deformações na coleta das informações junto às fontes, além obstruir a interação a ser conquistada para a realização do trabalho de campo. Tendo em vista a opção de utilizar os relatos originais na produção também do audiovisual para divulgação, a melhor solução seria o trabalho individual da pesquisadora na produção dos dois materiais.

A falta de recursos financeiros determinaria também o procedimento técnico a ser utilizado para que não houvesse prejuízo na coleta das informações. Tendo em vista que a captação de informações através dos relatos com fontes vivas supõe a não determinação de tempo para a sua gravação, ficando o entrevistado livre para falar o tempo que achar necessário, a escolha do sistema de captação de áudio e vídeo deveria ser acessível aos recursos disponíveis para a realização dessas entrevistas. Sendo assim, as captações seriam realizadas no sistema VHS.

Apesar de se tratar de um sistema amador de gravação, considerou-se a possibilidade da edição do produto final no sistema digital de áudio e vídeo, já que os recursos foram disponibilizados pela Universidade do Oeste de Santa

Catarina³⁴. Esse sistema de edição permitiria o tratamento das imagens, sem a sua descaracterização, e possibilitaria a confecção de um material que pudesse ser reproduzido sem o prejuízo de qualidade da matriz. Dessa maneira, mesmo não sendo um material produzido num sistema profissional, apresentaria condições de ser veiculado em vídeo e em televisões universitárias e comunitárias.

Faltava então, para se dar início a segunda fase do trabalho de campo, delimitar o universo e a amostra das fontes pretendidas, além da elaboração de um roteiro temático que serviria como fio condutor para as entrevistas.

Sendo assim, a delimitação do universo das fontes pretendidas e a elaboração do roteiro temático baseou-se na análise dos resultados da primeira fase de investigação, quando foi possível confirmar que as relações com a sociedade mais ampla provocaram mudanças no processo de criação, produção e circulação da cerâmica figurativa na comunidade artesanal do Alto do Moura ao longo da sua trajetória. Dessa maneira, a rede de informantes deveria inserir tanto os artesãos de famílias tradicionais quanto os que haviam aprendido a “arte” por influência de vizinhos e conhecidos.

Um roteiro temático foi elaborado no sentido de nortear a pesquisadora na busca por informações que pudessem responder aos questionamentos levantados na problemática da pesquisa. No entanto, o roteiro preestabelecido não se propunha a rigidez de perguntas e respostas, mas a sugestão de temas, pois se sabe que ao longo do processo de pesquisa, à medida que o pesquisador realiza cada entrevista, vai acumulando o conhecimento e refletindo sobre as informações obtidas, criando perspectivas de ampliação ou redirecionamento das questões a serem formuladas.

Definidas as questões metodológicas precedentes a segunda fase da pesquisa de campo, faltava ainda decidir de que maneira seria realizado o trabalho com a câmera de vídeo

³⁴ A contribuição da Universidade do Oeste de Santa Catarina – Campus Joaçaba se deve ao fato de a pesquisadora ser docente do curso de Comunicação Social.

Previu-se então uma primeira etapa para essa segunda fase do trabalho, no sentido de buscar uma nova aproximação junto à comunidade de artesãos dos Alto do Moura. A ansiedade de registrar foi substituída pela necessidade de interagir com seus membros e travar um relacionamento de confiança. A ênfase, no primeiro momento do reencontro, seria dada aos esclarecimentos sobre o andamento da pesquisa, seus propósitos e objetivos.

A câmera de vídeo seria inserida a partir da conscientização das fontes pretendidas, sem imposição, pois o interesse na obtenção das informações, para se atingir os objetivos propostos pela pesquisa, eliminavam a posição de transformar a técnica em condição sine qua non para a coleta de dados.

Certamente que a proposta demandaria um tempo maior da pesquisadora, mas à medida que os entrevistados fossem conquistados espontaneamente, com toda certeza se sentiriam mais confiantes em “falar” diante de uma câmera de vídeo.

Durante uma semana, foram procedidas visitas diárias ao Distrito do Alto do Moura, no intuito de rever e conversar com os artesãos anteriormente entrevistados e de travar novas relações com outros artesãos, no sentido de constituir um rede espontânea de fontes, que se inserissem no universo delimitado de entrevistados, para a realização posterior da coleta de dados.

Inicialmente, seguiu-se a proposta de esclarecê-los, individualmente, sobre os propósitos da pesquisa, explicitando também as fases da investigação que já tinham sido realizadas na comunidade e de que maneira se pretendia dar prosseguimento a essa investigação. Os encontros, normalmente, eram marcados por conversas que versavam sobre diversos assuntos, mas foram permeados, espontaneamente, de preocupações e trocas que enriqueciam os objetivos científicos da pesquisa.

A demonstração de respeito e a certeza de que para a pesquisadora os indivíduos daquela comunidade não eram somente uma fonte de informações, mas indivíduos capazes de gerar o interesse de serem ouvidos em qualquer situação, e a percepção de que as suas palavras e a sua imagem não seriam utilizadas para auto-promoção ou somente em benefício próprio do entrevistador,

como acontece normalmente naquele núcleo, criaram naturalmente um novo olhar sobre a pesquisa e a pesquisadora, gerando a interação tão necessária à construção do conhecimento pretendido.

Dessa forma, nenhuma das fontes solicitadas para a entrevista sequer questionou a utilização da câmera. Muito pelo contrário, ao saber que poderiam levar o tempo que quisessem e responder da maneira que quisessem aos temas propostos pela pesquisadora e que suas entrevistas seriam arquivadas como documentos históricos no Centro de Memória da UNICAMP onde qualquer pessoa poderia ter acesso à elas, a disposição de falar se mostrou muito maior.

Uma das entrevistadas, Marliete, comentou: *“Isso é bom, porque as televisões vêm aqui, gravam a gente, mas depois a gente não pode ter esse material, a não ser o que a gente pede pra alguém gravar quando passa”*³⁵

Manoel Eudocio, um dos artesãos mais antigos da comunidade confidenciou:

*“Já teve muita gente aqui fazendo trabalho com a gente, mas ninguém nunca fez esse trabalho que a senhora tá fazendo. Eu mesmo já pensei em comprar uma bichinha dessa, pra deixá gravado eu prôs bisnetos, prôs filhos deles, prá eles saberem quem eu fui...”*³⁶

Um dos pedidos mais freqüentes desses artesãos era que uma cópia dessas fitas pudesse ficar na Casa de Cultura de Caruaru, para que as pessoas da cidade e da comunidade tivessem acesso a elas³⁷.

Sendo assim, vencido o primeiro desafio metodológico, iniciaram-se a coleta dos relatos orais.

O interesse buscado de tornar a entrevista um momento de rememoração do entrevistado considerou que a memória não é uma faculdade mental indivisível,

³⁵ Caderno de campo, p. 47

³⁶ Caderno de campo, p.35

³⁷ Pedido que será atendido pela pesquisadora

mas um processo que envolve diversos aspectos e componentes, gerando as classificações entre memória auditiva, visual e tátil.

Simson quando trabalhou com a reconstituição do carnaval paulistano, observou que um de seus entrevistados *“se utilizava do recurso de lembrar - cantando o samba- enredo de um determinado ano, para em seguida, reconstituir as lutas e dificuldades pra colocar na rua o carnaval daquele ano”*³⁸

Essa utilização da memória auditiva, feita pelo entrevistado, serviu-nos de “muletas da memória” para o trabalho com os artesãos no Alto do Moura.

Deixou-se sempre que o entrevistado sugerisse o local e o momento da gravação da entrevista. O objetivo era deixá-lo o máximo á vontade, para falar o mais livremente possível. Entretanto, não se dispensou nunca a utilização de elementos detonadores da memória, sugeridos pelo entrevistado.

Um exemplo foi a entrevista na casa de Mariete. Na conversa “informal” anterior ao momento da gravação, perguntei a Mariete onde ela gostaria de proceder à entrevista. Ela respondeu gentilmente que qualquer lugar estaria bom. Enquanto preparava o equipamento, percebi muitas plantas na varanda, um jogo de cadeiras com uma mesa, e elogiei bastante o ambiente agradável. Ela então comentou que adorava a varanda da casa, que gostava de ficar sentada, olhando e às vezes lembrando de outras épocas. A percepção sobre a ligação do ambiente com o ato de recordar de Mariete, agiu no sentido de propor a ela que a entrevista fosse realizada na varanda.

Ao contrário da maioria dos outros entrevistados, Mariete evitava falar enquanto trabalhava, em função do detalhismo necessário ao trabalho com as miniaturas em barro, o que requeria uma enorme concentração.

Procurou-se assim, trabalhar a evocação da memória dos entrevistados de acordo com as características particulares de cada um. No entanto, a forte ligação cotidiana com o trabalho, já que o ato de criar as figuras humanas também envolve a memória, fez com que a maioria das coletas acontecessem enquanto os

³⁸ SIMSON, Olga R. de Moraes. Imagem e memória. In Saiman, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998 p.24

artesãos trabalhavam em seus fabricos.³⁹ Foi preciso considerar também que longas entrevistas lhes roubariam horas preciosas de trabalho e, sendo assim, aproveitando-se do ato de rememorar do artesão entrevistado tendo um ouvinte interessado e questionador, poderia fertilizar e influenciar o processo de criação possibilitando, inclusive, o registro desse momento.

Um outro aspecto a ser retomado, é a utilização das fotografias no trabalho de reconstrução histórico-sociológica. Durante a primeira fase da pesquisa, percebeu-se que estava-se lidando com uma comunidade de tradição oral, e que pelo fato dos artesãos não possuírem hábito de se fotografar, seus arquivos fotográficos eram muito pequenos, ou até mesmo inexistentes. Mesmo assim, não descartamos a possibilidade de utilizar essas imagens iconográficas como detonadoras de memória.

Para a realização das imagens que seriam utilizadas na produção do audiovisual de divulgação dos resultados da pesquisa, adotou-se o diálogo com os artesãos como instrumento de construção para o roteiro de captação. Dessa maneira, as imagens gravadas tanto nas entrevistas quanto fora delas, foram construídas a partir do olhar conjunto da pesquisadora e da comunidade pesquisada, que contribuiu com valiosas sugestões.

Vale ressaltar, que a utilização de um método diferenciado, observando as características do perfil de cada um dos entrevistados, serviu positivamente, não só para o processo de rememoração, mas para que a câmera de vídeo acabasse por ser vista como parte integrante da figura da pesquisadora, e fosse encarada como uma espécie de continuação do seu corpo, da mesma forma como as ferramentas utilizadas por eles na produção de seus bonecos de barro se integram à figura dos ceramistas figurativos.

Individualmente como nenhum deles possuía vídeo-cassete, a maneira encontrada para responder à curiosidade natural foi deixar que vissem suas entrevistas ou parte delas, o quanto desejassem, pelo View-Finder da Câmera.

³⁹ Fabrico- denominação utilizada pelos habitantes do interior pernambucano para designar pequenas fabricas de produção artesanal.

O trabalho de campo nessa segunda fase da pesquisa, demandou quarenta dias de permanência contínua na comunidade, excetuando-se os sábados no período da tarde e os domingos, tendo em vista que estes são momentos em que os artesãos mais recebem as visitas dos turistas. Foram geradas 12 horas de gravação em fitas de vídeo, nessa permanência na comunidade.

1.6 – A transcrição dos relatos e a análise dos resultados

Apesar das inúmeras discussões entre transcrever ou não informações coletadas de fontes vivas, pelo fato de a escrita descaracterizar a informação falada, neste estudo, por questões metodológicas pertinentes à análise da documentação, não se abriu mão da transcrição dos relatos. Não se trata na verdade de um procedimento para legitimação dos documentos, longe disso, já que a medida que os artesãos consentiram em gravar os relatos em vídeo, fica legitimado o seu consentimento. No entanto, acredita-se que a possibilidade de manipulação desses documentos para sua análise e diálogo com o restante da documentação obtida, que é a proposta deste estudo, se tornaria mais consistente, através do trabalho de transcrição, além, é claro, de favorecer mais facilmente o acesso e a manipulação desses documentos, com fins de disseminação científica.

Soube-se desde o primeiro momento que a transcrição de relatos sempre demandam um enorme tempo e cuidado por parte do pesquisador. Entretanto, em se tratando de relatos audiovisuais, o trabalho torna-se ainda mais minucioso.

Para a transcrição das fitas contendo os relatos dos artesãos, três pessoas trabalharam durante três meses, transcrevendo além da fala, gestos percebidos e comportamento emocional da fonte, na medida do possível.

De posse da transcrição do relato individual de cada um dos artesãos entrevistados realizou-se então a separação de todos os relatos, por temas, de maneira que fosse possível analisar a visão particular e em conjunto dos artesãos, sobre as questões à que essa pesquisa se propunha responder.

Essa análise preliminar permitiu uma nova revisão bibliográfica e documental, que no diálogo com o relato dos artesãos, tornou possível a reconstituição da trajetória da arte do barro em Caruaru, abordando a formação do núcleo artesanal do Alto do Moura, além de possibilitar análise sobre as relações sociais da comunidade com a sociedade mais ampla, determinando dessa maneira, o fio condutor que nortearia a pós-produção do audiovisual para a divulgação dos resultados da pesquisa.

Definido o fio condutor do vídeo, procedeu-se um levantamento para a obtenção de imagens históricas, em fotografia e vídeo, para que fosse possível trabalhar a narrativa visual do material.

Para a edição do vídeo, o primeiro procedimento foi a decupagem⁴⁰ e a minutagem⁴¹ de todas as fitas brutas⁴², a partir da transcrição realizada para a análise dos resultados. Esse procedimento foi indispensável para a elaboração do roteiro de áudio e vídeo, que conduziu os trabalhos de edição das falas, escolha de BG⁴³ e imagens, e que resultou num produto final (um vídeo experimental) com trinta e três minutos de duração.

Enfim, o processo de preparação para as duas fases do trabalho de campo, as reflexões, os procedimentos adotados, as dificuldades, a mudança de postura da pesquisadora no momento de realizar a sua proposta, que não se mostrava adequada aos propósitos dos artesãos, só serviram para reforçar o pensamento de que todo conhecimento a ser construído, principalmente nas ciências sociais, perpassa pelo processo de comunicação a ser adotado pelo pesquisador, da sua noção sobre o indivíduo ou indivíduos com quem vai se relacionar e construir uma parceria de trabalho na realização da pesquisa.

⁴⁰ Decupagem é a seleção das partes, de uma gravação bruta, que serão utilizadas na edição final de um programa, matéria jornalística ou vídeo documentário em que as entrevistas realizadas não são utilizadas na íntegra.

⁴¹ A minutagem é a marcação do tempo de entrada e saída de uma imagem que não será utilizada na íntegra.

⁴² Fita que contém a gravação em sua íntegra, sem cortes e sem edição.

⁴³ BG ou background – termo técnico utilizado para música de fundo.

INVENÇÃO E TRADIÇÃO

UM OLHAR PLURAL SOBRE A ARTE FIGURATIVA DO ALTO DO MOURA



UM OLHAR PLURAL SOBRE A ARTE FIGURATIVA DO ALTO DO MOURA

INVENÇÃO E TRADIÇÃO

VLS
93 M

O PEQUENO DISTRITO DO ALTO DO MOURA, LOCALIZADO NA CIDADE DE CARUARU, EM PERNAMBUCO, ABRIGA HOJE O MAIOR NÚCLEO DE CERÂMICA FIGURATIVA DO PAÍS.

EMBALADA POR FATORES INTERNOS E SOB FORTES INFLUÊNCIAS EXTERNAS, A ATIVIDADE CERAMISTA NA COMUNIDADE HERANÇA DOS ÍNDIOS KARIBÓ, SOFREU TRANSFORMAÇÕES NO SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO, PRODUÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO DAS PEÇAS ARTESANAS.

ESTE VÍDEO PRETENDE LANÇAR UM NOVO OLHAR SOBRE ESSA COMUNIDADE. TRAZERÁ TAMBÉM AS VISÕES DE MÚLTIPLOS PESSOAS ATORES SOCIAIS SOBRE SEU MODO DE VIDA E TAMBÉM SOBRE SEUS PRÓPRIOS PROBLEMAS.

TESTAR, COMPREENDER A FORMAÇÃO DO NÚCLEO DE CERÂMICA FIGURATIVA DO ALTO DO MOURA E O SIGNIFICADO DA ARTE NA VIDA DOS ARTESÃOS, AVALIANDO AS RESISTÊNCIAS PESSOAIS, COMUNIDADE, AS TENTATIVAS DE DOMINAÇÃO EXERCIDAS PELA SOCIEDADE, MAIS AMPLA, PODE CONTRIBUIR PARA SE ENTENDER COMO A INVENÇÃO E A TRADIÇÃO SE COMPLETAM NO COTIDIANO E NA DINÂMICA CULTURAL DA ARTE POPULAR.

PESQUISA, DIREÇÃO E IMAGENS: SANDRA DE LIMA

ORIENTAÇÃO: PROFA DRA OLGA R. M. VON SIMSON

REALIZAÇÃO: DEPARTAMENTO MULTIMÍDIAS - IA - UNICAMP

APOIO: LINOESC - JOAGABA

SISTEMA VLS

VÍDEO PRODUZIDO COMO PARTE DA PESQUISA REALIZADA PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM MULTIMÍDIAS

Capa do vídeo experimental, apresentado como parte integrante da Dissertação para a obtenção do título de Mestre

Capítulo 2

A arte do barro em Caruaru

2.0 – As origens da cerâmica na Região

Antes do século XVI a região delimitada hoje como o distrito do Alto do Moura integrava um território, compreendido entre a Bahia e o Maranhão, que teria sido habitado pelos índios Kariris, que faziam parte de uma grande nação indígena.

Eram grupos indígenas, que habitaram o semi-árido nordestino, e apresentavam características culturais peculiares que os diferenciava dos grupos do litoral. Aristides Pileggi⁴⁴ cita esse povo como itinerante, praticante de longos deslocamentos dentro do território nordestino. Pesquisas arqueológicas realizadas na Universidade Federal de Pernambuco revelam também que esses grupos indígenas, habitantes do semi-árido, eram caçadores e coletores que viviam em abrigos de pedra. Provavelmente, o grupo era descendente de populações pré-históricas, já que alguns sítios arqueológicos, encontrados na região, revelaram datações de 4.000 anos. Porém a maior presença desse povo foi registrada junto às margens dos rios pertencentes à Bacia do São Francisco.

O clima semi-árido por apresentar como característica baixos índices pluviométricos, ou seja, chuvas esparsas que causavam longos e constantes períodos de secas, provocava o constante deslocamento desses grupos indígenas não permitindo o desenvolvimento de uma cultura material mais elaborada. No caso da cerâmica, existem registros apenas de uma produção rústica, sem estilo definido e não decorada.

Os povos pré-históricos que habitaram a região praticavam a cerâmica somente com fins utilitários, para o cozimento de alimentos, armazenamento de

⁴⁴ PILEGGI, Aristides. *Cerâmica no Brasil e no mundo*. São Paulo: Martins, 1958. p 133

água, farinha e caças que eles conservavam utilizando o sal da argila, já que o sal só foi conhecido pelos índios a partir do contato com os colonizadores.

Ainda hoje, se reconhece que as tribos indígenas brasileiras produzem sua cerâmica utilizando-se das técnicas tradicionais de seus antepassados, o que leva a crer que os povos indígenas habitantes do agreste e do sertão pernambucano conservaram, após longos anos de existência, a mesma prática da cerâmica de seus ancestrais. E, algumas dessas práticas podem servir para explicar a origem da arte do barro na região de Caruaru.

Tradicionalmente, a produção da cerâmica entre os povos indígenas brasileiros é delegada às mulheres. Elas são as responsáveis por todo o processo de produção, inclusive a extração do barro. Essa extração normalmente acontece na época das secas. As índias extraem o barro das margens do rio, retirando as impurezas, amassando-o até obter um grão fino e homogêneo como o da areia e, depois, recolhem-no em cestos ou em folhas de palmeiras para que não resseque.

Os utensílios são produzidos através da manipulação, sem o uso do torno, e secam vários dias ao sol antes da sua utilização ou queima.

Alguns registros caracterizam a cerâmica queimada como legado dos negros, como no caso do Ceará. Entretanto, sabe-se que alguns grupos indígenas também queimavam sua cerâmica em grandes fogueiras a céu aberto, mas não encontrou-se registros dessa prática entre os índios Kariris que habitaram a região do semi-árido, até a chegada dos colonizadores.

Os registros históricos apresentam a segunda metade do século XVII como sendo o período de ocupação do interior de Pernambuco pelos colonizadores portugueses, logo após a expulsão dos holandeses. Na região que compreende o território onde hoje se localiza Caruaru e o Distrito do Alto do Moura, 30 léguas de sesmarias foram cedidas a duas famílias portuguesas para ocupação e exploração. Essas terras estavam inseridas no território compreendido hoje entre o Rio Ipojuca até a cidade de Serinhaém .

Foram fundados também diversos sítios nos arredores da Sesmaria de Caruru, como o Sítio da Posse na ribeira do Ipojuca.

Entretanto, não se pode concluir com certeza que o contato do povo Kariri com os colonizadores tenha se dado a partir dessa época. Algumas missões jesuítas já haviam sido instaladas no território onde hoje se encontram os estados de Sergipe e de Alagoas. Ora, considerando-se que os estados de Pernambuco e de Alagoas são fronteiriços e esses grupos itinerantes se deslocavam por grandes territórios, o contato com a cultura portuguesa pode ter se dado através dos jesuítas e através deles pode ter havido o conhecimento e a inserção de algumas práticas novas na produção de sua cultura material, como no caso da queima dos utensílios de barro.

Relacionando-se a prática da cerâmica Kariri com a produção ceramista utilitária praticada na região de Caruaru e seus arredores pelos louceiros de barro, até meados do século XX, acredita-se que as principais influências sofridas por esses ceramistas são advindas da cultura indígena, mesmo reconhecendo que os negros e os portugueses também podem ter inserido algumas práticas na produção ceramista da região como se mostra a seguir.

2.1 – A Cerâmica Utilitária ou Louça de Barro

A produção ceramista no agreste pernambucano, até meados do início do século XX, se encontrava mais presente junto às populações agrícolas e ribeirinhas na região do Vale do Ipojuca, provavelmente pela proximidade com o rio, que proporcionava o barro em abundância para a prática da atividade.

Assim, como na tradição indígena, a prática ceramista se restringia às mulheres e às crianças, sendo desenvolvida no ambiente doméstico, entre os afazeres da casa e o cuidado com os filhos. A produção se limitava à confecção de potes, jarras, moringas e utensílios domésticos destinados ao uso próprio e, o pequeno excedente se destinava à comercialização.

As técnicas utilizadas por essas louceiras eram muito semelhantes as técnicas utilizadas pelos índios. O barro era extraído das margens do rio Ipojuca nas épocas de seca. Depois de levado para casa, o barro era selecionado,

retirando-se as impurezas⁴⁵. Logo após, o barro era pisado até ficar macio e liso, para dar a “liga” necessária para a confecção da peça.

As peças prontas secavam vários dias antes da “queima”, à sombra, para não racharem. Após esse período, ao contrário dos costumes indígenas, as peças eram colocadas dentro de um forno de forma redonda, com duas aberturas, uma embaixo, utilizada para a colocação da lenha, e outra em cima, utilizada para a arrumação das peças e fechada no momento da queima. As peças não entravam em contato direto com o fogo. Eram colocadas de maneira a receber somente o calor das chamas. Esse processo durava de 5 até 8 horas, dependendo do tamanho do forno, das peças e da sua quantidade.

Dessa maneira, pode-se crer que a confecção do forno e a técnica para queima das peças teriam sido inserida na prática ceramista da região pelo contato com outros povos que não os indígenas.

Os mais de duzentos anos que separam a primeira ocupação das terras pelos colonos portugueses, da segunda metade do século XVII até o início do século XIX, não impediram que as tradições ceramistas indígenas se mantivessem ao longo dos anos, pois através da tradição oral, característica também das comunidades rurais, principalmente naquelas épocas, essas técnicas foram sendo transmitidas de mãe para filhas nas atividades domésticas.

No entanto, com o desenvolvimento urbano, mais do que uma herança familiar, durante os primeiros cinquenta anos do século XX, a produção ceramista

⁴⁵ Não foram encontradas informações históricas oficiais de como essa louceiras tratavam o barro, no entanto, a partir do relato dos informantes entrevistados no Alto do Moura, foi possível estabelecer a relação entre as técnicas herdadas das louceiras e, as desenvolvidas posteriormente.

na região se disseminou e, se transformou cada vez mais em fonte de renda auxiliar para as famílias da zona rural e ribeirinha.

Esse processo provavelmente está diretamente relacionado com a situação geográfica e econômica da região e pode ser explicado por alguns fatos da história sócio-política e econômica que engendra o surgimento da cidade de Caruaru como centro comercial regional.

2.2 – Caruaru

Na Sesmaria de Caruru, doada em 1681 pelo então governador da província à família portuguesa Rodrigues de Sá, só surgiria uma cidade quase duzentos anos depois, no ano de 1857. Durante esse período, assolada por secas, pragas, pestes e descaso político, sua pequena população sobreviveu, principalmente no período Imperial, das atividades rurais.

Data de 1853 o primeiro documento oficial, em que o Ministério Imperial solicitava de todas as Câmaras pernambucanas, informes sobre as causas da seca que flagelava o interior de Pernambuco. A Câmara Municipal da ainda Vila Caruru responde que *“o município pela sua situação topográfica é árido e seco, e daí a maior devastação sofrida em diversos anos”*⁴⁶ e cita o período de 1825 até 1853, como um período cíclico entre chuvas esparsas e secas. A mesma Câmara solicitava, em caráter emergencial, *“a construção de açudes, a proibição do corte de árvores e a sua replantação(...)”*⁴⁷. Entretanto, nenhuma providência foi tomada em relação à solicitação da Câmara Municipal.

Apesar da falta de providências pelas autoridades imperiais, as chuvas inconstantes, características do clima semi-árido, voltaram a cair em 1854 trazendo uma breve fartura a Vila de Caruru. Todavia, essa mesma chuva não que não parou de cair no tempo certo, acarretando também enchentes, destruição das lavouras e prejuízos tão grandes quantos aqueles causados pela seca. A

⁴⁶ BARBALHO, Nelson – *Caruaru de Vila à Cidade: subsídios para a história do Agreste pernambucano*. Biblioteca Pernambucana de História Municipal, Recife, 1980. P. 26

⁴⁷ BARBALHO, Nelson. *Op. cit.*, p.26

população, como sempre, vivia à mercê da própria sorte e sujeita a inconstância natural do clima da região.

O cessar das chuvas ao final do ano de 1854, não devolveu a normalidade a pequena vila pois trouxe uma epidemia de cólera que dizimou grande parte da sua população.

A Câmara Municipal, por sua vez, enviava seguidos apelos à Província a presença de um médico, e também para o envio de medicamentos cujo estoque facilmente havia se esgotado. Mas, ao invés de medidas práticas, chegavam apenas recomendações para que os mortos não fossem enterrados nos cemitérios ou dentro dos templos católicos.

Entretanto, aceitando naturalmente o descaso e a falta de atitudes governamentais para resolver os problemas que assolavam a vila, os habitantes, que viviam sobre a intensa influência da Igreja Católica, construíam explicações de caráter transcendental para justificar tanta desgraça, como o castigo divino causado pela ganância de alguns homens que só tinham olhos para o enriquecimento individual.

Somente no início de 1856, a epidemia que matou centenas de pessoas no Caruru, começou a ser controlada. Mas a trégua não durou muito. Em 1857, em meio a uma nova uma crise política, em que seus coronéis brigavam pelo poder na Câmara Municipal e pouca atenção davam para os problemas de ordem social causados pelos recentes estragos originados pelo cólera, a Vila foi assolada por uma nova epidemia, agora de varíola.

A doença, segundo documentos oficiais, transformava aos poucos a pequena vila em deserto, fazendo com que o comércio fechasse as portas, a igreja não funcionasse regularmente e os habitantes dos “sítios” deixassem de freqüentar a ‘Rua da Frente’.

Mas os problemas não se restringiam somente as conseqüências causadas pelas “pestes” que assolaram a vila, pois os anos que se seguiram, para os sobreviventes de tantas catástrofes, não foram mais fáceis. Precisavam agora, aprender a conviver com os reflexos dos abalos políticos que ocorriam na capital da Província (Recife), causados pela transição do Império para a República.

Pelo interior do Brasil, a implantação do novo regime se dava através da “velha estrutura dos coronéis e dos proprietários de terra” ⁴⁸, sem que por parte dos republicanos, mais preocupados com a política, fosse tomada também nenhuma atitude de ajuste econômico.

Em 1857, a Vila de Caruaru é elevada a categoria de cidade pela Câmara Municipal, em Recife, e passa a se chamar Caruaru. Considerando-se a existência de uma feira importante para aquela região são construídas, na segunda metade do século XIX, uma estrada e uma ferrovia que transformaram a pequena Caruaru num nó de vias de comunicação entre a Capital, a Zona da Mata, o Agreste e parte do Sertão, permitindo assim que a atividade comercial se intensificasse.

Mesmo tendo que lutar contra os problemas políticos, com o descaso e com o silêncio das autoridades e, principalmente com as secas, um problema crônico no agreste e no sertão nordestino, e sem que uma única providência efetiva fosse tomada para garantir as colheitas em épocas de estiagem, ainda assim, as pequenas propriedades, “as roças” ou “roçados”, começaram a aparecer no agreste pernambucano como propulsoras da policultura e principais produtoras de cereais, de plantas leguminosas, de frutas, do algodão, dos queijos, da manteiga que, no caso de Caruaru, eram canalizados para a feira da cidade, ganhando importância a cada ano, pois encontravam agora canais mais efetivos para sua comercialização.

A fundação da feira de Caruaru data do século XVIII, por iniciativa do herdeiro e proprietário das terras, o capitão José Rodrigues da Cruz.

A feira, apresentando características da organização econômica da Idade Média, nasceu sem dúvida da necessidade de se promover o contato entre o produtor rural e a população que começou a se aglomerar nos arredores da Vila.

Assim como as feiras medievais portuguesas tiveram o seu desenvolvimento ligado às festas religiosas, a feira de Caruaru parece ter sofrido a mesma influência. A Festa do Caruru, nascida ainda na mesma época de surgimento da feira, e conhecida inicialmente como a Festa de Zé Rodrigues e

⁴⁸ BARROS, Souza . *A década de 20 em Pernambuco*. Rio de Janeiro, Editora Paralelo, 1972.p.53.

depois como a Festa da Mãe de Deus, atraía a cada ano mais visitantes à Vila do Caruru.

Em 1849, sob o comando de um pároco da Vila e com o apoio dos comerciantes e ricos fazendeiros da região, a festa de fim de ano se transformou no maior e mais movimentado evento do Agreste.

Após tantas idas e vindas, pedidos e disputas na Câmara Municipal, o local de acontecimento da feira semanal da Vila de Caruru foi determinado definitivamente, ao final do ano de 1853, pela Câmara Municipal, na Rua da Frente, mais tarde conhecida como Rua do Comércio, onde acontecia também a festa de Natal e a festa da passagem de Ano.

Ao final do século XIX a feira de Caruaru, que até então já tinha aumentado desordenadamente, toma impulso, cada vez maior, com a abertura da estrada que ligava a Zona da Mata ao Sertão, como também com a abertura da estrada de ferro que interligava o litoral pernambucano a região onde hoje se localiza a cidade de Salgueiro, alto sertão pernambucano. Caruaru se transformou assim em entroncamento rodoviário e ferroviário do agreste pernambucano.

Além da produção agrícola e pecuária da região, a feira apresentava cada vez mais características similares às das organizações medievais portuguesas, nas quais se concentravam produtores e mercadores de toda uma vasta região, comercializando todos os tipos de produtos, desde tecidos até sapatos e louças.

A concentração de produtos num só dia e num só lugar atraía cada vez mais compradores à feira, bem como mercadores motivados pela oportunidade de comercializar seus produtos.

As festas, a feira, o clima agradável e a boa comida, além da facilidade de acesso à cidade atraíam também famílias recifenses que se hospedavam sob a hospitalidade das famílias ricas e também mais humildes da cidade . A fama da cidade começou a ultrapassar as fronteiras do agreste espalhando-se pelo litoral e também pelo sertão pernambucano.

Caruaru se firmava, então, como uma cidade comercial, embalada por

“... uma pequena burguesia, de hábitos sedentários, (que lá) se fixou e (...) (contribuiu) para o progresso desse núcleos e para a formação futura de uma riqueza comum que não (a) da monocultura canavieira” (BARBOSA, Lima Sobrinho In :SOUZA Barros,1972 . p.47).

2.3 – O desenvolvimento da atividade ceramista

A atividade ceramista na região de Caruaru parece ter encontrado vários fatores favoráveis ao seu desenvolvimento e proliferação:

- O primeiro pode ser relacionado à abundância do barro, próprio para a produção, existente às margens do Rio Ipojuca;
- O segundo relaciona-se à tradição herdada dos índios na confecção de utilitários.
- O terceiro está relacionado à agricultura de subsistência. Em função do clima semi-árido e da falta de recursos dos pequenos agricultores para manterem-se em época de secas prolongadas, sobrava apenas uma pequena parte da produção agrícola, que não seria consumida no ambiente doméstico, para a comercialização. Sendo assim, a cerâmica viria como renda complementar para manter o sustento da família.
- O quarto relaciona-se aos altos custos dos utilitários de porcelana importadas de Portugal e acessíveis somente às classes mais abastadas, o que também influenciou no aumento do consumo dos utilitários de barro pelas camadas mais populares.
- Por fim, um quinto fator, provavelmente **o principal**, propiciou a proliferação da atividade ceramista na região a comercialização de produção via feira de Caruaru.

No início do século passado, a feira atraía compradores e visitantes de todas as partes do estado, proporcionando às ceramistas da região (louceiras de barro) um mercado mais amplo para comercialização da sua produção. A oportunidade de conseguir renda extra para a família incentivava, cada vez mais,

um número maior de mulheres a se inserir na prática ceramista, pois a demanda por cerâmica utilitária cresceu com a importância da feira e da cidade.

2.4 – A Cerâmica Figurativa

A prática da cerâmica figurativa entre os povos indígenas brasileiros já existia antes da chegada dos primeiros colonizadores ao Brasil. Alguns grupos, por inúmeras questões⁴⁹ que não cabe aqui discuti-las, desenvolveram a cerâmica figurativa de forma mais intensa. Pode-se citar o povo Carajá, os habitantes da Ilha de Marajó e alguns povos da chamada cultura Santarém. Entretanto, não encontrou-se registros da prática da cerâmica figurativa entre a nação Kariri.

Com a introdução da cerâmica artística e artesanal pelos portugueses no Brasil, pode-se concluir que elas se tornaram a referência para a iniciação da cerâmica figurativa na região de Caruaru.

Entretanto, se em outros lugares do país a dominação religiosa influenciava o começo da prática ceramista figurativa através da confecção de imagens de santos religiosos, em Caruaru, por outro lado, a primeira manifestação da cerâmica figurativa entre os ceramistas utilitários, aconteceu a partir da “louça de brincadeira”.

Renné Ribeiro em seu livro “Vitalino, um ceramista popular do nordeste”, fala sobre o aparecimento da ‘louça de brincadeira’ na feira de Caruaru:

“Foi com a função de brinquedo para as crianças que começaram a aparecer na feira os bonecos de barro. A princípio nem eram bonecos, eram miniaturas da louça utilitária doméstica, ou

⁴⁹ Não é pretensão deste estudo discutir o desenvolvimento da cerâmica artística entre os grupos indígenas brasileiros, e sim contextualizar o aparecimento e a disseminação da cerâmica figurativa na região de Caruaru.

*mealheiros*⁵⁰, ou *paliteiros com formas de animais e réplica em barro dos objetos de cerâmica importada de Portugal*⁵¹,

A fragilidade dos brinquedos de barro não lhes garantia grande duração, quebrando-se facilmente nas mãos das crianças. Porém o baixo preço pelo qual eram comercializados garantia aos ceramistas a venda constante da sua produção. Dessa forma, paralela a atividade ceramista utilitária, desenvolvia-se a produção da louça de brincadeira, que também era comercializada na feira de Caruaru.

2.5 – Vitalino Pereira dos Santos- o precursor da arte figurativa do Alto do Moura

Nesse contexto histórico e social, anteriormente descrito, nasce em 10 de julho de 1907, no Sítio Campos, povoado vizinho ao Alto do Moura, Vitalino Pereira dos Santos.

O pai, Marcelino Pereira dos Santos, era um pequeno agricultor e a mãe, Josefa Maria dos Santos, “louceira de barro”.

A falta de escolas na zona rural e as longas distâncias que deveriam percorrer para freqüentar as escolas da cidade impediam que as crianças mais pobres dessas comunidades tivessem acesso a qualquer tipo de educação. Dessa maneira, as meninas e os filhos homens menores, que ainda não podiam seguir para o trabalho com a enxada, ficavam ao lado da mãe, enquanto esta cuidava dos afazeres domésticos e da produção de utensílios de barro.

“ *Criei-me trancado vivo*” declarou Vitalino a Renné Ribeiro, a respeito da sua vida em criança.

⁵⁰ Mealheiro – cofrezinho ou caixinha com uma fenda por onde se junta dinheiro.

⁵¹ RIBEIRO, Renné. *Vitalino, um ceramista popular do nordeste*. 2.ed. Recife, PE: IJNPS, 1972. p 7.

E foi assim que o menino, ainda bem pequeno, passava os seus dias convivendo com o ofício da cerâmica realizado por sua mãe e, mesmo de forma lúdica, já demonstrava seu gosto pela manipulação do barro.

A curiosidade natural levou o garoto a investir nas sobras de barro da produção materna e iniciar uma brincadeira que envolvia a criação de bichinhos de barro. Foi então que com apenas seis anos de idade, Vitalino criou sua primeira peça *“um caçador de gato maracajá”*⁵².

A peça foi levada à feira junto com a produção da mãe do menino e vendida a uma turista do Recife que encantou-se pela sua rusticidade e singeleza, encomendando, inclusive, mais cinco peças para a semana seguinte.

Vitalino começava então a sua própria produção. Durante a semana fazia bichinhos de barro que eram vendidos por seu pai e seu irmão na feira de Caruaru, às quartas-feiras e aos sábados. Apurava mais dinheiro com os “cavalinhos” que a mãe com suas panelas. O que no início era apenas uma brincadeira, tornou-se uma atividade produtiva, remunerada e sujeita aos meandros do mercado.

Entretanto, verificou-se através desta pesquisa, que uma grande lacuna permeia o processo de criação e de desenvolvimento do seu trabalho com o barro entre o período de sua infância e o da fase adulta.

Segundo a versão de Renné Ribeiro, elaborada a partir de conversas com o próprio Vitalino, o autor cita que somente após os vinte e um anos de idade foi que o ceramista se aventurou na criação de figuras humanas.

“Tinha muito soldado aqui em Caruaru e eu achei bonito aquela revolta da Paraíba(...) Eu nunca tinha visto aquele exército e achei bonito. Bati a mão no barro e fiz os grupo de soldado e trouxe prá feira...”. (RIBEIRO, 1972, p. 09)

⁵² Severino Pereira dos Santos, conhecido como Severino Vitalino, concedeu dois relatos à pesquisadora: Um em 06/01/2000, captado somente com o gravador portátil e um segundo relato, captado com a câmera de vídeo em 15/01/2001. A Informação citada foi extraída do relato concedido por Severino Vitalino em 06/01/2000. p 4

Na busca por respostas que pudessem explicar o período compreendido entre as duas principais fases de descoberta do artesão, a da infância com a produção dos 'brinquedos' e a da fase adulta quando o artesão inicia a produção das figuras humanas, procurou-se em estudos sobre núcleos artesanais em comunidades rurais elementos culturais análogos que pudessem servir de base para elucidar o contexto da trajetória artesanal desse artista e ajudar na compreensão do contexto em que se desenvolveu a arte da cerâmica na vida do artesão.

No estudo de Sônia Missagia Matos sobre gênero na produção artística de peças de cerâmica em algumas comunidades do Vale do Jequitinhonha⁵³, ela observou que a arte do barro sempre fez parte do mundo doméstico e, desde que nascem tanto os meninos quanto as meninas aprendem a lidar com o barro, mas a medida em que vão crescendo, as meninas continuam a praticar o ofício, enquanto os meninos enveredam por outros caminhos.

Esses fatos culturais apresentam uma grande semelhança com aqueles ocorridos na comunidade rural onde nasceu e cresceu Vitalino.

Apesar do rendimento com as peças de barro, o pai de Vitalino introduzia e incentivava o filho ao trabalho no roçado, como conta Ribeiro:

“ o pai prometera-lhe uma calça, a fim de levá-lo a cidade, na Quarta-feira seguinte, caso ele apanhasse a mamona e o algodão(...)” . Nessa época, tinha então nove anos de idade.”(grifo da autora) (RIBEIRO, 1972, p.7)

Severino, filho de Vitalino conta sobre as imposições do avô:

“ Meu avô queria que ele seguisse, começasse a trabalhar, porquê meu avô era agricultor, não tinha outra profissão naquela época. Mas como minha vó fazia louça de barro, prato, panela, jarra

⁵³ MATTOS, Sônia Missagia. *Artefatos de Gênero na arte do barro*. 1998.(Tese de Doutorado), IFCH – UNICAMP,SP.

*d'água, esse tipo de louça que servia pra nossa casa, então ele começou tirando um pedacinho de barro... Meu avô as vezes exigia que ele fosse pro roçado, mas ele insistia sempre em trabalhar até que chegou a esse ponto de aprender essa arte maravilhosa para o nosso Brasil.*⁵⁴

Mas, mesmo continuando sua pequena produção de brinquedos de barro, uma história contada a Manoel Eudócio⁵⁵, por seu pai, nos leva a crer que Vitalino já adulto, ainda trabalhava na roça, por imposição do pai:

“... meu pai disse que tava trabalhando num adjunto⁵⁶, muita gente trabalhando na roça, uns quinze vinte homens, aí deu uma chuva, choveu muito, ele com os pés descalço tudinho trabalhando, aí um barro bem ligado como coisa de barro de formigueiro, aí Vitalino pegô, ele (era) solteiro ainda nesse tempo, pegô um barro assim, aí modelô do jeito de um boneco, pegô do mesmo barro botô uma enxada nas costas (do boneco) e disse: “ôi mininos vocês trabalhando aqui”.

Com base nesse estudo, e através dos relatos dos informantes, foi possível deduzir que Vitalino, vivendo numa comunidade em que a produção da cerâmica utilitária era função exercida pelas mulheres e crianças, a medida em que foi crescendo viu-se obrigado a participar dos trabalhos no roçado junto com os irmãos e os outros homens, se dividindo entre a roça e sua produção artesanal, ficando, portanto, com poucas oportunidades para desenvolver a sua criatividade., até a época da emancipação, como nos conta Severino (2001, p. 2):

⁵⁴ Relato de Severino Vitalino concedido em 15/ 01/2001. p 2

⁵⁵ Manoel Eudócio é artista figureiro do Alto do Moura. Foi discípulo de Vitalino junto com Zé Caboclo e conviveu muitos anos com o ceramista antes da sua morte. Manoel Eudócio concedeu seu primeiro relato à pesquisadora em 31/12/1999. Cit. p.16.

⁵⁶ Adjunto ou adjuntório = mutirão

“Ele chegou a casar-se e foi quando ele(...), o rapaz depois dos 18, 20 anos ele começa a tomar uma atitude mais diferente. Então foi o caso dele. Ele não tinha outra profissão, não tinha leitura, não tinha estudo nenhum, mas conhecia da cultura, da arte. Então foi isso que ele continuou e sobreviveu toda vida...”

Conforme o relato de Severino e a versão de Ribeiro, deduziu-se que a partir do casamento, conquistando a independência em relação ao pai, foi que Vitalino pode retomar de maneira mais intensa a sua produção e desenvolver a sua criação. É preciso considerar também que esse período, apesar de longo, fez parte de um processo gradativo de domínio das técnicas artesanais pelo artesão.

Porto Alegre(1994, p.60) identificou, em alguns núcleos artesanais do Ceará, que os artesãos que trabalhavam com a cerâmica figurativa passaram a criar suas próprias obras após um longo período de vivência no trabalho com a cerâmica utilitária. Esse mesmo processo de aprendizagem também foi identificado no estudo de Mattos(1998, p.92) com os artesãos do Vale do Jequitinhonha.

Provavelmente esse mesmo processo se repetiu na trajetória do ceramista pernambucano, pois o próprio Vitalino parecia ter plena consciência desse aprendizado:

“O primeiro meu fabrico de trabalho⁵⁷, adepois que estava exercitado foi os soldado.(...) foi o primeiro que estudei ⁵⁸”.
(RIBEIRO,1972, p. 09)

⁵⁷ O fabrico de trabalho a que Vitalino se referiu era sua produção de 'louça de brincadeira' que garantia o sustento da família.

⁵⁸ Estudar a peça para Vitalino significava o fazer elaborado, utilizando-se do “método de tentativa e erro”.

Todavia, mesmo iniciando a criação e a produção das figuras humanas, o artesão não abandonou a produção da louça de brincadeira que era comercializada na feira de Caruaru. O casamento, de cuja união nasceram seis filhos: Amaro Pereira dos Santos, Manoel Vitalino dos Santos, Maria Pereira dos Santos, Severino Pereira dos Santos, Antônio Pereira dos Santos e Maria José Pereira dos Santos, fez com que o ceramista, ainda sem notoriedade, dividisse seu tempo entre a produção recém iniciada dos “bonecos de barro” e, a da louça de brincadeira⁵⁹ que garantia-lhe a renda para o sustento da família.

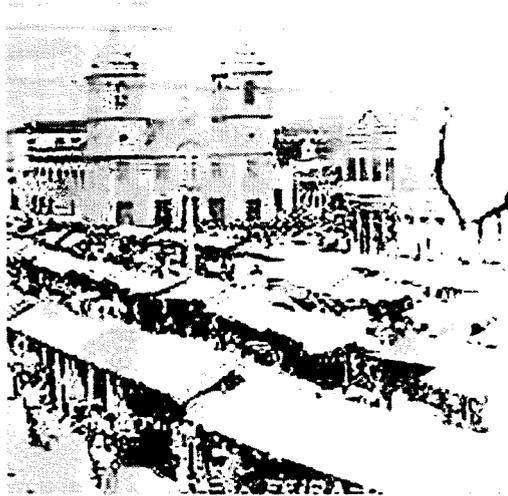
Por volta de 1945, a feira de Caruaru já era a maior de todo o Estado de Pernambuco. Reunia um farto comércio que apresentava grandes proporções, com gente da terra que se concentrava para vender seus produtos aos compradores da própria cidade, das cidades vizinhas e aos turistas que começavam a aparecer, vindos principalmente do Recife.

Nelson Barbalho descreve a feira de Caruaru numa versão caricata, mas que demonstra bem as suas características na época:

*“Nela existe fartura quase em excesso – de frutas, verduras, carnes(...) de farinhas, de feijões os mais variados, de matutos caricaturais, de cachaceiros divertidos, de doidos mansos, de mulheres boazudas, de bolos-de-goma(...) de ervas medicinais, de passarinhos engaiolados, do diabo a quatro, pois não (...) E tem tudo mesmo que a gente quer, inclusive arame esticado, reproduzindo som de violino, coisa tão estrambótica que, um dia, deixou um turista made in USA entre maravilhado e de queixo caído a mirar e remirar a geringonça, sem entender patavinas.”*⁶⁰

⁵⁹ Louça de brincadeira é considerada até hoje pelos artesãos como todo o tipo de cerâmica em miniatura, seja ela figurativa ou utilitária, utilizada ou comercializada como brinquedo para crianças.

⁶⁰ BARBALHO, Nelson. *País de Caruaru. Subsídios para a história do Agreste*. Caruaru, PE: FAFICA, 1974. p.194.



Feira de Caruaru - 1955

(Jornal – A Vanguarda)

E era justamente nessa efervescência comercial e cultural, que Vitalino comercializava seus “calungas” ⁶¹, obtendo o sustento para sua família de oito pessoas.

A Feira de Caruaru não atraía só os turistas, mas também artistas e intelectuais ávidos em vislumbrar a cultura regional na amálgama de artesãos, vendedores, artistas e compradores que interagem no espaço da feira. Entre os intelectuais, um olhou para os bonecos de Vitalino de maneira especial e descobriu no ceramista de Caruaru, o artista; foi Augusto Rodrigues, um recifense, que residindo no Rio de Janeiro, era desenhista de extremado talento, homem de múltipla expressão artística; ilustrador e caricaturista dos principais jornais do país de 1934 até 1960.

Augusto Rodrigues sempre manteve estreitas relações com o grupo de renovação artística do Recife, desde o seu início. Souza Barros cita um depoimento de Luís Jardim bastante elucidativo a respeito dessa relação:

⁶¹ Calunga - Nome dado aos bonecos e bonecas de brinquedo, pelos habitantes do interior de Pernambuco.

“Nos arbores da paixão por Pernambuco, Cardozo, Bandeira(o pintor), e eu (e creio que Augustinho Rodrigues tomou parte) também fizemos uma exposição de arte moderna e de expressão separatista. Não vendemos nada, creio até que não se fez sequer o registro jornalístico de tão ousada exposição.” (BARROS, 1972, p.162)

Augusto Rodrigues promoveu também o I Salão de Arte Moderna de Pernambuco em 1933 e outras exposições nas principais galerias do país, inclusive nos Museus de Arte Moderna. Ele não era só um artista, mas um homem imbuído de um forte sentimento de valorização da arte brasileira e da sua divulgação.

Referenciado pelos valores e pelos ideais modernistas e regionalistas, Augusto Rodrigues encontrou Vitalino numa de suas visitas a feira de Caruaru no ano de 1945, encontro que marcou para o artesão o início de sua projeção como artista popular.

Pelas mãos de Augusto Rodrigues, Vitalino é apresentado à imprensa e à classe erudita, tendo fotos de seus bonecos publicadas em várias revistas do Brasil⁶². Em 1947, o desenhista também promoveu uma exposição com bonecos de Vitalino, na cidade do Rio de Janeiro.

De certo a mudança que se processou no panorama artístico brasileiro e mundial, através dos movimentos de renovação artística, foi decisiva para a projeção do ceramista. Todavia, essa valorização pode ser explicada tomando por base o estudo de Porto Alegre (1994, p.20), onde ela observou que:

“Ao sair de seu lugar de origem pela mão de estudiosos, colecionadores e especialistas no campo artístico, (é que) muitos

⁶² Segundo Folder publicado pela Casa da Cultura com a cronologia de Vitalino consta que o Ceramista teria tido foto de seus bonecos publicadas em revistas internacionais, entretanto, durante todo o período de realização desta pesquisa não conseguiu-se localizar quais teriam sido essas publicações.

desses objetos ganham um novo status... tornando alguns de seus autores conhecidos e tirando-os do anonimato.”

Dessa forma, atraídos pelo trabalho do artista, começavam a chegar até Vitalino, em Caruaru, os colecionadores, os turistas e os intermediários interessados em adquirir suas peças, aumentando assim, sobremaneira, as possibilidades de comercialização da sua arte. Entretanto, junto com o interesse pelas peças, esses atores sociais, começaram a exercer várias influências no seu fazer artístico e no ordenamento da sua produção.

Embora externamente tenha ocorrido uma mudança na classificação do seu trabalho, para ele(Vitalino) a sua arte tinha como referência conceitual o ofício, a atividade produtiva que não impedia a feitura de várias réplicas de uma só peça.

Mesmo com o trabalho de valorização realizado por Augusto Rodrigues, não era possível para o ceramista de Caruaru vender suas peças por preços de “obras de arte”. Ora, Vitalino despontava como artista reconhecido por eruditos e intelectuais, apresentado pela imprensa ao Brasil e ao mundo, mas não deixava de ser um artista do povo, cuja obra não funcionava em termos mercadológicos como elevadora de status do colecionador, nem de capital dos ricos apreciadores de arte, até porquê a fragilidade do trabalho no barro que se supunha ser de alto risco pela facilidade com que se quebrava, além das réplicas de uma mesma peça, também contribuíam para a não elevação dos preços de seu trabalho.

Dessa maneira, acessível pelo seu preço, apesar de fazer parte do acervo de alguns colecionadores respeitados, como o próprio Augusto Rodrigues, os “bonecos” de Vitalino passam a chamar a atenção de uma outra categoria de comerciante, mais interessada nos lucros do que na qualidade artística: os intermediários.

A “rusticidade plástica” dotada de uma criação original representando a cultura do homem rural nordestino, que tanto encantou aos eruditos brasileiros e estrangeiros, chegava a classe média como a caracterização do pitoresco, do folclórico, possuindo uma função decorativa, mas acumulando o status de ser

“produzida” por um artista reconhecido pelos meios acadêmicos e pela imprensa, apesar da sua origem “popular”.

Diante do baixo valor de comercialização das suas peças, não lhe restava outra alternativa senão a de aumentar a sua produção para obter uma renda melhor, organizando então sua produção em base familiar. O filho mais velho, Amaro, e outro, Manoel, são iniciados na fabricação dos bonecos, já que todos os outros, desde bem pequenos, assim como Vitalino, aprenderam por tradição a arte da cerâmica.

Os intermediários, então, começaram a comprar peças em maior quantidade, produzidas pelo pai ou pelos filhos, aproveitando-se da recente divulgação sobre o artista e da dificuldade de aquisição de suas peças, já que morando no interior pernambucano o acesso ao seu trabalho ficava restrito, de certa maneira, aos que visitavam a Feira de Caruaru.

No entanto, se por um lado, o intermediário pagava um preço muito mais baixo do que os turistas pelas peças do artista, de outro, era também o elemento responsável pela garantia de melhores vendas para o pequeno “fabrico”⁶³ que se expandia via produção familiar.

Mas, a presença do intermediário ainda não se apresentava de forma ostensiva e significava apenas a venda de parte da sua produção, sendo a feira, ainda, o seu maior mercado.

Vitalino, porém, já percebia as suas dificuldades de manter os novos clientes em função da distância entre o local de sua moradia, a feira e o local de extração do barro. Ele contou a Renné Ribeiro que decidiu mudar para o Alto do Moura depois que um cliente do Sul o tinha procurado por toda parte chegando a sua casa as duas horas da tarde e declarado ao ceramista que ele parecia bicho, por viver no meio do mato. *“Tomei um choque grande, porquê(embora) na classe pobre eu sei pensá ”* declarou Vitalino ao antropólogo. (RIBEIRO, 1972, p.6)

⁶³ Fabrico- Nome usado pelos habitantes do interior pernambucano, para designar pequenas fábricas de produção artesanal.

Vitalino resolveu então mudar para o Distrito do Alto do Moura. Decisão essa que foi o detonador do processo de transformação dessa comunidade num núcleo artesanal de cerâmica figurativa.

Capítulo 3

O Núcleo Artesanal do Alto do Moura

O objetivo do segundo capítulo deste estudo foi estabelecer as causas que favoreceram a inserção e o desenvolvimento da atividade ceramista utilitária na região de Caruaru, traçando uma relação entre o delineamento da atividade artesanal e o desenvolvimento histórico da região e da cidade.

Não restam dúvidas que as condições geográficas e sócioeconômicas, relacionadas anteriormente, contribuíram fortemente para o desenvolvimento da atividade ceramista, mas no entanto, para se entender a disseminação da atividade no Alto do Moura, faz-se necessário, um exame do seu processo social de produção, ou seja, da criação, da produção e da circulação das peças artesanais figurativas, analisando as mudanças de contexto e de significado sofridas pela cerâmica ao longo da trajetória de surgimento e de crescimento do núcleo artesanal local.

De acordo com Cancline⁶⁴, as modificações ocorridas no processo de produção de uma comunidade artesanal freqüentemente decorrem de uma ampliação do mercado, favorecida pelos interesses da classe dominante capitalista em manter a hegemonia com as classes subalternas. À medida que as práticas capitalistas são introduzidas na produção artesanal das culturas populares, principalmente através da figura do intermediário, ocorre uma reelaboração na organização do trabalho, e na criação dos objetos.

Para o autor, no entanto, as mudanças não acontecem somente nas questões pertinentes a criação e a comercialização dos objetos, pois a medida que a trajetória social das peças artesanais se modificam em função da sua circulação, ocorre um processo de ressignificação e refuncionalização dessas peças, que anteriormente possuíam significados próprios para a comunidade que

⁶⁴ Cancline, Nestor Garcia. As culturas populares no capitalismo

as produzia, e passam a ter seus significados e usos alterados através do consumo externo.

A análise de Cancline, aplicada a esse estudo, é significativa para se entender de que maneira as relações sociais da comunidade artesanal do Alto do Moura com a sociedade mais ampla refletiram no surgimento e crescimento do núcleo artesanal.

Longe de pretender reduzir este trabalho somente a uma dimensão econômica do fenômeno, procurou-se afastar o conceito de artesanato identificado apenas com os seus aspectos lúdicos e folclóricos, mas demonstrar a sua dinâmica e a sua participação em toda a configuração sócio-cultural exercida na vida da comunidade ceramista do Alto do Moura.

Historicamente, a trajetória da atividade ceramista realizada no núcleo artesanal do Alto do Moura pode ser compreendida através de quatro fases diferentes vivenciadas por seus artífices. A primeira fase foi marcada pelo predomínio da cerâmica utilitária; a segunda fase é o momento da inserção da prática da cerâmica figurativa através de Vitalino que para o Alto do Moura mudou-se em 1948; a terceira pode ser considerada a fase da transposição da cerâmica utilitária para a cerâmica figurativa por parte de certos artesãos mais influenciados por Vitalino; e a quarta e última fase foi marcada pelo predomínio, incontestemente, da cerâmica figurativa na comunidade que se inicia nos anos 80 do século passado.

3.0 – A chegada de Vitalino ao Alto do Moura

Até o ano de 1948 o trabalho ceramista desenvolvido na comunidade limitava-se à confecção da “louça utilitária” e da “louça de brincadeira”, comercializados na feira de Caruaru, atendendo principalmente ao mercado local e produzida ainda somente por mulheres e crianças.

O relato de Manoel Eudócio⁶⁵ serve como um dos retratos da produção ceramista da época:

“ Quando eu comecei a trabalhar na arte do barro, naquela época, era somente cavalin, boizin, brinquedo de crianças. Minha vó fazia, vendia na feira de Caruaru e eu em casa, tirava bolinha de barro; comecei a fazer cavalinho, comecei a fabricar com oito anos de idade...”(Manoel Eudócio, 2001, p.1)

Desde a fundação da Vila até o começo do século XX nenhuma atitude efetiva por parte das autoridades havia sido tomada no sentido de solucionar ou até amenizar a falta de recursos hídricos necessários ao desenvolvimento agrícola da região. Em contrapartida, a aptidão do mercado local para o consumo de utilitários em barro, favorecido pela grande concentração de compradores na Feira de Caruaru, advindos de toda a região, parece ter sido o fator responsável pela proliferação da atividade ceramista utilitária na região ribeirinha de Caruaru, onde se localizava o distrito do Alto do Moura.

Mas, apesar da abundância do barro e da existência de uma significativa produção ceramista no Alto do Moura, a pequena produção individual feminina, que acontecia nas folgas do trabalho doméstico, aliada ao baixo preço das peças não eram suficientes para garantir as necessidades básicas familiares e, nem tão pouco, transformar a atividade na economia básica da comunidade. Sem contar que o homem, no início do século XX, segundo a visão patriarcal corrente na cultura nordestina, deveria exercer o papel de provedor da família, e a atividade remunerada feminina deveria ter papel secundário no orçamento familiar.

Sendo assim, ao final da década de 40, a economia básica do Alto do Moura ainda se baseava fundamentalmente na agricultura de subsistência, que consistia em pequenas lavouras de milho e de mandioca.

⁶⁵ Manoel Eudócio concedeu um segundo relato à pesquisadora, gravado com câmera de vídeo, em 13/01/2001.

Seu João José⁶⁶, artesão da época de Vitalino e que também trabalhava na agricultura, traça um pequeno contexto da vida do homem rural do Alto do Moura, forçado a migrar sazonalmente para prover o sustento familiar.

“Porquê a vida da agricultura foi uma vida muito sofrida viu, muito sofredora a vida na agricultura, nunca ajudô ninguém a agricultura. Pertenceu a classe de gente pobre nunca o governo deu valor, ao que pertencia a agricultura.

Era... a gente trabalhava na agricultura mas num ajudava em nada, porquê num tinha(...) Prefeito nenhum colocava uma máquina prá arar a terra pro povo trabalhá, num era? Num trabalhava de jeito nenhum. A gente trabalhava somente (com) a cocha da gente sem podê. Trabalhava as vezes pquinho mesmo, o que lucrava... o que lucrava dentro de três, quatro mês, comia(...) Chegava no fim do ano, cadê agricultura valendo de jeito nenhum. Corria, ia-se trabalha no...no Sul. (...) Saía mês de setembro daqui do Norte ia pro Sul, pro Sul trabaiá lá, ia trabalhá nas usinas. Ajudava também, trabalhava até o mês de dezembro, voltava aqui, pra casa”

Com a chegada de Vitalino ao Alto do Moura, abriu-se uma nova perspectiva para essa comunidade. A fama entre a classe erudita, conquistada através da imprensa escrita, facilitava de certa maneira a comercialização de seus bonecos e já atraía a sua casa colecionadores, intelectuais e intermediários, gerando a curiosidade da comunidade local e o interesse pelo seu trabalho que atraía tantos compradores.

⁶⁶ Relato oral, captado em gravador cassete, concedido à pesquisadora em 28/12/1999. p.1

3.1 – O processo de disseminação da cerâmica figurativa: Vitalino e seus discípulos

A dificuldade de manter as lavouras em épocas de seca e, inclusive, a falta de recursos e ferramentas mais adequadas, que tornavam o trabalho do homem no campo pouco lucrativo, provocaram um novo olhar de alguns desses homens da comunidade sobre o trabalho artesanal de Vitalino. Homens que, mesmo antes de chegar a adolescência, abandonavam o trabalho com o barro para se dedicar as lavouras, por entender que a atividade ceramista era um legado cultural do grupo feminino, começaram então a romper com uma visão cultural herdada e a vislumbrar a possibilidade de inserção em uma nova atividade econômica que seria capaz de suprir sua sobrevivência de forma mais amena e constante.

A partir de então, alguns membros da comunidade do Alto do Moura começaram a se aglomerar na casa de Vitalino para vê-lo trabalhar, enquanto outros, que já detinham a técnica da confecção da louça de brincadeira, se iniciaram na confecção das figuras humanas.

“Vi Vitalino trabalhando, aí eu fui chegando lá pra casa dele, ele morava ali onde é o museu hoje... a casinha dele (...) aí comecei a olha, olhando eles trabaiaá, trabaiano ele e os filhos, tudo sentado no chão(...)Aí pegava um bolinho de barro, levava de casa, chegava lá começava olhando eles fazerem aqueles bonequinho, eu olhando pra vê se fazia do mesmo jeito, pra vê se aprendia a fazê do mesmo jeito.”(João José, 1999, p.1)

“... quando foi em 1948, aí Vitalino veio morá aqui no Alto do Moura e eu vi os boneco dele na feira de Caruaru, que eu ia na feira com minha avó. Aí chegando em casa eu (disse) vô fazê um boneco daquele. Aí quando eu cheguei em casa comecei a modelá o boneco, aí eu sei que deu certo...”(Manoel Eudócio, 1999, p.1)

A inserção da cerâmica figurativa entre os membros da comunidade, segundo o relato dos artesãos, está diretamente ligada ao preço dos bonecos de barro em relação ao das outras cerâmicas produzidas no local. É possível vislumbrar essa diferença através do relato de Manoel Eudócio(1999, p.1):

“A primeira vez que levei prá feira vendi muito boneco a um senhor do Rio. Aí ele chegô e disse:

- Vitalino, esses boneco aqui é seu?

Naquela época que vendia ... forrava assim o calçamento... no chão.

Aí ele disse:

- Não, isso é do meu discípulo Manoel Eudocio, que tá começando a fazer!

- Ah! Tá muito bom, vô compra uns boneco dele.

Aí me comprô cinco boneco por setenta e cinco mireis(mil réis)naquela época. Aí eu (Manoel Eudócio) fiquei bem feliz, bem alegre, porquê era um dinheiro que eu nunca tinha visto.

Fiquei tão admirado com aquele dinheiro que pra mim não acabava mais, porquê era muito dinheiro naquela época, dinheiro de mais. Aí cheguei em casa falei pra minha vó,(que) foi quem me criou, que minha mãe morreu, eu fiquei com três anos de idade, aí ela disse prá mim:

- Mai Manoel, onde foi que tu arrajô esse dinheiro todo?

- Foi um dotô que chegô do Rio e comprou meus bonecos!(...) vendi a quinze mireis cada um. Aí só sei que achei que dava mais resultado que fazer os cavalin pra vende por cem, duzentos reis naquela época. Aí comecei fazer, dá início a esse trabalho...”

É importante observar que a disseminação da cerâmica figurativa entre a comunidade do Alto do Moura não aconteceu de um momento para o outro, mas se deu através de um processo gradativo. Isso porque, existiam outros fatores necessários a proliferação da atividade.

Nos estudos realizados por Maria Sylvia Porto Alegre no Ceará e por Sonia M. de Mattos no Vale do Jequitinhonha, foi possível identificar que os artesãos que se inseriam na atividade ceramista figurativa possuíam longos anos de aprendizado na fabricação da cerâmica utilitária. E, nesse mesmo sentido, pode-se situar a inserção da atividade figurativa na comunidade do Alto do Moura a partir dos artesãos que já trabalhavam com o barro e, principalmente, daqueles que já produziam a louça de brincadeira. O aprendizado do trabalho com a figuração humana realizava-se de maneira mais rápida com aqueles que haviam herdado as técnicas através da tradição familiar, como a louça utilitária.

Dessa forma, o processo de disseminação da prática figurativa dependia de uma cadeia de aprendizado, que se formaria somente com o tempo, pois como conta João José, Vitalino, ao contrário do que sempre foi divulgado, não impedia as pessoas de freqüentarem a sua casa, mas também não ensinava a todos as suas técnicas para a confecção dos bonecos:

“ Pesquisadora – Ele (Vitalino) ensinou a muita gente seu João?

João José – Acho que pouco. Desses tempo que ele veio de lá, quando ele veio do lugá onde ele morava, dos Taxó(...)... aqui já uns foram aprendendo com os outro. Já eu aprendi com ele. Os outro que morava aqui perto de mim já ficaram olhando eu trabalhando, já vinha aqui(...) Os outros já foram aprendendo com os outros, os outros que morava já... perto de...perto de Zé Caboclo já via ele trabalhando,(...) aprendendo também, e assim foi se estendendo(sorrisos).” (João José, 1999, p.10)

Sem o conhecimento das técnicas para a produção dos “bonecos” mesmo aqueles que já trabalhavam anteriormente com a cerâmica utilitária tinham dificuldades no processo de produção da cerâmica figurativa, como mostra a fala de João José(1999, p. 24):

“ Num conhecia(a técnica)...(sorriso)num conhecia achei que fosse só botá no fogo(gargalhada). Era mesmo que um carro de pipoca (sorriso). Pronto perdi o trabalho. Bonequinho feito. Mas quando eu olhava tava (tudo estourado)...

- *Por que foi?*
- *Ah, vocês num ocaram o boneco não?(perguntou Vitalino)*
- *Não o boneco foi maciço mesmo*
- *Ah! Pequininho não, pequeninho num faz assim não. Faz essa perna mais grossa um pouquinho... e depende(ndo) do barro também! O barro sendo fraco(é ocado)... sendo muito forte pode fazê ele maciço.”*

O relato de Manoel Eudócio (2001, p.7) reforça a linha de pensamento em relação a divulgação das técnicas pelo ceramista e relaciona ainda um dos motivos pelos quais Vitalino evitava a proliferação desordenada da produção de bonecos:

“ - Vitalino dizia : - Oi Manoel Eudócio, quando chegá uma pessoa na sua casa perguntando como é que faz o boneco não ensine não. Oi, isso vai ficar de um jeito que ninguém vai querer mais.Porquê tem muito, fica muito.

- *Mas tem que sobrar né Vitalino?*
- *Mais não, não, a gente não ensina tudo quanto sabe não. Que aí tem um intepre da onça assim com o gato. Que o gato não ensinou o pulo prá onça pra trás não, só ensinou prá frente. Aí o sujeito nunca ensina. A gente nunca pode ensiná tudo o que sabe, né.*

Aí eu dava risada.

- *Oi vai ficá, ele dizia, de preço que nem banana na feira.”*

O ceramista demonstrava ter consciência da lei da oferta e da procura, sabendo do valor das peças respondia a relação com a procura delas no mercado e que, apesar do vislumbre dos turistas e dos colecionares que pagavam bons preços por suas peças, ainda parte da sua produção, naquela época, era absorvida pelo mercado local na forma de brinquedo para as crianças.

“Naquela época passada é...passada era o seguinte, ele num tinha comércio tanto como hoje. Oi, quando era eu e... Zé Caboclo e Vitalino, era... era um comércio, vamô dize, (...) num tinha divulgação de vende bem, que ninguém comprava prá revenda naquela época, somente o turista quando chegava prá compra(...) Eu, Vitalino e Zé Caboclo naquela época, vendia muito prá qui, o pouco que fazia levava prá feira. Era um... pessoal assim frio prá comprá. O pessoal de Caruaru mesmo comprava prá..., aqueles boi bonito de Vitalino, prá dá prá criança brincá. Naquele tempo é cinco milreis...dois milreis naquela época. Tinha outras pessoas que dizia : - É, teve gente da minha família (que) mandô pedi, que eu mandasse uns boneco desse prá São Paulo(...) eu num gosto dessas coisas não, num gosto de coisa de barro, mas... eu vô comprá que ele pediram: Oi trás um bonequinho de Caruaru pra mim.” (Manoel Eudócio, 1999, p.2)

Severino (2000, p.5) também conta sobre as dificuldades iniciais para vender regularmente a produção da cerâmica:

“Ele num vendia muito não. Naquela época, o trabalho era manual, era um poco devagar, e...então ele num vendia... Prá ser positivo num dava... o trabalho que ele... que nós trabalhava, ganhava na época, quase muito mal dava para a alimentação, somente para alimentação. Então era uma coisa difícil demais.”

Existia também a questão da sazonalidade das vendas, como conta Manoel Eudócio (2001, p. 4) :

“Além do que se vendia pra revenda, os turista que ficava em Caruaru, a gente ficava oi na época de(do) mês de janeiro, mês de julho, a gente não tinha o que vender. Vendia tudo, tudo nesse mês de janeiro, mês de julho. Carnaval (...) não era muito bom.”

Foi possível compreender que apesar da cerâmica figurativa se apresentar como uma alternativa economicamente mais viável para a sobrevivência do que a cerâmica utilitária, ainda não existia, de início, um mercado capaz de absorver uma produção maior de “bonecos”, pois o relato de Severino Vitalino revela que seu pai, também cultivava um pequeno roçado durante certa época do ano para ajudar no sustento da família:

“Trabalhou prá sobreviver, assim, a limitação somente, não para negócio. Ele trabalhava do mês de março até o mês de julho prá colher algum milho e feijão. A roça era mesmo mandioca pra fazer farinha. Então era isso. Não(plantava) pra vender, só dava mesmo pra alimentação dos seis filhos, com ele e minha mãe. Então era isso a única renda que nos ajudava, o nosso trabalho (do barro) somente.” (Severino, 2001. p 1)

Considerando-se ainda o fato que os seus discípulos passavam agora a ser seus concorrentes, existia agora a divisão de um mercado que inicialmente era “explorado” unicamente por Vitalino.

José Antonio da Silva, popularmente conhecido como Zé Caboclo, foi um dos primeiros discípulos de Vitalino e depois seu principal concorrente. Quem conta é Renné Ribeiro :

“ Vitalino está sempre ali, seu lugar habitual, separado de Zé Caboclo, hoje seu maior concorrente, por Joaquina – que vende jarras de barro decoradas(...) Ele mesmo informa que Zé Caboclo tem vendido mais do que ele suas peças não pintadas, de bonecos mais parecidos, segundo o gosto da gente da cidade à procura do pitoresco e desdenhosa da criação original...” (RIBEIRO,1972,p.5)

E, em relação a essa história contada por Ribeiro sobre as peças não pintadas, o relato de Manoel Eudócio(1999, p.1) elucida melhor essa questão:

“Chegô um tempo que ... essa época a gente vendia tudo pintado né, tudo colorido, aí eu e mais Zé Caboclo (...) pintava tudo. Tudo a gente pintava. Quando foi um dia eu disse:

- Oi seu Zé, esses boneco que sobrô, num deu tempo d’eu pinta. Vô levá pra feira, prá vê se vende pros turista. Aí vendemô. O pessoal começaram a comprá na cor do barro” .

Manoel Eudócio e Zé Caboclo inseriram também na produção original, aprendida com Vitalino, algumas modificações, que viriam a despertar o interesse dos compradores:

“(...) e a gente puxava idéia... Eu puxava idéia, Zé Caboclo também puxava outras idéia, fazia umas coisa diferente, bumba-meu-boi, é Maracatu, um conjunto (...) e... a gente foi prá feira nessa época, levava na cabeça prá Caruaru, saía de pé, de madrugada(...) E... o pessoal admirando o trabalho meu e de Zé Caboclo, dali ... um casal :

- Vitalino oi, seus discípulo trabalhando mais bonito que os seus, fazendo com os olhinhos.

Porque Vitalino fazia só o buraco dos olhos num sabe, num colocava a bolinha não. Aí a gente inventêmo esse olhinho assim, com a bolinha.”(Manoel Eudócio, 1999, p. 1)

Diante do interesse dos compradores pelas novidades da concorrência, Vitalino resolveu também inserir as novas técnicas criadas por Manoel Eudócio e Zé Caboclo, como olhinhos pintados e arame nas peças, e, mesmo resistindo inicialmente a idéia de não pintar os bonecos, passou a deixar uma boa parte da sua produção sem a pintura para atender aos pedidos que lhe eram feitos.

Todavia, à medida que novas matérias na imprensa eram publicadas, como a do Jornal das Letras em 1953 e a da Revista Esso em 1956, e em consequência da divulgação do seu trabalho que integrou a exposição “Artes Primitivas e Modernas do Brasil” na Suíça, através da iniciativa do diplomata Waldemir Murtinho, a fama de Vitalino atraía um número maior de turistas, de colecionadores e, principalmente de intermediários, fazendo com que a produção do ceramista fosse cada vez mais negociada por eles, como cita Ribeiro:

“O sucesso provocou alteração no ritmo de trabalho de Vitalino, que se acelerou e enveredou pela produção em série, bem como certo desinteresse dele pelas vendas na feira(...)Hoje⁶⁷ ele trabalha quase que somente por encomenda” (RIBEIRO,1972,p.18)

Porém, para Vitalino não importava quem comprava suas peças e com qual finalidade: o importante é que comprassem. Assim, apesar da valorização do seu trabalho entre a classe erudita, é a chegada do intermediário que provoca um aumento nas vendas. O intermediário também estimulou o ceramista a criar outras temáticas para suas peças, que até então se detinham na descrição do homem nordestino. Sendo assim, a partir de meados da década de 50, Vitalino passou a criar figuras de profissionais liberais, como o advogado, o barbeiro, o médico e

⁶⁷ O hoje de Ribeiro se refere ao ano de 1954, época em que realizou sua pesquisa com Vitalino em Caruaru.

tantos outros, utilizando-se apenas de descrições de quem encomendava as peças.

Severino (2000, p.12) em seu relato fala sobre como acontecia esse processo:

“ As vezes a pessoa exigia um trabalho também: chegasse um ...ele fazia(...)Ele...(Vitalino) nunca tinha uma idéia, a pessoa é (que)...servia de interprete pra ele. Chegava ...dava uma idéia. Num trazia fotos. Ele num ia em consultórios de dentista. Ele mesmo nunca foi num consultório de dentista. Aí quando foi um dia:

- Ói Vitalino, eu quero um dentista.*
- Como é que eu faço um dentista?*
- Oi, você faça uma cadeira, bota um homem sentado com uma cara de lado com ferro na mão arrancando o dente.*

Aí ele nem via aquela foto, fazia. “

Vitalino chegou a receber algumas críticas dos intelectuais e da imprensa sobre a mudança na temática de seu trabalho nessas novas criações, como mostra um texto de João Condé:

“Quando ganhou fama, começou a deixar de lado seu modelos antigos de bonecos que retratavam o folclore nordestino para moldar cenas modernas de médicos em mesas de operação, de bancas de advogados, de dentistas arrancando dentes, de juízes e delegados. Certa vez reclamei dele por estar fugindo às suas origens e ouvi esta desculpa: “ o povo daqui não quer mais os bois e as onças. Prefere essas novidades”. Vitalino aderira ao marketing.”⁶⁸

⁶⁸ Diário de Roraima, 08/12/1995.

E outra matéria, publicada no ano de 1973 pela Tribuna da Imprensa⁶⁹:

“Modificando-se, recebendo conselhos de uns e outros, Vitalino fez sua cerâmica perder aquele espírito ingênuo e passou, diretamente, para um outro plano, visando em primeiro lugar, o valor da peça para comércio, o que muitos estudiosos classificam como decadência. Vitalino deixa de ser um artista popular puro, bem como todos de seu grupo, iniciando-se um novo período na cerâmica popular nordestina.”

Mas, a visão fragmentada do jornalista sobre o processo de criação do ceramista ignorava o significado da cerâmica para o artesão e também a dinâmica de transformação social da cidade de Caruaru, que naturalmente influenciava Vitalino e os demais ceramistas no seu fazer criativo, pois à medida que viviam novas experiências numa realidade urbana, que se tornava mais diversificada e complexa, eles encontravam também novas inspirações. Não eram mais os agricultores do semi-árido; mas haviam se tornado personagens do viver citadino local.

Cancline entendeu em sua análise das influências do capitalismo sobre o artesanato mexicano que:

“O ajuste entre a oferta e a procura não é o resultado de uma imposição da produção sobre o consumo nem de uma adaptação dos produtores ao gosto dos consumidores, mas sim uma conseqüência da homologia funcional e estrutural que comanda todas as áreas da formação social” (CANCLINE; 1983.p.101)

⁶⁹ MELLO, Paulino Cabral de. Op. cit., p. 134

Ou seja, como explica Bordieu, acontece um acordo direto entre produtores e consumidores em relação aos conceitos existentes a respeito dos objetos⁷⁰.

É preciso que se entenda que para Vitalino e os outros artesãos a cerâmica figurativa que produziam, apesar de adquirir diferentes significados em função da sua aquisição por diversos públicos, para eles possuía o significado moral de um trabalho para o sustento da família, considerando, entretanto, que a sua arte se encontrava em manter a perfeição das criações e também das réplicas.

Geertz (1999,p.145) alerta para o fato de que entender a arte significa inseri-la no *“contexto das demais expressões dos objetivos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões em seu conjunto dão sustentação.”*

Nesse sentido, percebe-se que arte, trabalho e fonte de sobrevivência se completam num significado conjunto para esses artesãos como demonstram alguns relatos:

“Joaquim, meu irmão, quando viu eu trabalhando, pegou também, ajudando minha mãe nas vazilhas de barro. Mas não fez (disso)profissão...não tomou gosto de fazer, por profissão.”⁷¹

“Aí só sei que achei que dava mais resultado que fazer os cavalin pra vendê por cem, duzentos reis naquela época. Aí comecei fazer, dá início a esse trabalho, aí criei gosto e fazia e levava pra feira, vendia lá com Vitalino”.(Manoel Eudócio, 2001, p. 1)

Outro relato, o de Severino Vitalino(2000, p. 2), complementa essa idéia:

“...óia é ... eu tomei gosto pela arte, através que... naquela época nós nessa região num tinha(o que fazer) ... eu ainda garoto(...)

⁷⁰ BORDIEU, Pierre, apud Cancline, Nestor Garcia. *As Culturas Populares no Capitalismo*. SP: Brasiliense, 1983.

⁷¹ Mestre Vitalino. In RIBEIRO, Renné. *Vitalino um ceramista popular do nordeste*. 2.a edição. Recife, PE: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. 1972. p 7.

comecei aos sete anos, então nós não tinha outro tipo de trabalho, outra atividade, então como eu comecei aos sete anos, num estudei, nós num teve direito de ir a escola também, num (teve)... como diz nem uma profissão, aí eu me dediquei ao trabalho. Aí então continuei trabalhando, sempre garoto, cheguei a me casar aos vinte anos,

() Aí... aí foi que eu continuei sério mermo na minha obra de arte, e eu gosto, além de eu sobreviver do meu trabalho, eu faço por amor também. Num é pegá um bolinho de barro assim e fazê só porquê eu vô sobrevivê. É porquê eu gosto, eu tenho que fazê uma peça que eu goste da peça, porquê se eu num gostá daquela peça, eu acho que a pessoa, aquele que vai me comprá aquele trabalho num vai gostá também. Então eu trabalho com carinho, com muito amor a nossa cultura.”

Severino (2001, p.11) fala também sobre como recebeu de herança do pai o “capricho” na confecção dos “bonecos”:

“Ele ficava sempre olhando o trabalho nosso. Ele num queria que ninguém fizesse trabalho mal acabado, porque se fizesse trabalho mal acabado... nem pra turista. Uma encomenda que ele pegava pro Recife nós tinha que fazer aquelas peça com muito detalhe, com muito acabamento, prá poder tá no meio das peça dele. (...) Ninguém botava a mão numa peça dele. Então nós fazia o trabalho nosso e já encaixava naquele trabalho dele pra fazer as entregas.(...). Nós nunca demô acabamento numa peça do meu pai e ele também no trabalho da gente. Ele passava e só se a gente fazia alguma coisa mais diferente ele dizia não é assim é desse jeito e tal, tal... Mas ele não botava a mão naquela peça. Nós tinha que renovar aquela peça, construir direitinho do jeito que ele ensinava. Então esse foi o estilo do meu pai.”

O referencial de arte popular, calcado numa visão purista por parte da imprensa acabou gerando artigos que, se não podem ser considerados como pejorativos, se mostram equivocados, ignorando o caráter dinâmico da cultura popular que não se mantém estática, por mais que se valorize a tradição.

No entanto, se as críticas equivocadas ou não existiam a respeito do trabalho dos ceramistas figurativos do Alto do Moura, principalmente sobre o de Vitalino, o interesse e a divulgação em torno do seu trabalho não diminuíram, muito pelo contrário, aumentaram.

Em 1960, Vitalino viajou para o Rio de Janeiro numa comitiva formada por jornalistas de Caruaru, por um padre, por uma banda de pífanos e por dois violeiros.

Participaram de diversos eventos, como a exposição de Arte Popular promovida por Augusto Rodrigues na Escolinha de Arte Brasil, onde Vitalino recebeu uma homenagem. Vitalino foi recebido por Austregésilo de Athaide em sua residência; inaugura o bar dos funcionários do Jornal “A Última Hora”; gravou seis músicas no estúdio da Rádio MEC do Rio de Janeiro; participou de um leilão de suas peças realizado por Ary Barroso e participou ainda de programas de Rádio e Televisão.

Sua fama, que antes se restringia a intelectuais e aos que tinham acesso à imprensa escrita, agora se populariza em função das entrevistas concedidas no Rádio, um veículo com extremo poder de penetração em todas as camadas da sociedade na década de 60, e também na televisão, que já possuía uma grande fatia de audiência nesse período. Nessa época, Zé Caboclo também já adquirira até certa notoriedade, tendo inclusive sido convidado para viajar ao Rio de Janeiro e São Paulo, no ano de 1962, junto com Vitalino. Quem fala sobre essa experiência é Manoel Eudócio (1999, p. 6) :

“Eu viajei com ele prô Rio, prá São Paulo, nós fomos fazê uma exposição em 62. Tava no começo de 62. (...) Lançaram um convite lá de de São Paulo, prá Vitalino fazê uma exposição, lá em São Paulo, levasse ou eu ou Zé Caboclo.(...) Zé Caboclo tava adoentado

não pode ir, aí fui eu.(...) Quando a gente fômo descendo assim do avião, a reportagem.... fotografando, e o jornal nessa época. A gente foi dá entrevista na televisão, canal 2, canal 4, canal 5, canal 6 canal 9, tudo a gente fazia prá televisão. E... ficava oi... eu e Vitalino, ficava assim...vamô dize...nessa oportunidade deles, ficava gente na fila prá entra lá onde era o espaço de vendê, prá falá com Vitalino, e comigo.”

Ao final do ano de 1962, o ceramista, agora conhecido como Mestre Vitalino, título atribuído pelo jornalista João Condé, já obtivera a fama nacional e internacional nos meios acadêmicos e eruditos e começava a ser conhecido, agora, pelas classes mais populares, atraindo um número cada vez maior de turistas para a Feira de Caruaru, que contribuíram para que a fama da feira se espalhasse junto com a do Mestre.

Porém, apesar das acusações de estar preocupado apenas com o preço de suas peças destinadas ao comércio, um depoimento do artesão Luiz Antonio, concedido a Mello retrata uma outra realidade, a da variação sazonal das peças de cerâmica:

“...Na feira de Caruaru teve um dia, na feira assim, então a feira foi fraca. Ser fraco é quando... o bonequinho que num vende quase nada prá faze o pão. Aí Mestre Vitalino com um saco de linhagem, de estopa, nas costa, saiu aperreado de calçada afora. Aí disse assim:

- Cadê o presidente da República que num vê Vitalino passando fome?

Ele já tinha tomado umas coisinha né, já tava... então ele seguiu,(e) o povo tudo atrás dele. Ele tava brigando, aperreado porquê num tinha apurado nada prá fazê a boinha dele. Porque naquela época tinha assim de fazê os trabalho, se num vendesse não trazia a feirinha prá casa não, prá sobrevive.” (MELLO, 1995, p.11)

No início do ano de 1963, conforme conta Manoel Eudócio, Zé Caboclo e Vitalino já estavam de “malas prontas” para embarcar na sua primeira viagem internacional, para os Estados Unidos da América, marcada para fevereiro. Viagem que, entretanto, não chegou a acontecer em virtude do falecimento de Mestre Vitalino, um mês antes, vitimado pela varíola, os 56 anos, sem nenhum auxílio externo e sem, ao menos, receber a extrema unção do padre da cidade.

3.2 – O desenvolvimento do núcleo artesanal de cerâmica figurativa do Alto do Moura

A comoção causada pela morte de Vitalino, em função do abandono e da situação difícil em que se encontrava a sua família, gerou uma nova enxurrada de matérias na imprensa. Vitalino havia morrido no auge de sua fama.

Por volta da sua morte, segundo os informantes mais velhos, eram quinze os artesãos figurativos que vendiam suas peças junto a Vitalino na feira. Havia ainda, é claro, aqueles que trabalhavam as peças mais simples, vendidas como brinquedos, e a prática dos ceramistas utilitários que vendiam somente para o mercado local.

Mas com a morte de Vitalino, a comunidade do Alto do Moura passa a vivenciar um outro momento, como contam Manoel Eudócio e Severino Vitalino:

“Ói, aconteceu assim, depois da morte de Vitalino, aí foi uma coisa.(...) Todo mundo queria comprá uma pecinha, comprá um bonequinho de Vitalino!.(...) Depois que Vitalino morreu, este trabalho foi que aumentô, todo mundo começô a comprá, e vendendo prá fora, e os outros iam chegando, além dos do Alto do Moura, ia chegando outros e aprendendo (o ofício)...” (Manoel Eudócio, 1999, p.5)

“(...) Ele num tinha essa fama que tem hoje. Ele teve um certo conhecimento de 1948 até 1963, foi quando ele faleceu, (...) mas ele num ganhô dinheiro. Meu pai era uma pessoa é... levada como brinquedo.(...) Então chegô ao ponto de morrer nessa situação difícil, pobre. Aí o conhecimento da história de hoje é ... que anda o mundo inteiro, todos os países a história do Mestre Vitalino é divulgada... após a morte dele. Trouxe tantos artesões (como o)que nós temos hoje dentro do Alto do Moura. Foi após a morte dele. (...) Veja mesmo quando meu pai faleceu tinha uns quinze artesões, hoje nós temos mais de quatrocentos artesões dentro do Alto do Moura.”
(Severino, 2000, p.5)

A cerâmica utilitária, que até então se caracterizava como a principal atividade ceramista na comunidade do Alto do Moura, no restante da década de 60, apontava agora para a sua substituição pela cerâmica figurativa.

Dois tendências se complementam para diminuir a importância, que até então, gozava a cerâmica utilitária na produção do Alto do Moura; por um lado o crescimento da procura da cerâmica figurativa intensificada com a morte prematura do Mestre Vitalino, no auge de sua fama como criador popular, e do outro, o desenvolvimento das indústrias de plástico e alumínio que ofereciam, a baixo custo e em grande quantidade, substitutos para os utensílios de barro produzidos manualmente e muito mais perecíveis.

No entanto, apesar da euforia provocada pelo crescimento da demanda dos ‘bonecos de Vitalino’, um fato de extrema relevância contribuiu para que a década de 60 ainda não representasse o ponto alto do crescimento da atividade ceramista figurativa: a tradicional Feira de Caruaru, cerne do comércio e do turismo da cidade, único local de comercialização para os artesãos do barro, por pressão dos comerciantes da cidade, foi transferida, pelo prefeito, do seu tradicional lugar para outro local, prejudicando seriamente a venda de suas peças. Os artesãos mais antigos falam sobre a mudança:

Severino Vitalino(2000, p.28) : *“Na revolução de 63 prá 64 veio Drayton (prefeito). O que aconteceu? Mudaram a Feira de Caruaru. Tiraram a Feira do comércio que era a maior Feira de Caruaru que tinha, recebendo turista, toda a organização ali. Ele botô a feira(...) numa rua depravada, como se diz que era ... Almirante... Era a casa das mulheres mesmo, que chamava zona. Era o cabaré mesmo. E ele botô a feira, Drayton botô a Feira lá dentro. (...) Em 64 eu já tinha quatro filhos. Muitas vezes eu botava meu banquinho lá e voltava... botava bem cedo tal e guardava do mesmo jeito. Eu... num vendia um trabalho. Voltava com a bolsinha seca, e (...) chegava em casa sem nenhum tostão no bolso.”*

João José (1999, p.3) : *“ Eu ia me dando muito bem, quando depois, aí foi o tempo que a feira mudou . O tempo que o prefeito tinha...tirô a feira do comércio pôs ela na travessa da linha.”*

Manoel Eudócio (2001, p. 3) : *” ... na época foi muito ruim , quando ela foi lá pro lado da estação ferroviária naquela época, da estação daquele setor ali foi muito ruim, ali foi que doutor Drayton que mudou.”*

Foi somente na década de setenta que o crescimento da atividade ceramista figurativa do Alto do Moura retomou seu crescimento. O retorno da feira ao seu local tradicional marcou a volta de um bom momento para os artesãos, como conta Severino (2000, p. 28):

“Então quando veio a melhora a posição um pouquinho, foi em 68, porquê Anastácio prometeu – Sê eu for eleito a feira vai volta pro comércio- Então foi justamente o que Anastácio fez. Ele foi eleito e a feira voltou pro comércio. Nós fiquemô num setor onde deu muito

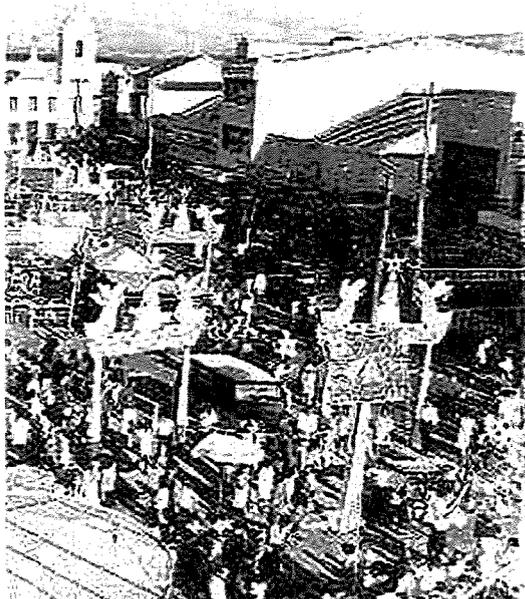
mais melhor, na frente daquela igreja da Conceição. Foi um apoio muito bonito, muito melhor, recebendo o turista, uma feira muito bem organizada”

Entretanto, não foi só o retorno da feira à Rua do Comércio que se mostrou importante para a retomada do crescimento da atividade, um conjunto de outros fatos aconteceram, criando situações favoráveis à divulgação da cerâmica figurativa do Alto do Moura.

Em 1971 foi inaugurada a Casa Museu de Mestre Vitalino no Alto do Moura. O MEC e o Instituto Joaquim Nabuco reeditaram o livro de Renné Ribeiro em 1972, e ainda no mesmo ano, o MEC lançou um disco com seis músicas em que Vitalino aparece tocando o primeiro pífano. Um desenho de sua peça “Cangaceiro a Cavalos” foi reproduzido em selo pelos Correios e Telégrafos e lançado com solenidades especiais em outubro de 1974.

A prefeitura local, juntamente com o governo do estado, investiram na divulgação dirigida ao turismo e a imprensa volta a lançar um grande número de matérias sobre Vitalino e a arte do barro no Alto do Moura.

A tradicional Festa de Fim de Ano ou Festa do Comércio, assim como as Festas Juninas que começaram a se espalhar por todos os bairros de Caruaru, se tornaram mais um atrativo para trazer turistas para a cidade. Cresce o interesse entre eles na aquisição dos “bonecos” de Vitalino.



Caruaru – Festa de Natal- 1967

(Arquivo FAFICA)

Identificou-se então que no âmbito da divisão do trabalho a atividade ceramista utilitária que durante anos, nessa comunidade, fez parte do mundo doméstico sendo praticada pelas mulheres nas horas de folga dos seus afazeres da casa, foi substituída quase por completo pela atividade ceramista figurativa, que deixava de ser uma tarefa feminina para se transformar numa atividade masculina, seguindo a tradição de Vitalino e de seus discípulos. Apesar do foco desta pesquisa não pretender analisar as questões de gênero, tornou-se necessário abordar esse aspecto já que ele envolve uma mudança no processo da “produção social” dessa comunidade, invertendo papéis sociais tradicionais.

As lavouras foram pouco a pouco sendo abandonadas pelos homens, que substituíam seu trabalho na roça pelo trabalho com o barro. As mulheres, que antes tinham a função de produzir os utensílios, exerciam agora somente a função de pintar as peças. Portanto, deixavam de ser agricultores para se tornarem artesãos.

Excluindo-se os ceramistas que já trabalhavam junto a Vitalino na época de sua morte, os novos artesãos somente reproduziam as peças criadas por Vitalino, pois como se viu anteriormente, no artesanato do barro, o domínio das técnicas é fundamental para o desenvolvimento da criatividade, e este se processava no aprendizado da cerâmica utilitária.

Os “bonecos” vão deixando aos poucos de serem consumidos como brinquedo para as crianças e vão se transformando em souvenir, mercadoria ou obra de arte.

Do ponto de vista de Cancline (1995, p.99) a ampliação do mercado é um dos principais fatores que provoca a transformação da estrutura produtiva, do lugar social e do significado do artesanato.

Todavia, conforme acredita Certeau (1994, p.93) o mapa de distribuição dos bens culturais, do sistema de produção e dos consumidores da comunidade estudada deve ser entendido

“...não apenas como dados a partir dos quais se pode estabelecer os quadros estatísticos de sua circulação ou constatar os funcionamentos econômicos de sua difusão, mas também como o repertório com o qual os usuários procedem operações próprias. Sendo assim, esse fatos não são mais os dados de nossos cálculos mas o léxico de suas práticas.”

Dessa maneira é preciso considerar, que apesar da disseminação da atividade figureira no Alto do Moura estar relacionada ao ajuste entre a oferta e a procura, como veremos mais adiante, a comunidade artesanal é capaz de desenvolver estratégias que a permite fazer uso do significado das peças adquirido no contato com a sociedade mais ampla e também das práticas mercadológicas dessa sociedade, da maneira que lhe convém.

3.3 – As décadas de 80 e 90 - O Alto do Moura se transforma em um grande núcleo ceramista figurativo

Baseando-se nos depoimentos dos artesãos entrevistados, na década de 80, percebeu-se a presença ostensiva da figura do intermediário na comercialização da cerâmica figurativa produzida no Alto do Moura.

Com a separação física da Feira de Artesanato do restante da Feira de Caruaru, os artesãos do barro resolveram, em sua maioria, abandonar as vendas na feira e estabelecer seu ponto de comercialização em suas próprias casas.

O relato de alguns dos artesãos retrata os motivos da maioria ter deixado a feira:

Marliete(2001, p.9) : *“Eu me afastei e deixei os meus irmãos, mais aí eles não ficaram interessados, porquê eles tinham que participar, depois que foi organizada a feira, precisava ter todo os dias uma pessoa prá ficar fazendo exposição lá na feira. Eles acharam ruim todos os dias ter que uma pessoa ir para a cidade, de ter despesas. Eles acharam melhor ficar só aqui no Alto do Moura. As pessoas passaram a procurar a gente aqui. E não participou mais da feira. (...) Muitas pessoas que queriam o trabalho(nos) procuram; eles vinham vê o trabalho. Vê fazendo é diferente da Feira. Vê todo o processo de queima, tudo.”*

Manoel Bernardo (2001, p 5): *“É eu acho melhor trabalhá em casa, e não gosto de feira não. Pronto, feira é muito chato e não gosto. Oi quem quisé trabalho meu tem que vim aqui, na minha casa é melhor”*

Manoel Eudócio (2001, p.3): *“... prá nós como artesão não foi bom não a mudança da feira. Eu mesmo não quis a barraca que seu João Lyra, doou pra mim. Eu mesmo disse não precisa, não quero mais ir prá feira. Fiquei em casa mesmo, Graças à Deus resolvo os*

problema tudo em casa e não quis mais ir pra feira não. Inclusive eu só saio pra fazer um trabalho prá fora, se for chamado, uma feira aqui do Pernambuco. È(se)tiver, é tiver alguma verba do governo que dê do município ou do Estado, que dê um apoio pra gente lá na feira. E negócio de transporte, alimentação, hospedagem eu saio, mais por minha conta eu não posso sair, porquê é muito caro, fica muito dispendioso de custo pra mim, aí eu não vou.”

Severino Vitalino (2001, p.8) : *“Em 1982. Foi quando começou a decadência da nossa cultura, nos nossos artesões. Quando a feira teve modificações, uma parte vai pra ali, outra parte fica aqui. Aí os turistas ficava meio(...)Eu quando vô eu fico louco. De tanta barraca amuntuada, de tanto calor, de tanta coisa errada que tem ali dentro. Eu fico... eu não gosto.”*

Resistindo às imposições do poder público que os obrigava a se manterem diariamente na feira sem a reserva de um tempo para realizar com privacidade sua criação e sua produção, os artesãos passaram a receber os turistas, os intermediários e os colecionadores em suas próprias casas, gerando uma grande movimentação na comunidade, fato que aliado às constantes visitas ao Museu de Vitalino, acabou por transformar o Distrito do Alto do Moura num local de atração turística.

Mas, apesar da constante presença do turista na comunidade, alguns artesãos acabaram decidindo vender grande parte da sua produção aos intermediários, a partir do recebimento de encomendas, como contam os irmãos Antonio Rodrigues⁷² e Marliete:

⁷² Relato Oral, captado em gravador cassete, concedido em 30/12/1999.

“Depois (...) dessa mudança do real, que o dólar foi desvalorizado, então as venda prô exterior diminuiu muito. Porquê aí prá eles fico caro o trabalho. Como eu tinha essa freguesa que passo uns cinco a seis anos comprando quase toda minha produção. (e hoje não tem mais)” (Antonio Rodrigues, 1999, p.11)

“Eu passei uma fase, alguns anos atrás, eu só vendia para o intermediário. Minha produção era bem maior. Eu vendia bastante, assim para várias lojas do Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Recife muitos lugares ...” (Marliete,2001, p. 3)

Também Manoel Eudócio, assim como uma boa parte dos artesãos do Alto do Moura, na década de 80, vendia parte de sua produção aos intermediários nacionais e internacionais

Mas, à medida que os artesãos se afastaram da Feira de Artesanato surge a figura do intermediário local. Os “donos das barracas” não eram mais os próprios produtores das peças, mas revendedores que compravam no Alto do Moura e revendiam na Feira de Caruaru. A presença desse novo intermediário, por sua vez, estimulou o aumento da produção dos artesãos mais novos, que não criavam peças diferentes e se detinham apenas nas cópias de peças mais simples criadas por outros artesãos, sem a mesma qualidade no acabamento.

A década de 80 foi marcada também por uma intensa política de divulgação do turismo e da cerâmica figurativa do Alto do Moura. A prefeitura local e o governo estadual, além da utilização de uma forte propaganda de incentivo ao turismo, promoveram inúmeras exposições e criaram condições para que os artesãos mais tradicionais expusessem seus trabalhos dentro e fora do Brasil, representando a comunidade artesanal do Alto do Moura. Além disso, nos anos oitenta, dois grandes eventos realizados na região atraíram turistas de todo país: “O São João de Caruaru” realizado durante todo o mês de junho e a encenação da

Paixão de Cristo em Fazenda Nova⁷³, com duração de uma semana entre os meses de março e abril.

Sendo assim, a intensa circulação de turistas e de intermediários que consumiam a cerâmica figurativa do Alto do Moura proporcionava um ambiente propício para o crescimento de sua produção e a comunidade artesanal do Alto do Moura chegou a década de 90 com aproximadamente 500 artesãos trabalhando diretamente com a cerâmica figurativa.

Esse crescimento quantitativo provocou novas mudanças na divisão da produção das peças figurativas e gerou, no seio do núcleo, diferentes formas na organização do trabalho, na comercialização da produção e nos significados da arte, segundo o que se pode observar através do relato dos artesãos:

“Aqui hoje, tem vamô dize, uma pessoa começa a fazê um trabalhozinho mais fraquinho, aí num tem é... muita venda assim, aí você chega você diz, oi, eu vô comprá , pessoal do lugá mesmo, eu compro, queimo, pinto... E vive de vendê aquelas pecinha crua, num sabe. Vamô dize, só entregando. Aquelas pessoa compra, queima, pinta, e vende...leva pra fora né, porque essas pecinha mais fraca, então que o pessoal compra muito prá revenda, coisinha barata num sabe?”(Manoel Eudócio, 1999, p.6)

“(...) tem é... artesões hoje aqui no Alto do Moura que tem quatro cinco pessoas trabalhando prá ele, então joga lá no comércio de qualqué jeito(...) porque existe aqui dentro do Alto do Moura artesões que manda 5, 6 trabalhar prá ele, fazer as peças.” (Severino, 2001, p. 10)

⁷³ Fazenda Nova é distrito da cidade de Brejo da Madre de Deus e fica localizado a aproximadamente 40Km de Caruaru. Por se tratar de um lugar muito pequeno e sem infra-estrutura turística, é em Caruaru que os turistas se hospedam e fazem suas refeições durante a Semana Santa.

“É porque tem muitos trabalhando pra um só num sabe? Dez, doze trabalhando prá um só, é assim, pra ter retirada(...) prá comê é muitos, aí tão trabalhando(...) dez o doze trabalhando pra um só(o intermediário), esse que viaja pra fora.” (João José, 1999, p. 15).

“O Alto do Moura tem uma boa parte, assim, dos artesões que eles tão preocupado, como eu estou, de ver melhorar o trabalho, de criar algumas coisas, e tem uma boa parte que eles vê pelo outro lado; vê a produção (e) não liga muito para a criatividade e quer produção para ter bastante trabalho, para vender ao intermediário” (Marliete, 2001. p. 6)

Essas novas práticas posicionaram os artesãos do Alto do Moura em diferentes categorias, instaurando significados também diferenciados para as peças artesanais dentro da comunidade, demarcando limites mais distintos entre a “arte figurativa” e a ‘fabricação de cerâmica figurativa’.

“Hoje a arte ela se resume assim... que o artista tem o nome de artesão porque isso é artesanato, mais tem a diferença porque todos que trabalham é um artesão num sabe. Agora vamô dizê aquele que trabalha e que tem inspiração de... de novas peças, talvez, esse que é o artista, porque ele inventa, ele cria. E (...) o artesão não cria, todo artesão não cria, ele faz só aquilo (...) e fica” (Manoel Eudócio, 1999, p.8)

“A cultura tem que ser um trabalho especial(...). Deve-se organizar, não é fazer 40, 50 peças por dia e passar pro intermediário. Era fazer uma cultura especial, pra receber quem gosta da cultura e sabe o que é arte, porquê esta teria mais valor, seria bem mais vendida do que o que acontece hoje.” (Severino Vitalino, 2001, p.10)

Dessa maneira, a preocupação com a qualidade do trabalho revelada pelo artesão é expressada através do preço que ele cobra por suas peças, acabando por selecionar de certa forma o seu comprador, que deve possuir um olhar especial que valoriza essa produção mais elaborada.

“Olha a gente procura mostrá pra eles o lado do nosso trabalho(...), porque a gente mostra prá eles (os compradores) o valor da nossa arte(...) explica prá eles, porque as vezes eles chegam aqui e falam – Olha mais a gente viu ali de um preço, de um valor . Aí a gente tem que explicar pra eles o porquê aquele preço, o porquê aquele valor, porque a mercadoria é de uma forma e a nossa é de outra.

Se for um turista brasileiro que der valor a arte aí ele não vai olhar também o lado da peça mais cara, ele leva. Agora o gringo, que nós chamamos aqui, ele não olha esse lado aí, ele compra porquê ele dá valor a nossa arte. Ele acha bonito, ele vem aqui, ele fica encantado, ele pede prá bater fotos, conversa conosco, e ele sai daqui e leva a mercadoria porque gosta.” (Jenilda, 2001, p. 5)

“...quem me conhece e chega, e vem comprar uma peça a mim e diz, eu vou comprar uma peça de Manoel Eudócio, que eu tenho em casa, e diz: - Vai tem alguma novidade aí ? - Eu vou e digo: - Tenho. Mas esses outro pessoal chega aí (...) ele pergunta quanto é essa peça, já pedi dez, vinte, cinqüenta ou cem, dependendo do tamanho da peça, aí muitos saem e vai embora. Outros fala isso é barro, isso não pode valer esse valor todo não, aí eu fico calado, eu vejo que as pessoas não conhecem o que é uma arte. Parece que compra, só porque vê os outros comprar. Porque arte, ela não tem preço, a arte, quem gosta da arte, não é que a gente vá pedir um preço que fique fora do comum, porque eu não peço numa peça do trabalho meu, por dez, uma peça muito

interessante... Eu acho que isso não é preço fora do normal não. Depende (também) do tamanho da peça, mas a gente fica calado porque não pode dizer nada (...)mas quem dá o valor chega (e)só manda separar.”(Manoel Eudócio, 2001. p.4-5)

“Eu quase num vendo ao intermediário hoje, porque o meu trabalho é muito pouco. Eu tenho trabalho prá vendê a qualquer classe, a qualquer pessoa que seja branco, que seja preto. Eu não tenho discriminação, desde que pague o valor da minha peça” (Severino Vitalino, 2001, p. 7)

“... Peça minha quem compra mesmo são as pessoa que vem de fora ou então a pessoa que encomenda pra usá mesmo.(...) Eu mesmo faço peça minha, eu mesmo admiro depois de pronta. Digo em pensamento, mai Deus é muito bom, me deu inspiração pra eu fazê uma peça dessa. Aí é por isso que o pessoa dizem: - Mais vem cá Mané Bernardo trabalha muito bom, muito bom mesmo mais é carêro. Não é carêro, é porque a peça mesmo que nós faz, cobrasse o preço certo, porque pelo trabalho que nós temo, nós sabemô que num é mole as coisa. O povo da cidade num sabe que a gente fia o dia inteiro no chão pra fazê uma coisa dessa.” (Manoel Bernardo, 2001 p. 3)

“Eu vivia trabalhando muito nas cozinha dos outro, vivia trabalhando nos bar, saía de casa de seis horas, chegava dez da noite, onze hora da noite, prá ganhar mixaria, não dava pra viver de jeito nenhum. Aí eu dizia: - Só queria um dia sair daqui das cozinha dos outro.(...)Não tinha outra coisa pra mim fazer. Aí eu vou aprender a fazer alguma coisa, que parada não dá, pra mim tá parada né.(...)

Eu acho melhor de trabalhar com o barro. (Pois) o trabalho que eu trabalhava antes num dava pra mim, era pouco demais, trabalhava muito, não dava de jeito nenhum.

Eu vendo a um freguês meu, mais ele mora em João Pessoa. Ele paga mais(...)Eu acho melhor tá vendendo só pra ele, porque é um freguês certo. É inverno, verão ele compra. Aí os que tem por aí eles só quer comprar assim só uma vez, só não vem mais e quiere mai de graça.” (Maria Galdino, 2000. p. 3-4)

“Eu acho que essa geração de hoje trabalha prá sobreviver. Quer ganhar, ter sua liberdade, seu dinheiro, então trabalha sobre isso aí. É como uma fábrica, uma indústria.(...) Então eu não quero discriminar, todo mundo precisa trabalhar, sobreviver, eu sei melhor do que ninguém, mas é isso que tá acontecendo com a nossa cultura, nosso trabalho.(...) O pessoal...o revendedor aceita tudo, então o revendedor aceita coisa barata, coisa diferente, aceita qualquer coisa” (Severino Vitalino, 2001, p. 15)

A análise da trajetória da comunidade do Alto do Moura realizada, até aqui, permitiu observar que apesar das relações com a sociedade mais ampla provocarem modificações na produção social da atividade ceramista na comunidade, esse processo esteve diretamente ligado aos diferentes significados que as peças artesanais adquiriram, tanto em função da sua comercialização quanto em função do seu sentido para os ceramistas que a produziram. Dessa maneira, entendeu-se que o significado ‘arte figurativa’ e ‘fabricação de cerâmica figurativa” incorporou-se a partir dos referenciais próprios de cada um desses artesãos, de acordo com o contexto em que se inseriram na atividade, com a maneira que a atividade se inseriu no seu cotidiano, e também com os motivos que os levam a permanecer nela.

Capítulo 4

Invenção e Tradição

No decorrer desse trabalho percebeu-se que os aspectos sócio-econômicos e culturais que envolveram a trajetória histórica da cidade de Caruaru, bem como a possibilidade de contato dessa população com a sociedade mais ampla, foram fatores de considerável relevância para o desenvolvimento da atividade ceramista na comunidade artesanal do Alto do Moura. É possível estabelecer uma relação entre a mudança de significados que foram atribuídos aos “bonecos de barro” de Vitalino em função do seu uso ou consumo e as mudanças que se sucederam no processo social de sua produção. Entretanto, não se pode atribuir à sociedade mais ampla uma imposição na incorporação desses novos significados pelos artesãos do Alto do Moura para os “bonecos”, os quais foram sendo paulatinamente produzidos pelo consumo das peças entre os membros da sociedade mais ampla. Isso porquê, considerando-se a análise de Geertz (1999, p.146), “...o processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local(...)”.

Sendo assim, pode-se dizer que o significado da peça artesanal figurativa produzida no Alto do Moura não é construído apenas em função dos significados adquiridos através da circulação do produto final entre a sociedade mais ampla, mas incorpora os significados que o trabalho com a figuração adquire para quem o realiza, isto é, seus produtores. O fato dos consumidores poderem atribuir aos objetos artesanais diversos significados, enxergando-os ora como arte naif, ora como artesanato rústico, não quer dizer que eles possam manipular também seus produtores, fazendo com que esses reelaborem o significado próprio do seu trabalho, em função daquilo que interessa a esses usuários.

Dessa maneira, os espaços de criação, de produção e de comercialização das peças foram sendo criados pelos artesãos e pelos artistas de acordo com o significado que o trabalho com a cerâmica figurativa adquiriu em suas vidas.

Se a trajetória coletiva da comunidade propicia os elementos necessários à inserção e ao desenvolvimento da atividade artesanal, no entanto, é a trajetória pessoal do artesão, traçada a partir do contexto comunitário onde vive, que vai influenciar diretamente no significado que o trabalho com a figuração vai adquirir para ele. E é justamente diante deste significado adquirido que ele vai traçar suas estratégias para se utilizar, em benefício próprio, das práticas que a sociedade mais ampla tenta impor à realização do seu trabalho.

4.0 – A tradição familiar

Identificou-se que a iniciação no trabalho com o barro, normalmente, acontece por questões de sobrevivência, mas que a tradição familiar é um aspecto importante no desenvolvimento da carreira do artesão e no significado que o trabalho figurativo alcança em sua vida, como demonstra o relato de alguns dos entrevistados:

Antonio Rodrigues⁷⁴ (1999, p.5) : *“É, começô assim (...) pela necessidade, depois fui tomando gosto pelo trabalho. (...) Na época do meu pai é... eu num me interessava muito em criar coisas novas. A gente sempre tava copiando aquelas peças que o pessoal já fazia. Depois que ele faleceu que a gente começô a assumir o trabalho (dele), aí veio a curiosidade da gente criar coisas novas também, algumas peças”*

Severino Vitalino⁷⁵ (2001, p.1-3) : *Eu comecei com o meu pai(...)Então aos sete anos de idade, eu chegava pertinho dele e começava a trabalhar. Pegava um pedacinho de barro pra fazer um cavalo, um burro pra brincar, foi quando eu aprendi todos os estilos*

⁷⁴ Antonio Rodrigues é filho de Zé Caboclo.

⁷⁵ Severino Vitalino é filho de Mestre Vitalino.

do Mestre Vitalino. Então é isso que eu trabalho hoje, mostrando e sempre lembrando aquele trabalho que Mestre Vitalino fez. É minha continuidade.

(...) O amor que eu tenho pela arte(...) (é o) que meu pai passou pra nós. Então eu olhava, assim, sem nem os estudos, porque eu não tenho estudos, que a arte não pode morrer, que não deveria ficar só nas mãos de estranhos. E, como um dos filhos do Mestre Vitalino, então eu me dediquei ao trabalho com muito carinho, muito amor, porque se não tem amor ao que se faz, não vai à frente. Então foi isso que aconteceu comigo. Eu gosto de trabalhar, apesar que sobrevivo do trabalho, mas eu trabalho por amor.”

Antonio Galdino⁷⁶ (2001, p.5) *No começo da minha carreira como artesão eu trabalhava, fazia escravo, mas num dava pra mim sobrevive. É aquilo que eu falei prá você, num dava pra mim sobrevivê. Depois meu pai deu o toque prá mim, e eu passei pra essa arte do Mestre Galdino. Aí tô seguindo a arte. (...) Eu me sinto feliz em trabalhar nessa arte, seguir a arte do Mestre Galdino. (...) Eu admirava ele e admirava a arte dele”*

Luiz Carlos⁷⁷ (2001, p.1) : *“Eu comecei a trabalhar junto com o meu pai, e por influência dele eu me dediquei ao trabalho. Assim fui fazendo outras peças. É o boi, o cavalo, o trio nordestino, aí fui aprimorando o trabalho e fui sentindo o prazer de trabalhar nesse tipo de arte.*

Foi uma infância maravilhosa, tive tempo pra estudar, também estudei, mais o tempo maior era fazendo o trabalho de artesanato. (...) Em termo de eu ser criado nessa arte, ai cada dia mais eu fui sentindo prazer e vontade de trabalhar, e viver independente. Não

⁷⁶ Antonio Galdino é filho de Mestre Galdino.

⁷⁷ Luiz Carlos é filho de Manoel Eudócio..

ser uma pessoa dependente de um salário. Ai eu achei melhor fazer o meu próprio trabalho, porque era a minha vontade e achava que ali eu era livre”.

Marliete⁷⁸ (2001, p. 1-2) : *Eu via todos os dias ele (o pai, Zé Caboclo) trabalhando. (Também) minha mãe e minha irmã mais velha. E aqui é como sempre isso foi, desde o tempo de meu pai, minha vó, minha bisavó. Eles contaram a mesma história que aconteceu comigo e que hoje tá acontecendo com as crianças: a gente começa a pegar o barro brincando, é uma terapia. É, pega, amassa o barro e vendo eles trabalhando a gente fica curioso pra fazer também alguma coisa, pra aprender alguma coisa. E foi assim que meu pai contou, que a vida dele foi assim: começou quando era criança vendo a mãe dele trabalhar, que era fazer o trabalho de utilitário. A minha mãe também contou a mesma história, que quando tinha seis anos de idade, começou a mexer o barro, porque via avó, ela foi criada com avó, e via avó fazendo as coisinhas, ela fez a mesma coisa. Então é aquele incentivo, porque a gente vê eles trabalhando, a gente tem curiosidade de aprender, e o barro é uma coisa boa de mexer, a criança gosta muito. Ela tem assim, é uma criatividade muito grande de amassar, experimentar. (...) Então quando a gente começa amassando o barro vem a vontade de fazer qualquer coisa, porque vê eles fazendo também.”*

Observou-se que a maioria dos ceramistas que se desenvolveram a ponto de serem considerados bons artesãos ou artistas, pela inventividade e pela qualidade do trabalho imprimida às peças que produzem, vem de famílias tradicionais no trabalho com o barro.

⁷⁸ Marliete Rodrigues é filha de Zé Caboclo

Ora, não restam dúvidas que qualquer artista tem que ter o domínio do seu fazer; tem que ser antes de tudo artesão e, nesse sentido, a força do aprendizado na família contribui para que ele possa dominar as técnicas necessárias para o desenvolvimento do fazer artesanal de maneira mais rápida e natural do que os que vão aprendendo, pouco a pouco, com vizinhos ou amigos. Mas é também no seio da família que a grande maioria dos artesãos desenvolvem e incorporam a noção do trabalho artesanal entendida como arte⁷⁹, mesmo quando não permanecem na atividade. O ensinamento pode ser um fator decisivo na construção do sentido da arte na vida do artesão e comporta o respeito pela dignidade do trabalho artesanal que os faz buscar a qualidade em detrimento da quantidade:

“A diferença (está) no ensinamento(...). Porque naquele tempo (de meu pai)nós trabalhava com a família, um trabalho por igual(...). Hoje o cara⁸⁰ quer fazer aquela viagem(pra vender) e quer ter quantidade de peça pra viajar. Meu caso não é quantidade é qualidade. (...) É o amor que eu tenho pela arte, além de tudo isso que meu pai passou pra nós (o ensinamento). E como um dos filhos do Mestre Vitalino eu me dediquei ao trabalho com muito carinho, com muito amor” (Severino Vitalino, 2001.p. 02-08)

⁷⁹ A noção de arte para o artesão do Alto do Moura se refere a perfeição impressa no trabalho artesanal, assim também como a inventividade incorporada ao mesmo.

⁸⁰ Severino quer se referir a figura do fabricante ou do intermediário que vivem dentro do Alto do Moura.

4.1 – A marca do talento individual

Porém, se a tradição familiar é um aspecto importante no desenvolvimento e no significado que o trabalho adquire na vida do artesão, existe também um outro aspecto de fundamental importância: a marca do talento individual.

Na família de Vitalino, a mais tradicional do Alto do Moura na confecção da cerâmica figurativa, todos os filhos do Mestre abandonaram o trabalho com o barro e somente Severino Vitalino deu continuidade a arte do pai.

Na família de Manoel Eudócio todos os filhos também aprenderam a arte do barro. Alguns deles abandonaram o ofício para se dedicar a outras atividades, enquanto outros deram continuidade ao trabalho do pai. No entanto, o próprio Manoel Eudócio falou a pesquisadora, com orgulho, sobre a qualidade e perfeição do trabalho de Luiz Carlos. Ele declarou: *“Ele trabalha tão bem quanto eu”*⁸¹

O diálogo entre a pesquisadora e Luiz Carlos (2001, p. 3) revela a opinião do artesão em relação ao desenvolvimento do seu trabalho:

“Pesquisadora – (...) O seu pai me falou que dos(filhos) que trabalham(com o barro) o seu trabalho é o mais perfeito. (...)De que maneira você acha que esse ensinamento(do teu pai) te ajudou e por quê só você conseguiu desenvolver essa arte? (O que) você acha que tem diferente entre você e os outros irmãos?”

Luiz Carlos – Olhe em termo de qualidade de trabalho é porque o meu trabalho puxa, mas um pouco, pra o lado do trabalho do meu pai, a aparência. (Eu) tenho outros irmãos também que fazem outras peças bem diferentes, faz o boi-bandeira bem pequenininho, outros fazem umas peças é o noivo é a noiva e tem outro irmão também que trabalha com o trabalho maior, como eu. Mas eu acho que eu me dediquei mais, procurei não só produzir,

⁸¹ Caderno de campo. Pg 39

mas aperfeiçoar. Também é isso aí que influi muito pra qualidade do trabalho. (...)Graças a Deus eu comecei a trabalhar, fui crescendo, fui desenvolvendo meu talento, meu trabalho.”

Na família de Zé Caboclo todos os filhos trabalham até hoje com a arte figurativa, tanto os homens quanto as mulheres, e a maioria desenvolveu um trabalho inventivo fugindo de produzir somente as réplicas das peças do pai, conforme mostra o relato de Antonio Rodrigues (1999, p.5) :

“Na época de meu pai (...) eu num me interessava muito em criar coisas novas. Depois que ele faleceu que a gente começô a assumi o trabalho(...) Aí veio a curiosidade de criar coisas novas também. (...) A gente se preocupô em aperfeiçoar o trabalho, não em produzir como muita gente aqui.(...) A gente se preocupa com a perfeição, com a pintura, (em) tá sempre inovando(...)”

Portanto, também é o talento individual que vai revelar o desenvolvimento do artesão, como no caso de Mariete, destacado pelo próprio irmão:

“Mariete, ela é considerada em perfeição de trabalho a melhor (d) aqui. Ficou famosa, assim, pela maneira dela aperfeiçoar o trabalho e fazê tudo com carinho. Quando a pessoa chega, fica encantada com o trabalho dela.”(Antonio Rodrigues, 2000, p.8-9)

O relato de Mariete (2001, p. 2) elucida de que maneira o desenvolvimento do seu fazer aconteceu:

“Eu, desde que comecei o trabalho, (...)eu era uma pessoa muito curiosa, eu queria aprender, era muito apressada. Queria fazer bastante coisa e cheguei a passar uma fase, assim, de ansiedade de fazer muita coisa, muita rapidez, não conseguia fazer

bem feito. E depois, através de meu vô, dos meus pais que foram me orientando que a gente precisa ter cuidado, não ter pressa de fazer, porque não vai conseguir fazer bem feito, aí eu fui descobrindo que eles realmente estavam certos e que eu fazia muito e bastante e ficava muito mal feito e tinha dificuldade em vender. Então meu avô falava assim: você precisa melhorar mais seu trabalho pra você poder vender melhor ! E foi daí que eu comecei com aquela curiosidade, eu preciso melhorar o trabalho, eu preciso fazer melhor. E até hoje eu continuo assim, tô com 43 anos e desde os 6 anos que eu trabalho, eu acho que tô começando o trabalho, tô aprendendo. Tem muita coisa que eu já fiz, que eu criei. Muitas cenas da região que eu gosto de imaginar, através de uma música, de uma cena que eu vejo ao vivo.

(...) (Ainda) tenho muito o que aprender e quero descobrir muita coisa. Espero continuar sempre assim, com essa vontade de ver o trabalho mais realizado e acredito e sempre digo pra os outros artesões, que a gente conversa muito, que a gente precisa ver o trabalho como começo, porque é uma forma de continuar gostando do trabalho. Você tá aprendendo, tá começando. Eu me sinto uma pessoa que tá começando agora.”

Marliete apurou de forma mais aguçada a sua sensibilidade para o fazer artístico e hoje é considerada a grande revelação do Alto do Moura, tendo conquistado, inclusive, a admiração de todos os outros artesãos da comunidade.

O caso de Manoel Bernardo (2001, p.1) também mostra como o talento individual é um aspecto que deve ser considerado nessa discussão, mesmo quando ele é desenvolvido através da influência de uma tradição familiar obtida por casamento:

“Essa mulher que é minha esposa hoje (sobrinha de Zé Caboclo), ela me ensinava trabalhá. (...)Ela dizia você namore pouco e trabalhe mais. Trabalhe mais na arte, (pra)você aprender a

trabalhá. (Ele respondia) - Mulher calma, calma peraí, tem paciência! (...) Eu queria desistir, mais ela disse: não, você desisti não! Você vai aprender! E foi indo, indo com paciência. Larguei umas três vezes. Fui pra São Paulo. Largava, voltava pegava de novo, mais depois a paciência de Jó chegou em mim. Aí eu disse: agora vai. Aprendi, hoje, graças a Deus, O que vem na minha idéia eu faço!”

Manoel Bernardo, mesmo não pertencendo a uma família tradicional da cerâmica, é um artesão conceituado, o único no Alto do Moura que trabalha a figuração caricatural fazendo rostos humanos modelados com perfeição. Ele não faz várias réplicas de suas peças e trabalha basicamente por encomenda, não dispondo de um ponto de comercialização em sua casa e nem de peças prontas para vender, como a maioria dos artesãos da comunidade.

Mas o caso mais marcante, que se refere ao talento individual, é o de Manoel Galdino. Quem conta a história é seu filho Antonio Galdino (2001, p. 1)

“(Ele, Manoel Galdino) trabalhava na prefeitura (era pedreiro). Aí quando foi num determinado tempo, o prefeito Dr. João Lyra boto ele pra fazê... revesti um posto de saúde. Aí veio reformá o posto (no Alto do Moura)... De dia (ele) trabalhava na prefeitura e a noite pegava o barro com o compadre dele. Começô pedindo o barro ao compadre prá fazê alguma coisa(no barro). E só escondendo as peça que ele fazia... em um salão do posto (de Saúde). Passava a chave tudo, vivia lá trancado. Aí quando ele tava mais ou menos com uma boa quantidade de peças lá, umas 30, 35, mais ou menos, aí ele... nem eu nem minha mãe mesmo, num sabia que ele tava com essas peça lá, porquê tudo bem, nós morava em Caruaru, eu já andava com ele, pra os sítio tal, pra o Alto do Moura (mas não sabia de nada)... Aí ele falô “ Antônio bora na casa de Manoel Inácio” esse que dava o barro pra ele trabalhá,. “bora na casa de Mané Inácio, chama ele aqui pra eu mostra um negócio que tem aqui”. Aí eu fui na

casa do meu padrinho, (...)e falei com ele: ò padrinho meu pai mando chama o sinhô lá que é pra ... num sei o que é . (...)Chego lá, aí meu pai abriu a porta do salão do posto de saúde, onde hoje é o museu dele, aí disse: cumpadê eu tô fazendo aqui uns trabalho e nem a família em casa num tá sabendo , eu queria primeiro descobrir com o senhor e saber se tem condições de eu trabalhá(com a cerâmica figurativa)... Aí meu padrinho disse: cumpade Manoel... quem é que tá fazendo essa arte? Aí ele falou: Sou eu cumpadre. Quanto o sinhô ganha na Prefeitura Municipal de Caruaru? Eu ganho dezenove cruzeiros. Aí ele disse: Cumpadre peça suas conta na Prefeitura. Aí meu pai disse: Mais cumpadre, mais eu pedi minhas conta? E pra comê? Será que vai dar certo prá mim trabalhá? Não, a sua despesa eu garanto. Aqui no Alto do Moura tem casa, tem forno pra você queimá seus trabalhos, tem barro, tem tudo que você precisa eu lhe dô a sua despesa. Vá busca comade Maria... vá... traga a família toda aqui pro Alto do Moura.”

Manoel Galdino, além de artesão figureiro, também era poeta. Ele compunha uma poesia para cada peça que fazia e raramente fazia réplicas de seus trabalhos, segundo seu filho Antônio.

Porém, se o artesão não havia herdado através da família a tradição do trabalho com o barro, existia um forte referencial adquirido a partir da convivência com o compadre Manoel Inácio, pelo parentesco espiritual, pertencente a uma família tradicional no trabalho ceramista utilitário e decorativo.

Em pouco tempo Galdino e suas figuras surrealistas chamaram a atenção da imprensa e dos colecionadores, fazendo com que o artesão conquistasse fama rapidamente e também o título de Mestre. Antônio Galdino (2001, p. 11) acredita que o pai conquistou a fama pelo valor atribuído ao próprio trabalho desde o início da carreira:

“(...) A fama de meu pai começou, porquê ele mesmo no começo, ele não vendia o trabalho dele barato. Ele começou, até isso, ele teve a idéia: a minha(arte) vale tanto e eu só vendo por tanto e pronto. Tudo bem, ele começou a dar valor ao trabalho dele por conta própria. Aí chegaram a televisão. (...) Veio a primeira televisão, (que)foi a TV Pernambuco, eu acho que foi aqui de Caruaru.(...) Aí um artista no Alto do Moura, um trabalho diferente, vamô olhá, aí vieram. Aí chegaram, viram todo o trabalho dele. Um artista novo no Alto do Moura, vamô fazê um trabalho com ele! Aí fizeram a matéria, tudo, aí espalhou em Caruaru, aí depois veio até a Rádio Difusora, a Liberdade, tudo, aí começou espalha. Aí veio gente do Recife, de Olinda.(...) Aí começou gente vir de São Paulo. Surgiu esse caso aí da tal Cultura (TV)... Aí foi quando ele disse (que) criou o Mané Pãozeiro⁸². Aí pronto, expandiu até fora do Brasil”.

4.2 – A “arte do barro” e o cotidiano

Um outro aspecto de forte relevância na construção dos significados do trabalho ceramista para o artesão é a maneira como a atividade se insere em seu cotidiano:

Manoel Eudócio (2001, p.10) : *“...fora do meu trabalho eu gosto de pescar de anzol. Eu chegava no domingo, chegava um(a) pessoa) assim (e dizia): - Oi, tá dando peixe! Aí é minha diversão. Mais outra diversão de outras coisas eu não sou muito não! Eu tando no meu trabalho é a minha diversão.”*

⁸² Segundo Antonio Galdino, Mané Pãozeiro foi uma peça criada por Mestre Galdino, desafiado por um jornalista, em sua participação em um programa da TV Cultura- São Paulo.

Marliete (2001, p.8): *“Você tá trabalhando, tá vendo que tem um acompanhamento, aquela energia positiva.... A gente tem uma concentração no trabalho, sente aquela harmonia com a vida, com o trabalho”*

Antonio Galdino (In: Maria Galdino, 2001, p.6) – *As vezes, chega assim de sábado pra domingo, eu brinco até com ela (Maria Galdino, a esposa), em vez de ela tá cuidando da casa, fazendo as coisa em casa, ela fica pegando no barro. Ela se sente feliz trabalhando no barro. Aí eu falo: - Maria deixa isso aí, cuida num almoço, numa coisa assim, lava uma roupa... Ela diz: - Não depois eu cuido disso. Eu vou é cuidar do barro entendeu. Eu sinto prazer de trabalhar com barro. (E) Eu também me sinto feliz de trabalhar com barro.”*

Jenilda Rodrigues (2001, p.3) *“A gente não tem assim aquele horário determinado, dedicado pra trabalhar. Se nós temos uma encomenda pra entregar tal dia, então eu trabalho. As vezes eu posso até trabalhar a noite, também depende do tempo que nós temos pra entregar aquela mercadoria. Então a gente chega a trabalhar é oito horas vai por aí. E (tem) a tarefa de dona de casa, essa é sempre (eu) que tenho que fazer. Eu paro, eu saio, eu vou tomar conta da casa, porque o artesão ele tem o seu trabalho, como eu, mais ele também tem o seu outro lado de trabalhar em casa de cuidar de almoço, arrumar a casa, tudinho, deixar tudo prontinho pra depois voltar pra o trabalho novamente.”*

Portanto, quanto mais a arte se integra ao cotidiano do artesão, mais sentido ela passa a fazer em sua vida. Ela se confunde com as outras atividades do seu dia-a-dia, sem perder a sua importância e prazer, muito pelo contrário,

essas atividades diárias acabam refletindo-se em suas criações, como explicam os relatos de alguns deles:

Luís Carlos (2001, p.2) – *“Olha, uma das coisas que faz a gente criar é nossa imaginação, o nosso dia-a-dia, aquilo que nós vamos vendo, vamos aprendendo. E, procura se inspirar e fazer a nossa cultura no barro. Ai nós procuramos fazer o que vemos no nosso dia-a-dia. É isso que nos traz inspiração.”*

Marliete (2001, p. 3) *“Eu procuro retratar coisas da minha terra, porque eu tenho um amor muito grande, eu amo muito, gosto muito desse estilo que a gente vive aqui. Viver aqui no interior, viver junto da família, as histórias das pessoas, que eu guardo as lembranças que minha mãe, meu pai contava, que eu faço cenas assim, que não foi do meu tempo, que foi do passado das minhas avós, bisavós. Pra mim o mais importante é retratar o que é nosso, da nossa terra. É maravilhoso viajar, conhecer outros países, outras pessoas diferentes, (...)É uma maravilha viver mundos diferentes, pessoas diferentes a gente enriquece. Mas, só quando eu volto de lá, eu volto com mais inspiração para criar coisas daqui,(...) . É maravilhoso, eu volto encantada, mas aí o meu encanto aumenta ao criar coisas daqui, eu passo a ver coisas mais, cenas mais daqui, da região. A vontade é de criar mais coisas daqui.”*

O diálogo que se estabelece entre a arte e o cotidiano fornece a inspiração do artista e cria o elo entre o trabalho, o prazer e a diversão. É nesse sentido que Geertz (1999, p.145) chama atenção para o fato da arte estar inserida *“no contexto das demais expressões dos objetivos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação.”*

De acordo com as análises realizadas até aqui, fica claro que estamos diante de uma comunidade que, mesmo exposta aos processos de dominação de

uma sociedade mais ampla, constrói os seus próprios conceitos sobre trabalho, arte e artesanato através das estratégias elaboradas no âmago do fazer do barro.

Esses conceitos, entretanto, não impedem a convivência da comunidade do Alto do Moura com essa sociedade, que apesar de apresentar relações dialéticas, são a base do seu fazer, da sua arte e da sua sobrevivência. Nenhum artesão do Alto do Moura quer se manter desligado da sociedade. O significado da arte para eles inclui necessariamente as suas relações com essa sociedade, porque dela fazem parte os observadores, os amantes da arte ou tão somente aqueles que querem possuir uma peça figurativa porque estiveram no Alto do Moura e valorizam as criações locais. O reconhecimento do valor do trabalho de artista precisa conter não só o testemunho dos seus iguais, socialmente falando, mas também a valorização por parte dos compradores, intelectuais, colecionadores e artistas da sociedade mais ampla.

Marliete transmite com muita sensibilidade a importância que o seu cliente tem para ela:

“Tem pessoa que vem e me pede (pra criar uma peça) e eu também fico pensando, eu vou fazer, não tem problema. Não é coisa minha, não encanta muito quando estou fazendo. É diferente quando eu estou idealizando uma coisa que veio de mim mesmo, é diferente. Mas também tem um lado bom, porque eu fico pensando, vou fazer porque eu vou agradar aquela pessoa, vou realizar aquele desejo daquela pessoa. Aí também mi dá satisfação, porque eu sei que deixei aquela pessoa satisfeita. Se ficou realmente do jeito que aquela pessoa queria eu também deixei aquela pessoa satisfeita, passou pra mim também aquela satisfação. Agora tem coisa que eu não faço. Se for uma coisa assim, que não me agrada mesmo, peço desculpa e não faço.” (Marliete, 2001, p.8)

Luiz Carlos revela a quem gosta de vender seus trabalhos:

“Olhe, meu trabalho eu gosto de vender as pessoas que gostem da nossa arte, que dão na realidade o valor exato que nosso trabalho, nossa cultura tem. Pessoas que compram e (se) sentem felizes em comprar. São essas pessoas que nos deixam felizes, que realmente compram por prazer, por gostar do nosso trabalho. Ai essas pessoas são as que nós gostaríamos de ter sempre em nossas casas, comprando a nossa arte.” (Luiz Carlos:2001.p.1)

Antonio Rodrigues (1999, p.10) fala sobre a satisfação de ter uma peça sua bem recebida pelos seus clientes:

“...quando a gente cria uma peça nova a gente (se) sente mais animada pra trabalhá naquela peça nova. Fica curioso pra vê ela pronta. Pra vê como é que (vai ser) a recepção das pessoas. (Se) elas vão aceitá a peça.”

Nota-se, a partir dos relatos coletados, que o artesão do Alto do Moura não se mantém alheio a sociedade mais ampla, todavia, nem por isso ele se mostra passivo diante das suas tentativas de dominação, como se verá a seguir.

4.3 – As relações com a sociedade mais ampla

Se a dinâmica de transformação do processo de produção social do núcleo ceramista do Alto do Moura, ocorrida a partir das décadas de 80 e 90, foi marcada por relações mais intensas com a sociedade mais ampla, essa dinâmica serviu também para suscitar de maneira mais intencional, a reação dos artesãos as tentativas de dominação dessa sociedade.

Essas reações, como percebe-se nos dados anteriormente apresentados, acontecem de maneira mais expressiva mediante o significado conjunto de arte, trabalho e fonte para sobrevivência que os artesãos vão incorporando ao longo da sua trajetória, o que se dá de maneira mais marcante naqueles que herdaram a forma de trabalhar de seus antepassados.

Portanto, a medida em que esses artesãos vão se relacionando com essa sociedade e reconhecendo suas práticas, eles passam a fazer uso de estratégias para demarcar seu espaço de criação, produção e comercialização, como demonstra Marliete (2001, p.3) em seu relato, a respeito de como passou a selecionar silenciosamente sua clientela:

“Eu passei uma fase,(há) alguns anos atrás, (em que) eu só vendia para o intermediário. Minha produção era bem maior. Eu vendia bastante, assim para várias lojas do Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Recife muitos lugares e depois quando eu passei a fazer estas criatividades aí veio a curiosidade de ter que diminuir a produção, porque eu vi que pra melhorar o trabalho eu tinha que diminuir a produção. Aí eu diminuí muito, a diferença é muito grande do que eu fazia pra hoje. Aí eu não pude mais, eu tive que aumentar o valor também, porque o trabalho tava melhorando, a produção diminuindo, eu tinha que valorizar, porque aí não ia recompensar. Daí eu não pude mais tratar com as lojas. Muitas pessoas falaram que o preço tava ficando alto, que não dava para comercializar. Teve outras pessoas que se interessaram mesmo assim, que venderam mais caro e eu não pude mais atender todo mundo, porque também os turistas começaram me procurando, as pessoas, os colecionadores me procurando na minha casa pra fazer encomenda, para vender diretamente para eles. E agora estou vendendo o meu trabalho diretamente para o turista, o colecionador. Têm algumas pessoas, muito pouco (que) eu vendo para algumas lojas, uma ou

duas lojas. Um trabalho muito pouco de duas, três peças quando dá pra ceder.”

Ou de como se utilizou da divulgação de seu trabalho para demarcar seu espaço:

“Eu fui começando assim, vendendo um pouquinho para as lojas, um pouquinho para as pessoas e aí quando eu fui participando de feiras, de exposições que as pessoas ficaram me procurando mais e falavam, aí claro você precisa valorizar mais o seu trabalho. Muitas pessoas me procuraram e diziam: - Não tem mais coisas? Não tem. E eu vi que precisava atender essas pessoas que tavam me procurando, que eram importante para mim. Aos pouquinhos eu fui saindo de uma coisa e fui entrando em outra. Foi difícil, foi difícil e foi um processo longo e aos pouquinhos, pouquinhos eu fui saindo.”
(Marliete, 2001, p.3)

Luiz Carlos(2001, p.2) também fala sobre como mantém seu espaço de comercialização e criação:

“Em termo de encomendas é só a mínima, prá o meu trabalho. Eu trabalho mais como um trabalho voluntário, quase sem compromisso. Não sou bem comprometido com encomendas porque meu trabalho é um pouco mais caro e as pessoas que compram não são tantas, como (aquelas que) compram outras mercadorias que tem um preço mais acessível, e o meu trabalho é um pouco mais alto. Então eu tenho encomenda também, mais não é tanto. Aí eu tenho mais tempo pra trabalhar livre. ”

O relato de Severino reforça a idéia das estratégias usadas pelos artesãos na criação de seus próprios espaços:

“(Eu vendo) É mais (pra) os turistas, o pessoal que vem lá de fora. Eu quase não vendo ao intermediário hoje, porque o meu trabalho é muito pouco. Eu tenho pra vendê a qualquer classe(...) desde que pague o valor da minha peça. Então hoje eu vendo mais pra o turista. Mais assim, na época de férias, final de ano, começo, até o mês de julho. Sempre aparece visita de fora. Então meu trabalho é vendido, passando pra esse pessoal que mais gosta de uma peça pra coleção”. (Severino, 2001, p. 7)

O mesmo acontece em relação a qualquer outra prática com caráter dominador, como, por exemplo, no caso da imprensa. Na maioria das vezes, esta não expressa realmente o ponto de vista dos artesãos sobre os assuntos mais importantes da comunidade. Mesmo reconhecendo essa atitude, por parte da imprensa, recebem-na de bom grado. Os artesãos têm consciência da importância da imprensa para a divulgação do núcleo artesanal e também do seu próprio trabalho. Dessa maneira, sem criar conflitos, eles recebem os jornalistas, mas só falam ou se aprofundam em assuntos que lhes interessem e que sirvam aos seus propósitos, seja de divulgação, reclamação ou reivindicação.

Severino Vitalino ao falar da imprensa mostrou como, durante anos e anos, ela vem publicando uma informação equivocada sobre ele e sua família:

“... até em jornal acreditavam que meu pai começava uma peça e a família dava acabamento. Nós nunca demos acabamento numa peça de meu pai e ele também no trabalho da gente” (Severino, 2001, p.8)

No caso das relações com os órgãos oficiais, nas quais também vem existindo fortes tentativas de dominação, os artesãos não se deixam apropriar e nem tão pouco ao seu trabalho. O caso do abandono da Feira de Caruaru pelos artesãos do Alto do Moura, em virtude da imposição da prefeitura de mantê-los diariamente nas barracas, demonstra que apesar de não ter acontecido nenhum

conflito aberto, a diplomática negação em continuar participando da feira e o fato de transformarem suas casas em ateliês e lojas, foi uma estratégia clara de resistência.

Os turistas que visitam a comunidade movidos pela fama de Mestre Vitalino e dos artesãos mais antigos e que entendem a arte figurativa que se faz no Alto do Moura na mesma categoria de souvenirs, como chaveirinhos ou fitas de vídeo, estes só conseguem adquirir pecinhas pequenas e de pouca qualidade, cuja produção é delegada aos artesãos mais jovens e inexperientes que não dominam ainda as técnicas do trabalho com o barro. Essa também pode ser considerada uma estratégia da comunidade, pois ao direcionar a produção figurativa de acordo com a oferta e a procura, garante a fonte de sobrevivência dos mais jovens e incentiva a continuidade da arte.

Os artesãos mais tradicionais apesar de se ressentirem com algumas práticas novas⁸³ que vem sendo desenvolvidas na comunidade, em relação à produção, ainda assim não se importam com as cópias que são realizadas de suas peças e incentivam os mais novos a melhorar a qualidade do trabalho, pois reconhecem que esse foi também o seu processo natural de aprendizado da arte do barro. Os próprios artesãos mais tradicionais aceitam que membros de sua família fabriquem para lojistas e intermediários. É um processo natural dentro da comunidade.

É Marliete quem espontaneamente fala sobre o assunto:

“... e as pessoas quando copiam eu também não vou criar problemas, todo mundo é amigo. Eu até incentivo, faça, melhore, melhore o trabalho. Assim melhorando, amando o que faz, é que dá certo mesmo. Que não chegue a pensar tanto no dinheiro, que o artista não chega a esse ponto. É muito difícil chegar a uma vida muito confortável de dinheiro. É recompensável, porque a gente faz com amor, carinho.” (Marliete, 2001, p. 5)

⁸³ A prática mais combatida pelos artesãos tradicionais diz respeito a terceirização de serviços na produção figurativa, de vários artesãos por um só fabricante.

Ora, se a resistência dos artesãos tradicionais se expressa através de estratégias para reagir às tentativas de dominação da sociedade, os artesãos menos conceituados, considerados apenas como fabricantes, também não aceitam passivamente essa dominação que se dá mais ostensivamente sobre eles por parte do intermediário.

Por mais que possa aparentar passividade a relação do “fabricante” com o intermediário, o artesão também reage às tentativas de apropriação e dominação desse ator social. Maria Galdino fala sobre como resolveu vender sua produção a um único comprador para fugir da exploração:

“Eu vendo a um freguês meu (que) mora em João Pessoa. (...) Antes de ele aparecer eu vendia pra aqui mesmo, mas depois que eu comecei trabalhar pra ele, eu não tô vendendo mais. (...) Ele paga mais, porque (antes) as pessoa que (me comprava) pagava menos, mais barato. Aí depois que ele começou comprar a mim, eu vejo que tá dando certo pra mim. Aí eu tô vendendo a ele. Eu acho melhor tá vendendo só pra ele, porque é um freguês certo, é inverno, verão, ele compra. Os que têm por aí (compradores) eles só quer comprar assim só uma vez só (e) não vem mais, e querem mais de graça (por um preço muito baixo).” (Maria Galdino, 2001, p 2,3, 6)

No diálogo com a pesquisadora, Maria fala sobre o desinteresse de fazer outros tipos de peça, mesmo a pedido de encomenda:

*“**Pesquisadora** – Se alguém chegar, por exemplo, e pedir pra você fazer um boneco ou alguma coisa por uma foto você faz?*

***Maria Galdino** – Faço não. (...) Só faço mesmo as máscaras e os escravos. (...) O que eu tenho mais vontade de fazer assim é um preto-veio, um preto-veio grande, eu ainda vou tentar fazer.” (Maria Galdino, 2001, p.3)*

Apesar da necessidade de sobrevivência, o fabricante também decide sobre o que produzir, a maneira como produzir e a quem vender. Mesmo fazendo apenas cópias, ele resiste em realizar aqueles trabalhos que não lhe agradam, que considera difíceis ou que não sejam compensadores.

Um outro caso observado de estratégia desses fabricantes do Alto do Moura foi em relação aos períodos de compra da maioria dos intermediários. Esses compradores, em sua maioria, são lojistas instalados em cidades turísticas, principalmente nas capitais do Nordeste e do Sudeste, os quais compram as peças para vendê-las aos turistas como souvenir. Os seus períodos de compras normalmente obedecem a sazonalidade do fluxo turístico na cidade onde comercializam a produção. Apesar desse fluxo apresentar altos e baixos, a frequência de turistas nessas capitais mantém um mínimo de regularidade. No entanto, para esse intermediário empreender uma viagem com gastos para comprar pouca quantidade ou pedir as peças pelo telefone, para entrega posterior, correndo o risco de receber peças quebradas, não são boas opções. Dessa maneira devido a esses problemas, surgiu o intermediário local que compra dos fabricantes e até de alguns artesãos, por iniciativa própria, e vende as peças na porta de seus clientes, adquirindo dessa maneira mais poder e opção sobre as vendas, como conta Antonio Rodrigues (1999, p.19):

“Tinha algumas pessoas(de fora) que compravam. Tinha uma freguesa da Austrália (...) vinha uma, duas vezes por ano e comprava uma quantidade(boa), mas parô também. Mas (a gente) tá sempre vendendo. Toda semana o pessoal vai prá Recife levá os trabalhos daqui e lá a gente passa pros lojistas. Tem(a) Casa da Cultura, tem loja no aeroporto... Aí eles é quem vendem pra os turistas.”

Para Cancline (1983, p.109) *“a organização do espaço, a mudança de contexto e de significado dos objetos populares é um recurso indispensável para que a burguesia construa sua hegemonia”*. Mas considerando-se a análise de

Certeau (1999, p.38) em seu estudo sobre as práticas cotidianas, no qual ele observou que *cada "individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais"*, foi possível entender que as operações individuais realizadas pelos artesãos do Alto do Moura na verdade se constituíam em *"combinatórias de operações"* silenciosas realizadas para subverter a "ordem dominante" a seu favor e que, portanto, essa hegemonia a que se refere Cancline pode estar sendo mascarada e é ilusória.

Viu-se que os artesãos mais tradicionais ou aqueles que pertencem a famílias tradicionais da arte figurativa se utilizam da divulgação da imprensa em torno dos nomes das suas famílias ou dos seus próprios nomes, das ações dos órgãos oficiais para incentivar o turismo ou para promover viagens nacionais e internacionais visando a realização de exposições, e se aproveitam até mesmo da ganância do intermediário que busca a quantidade e não a qualidade, para reinventar os seus espaços como artistas, diversos daqueles dos fabricantes, sejam eles os mais jovens ou aqueles que apesar de longos anos trabalhando na atividade, não conseguiram desenvolver -se na arte.

As práticas silenciosas adotadas pelos artesãos, que não envolvem conflitos diretos, mas astúcias sutis, revelam que tanto os artesãos quanto os "fabricantes de cerâmica figurativa" do Alto do Moura, embora necessitem diretamente da sociedade mais ampla para garantir a sua fonte de sobrevivência, para manter o observador e o comprador de sua arte, não se rendem às práticas dominadoras dessa sociedade, mas se reapropriam delas, reinventando-as a sua maneira, num jogo de operações táticas e estratégicas.

Os artistas com a tradição familiar e com a liberdade no criar se utilizam das estratégias, já que se encontram numa posição mais cômoda em relação à sociedade mais ampla. Por outro lado, os fabricantes que não possuem qualidade no trabalho e se encontram pressionados pela necessidade de produzir em grande quantidade só conseguem elaborar algumas táticas, a medida que ainda são mais dependentes dos intermediários.

Conclusão

Discutiu-se ao longo deste trabalho que as modificações ocorridas na produção social da atividade ceramista na região de Caruaru e posteriormente no Alto do Moura, ao longo da sua trajetória histórico-social, foram decorrentes das relações sociais mantidas entre os membros da comunidade ceramista e a sociedade mais ampla e também daquelas construídas no âmago da própria comunidade.

Observou-se que os diversos significados que o trabalho e as peças artesanais figurativas adquiriram para os membros dessa comunidade variavam também de acordo com a trajetória pessoal do artesão, de como ele se inseriu na atividade, da maneira como se desenvolveu no trabalho e com o sentido que o trabalho adquiriu para ele em seu cotidiano, mantendo-o na atividade. E, dessa maneira, a partir do sentido que foi sendo construído sobre o trabalho com a cerâmica é que os artesãos aparentavam se submeter a algumas práticas dominadoras da sociedade mais ampla, mas, na verdade, as reelaboravam a sua maneira e as utilizavam em seu próprio benefício, buscando a consecução de seus fins.

A conclusão desta pesquisa aponta para a linha de pensamento de Certeau que entende que homem do povo não é um sujeito passivo à ordem dominante e resiste a ela, reinventando o seu cotidiano a sua maneira e segundo os seus fins.

A Inventividade dos artesãos do Alto do Moura não se manifestou tão somente através da criação de suas peças, mas também através da criação e ampliação de espaços coletivos e individuais e de pequenas práticas reapropriadas em suas relações com a sociedade mais ampla.

Percebeu-se, porém, que no caso dos artesãos do Alto do Moura, essa inventividade é movida pela tradição ceramista que vem sendo repassada, através das gerações, desde o tempo em que os índios Kariris habitaram aquela região.

Isso não significa que essa tradição se apresente de maneira fechada, estática. Muito pelo contrário, ela fez parte de um processo que incluiu a seleção

e o acúmulo das experiências vivenciadas individualmente e na coletividade, ao longo do tempo.

Essa tradição, em princípio, se mostra mais forte dentro da família, na qual os artesãos mais velhos e experientes incluem no aprendizado dos mais jovens as significações dos objetos artesanais e do trabalho com o barro, saberes esses que receberam de seus antecessores e que vão construindo ao longo da sua trajetória pessoal.

Porém, a convivência de artistas e fabricantes no mesmo núcleo artesanal permite, também, ao longo da trajetória comum dessa comunidade, que os significados do trabalho e das peças figurativas sejam, aos poucos, construídos de forma coletiva pela comparação interna da própria produção elaborada pelos dois grupos.

As expressões de Bosi "*cultura como processo(...)**cultura como ato-no-tempo*"⁸⁴ fazem refletir sobre o fato de a cerâmica figurativa se apresentar como uma prática relativamente nova para aquela comunidade, considerando-se que a formação do núcleo só aconteceu a partir da década de 70 e se solidificou a partir da década de 80. E, a compreensão dessa realidade, leva a crer que a construção de significados comuns a toda a comunidade sobre o trabalho com o barro, que não é somente sobrevivência, ainda se encontra em processo de construção coletiva.

Pode-se dizer, então, que os artesãos, pertencentes às famílias mais tradicionais da comunidade, resistem de maneira mais contundente às tentativas de dominação da sociedade mais ampla por terem recebido, em seu aprendizado, a herança de um grupo que partilhou uma mesma tradição e um mesmo modo de vida, o que lhes forneceu um domínio maior do campo, permitindo o desenvolvimento de estratégias mais eficazes.

Provavelmente dos muitos "fabricantes de cerâmica figurativa" atuando hoje surgirão alguns artesãos e artistas de amanhã na comunidade artesanal do Alto do Moura, pois concorda-se com Geertz quando ele diz *que "...a cultura fornece o*

⁸⁴ BOSI, Alfredo. *Cultura como tradição*. In *Tradição e Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 1987. p.52

*vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam, um por um”.*⁸⁵

Dessa maneira, acredita-se que este trabalho é o primeiro passo para a compreensão do modo de vida e a visão de mundo desses artistas populares que, no exercício da resistência inteligente, continuarão construindo não só o seu trabalho artístico mas também os próprios conceitos e valores sobre o seu trabalho e a sua arte.

⁸⁵ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zaar Editores, 1978. p 64

BIBLIOGRAFIA

ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22. A aventura Modernista no Brasil*. São Paulo: Scipione, 1992.

ALEGRE, Maria Sylvia Porto. *Mãos de Mestre. Itinerário da Arte e da Tradição*. São Paulo: Maltese, 1994.

_____. *A arte da madeira: contextos e significados*. In: *Cultura Material. Identidades e Processos Sociais*. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BARBALHO, Nelson. *País de Caruaru. Subsídios para a história do Agreste*. Caruaru: FAFICA, 1974.

_____. *Caruaru, de Vila a Cidade*. Caruaru: FAFICA, 1980.

BARRADO, Mário P. Díaz. *História e Fotografia : la memória en imágenes*. In *Historia, Antropologia y Fuentes Orales*, no. 19, Universitat de Barcelona, 1998.

BARROS, Souza. *A década de 20 em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Editora Paralelo, 1972.

BENJAMIM, Roberto e Contagem, Raul. *O uso da técnica do videotape no registro da informação viva: os contadores de estória de São Severino dos Macacos*. In *A Fala e o Gesto – ensaios sobre narrativas populares*. Recife, Imprensa Universitária, UFPE, 1996.

BOSI, Alfredo. *Cultura como tradição. In Tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 1987.

BORDENAVE, Juan Diaz. *Além do Meios e das Mensagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

BORTOLIERO, Simone. Vídeo de Divulgação Científica : a Interação jornalista/pesquisador em atividade de campo. In *Comunicação e Sociedade* , no.24, São Paulo: Editora IMS, 1996.

_____. Mário Kaplún. *A recepção como cidadania na América Latina*. In *Comunicação e Sociedade: o pensamento latino em Comunicação*, no.25, São Paulo: Editora IMS, 1996.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no Século XX*. Campinas: UNICAMP, 1999.

CANCLINE, Nestor Garcia. *A Produção Simbólica. Teoria e metodologia em Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *As Culturas Populares no Capitalismo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Artes de Fazer, 2º. vol. RJ, Petrópolis:Vozes.4ª.edição,1999.

CIRANO, Marcos. *Arte Popular e Dominação. O caso de Pernambuco*. Recife: Alternativa, 1978.

CUNHA, Marilisia Fagundes. *Desvendando o artesanato*. Paraná: Secretaria de Estado da Cultura,. 1994

DERMARTINI, Zélia de Brito Fabri. *Trabalhando com relatos orais: reflexões a partir de uma trajetória de pesquisa*. In: Lang, Alice Beatriz da Silva Gordo. *Reflexões sobre a pesquisa sociológica*. São Paulo: USP, CERU. Série 2. no.3. 2ª. edição,1999.

FELDMAN-BIANCO, Bela (org). *Desafios da Imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Tradução Marcius Freire. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

FROTA, Lélia Coelho. *Artesanato e Modernidade em um país em transformação*. In: *Cultura Material. Identidades e Processos Sociais*. Riode Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.

GALVÃO, Gilberto N. *Os Artesãos do Barro*. Rio de Janeiro : Brasiliense, 1977.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Trad. Vera Mello Joscelyne. 2ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GOMES, Angela Castro e MATOS, Hebe Maria. *Sobre apropriações e circularidades. Memória no cativo e política cultural na Era Vargas*. In *História Oral* no.1. São Paulo: Associação Brasileira de História Oral, Junho, 1998.

JOUTARD, Phillipe. *Nuevas Polêmicas sobre História Oral. In, Entre la exclusión y El trabajo. Algunos retos que se plantean a la historia oral del siglo XXI.* No. 21. Universitat de Barcelona, 1997.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo : Ática, 1989.

_____. *Fotografia e Memória : reconstituição por meio da fotografia.* In Saiman, Etienne. *O Fotográfico.* São Paulo : Hucitec, 1998.

LAMARI, Carlos Roberto (org.). *As Faces da Memória.* Campinas: CMU-UNICAMP, 1987.

LANG, Alice Beatriz Gordo. *História Oral e pesquisa sociológica.* São Paulo: CERU-USP, 1998.

LAUER, Mirko. *Crítica do artesanato- plástica e sociedade nos Andes Peruanos.* São Paulo: Nobel, 1983.

MARQUES, Helena Maria de Barros. *Manifesto Regionalista de 1926: proclamação e sagração de "autorictas" gilbertianas.* Recife: FUNDAJ, 1998.

MATOS, Sônia Missagia. *Artefatos de Gênero na arte do barro.* Tese Doutorado/IFCH-UNICAMP, 1998.

MELLO, Paulino Cabral de. *Vitalino sem Barro: O homem. 80 anos de arte popular.* Rio de Janeiro: MINC, 1995.

MEYER, Eugênia. *Desconstrucción de la memoria, construcción de la historia. In Historia, Antropología y Fuentes orales. Más Allá de la Imagen.* No.19. Universitat de Barcelona, 1998.

NOVELO, Victoria. *Los Testemonios Orales, Eje de la Reproduccion Cultural.* In: *História, Experiência, Memória, Oralidad* Vol.III, Istambul:International Oral History Association, 2000.

NUNES, José Walter. MAGALHÃES, Nancy e SINOTI, Marta Litwinczik. *Del Hablado, Oído Escrito y Visto al Editado en documentales historiográficos.* In *História: Experiência, Memória, Oralidad.* Vol.III, Istambul :International Oral History Association, 2000.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever.* In: *Revista de Antropologia,* Vol.9, No.2, São Paulo:USP, 1996.

PAZ, Otávio. *Ver e Usar: Arte e Artesanato.* In *Convergências. Ensaio sobre Arte e Literatura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEIXOTO, Clarice. *Do diário de campo à câmera na mão ou de como virar um antropólogo cineasta*. In: Revista de Antropologia, Vol.39, no.2, São Paulo: USP, 1996.

PILEGGI, Aristides. *Cerâmica no Brasil e no mundo*. Levantar dados internet

PEREIRA, João Batista Borges. *Arte no trabalho*. Rio de Janeiro: Biblioteca Eucatex de Cultura, 1991.

PRETTO, Nelson. *A ciência nos meios de comunicação*. Trabalho apresentado no Simpósio Nacional de Ensino de Física. São Paulo, 1986.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Variações sobre a Técnica do Gravador no Registro da Informação Viva*. São Paulo: T.A.Queiroz, 2ª ed., 1991.

_____. *O pesquisador, o problema da pesquisa, a escolha das técnicas: algumas reflexões*. In: Lang, Alice Beatriz da Silva Gordo. Reflexões sobre a pesquisa sociológica. São Paulo: USP, CERU. Série 2. no.3. 2ª edição, 1999.

RAU, Virgínia. *Feira Medievais Portuguesas. Subsídios para o seu estudo*. 2.a edição. São Paulo: Editorial Presença, Ver ano na Biblioteca Virtual UNICAMP

REYNA, Carlos Francisco Pérez. *Gesto & Memória: Os brinquedos artesanais em Campinas*. In: Resgate. Revista de Cultura. CMU, UNICAMP. no.8, 1998.

RIBEIRO, Berta G. (org). *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1983.

RIBEIRO, Renné. *Vitalino, um ceramista popular do nordeste*. Recife: FUNDAJ, 2ª ed., 1972.

ROCCA, Lourdes. *Dela historia vivida a la historia conocida: los retos de la difusión audiovisual*. In *História: Experiência, Memória, Oralidad*. Vol.III, Istambul :International Oral History Association, 2000.

RUGIU, Antonio Santoni. *Nostalgia do mestre artesão*. Campinas, SP: Autores associados, 1998.

SAIMAN, Etienne. *Oralidade, Escrita, Visualidade. Meios e modos de construção dos indivíduos e das sociedades humanas*. In Pertubador Mundo Novo. História, psicanálise e sociedade contemporânea. SP: Sociedade Psicanálise de São Paulo, 1992.

SANTORO, Luiz Fernando. *A Imagem nas mãos. O vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

SCHEUER, Herta Loell. *A tradição da cerâmica popular*. São Paulo: Editorial Livramento, 1982.

SILVESTRE, Inalda Monteiro & Cavalcanti, Sylvia Pereira de Hollanda. *Artesanato Brasileiro, Uma contribuição à bibliografia*. Recife: Massangana, 1981.

SIMSON, Olga R. de Moraes von. *A Burguesia se diverte no reinado de momo*. Dissertação de mestrado: USP, 1984.

_____. *Folguedo Carnavalesco*. In Revista Resgate. Campinas: CMU-UNICAMP, 1990.

_____. *Mulher e Carnaval: Mito e Realidade. Análise da atuação feminina nos folguedos de Momo desde o Entrudo até as Escolas de Samba*. In Revista de História. São Paulo, 1992.

_____. *Reflexões de uma Socióloga sobre o método biográfico*. In: Meihy, José Carlos Sebe. Reintroduzindo a História Oral no Brasil. São Paulo:USP,1996.

_____. *Imagem e Memória*. In Saiman Etienne. O Fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOARES, Ismar de Oliveira. *Sociedade da Informação ou da Comunicação?* . São Paulo: Cidade Nova, 1996.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine. La apertura para la historia de mañana*. Trad. Juan José Utrilla. México. Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOUSA, Mauro Wilton de. (org) *Sujeito, o lado oculto do Receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

TRIGO, Maria Helena Bueno & BRIOCHI, Lucila Reis. *Interação e Comunicação no Processo de Pesquisa*. In: Lang, Alice Beatriz da Silva Gordo. *Reflexões sobre a pesquisa sociológica*. São Paulo: USP, CERU. Série 2. no.3. 2ª. edição,1999.

TORRES, Heloísa Alberto Torres. *Arte Indígena da Amazônia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1940.

VALADARES, Clarival do Prado. *Artesanato Brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 3ª ed., 1980.

VILANOVA, Mercedes. *A história presente e a história oral. Relações, balanço e perspectivas*. In Páginas de História. Volume II-no.2. Belém: UFPa, 1998.

Winkin, Yves. *A Nova Comunicação. Da teoria ao trabalho de campo*. Organização e apresentação Saiman, Etienne. Campinas, SP: Papirus Editora, 1998.

Vídeos

Ciro Naif de Oliveira. Produção Nordhal C. Neptune. Piracicaba, São Paulo: 2000. 1 fita de vídeo(30m) VHS, color.

Mestres-artesãos. Direção: Kiko Ribeiro e Nelson Enohata. São Paulo: SESC, 2000. 1 fita de vídeo (22m), VHS, color.

Mestres do Ofício. Produção: Pólo de Imagem. Direção e Roteiro : Cláudio Assis. São Paulo: TV Cultura, 1999.

Vitalino e o Alto do Moura. Produção: Raul Lody. Direção: Sérgio Sanz. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997. 1 fita de vídeo (20m), VHS, color.

Historia Oral del Multifamiliar Miguel Alemán (1949-1999). Produção: Instituto de Mora. Coordenação: Lourdes Rocca. México: Centro de Producción Instituto de Mora, 1999. 1 fita de vídeo (45m), VHS, color.

KM. C-62. Produção: Lourdes Rocca. México: Instituto de Mora, 2000. 1 fita de vídeo(85m), VHS, color.

La História Oral em la escuela. Produção: Leonora Kievsky. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, FFL, 1999. 1 fita de vídeo(30m), VHS, color.

O Brasil é aqui. Caruaru. Documentário GNT. Produção; Gil Ribeiro. São Paulo: Radar/GNT, 2000.