

# ETNOGRAFIA DA TÉCNICA: A PRODUÇÃO DE CERÂMICA ANDINA

DANIELLE ARAÚJO<sup>1</sup>  
UNILA

---

**RESUMO:** *As inúmeras técnicas de produção de objetos presentes nas sociedades humanas receberam a atenção discreta dos antropólogos. A compreensão sobre as lógicas de produção, troca, venda e compra tem sido lentamente construída por pesquisadores interessados em arte, cultura material e patrimônio. Dentre os interessados por essas áreas, poucos dedicam uma atenção particular ao que, neste artigo, vai designado como “etnografia da técnica” – uma leitura densa que leva em consideração o descentramento do lugar do sujeito e do objeto, seus sentidos materiais, seus sentidos simbólicos e suas relacionalidades contextualizadas. O tema tem sido, muitas vezes, abordado na sua dimensão material, ou seja, na relação sujeito versus objeto e quanto aos aspectos formais e materiais presentes nessa relação. Assim, neste trabalho, o que se busca é mostrar a relação intrínseca da produção dos objetos de cerâmica na região andina, mais especificamente no distrito de Pucará, no Peru, com sua respectiva cosmovisão. O ponto de partida é a pesquisa etnográfica para apresentar o contexto da produção – um cotidiano tangenciado por inúmeros fatores visíveis, mas também não visíveis e que influenciam de modo determinante a especificidade das técnicas e do sistema de produção de cerâmica.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Técnica; cotidiano; cosmovisão.*

**RESUMEN:** *Las numerosas técnicas de producción de objetos presentes en las sociedades humanas recibió atención discreta de antropólogos. La comprensión de la lógica de la producción, del intercambio, de la venta y de la compra ha sido lentamente construido por los investigadores interesados en el arte, la cultura y el patrimonio material. Entre los interesados en estas áreas, muy pocos dedicar particular atención a que en el artículo se denomina etnografía de la técnica - una descripción densa y que tiene en cuenta el desplazamiento del lugar de sujeto y objeto, los sentidos materiales, los significados simbólicos y sus relacionalidades. El tema se ha debatido a menudo en su dimensión material, es decir, la relación sujeto versus objeto y los aspectos formales y materiales presentes en esta relación. Por ello, en este estudio, lo que se pretende es mostrar la relación intrínseca que existe entre la producción de objetos de cerámica de la región andina, más específicamente en el distrito de Pucará en Perú, con su respectiva cosmovision. El punto de partida es la investigación etnográfica para presentar el contexto de producción – un cotidiano tangenciado por innumerables factores visibles, pero también no visibles y que influyen de manera decisiva en la especificidad de las técnicas y en el sistema de producción de cerámica.*

**PALABRAS-CLAVE:** *Técnica; cotidiano; cosmovision.*

---

<sup>1</sup> Doutora em Antropologia Social/UFRGS. Docente da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA [danielle.araujo@unila.edu.br](mailto:danielle.araujo@unila.edu.br)

### Para além da técnica

O arqueólogo e antropólogo francês André Leroi-Gourhan foi um dos primeiros a se interessar pelo tema da estética e da tecnologia. Para Leroi-Gourhan (1994), o desenvolvimento da técnica estava assentado nas noções de “tendência técnica”, “ambiente técnico” e “fator técnico”. A tendência técnica seria a efetivação de um ato técnico levando em consideração as condições e as predisposições naturais e físicas. O ambiente técnico seria um espaço favorável e teria que ter disponibilidade de matéria-prima, além da necessidade de tornar-se acontecimento a elaboração e reelaboração de uma peça, resultando no fator técnico, processo que leva em consideração ações materiais objetivas, mas não descarta a criatividade do produtor.

As análises de Leroi-Gourhan foram importantes para esboçar uma perspectiva analítica sobre a questão das técnicas; entretanto, a sua ênfase em aspectos materiais impossibilitou a exploração de outros aspectos presentes, seja na produção, na obtenção e/ou na troca de objetos. O que estou tentando afirmar é que, para além das análises daquilo que existe concretamente, uma série de outros elementos está presente na produção de um objeto. As escolhas não podem ser compreendidas somente por sua tendência técnica com base na relação material, embora não se possa desconsiderá-la por completo. Essas escolhas tampouco podem ser explicadas por sua dimensão funcionalista intracultural.

Segundo Fábio Mura (2011), é evidente que há limites heurísticos nas abordagens sobre as técnicas baseadas em uma lógica de produção, numa perspectiva sistêmica e centrada na dicotomia homem/natureza. Para o autor, há uma redução da complexidade, e, em função disso, ele propõe um paradigma analítico que leve em consideração explicações multicausais. O autor diria que a busca de um paradigma que supere explicações duais e monocausais só é possível se se analisar a produção para além da técnica e suas supostas etapas materiais. Buscar um entendimento da técnica para além da sua objetividade significa

considerar que não só a técnica cria objetos, mas que objetos criam técnicas em circunstâncias específicas. O todo, portanto, é maior que a parte.

Fábio Mura propõe, então, uma superação de análises duais e insistentemente assentadas na concepção sujeito *versus* objeto para alcançar um paradigma sócio-ecológico-territorial. Nesse paradigma, o autor não deixa de considerar a importância histórica para a concatenação das técnicas, mas deixa de considerar a dimensão espacial com ênfase na importância do local, pois o local também é o lugar do fluxo onde as necessidades são supridas de diversas formas. O sistema sociotécnico proposto por Mura só é compreensível a partir de uma lógica flexível que considere a mobilidade do sujeito e do objeto, e não apenas estritamente a relação sujeito *versus* objeto.

A compreensão de que os objetos são a materialização de múltiplas intencionalidades existentes no plano material e imaterial requer uma observação densa das relações no cotidiano da ação. Domínios cruzados permeiam a concepção dessas práticas. O desafio de analisar técnicas de elaboração — e de compreender o seu sentido intrínseco — encontra seu primeiro obstáculo nas concepções duais, que, como se sabe, atravessam praticamente toda lógica do pensamento ocidental. Outro empecilho está no constrangimento da escrita e nas limitações categóricas em escrever sobre algo que está atravessado por inúmeros fluxos e modificações, mesmo considerando a materialidade do objeto. Afirmar isso não significa desconsiderar aspectos materiais imutáveis, como a “natureza” da matéria-prima ou fatores ambientais: há também que se considerar que determinados instrumentos utilizados na produção e tidos como naturais por si só fazem parte de um legado histórico que atravessou lugares e épocas — por exemplo, o legado histórico e tecnológico presente na produção de uma faca. O repertório de possibilidades de que nos fala Mura (2011), como o próprio autor afirma, depende de múltiplos fatores. Neste trabalho, o que busco, por meio da etnografia, é identificar as vicissitudes das técnicas na produção da cerâmica no distrito de Pucará<sup>2</sup> e apresentar as suas inúmeras interfaces a partir de uma compreensão intercultural.

---

<sup>2</sup> Pucará é um distrito que pertence ao Departamento de Lampa, no Peru. Fica localizando entre dois grandes polos turísticos: o Lago Titicaca e Machu Picchu.

## Na cadência da etnografia do cotidiano

Não há dúvida de que o cotidiano é o espaço mais privilegiado para observar a dinâmica das relações de produção no artesanato de cerâmica. O cotidiano tem uma dinâmica própria, pois ali a lógica social é mesclada com as necessidades pessoais e, mesmo diante de exigências comunitárias, não deixa de seguir uma cadência particular. Overing (1999), ao discorrer<sup>3</sup> sobre a importância do cotidiano na análise antropológica, observou que o desinteresse pela domesticidade leva os antropólogos a uma abordagem necessariamente perspectivista, isto é, baseada na sua própria vivência. O desinteresse pelo cotidiano faz dos antropólogos maus observadores, fazendo com que dados preciosos passem despercebidos. Os estudos de Overing sobre os Piaroa mostraram elementos importantes sobre como o grupo compartilha elementos de socialidade e, ao mesmo tempo, de permanência da individualidade.

Uma cadência sutil de formas e de movimentos permeia a atividade da cerâmica. Os detalhes, tão caros aos ceramistas locais, muitas vezes tendem a passar despercebidos por observadores pouco atentos. Para os ceramistas, tudo é feito de modo minucioso e cuidadoso.

A observação do cotidiano do fazer foi, nesta pesquisa, uma forma de leitura silenciosa, em que comunguei com os ceramistas a importância do ato de calar e de olhar. Eles, quando trabalham, mantêm-se calados e apenas trabalham. As repetidas visitas mostraram-me que há um momento para a fala e outro para o fazer.

Numa atividade como a cerâmica, em que o silêncio ocupa um lugar de destaque, apurar o olhar é um exercício fundamental e, como quase tudo em etnografia, não tem receita. Porém, de modo geral, arrisco dizer que é importante não olhar demais, nem olhar de menos: olhar perguntando e respondendo, reservando sempre uma boa dose de surpresa, camuflando os sustos que chegam ao olhar. Seguir, enfim, os

---

<sup>3</sup> Em aula inaugural ministrada no Departamento de Antropologia Social da Universidade de St. Andrews, na Grã-Bretanha.

velhos ditames antropológicos: estranhar o familiar e tornar familiar o estranho.

## **Etnografia do fazer — das técnicas de extração do barro à produção do objeto**

### **Sobre a extração do barro:**

Segundo o artesão José,

En Pucará, nosotros estamos asentados praticamente sobre una mina de oro, tenemos matéria-prima regalada por la madre naturaleza, no compramos nada. Aquí tenemos una infinidad de colores y componentes de arcilla.

As minas apropriadas para a extração da argila estão localizadas próximas ao rio Pucará, mais precisamente no caminho que liga Pucará a Domingo Choquehuanca. Há também outras minas em Santiago Pupuja e em Domingo Choquehuanca. As minas maiores estão em Pucará e, de acordo com o artesão Miguel, “toda Pucará esta acentada sobre un manto del arcilla”.

Como os artesãos estão constantemente usando o seu repertório de possibilidades (MURA, 2011), as buscas por novas combinações de massa fazem variar os lugares de extração; mas isso, muitas vezes, só é possível na produção de cerâmica decorativa, já que os objetos utilitários guardam outras necessidades. Desse modo, o que determina o lugar de extração do barro é o objeto a ser produzido. Então, por exemplo, peças utilizadas na cozinha, como panelas que irão ao fogo, necessitam de uma mistura de barro com maior resistência aos temperos; já os objetos decorativos necessitam ser mais resistentes a quedas.

Em um dos meus encontros com as ceramistas na praça, uma jovem me informou que, no seu trabalho de reprodução das miniaturas das peças do museu, necessitava de uma massa com aspecto envelhecido e esverdeado. Para isso, ela utilizava uma mistura de cinco barros. Barth (1998) denomina “estoque cultural” esse contínuo de ideias, princípios e valores gerados por meio da experiência. É esse estoque cultural que

permite aos ceramistas experimentar muitas mesclas em busca de novas tonalidades de cor e de resistência.

Da extração participam, normalmente, homens e mulheres que tenham experiência na realização dessa tarefa. No ano em que estive em Pucará, excepcionalmente, a *alcaldía municipal* havia feito uma grande extração de barro das minas de Pucará, utilizando maçanetas e caminhões para o transporte e abastecendo os artesãos por tempo indeterminado. Habitualmente, a extração do barro tem duração de um dia, sendo executada por dois ou três ceramistas. Os responsáveis pela extração do barro costumam ser homens de longa experiência. Apesar de o território pucarenho apresentar grandes extensões de argila de qualidade, é importante encontrar o lugar específico onde está a argila que serve para a produção das peças.

Para retirar a argila, os ceramistas necessitam de utensílios e de saberes específicos. É necessário ter experiência, uma vez que são retirados caminhões de argila. No processo de extração, o solo é cavado de dois a três metros, encontrando, então, a primeira camada de barro de cor azul; depois, a cor metálica, que poderia se chamar de "chumbo"; logo em seguida, na mina começa a brotar água, tornando a tarefa mais perigosa, com risco de desabamento. A extração de barro, segundo os ceramistas, já matou diversos artesãos.

A morte dos ceramistas nas minas, segundo eles, é sinal do descontentamento de Pachamama. Por isso, antes de iniciar a retirada da argila, o artesão deve ofertar à mãe terra três folhas de coca, álcool e/ou vinho, evocando os Apus, velhas entidades, como disse o artesão Daniel: "Para que todo te vaya bien, la persona tiene que hacer su ritual. ¿En que consiste el ritual? El pago a la tierra que consiste llevar la hoja de coca, su vino y fogata y pone la coca, ahí se paga".

Na perspectiva dos ceramistas, é a santa terra que permite a abundância de argila de qualidade, sendo também a responsável pelos maus acontecimentos. Como qualquer entidade com atributos humanos, Pachamama sente fome, raiva e vingança-se dos homens quando não recompensada, sendo preciso, portanto, alimentá-la com os pagos.

Na cosmologia pucarenha, Pachamama é a entidade central, mãe da abundância e da bonança, responsável pela criação e pela prosperidade dos alimentos e da reprodução de animais. Em Pucará,

especificamente, os sinais de satisfação e insatisfação de Pachamama são percebidos na cerâmica. Os ceramistas não percebem os problemas na cerâmica como uma mera representação da insatisfação da entidade, mas como um sinal da própria fúria gerando morte e destruição. Os pagos à santa terra acontecem mais no mês de agosto, período em que a terra se abre para receber oferendas. As três folhas oferecidas durante a extração da argila representam Hanan Pacha, Kay Pacha e Ukhu Pacha, respectivamente o mundo de cima, o mundo onde estamos e o mundo subterrâneo. Os pagos são formas de pedido de permissão para adentrar um outro mundo, sendo uma maneira de pedir e, ao mesmo tempo, de agradecer.

O animismo andino atribui aos ditos seres inanimados vida e aspectos humanos — *tudo tiene vida*. Se tudo tem vida, logo tudo é digno de respeito: os animais, as plantas e os lugares, e os vales e as montanhas têm vida para além da manifestação biológica.

Nessa concepção, a forma do território tem um lugar crucial: é através da forma que o ambiente é lido e interpretado. Segundo o professor Manuel,

Toda la pampa de Pucará era una ciudadela que ha desaparecido, para mí, con el diluvio universal. Si nosotros podemos observar de la parte alta de peñón hay habitaciones hecha de piedra cuando hay lluvia, el agua penetra. En Puka Orcco puedes observar que es una piramide. El peñón San Caetano tiene forma de leon, que era el *apus* de la cultura Pukara; el león indomable de la cultura Pukara en que las crías están a su lado, se observa de la parte norte es uno león que está durmiendo con sus crías a su lado (Entrevista concedida a mim em 25/10/2007).

Essas entidades vivem em esferas diferenciadas, mas interferem diretamente na nossa vida e possuem gostos e preferências como os humanos. Para os ceramistas, a mãe terra vive. Com o ritual de oferenda das folhas de coca e álcool, aparecerá argila de qualidade e não ocorrerão acidentes. Após a retirada da argila, ela é transportada para a casa dos ceramistas, onde fica disposta para a feitura da cerâmica.

O território onde está assentado o distrito de Pucará possui, em quase toda a sua extensão, argila de qualidade que, se mesclada a outras,

resulta em uma massa consistente para a produção de objetos de cerâmica. As cores e as tonalidades são variáveis, gerando combinações diferenciadas em cores e em resistências.

A competência técnica dos ceramistas é resultado do estoque cultural. Isso faz com que os ceramistas de Pucará estejam em constante experimentação. As mudanças na composição da argila são percebidas como um *continuum* de ressignificação da prática.

A antropóloga Carla Dias (2006), ao pesquisar o cotidiano de ceramistas em Goiabeiras, no Espírito Santo, observa que as mudanças de material devem ser analisadas à luz dos significados de seu emprego e das relações sociais, como a existente entre fornecedores e produtores. Nas palavras da autora:

A mudança não é pensada simplesmente para facilitar o trabalho ou ganhar tempo na execução, como sugere Graburn (1976). As técnicas são construções culturais, socialmente transmitidas e legitimadas, pertencem ao sistema, no qual os significados são atualizados cotidianamente. Qualquer mudança, pequena ou aparentemente insignificante, trará conseqüências para todas as demais etapas. A execução pode mudar com a mudança do material. Para o artista, a escolha do material tem significado, assim como a técnica e, algumas vezes, é principalmente sobre esta questão que a obra fala. No universo cerâmico, inúmeros são os exemplos que falam disso. Escolher um material significa também escolher o modo de fazer que determinará o produto final. As particularidades que o material requer na manipulação, inclusive os limites que impõe, não são restrições nem um "conservadorismo nato". As relações que se estabelecem com o material, através de uma intensa experimentação, são fundamentais no processo cerâmico. E neste processo contínuo de envolvimento material que as mulheres reestruturam o seu fazer, atribuindo a ele outros significados (DIAS, 2006, p. 69).

A descoberta de massas e a produção de objetos fazem com que os ceramistas pucarenhos sejam exímios conhecedores de argila e igualmente exímios executores e inovadores de técnicas, formas e modelos de cerâmica. O conhecimento sobre cerâmica no distrito conta com a transmissão não só de saberes familiares, mas também comunitários, e cada ceramista, além de dar continuidade aos saberes



familiares, procura inovar no preparo da massa — na técnica —, criando, assim, o seu segredo. O processo de aprendizagem e de transmissão dos saberes é constituído cotidianamente, mas o segredo é algo que se procura desenvolver individualmente, sem ser revelado a ninguém. A repetição da atividade diariamente reatualiza um conjunto de saberes compartilhado, embora exercido individualmente em casa.

Ao discorrer sobre a dispersão de obras, espacial e temporalmente, Gell (1998) utiliza a expressão “objetos distribuídos”. A exemplo da arte *Malangan*, o autor observou que, apesar da mudança do contexto, a arte retém o que ele chama de “integridade interior”, mais do que uma unidade de fragmentos. Com isso, Gell não nos fala da arte *Malangan* como produto de uma mente coletiva, mas de uma relação entre processos cognitivos individuais e a vida social — uma isomorfia da estrutura a gerar os objetos distribuídos, que nada mais são que o resultado da agência pessoal e da intervenção do ambiente. Nos objetos estão as personalidades para além da vida biológica. A título de exemplo, Gell apresenta o caso das esculturas *Malangan* do norte da Irlanda e de algumas ilhas adjacentes, em que a distribuição de imagens e objetos é também a distribuição de parte daquela coisa.

As esculturas *Malangan* são feitas para prover um corpo, uma pele para uma pessoa importante, mas que já faleceu. Após a morte, a agência da pessoa está dispersa. O processo de feitura da escultura é uma forma de reorganização da comunidade pela perda da pessoa: a escultura é um corpo que acumula a energia potencial do falecido, um repositório de efetividade social do passado. As esculturas *Malangan*, em outras palavras, medeiam e transmitem a agência entre passado e futuro. Apesar de a escultura existir apenas dentro de certas coordenadas restritas de tempo e espaço, é, conceitualmente, um objeto temporariamente disperso — um objeto em nenhum tempo ou lugar específico, mas que se move através do tempo e do espaço. As esculturas *Malangan* podem ser resumidas, por fim, num sistema regional de imagens da memória socialmente distribuída (GELL, 1998).

Em Pucará, em detrimento da personalidade “espalhada” de Gell, observo uma coletividade individualizada. Embora todos estejam fazendo a mesma atividade, há uma busca por individualizar-se, seja no modelo, seja no modo como fazem as peças. A isomorfia da estrutura citada por

Gell está presente não na forma ou no modelo, pois os ceramistas de Pucará buscam exatamente o inverso: a diferenciação do seu objeto, criando para si o segredo. A semelhança pode ser observada na matéria-prima, ou seja, o barro de Pucará. Durante a pesquisa, observei que o barro de Pucará, especificamente, tem um sentido de valor diferenciado se comparado ao barro dos demais distritos produtores de cerâmica. O barro de Pucará, para os moradores do distrito, é aglutinador de substâncias humanas e extra-humanas.

As peças de barro, se produzidas com o barro de Pucará, assumem significação distinta do que as produzidas em outros lugares. Essa diferença foi verificada na fala dos ceramistas de Pucará, mas também na de habitantes de distritos vizinhos, pessoas que, ao falar da cerâmica de Pucará, não conseguiam explicar literalmente o real sentido dessa diferença. Alguns afirmam que a distinção de Pucará em relação aos demais distritos vem do fato de essa atividade ser feita ali há muitos anos. Outros dizem que a diferença está no tipo de barro daquela região. Os ceramistas explicam sua prática como algo de fato milenar (um fator temporal que é somado a um barro especial) quando afirmam que "estamos assentados praticamente sobre uma mina de ouro". A esses dois fatores vai também atrelado o empenho pessoal de cada ceramista de Pucará.

Como citei anteriormente, os ceramistas estão em constante experimentação, seja buscando novos modelos ou criando novos desenhos, seja experimentando novas combinações de argila. Isso faz com que todos tenham um segredo, seja nos desenhos, na combinação da argila, nos modos de preparo ou até mesmo no que alguns denominam cozimento: a queima da peça.

A ausência de corporativismo entre os ceramistas faz com que todos entrem numa concorrência acirrada para vender seus produtos. Em Pucará, embora existam os especialistas de *toritos*<sup>4</sup> (grotescos objetos utilitários), todos sabem fazer todas as peças. O que define a encomenda de cerâmica não é o conhecimento sobre o fazer, mas o preço. Eis uma das primeiras grandes questões apresentadas pelos artesãos durante as conversas:

---

<sup>4</sup> *Torito de Pucará* é a peça de cerâmica mais produzida em Pucará. Trata-se de um objeto mítico da produção artesanal peruana.

Lo que pasa es que se tengo una encomienda y se la persona que me ha hecho la encomienda charla con otro artesano va hacer un valor mucho más bajo que yo, así nuestro trabajo se va desvalorizando. Por ejemplo, toda artesanía de Cuzco viene de Pucará, de la los pintan, los decoran e venden muy caro, a nosotros nada. Por eso Pucará no ha progresado (ARTESÃ MARIA, em entrevista concedida a mim em 9/10/2007).

A tentativa de manter ou de criar um segredo também dificultou demasiadamente meu acesso à visualização do processo da feitura, pois, apesar de explicar meu propósito de pesquisa, em alguns momentos pairava a dúvida, seguida da indagação: por que você quer aprender com todos os detalhes? Você vai fazer no Brasil? Fulano também faz assim? Essas foram algumas perguntas direcionadas a mim, expressando também a curiosidade sobre a forma de fazer cerâmica do outro. O relato do pesquisador e artesão Felipe explicita essa questão:

Yo no soy solamente artesano. Yo soy también profesor, a veces no tengo tiempo, si quiero regalar una pieza, por ejemplo, uno torito que yo no hago, mi hermano vas preguntar porque no haces tú la pieza. ¿Luego piensa que quiero ver cómo está haciendo su pieza, ves?

A busca por criar formas e composições de massas é interpretada pelos ceramistas do lugar de modo diferenciado. Alguns veem o segredo como um empenho pessoal em aprimorar sua técnica, sendo a busca pelo segredo a responsável pela boa qualidade da cerâmica de Pucará. Outros veem o segredo como expressão de egoísmo e individualismo, fator que contribui negativamente para o não desenvolvimento do distrito na exportação da cerâmica.

A cerâmica de Pucará, assim como em muitas cidades do Brasil e da América Latina, está profundamente relacionada ao cotidiano e à base familiar, através dos quais os saberes são transmitidos e apreendidos. O parentesco é, portanto, a base da sociabilidade. As relações sociais nascem numa ambiência familiar e, como tal, guardam suas intrigas e hostilidades. O saber compartilhado das técnicas enfatiza a busca por algum elemento que confira distinção, seja na técnica ou no modelo do que é feito. Daí o fato de as casas estarem sempre fechadas: os ceramistas

afirmam que, embora todos façam cerâmicas, há sempre um segredo de cada ceramista.

O artesanato de barro situa os ceramistas em constante contato com elementos naturais, pois é no meio físico que se encontra a matéria-prima para a produção. Embora a matéria-prima — o barro — esteja disponível ininterruptamente, alguns elementos sofrem redução ou indisponibilidade. Elementos naturais como o sol e a chuva interferem positiva ou negativamente para a continuidade da produção no decorrer do ano. O sol é um aspecto positivo, pois ajuda na secagem dos moldes e do barro; todavia, sua ausência é vista como um fator complicador. A chuva prejudica sobremaneira a feitura, pois dificulta a extração do barro, a secagem do molde e a queima das peças.

O distrito de Pucará apresenta um clima frio, com estações bem marcadas. Nos meses de julho e agosto, ocorrem muitos ventos; em setembro, há chuvas esporádicas, que se intensificam em março. Nesse mês, a produção é reduzida, fazendo com que alguns artesãos pucarenhos se dediquem à agricultura e, em menor proporção, à cerâmica.

Estive em Pucará no período de setembro a novembro, quando a produção é intensiva, apesar das esporádicas chuvas. Nesses meses, os ceramistas estavam dedicados a produzir peças para o Natal e armazenar cerâmica, que seria vendida nos meses seguintes, meses de chuva. Isso significa que, para os ceramistas, não há tempo para cessar ou descansar, pois o trabalho é diário e contínuo quando o tempo favorece.

A busca incessante por novas combinações de argila é acompanhada por uma série de técnicas na produção dos objetos, como assinala o ceramista Luis:

A veces hace con tres o cuatro barro en rollete, envaciado con dos, no más. Porque tiene que ver que línea estás para el arte grotesco, uno tipo de barro. Cada línea tiene su forma de preparación de la arcilla.

Antônio Serrano, em seu *Manual de la Cerámica Indígena* (1966), denomina “complexo cerâmico” o lugar onde está presente uma tradição de cerâmica. Esse termo, cunhado por Willey, refere-se, segundo Serrano, às cerâmicas próximas, com desenvolvimento direto ou colateral. Nas palavras do autor:

Una "tradición alfarera" es una línea o un número de líneas de desarrollo alfarero a través del tiempo. Queda dentro de los límites de una cierta técnica o grupo de técnicas y, en periodos sucesivos u horizontes, la tradición está expresada en estilos particulares (WILLEY *apud* SERRANO, 1966, p. 29).

Seguindo as observações de Serrano, é possível afirmar que Pucará é um complexo cerâmico onde se desenvolveram diferentes linhas de produção, sendo quatro dessas linhas claramente identificadas do ponto de vista da técnica utilizada. São elas: modelado, torneado, moldado e grotesco. De tais técnicas, nenhuma é tão comum em Pucará quanto o moldado. É importante observar, contudo, que, independentemente da técnica para a produção do objeto, os sentidos e os rituais para a obtenção de um bom trabalho já foram executados durante a extração do barro nas minas. A seguir, apresento as técnicas de produção da cerâmica na comunidade

## O modelado

Ao que tudo indica, nenhuma técnica exige tanto contato tátil com a argila como o modelado. Nessa técnica, apenas dois entes entram em cena: o ceramista e o barro. Embora não tenha encontrado documentos que respaldem minha afirmação, creio ser o modelado a mais antiga das técnicas na produção de cerâmica. Assim, anterior ao modelado está apenas o ato de esculpir em pedras. Para fazê-lo, é necessário haver argila firme, que é resultante da mescla de dois tipos de barro: o chamado barro de Pucará, retirado das minas próximas ao rio, e o barro de Domingo Choquehuanca.

No modelado, uma massa arredondada e compacta é a primeira forma. A partir dessa forma, o barro é achatado e colocado sobre uma base oval que funciona como uma espécie de forma. Paulatinamente, a argila é modelada até formar o objeto. Detalhes como alças ou a "boca" dos jarros são feitos a mão, utilizando pedras, farrapos ou madeiras para o acabamento. Com essa técnica, os ceramistas produzem objetos como panelas, jarros e outros objetos utilitários.

## O torneado

O torneado, como o próprio nome identifica, é feito no torno de oleiro. Os ceramistas de melhor condição econômica possuem torno elétrico, mas, majoritariamente, permanece o torno mecânico, também chamado de “torno primitivo” ou “rústico”. O torno é utilizado para fazer as ditas peças utilitárias de pequeno porte, como copos e canecas. Segundo o professor e pesquisador Leonardo Huargaya, a civilização incaica já utilizava o torno, e a colonização hispânica trouxe outros tipos de torno. O molde era completamente desconhecido antes de os espanhóis chegarem ao território andino. O torno rústico ou primitivo é movido com os pés numa base de madeira circular cujo centro está preso a uma haste, também de madeira, que sustenta o círculo menor, girando enquanto a peça é *volteada*.

No torno, a primeira forma também é um bolo conciso de massa. Esse bolo vai, então, lentamente ganhando forma nas mãos do ceramista pelo movimento giratório do torno. O movimento, seja no torno elétrico ou no rústico, é contínuo, sendo responsável pelo surgimento da forma. Ao artesão compete um apoio sutil e delicado para a massa não voltar à condição de bolo ou se deformar, sempre auxiliado pela água, que promove o deslizar das mãos sobre a massa, e, paulatinamente, o barro vai ganhando forma.

O bolo de massa, nos primeiros instantes, fica perfeitamente redondo, até ser perfurado pelos dedos do criador, que abre uma espécie de umbigo. A partir daí, a forma vai nascendo de dentro para fora. Uma irregularidade ou deformidade na parte interna da peça refletirá automaticamente no seu lado externo. Quando a peça já está praticamente pronta, um palito com uma esponja na ponta retira possíveis imperfeições do fundo. Por último, uma linha desprega do torno a peça que, recém-nascida, será secada por algumas horas até ir ao forno. A observação do nascimento de uma peça no torno foi algo de difícil registro, pois há variações nos movimentos conforme o artesão e o tipo de objeto que está sendo produzido.

O torno é considerado uma das primeiras tecnologias para a produção em larga escala, contando com mais de três mil anos de existência segundo os achados arqueológicos. As peças feitas no torno

são resultantes de um só bloco de massa, que vai ganhando forma nas mãos do artesão. No torno são produzidas, em grande maioria, peças utilitárias. Nas pesquisas realizadas por mim, tenho observado que os ceramistas que produzem objetos utilitários são considerados — e se consideram — produtores de algo de menor importância. Isso acontece devido à redutora classificação que distingue arte de artesanato, em que uma é compreendida como de maior valor em relação à outra. O que tais categorias contemplam em suas observações é aquilo denominado “virtuosidade manual” ou “encantamento tecnológico” (GELL, 1998).

Na arte, são valorizadas a riqueza de detalhes e a destreza do feitor junto à criatividade. No artesanato, diferentemente, depara-se com algo simples, repetitivo e sem criatividade. Essa observação, desvirtuada da realidade do fazer, não contempla outras destrezas nem criatividade; por exemplo, não contempla uma série exaustiva de acertos e erros até que se chegue ao ponto desejado. No relato do artesão Martins, encontro pontos que explicitam essa questão:

Yo soy un artesano solamente utilitario de la línea más difícil. Cuando estoy haciendo una olla yo tengo que saber con qué arcillas mezcla, a que temperatura coser para que no se malogre. Una persona que pide una olla, macetero para uso doméstico tendrá certeza que la pieza no se va a malograr (Entrevista concedida a mim em 17/10/2007).

A cerâmica tida como utilitária traz em si uma estética particular e está baseada num conhecimento adquirido na relação com o lugar onde é produzida. Os estudiosos de artesanato utilizam a denominação “utilitário” em detrimento de “decorativo”, deixando explicitado que a dita cerâmica utilitária é desprovida de estética.

Em Pucará — e até mesmo no Brasil, em Viçosa do Ceará —, as ceramistas utilizam a expressão “bem-feita” ou “bem-acabada” como indicativo de que o objeto, mesmo sendo “utilitário”, não é desprovido de uma estética que agrada ao grupo. No Brasil, as paneleiras de Goiabeiras, no Espírito Santo, produzem painéis de barro rugosas em razão do tipo de barro do lugar. Em Viçosa do Ceará, três tipos de barro são mesclados e peneirados para obter uma massa livre de qualquer tipo de rugosidade, como pedras e pequenos bolos de massa, pois, se a peça estiver

*emboloada*, isso compromete a sua estética e a sua qualidade. Os exemplos citados mostram que a noção de “belo” não inexistente nos objetos utilitários, estando imbricada à utilidade. As panelas não são feitas apenas para cozinhar, mas também para serem belas, de modo que as “bem-feitas” aglutinam qualidades estéticas e funcionais.

A estética, desse modo, está relacionada à ética do grupo e a seus valores particulares. Dias (2006), ao discorrer sobre as pesquisas dos objetos utilitários, observa que há poucos estudos sobre esses tipos de objetos.

Em Pucará, a panela, o pote ou a réplica de uma escultura pré-hispânica, para os ceramistas, é resultante de substâncias animadas e inanimadas que vivem no objeto. Embora seja preferencialmente aplicada às ditas “obras de arte”, a teoria de Gell é utilizada aqui para compreender a agência dos objetos na perspectiva do grupo. Os objetos de cerâmica são índices expressivos e reflexivos sobre o grupo em que são produzidos. Como citei em linhas anteriores, a opção por não os tratar diretamente como arte vem da convicção de que tal categoria carrega ambiguidades que podem complicar mais do que necessariamente elucidar questões.

Sendo assim, como fez Barcelos Neto (2004), não procuro definir a arte de modo a satisfazer anseios filosóficos: “A ideia não é propor um novo conceito de arte, mas posicionar diante desse conceito os fenômenos experienciados em campo — doenças, curas, rituais e relações sócio-políticas — que lidam com problemas da manufatura e do uso de objetos [...]. Isso exige ver o conceito ampliado (ou explodido a depender da discussão). É necessário ‘engordar’ o conceito de arte, nutri-lo de outros conceitos, sobretudo o de *apapaatai*”. (BARCELOS NETOS, 2004, p. 22).

A peça utilitária — que está em constante uso doméstico, isto é, vai ao fogo para cozinhar alimentos — entra em contato com diferentes temperos, como sal, condimentos e água, necessitando de resistência adequada ao fogo: precisa estar no ponto. A descoberta desse “ponto” mencionado pelo ceramista é resultado de um longo processo de experimentação, de muitos erros até chegar aos acertos. O ponto pode estar no tipo de barro usado, nas misturas corretas e proporcionais e



também na temperatura correta para a queima. Determinados tipos de barro, se queimados a temperatura muito alta, racham.

A análise dessa questão pareceu-me importantíssima, pois, durante minha pesquisa de mestrado em Viçosa do Ceará, o fato de a louça<sup>5</sup> não suportar mais o fogo (logo, não ser utilizada para fins domésticos) foi algo central. Todas as ceramistas julgavam que o barro que suportava fogo tinha acabado, embora fosse retirado do mesmo barreiro utilizado pelos seus antepassados. Nunca me foi relatada a questão do tempo da queima como fator importante na resistência da peça.

Dessa forma, a cerâmica utilitária, tida como de menor valor econômico e, conseqüentemente, menor valor simbólico, traz na técnica um amplo conhecimento. A concepção que desvincula a estética dos conhecimentos do grupo — isto é, a feitura e os saberes agregados do processo do fazer — desperdiça elementos importantes, que ajudam na compreensão da peça e do sentido de belo para o grupo.

As pesquisas sobre objetos, sejam eles denominados arte e/ou artesanato, não podem se render a macroconceitos como arte e estética. Tampouco podem arquitetar uma teoria purista que concebe apenas um aspecto dos objetos: seu virtuosismo técnico ou a sua capacidade de agenciar relações sociais. Devem, para além disso, considerar como essas instâncias dialogam na elaboração do sentido, isto é, como a técnica e o simbolismo se correlacionam.

## O moldado

De todas as técnicas presentes em Pucará, nenhuma é tão usual quanto o moldado. Os objetos produzidos com essa técnica são vastíssimos. Os moldes são produzidos pelos próprios artesãos com matéria-prima local: o gesso. Segundo os artesãos, esses moldes duram, em média, de um ano a um ano e meio. A duração depende, obviamente, da quantidade de vezes que foi utilizada e da qualidade do uso.

O tempo de uso da técnica do molde apresenta controvérsia entre os ceramistas de Pucará. Para alguns, essa técnica é recente, tendo

---

<sup>5</sup> O termo "louça" é a expressão utilizada em Viçosa do Ceará para se referir ao artesanato, sendo vulgarmente chamada de *loiça*.

aproximadamente trinta ou quarenta anos. Outros, entretanto, atestam ser o molde uma prática antiga, advinda do período colonial.

Apesar de produzirem muitas peças com o molde, os ceramistas não deixam de enfatizar a laboriosidade da técnica, deixando implícito o fato de que o uso do molde não reduz o trabalho, embora apresse a produção de um maior número de peças. O molde é utilizado na produção de peças médias e pequenas e de artefatos pré-hispânicos, como esculturas zoomórficas, ricas em linhas e detalhes feitos com o uso do molde.

De fato, o uso do molde não dispensa o fazer manual, até porque algumas peças demandam um acabamento final, em que a destreza é imprescindível. Nesse caso, poder-se-ia denominar essa técnica mista. O molde, embora agilize a produção da réplica, não dispensa por completo o trabalho manual. Alguns ceramistas buscam distinguir-se produzindo um só tipo de objeto, como é caso do ceramista Lopes, que produz apenas *toritos*, ou de Fernando, com os “grotescos”. Grande parte dos ceramistas, porém, produz todos os tipos de peças, possuindo muitos moldes de modelos e tamanhos variados.

Os ceramistas de Santiago Pupuja, distrito localizado a 25 km de Pucará, também produzem *toritos*, embora em menor quantidade. Isso enfatiza o fato de que o verdadeiro *torito* é o de Checca Pupuja, tendo de ser feito todo a mão, o que é um modo de desqualificar o *torito* de Pucará.

A porcentagem de cada argila depende do objeto a ser produzido, o que tornou difícil precisar a sua quantidade exata. Os próprios ceramistas consideram difícil dar a quantidade precisa, pois uma só peça pode necessitar de muitos tipos de argila, de combinações e quantidades diferentes — e podem, também, combinar técnicas.

Depois da decisão do objeto que será feito, os ceramistas partem para a mistura das argilas. Trata-se de um processo de maceração da argila numa espécie de poço, onde as argilas são colocadas e misturadas com água até formarem um caldo homogêneo. Após a maceração, a argila é coada num grande saco de pano, para que a massa saia perfeitamente homogênea. Esse processo é denominado *tamisar*, e dele é gerada uma massa pastosa, a *barbotina*.

Enquanto a massa é preparada, os moldes já devem estar prontos para receber a *barbotina*. Os moldes devem estar completamente secos e

amarrados firmemente com uma correia de borracha que une suas partes. Dependendo da peça que está sendo produzida, os moldes são dispostos em pares, e, logo em seguida, com uma jarra, a *barbotina* é derramada nos moldes. Primeiramente, eles são preenchidos até a metade, pois não se pode enchê-los completamente de uma só vez. Depois que todos estão preenchidos pela metade, coloca-se mais, até os moldes ficarem cheios. Passados alguns minutos, os moldes voltam a ser completados, pois o gesso absorve a água, o que diminui o volume da *barbotina* no interior do molde. O processo de secagem da *barbotina* no interior do molde dura em média duas horas. Passado o tempo necessário, os moldes têm o excesso de *barbotina* da borda raspado; em seguida, o molde é desamarrado. A peça vai ao sol para secar e, posteriormente, para ser polida.

Ao ser retirada do molde, a peça recebe polimento com um pano úmido ou com uma pedra que a deixa com brilho. A etapa seguinte é o acabamento, quando são feitos os adornos da peça à mão.

### Sobre o grotesco

Os ceramistas designam como “grotesco”<sup>6</sup> as peças esculpidas unicamente a mão, sendo também localmente designada como grotesco a técnica que origina as figuras. A composição da massa para o grotesco é alvo de alterações de acordo com a peça, uma vez que se necessita de uma massa firme e que permita a modelagem dos detalhes das figuras. As esculturas grotescas de Pucará impressionam pela forte expressividade e, em especial, pela extravagância no tamanho dos pés, das mãos e dos olhos da face.

As imagens esculpidas geralmente abordam temas do cotidiano andino, como a vida difícil nos Andes, o trabalho diário dos camponeses e das camponesas, retratos de mulheres carregando seus filhos nas mantas com suas longas tranças e olhos arregalados. Rodas de música, danças, artesanato, rituais e festas são as ocasiões prediletas das figuras

---

<sup>6</sup> Mikhail Bakhtin denominou “realismo grotesco” o gênero retórico exagerado das feiras em praça pública na Idade Média. As crônicas e pregões eram repletos do superlativo do realismo grotesco (BAKHTIN, 1993). No artesanato ocorre o mesmo, mas o artesão faz uso da linguagem plástica para expressar a sua ironia e a jocosidade.

grotescas. Detalhes dos pés, das mãos ou dos olhos sofrem um aumento saliente, dando à escultura um estilo caricatural.

Em menor proporção estão as figuras em gesso, também produzidas em molde. O trabalho em gesso é concebido como completamente diferente daquele feito com argila. O gesso, pela sua facilidade de quebrar, é desvalorizado, tido como um trabalho menor. Com gesso são feitas réplicas de desenhos animados e/ou ornamentos infantis. Essas peças são pintadas com tintas artificiais.

Esse cotidiano do fazer repete-se diversas vezes em meio à vida pacata de Pucará: lá estão modelando, esculpindo esculturas, fazendo vasos, pratos, copos, réplicas de esculturas incaicas, pré-incaicas, como *mochica chimu*, *Pukara* e, principalmente, os *toritos* de Pucará. O silêncio das casas denuncia o trabalho. Como confessou a ceramista Alícia, “la señorita ver todas las casas cerradas así, dentro tiene un ceramista trabajando”. À noite, momento em que acontece a queima, as casas exalam o suspiro final de mais uma jornada de trabalho: uma fumaça preta, que sinaliza o “cozimento” das peças.

### Sobre o cozimento

Após a modelagem, e independentemente da técnica utilizada, as peças vão para o que os ceramistas chamam de cozimento, que é feito no forno elétrico, a gás ou mesmo no tradicional, onde se utiliza esterco de animais como lenha. Segundo os ceramistas de Pucará, de todas as etapas da produção cerâmica, o cozimento é a mais perigosa, pois dias de trabalho exaustivo podem ser desperdiçados se as peças não queimarem.

Antes de acender o fogo mais uma vez, os ceramistas precisam fazer seu pago — ou seja, evocam todos os Apus da região e oferecem três folhas de coca, que simbolizam os três mundos, conforme citado anteriormente. O pago consiste em pegar essas três folhas, evocar os deuses e colocá-las no forno antes de acendê-lo. Nas palavras do ceramista Manuel: “Nuestros padres, nuestros abuelos nos han acostumbrado a poner tres hojas de coca [*El kintu*, em quéchua] y para salir el trabajo bien nosotros seguimos ese costumbre”.

O artesão escolhe folhas de coca inteiras (as que estiverem em melhor estado), profere as palavras em quéchua, aproximando as folhas

da boca, sopra-as e as oferece aos deuses, colocando-as, em seguida, no forno. O sopro traz a vida, o ar vindo do ventre que anima as folhas de coca. Logo, elas são incendiadas com esterco de lhama, vaca ou ovelha, e necessita-se de, em média, três horas de queima para que as peças estejam prontas.

O uso dos fornos depende da peça e da condição financeira do ceramista. Objetos que necessitam de temperaturas altas são, normalmente, queimados em fornos a gás. Os mais comuns são os fornos tradicionais, circulares, de aproximadamente dois metros de diâmetro, com 0,50 ou 0,70 m de altura. Tais fornos são feitos de barro e não são escavados na terra. Pode-se dizer que os fornos são divididos em duas partes: um lugar por onde é colocado o esterco de ovelha ou gado e a copa, onde são postas as peças para a queima. Os fornos também variam de acordo com as peças a serem queimadas: quanto maior a peça, maior o forno. Assim, as peças são organizadas uma a uma dentro do forno; quando ele está cheio, cacos de cerâmica cobrem as peças até o final da queima.

Terminada a queima, as peças ficam no forno para esfriar, saindo na cor natural, cor denominada, pelos ceramistas, de *bizcocho*. Algumas peças são pintadas, mas isso depende do gosto do cliente. O processo de pintura, após a queima, é denominado “decoreção a frio”. Essa decoreção tem sido, ultimamente, muito usada, já que alguns cursos de capacitação insistem na pintura como algo que supostamente agrada aos turistas, no caso de peças decorativas.

### Considerações finais

Inquestionavelmente, a compreensão das inúmeras técnicas de produção de objetos presentes nas sociedades é importante para tentar entender as lógicas internas que regem as sociedades. Neste trabalho, procurei mostrar a importância da leitura do cotidiano e o lugar das técnicas e de seus intrínsecos saberes. A sociedade ocidental, invariavelmente, atribui aos objetos e às técnicas uma visão meramente funcionalista. O surgimento de uma técnica — e até mesmo o seu não

surgimento, como nos diria Descola (2005) —, está relacionado a preceitos cosmológicos, que orientam as práticas e suas técnicas.

As técnicas e seus saberes agregados falam de necessidades práticas que são supridas dentro de uma lógica social cotidiana rica de vários sentidos, numa relação cronotrópica. Somente por meio de uma imersão no cotidiano dos grupos poderemos estar sensíveis à variedade e identificar elementos nem sempre perceptíveis aos olhos.

---

### Referências bibliográficas

BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1993.

BARCELOS NETO, A. **Arte, estética e cosmologia entre os índios Waurá da Amazônia meridional**. 1999. 235 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, [1999].

\_\_\_\_\_. **Apapaatai**: rituais de máscaras no Alto Xingu. 2004. 328 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, [2004].

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne (Org.). **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Editora da Unesp, 1988. p. 188-227.

DESCOLA, Philippe. Estrutura ou sentimento: a relação com o animal na Amazônia. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 23-45, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?Script>. Acesso em: 30 jan. 2009.

\_\_\_\_\_. Genealogia de objetos e antropologia da objetivação. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 8, n. 18, p. 93-112, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em: 30 jan. 2009.

\_\_\_\_\_. Más allá de la naturaleza y la cultura. **Etnografías Contemporâneas**, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 93-114, 2005 [2001].

DIAS, Carla. **Panela de barro preta**: a tradição das paneleiras de goiabeiras em Vitória-ES. Rio de Janeiro: Mauad x Facitec, 2006.

GELL, Alfred. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: COOTE, Jeremy; SHELTON, Anthony (Org.). **Anthropology: art and aesthetics**. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 40-67.

\_\_\_\_\_. **Art and Agency**. London: Clarendon Press, 1998.

LEROI-GOURHAN, A. **Ambiente e tecnica**. Milano: Jaca Book, 1994.

MURA, Fabio. De sujeitos e objetos: um ensaio crítico de antropologia da técnica e da tecnologia. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 17, n. 36, p. 95-125, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v17n36/v17n36a05>. Acesso em: 10 out. 2017.

OVERING, Joanna. Elogio do cotidiano: a confiança e a arte da vida social em uma comunidade amazônica. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 81-107, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em: 17 fev. 2007.

SERRANO, Antonio. **Manual de la cerâmica indígena**. Córdoba: Editorial Assandi, 1966.

---

Recebido em: 01/11/2017 \* Aprovado em: 01/12/2017 \* Publicado em: 31/12/2017

---