

Invenção e tradição: uma trajetória de resistência pelo espaço da memória

SANDRA DE LIMA

Jornalista, mestre em Multimeios (IA-Unicamp) e professora da Unoesc

RESUMO

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa de campo que teve como objetivo reconstruir a trajetória da comunidade ceramista do Alto do Moura, analisando de que maneira o grupo alimentava suas tradições através das relações que mantinha com a sociedade mais ampla. A pesquisa foi realizada utilizando como metodologia a História Oral e as técnicas de gravador e de vídeo para a coleta dos depoimentos dos artesãos da comunidade, com dupla finalidade: a da construção de documentos histórico-sociológicos e também como base para um vídeo de divulgação dos resultados da pesquisa.

Palavras-chave: Memória. História Oral. Alto do Moura

ABSTRACT

This article results from a field research whose main objective was to analyse the cultural traditions stemming from the “Alto do Moura” community and its relationships with the wider Brazilian society. The economic basis of this community is concentrated in the craftsmanship of ceramics. The research employed the method of Oral History, with the use of the techniques of video and tape recording of the interviews with the community artisans. Besides being a source for the research, the data obtained by such methods is intended to constitute a documentary whose purpose is to present the results of the research to the wider public.

Key words: Memory. Oral History. Region of Alto do Moura

A cultura popular, apesar de constituir uma rica fonte de fenômenos capaz de auxiliar no entendimento de inúmeros problemas sociais do nosso país, não desperta entre os pesquisadores o mesmo interesse que desperta na imprensa. Foi esse interesse da imprensa em noticiar e mostrar manifestações populares que despertou, particularmente, o meu interesse em realizar um estudo científico sobre a comunidade artesanal do Alto do Moura.

Durante parte de minha vida profissional atuei como repórter e apresentadora no estado de Pernambuco, sempre direcionada para a cobertura e produção de eventos ligados às manifestações artísticas e folclóricas de cunho popular que, diga-se de passagem, é riquíssimo em tais manifestações. Essa experiência permitiu-me conhecer um pouco o modo de vida daqueles que, ao longo de tantos anos, tentavam manter viva as tradições de seus antepassados e continuavam a fazer cultura e também me permitiu 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.

Percebi 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-me a atenção 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 de artes figurativas das Américas”. [1]

Neste artigo, pretendo mostrar como, através do exercício da resistência, esses atores sociais se apropriaram das práticas dominadoras da sociedade e reinventaram-nas ao seu modo, segundo seus interesses, delimitando o espaço de sua memória, alimentando as tradições de seus antepassados, *mantendo viva a sua história e sua arte*.

METODOLOGIA

Ao centrar o interesse desta pesquisa no “ponto de vista” dos atores sociais e sem a preocupação da reconstrução dos fatos como verdades históricas, mas com a preocupação de “captar as suas visões de mundo, aspirações e utopias elaboradas” (SIMSON, 1996: 85), elegeu-se a História

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, tampouco, em inúmeras consultas realizadas à Unesco, consegui obter informações oficiais do órgão que confirmassem quando e onde este título foi concedido.

Oral como metodologia mais adequada para a reconstrução histórico-sociológica da trajetória da comunidade ceramista do Alto do Moura e as análises pretendidas na pesquisa.

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 permitiu 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 valer-se 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 (1991): “Todo indivíduo encerra uma parte que é particularmente sua e uma insuflada pelo seu meio; partes que se interpenetram(…)”

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, considere como ponto positivo a subjetividade que permeia este tipo de 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. Considerei 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 memória, como define AUGRAS, 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. Compreendi que “as confusões, as ‘mentiras’, as omissões, põem em evidência o jogo das tensões e, de fato, constro

em um discurso que, em sua incoerência, é o puro retrato da realidade.” (1997: 29)

A opção metodológica pela história oral determinou ainda uma outra escolha: a das técnicas que deveriam ser utilizadas para a construção e análise

2 - 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.

dos relatos orais. [2]

Como observa QUEIROZ, "a escolha da técnica na realização de uma pesquisa qualitativa está diretamente ligada aos resultados que se pretendem alcançar." (1991: 56) Dessa forma, como explica TRIGO,

"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 processo interativo altera os parâmetros do pesquisador nas considerações sobre a validade de suas informações." (1999: 26)

Ora, se para a construção do conhecimento pretendido 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 Alto 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.

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, na primeira fase do trabalho de campo, considerando a falta de conhecimento científico sobre o comportamento dessa comunidade em relação ao falar sobre si mesmo numa situação de investigação social e a não existência de nenhuma relação mais próxima entre eu e qualquer membro daquela comunidade, a não ser um conhecimento superficial travado em função de algumas entrevistas realizadas por mim quando atuei como repórter no estado de Pernambuco, optei pela utilização do gravador portátil como técnica de registro dos primeiros relatos orais.

A escolha do gravador portátil baseou-se 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 apresentava-se 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.

Avaliei 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 jornalista. Este contexto não estaria relacionado somente ao fato de que eu já tivesse 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 conseqüência é que não se negam a falar, mas utilizam-se da estratégia de se valer da mídia televisiva sem se desnudar perante o entrevistador.

Sendo assim, procedendo à coleta dos primeiros relatos orais, a metodologia proposta mostrou-se eficiente e os resultados pertinentes ao que se pretendia na primeira fase da investigação.

Na segunda fase da pesquisa de campo, a partir do processo de interação trabalhado com a comunidade, determinei então que seria o momento para utilizar a técnica do vídeo para a coleta dos relatos orais. Para isso, seria necessário traçar o método a ser utilizado para a realização dos trabalhos. O primeiro passo foi delimitar o universo e a amostra da fontes pretendidas, além da elaboração de um roteiro temático que serviu como fio condutor para as entrevistas. Para este trabalho baseei-me 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 contemplou tanto os artesãos de famílias tradicionais quanto os que haviam aprendido a “arte” por influência de vizinhos e conhecidos.

O roteiro temático norteou-me na busca por informações que pudessem responder aos questionamentos levantados na problemática da pesquisa. No entanto, o roteiro preestabelecido não propunha rigidez de perguntas e respostas, mas a sugestão de temas, pois sabe-se 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 à segunda fase da pesquisa de campo, faltava ainda decidir de que maneira seria realizado o trabalho com a câmera de vídeo.

Previ, então, uma primeira etapa para essa 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 pessoas entrevistadas, 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 para “falar” diante de uma câmera de vídeo.

As visitas aconteceram sucessivamente durante uma semana ou mais, dependendo do artesão, e nestes encontros conversávamos sobre diversos assuntos, mas sem perder o foco sobre o objetivo da pesquisa e o esclarecimento que eu deveria dar aos artesãos sobre o andamento dos trabalhos e o que eu pretendia novamente na comunidade.

Esses encontros serviram para demonstrar o meu respeito pelos indivíduos daquela comunidade e que, para mim, não eram somente fontes de informações, mas indivíduos capazes de gerar o interesse de serem ouvidos em qualquer situação; que a história deles era importante para mim, que a visão que eles tinham sobre os seus próprios problemas é que me importava. Dessa forma, os artesãos olharam a pesquisa e a mim com o mesmo respeito e interesse, gerando a interação tão necessária à construção do conhecimento pretendido.

Esse contexto contribuiu efetivamente para que nenhuma das fontes solicitadas para a entrevista sequer questionasse a utilização da câmera de vídeo. 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 para falar mostrou-se 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.” [3] Manoel Eudócio, 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 prós bisnetos, prós filhos deles, prá eles saberem quem eu fui...” [4]

3 - *Caderno de campo*, p. 47.

4 - *Caderno de campo*, p. 35.

Vencido, então, o primeiro desafio metodológico e técnico, iniciaram-se as coletas dos relatos orais com a câmera de vídeo.

Agora, o foco era tornar a entrevista um momento de rememoração do entrevistado. Considerando que a memória não é uma faculdade mental indivisível, mas um processo que envolve diversos aspectos e componentes, gerando as classificações entre memória auditiva, visual e tátil, era preciso trabalhar o processo de rememoração dos entrevistados para que realmente eu pudesse conseguir alcançar meus objetivos.

Considerei que 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.” (1998: 24)

Essa utilização da memória auditiva, trabalhada pelo entrevistado do estudo referido, serviu-me de modelo para o trabalho com os artesãos do Alto do Moura. Procurei incentivar meus entrevistados a utilizar suas “muletas da memória” em seus processos de rememoração. (LIMA: 2002) Percebi que para os artesãos do Alto do Moura o local de trabalho e a manipulação do barro, mesmo no momento de uma conversa informal, faziam com que eles se lembrassem mais facilmente dos fatos, ou os reconstruíssem mais claramente dentro de suas próprias visões. Sendo assim, deixei sempre que o entrevistado sugerisse o local e o momento da gravação da entrevista, assim ele ficava à vontade para falar o mais livremente possível.

Excetuando-se uma artesã, Marliete, todos os outros forneceram seus

relatos em seus locais de trabalho, manipulando o barro. Marliete, ao contrário, como trabalha com miniaturas, prefere não conversar quando trabalha. Ela preferiu dar entrevista na varanda de sua casa e, quando perguntei o porquê, ela me respondeu que “adorava a varanda da casa, que gostava de ficar sentada, olhando e às vezes lembrando de outras épocas.” (LIMA, 2001: 49)

Dessa maneira, foram coletados os relatos de seis artesãos da comunidade, totalizando dez horas de gravação em fitas de vídeo. Os resultados foram excelentes e a metodologia mostrou-se adequada, visto que os artesãos colaboraram em todos os sentidos com a pesquisa.

O procedimento seguinte foi a transcrição dos relatos em que três pessoas trabalharam durante três meses, transcrevendo além da fala, os gestos percebidos e o comportamento emocional do entrevistado, 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 que pesquisa se propunha a responder. Essas transcrições permitiriam, também, que inúmeras análises, em diferentes “recortes”, pudessem ser realizadas a partir dos relatos coletados.

O que aconteceu para a questão principal da qual trata este artigo.

UM BREVE HISTÓRICO SOBRE A COMUNIDADE DO ALTO DO MOURA

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 PILEGGI (1958: 133) cita esse povo como “itinerante, praticante de longos deslocamentos dentro do território nordestino.”

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.

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, não há dúvidas 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.

A prática ceramista no agreste pernambucano, até meados do início do século XX, encontrava-se 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, essa prática 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 limitava-se à confecção de potes, jarras, moringas e utensílios domésticos destinados ao uso próprio, e o pequeno excedente destinava-se à comercialização.

As técnicas utilizadas por essas louceiras eram muito semelhantes às 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 impurezas. [5] 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 cinco até oito horas, dependendo do tamanho do forno, das peças e da sua quantidade.

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 na região disseminou-se e se transformou cada vez mais em fonte

5 - Não foram encontradas informações históricas oficiais de como essas 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.

de renda auxiliar para as famílias da zona rural e ribeirinha.

A atividade ceramista na região de Caruaru parece ter encontrado vários fatores favoráveis ao seu desenvolvimento e proliferação: a abundância do barro, existente às margens do Rio Ipojuca, próprio para a produção ceramista, com certeza, favoreceu a existência da atividade. Porém a existência do barro por si só não justificaria o aparecimento da atividade na região, que na verdade pode ser explicada pela tradição ceramista herdada dos índios na confecção dos utilitários. Esses dois fatores, no entanto, explicam o aparecimento da atividade, mas não a sua proliferação, que pode ser relacionada 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. Os altos custos dos utilitários de porcelana, importados de Portugal e acessíveis somente às classes mais abastadas, também influenciaram no aumento do consumo dos utilitários de barro pelas camadas mais populares, favorecendo o aumento da produção ceramista da região. Mas, provavelmente, o principal fator propiciador da proliferação da atividade ceramista na região foi a comercialização da 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, dando oportunidade de conseguir renda extra para a família. Esse crescimento da demanda por utilitários de barro crescia com a importância da feira e da cidade e, por sua vez, incentivava um número cada vez maior de mulheres a se inserir na prática ceramista.

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, tampouco, 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 baseava-se fundamentalmente na agricultura de subsistência, que consistia em pequenas lavouras de milho e de mandioca.

Com a chegada de Vitalino (que ainda não tinha o título de “Mestre”) 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.

Considerando a dificuldade de manter as lavouras em épocas de seca e, inclusive, a falta de recursos e de ferramentas mais adequadas que tornavam o trabalho no campo pouco lucrativo, 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, iniciaram-se na confecção das figuras humanas, como mostram os relatos de alguns entrevistados:

“Vi Vitalino trabaiano, aí eu fui chegando lá pra casa dele, ele morava ali onde é o museu hoje... a casinha dele (...) aí comecei a olhá, 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)

“... 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)

Tornando-se mais lucrativa e sem se caracterizar com um trabalho especificamente feminino, os homens começaram aderir à prática da cerâmica figurativa. A fama nacional de Vitalino contribuía para que todos comercializassem seus bonecos, mas segundo os artesãos, a grande proliferação da atividade aconteceu a partir da morte do vizinho e mestre ilustre, em 1963.

Em 1990, o Alto do Moura já contava com 500 artesãos trabalhando diretamente com a cerâmica figurativa.

AS RELAÇÕES COM A SOCIEDADE MAIS AMPLA

As análises realizadas a partir do diálogo da documentação oficial, a

bibliografia, matérias de jornais e relatos dos artesãos não deixaram dúvidas que foram as relações com a sociedade mais ampla que permitiram a proliferação da atividade ceramista figurativa no Alto do Moura.

Inicialmente, foi a relação travada entre Vitalino e Augusto Rodrigues, desenhista de extremo talento, ilustrador e caricaturista dos principais jornais do país de 1934 até 1960, que contribuiu para que a fama do Mestre se espalhasse pelo Brasil, e que os seus calungas, que até então só serviam de brinquedos para as crianças, despertassem o interesse de outros públicos. Colecionadores, embalados pelo encantamento gerado pela “rusticidade plástica” dotada de uma criação original representando a cultura do homem rural nordestino, passaram a buscar um encontro com a arte de Vitalino e de seus discípulos. Logo depois, a arte que encantava os eruditos chegava à 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”. Os turistas que visitavam a Feira de Caruaru também começavam a ser atraídos pelos bonecos do mestre e de seus discípulos e, junto com eles, chegavam os intermediários mais interessados no lucro do que na arte.

Entretanto, essa dinâmica de circularidade das peças artesanais entre a sociedade mais ampla que permitiu aos seus consumidores a atribuição de diversos significados a ela, ora enxergando-os como arte *naïf*, ora como artesanato rústico, não foi capaz de manipular os artesãos da comunidade do Alto do Moura, fazendo com que estes reelaborassem o significado próprio do seu trabalho em função daquilo que interessava a seus usuários, pois os conceitos que foram sendo elaborados ao longo dos anos, desde a introdução da atividade ceramista figureira por Vitalino na comunidade e transmitidos de geração à geração, permitiram ao grupo a resistência, quanto às tentativas de inserção de novos ou diferentes significados por parte dessa sociedade.

A imprensa, por sua vez, também atraída pela novidade, apesar de colaborar para a divulgação do trabalho dos artistas, noticiava fatos, realizava análises e críticas de maneira equivocada e, por vezes, distorcida.

Os órgãos oficiais, por sua vez, com a justificativa de incentivar a atividade e divulgar o trabalho dos artesãos, tentaram interferir na organização do seu trabalho, como no caso da prefeitura da cidade que por volta da organização do espaço da feira de artesanato, decidiu, arbitrariamente, que a feira funcionaria diariamente. Os artesãos, em

contrapartida, decidiram não aceitar essa imposição, e passaram a atender aos interessados em sua arte somente no espaço de seu fabrico. [6]

São essas relações que, apesar de dialéticas, foram e continuam sendo a base do fazer, da arte e da sobrevivência dos artesãos do Alto do Moura, o que não significa que eles se rendam às tentativas de dominação dos grupos com os quais se relacionam. (LIMA: 2001)

TRADIÇÃO: O ESPAÇO DA MEMÓRIA

BOSI (1987) em “Cultura como tradição” procura romper com os conceitos de cultura impostos tanto pela erudição quanto pela sociedade capitalista de consumo, para defender a idéia de cultura como trabalho, como resultado de uma ação; para defender que a cultura está no ato da produção de símbolos e não na aquisição dos mesmos.

Em relação à tradição, o autor argumenta sobre a idéia errônea de que a tradição é algo fechado, hermético, e que para ser conservada deve estar livre de interferências e do dinamismo que é próprio de toda cultura. A cultura como tradição, para ele, não reside no fato dos rituais, dos saberes e dos fazeres serem mantidos com fidelidade em sua forma original, mas como essa cultura é transmitida e vivenciada, de maneira cíclica, por seus atores sociais.

Segundo BOSI, “existe na sabedoria popular a presença dos contraditórios, das coisas reversíveis e das coisas perecíveis. A tendência mais forte, porém, reside na alta probabilidade que têm as coisas de voltar.” (1987: 52) E isso só é possível, porque, “a memória é o centro vivo da tradição, é o pressuposto de cultura no sentido de trabalho produzido, acumulado e refeito através da história. (...) Aprender é lembrar, lembrar é aprender.” (idem: 53)

É a memória que permite registrar e evocar informações, que também nos permite reconstruir essas informações dentro de inúmeros contextos de vida. Um fato registrado pela memória pode adquirir significados diversos dependendo do momento da vida em que é rememorado. A construção e a reconstrução de memórias constituem-se em um processo de reelaboração de informações que, mesmo registradas no passado, encontram-se impregnadas de experiências vividas posteriormente até o momento da recordação das mesmas.

Ora, se recordar é reconstruir informações de forma dinâmica e atualizada, e a memória, como afirma Bosí, é o sistema nervoso da tradição, eu entendo que a função da tradição não é a transmissão de verdades, mas

6 - *Fabrico: denominação utilizada pelos habitantes do interior de Pernambuco para designar pequenas fábricas de produção artesanal.*

sim a transmissão de significados entre os membros de uma cultura; é manter vivo o sentido dos fazeres, dos saberes, das histórias. Entendo o porquê de Bosi afirmar que a cultura popular não lida com coisas, mas sim com significados.

São exatamente esses significados que permitiram aos artesãos do Alto do Moura conviver com as práticas culturais de outros grupos sociais, sofrer tentativas de dominação por parte destes grupos sobre o seu processo de criação, produção e circulação das peças artesanais; sofrer distorções na história e na trajetória de seus atores sociais e possuir essência suficiente para resistir a essas tentativas.

No Alto do Moura, a tradição familiar é um aspecto importante no sentido que o trabalho com a cerâmica figurativa alcança para o artesão. É no seio da família que a grande maioria dos artesãos desenvolve e incorpora o significado conjunto de arte-trabalho-fonte de sobrevivência, como demonstram alguns relatos. [7]

7 - Relatos coletados para a elaboração da dissertação de mestrado.

“É o amor que eu tenho pela arte, além de tudo isso que meu pai passou pra nós. Então eu olhava, assim, sem nem os estudos, porque eu não tenho nem estudos, que a arte não pode morrer, que não deveria ficar só na mão de estranhos. É 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.” (Severino Vitalino, 2001)

“É, eu comecei a trabalhar junto com o meu pai e por influência dele eu me dediquei ao trabalho e assim fui fazendo outras peças. É o boi, o cavalo, o trio nordestino, aí fui aprimorando o trabalho e fui sentido o prazer de trabalhar nesse tipo de arte.(...) Foi uma infância maravilhosa, tive tempo pra estudar, também estudei, mas o tempo maior era fazendo o trabalho de artesanato. (...) Porque em termo de eu ser criado nessa arte aí cada dia mais eu fui sentido prazer, e vontade de trabalhá” (Luis Carlos, 2001)

Esses ensinamentos acontecem com todos os membros da família, sem nenhum tipo de imposição, de forma que alguns seguem o ofício e outros não. Entre aqueles que seguem na atividade, uns se desenvolvem mais do

que os outros, seja pela marca do talento individual, seja pela dedicação e amor que incorporam de seus pais pela arte. Porém observei que os 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, vêm de famílias tradicionais no trabalho com o barro.

A tradição reflete-se no imaginário do artista através de suas lembranças, sem que isso, no entanto, se constitua em um processo hermético e fechado em si mesmo. O relato de Severino Vitalino mostra como ele reconstrói as peças do pai, através de sua memória, inserindo elementos novos com o objetivo de aperfeiçoá-las:

“Apesar de eu, é, copiar todos aqueles estilos do Mestre Vitalino, hoje eu dou uma perfeição, um acabamento mais especial, mais fino. Eu ponho todos os tipos de roupa. Meu pai fazia um trabalho mais, é rústico mesmo. Então ele botava uma bolinha representando a camisa ou o paletó, mas ele não botava os punhos, não botava a bainha da calça. Então nós modificamos, botamos os dedos do homem que vem da roça, anda descalço. No meu trabalho você vê o pé em cima da terra e na época não. Meu pai botava a peça e pregava na base e pregava com barro. Então ficava escondido aquele pé. Então são essas as modificações, só que é a cópia. O estilo é o mesmo.”

A tradição, para os artesãos do Alto do Moura, não representa um passado distante, mas o seu cotidiano, o cotidiano recente de seus pais, dos seus avós e da sua comunidade. Mariete Rodrigues, [8] fala da herança recebida de seu pai e de como até hoje ele influencia o seu trabalho; fala do seu fascínio de conhecer outros lugares, outras culturas, e deixa claro que o seu cotidiano e as suas lembranças é que lhe fornecem a inspiração para criar:

“Eu acredito que herdei muitas coisas, tanto da experiência de trabalho, da pessoa que ele era. Porque papai era uma pessoa muito criativa. Ele foi simples, um pai amoroso. Ele mostrou coisa pra gente que eu nunca esqueço, coisa do trabalho, de vida. Eu nunca vou esquecer do que aprendi e que eu acredito que a cada dia estou lembrando do que ele deixou(...)”

8 - Mariete Rodrigues é filha de Zé Caboclo, artesão famoso e discípulo de Vitalino. A artesã também é sobrinha de Manoel Eudócio.

9 - Manoel Eudócio é pai de Luis Carlos e um dos mais antigos artistas figureiros do Alto do Moura. Ele foi discípulo e companheiro de Mestre Vitalino.

Genilda Rodrigues e Luis Carlos Rodrigues, marido e mulher, assim como Marliete, são dois artesãos bem sucedidos, têm a oportunidade de viajar, conhecer outros lugares, outras culturas, têm irmãos vivendo fora da comunidade, recebem inúmeros turistas e intermediários em seu ateliê, fazem exposições junto com Manoel Eudócio, [9] mas preferem criar inspirados em seu cotidiano e nas histórias de sua região:

“O nosso trabalho ele sempre vem assim do nordeste, então nós somos pernambucano e puxa mais assim pro lado nordestino. A gente gosta mais, a gente conhece a nossa raiz né, então a gente procura mais esse lado aí né. Eu também puxo mais assim do lado Frevo né, as peças que a gente vê que pode fazer pra representar algo de Caruaru, algo de nossa terra.” (Jenilda, 2001)

“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 na nossa cultura o nosso barro. Aí nós procuramos fazer o que vimos no nosso dia-a-dia, é isso que nos traz inspiração”. (Luiz Carlos, 2001)

As histórias, as lendas e os “causos” contados por seus pais ou vizinhos, também servem de inspiração para criar, como no caso de Antonio Galdino: [10]

10 - Antonio Galdino é filho de Mestre Galdino. Galdino, depois de Vitalino, foi o único a ser considerado Mestre no Alto do Moura, por ter criado um estilo próprio, baseado na criação de peças surrealistas.

“(Tem uma peça) que eu criei, a rapozinha selvagem, eu tirei de uma lenda, do assunto que meu pai falava. Pela história eu fiz.” (Antonio Galdino, 2001)

As lembranças, refletidas na sua arte, servem aos artesãos do Alto do Moura para manter viva a história e a memória de seus antepassados, como mostra o relato de Severino:

“Eu sou pai de 13 filhos, uns 10 faz o trabalho, o que não faz a peça, pinta. (...) Eu tenho dois filhos que acharam um trabalho, um na Compesa e tem uma fábrica de biscoitos aqui em Caruaru, no centro, na Sipan. Então, o meu outro menino trabalha lá também. Nas horas vagas eles fazem um trabalho. Eles não deixaram de trabalhar, de dar continuidade (...) Essa nossa arte não vai acabar, porque naquele meio nós

temos filhos, amigos, (...) que vai permanecer sempre no nosso trabalho. Vai diminuindo um pouco, mas eu acredito que a nossa arte (...) quem viver vai encontrar, nunca vai se acabar.” (Severino, 2001)

Severino conta como a imprensa, muitas vezes, distorce os fatos sobre a história de sua família:

“Houve um problema sério com a minha mãe. Ela teve problema mental. (...) Um dia de São João, aí chegou um pessoal dizendo que era da organização do D. Élder Câmara (...) dizendo: tá usando sua mãe, sua mãe tá prisioneira. Aí eu ouvi no rádio, no jornal, aí eu disse: ó, é o seguinte, eu num devo, então se o juiz acha que eu tenho processo, um crime, ele manda um.. uma pessoa, um investigador me buscá, a polícia qualquer coisa. Agora mandá eu ir assim... por livre e espontânea vontade eu num vou não. Eu nunca fui e nem ninguém veio atrás de mim.” (Severino 1999).

O fato contado por Severino teve ampla repercussão na imprensa local, no qual o artesão foi acusado de manter a mãe prisioneira, sem nenhum tratamento ou auxílio. Severino sempre aproveita qualquer oportunidade para contar a sua versão da história e desmentir o que foi publicado e veiculado pela imprensa.

É dessa maneira, que apesar das tentativas de dominação da sociedade mais ampla sobre os espaços dos artesãos do Alto do Moura, eles reagem e trabalham o espaço de suas memórias, através da tradição herdada de seus antepassados e do seu cotidiano.

O material coletado através da pesquisa, como dito anteriormente, permite o recorte e o aprofundamento sobre diversos fenômenos ocorridos na comunidade artesanal do Alto do Moura, e sem dúvidas, fornece pistas para a realização de novos trabalhos sob novas perspectivas, através da riqueza que o trabalho com a memória é capaz de permitir.

BIBLIOGRAFIA

- AUGRAS, Monique. “História oral e subjetividade”, *in*: SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von (org). *Os Desafios da História Oral*. Campinas: CMU-Unicamp, 1997.
- BOSI, Alfredo. “Cultura como tradição”, *in*: *Tradição e Contradição*. Rio de Janeiro:

Jorge Zaar, 1987.

LIMA, Sandra de. "Invenção e tradição: um olhar plural sobre a arte figurativa do Alto do Moura". Dissertação de mestrado. (IA-Unicamp), 2001.

_____. "História oral e vídeo: o relato de uma experiência", in: *Roteiro: Revista Científica da UNOESC*, vl. 27, no. 1(jan/jun.2002). Joaçaba:UNOESC, 2002.

PILEGGI, Aristides. *Cerâmica no Brasil e no Mundo*. São Paulo: Martins, 1958.

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

SIMSOM, Olga Rodrigues 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.

_____. "Imagem e memória", in: Samain, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

TRIGO, Maria Helena Bueno; BRIOSCHI, Lucila Reis. "Interação e comunicação no processo de pesquisa", in: LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo (org.). *Reflexões Sobre a Pesquisa Sociológica*. 2ª.ed. São Paulo: CERU, 1999.