

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA  
SOCIAL**

**DEUSES DE BARRO:  
UNIVERSO DO FAZER EM PUCARÁ – PERU**

**Danielle Michelle Moura de Araújo**

**PORTO ALEGRE**

**2010**

**DANIELLE MICHELLE MOURA DE ARAÚJO**

**DEUSES DE BARRO: UNIVERSO DO FAZER EM PUCARÁ –  
PERU.**

Tese apresentada à Banca do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor.

**Orientador: Dr. Sérgio Baptista da Silva**

PORTO ALEGRE

2010

**Danielle Michelle Moura de Araújo**

**DEUSES DE BARRO: UNIVERSO DO FAZER EM PUCARÁ - PERU.**

Tese apresentada à Banca do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor.

**Data da Aprovação:** \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**(Orientador) Prof. Dr. Sérgio Baptista da Silva (PPGAS/ UFRGS)**

---

**Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Cornélia Eckert (PPGAS/ UFRGS)**

**Examinadora interna**

---

**Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Maria Elisabeth Lucas (PPGAS/ UFRGS)**

**Examinadora interna**

---

**Prof. Dr. Edwin Catacora Vidangos (Universidad Nacional del Altiplano - Peru)**

**Examinador externo**

---

**Prof. Dr. José Otávio Catafesto de Souza (PPGAS/ UFRGS)**

**Examinador interno**

## DEDICATÓRIA

*A pessoa mais importante da minha vida – minha mãe – Maria Alaides Moura de Araújo – que me deu a vida segurou minha mão nos primeiros passos e, com os olhos e silêncio, me incentivou a seguir. Dedico também a todos os que têm nas mãos o instrumento de criação, os chamados artesãos e artesãs de Pucará e do mundo.*

*In memoriam a uma das grandes mulheres da minha vida – Raimunda Moura (avó).*

## **AGRADECIMENTO**

### ***No caminho das águas***

Esse é um momento complicado, pois agora tenho que agradecer toda a orquestra que contribui para a realização deste trabalho. É difícil recordar o nome das inúmeras pessoas que de algum modo me ajudaram, de lá e de cá, amigos de Fortaleza, Porto Alegre, ou pessoas que nem mesmo eu sei o nome, mas cruzaram meu caminho no período da viagem ao Peru, como motoristas de ônibus que ajudaram com uma indicação importante. Os inúmeros colegas de *hostal* que me ajudaram com informações, dicas, ou até mesmo uma palavra que energizava os pensamentos. Estes amigos foram dos lugares mais diferentes do mundo – França, Colômbia, Chile, Áustria, Espanha, Romênia. Israel, México etc..., encontros agradáveis e fortuitos, como muitos momentos saborosos da vida.

Por isso meu primeiro agradecimento vai para essa multidão de anônimos que cruzam meu caminho, ajudando-me nessa travessia maravilhosa pela América do Sul.

Saindo do anonimato vou para os amigos numa ordem desvendada apenas pela aleatoriedade das minhas lembranças.

Não poderiam faltar aqui os iniciadores da minha vida na Antropologia, meus amigos e colegas do passado que de algum modo ressoam na atualidade na vida e na minha paixão pela Antropologia, como: Oswald Barroso, grande mestre, mas acima de tudo amigo.

Com Oswaldo caminhei muitas estradas de um Ceará desconhecido por muitos. Foi nas nossas inúmeras pesquisas que nasceu em mim o gosto pelo trabalho de campo, como diz um pequeno refrão cantado nos momentos de descontração “*eu sou feliz é na comunidade, na comunidade eu sou feliz*”. Recordar esses momentos é trazer a tona muitos amigos como Kally Karine, Juliana Muniz, e inúmeros outros interlocutores que contribuía com nossos trabalhos, cedendo-nos informações.

Ainda do lado de cima do mapa ainda envolvido no *metier* acadêmico, não poderia faltar nomes como o de Íris Verena, Peregrina Capelo, Lara Capelo, Paulo Germano e Sulamita Vieira, grandes incentivadores que enchiam meu coração de vontade a cada conversa. Saio de Fortaleza para enfim chegar a Porto Alegre.

Porto Alegre para mim no início foi um fabuloso desafio. Não me esqueço da primeira imagem da cidade, ainda da janela do avião. O dia estava amanhecendo, por

volta de cinco e quarenta e cinco. O reflexo da luz solar sobre as nuvens dava-me a sensação de grande manto de algodão doce. Foi fabuloso o rosado do céu naquele primeiro instante. O tempo passou, e a realidade é que nem tudo fora doce. Momentos de angústia e tristezas abateram-me, mas foi no símbolo da cidade e certamente naquilo que ela tem de melhor que encontrei força e serenidade para continuar no remo; obrigada, Guaíba, pela sua beleza.

As pessoas foram inúmeras, as novidades tremendas, enfim encontro Bah! Interjeição pela qual fui rapidamente capturada. Dentre tantos nomes, meu primeiro agradecimento vai para Cornélia Eckert, pela tão fundamental acolhida e vigilância epistemológica presente a cada encontro.

Na seqüência vem o nome do conterrâneo de região, com quem dividi o apartamento e momentos da vida, Siloé Amorim e Carla Indira, ela de Cabo Verde. Ainda em Porto Alegre, agradeço aos amigos que trouxeram bons momentos de descontração como; Carla Rocha, Valdir, Marina, Ana Luisa Gediel, Letícia, e ao grande amigo Roberto Capiotti; foram poucos vinhos e cervejas, mas valeu!

Ainda na vida noturna uma menção aos amigos do *Se acaso você Chegasse* e ao meu amigo Jorge Rodrigues.

Meus agradecimentos as duas grandes amigas da secretaria da Pós em Antropologia Social de Porto Alegre, Rose Maria e Lena pela resolução de questões, algumas, sem soluções.

Sempre há tempo para descobertas e grandes amizades! Nos últimos momentos quando já me preparava para regressar, encontro em Porto Alegre uma grande pessoa: uma cearense enraizada na vida gaúcha, atualmente grande amiga, mas acima de tudo uma grande mulher da qual sou fã: agradeço à Avelina Recamonde.

O tempo passou e quando, enfim, o regresso a Fortaleza se aproximava, o ímpeto do novo bateu a minha porta. O desejo de desbravar novos caminhos fora forte e decisivo; modifico meu local de pesquisa. Não retorno mais a Fortaleza, mas ao lugarejo que traz como tradução fortaleza vermelha: Pucará-Peru.

Em Pucará agradeço especialmente a a Edwin Catacora, Marta Catacora, Maria Yoshara e Eliana responsáveis por tudo. Eliana; uma *hermana* peruana. Agradeço ainda aos familiares de Edwin e Marta que me receberam de modo muito carinhoso, tornado o processo de pesquisa e convivência em algo muito prazeroso.

Em Pucará o nome de *señora Berta* com quem morei e aprendi a ser um *poquito* peruana. Com Berta desfrutei o real sentido de um lar peruano, em que pude sentir a cadência de cotidiano, sem deixar obviamente de expressar meus gostos, um pouco de mim. Na sequência, agradeço um lindo *peruanito* que cruzou meu caminho com muita gentileza e atenção: José.

Ainda em Pucará agradeço ao Alcalde Leonardo e a regedora de Turismo, a senhora Glads, pelo apoio e orientações importantes. Agradeço também a Universidade do Altiplano pelo apoio e prontidão.

O regresso a Fortaleza trouxe novidades e grandes amigos, um agradecimento a minha grande amiga Lígia Livalter pelas leituras e algumas muitas correções. Agradeço ainda as minhas amigas Cláudia, Ana Paixão, e amiga Elis, que assim como eu sentiu as privações de um estudo denso – Doutorado. Como surpresa e presente do destino, agradeço a minha paixão: Bartolomeu, obrigada pela paciência e dedicação.

Agradeço ainda, a minha mais fiel companheira presente, desde a escrita do projeto de doutorado, me seguindo a cada passo como uma amiga fiel, Ninpha e suas duas filhotas Inty e Lumi.

A minha família, ao meu avô Galdino, exemplo de trabalho e firmeza. Aos meus tios e tias; Cristina, Lúcia.

Por fim, agradeço ao grande amigo e orientador, pessoa merecedora da minha mais completa estima e atenção, Sérgio Baptista, presente em todos os momentos com observações e orientações precisas e contudentes.

A instituição sem a qual está pesquisa não teria acontecido: CAPES.

As águas do planeta, da Lagoa Guaíba, Lago Titicaca, e aos mares que banham Fortaleza, onde mora a proteção maior: *mama Pacha e lemanjá*.

*Quando eu vim do sertão seu moço do meu bodocó  
a maleta era um saco e cadeado era um nó, só trazia  
a coragem e a cara viajando num pau-de arara*

*eu*

*penei, mas aqui cheguei*

*eu*

*penei, penei*

*mas aqui cheguei*

*Guio de Moraes e Luis Gonzaga*



## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo central analisar como a prática da cerâmica articula-se ao universo social e cosmológico do Distrito de Pucará no Peru. Terá como base uma etnografia que privilegia a perspectiva do grupo, sem deixar de considerar os diferentes contextos de circulação dos objetos e suas agências. A produção de cerâmica, juntamente com a textilaria é uma atividade central no Peru. O Altiplano andino, local em que está situado Pucará, abriga as particularidades e ambiguidades de um país que anseia o progresso e a superação da dita pobreza, entretanto, não deixa de voltar os "olhos" ao passado se orgulhando de ser o berço de uma das civilizações mais antigas da América do Sul: os Incas. Os objetos de cerâmica, nesse contexto, mesclam a percepção de vários grupos, agenciando, de modo particular, concepções cosmológicas e sociais. Ao longo da vida, esses objetos canalizam diferentes perspectivas, levam de um lugar a outro, estórias e concepções cosmológicas, sendo também fontes de afetos. O trabalho propõe analisar as diferentes agências evocadas pelos objetos, da perspectiva do grupo produtor à feiras e ou exposições, *locus* diversos com as quais ele (objeto) interlocuciona.

Palavras-chave: Cosmologia. Cerâmica. Arte.

## ABSTRACT

The main goal of this work is to analyze how the practice of pottery articulates itself within the social and cosmological universe of the District of Pucará in Peru. The work will have as its main base the ethnographic research, focusing on the perspective of the producing group of pottery and considering the different contexts of circulation of objects and its agencies. The production of pottery, together with textiliary, are a central activity in Peru. The Andean Altiplano, where Pucará is situated, encompasses the particularities and ambiguities of a country that yearns for the progress and tries to overcome poverty, however, it does not forget to have a look at its past, proud of being the cradle of one of the oldest civilizations of South America: the Incas. The objects made of pottery, in this context, blend the perception of some groups, dealing in a very particular way with the cosmological and social conceptions. Throughout life, these objects reveal different perspectives, spreading from one place to another stories and cosmological conceptions, showing themselves as sources of affection as well. The work considers to analyze the different agencies evoked by the objects, since from the perspective of the producing group to the several fairs and/or expositions, diverse *locus* which the object interlocutes with.

Key-words: Cosmology. Pottery. Arts.

## LISTA DE IMAGENS

---

Capa - Ceramista queimando peças em Huata-Pe.....	01
Foto1 - Mapa do Peru.....	16
Foto 2 - Mapa do Departamento de Puno.....	17
Foto 3 – Fronteira <i>La Quica x Villazon</i> .....	34
Foto 4 – Casa de ceramista em Pucará.....	60
Foto 5 – Casa de ceramista em Pucará.....	81
Foto 6 - Fotoetnografia do templo <i>Kalasaya</i> .....	97
Foto 7 - <i>Hatun Nakaj</i> - pintura na parede da Alcaldia.....	101
Foto 8 – Estrela de Felinos.....	101
Foto 9 – Estrela Antropomórfica.....	102
Foto 10 – Estrela de Suche.....	102
Foto 11 - Estrela de Caluyo.....	103
Foto 12 - Sapo.....	103
Foto 13 - Felino .....	104
Foto 14 - Fotoetnografia do culto a <i>Pachamama</i> .....	111
Foto 15 – Fotoetnografia do Pago em Tintiri Depart. Azangaro- Pe.....	114
Foto 16 – Fotoetnografia de danças autóctones em Tintiri.....	121
Foto 17 – Fotos do teto do templo Santa Isabel em Pucará.....	125
Foto 18 – Fotos da cruz no alto da colina <i>Puca-Orcco</i> .....	125
Foto 19 – Fotoetnografia da adivinhação na chama da vela.....	127
Foto 20 – Cerâmicas – Huacos - em Pucará.....	130
Foto 21 – Cerâmicas.....	142
Foto 22 - <i>Peñor San Caetano</i> e fotos panorâmicas das casas de Pucará.....	143
Foto 23 – Fotoetnografia das minas de barro .....	149
Foto 24 – Foto do torno.....	158
Foto 25 – Fotoetnografia da feitura de cerâmica no torno .....	159
Foto 26 – Tabela com nomes de barros.....	168
Foto 27 – Desenho do forno .....	170
Foto 28 - Imagens de cacos de cerâmica .....	174
Foto 29 – Foto de um artesão em Taquile.....	176

Foto 30 – Fotoetnografia do comércio em Juliaca.....	186
Foto 31 - Foto do jornal: <i>El comercio</i> Lima-Pe.....	195
Foto 32 – Foto da placa do <i>torito</i> na entrada do Distrito de Pucará.....	197
Foto 33 – Imagem escaneada do livro de Fernando Villiger.....	202
Foto 34 – Fotoetnografia do <i>torito</i> em lojas de Cuzco e na praça de Pucará.....	205
Foto 35 – Fotos da produção em molde do <i>torito</i> .....	209
Foto 36 – Foto do Templo Santa Isabel.....	219
Foto 37 - Fotoetnografia do Museu Etnográfico: Juan B. Ambrosetti em Buenos Aires.....	220
Foto 38– Fotoetnografia da exposição <i>Antes da América símbolos de culto y poder em las culturas pré-hispanicas</i> . Salta- ARG.....	221
Foto 39 – Fotoetnografia do Museu em Tintiri.....	224
Foto 40 – Fotoetnografia da Festa <i>Virgen del Milagro Acora</i> .....	239

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE IMAGENS.....</b>	<b>11</b>
<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>18</b>
1.1. Nuanças do caminho.....	18
1.2. Um caminho de terra.....	20
1.3. América interrompida.....	21
1.4. O primeiro que (ins) escreve : o olho.....	27
1.5. Imagens, sons e texturas: os encontros do caminho.....	29
1.6. Pucará nas mãos.....	39
1.7. Um espaço no tempo: o altiplano andino.....	44
1.8. "Afinando" com o grupo.....	48
<b>2. UM ESPELHO A BUSCA DE UMA IMAGEM: LOS ANDES.....</b>	<b>60</b>
2.1. A hora e a vez da nossa voz.....	61
2.2. Geograficidade, cosmografias: territórios em transe.....	65
2.3. Diálogos e caminhos de práticas insubmissas.....	67
2.4. Pobreza de quê?.....	74
<b>3. PONTOS QUE CONVERGEM</b>	
<b>PONTOS QUE DIVERGEM</b>	
<b>AS PERPECTIVAS.....</b>	<b>81</b>
3.1. Agências dos perspectivistas.....	82
3. 2. Deuses na terra, deuses no céu: cosmologia andina.....	86
3.3. <i>Los Pukaras</i> .....	95
3. 4. <i>Los Incas</i> .....	106
3.5. <i>La Santa tierra Pachamama</i> .....	111
3.5.1. O pago a Santa terra.....	113
3.6. O corpo que dança em culto a terra. ....	120
3.7. Predações Cosmológicas.....	123

<b>4. OLHARES CRUZADOS: OS OBJETOS SOB DIFERENTES PERSPECTIVAS.....</b>	<b>130</b>
4.1. Os objetos sob a lógica do artesanato.....	131
4.1.1. Um mercado em expansão.....	132
4.2. Sob o crivo da <i>Agency</i> .....	135
<b>5. O PULSAR DO TEMPO E DO FAZER – ETNOGRAFIA.....</b>	<b>142</b>
5.1. O pulsar do tempo.....	143
5.2. Mãos de barro.....	148
5.3. Retirada do barro das minas.....	149
5.4. O pulsar do fazer.....	156
5.4.1. O modelado.....	157
5.4.2. O torneado.....	158
5.4.3. O molde.....	165
5.4.4. O grotesco.....	172
<b>6. AS TRILHAS E VIAS- DESVIANTES DOS OBJETOS DE CERÂMICA....</b>	<b>174</b>
6.1. <i>Levate mamita, comprame!</i> .....	176
6.2. <i>El trueque</i> .....	183
6.3. Por fora da rota turística: o caso de Juliaca.....	185
6.4. O artesanato no movediço território da arte.....	189
<b>7. LOS TORITOS DE PUCARÁ.....</b>	<b>197</b>
7.1. Ressonâncias e perspectivas .....	211
7.2. <i>Mitorito</i> de Pucará.....	214
7.2.1. <i>Torito</i> Itinerante.....	215
<b>8. A PERSPETIVA MUSEAL, ALÉM DO DISCURSO DOS OBJETOS.....</b>	<b>219</b>
8.1. Museu lítico de Pucará.....	228
8.2. O discurso do patrimônio. ....	231

<b>9. ACABAMENTO.....</b>	<b>237</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>244</b>

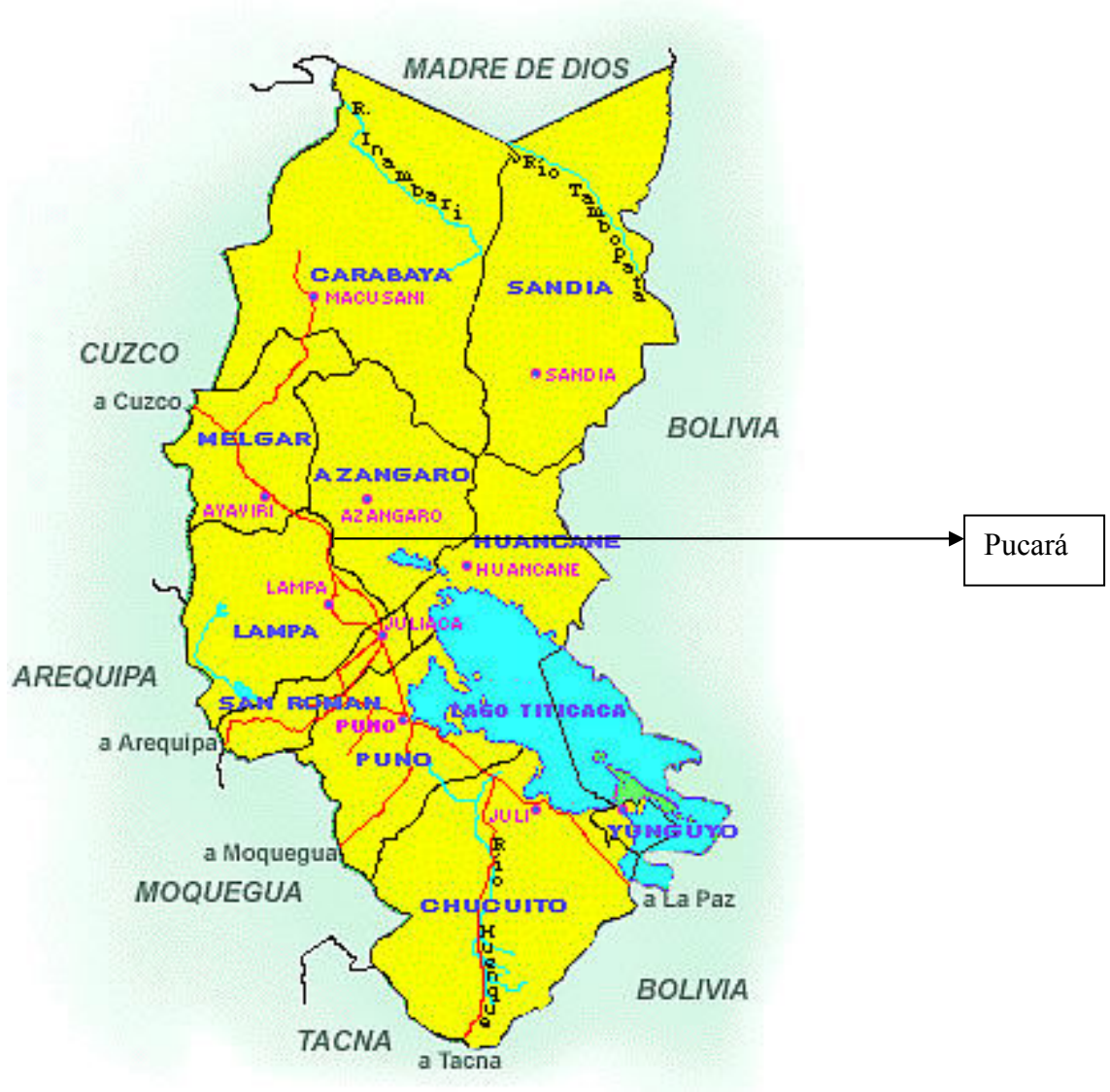
## MAPA DO PERU<sup>1</sup>

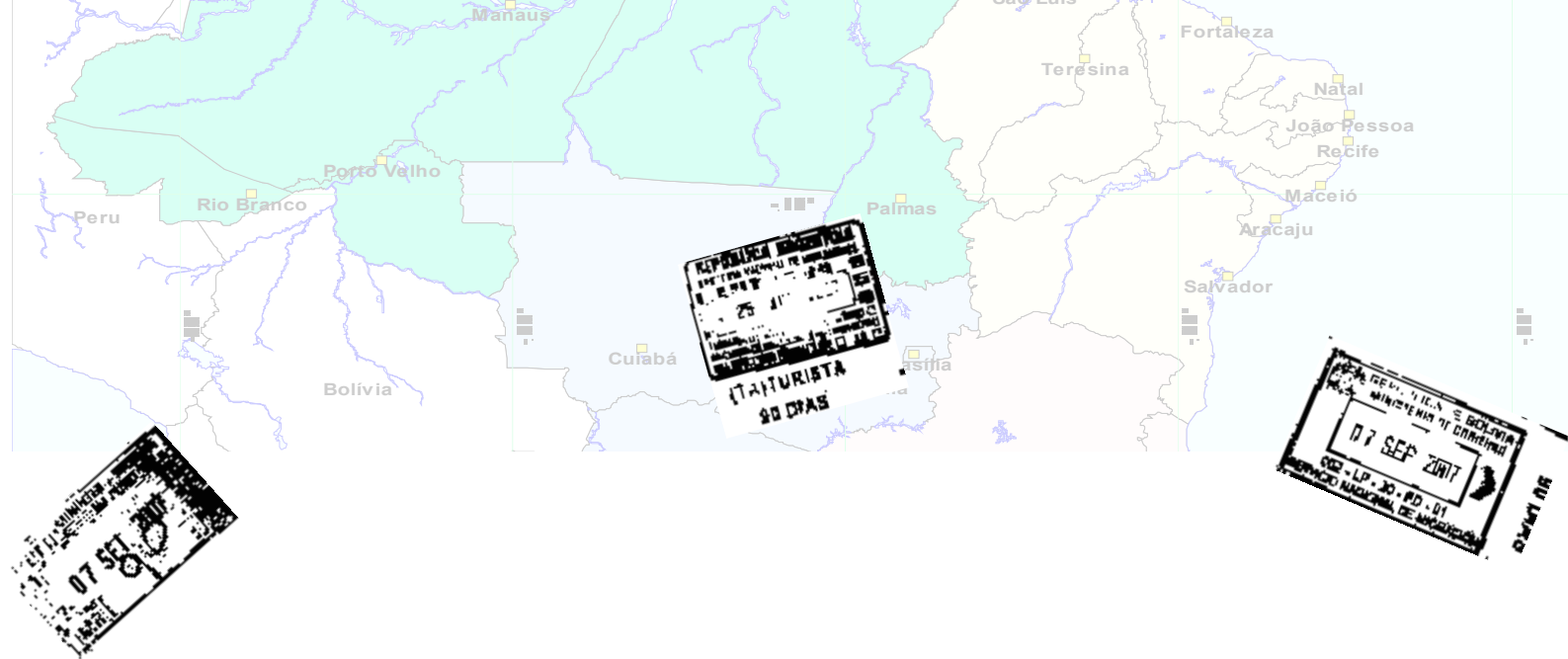


<sup>1</sup> Disponível em: /www.reservas.net/alojamiento\_hoteles/puno\_mapasrotas.htm



## MAPA DE PUNO





# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1. Nuanças do Caminho

O artesanato não pretende durar milênios; nem é tampouco possuído pela pressa de desaparecer rápido demais. Ele passa com os dias, escoa-se conosco, se gasta aos poucos, não procura a morte nem nega. Ele aceita. Entre o tempo intemporal dos museus e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é o pulsar do tempo humano. É um objeto útil, mas que, ao mesmo tempo, é belo: um objeto que dura, mas que desaparecerá e que consente em desaparecer; um objeto que não é único como obra de arte e que pode ser substituído por outro parecido, mas nunca idêntico a ele. O artesanato nos ensina a morrer e, em consequência, nos ensina a viver. (OCTÁVIO PAZ, 1974, p. 24).

Foi com este pensamento que finalizei minha dissertação de mestrado: *João e Maria de Barro - Quem São? As Loiceiras do Topo, em Viçosa do Ceará no ano de 2006*; recortá-la para fazer a abertura desse novo trabalho exhibe meu intuito de continuidade; novamente aqui estou me debruçando sobre o barro.

Barro, essa matéria amorfa que ganha vida nas mãos de artesãos inespecíficos, anônimos de práticas milenares. Em contextos distintos, o barro é denominado de argila, cerâmica, assumindo contornos e significados variados.

Para alguns, os objetos de barro são concebidos como obra de arte, para outros utensílio utilitário, artefato decorativo, resto arqueológico e até mesmo dado etnográfico. Testemunha da história, o fato é que a cerâmica, uma das práticas artesanais, juntamente com a indústria lítica, mais antiga da humanidade é ainda fonte de renda de várias famílias.

Começar falando do barro é uma forma de dizer que julgo o barro “uma coisa boa para pensar”, um caminho para discorrer sobre as inúmeras atividades realizadas com ele, assim como os inúmeros olhares (perspectivas) que podem ser lançados sobre ele, indagando sobre a relação desta prática com outras instâncias tangíveis e intangíveis da existência. A pesquisa sobre estes objetos e a forma como são feitos também é uma metáfora para pensar o lugar das atividades manuais numa era de tecnologia e automação.

Questionar como essas atividades manuais continuam a existir, para além da compreensão funcionalista, e/ou saudosista, que apontam para seu fim, sempre fora um liame que impulsionou minhas investigações, uma vez que falar de artesanatos no Brasil e ou arte popular significa entrar no território do perdido, algo descaracterizado ou em vias de extinção (ANDRADE; 1959, AMADEU; 1976, ROMERO; 1977, CASCUDO; 1978). A continuidade da feitura dos artesanatos, especificamente o de barro, de que trata esta investigação, ao longo dos anos mais do que expressar a necessidade econômica dos seus produtores, manifesta apegos, abandonos de técnicas, resultando em mudanças físicas<sup>2</sup> e simbólicas dos objetos e de quem os produz. Parece-me que não há mais lógica afirmar que só tradição e aprendizagem no grupo familiar permitem a continuidade das práticas artesanais, pois elas são abandonadas e aprendidas dos mais diferentes modos e lugares, mantendo-se em contextos diversos, no campo e ou nos centros urbanos.

As belas palavras de Paz, que introduzem meu trabalho, mostram que o pulsar do tempo ao falar de artesanato é o pulsar da vida. Aqui, entretanto, tenho a difícil tarefa de apresentar o pulsar do encontro etnográfico, ou o diálogo intersubjetivo do campo, em tempos diferenciados. Escrever aqui sobre o meu “estive lá” em alguns momentos enseja uma confusão temporal; de repente estou lá novamente, e não nego que muitas vezes, quando lá estive, minha cabeça estava aqui. Esta disjunção temporal, a multitemporalidade expressa na recriação do tempo vivido, adicionado à criatividade, certamente, é um dos grandes trunfos do antropólogo no exercício de pensar o encontro etnográfico, traduzindo-o para a escrita etnográfica. Só agora no momento da escrita, quando já não habito o campo, mas sou habitada por ele, os dados se tornam claros e tantos outros ficam mais nebulosos do que nunca.

---

<sup>2</sup> Refiro-me a tamanho, espessura, forma e modelo.

## 1.2. Um Caminho de terra

Antes de colocar as mãos na massa, considero pertinente apresentar minha trajetória e como foi desperto meu interesse pelo estudo do artesanato de barro, neste trabalho denominado preferencialmente de cerâmica.

Na graduação em Terapia Ocupacional, tiveram início meus primeiros estudos sobre o artesanato, no caso o cearense. Minha proposta, naquele período, foi analisar a importância dos aspectos culturais na terapia e reabilitação de pacientes, deslocando a terapêutica, que para a Terapia Ocupacional estivera sempre na atividade de qualquer natureza, para a atividade artesanal, compreendendo-a em sua instância física, psicomotora e cultural. Isto foi o pontapé inicial para uma longa caminhada que eu não sabia onde desembocaria. Foi também minha primeira iniciativa de romper uma barreira disciplinar, um exercício transdisciplinar, resultando em um trabalho monográfico no final do curso. Concomitante à realização da pesquisa na Universidade, ingressei no quadro de pesquisadores do Museu da Imagem e do Som do Ceará – MIS-CE, participando de pesquisas que envolviam não só o artesanato cearense, mas também festas e folguedos, sedimentando, assim, meu interesse pelo que muitos denominam de cultura popular.

O trabalho no Museu foi de suma importância para percorrer diversas localidades e grupos, colocando-me em contato com o dito trabalho de campo, momentos em que fotografar, escrever, gravar e transcrever entrevistas passaram a ser prática rotineira. Até então, do ponto de vista acadêmico, a Antropologia não fazia parte da minha vida, embora já utilizasse conceito de autores que enfatizavam a densidade etnográfica, o que faz de Clifford Geertz um dos meus principais mentores.

Da graduação até agora, venho experimentando diferentes dobras do mesmo assunto. Assim foi na Especialização<sup>3</sup> em Arte e Educação e, no mestrado em Antropologia, quando tive que morar temporariamente na cidade do Recife<sup>4</sup>. Para o doutorado, segui o mesmo caminho com uma inquietação adicional, o *locus* da

---

<sup>3</sup> Deste curso resultou a monografia: *Tramas da arte, ou tramas da vida? O artesanato de Cipó na comunidade Pé-de-Ladeira em Guaramiranga- ce.*

<sup>4</sup> Após a conclusão da Especialização, busquei informações sobre cursos de Antropologia. Naquele período (2005), a Universidade Federal de Pernambuco era a única instituição com curso de mestrado e doutorado em Antropologia no Nordeste.

pesquisa. Tal inquietude foi fomentada quando migrei para a cidade de Porto Alegre a fim de cursar o doutorado.

### 1.3. América interrompida

A migração ao sul do País colocou-me diante de uma série de reflexões sobre a constituição das regiões, o que fora inventado sobre o Sul, assim como o Nordeste<sup>5</sup>, despertando também a curiosidade em conhecer<sup>6</sup> o contexto da feitura do artesanato fora do Brasil, mas num contexto sul-americano. O fato de estar num estado de fronteira com outros países da América do Sul facilitava e estimulava o deslocamento. Nesse sentido, parti em direção aos países vizinhos com um olhar acurado para notícias, informações, até a constatação sistemática de algo que já soubera, o quanto estamos distante dos nossos vizinhos.

Mesmo residindo num estado fronteiriço, os traços distintivos eram contundentes. Na palestra e posterior conversa com o professor Carlos Walter<sup>7</sup>, a inquietação se tornou necessidade. No citado encontro, Walter falou da importância de conhecer o contexto sociocultural da América Latina; como os povos latinos reivindicam seus direitos e o quanto reproduzimos um olhar subalterno e, conseqüentemente, uma escrita que valora ideias distantes da nossa realidade, criando um abismo de conhecimentos dos dilemas latino-americanos.

O panorama citado aguçou meu interesse em partir para uma pesquisa que ensejasse o contato com outras realidades relacionadas ao meu tema de estudo.

---

<sup>5</sup> Existe o Nordeste? Gênese de sua invenção como região. Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes. Revista do Instituto do Ceará.

<sup>6</sup> Durante a investigação do mestrado, visitei diferentes cidades no Ceará que produzem artesanato de barro, o que me deu uma espécie de cartografia da atividade no Estado. Nesse mesmo período, conheci duas cidades no Estado de Pernambuco- Caruaru e Tracunhaém. Mesmo não propondo uma análise comparativa, considero importante conhecer como as localidades próximas realizam suas atividades, no caso do artesanato. Observo que, embora trabalhem com a mesma matéria-prima questões particulares eclodem desses grupos, o que só vem a enfatizar a importância da pesquisa etnográfica.

<sup>7</sup> Geógrafo e doutor em Ciências pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; professor do Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense; autor de vários artigos e livros entre os mais recentes *Geo-grafias: movimientos sociales, nuevas territorialidades y sustentabilidad y Amazônia, Amazônias. La guerra infinita. Hegemonía y terror mundial*

Nesse mesmo período, conheci uma estudante peruana que reside no Brasil e me falou: "*Você precisa conhecer o Peru, lá é bem diferente. Em Pucará todos fazem cerâmica, eles fazem um torito conhecido internacionalmente, mas eu nunca fui lá*"<sup>8</sup>.

Seu discurso falava da diferença do Peru, principalmente de Puno, departamento a qual pertencia. Peru, país da América do Sul, figurado em revistas e sites pelo enigmatismo dos Incas e por produzir um dos melhores artesanatos em lã e cerâmica do mundo. A partir do contato com Eliana, passei a pesquisar sobre o citado lugar, o povoado chamado Pucará. Minhas primeiras investidas quase sempre foram frustradas. Alguns amigos que já visitaram o Peru quando conheciam Pucará, se referiam a um lugar de passagem. Eis as primeiras falas<sup>9</sup> que figuraram as imagens sobre Pucará: "*Eu conheço só de passagem quando fui a Cuzco*". "*Não lembro como é, mas esse nome não é estranho*". "*Fica entre Cuzco e a cidade do Titicaca*". "*Não, não conheço*". "*Sempre moramos aqui em Puno, mas eu não conheço Púcara, sei dos toritos que eles fazem é muito conhecido*".

Na pesquisa inicial, não encontrei livros ou registros sobre Pucará. A internet dispõe de informações de uma Pucará localizada no norte da Argentina. A escassez inicial de dados dificultou a articulação de questionamentos com leituras no Brasil sobre o tema a ser estudado. É bem verdade que não proponho uma análise comparativa com campos distintos, um localizado no Brasil e outro no Peru, entretanto, sou brasileira e muito do meu estranhamento, quando conheci Pucará, vem de não compartilhar com os informantes a teia de significados por estes tecida<sup>10</sup>. Empreender uma pesquisa antropológica, todavia, em outro país, significa também compreender como se faz a antropologia desse outro, pois, como bem afirma Montoya (1972, p.24), *La antropologia és una abstraccion. Lo que existen son diferentes tendências antropológicas que varían de país a país*. Diante de tal afirmativa, não me recusei ou rejeitei conhecer a tendência peruana de fazer Antropologia, tendo que ler alguns trabalhos, fiz inclusive, uma extensa pesquisa em sites<sup>11</sup> e artigos na internet, alguns

<sup>8</sup> Estudante do curso de Ciências Sociais da UFRGS. Já nessa conversa recebi apoio e incentivo pouco comum. Este apoio inicial foi fundamental para realizar toda a pesquisa. Posteriormente descobri que seu pai esteve no Brasil para cursar doutorado, um incentivo a mais para empreender uma pesquisa no Peru.

<sup>9</sup> Conversei com pessoas que viajaram ao Peru a passeio ou trabalho, inclusive alguns peruanos que sabiam da produção artesanal de Pucará.

<sup>10</sup> Parafraseando Clifford Geertz, em *Interpretação das Culturas* (1978, p. 15).

<sup>11</sup> A pesquisa na web foi importante para ter um panorama da produção acadêmica, embora muitos artigos careçam de rigor na formatação.

de maior legitimidade como sítios de bibliotecas e grupos de pesquisa. Outros de legitimidade duvidosa como blogs e sítios de viagem. A busca por esse conteúdo possibilitou uma visão panorâmica sobre o conteúdo do que é pesquisado, o que não significa colocar tais informações em paralelo com bibliografias de comprovada notoriedade. O trabalho aqui apresentado é resultante daquilo que em Antropologia denominamos de pesquisa de campo, com todas suas ambiguidades e obliquidades inerentes. A escrita procura fugir de vícios descritivos e naturalistas contemporaneamente criticados; em outros momentos, creio, se entrega ao pecado. O trabalho de campo e o resultante desta empreitada, a escrita etnográfica, é um caminhar sobre dunas: altos e baixos, com ventanias que turvam a vista, mas encorajam a continuar.

Voltando à icógnita que foi Pucará, para mim, nos primeiros momentos, confesso que a ausência de informação aguçou minha curiosidade.

Conhecer Pucará, desde então, se tornou algo motivante. Como seria Pucará? Uma informante artesã que vende suas peças na rua da Praia, em Porto Alegre, me disse que era muito diferente de tudo o que havia ali, teria que ter cuidado com o frio intenso, os perigos da viagem de Porto Alegre até o Peru - essas foram algumas observações de peruanos que sabiam de Pucará, todavia, não conheciam o lugar.

Depois de analisar as condições básicas, observei que o Peru se encaixava naquilo que estava buscando. Era a oportunidade de continuar estudando o tema do meu interesse fora do Brasil, num país cuja prática da cerâmica é uma das maiores da América do Sul. Como acréscimo, estaria em contato com uma área singular do Continente sul-americano, a América do Sul Andina, (BERNAL-MEZA, 2005). A decisão de pesquisar a cerâmica peruana, no entanto, colocou-me diante de uma série de porquês que precisavam ser sistematicamente respondidos. Por que o Peru? O que buscaria? Estaria retomando as raízes da disciplina na busca pelo exótico? Contrariaria uma prática muito em voga na Antropologia brasileira, a de ser um etnógrafo nativo (VIVEIROS DE CASTRO, 1992). Enfatizaria o olhar dominante sobre uma comunidade pobre? Enfim, era uma experiência porosa, que poderia levar a várias nuances interpretativas. Um passo em falso me colocaria em categorias um tanto quanto desconfortáveis para uma jovem antropóloga.

Na realidade, não buscava o exótico, muito menos dar continuidade a uma cadeia desigual em que pesquisadores de países de melhor condição econômica

investigam os ditos periféricos. Buscava o não-conhecido, translocar conceitos e concepções a outros cenários; buscava, ainda, um diálogo de periferia para periferia, um olhar enviesado, como diria José Jorge de Carvalho (2001).

Para Carvalho (2001, p.10), os diferentes olhares; o vertical de cima para baixo, horizontal, paralelo, são reflexos das diferentes crises do olhar etnográfico do “sujeito suposto do saber” que, em razão da herança europeia e norte-americana, sempre fora um olhar do colonizador, o dito da verdade. Apesar da crise instalada pelos estudos pós-coloniais ao questionar o estatuto da verdade, os antropólogos brasileiros ainda se mostram refratários, do ponto de vista teórico, a refletir sobre o lugar de onde olham (SPIVAK, 1990; BHABHA, 1998). Apoiado nos pressupostos de Walter Mignolo, Carvalho (idem), exprime que a questão central por trás do olhar pós-colonial é lutar por um deslocamento do *locus* de enunciação, do Primeiro para o Terceiro Mundo. O interesse é de relocação. Não se trata apenas de devolver o olhar o que é um pouco a alternativa expressa pela crítica da reflexividade nas etnografias, mas as de tentar mudar a origem do olhar, exercitando assim o que ele chama de uma hermenêutica pluritópica (MIGNOLO, 1998, *apud* CARVALHO, 2001).

Se o que define o exercício antropológico não é o seu objeto, mas seu método, ou ainda que não estudemos as aldeias, mas em aldeias, nem os povos, mas seus problemas (PEIRANO, 1995), observo que a relação de poder não pode ser definida pelo lugar de origem, mas de onde me posiciono para falar dos problemas do grupo que me proponho analisar.

Os questionamentos<sup>12</sup> sobre o campo (bem como a minha forma de inserção) fez que o exercício da reflexividade se tornasse uma questão-chave antes e durante a pesquisa. "A reflexividade sustenta, mas não está necessariamente associada a programas políticos; ela é um termo mais amplo para a consciência de que toda a pesquisa e produção escrita, incluindo a sua própria; têm conteúdo e implicações sociopolíticas" (DAVID & KRAMER, 2002, p.42).

Para ir, entretanto, seriam necessários planejamentos de viagem, um programa do percurso e uma busca prévia de alojamentos. Questões como a falta de conforto, a

---

<sup>12</sup> Howard Becker ressalta que é importante deixar claros os passos e etapas no processo de pesquisa. Reconhece que se trata de um procedimento complexo, mas que pode ser explicado, possibilitando acompanhar o desenvolvimento do trajeto e das hipóteses. Para o autor, embora exista princípios gerais de construção, pode-se "inventar" métodos para resolver problemas das pesquisas e improvisar soluções: " na pesquisa social é preciso lidar inclusive com o desejo". (Howard Becker, 2004 *apud*, Dias 2006).



diferença dos hábitos alimentares, o frio intenso, foram colocações e advertências de amigos que discordavam de uma pesquisa no Peru. O terror do Sendero Luminoso<sup>13</sup> também surgia em algumas conversas. Como agravante, a um mês da viagem, um terrível terremoto destruiu a cidade de Pisco<sup>14</sup>, mas, mesmo contra as más previsões do tempo, a viagem era irrevogável.

Como percurso, havia três possibilidades: uma por Corumbá, outra pelo Chile e a terceira pela Argentina, cada uma, obviamente, com suas particularidades. De um modo geral, viajaria em média 50 horas. A escolha da rota foi feita em conversas<sup>15</sup> com peruanos que moravam no Brasil, dentre eles estudantes e ou artesãos.

A pesquisa na internet sempre me punha em contato com um Peru mítico, *éden* perdido dos Incas que tinha seu maior expoente a cidade de *Machu-Pichu*. As informações prévias sobre o lugar me davam a sensação de que o futuro do País estava no passado. Quanto a Pucará, meu sítio de pesquisa, poucos dados. No consulado em Porto Alegre, visualizei a comunidade no Mapa. Isto me deu a certeza de que Pucará existia, já que todas as informações sobre o lugar eram imprecisas, como já citei, um lugar de passagem.

Antes da viagem, realizei inúmeras conversas que se tornavam aulas em espanhol sobre hábitos alimentares e expressões da região, como também informações sobre a rota a seguir, optando logicamente pela mais barata,<sup>16</sup> que era pela Argentina, Bolívia e Peru, com paradas obrigatórias para pegar outro ônibus e ou

---

<sup>13</sup> Considerado o maior movimento terrorista-revolucionário do Peru, está entre os dois maiores grupos de ação da América do Sul (ao lado das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia, FARC). O seu nome oficial é Partido Comunista do Peru (PCP), porém o nome Sendero Luminoso é mais popular por diferenciar o grupo dos diversos partidos comunistas no Peru. O seu objetivo era o de superar as instituições burguesas peruanas por meio de um regime revolucionário e comunista de base camponesa, utilizando-se do conceito maoísta de Nova Democracia.

<sup>14</sup> Pisco é uma cidade peruana, capital da Distrito e Província de Pisco e está localizada na região de Ica. A cidade está situada 9 metros acima do nível do Mar. Pisco prosperou originalmente em razão dos seus vinhedos e seu nome batizou o licor peruano pisco.

<sup>15</sup> Este período foi importante para coletar dicas do que levar, assessórios. Os casacos de lã foram vistos como desnecessários, pois encontraria em abundância e em baixo preço no Peru. Já protetores solares e sapatos de couro teria que levar do Brasil pela má qualidade dos produtos no Peru. Outro dilema importante nesse período foi a possibilidade de ir de carro, o que foi desaconselhado por quase todos, em razão da corrupção policial, que seria um das principais desafios a enfrentar; tais detalhes, além de contribuírem com a minha organização pessoal, me davam acesso às visões do Outro; visões estas raramente formuladas pela vivência, mas em jornais e noticiários.

<sup>16</sup> Não dispus de qualquer outro auxílio, além da bolsa cedida pela CAPES, que ensejou a pesquisa. Não encontrei nem outra possibilidade de apoio; os programas de apoio à pesquisa em sua grande parte estão restritos ao território brasileiro. O Governo peruano não dispõe de verba para incentivar pesquisadores estrangeiros. O Peru recebe muitos estudantes de Arqueologia vindo de países europeus e norte-americanos que realizam pesquisa com verba do país de origem.

descansar, já que não existe um caminho sem paradas, isto é, uma passagem direta do Brasil para o Peru por via terrestre.

Como nômade contemporânea, não nego que meu maior incômodo em não conseguir um só trecho (Brasil x Peru) veio da minha preocupação com o transporte da bagagem.

Apesar dos programas e projetos políticos que visam à integração dos países da América do Sul, as rotas na atualidade são caminhos literalmente interrompidos, repletos de dificuldades e barreiras. Posteriormente, um amigo indicou-me um texto do sociólogo José de Sousa Martins, onde o escritor relembra suas viagens às ruínas pré-incas do *Tiahuanaco*, saindo da Estação da Luz, em São Paulo, até Santa Cruz de *La Sierra*, na Bolívia. Segundo o Sociólogo há 50 anos era possível sair do Brasil e viajar para Argentina e Bolívia de trem. O guia *Levy* informava horário e taxas. A ditadura militar, com sua gana de favorecer o transporte rodoviário, desativou muitas ferrovias, o que, segundo Martins, é lamentável (SOUSA MARTINS, 2008).

Diante da impossibilidade de uma só rota, foi preciso comprar a passagem até a Argentina e de lá até a Bolívia e Peru. Paraphraseando, o antropólogo peruano Rodrigo Montoya, enfim, chegou o momento de pegar a mochila. Exponho aqui um pequeno trecho do belíssimo discurso de Rodrigo ao receber o título de professor emérito da Universidade de San Marcos,

Hoy, treinta años después, el ritual de tomar la mochila, la libreta de campo, la grabadora la cámara fotográfica para descubrir uno nuevo lugar del Peru, es uno pequeño fragmento que instantánea y frágilmente se confunde con lo que suele llamarse felicidad. (1994, p. 04).

Em decorrência dos meus contatos anteriores, percebi que o estilo de mochileira<sup>17</sup> se adequava bem a minha pesquisa. O percurso poderia ser feito em quatro dias, mas no caminho percebi a importância de coletar dados. Como diz Mia Couto, “*A terra tem suas páginas: os caminhos*”.

---

<sup>17</sup> Isso fez com que eu visitasse *sites* de viajantes e mochileiros, comunidade na qual sou integrada. Foi como mochileira que interagi com grupos e pessoas em busca de albergues, hostel, aproveitando dicas imprescindíveis e informações valiosíssimas.

#### 1.4. O primeiro que (ins) escreve: o olho

Malinowski chamou de tolo o pesquisador que, ao se deparar com todo tipo de fenômenos prontos a serem coletados, permite que eles se percam, mesmo se, no momento, não visse a que fins teóricos poderiam servir. Para o autor, é importante que o trabalho de coleta de dados e registro de impressões seja feito desde o início, ou seja, desde os primeiros contatos, isto porque certos fatos, que impressionam enquanto constituem novidade, deixam de ser notados à medida que se tornam familiares (MALINOWSKI, 1984, p. 31).

A certeza da importância da captação fez com que desde o início fosse utilizada a câmera fotográfica. As fotos com o seu potencial em congelar e fragmentar o momento (KOSSOY, 2002), foram cruciais na recordação e criação do texto atual.

Neste trabalho, as imagens são tidas como detentoras de textualidade, trazendo informações importantes na constituição de uma paisagem etnográfica. Os objetos de cerâmica são eles mesmos concebidos como imagens materializadas que vinculam concepções cosmológicas. Eles (os objetos) relacionam por meio de sua materialidade, esferas distintas, humanos e extra-humanos ou o visível e invisível. Não é objetivo da pesquisa analisar as imagens dos objetos sob o ponto de vista semiológico, linguístico.

No texto etnográfico, as imagens materializadas dos objetos, espaços, caminhos, momentos da pesquisa, são apresentadas sob forma de fotografias, compondo uma espécie de diário imagético, ou uma fotoetnografia (ACHUTTI, 1993), onde as fotos narram caminhos e buscam preencher lacunas que o texto escrito não contempla até mesmo sensações cuja transmissão e captação só são possíveis por meio da imagem.

Destacar a importância das imagens neste trabalho não se trata de desmerecer as falas e toda sonoridade da pesquisa etnográfica. Como bem observam Cavignac & Ciacchi (2006), "se eu vi, também ouvi", os atos de fala e falas (ZUMTHOR, 1993) dos informantes foram pontos de luz importantes na construção de muitas problemáticas. Algumas falas aparecem entre aspas sem muito refutar a tradição antropológica no que se refere à forma de apresentação deste tipo de material etnográfico. Numa análise dos objetos, entretanto, por mais paradoxal que possa parecer, a imagem destes 'fala' mais alto, pois, como fora recentemente colocado, os objetos, sejam eles artesanais ou não, são imagens materializadas. O etnógrafo na figura de produtor de

imagens compõe com o visível uma narrativa particular imprescindível na elaboração do texto etnográfico.

Deste modo, o texto é feito apostando na capacidade da escrita em criar imagens e destas (imagens), em possibilitar textualidades. A presença da câmera fotográfica em campo produzia uma série de fatos importantes que se tornaram pontos de reflexão. Em primeiro lugar, ela era uma espécie de distintivo de turista, pois afastava, uma vez que muitos não queriam ser fotografados. Por outro lado, aproximava, quando eu poderia ceder fotos. Assim foi com duas crianças de Pucará que me pediram dinheiro na praça. Expliquei-lhes que não daria dinheiro, mas a foto. Cumprida a promessa, passei a ser buscada para tirar fotos. Expliquei que não poderia dar todas as fotos que tirasse. Isso foi compreendido sem problemas.

As imagens no trabalho apresentam-se em blocos no decorrer do texto ou no início dos capítulos. A opção por esta forma de apresentação das imagens veio da imposição da imagem durante a escrita, quando é percebido que a imagem informa mais ou aguça a curiosidade na abertura dos capítulos atuando como um totem. Trata-se também de uma opção estilística para apresentação das imagens. Quando apresentada em blocos, procura narrar momentos de custosa descrição, como, por exemplo, os processos da feitura dos objetos, os momentos rituais, ou a riqueza de detalhes das peças de cerâmica do museu. As imagens no formato de fotografia, procuram também narrar o indizível e com ele tecer sentidos, onde as imagens e falas inscrevem textos figurando aromas e sons que se complementam na inteligibilidade do texto.

A etnografia de qualquer natureza é rica em imagens e sons que nos afetam dos mais variados modos. Neste trabalho, as imagens procuram dialogar a todo instante com o texto. No que concerne às fotos, recuso-me a transcrevê-las, isto é, colocar legendas pelo fato de apostar que elas mesmas possuem condições de interlocucionar. Como brilhantemente afirmou Matisse sobre a pintura, "*aqueles que se entregam à pintura deviam começar cortando as próprias línguas*". Para a fotografia, sugiro aqueles que tentam explicar as fotos, arquivem-nas. Abstenho-me da querela digressiva sobre a importância ou não das imagens na Antropologia, pois não acredito ser possível uma antropologia sem imagens.

Portanto, a primeira interferência da imagem neste trabalho é no campo de uma produção literária; na escrita etnográfica o texto foi constituído tendo como base a

constante re-visitação de inúmeras imagens captadas que auxiliaram na lembrança de fatos e acontecimentos. O que também pode ser dito sobre o diário de campo e das gravações sonoras dos diálogos ou até mesmo do som ambiente, pois inúmeras vezes ao caminhar pelas ruas ou feiras acionava o gravador, a ponto de esquecê-lo – confesso. No texto atual as imagens e falas surgem em forma de *flash* e embora busquem uma sequência que torne a experiência do vivido inteligível, as elipses são inevitáveis. Como recurso heurístico, as imagens e as falas gravadas procuram captar e expressar a latência do campo sob a perspectiva do pesquisador. No texto, a escrita coopera com a imagem, transcreve a fala, procurando, mediante esses elementos, ambientar uma paisagem de cores, texturas, sabores e sensações que traduzam o encontro etnográfico.

### **1.5. Imagens, sons e texturas: os encontros do caminho**

Na viagem a observação e escuta do percurso, pareceu-me importante para averiguar como era o comércio do artesanato: o fluxo dos objetos.

O que era produzido? O que era representado? Afinal, estava percorrendo um caminho que me levaria ao Peru. Já em Buenos Aires<sup>18</sup>, encontrei pequenas pistas bastante interessantes. Refiro-me à produção de miniaturas de barro, com a representação da Santa Ceia andina, máscaras iconográficas ou objetos em “*pallo santo*”. Muitos desses objetos tinham a cruz andina, *chakana*, desenhada ou tecida.

De acordo com os vendedores, grande parte do artesanato de barro era proveniente de Salta, especificamente em Cafayate<sup>19</sup>, norte da Argentina, quase fronteira com a Bolívia. Por pura coincidência, minha rota previa uma passagem por Salta, uma das principais cidades produtoras de artesanato na Argentina.

Vinte e duas horas foi o tempo de viagem de Buenos Aires a Salta. O tempo parecia infinito. Aos poucos, a paisagem mudara drasticamente. Estava em território

---

<sup>18</sup> Em Buenos Aires visitei alguns centros e lojas de artesanato com destaque para a Fundação *Silataj Lo mejor Arte Popular*, esta fundação comercializa arte indígena, grande parte dos produtos é de origem Saltenha. Segundo uma das responsáveis pela Fundação, o melhor artesanato está na loja para ser vendido, a Fundação orienta e compra o produto ao artesão por um preço justo.

<sup>19</sup> A localidade também é conhecida pela produção de vinhos estando numa espécie de circuito turístico local. A paisagem de Salta a Cafayate em si, já é um dos atrativos.

árido e seco, distante do *glamour* do tango de Buenos Aires. A observação da paisagem através da janela do ônibus foi uma metáfora para pontos de reflexões interessantes; olhar pela janela, recorte do espaço num tempo infinitesimal, através de uma lente-janela permanente. A paisagem mudava, mas a lente era a mesma num átimo percebi a importância de mudar a lente, isto é, precisava rever padrões de olhares sobre contextos diferentes ou similares. Era necessário estar sempre me situando para realizar meus deslocamentos. Isso levou a uma relativização das categorias já estabelecidas e a busca de sair de julgamentos imediatos. Para Peirano (2007, p.05), "de fato, em um mundo dominado por julgamentos de valores apressados, a Antropologia (e a etnografia como seu exercício), torna-se um modo de conhecimento que se caracteriza pela atenção permanente ao contexto e à comparação, em constante referência às dimensões da cultura e da linguagem".

Para Knauff, nossa lente não é uma janela transparente, mas sim um filtro caracterizado. A lente não determina, mas exerce intensa influência sobre o que vemos. Assim, a natureza carregada de teoria dos dados resulta não apenas do paradigma científico ao qual aderimos, mas também de nossas perspectivas sociais e políticas (KNAUFT, 1996, *apud* KRAMES, 2002).

Durante o percurso, a visão da janela a cada novo quadro dava-me uma nova paisagem, não era algo natural, mas uma construção humana que narrava silenciosamente modos de vida, crenças, vestígios de morte, atividades sendo executadas, a fauna e a flora a serviço e na relação com os habitantes locais. Esse tipo de observação dava-me pistas do que encontraria pela frente. Era o contexto, o entorno. Um trecho do diário de campo é bastante ilustrativo sobre a minha percepção do percurso Buenos Aires a Salta.

Cinzenta e amarelada, essa foi a tonalidade durante 22 horas de Buenos Aires até Salta. Os sacos de plástico confundiam-se com folhas de algumas árvores, de repente uma plantação de cana de açúcar destoava à paisagem cinzenta. Então surgiam pequenas casas, porcos, galinhas, e esporadicamente pessoas. (DIÁRIO DE CAMPO, 25-08-2007).

A leitura da narrativa do espaço físico, lugares fugidios, que a lente da câmera fotográfica e a retina captavam, dava-me a sensação de uma colcha de retalhos que constituía uma lógica particular de cada região. Eram fragmentos de imagens soando na composição de conceitos e categorias socioculturais. Recordei-me do mendigo na

Praça de *Mayo*, em Buenos Aires, pedindo esmolas com uma placa escrita: “*soy del Chaco*”. Aos poucos, o que fora *ouvisto* ganhava significados diferenciados; as partes se encaixando, produzindo novas combinações. Como diz o geógrafo Milton Santos, a transformação do todo, que é uma integral, em suas parte - que são as suas diferenças - dá-se também por uma distribuição ordenada no espaço, dos impactos do todo, por meio de suas variáveis. É esse próprio princípio da diferenciação dos lugares, produzindo combinações específicas em que as variáveis do todo se encontram de forma particular (Santos, 2000, p. 100).

O lixo da estrada somado à aridez da terra faziam com que os cactos fossem esculturas em um território de aparente destruição. Os lugares eram espaços concretos de uma série de lutas e disputas que ecoam alegoricamente em jornais, em manchetes: poluição do solo, do ar, falta d’água, fome, abundância, aspersores de água em dois quilômetros de propriedade privada; e um pequeno manto verde destoando da imensidão cinzenta.

A paisagem, produto humano, mostrava-me as contradições dos territórios de um lugar para o outro, de um país a outro; as disparidades sempre foram frequentes. Estes lugares eram testemunhas silenciadas de ações políticas, compunham a tessitura dos embates. A elite portenha de Buenos Aires sempre negou os caciques dos povoados interiores; uma cultura negada, que precisava ser escondida. (LEMOS, 2006). O caminho mostrou-me espaços silenciados de pobreza e descaso.

Enfim, chego a Salta<sup>20</sup>, e logo no primeiro dia, visito o mercado, seguindo a trilha dos objetos. Nesta cidade encontrei algo deveras diferente do que havia observado até então. Os objetos diferiam bastante do que estava observando, tal diferença apresentava-se nos desenhos, mas também na técnica. O apelo à iconografia incaica e à civilizações anteriores aos incas, assim como povos indígenas locais, chamados localmente de aborígenes, fez com que as peças artesanais se tornassem peças de arte rupestre e ou primitiva, com símbolos e significados particulares. Os objetos de barro encontrados em pesquisas arqueológicas são rapidamente reproduzidos pelos artesãos para se tornarem objeto de decoração.

Muitas peças são ornamentadas com símbolos e ou desenhos rupestres, cujo significado muitas vezes é desconhecido, não só por quem compra, mas também por

---

<sup>20</sup> Cidade no noroeste da Argentina com uma população de 46. 4678 habitantes, censo de 2001.

quem produz. Quando perguntava se havia algum significado ou mensagem nos símbolos, como, por exemplo, a cruz andina, a mais utilizada, os comerciantes atribuíram aos mais diferentes significados. Para alguns era só um desenho que alguém inventou e outros copiavam. Outros afirmavam ser o símbolo dos pampas. Por fim, foi feita referência à facilidade do traço, tornando o desenho usual. As respostas mostravam que os significados eram flutuantes ou variados.

A bela cidade de Salta, com suas três exuberantes igrejas, diferenciava-se não só na variedade e perfeito acabamento do artesanato, mas também no horário das atividades comerciais, o que produziu em mim certa confusão para visitar lugares. As lojas e bancos da cidade iniciam seus expedientes às nove, encerrando as atividades as duas, para serem retomadas às dezesseis, indo até as vinte.

No período em que estive em Salta, Argentina, visitei duas grandes exposições, uma titulada de *Antes da América: culto e poder nas culturas pré-hispânicas*<sup>21</sup> e a outra sobre um recente achado arqueológico: a múmia de uma criança de nove anos encontrada no cume de uma montanha, oferendada aos deuses. A peça humana estava exposta no Museu de Arqueologia de Alta Montanha<sup>22</sup>.

Em Salta, começam as narrativas sobre a cultura andina, expressa nas peças de cerâmica, múmias, museus, e no artesanato peruano e boliviano em todas as lojas. A cerâmica, em perfeito acabamento, trazia em sua grande parte desenhos iconográficos que narravam crenças e concepções incaicas.

A cidade e os arredores de Salta, como o vulcão *Llullaillaco*, de 6.739 m de altura perto da fronteira da Argentina com o Chile, são conhecidos internacionalmente por ter abrigado as múmias mais bem conservadas do mundo. De acordo com os estudos, essas múmias eram crianças de seis até quinze anos que caminharam de Cuzco até Salta para serem sacrificadas no cume frio das montanhas. Estas foram

---

<sup>21</sup> Informação de folder: Reúne por primera vez una seleccion de ciento noventa y cinco piezas arqueologicas que en su mayoria cubren um lapso de uno três mil quinientis anos, elaborados en diversos materiales como metal, hueso, madera, cerâmica, piedra y fibras de origen animal e vegetal. Lãs piezas pertenece al señor Matteo Goretti (Informacion del folder 31 de agosto al 30 de diciembre de 2007).

<sup>22</sup> Informação de Folder: En marzo de 1999 se produjo uno de los descubrimientos más importantes en el campo de la arqueología de alta montaña: el hallazgo de 3 niños pertenecientes a la civilización Inca junto a más de un centenar de variados objetos del volcán Llullaillaco, a 6700 metros sobre el nivel del mar. Se trata de un importante y destacado "Santuario de Altura " donde se ofrecia a los dioses un ritual conocido como *capacocha*". Hoy, este maravolhoso hallazgo está aquí, conservado, investigado y preservado al publico en el museu de arqueología de alta montaña de la provincia de Salta, que propone un viaje de 500 años para ver y entender una cultura que aún hoy permanece viva.



sacrificadas em provável morte ritual e por causa do frio mantém-se até hoje em boas condições de identificação.

Apesar de conhecer pouco sobre a realidade da cerâmica saltenha, suspeitei de que a decoração e a forma de organização das vitrines direcionavam os objetos ao usufruto turístico, uma tendência generalizada de unir o luxo ao rústico.

Neste caso, o rústico era o primitivo, uma espécie de retorno às origens. De frente ao mercado, um conjunto de pequenas lojas confirmou as minhas suspeitas anteriores sobre o mercado. Segundo os vendedores locais, o mercado era bem mais caro, pois destinava a produção ao gosto dos turistas. A diferença de um lado para outro não era só o preço, mas os produtos a serem vendidos e sua forma de organização.

No mercado, todos os produtos eram de Salta, enquanto nas lojas havia objetos de Salta, Bolívia e Peru, mesmo que alguns comerciantes negassem a origem, afirmando que tudo era saltenho. A cerâmica, fosse do mercado ou das lojas externas, provinha de Cafayate, a 186 km de Salta. Conhecer o lugar pareceu-me uma oportunidade única para compreender sobre a feitura dos objetos, já que Salta e Cafayate já fazem parte da dita cultura andina.

Sigo a Cafayate – na cerâmica de Cafayate o apelo à iconografia era expressivo. A decoração das lojas estava completamente dedicada a mostrar que aquela porção da Argentina renegada, em parte, pelo ideal europeu, contou com presença de povos e civilizações antigas cuja exuberância reverbera até hoje, como pode ser observado no relato dos artesãos: "*Mira aquí también es argentina, nosotros somos argentinos tenemos nuestro arte*" (ORTEGA, CERAMISTA SALTA-ARG).

A ausência de transporte fez com que eu ficasse das seis da manhã até as seis da tarde, um bom tempo para me dedicar à visita de oficinas e conversas com os ceramistas, dentre eles Ramon Cutipa<sup>23</sup>.

A conversa com Cutipa foi breve. Na ocasião, o ceramista fez referência à falta de apoio do governo local e à exploração de pessoas que compram muito barato e vendem pelo dobro. Segundo Cutipa, Cafayate é o lugar de maior produção em cerâmica da Argentina. Os revendedores compram as peças de barro pagando pelos produtos um valor muito inferior, vendendo-os a preços exorbitantes.

---

<sup>23</sup> A primeira informação sobre Ramon Cutipa veio para mim, em Buenos Aires. Observei seu nome em algumas máscaras comercializadas em lojas na rua Caminito, importante lugar de visitação turística.

Ramon produz apenas máscaras tribais em molde<sup>24</sup> nos mais diversos tamanhos, enegrecidas artificialmente e queimadas com esterco de ovelha.



Fronteira: *La Quica X Villazon*

Saio de Salta e sigo meu percurso ao Peru, tendo como próxima parada *La Quica e Villazon*, região de fronteira, espaço da diversidade e da indecisão<sup>25</sup>, território de práticas nômades, onde pessoas caminham de um lado para outro com seus múltiplos produtos: cigarros, dvd's, comidas, artesanatos.

Essa fronteira foi meu primeiro contato com o estilo de indumentária andina. Foi onde vi mulheres bolivianas caminhando com suas saias longas e coloridas, ancas alargadas como as *Vênus de Villendorf*, carregando seus filhos em mantas montadas nas costas, chapéus e tranças, uma vestimenta que posteriormente se tornou comum aos meus olhos. Minha sensação ao entrar em contato com essa nova paisagem foi

<sup>24</sup> Meu primeiro contato com a produção de artesanato feito em molde causou-me grande estranhamento. Essa questão será retomada em capítulo posterior. O primo de Ramon, Álvaro Cutipa, faz uso de molde e torno. Quando na conversa com Álvaro, fui abordada por uma jovem de aproximadamente 15 anos, que falou sobre a construção de mais uma mineradora que causaria enormes problemas ecológicos, inclusive, um já vivenciado em Cafayate - a falta d'água. A jovem pediu-me o *email* para divulgar a problemática a outros países.

<sup>25</sup> Milton Santos fala da necessidade de fazer ciência com emoção. Não consigo negar o impacto da fronteira, aparentemente um lugar de ninguém, onde se procura, através de um documento, afirmar uma identidade; daí a recordação das aulas do professor Eduardo Diathay, "identidade serve para mostrar à polícia". Aquele lugar pareceu-me muito pobre, pessoas e objetos mesclados em higiene precaríssima. Danielle Araújo 27-08-2008. Diário de Campo.

vivenciar um tempo outro, algo do passado, porém vivido no presente, sem nostalgia, num movimento flamejante.

Tudo passava rapidamente, um fluxo intenso de mercadorias e pessoas. O tempo e a sensação de estranhamento forma algo marcante. Os trâmites da entrada na Bolívia e as filas enormes para carimbar passaporte foram difíceis em razão da bagagem. O sotaque portenho foi trocado por outro mais cadenciado, mas não era só o tempo do falado, mas a pronúncia de muitas palavras, grande parte falava em castelhano e sussurrava em *quechua* e *aymara*, sinalizando uma questão que me perseguiu durante toda pesquisa: a língua.

Toda pesquisa foi feita em castelhano. Devo confessar que, logo nos primeiros dias de permanência em campo, hesitei em aprender *quechua*. De pronto, percebi que aprender *quechua* implicaria também aprender *aymara*. Para isto teria que dispor de muito mais tempo em campo e ainda assim cairia na armadilha de uma compreensão imprecisa. Tendo sido, optei pelo castelhano peruano, ficando atenta às suas flexões.

De todo modo, a opção pela língua não nativa é também um caminho para compreender a insubordinação e resistência que os povos operam em uma língua não materna. O fluxo de uma língua a outra não pode ser compreendido apenas sob a lógica da dominação, uma vez que a indignação é expressa em várias linguagens, verbal, corporal, assim como a opressão e violência não inexiste naquilo que chamamos de língua materna.

Voltando a minha passagem pela fronteira, de pronto, percebi que como diz Hoisel, ela é o espaço da ambivalência, demarcação dos limites entre territórios, sejam eles reais ou virtuais, simbólicos, como linha de demarcação territorial, é o que separa, mas é também o que permite as contiguidades (HOISEL, 2004, p. 150).

Na fronteira, traços e detalhes tornam-se sinais diacríticos, demarcam pertencas e/ ou afiliações. Um exemplo disso me foi relatado por uma ceramista, ao falar da diferença entre os chapéus das mulheres bolivianas em relação às Punenhas (Puno - Pe). A diferença é quase imperceptível aos olhos leigos. O chapéu é o mesmo, com a diferença de que o chapéu das Punenhas é um pouco mais alto, segundo as próprias: "cinturado". O mesmo vale para as saias. Os tamanhos e as cores sinalizam pertencas a lugares, famílias, virgindade ou viuvez. Como afirmou posteriormente um professor de Pucará "*Todo en los Andes son signos y señales, si yo salgo para conversar con alguna persoan y me tropiezo, yo no voy más, o si me caigo y me apoyo*

*con el pie izquierdo es señal de que la conversación no va a ser buena, si me caigo con el pie derecho, es señal de buena conversación, lo peor es que siempre es así”.*  
(FREDY, PROFESSOR DE PUCARÁ)

Minha observação nas fronteiras foi dedicada aos artesanatos sob a óptica das mercadorias. O que havia? A circulação das pessoas acontecia ao redor dos produtos, que iam e vinham de um lugar para o outro, sendo transportados dos mais diferentes modos, nos braços, arrastados, em táxis, bicicletas, tricicholos<sup>26</sup>, ônibus, animais.

A fronteira pareceu inicialmente um espaço de caos. Foi nela que uma categoria tomou corpo e se tornou importante durante todo o percurso. Refiro-me à negociação<sup>27</sup> a que farei referência adiante. O artesanato, fosse de lã ou cerâmica, estava presente em todos os lugares em quantidades enormes, com destaque para as mantas e blusas. A dificuldade em transportar os objetos de cerâmica, segundo os comerciantes, fazia este tipo de artesanato ficar em segundo ou terceiro plano, no que se refere à quantidade. Em *La Quiaca*, passei a perceber diferenças num tipo de artesanato que para mim sempre parecera igual, no que se refere à matéria-prima. Falo dos artefatos de lã.

Durante a visitação a lojas, observei diferentes tipos de lã, como: alpaca, alpaca-bebê<sup>28</sup>, lã, lã sintética, lhama, lã de ovelha. Cada uma dessas lãs apresenta valores variados, sendo comum o comprador levar lã de ovelha como se fosse de alpaca. Para os comerciantes, ao comprador leigo só há uma forma para distinguir a qualidade do produto: o preço. Alpaca bebê, a mais cara, é difícil de ser encontrada, sendo, portanto, seu valor elevado. Há ainda aqueles que misturam as lãs, dizendo que a peça é toda feita da lã de melhor qualidade, quando na verdade as lãs estão misturadas para baratear o produto.

Para os vendedores, os turistas não estão preocupados com a qualidade, mas com o preço, e sempre preferem o mais barato. A colocação dos comerciantes

---

<sup>26</sup> Bicicleta modificada e adaptada para carregamento de pessoas e mercadorias sendo o tipo de transporte mais utilizado em Puno e Juliaca, tornando o trânsito difícil e sem possibilidade de fiscalização. O transporte é largamente utilizado pela população local. Custa cerca de R\$ 0,50.

<sup>27</sup> Apesar das inúmeras recomendações de amigos quanto aos perigos e cuidado com dinheiro, em *La Quiçá*, três bolivianas conseguiram enganar-me e levar alguns bolivianos a mais do que o devido. Esse episódio deixou-me extremamente confusa, uma mistura de raiva e compaixão. Talvez eu realmente merecesse ser saqueada, afinal para elas eu era supostamente mais uma turista branca cheia de “plata”, deveria ter grana para estar viajando, mas não! Eu era uma pesquisadora. Com esse episódio, percebi que precisava negociar tudo, ônibus, táxi, hotel, lanche, por fim, descobri que tudo é negociável. Em Villazon, comprei uma passagem por 70 bolivianos, horas depois, quando retornei ao guichê, observei uma moça comprando o mesmo percurso por 50 bolivianos.

<sup>28</sup> Lã mais cara, é extraída do animal quando esse ainda é muito jovem; por isso é a mais macia.

resvalou em questionamentos outrora refletidos sobre a relação turismo e cultura. Quais os ganhos e perdas desta união?

Para os comerciantes, o turismo possibilita um incremento da produção artesanal, embora ela seja desprovida de critérios, como a qualidade do produto. De fato, o turista pouco conhece o processo da feitura dos objetos que levam como “lembrancinha”, buscando o mais barato, tendo em vista que o dinheiro reservado à compra do artesanato sempre é irrisório, se comparado aos gastos com hospedagem, transporte e alimentação, normalmente pacotes de grandes empresas.

Sigo na minha trajetória e enfim chego a *La Paz*. Esta cidade colocou-me em situações salutares. A princípio, percorri nove horas de estrada de terra, mais dezesseis num ônibus semifuncional sem banheiro ou qualquer outro serviço de bordo. No percurso da viagem, mais uma vez, a paisagem da janela provocava-me. Eram quilômetros de uma vegetação amarela: a *paja*<sup>29</sup>. Logo a frente um rebanho de ovelhas e a sequência de andenes e os campesinos bolivianos. Foram inúmeros quadros de mulheres sentadas no campo, tecendo, enquanto pastoravam ovelhas e/ou gado. Na cadência da musicalidade do *charango* e *zampoña*<sup>30</sup>, único luxo que o ônibus ofertava, a paisagem da janela parecia um filme que narrava o cotidiano do camponês boliviano com suas casas feitas de adobe cobertas com *paja* (palha), outras com calaminas e painéis solares que captavam energia.

A terra, enrugada e pedregosa, dava a impressão de que já houve água na região. Mais alguns quilômetros e caçambas repletas de minério, criações de ovelhas e as primeiras lhamas. Depois de inúmeras paradas para consertar e abastecer o ônibus, gerando um atraso de cinco horas, chegamos a Oruro, departamento conhecido pelos seus carnavais em fevereiro. Oruro, assim como Potosi, eram locais de enorme confusão: ruas sendo ampliadas, venda de alimentos e produtos importados, construções de casas e lixões por todos os lados<sup>31</sup>.

Não demoraria muito e estaria em *La Paz*, logo em seguida Puno e Pucará. Em *La Paz*, no mercado dos bruxos, me impressionaram a diversidade e quantidade de

<sup>29</sup> Em Português, palha vegetação nativa predominante na região utilizada na produção do adobe, cobertura das casa e alimentação do gado.

<sup>30</sup> O *charango* (do Quechua kirkinchu, tatu) é um pequeno instrumento de cordas sul-americano da família do alaúde, que tem aproximadamente 66 cm de comprimento, tradicionalmente feito com a carapaça das costas de um tatu.

<sup>31</sup> Confesso que não consegui fotografar essas cidades. Eram cenas que me chocavam e não queria fazer fotos que refletem apenas pobreza. Depois observei que muitos dos meus critérios tinham que ser repensados.

objetos artesanais. O mercado dos bruxos, como o próprio nome diz, é o espaço onde as crenças e percepções do mundo andino são mais fortes. Diferentemente de Salta, a cerâmica vendida no mercado já não trazia o desenho ou o enfeite que aludia aos incas; o objeto em si era uma alusão mítica, esculturas com imagens incrustadas. Os objetos eram amuletos e ou estatuetas em barro, na realidade réplicas de civilizações pré-hispânica e pré-incaica em meio a uma série de outros produtos, como pedras de incensos naturais, filhotes de lhamas, porco e vaca, para serem oferendadas a *Pachamama*, ervas, mantas, *zampoñas* e bolsas de couro. Estes são um pequeno exemplo da infinitude dos objetos do mercado dos bruxos.

Minha estada em *La Paz* foi reduzida, pois os sete dias de viagem já marcavam cansaço. Puno foi meu primeiro lugar depois da saída de *La Paz*. O diferencial do percurso *La Paz* – Puno, que dura em média cinco horas, foi o encontro com uma imensidão de água do rio Desguadeiro, encontro das águas que unem Bolívia e Peru. Enfim, já estava em território peruano e agora o Titicaca era minha principal paisagem. O Titicaca parecia um sonho, uma miragem em meio ao deserto, mas era ele o Titicaca, o maior lago navegável do mundo.

Minha permanência em Puno foi apenas a necessária para conhecer a cidade, descansar e fazer contatos com alguns professores e pesquisadores da Universidade de Altiplano, ou independentes. Na ocasião, conheci um jovem pucarenho que cursava graduação em Antropologia, com proposta de pesquisar Pucará. Foi também neste período que tive contato com Juan Palao, primeira pessoa que conhecia Pucará, tendo inclusive feito pesquisa no lugar.

Durante a conversa com o pesquisador Palao, ele afirmou que a cultura *Pukara*, que deu origem ao povoado de Pucará, foi uma das mais antigas civilizações do Peru, cerca de duzentos mil anos antes de Cristo. Pucará sempre tivera tradição na produção de cerâmica, mas estava voltada para fins rituais. Palao mostrou-me alguns objetos como o *torito*, a galinha, felinos com orifícios que comprovavam o uso ritual dos objetos. Através desses orifícios, colocavam-se bebidas como a *chicha*<sup>32</sup>, ou folhas de coca, como oferenda aos deuses em momentos rituais. Para o pesquisador essas práticas não são realizadas, predominando a produção de objetos decorativos para fins comerciais. A perda do uso ritual do objeto em detrimento do uso decorativo foi a primeira observação de Palao.

---

<sup>32</sup> Bebida feita com milho fermentada em recipiente de barro.

César Gordon (2005), em sua pesquisa sobre os *Xikrin Mebêngôkre* entendeu que a submissão dos *Xikrin* ao capitalismo é na verdade uma forma particular de ser *Xikrin*. Ao fazer uso de bens industriais, os *Xikrin* não estão se descaracterizando, mas encontrando outras formas de ser *Xikrin*. Transpondo está questão para Pucará, fica a indagação sobre a perda da ritualidade ou continuidade desta quando usada para decoração.

### 1.6. Pucará nas mãos

Sigo a caminho de Pucará<sup>33</sup>. Na entrada da cidade, uma placa anunciava que estava chegando à terra dos *toritos*, *la cuna de la artesanía*. Logo em seguida, visualizo um hotel que acenou a possibilidade de hospedagem, mais a frente uma farmácia, restaurantes e vendinhas, bodegas. Enfim, já estava em Pucará.

Minha primeira conversa foi com Magda, dona do Restaurante *Pan Americano*, que me informou “*aquí todas las personas trabajan con barro, de todo lo hacen*” Ainda nesse encontro, observei a presença excessiva dos *toritos*, dispostos nas calçadas das pequenas tendas para serem vendidos juntamente com algumas esculturas que imaginei serem os grotescos<sup>34</sup>.

Cortada pela estrada que liga Cuzco a Puno, Pucará tem apenas 30% da sua população no que poderíamos chamar de "zona urbana". Destes, 100% produzem cerâmicas. Do ponto de vista físico, o Distrito possui uma igreja, o templo Santa Isabel, todo em pedra, construído em 1610, uma praça central defronte, em que estão localizadas a Alcaidia<sup>35</sup>, feira de artesanato e pequenos comércios para consumo local, duas quadras de esporte e o museu. Esta visão preliminar situou-me em relação à estrutura física do lugar, possibilitando o planejamento dos passos seguintes.

Em não menos do que uma semana, retorno a Pucará e hospedo-me no hotel. O restô *Pan Americano* tornou-se meu ponto de alimentação, mas precisava de outras coisas e não faltavam pequenas vendas que não variavam nos produtos, mas nos vendedores. Esses lugares foram pontos de contato, pois, além de comprar frutas,

<sup>33</sup> Na primeira visita a Pucará contei com a presença de um amigo peruano que também não conhecia o povoado. A ideia central era observar o espaço e quais as possibilidades de alojamento.

<sup>34</sup> Os grotescos são imagens de forte expressividade, equivalentes a caricaturas de momentos festivos ou do cotidiano popular.

<sup>35</sup> O Peru está dividido em departamentos, províncias e distritos onde o Alcalde governa.

pães e leites, também me serviam informações sobre os ceramistas. Desse modo, consumir foi minha primeira moeda de troca.

A princípio, percebi que era difícil pedir indicação sobre os ceramistas, pois todos eram, inclusive, os comerciantes. A opção de muitos ex-ceramistas tornarem-se pequenos comerciantes pareceu-me óbvia. Os comércios não demandavam muito investimento, podendo conjugar-se muito bem com as atividades domésticas e de ceramistas. Diante do grande número de ceramistas, optei, como recorte, falar com os mais idosos, mas também havia os mais conhecidos. Outra forma foi seguir uma rede aleatória, por exemplo: Delna, ex- artesã, me indicou Dina, que me indicou Berta, que era prima de Hugo, e assim a rede foi sendo estabelecida. À medida que fui conversando com os ceramistas, percebi que era importante dizer que já havia falado com fulano e sicrano. Isto me dava uma espécie de capital de influência. Entre um contato e outro, juntamente com minhas caminhadas pelas ruas de Pucará, observei que tudo parecia estar em transição.

As casas, assim como a cerâmica, narravam sobre um período transitivo. As moradias eram de adobe (barro mesclado com palha), algumas cobertas com *paja* outra com calaminas<sup>36</sup>, de modo que a estrutura de muitas casas era marcadamente indígena. Isto se somava aos traços fisionômicos dos moradores, entretanto, intrigou-me o fato de o ícone da cidade ser o *torito*, estatueta de barro, representativamente hispânica, adornada com uma espécie de flor na cabeça e nas laterais do corpo; a língua lateralizada dava impressão de fúria ou cansaço, o dorso continha um orifício. É interessante observar que, mesmo quando é feito em miniatura, o orifício permanece. Por ironia do destino, dos animais que observei no entorno de Pucará, o touro era o menos presente.

Sobre os demais objetos de cerâmica, havia uma variabilidade impressionante, dando-me a sensação de escutar uma polifonia, diferentes vozes, expressas em estilos e formas de fazer. Alguns ceramistas se dedicavam à produção de grotescos: esculturas de barro que figuravam a difícil vida nos Andes, por exemplo, mulheres carregando seus filhos em mantas e a forte expressividade dos seus olhos fundos e arregalados. Outros faziam estatuetas da cultura *Chimu*, outro da *Mochica*, os *Incas*, da cultura *Pukara*, potes, jarros pequenos e outros enormes. Observei ainda os

---

<sup>36</sup> Calamina é o nome comum para o minério de zinco. Até o século XVIII, acreditava-se que era um único mineral. Esta designação abrangia três minerais distintos: smithsonita, hidrozinco e hemimorfita.



*huacos*<sup>37</sup>, panelas, jarros e muitas panelas, grandes, pequenas, réplicas de esculturas do museu, ursos de desenhos animados em molde de gesso. Estes objetos produzidos em diferentes casas, disseminados no espaço físico marcavam diferentes temporalidades, virtuosidades, saberes e concepções cosmológicas, que era passado aos consumidores da cerâmica de modo explícito ou implícito (iconográfico).

A variabilidade dos objetos insinuava a multiplicidade das técnicas, pois há ceramistas que usam cinco tipos de barro para obter uma consistência adequada; outros apenas dois – a quantidade e a composição da massa dependem do objeto e da sua finalidade.

Sobre a relação entre composição da massa e a finalidade do objeto, colhi um importante depoimento sobre um tipo de cerâmica tido em todos os lugares como inferior e conseqüentemente desvalorizado: a cerâmica utilitária. *“Para hacer una vasija de barro que vaya al fuego es muy difícil, porque, para hacer eso, el artesano necesita conocer bien la materia prima. Para que el vaso no se rompa en contacto con el fuego, se tiene que saber que tipo de barro y la cantidad de cada uno”* (LUCIANO, CERAMISTA DE PUCARÁ).

*A priori*, senti uma dificuldade de compreender a diversidade da cerâmica. Como eram possíveis tantos objetos, capturados por perspectivas díspares, para minha surpresa, grande parte feito em molde.

A técnica do molde fora uma incógnita irresoluta durante muito tempo e ainda não completamente desvendada. Meu estranhamento em torno do molde vem de nunca ter observado o uso dessa técnica em outros lugares já pesquisados no Brasil. Além da técnica do molde, havia o torno, o modelado e as esculturas feitas a mão. Outro fator de profundo estranhamento foi o fato de todos os ceramistas utilizarem o esterco de ovelha como combustível para queima das peças.

A paisagem da feitura da cerâmica de Pucará deflagrava, não só, diferentes opções técnicas, mas também uma diversidade de técnicas resultante de variados momentos históricos. A feitura estava inserida num espaço onde as temporalidades se cruzavam num jogo de relações interpessoais, agenciando práticas e concepções cosmológicas, instabilizando o lugar do objeto (cerâmica), que muitas vezes passava a ser sujeito. Os objetos de cerâmica eram resultantes e ao mesmo tempo agentes de

---

<sup>37</sup> Esculturas em que fazem referência a rituais fúnebres de culturas pré-hispânicas.

mudança, pareceu-me que tais objetos guiavam e acompanhavam as vicissitudes da vida.

Nas entrelinhas, os ceramistas deixavam claro que a cerâmica de Pucará não é apenas um modo de sobrevivência, mas a própria vida. Entretanto, era necessário persistir nas indagações. Qual a perspectiva dos ceramistas sobre suas peças? Como esta atividade relaciona-se atualmente com o universo social cultural e cosmológico da região? O que ela narra sobre Pucará e a cultura andina?

Os pucarenhos, além de ceramistas, eram inquestionavelmente criadores de ovelhas e, em menor proporção, de vacas. O *torito*, emblema do povoado, se não é o mais produzido, certamente, é o mais incentivado, inclusive ao ser colocado sobre o teto das casas, uma forma de enfatizar uma crença antiga: de que se colocado sobre o teto pode trazer sorte e fartura.

A ênfase no *torito*, além de buscar a distinção do distrito, em relação aos outros, é um modo de garantir a patente disputada com o distrito vizinho, Domingo Choquehuanca.

Há os que afirmem que o *torito* teve sua origem em Santiago Pupuja, a 18 km de Pucará, onde se faz *toritos* a mão. As dificuldades de transporte interferiram para que eu não conhecesse Santiago com densidade – apenas duas visitas. Estas, entretanto, foram valiosas para observar como alguns ceramistas do lugar compreendem o fazer manual e a relação com o molde. O relato seguinte, apresenta a concepção de um comerciante sobre o molde: "*Aqui en Santiago no se hacen muchos toritos, en Pucará mucho más, pero aquí es todo hecho a mano, los artesanos tienen mucho más trabajo. En Pucará todo es hecho con molde ellos no hacen a mano*". (MIGUEL, COMERCIANTE DE SANTIAGO PUPURA).

Segundo os moradores mais velhos, em tempos passados, Domingo Choquehuanca não pertencia a Pucará, depois, as reformulações geopolíticas criaram novos distritos.

Em Santiago Pupuja e em Púcara a queixa da desvalorização e necessidade de perfeição, “aperfeiçoar”, aliando isto a ideia de progresso e desenvolvimento, foi uma constante.

Em Pucará, os moradores têm estilos e condições de vida similares, não possuem carros e ou artefatos que ensejam distinção entre os membros da comunidade. As diferenças são marcadas pelo tipo de cerâmica que cada uma faz, de

modo que, é comum se referirem ao ceramista relacionando-o ao tipo de cerâmica: Manuel que faz *torito*, Ortega que faz grotesco, Luciano que faz utilitários ou até mesmo aqueles que fazem de tudo um pouco.

As casas também eram similares, algumas com um andar superior. A entrada, normalmente é pela oficina de cerâmica. Os artesãos que se tornaram comerciantes fizeram do compartimento da oficina o pequeno comércio, outros fazem desta porção o espaços para armazenar os objetos e expor aos possíveis compradores.

Partindo das observações do espaço físico e social, observo que o ideal de desenvolvimento e o desejo de progresso não está relacionado a estilos e necessidades locais, mas a estilos externos.

A luta pela valorização da cerâmica se junta a outros problemas, como a exploração vinda de Cuzco, o departamento mais conhecido do Peru, onde está localizado *Machu-Pichu*, importante pólo turístico reconhecido pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade.

Segundo os ceramistas de Pucará, toda a cerâmica vendida em Cuzco é originária de Pucará. Em Cuzco, as peças são apenas pintadas. A fala da ceramista parece-me apropriada para ilustrar a indignação contra o que chamam de exploração; *“Todo lo que se vende en Cusco, es hecho aqui en Pucará, ellos compran de nosotros bien barato, ellos pientan y venden bien caro”*. (Lucia, artesã de Púcara).

Minha visita a Cuzco deflagrou outro problema apresentado pelos artesãos do lugar. Segundo estes, o valor da obra não está no indivíduo que a produz, mas no que a pinta. Em Cuzco, observei algo curioso no que se refere aos *toritos* de Pucará: muitos são pintados, e diferentemente de Pucará, muitas residências conservam ou colocaram recentemente os *toritos* sobre o teto das casas. Quanto aos objetos como vasos e panelas, estes são, cuidadosa e detalhadamente, pintados. Está nesta etapa o valor das peças, segundo os artesãos cuzquenhos, como pode ser observado na fala seguinte. *“De Pucará sólo compramos la piezas, sin nada, aqui nosotros hacemos todo, pasamos mucho tiempo para hacer una pieza como esa.* (Refere-se a um jarro pintado com detalhes).

A trama delineada na fala dos ceramistas, expressando seus diferentes pontos de vista, traz à tona um assunto bastante discutido no campo das Ciências Sociais e da Arte. Refiro-me ao dilema sobre arte e artesanato, criação, reprodução e as implicações simbólicas que tais categorias remetem.

Voltando ao meu conjunto de questionamentos, outra indagação foi sobre o já citado *torito*. Senti a necessidade de saber mais sobre o que é o *torito*. Como esse objeto chegou ao *status* de ícone da cidade? O que ele demarca sobre Pucará? Com a dúvida sobre o *torito*, percebi que só poderia compreender a cerâmica pucarenha além das minhas vivências anteriores, se compreendesse o que significa um termo utilizado por alguns estudiosos peruanos. Refiro-me à cultura andina.

### **1.7. Um espaço no tempo: o Altiplano andino**

A discussão sobre os Andes ocupa um lugar de destaque na produção acadêmica peruana, pois falar dos Andes significa falar de uma alteridade conflitiva que passa da negação ou rejeição do Outro e de si mesmo. O debate torna-se complexo na atualidade com os movimentos sociais que exigem um posicionamento da sociedade peruana ante uma camada excluída e estigmatizada: os andinos.

Segundo Urpi Montoya Uriarte:

O primeiro pressuposto da representação dualista do universo cultural peruano, presente em hispanistas e indigenistas, é que o Peru seria um país dividido em duas culturas – a indígena e a ocidental. O segundo é que esses dois universos culturais conformariam unidades homogêneas, uniformes e imutáveis, de modo que suas fronteiras seriam intocáveis e intransformáveis apesar de séculos de convívio. O terceiro pressuposto é que a oposição, a cisão, o enfrentamento, a violência e a dominação seriam as formas predominantes de comunicação entre esses dois universos. O quarto é que os indivíduos seriam culturalmente unívocos, isto é, ou ocidentais ou indígenas. O quinto pressuposto é que as origens geográficas e raciais definiriam essa especificidade cultural, de sorte que ser fisicamente branco ou índio, do litoral ou dos Andes, tornam-se estigmas ou essências das quais estaríamos impossibilitados de livrarmo-nos. O sexto é que os sujeitos contemporâneos são considerados sujeitos monolíticos, isto é, incapazes de inovar-se, de mudar e pertencer a outras culturas diferentes e simultâneas. Finalmente, em sua versão mais conservadora, esse esquema considera que as diferenças entre essas duas culturas equivalem a distâncias temporais, de modo que no Peru de hoje haveriam – segundo Vargas Llosa e muitos outros intelectuais peruanos – homens da idade da pedra e homens do século XXI. São essas supostas distâncias temporais as que sustentaram os variados binarismos tipológicos que não conseguimos eliminar até hoje: avançados e atrasados, inferiores e superiores, civilizados e primitivos, bons e maus. Afirmando ou negando essas supostas temporalidades, as propostas em relação aos Outros dividem-se entre ignorá-los ou descobri-los, escondê-los ou revelá-los, denigri-los ou enaltecê-los, defendê-los ou atacá-los, conservá-los ou eliminá-los. Os Outros – no Peru esse Outro é quase sempre o índio dos Andes e poucas vezes o índio da Amazônia, os negros do litoral ou os descendentes de japoneses e chineses – acabam sendo ou gérmenes de algo ou continuações arcaicas, ou problemas ou alternativas. Uriarte( 1998).

Da fala de Uriarte, destaco a afirmativa: [...] *no Peru esse Outro é quase sempre o índio dos Andes [...]* como chave para compreender o significado de ser andino.

De modo geral, falar dos Andes significa operar uma relação entre índios, pobreza, atraso e o desejo de superação. Uma região dividida entre falantes de *quechuas* e *aymaras*, em que os habitantes utilizam cotidianamente as três línguas, pois todos dominam o castelhano. No mote desse pensamento, alguns estudiosos apostaram que, só com a superação de um modelo tido como atrasado, o desenvolvimento chegaria aos povos andinos. Outros apostam na necessidade dos Andes em criar um modelo de desenvolvimento próprio.

Para Zutter (*apud* LANATA, 2005, p.193), "a diferença da civilização ocidental (tempo – e antropocêntrica) é que a civilização andina poderia se caracterizar como espaço e cosmocêntrica". O autor afirma que: "temos que revisar todos os mitos de progresso e desenvolvimento, segundo o paradigma ocidental que não funciona no meio agrário andino".

Os apontamentos apostam que os Andes detêm uma particularidade, se comparados às demais regiões da América do Sul. "O Andino tem seus próprios parâmetros e existe dentro da sua própria cosmologia". A ideia de rechaçar uma identidade andina em prol do progresso é vista atualmente como desnecessária, uma vez que mostrar as particularidades da cultura andina está em sintonia com os novos parâmetros da modernidade LANATA (*idem*). Se afirmar a existência de uma cultura andina parece explicar a particularidade dos Andes, por outro lado, cria um problema para a nacionalidade peruana – reporto-me às demais regiões do País, que não se identificam com o andino. Como ilustração disso, apresento o fato ocorrido em Pucará, quando conheci no ônibus<sup>38</sup>, um pastor limenho que estava a caminho de *Ayaviri*, distrito próximo a Pucará. Depois de explicar meu propósito em Pucará, o padre foi objetivo, ao declarar: "*Usted está aqui en el peor lugar del Peru; todo aqui es un desastre; Juliaca es terrible, ellos falsifican. Usted tiene que tener cuidado por aqui allí son muy ladrones. Estoy aqui haciendo un trabajo pero difícil, ellos son muy indios, hay un culto fuerte a la Pachamama, que ellos no dejan, y no hay inversiones en educación!*" (LUIS, SACERDOTE CATÓLICO, JULIACA-PE).

---

<sup>38</sup> Percurso Juliaca Pucará.

O culto a *Pachamama* ou santa terra, com o passar dos dias, se tornou um elemento central para entender a relação do homem andino com a terra; em Pucará, com a cerâmica.

Para o andino, é a santa terra que garante fartura na colheita, na criação de ovelhas e na feitura da cerâmica. Por isso, antes de iniciar o trabalho, é necessário evocar *Apus*, deuses e oferecer três folhas de coca à santa terra que, diferente de Salta, na Argentina, não tem uma imagem, está em todos os lugares, como me falou um ceramista: “*La Santa madre Tierra está en todos los lugares, en el cielo, en el aire, ella nos da todo, para eso tenemos que agradecer con un pago a la tierra. Aquí nosotros pagamos más en el mes de agosto y también es periodo en que hay más casamientos en Pucará*”. (MANUEL, CERAMISTA DE PUCARÁ).

O “Pago” citado pelo ceramista acontece em todas as festividades andinas, onde há oferendas com bebidas e o sacrifício<sup>39</sup> da lhama ou alpaca em arena pública. É o momento em que se paga com sangue e morte à vida, desejando fartura durante o ano inteiro. Isso também se manifesta no dia de finados, momento em que os cemitérios de Pucará e demais povoados são visitados, num clima de festa, com muita bebida, música e alegria.

Concomitante ao “Pago” está a crença nas virgens do catolicismo, expressando um forte sincretismo religioso. As festas dos santos padroeiros movimentam o sistema cultural e econômico, pois é nas festas que os ceramistas e produtores em geral comercializam seus produtos; é quando acontece o *trueque*<sup>40</sup>.

O *trueque* ou troca é o momento em que os ceramistas comercializam suas obras sem o uso da moeda corrente, tornando as relações de troca apenas entre produtos; normalmente, troca-se cerâmica por alimentos.

Para alguns artesãos de Pucará, o *trueque* é a única forma de obter alimentos e produtos. Eles trocam panelas por batatas, carnes, lã, *chuño*<sup>41</sup> etc. Há ceramistas que

<sup>39</sup> Durante o período em que estive nos Andes, observei dois sacrifícios de alpaca, um em Tintiri outro em Puno, no dia da festa da cidade. O pago à santa terra é o primeiro grande ato que dá abertura à festa.

<sup>40</sup> Do espanhol, optei por utilizar a categoria nativa sem a tradução, troca.

<sup>41</sup> O *chuño* é a batata desidratada, tem um processo longo e complexo. Começa assim: tem que ser coletada uma variedade de batata onde são escolhidas as maiores. Estas serão reduzidas pelo processo de desidratação em até 75%. De dez sacos de batata saem três de *chuño*. Isto terá que ser feito no inverno porque precisa de muito frio. As batatas serão expostas em área plana por 15 dias. Na terceira semanas se pisa como uva, para soltar a casca. Depois deixa secar, tal processo demora um mês. Após a colheita, pode ficar guardado por uns 20 anos e não estraga. Fonte: Edwin Catacora professor de Sociologia da Universidade de altiplano.

produzem cerâmica, exclusivamente, para *trueque*, pois estes têm dificuldade na obtenção de serviços e produtos como a luz elétrica, que não pode ser trocada por cerâmica. Já os demais produtos como roupas e principalmente alimentos são facilmente trocados. A tão discutida pobreza dos Andes é percebida quando confrontada com elementos que fogem da condição dos homens de criar e produzir. O mesmo não pode ser dito com relação à farta produção e ao consumo de alimentos, em sua grande parte, produzidos localmente. São tubérculos como batata, *chuño*, grãos, como a *quinua*. É extensa e variável também a produção de carne de porco, ovelha e hortaliças e peixes, como a *trucha*, advinda do lago Titicaca.

Aos poucos, os fragmentos coletados durante o percurso, somados as minhas perspectivas e às falas dos ceramistas foram configurando problemas, dúvidas e suspeitas. Como bem disse Viveiros de Castro, ninguém parte para o campo sem nenhum problema, entretanto, não podemos apenas testar nossa teoria. Para o autor,

É verdade que a antropologia estuda problemas, e não povos, como disse Evans-Pritchard; mas seus problemas são aqueles dos povos que estuda - problemas postos por estes povos para si mesmos, e, portanto para os antropólogos. Foi o mesmo Evans-Pritchard (1978: 300) quem sugeriu que o antropólogo deve seguir o que encontra na sociedade que escolheu estudar: ele não se interessava por bruxaria, mas os Azande sim; não tinha paixão especial por vacas, mas os Nuer sim; logo... O que sempre se passa é uma negociação entre os problemas do etnólogo - pessoais tanto quanto teóricos - e os problemas de seus informantes, tomados em maior ou menor medida como a expressão de um pensamento integralmente social. (1992, p. 13).

Seguindo a proposta de Viveiros de Castro, era preciso negociar meu interesse em pesquisar a cerâmica peruana com base nos problemas narrados pelos ceramistas. Uma questão central era compreender como acontece a agência dos objetos de cerâmica em diferentes momentos da sua vida social, da produção a venda e ou exibição; como os objetos de cerâmica interligam mundos separados, substâncias visíveis e invisíveis agenciando práticas e concepções cosmológicas. Quais os diferentes discursos produzidos a partir da cerâmica de Pucará. O que descobro quando analiso uma comunidade desde a perspectiva do objeto? Para isso, precisava compreender a trajetória dos objetos e suas agências em contextos sociais, rituais, ordinários e específicos da vida. Diferentemente do Brasil<sup>42</sup>, os ceramistas não traziam

---

<sup>42</sup> Como salientei em linhas anteriores, não tenho a pretensão de realizar um estudo comparativo, entretanto, não posso anular minhas experiências de pesquisa sobre a cerâmica no Brasil, já que foi motivada por estudos anteriores que parti para a pesquisa no Peru.

no discurso a retórica da perda, muito pelo contrário, há um esforço em continuar e aperfeiçoar. Era preciso questionar o significado do aperfeiçoar numa comunidade milenar na feitura da cerâmica. Aperfeiçoar era apenas melhorar o já existente, mudar, criar; qual o indicativo de que a cerâmica está aperfeiçoada? Há uma edição das peças produzidas? Se há, como acontece? Não se trata de tentar compreender a cerâmica pela lógica da perda e do ganho, mas na relação com a mudança. Como as diferentes temporalidades expressas nos objetos são significadas pelos ceramistas. O que o uso das diversas técnicas demarca aos feitores da cerâmica?

Para responder a tais indagações, era preciso compreender o território, o que significava ser pucarenho, qual o papel que a cerâmica desempenha na constituição dos indivíduos e da comunidade; a relação da feitura com a cosmologia do lugar, questionar, enfim, o não-dito pelos ceramistas, o seu papel elíptico na composição do discurso.

Por meio destes objetos, ícones como o *torito*, é possível descobrir e desmistificar uma série de características que falam do povo de Pucará e, conseqüentemente, dos Andes. Identificar a narrativa dos objetos, além da mudança funcional, suas agências na trajetória da vida, foram indagações centrais que guiaram a pesquisa.

O perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (1996) é uma base teórica fundamental para analisar a cerâmica de Pucará. A atividade da cerâmica projeta-se e é capturada no espaço social (BOURDIEU, 1996), por diferentes pontos de vista. Esta pesquisa contempla, mormente, a perspectiva do grupo produtor de cerâmica, porém não poderia deixar de cotejar a perspectiva de outros e as agências dos objetos (GELL, 1998).

### **1.8. "Afinando" com o grupo**

Prosegui em Pucará. Aos poucos minha figura foi sendo processada pelas pessoas do distrito. Como diria Evans-Pritchard, estava "afinando com o grupo". Então, os primeiros "*Buenos dias señorita*"! passaram a surgir. Como salientei, o contato com o estudante pucarenho pareceu-me importante. Aguardei seu retorno para traçarmos um mapa dos ceramistas mais idosos. Efetivado o contato, fizemos uma lista dos ceramistas que deveriam ser visitados.



Paralelamente aos meus contatos com os ceramistas, estabeleci contato com o Alcalde para saber sobre pesquisas passadas e ou publicações sobre Pucará. Um livro editado em 2004 era o único documento existente e me foi doado pela regedora<sup>43</sup>, que também é ceramista. Os demais dados que encontrei sobre Pucará faziam referência aos achados arqueológicos, visitando inclusive o museu, espaço de visita turística, onde está exposta uma série de pedras iconográficas, como a estrela dos raios<sup>44</sup> e o poderoso *Hatun Nakaj*<sup>45</sup>, conhecido como o degolador de virgens, cujo centro cerimonial está localizado em Pucará.

Meus primeiros contatos com os ceramistas foram tímidos, pois a desconfiança reinava em quase todos os encontros. Eles queriam sempre saber quem eu era e por que estava ali, onde estava hospedada. Quando dizia que estava no hotel, perguntavam-me quanto pagava e comentavam que era caro. Explicava que o hotel tinha calefação e que não estava acostumada com tanto frio, poderia ficar doente. Aos poucos, percebi que morar no hotel<sup>46</sup> para eles significava ter muito dinheiro: eu não era só aparentemente um turista, morava no hotel. O proprietário do único hotel de Pucará tinha outros em Puno e Cuzco, mantendo o hotel no povoado apenas como um apoio entre esse dois pólos turísticos.

No hotel, fiquei instalada por dez dias em um quarto amplo com vista para a serra e para o único cemitério da cidade, sem direito a café da manhã ou qualquer outro tipo de alimentação. Nesse período, não observei a presença de hóspedes, o lugar servia apenas como restaurante para turistas.

Em conversa com as ceramistas, uma me falou que sua prima, enfermeira do hospital e dona de uma das pequenas farmácias do lugar, alugava quartos e que certamente seria mais econômico do que o hotel. Seu pai que estava próximo a nossa conversa, logo completou: "*es bueno porque si te quedas enferma, tienes enfermera y remedios*" (BENJAMIN, CERAMISTA DE PUCARÁ).

---

<sup>43</sup> O regedor é equivalente ao secretário de cultura no Brasil. Com a diferença de que não tem poder de decisão estando tudo a cargo do Alcalde.

<sup>44</sup> Monólito que possui desenhos em ambas as caras, que fazem relação com o mundo aquático e figuras com motivos geométricos.

<sup>45</sup> Monólito que representa atributos humanos. Em uma mão sustenta (direita) uma cabeça e na outra uma faca. O centro cerimonial de Pucará, segundo os historiadores, era um lugar de sacrifícios de virgens.

<sup>46</sup> O hotel após inúmeras negociações cobrava-me 15,00 soles (moeda peruana), o equivalente a R\$ 10,00.

O aluguel do quarto era 150% mais barato do que pagava no hotel, sem calefação nem água quente. Teria que usar muitos cobertores e aquecer água no sol para tomar banho. Além de pagar mais barato, apesar do inconveniente de mudar do hotel para a casa de dona Maria<sup>47</sup>, também era uma forma de estar mais próxima dos ceramistas, sem estar na casa de um deles. Não os tinha na soleira da minha porta, como diria Malinowski, mas na varanda da minha janela que ficava de frente para a avenida central.

Minha opção inicial de não ficar na casa dos ceramistas veio por perceber, logo a princípio, que a convivência comunitária estava marcada por pequenas intrigas. Morar com um deles significava tomar partido com alianças e desafetos. Maria, a dona do quarto, embora fosse de Pucará, já não trabalhava com cerâmica, estava distanciada das problemáticas. Faço menção às reuniões e reivindicações junto a ONGS ou Alcalde. O fato de ser auxiliar de enfermagem a tornava uma pessoa conhecida por todos e muito benquista.

Sobre as entrevistas, apesar da paulatina aceitação da comunidade a minha pessoa, permaneceu com o manto da suspeita. Alguns chegaram a perguntar se eu queria aprender para fazer no Brasil, ficando admirados quando os informava de que no Brasil também existia cerâmica.

Para os pucarenhos, o Brasil é o país do futebol e do carnaval do Rio de Janeiro, algo para eles semelhante à festa da Virgem da Candelária em Puno, a maior e mais bela festa do País. Falar do carnaval era um caminho para falar da beleza das mulheres brasileiras e perguntar se estava só, ou se era casada, sempre com a sugestão que deveria conseguir um peruano. As mulheres, em tom de pilhéria pediam-me um marido; “¿Usted me puede buscar marido?” Quando lhes dizia que fosse ao Brasil e talvez conseguisse, diziam-me que brasileiro não queria peruana, pois elas são morenas. A reatividade do grupo fora constante e percebida; mais do que observar eu também estava na mira dos interlocutores.

O Brasil imaginariamente era um país muito distante, para as pessoas com as quais conversei em Pucará, mesmo quando diziam que é um País de fronteira. Alguns diziam conhecer o Brasil, fazendo referência às Cidades de Corumbá ou Campo Grande. Para estas pessoas eu não parecia brasileira, pois me faltava à dita pele

---

<sup>47</sup> Opto aqui por utilizar um pseudônimo, uma vez que não solicitei permissão para utilizar o nome verdadeiro.

morena, já que a referência de brasileiros era proveniente das cidades citadas. De modo geral, não havia noções sobre as dimensões do Brasil.

Em Puno, conversei com o Coronel que morava em Lima, quando falei da pesquisa em Pucará: disse-me: *"De hecho antropólogos de Brasil y de otros países tienen que venir al Peru, ya Brasil es pura selva y no tuvo una civilización tan evolucionada como la de los Incas"*.

Voltando às minhas conversas sobre a cerâmica, mesmo explicando meus propósitos, persistia a dúvida. Em alguns momentos falavam entre si, em *quechua e aymara*, e voltavam ao castelhano para falar comigo. Segundo Fernandez, o jovem universitário, os ceramistas sempre temem impostos ou invasões que incidam sobre a feitura da cerâmica; daí a dose excessiva de desconfiança.

Eu, para os pucarenhos, era drasticamente exótica<sup>48</sup>, em relação aos moradores de Pucará pelo aspecto físico, sotaque português e os utensílios que enfatizavam meu exotismo, mas eram imprescindíveis para estar em campo. Refiro-me aos óculos, chapéu e muito protetor solar. Até então, não soube de pesquisadores que morassem em Pucará. Os que residiram por algum tempo direcionaram seus esforços à pesquisa dos templos, sendo provavelmente arqueólogos.

Falar que era antropóloga não ensejava um mínimo de estranhamento aos informantes, mas uma confusão com Arqueologia. Então eles perguntavam se já conhecia o museu, indicando minha visita ao lugar. Estar em Pucará, entretanto, para as pessoas do distrito, assim como para os habitantes dos distritos vizinhos, era muito estranho. O que estava fazendo em Pucará? Como pode ser observado na fala do funcionário do hotel em Pucará, *"En Pucará no hay nada, y estoy aqui sólo trabajando en el hotel, pero aqui no hay nada, siete horas de la noche no se puede quedar en la calle, porque es mui frio"*. (WILLE, FUNCIONÁRIO DO HOTEL DE PUCARÁ).

Dizer que estava morando em Pucará para mim sempre fora importante, pois fazia parte do meu discurso nas inúmeras negociações diárias, na compra de alimentos, transporte, pois o fato de ser de fora, era ser turista; ter muito dinheiro. Com o transcorrer da convivência comunitária, percebi que dizer que estava morando em Pucará era uma forma de mostrar que conhecia o funcionamento com os de "fora",

---

<sup>48</sup> A suspeita e a desconfiança eram algo contundente em todos os artesãos de Pucará. Muitas vezes quando entrava nos pequenos botecos para comprar pão, observava o olhar fixo das crianças para mim.

principalmente quando migrava para fazer compras e usar o telefone público em Juliaca, principal centro comercial da região.

Em Juliaca, tive que negociar inúmeras vezes valores de meias e casacos de lã, para suportar o frio, e alimentos. A negociação do valor dos produtos acabava me rendendo informações adicionais sobre lugares, ajudando-me a conhecer pessoas, estabelecendo contatos importantes, sendo também uma forma de me tornar conhecida, tendo em vista que o perigo<sup>49</sup> em Juliaca era iminente. As negociações ou aquilo que no Brasil chamamos de pechincha foram momentos divertidos e estranhos aos informantes, uma vez que os turistas nunca pechincham. De certo modo havia uma identificação comigo, já que a dita pechincha é algo comum entre as pessoas do lugar, o que torna também comum o aumento prévio do preço.

Ante esse quadro todos os produtos e serviços tinham que ser negociados, mesmo que o valor fosse irrisório para mim. O sistema de negociação era claro e compartilhado por todos. Não foram poucas as advertências de pessoas amigas de Pucará que me alertavam quanto à importância de negociar antes e estipular o valor; também tinha que portar moeda<sup>50</sup> trocada.

Com os ceramistas em Pucará, tive que deixar muito claro qual era o meu intuito e que não pagaria pela conversa, nem pelas fotos que tirasse. O fato de estar morando com uma pessoa da comunidade contribuiu para uma relação melhor. Aos poucos, o manto de turista foi sendo substituído pelo de pesquisadora. Poucos detalhes acenavam para o fato de que as pessoas da comunidade me aceitavam. Por exemplo, passei a pagar o valor e ou quantidade normal pelos produtos que consumia. O cuidado e a dedicação de Maria e seus familiares foram fundamentais. Passei a ser a filha brasileira. O convite diário para o café das dezoito possibilitava o estabelecimento de conversas recheadas de pequenos relatos e confissões sobre Pucará e seus moradores. Quem era casada, quem traiu, eram momentos de fofoca e descontração que me ajudavam compreender elementos cotidianos da convivência

---

<sup>49</sup> Não foram poucas as recomendações do cuidado que deveria ter em Juliaca. A cidade está localizada a 80 km de Puno, 45 de Pucará. No período em que estive em Juliaca, tomei cuidado em não expor a câmera fotográfica e carregá-la sempre comigo dentro do casaco. Apenas um incidente aconteceu: levei uma cuspidinha no rosto, rapidamente adentrei uma loja para pedir ajuda na limpeza. Quando contei o fato aos amigos de Pucará, diziam que estas eram as “rateiras”, isto é, mulheres que roubam. A tática é cuspir na pessoa para deixá-la irritada e atordoada em busca do cuspidor, e enquanto isso, puxam a bolsa. Para minha sorte, a cuspidinha foi o único incômodo.

<sup>50</sup> O troco no ônibus e nas vans sempre estava errado, isto é, faltava.

comunitária, como as lamúrias hilariantes das músicas que tocavam a todos os momentos em ônibus e vans.

Após o entrosamento, quando fui conhecendo e sendo conhecida, parti para algo mais sistemático com os ceramistas: as entrevistas gravadas. Durante as primeiras conversas, dispensei o uso do gravador, o mesmo não pode ser dito da câmera fotográfica, presente em todos os momentos, servindo às vezes como uma cópia xerox, quando não tinha acesso a copiadoras de documentos.

A sensação do tempo em Pucará com os dias passou a ser lenta para mim. Então tive que criar atividades sistemáticas que otimizassem a coleta de dados, não deixando de seguir uma cadência do lugar, pois o tempo da pesquisa era muito mais estabelecido pela vivência na comunidade do que algo que eu pudesse comandar completamente. Também percebi que a permanência contínua fez com que eu enjoasse a comida e o cotidiano dos Andes. Alguns momentos de nostalgia me abateram, descobrindo o real sentido de “sentir na pele”. Goffman diz que o campo envolve frequentemente privações sensório-afetivas drásticas, capazes de produzir um estado anormal de "percepção extra cultural" e, sobretudo, ele opera sinteticamente, isto é, procede por saltos qualitativos na direção de uma forma global, em que a reflexividade analítica, irrefletidamente, se descobre produtora de objetividade.

Um cronograma com lugares e pessoas para entrevistar, assim como as viagens para Cuzco, Santiago Pupuja, foi uma boa saída para fermentar dúvidas e questões. A saída para distritos próximos, como Domingo Choquehuanca, Tintiri, Santiago Pupura, Azangaro, Puno, e até lugares distantes, como Cuzco, Arequipa e Tacna, movimentavam as minhas idéias, semeando outras dúvidas e associações, pois em todos esses lugares a exuberância da cerâmica, dentre outros objetos manuais de Pucará, se fazia presente.

O Departamento de Cuzco era o principal comprador de cerâmica de Pucará. Parecia imprescindível, então, conhecer esse lugar. Em Cuzco, visitei lojas com muitos *toritos* antigos, uma espécie de museu com peças de cerâmicas antigas à venda.

Entremeando a visita aos citados locais e a vivência na comunidade, em uma ocasião participei de uma das reuniões com artesãos e ONG'S que trabalham apoiando a cerâmica no lugar. Este encontro foi de suma importância para conhecer alguns ceramistas engajados na produção e no aspecto político, das reivindicações do

grupo. Foi também a oportunidade para apresentar de modo sistemático minha proposta de pesquisa.

O encontro também favoreceu a ideia de realizar uma filmagem sobre Pucará, juntamente com o jovem Fernandez, sobre o cotidiano do lugar. Para Fernandez, o vídeo<sup>51</sup> era uma forma de mostrar Pucará para um maior grupo de pessoas, tendo por trás interesse de propagação turística. Para mim, um outro modo de coleta de dados e de narrar o cotidiano de Pucará, além de ensejar maior aproximação com os informantes. Para isso necessitava de apoio para transporte<sup>52</sup>, cuja solicitação foi atendida pela Alcaldia.

A *Alcaldia* dispunha de dois meios de transporte – uma moto e uma camioneta. O carro nunca esteve disponível, restando apenas a moto, na qual fomos transportadas, eu, a regedora de turismo e o motorista. Inicialmente, mapeamos toda área de Pucará, isto é, a zona rural e urbana, lugares que se dedicavam exclusivamente à cerâmica, como *Huata* e outras que se dedicavam a atividades como a criação de gado e o bordado. Essa visão panorâmica para mim fora importante para conhecer as diversas sub-regiões de Pucará e suas respectivas atividades. *Chiquinai*, por exemplo, produz como artesanato apenas bordados que são vendidos nas ilhas flutuantes dos Uros<sup>53</sup>. Enquanto pastoram o gado, as mulheres tecem. O trato dos animais é tarefa eminentemente feminina. Já *Huata* produz cerâmica comercializada exclusivamente nas feiras em *trueque*.

Traçado o percurso, iniciamos nossas coletas de imagens pelas *Chullpas*. O diário de campo, escrito após o encontro, tenta mostrar meu primeiro contato com as *Chullpas* e as imagens coletadas quando viajava na moto.

Saímos de Pucará às três e em três, eu, dona Gladis e Américo numa moto. No primeiro momento a ideia da moto parecia um pouco incomoda e

---

<sup>51</sup> Embora tenha graduação em Ciências Sociais e ênfase em Antropologia a Universidade de Altiplano não oferece a disciplina de Antropologia Visual. A resolução de problemas técnicos foi o maior problema, pois não dispúnhamos de câmera própria. Consegui uma câmera emprestada com o professor Edwin Catacora sendo as imagens gravadas em VHSC.8mm. A filmagem foi apresentada no exame de qualificação. Fernandez optou por tentar auxílio com empresas de turismo, mas não conseguiu, acabou não produzindo o vídeo.

<sup>52</sup> A solicitação do transporte veio da necessidade de conhecer todas as comunidades pertencentes a Pucará. O transporte sempre foi meu maior problema durante todo o tempo em que estive em Pucará. Além da escassez, as péssimas condições dos veículos, assim como a superlotação tornaram as viagens desconfortáveis e muito perigosas.

<sup>53</sup> Uma das comunidades mais antigas do Peru, conhecida internacionalmente por viver em ilhas flutuantes no lago Titicaca.

principalmente fria. Na moto o frio obviamente seria maior. Mas depois de estar na moto, percebi que esta na realidade deixava-me mais próxima da paisagem que queria fotografar sendo possível filmar, enquanto a moto caminhava. Sem negar minha falta de criatividade denominei a moto de poderosa, fazendo alusão à moto de Che Guevara.

Seguimos lentamente, pois a poderosa parecia sentir os nossos aproximados 150 kg, nosso propósito era visitar 3 três comunidades a primeira seria *Qquepa*, depois *Tuni Riquena*, *Qaluyo*. O dia estava nublado isso certamente comprometeria a qualidade das imagens, mas não podia dispensar as oportunidades. Nossa primeira parada foi numa escola ainda em construção em *Qquepa*. Logo em seguida fomos a caminho das *Chullpas*.

*Chullpas* são grandes construções de pedra onde grandes autoridades do império incaico eram enterradas. Por mais que a paisagem já fosse familiar não consigo deixar de maravilhar-me com a sua imensidão e esplendor. É algo que a vista não consegue alcançar. As montanhas se misturam com o céu num desenho magnífico de traços e tonalidades sutilmente diferentes, um pequeno toque e uma mudança de cor; sutilezas do azul. A terra é coberta por *pajas* amarelas, outras verdes, no meio desta paisagem está algum camponês ou camponesa com seu rebanho de ovelhas, retirando água de cacimbas. As casas de barro mostram a ação do tempo e do vento. São choças destroçadas que abrigam camponeses durante a noite. O frio das 05h00 hs da tarde é pequeno, se comparado ao da noite. No caminho um conjunto de lhama, creio que estas são as primeiras que vejo tão de perto. Um animal majestoso e ousado que me encarou por alguns minutos, enquanto tirava fotos.

Logicamente que nossa poderosa não poderia ir a todo percurso. Trajetos montanhosos de grandes deuses de terra, alguns revestidos de um manto dourado, outros exibiam grandes pedras. Descer da poderosa nos colocou em contato com uma terra úmida e sem caminho, este teve que ser aberto por nossos próprios passos, de longe miramos uma casa que exalava fumaça, fomos logo descobertos por cães que latiam valentemente em nossa direção e nos seguiam a distancia deixando à senhora Gladis temerosa. Esquecidos pelos cães, enfim chegamos as *Chullpas*. As imagens deveriam transmitir a emoção que muitas vezes a escrita tende a ocultar ou atenuar. Tentei de todas as formas captar a energia daquele lugar, para mim incrível. Uma ausência quase absoluta de casas e pessoas, apenas montanhas e uma vegetação amarelada. A cada caminhada uma nova emoção que se somava a anterior compondo fios emotivos de uma paisagem igual, cujo conjunto era a imensidão. No caminho do nada, próximo as *chullpas* duas pequenas choças cobertas com *paja*. A imagem das choças aparentemente desocupadas trouxe a mente à imagem de velhos, provavelmente abandonados ou *louquitos* como diria o motorista da moto. Aproximamos-nos da choça e duas jovens fardadas pegavam sua bagagem, hoje é Vernes, isto é, sexta-feira, dia de regressar a casa. As jovens estudam na escola da comunidade *Qquepa*, pertencente à Pucará. Durante a semana ficam naquela choça para dormirem próximo a escola, no final da semana regressam à casa. Segundo Gladis moram nas alturas onde há muitas alpacas. Aquela imagem chamou minha atenção de forma impressionante. Aquilo para mim de algum modo parecia incrível como poderiam viver naquela choça de um compartimento semelhante a uma oca, para estudar. A imagem das jovens subindo a montanha a caminho de casa certamente é uma das que levarei para o resto da vida. Diário de campo 13-10-2007.

Após a primeira visita, aconteceram mais três, sempre em horários e/ ou dias irregulares, em virtude das ocupações do motorista e/ou da regedora de turismo, que, vez por outra, estava envolvida noutras atividades. Visitamos um total de cinco

pequenos lugares *Qaluyo, Tuni Requena, Pacaje, Chijnaya e Huata*. Os lugarejos eram pequenas comunidades com pouca comunicação entre si, onde cada um elegia uma atividade como central que passava a ser um distintivo do lugar. Essas comunidades não contavam mais de 200 pessoas morando em casa de adobe. No caso de *Huata*, sequer havia luz elétrica.

Quando na impossibilidade da visita, em virtude dos afazeres da regedora, aproveitei o tempo para continuar minhas caminhadas pelo distrito, entrevistando e ou reentrevistando, agora com o uso da filmadora. A permanência contínua na comunidade e a seleção criteriosa dos ceramistas fizeram com que eu não tivesse problemas com a filmagem, pois todos os participantes manifestaram interesse e já expressavam confiança na minha pessoa.

Fiquei um total de quatro meses em Pucará, tempo esse sentido por mim, como algo profundamente relativo. Do ponto de vista etnográfico, posso inferir que esse período foi favorável à corporificação de teorias, relativização de conceitos e elaboração de esboços teóricos que sou desafiada a construir. Transformar informação em conhecimento é uma tarefa árdua, somente possível quando o abandono de si permite a proximidade com a alteridade. O conhecimento nasce de embates, concorrência de pontos de vista, o ponto de chegada que muitas vezes é o de partida. Tais pontos de vista estão carregados de sensorialidades, afetividades e uma busca infundável de poder, que não podem ser compreendidos como uma categoria unívoca. A bricolagem das teorias de outrora com as atuais revela aspectos inesperados, demonstrando que, de fato, o conhecimento não é linear, mas espiralado (PEIRANO, 2000, p. 02).

Para alguns, o tempo da minha permanência no campo pode parecer suficiente; para outros, escasso. Levando em consideração as anotações do meu diário de campo, escrito e imagético, atrelado às imagens da memória, que ainda latejam, posso inferir que o tempo parece não abranger a intensidade do vivido ou ainda do meu encontro etnográfico.

Quando, em Pucará, a intensidade do novo fazia com que um dia fosse sentido como uma semana, tamanha era a variedade das atividades ou excesso de informações, dados novos, conhecimentos de lugares e pessoas. Com uma semana no lugar e, sendo tudo absolutamente novo, a sensação era de meses. Não nego,



todavia, que no final dos quatro meses, olhei para trás e, apesar de todos os dados e registros sonoros e imagéticos coletados, pensei: “parece que foi ontem”.

Talvez seja nessa contradição irresoluta do tempo que o texto completo deste trabalho será elaborado, envolvido na tentativa de voltar ao meu tempo no campo e expressar a percepção do tempo do outro, batalha infundável das etnografias que teimam em resistir ao tempo.

Como estrutura do trabalho, proponho um total de nove capítulos que são abertos através de uma foto em toda folha. A imagem é um convite à passagem, mas também uma espécie de signo da minha passagem ao desconhecido.

A presente pesquisa partiu da hipótese de que as atividades manuais têm do processo da sua feitura à comercialização, relações particulares com o grupo produtor. Das inúmeras atividades manuais existentes, escolhi a feitura de objetos de cerâmica no Distrito de Pucará no Peru. A partir da prática da cerâmica, caminhei por diferentes perspectivas, contemplando visões diferenciadas, construindo um diálogo sinuoso com vários autores. A tese foi construída contemplando diferentes pontos de vista, do grupo produtor à comerciantes e/ou expositores.

Na introdução, justifico e apresento os caminhos que levaram ao tema e ao local do estudo. Atrelado a justificativa está a metodologia e as nuances do caminho, onde deixo pistas e questionamentos a serem abordados nos capítulos seguintes. Nesta parte, propus uma narrativa sob a óptica da viagem de ida, compondo uma colcha de retalhos, onde selecionei circunstâncias reflexivas do campo e do meu empenho constante em fugir do espontaneísmo. O texto é construído sob a insígnia de que a “etnografia não é apenas uma metodologia ou uma prática de pesquisa, mas a própria teoria vivida, uma forma de ver, ouvir, uma maneira de interpretar a própria teoria em ação” (PEIRANO, 2008).

No segundo capítulo, pareceu-me central apresentar um prisma geral dos impasses em que o território está envolvido; a significação de ser Andino, trazendo a discussão sobre a importância do território na composição das problemáticas sociais e simbólicas. De onde falo? Propõe uma localização das falas sobre os Andes. Para isso apresento as colocações de autores que investigaram o significado de ser andino. Parto, portanto, de uma reflexão sobre a importância do espaço para entender as implicações geopolíticas do que denominam de Andes.

No terceiro, apresentarei a cosmologia andina no intuito de expor as lentes pela qual a vida e suas circunstâncias são concebidas. Neste capítulo, também faço breves considerações sobre a história da cultura *Pukara* e dos Incas. Trata-se de informações históricas já muito discutidas e apresentadas, entretanto, são importantes para contextualizar os impasses sociais e históricos que assolam a região pesquisada. Além da *paja* que envolve as panelas de barro de dona Belineza, por exemplo, uma série de outros aspectos "embalam" tais objetos. Estes são produzidos em momentos e lugares específicos, logo compartilham da cosmologia de onde é produzido, carrega as substâncias do lugar. Abordar essa cosmologia do ponto de vista histórico, visitando outras pesquisas e com elas estabelecendo contato, é o propósito do referido capítulo.

A panela de Belineza, feita em Pucará, é predada por diferentes perspectivas, olhares cruzados são lançados sobre a dita panela, alguns a consideram útil, outras vêem nela uma beleza inigualável. Apresentar os diferentes olhares lançados aos objetos é propósito deste quarto capítulo.

Os objetos de cerâmica de Pucará nascem numa cadência própria, "pulsam" num tempo e espaço cosmológicos em que o mundo dos vivos e dos mortos dialogam. No capítulo de número cinco, apresento a etnografia em meio a cadência do cotidiano onde técnicas, objetos e pessoas permeadas por suas visões cosmológicas constroem a vida diária – o cotidiano. Produzidos em molde, ou modelados, esculpidos a mão, estas são algumas das técnicas de onde provêm os objetos.

Do objeto feito, adentro aos espaços de comercialização e troca, agora a panela feita na oficina de Belineza compartilha com outros objetos um espaço na feira. O destino da panela é incerto, mas repleto de probabilidades, se comercializada nas feiras é provável parar na cozinha peruana. Contudo, se levada a Cuzco passando por técnicas de pintura poderá vir a ser concebida como arte, servindo para decorar espaços outros. Poderá ainda cair nas mãos de colecionadores. Apresentar as rotas viantes e costumeiras, mas também os desvios e fugas são algumas das propostas do capítulo sexto.

Persisto na compreensão das inúmeras perspectivas que os objetos estão *embalados*. No capítulo de número sete, dedico atenção ao *torito* de Pucará, primeiro objeto que tive contato no Brasil. Neste capítulo, é feita uma discussão sobre arte, tendo como suporte teórico as perspectivas de Boas, Gell, dentre outros pensadores.

Ainda neste capítulo, teço considerações sobre a amostra itinerante *Mi Torito de Pucará*.

No capítulo oito, analiso a perspectiva museal, os discursos sobre os objetos na esfera do museu. Objetos expropriados e apropriados criam um discurso legitimado por órgãos e instituições governamentais.

Por fim, chego ao acabamento, certa das prováveis rugosidades, ou, ainda, como diziam as *loiceras* do Tope no Brasil, uma massa *embohada*: com pequenos nódulos. Entretanto, com reflexões salutares, o acabamento não é o fim, mas o começo de uma nova perspectiva.

**2 UM ESPELHO A BUSCA DE UMA IMAGEM: LOS ANDES**



## 2.1. A hora e a vez na nossa voz ?

Fazer essa cartografia<sup>54</sup> antes de chegar ao *locus* da pesquisa pareceu-me importante para apresentar como meu objeto foi delineado. Ele não nasce de uma construção *a priori*, tampouco, *a posteriori*, mas em campo, como diria Guimarães Rosa: o real não está nem na chegada nem na saída; ele se dá na travessia. É bem verdade que não busco o real, mas a realidade do lugar a partir de um ponto de vista.

Não são poucos os diálogos e debates em torno e na busca de um pensamento preocupado em refletir a realidade latino-americana: o Novo Mundo, nós os outros.

As novas configurações políticas, sociais e culturais, aquilo que muitos chamam de nova ordem mundial, deixam atônitos cientistas e intelectuais das mais diversas áreas das Ciências Exatas a Humanas. O fato é que as ditas Ciências Exatas descobrem-se não completamente exatas, pois, há espaços para dúvidas e incertezas que colocam em xeque ditames de verdades seculares (PRIGOGINE, 2003). Por outro lado, as ditas Ciências Humanas e Sociais repensam seus argumentos e métodos de produção científica.

Seja no plano filosófico, nas Ciências Sociais e Humanas, questiona-se o estatuto da verdade produzida pelo rigor científico. Verdade de quem ou sobre quem? De onde vem essa verdade? A indagação sobre a origem da verdade remete à ideia de múltiplas verdades, tudo é ponto de vista, numa era de incerteza e diversidade.

A Antropologia nesse cenário também sofreu e sofre, produziu e produz cataclismas na produção dos conhecimentos, sejam eles denominados de antropológicos ou não, porquanto não produzimos nossos trabalhos sob a égide de conceitos puramente antropológicos, mas em conjugação com outras áreas do saber. É bem verdade que não sofremos mais o temor da extinção do objeto preanunciada no período malinowskiano, enfim driblamos a coruja de Minerva (SAHLINS, 1997).

---

<sup>54</sup> Para Galli Fonseca e Gomes Kirst (2003, 11), entende-se que cartografar, do ponto de vista do conhecimento significa marcar o momento de um olhar e destituir o próprio corpo do conhecimento da aura de sacralização da verdade, uma vez que todo o corpo de conhecimento se refere a um efeito das contingências que o engendram.

Depois de quase 100 anos, as palavras de Malinowski, sobre a triste e trágica extinção do objeto da Etnologia, os habitantes das regiões selvagens, perdem cada vez mais seu efeito, pois elas já não fazem mais sentido. A ameaça do fim da disciplina, com o fim dos povos primitivos e ou selvagens, entretanto, não foi o único “abalo sísmico” no terreno antropológico. Passado o agouro de Malinowski, outras profecias passaram a ameaçar a produção antropológica. Chegamos à Era da globalização, quando tudo seria homogêneo e massificado; entretanto, o projeto global fracassou, as culturas não se tornaram homogêneas, pelo contrário, tivemos assegurada a presença das diferenças culturais, garantindo, assim, nosso território heurístico “Enquanto as maneiras de ser ou de agir de certos homens forem problemas para outros homens, haverá lugar para uma reflexão sobre essas diferenças que, de forma sempre renovada, continuará a ser o domínio da antropologia”, (LÉVI-STRAUSS, 1962b, *apud* Peirano, 1995 ).

Em 1970, os ângulos de observação foram alvo de alterações; a cultura, tema central dos debates, passa a ser entendida como texto. Nesse período, a linguagem deixou de ser compreendida como gramática, pois o importante não é o significante, mas o significado. Passa-se também a questionar os aspectos intrínsecos do fazer etnográfico: como a autoridade etnográfica e a politização da disciplina, questões em voga até hoje.

Os inúmeros movimentos que balançaram o fazer antropológico podem ser compreendidos se postos em paralelo à assunção e ao desenvolvimento do conhecimento científico na Modernidade.

Para Porto Gonçalves, o conhecimento moderno, diga-se de passagem, que se quer um saber universal e não um saber histórico, é geograficamente situado. É um saber europeizado. Nas constatações do autor;

Diríamos que esconder a província geográfica de sua origem é a primeira condição para se apresentar como um saber que se quer universal, isto é, aquele que parece não ser de lugar algum, atópico, que assim, surge negando os múltiplos saberes locais e regionais construídos a partir de múltiplas histórias locais e regionais que se desenvolveram até 1492 quando se inicia, então, aquilo que o filósofo político estadunidense Immanuel Wallerstein designará “sistema-mundo”. (PORTO GONÇALVES, 2002, p. 01).

As palavras de Porto Gonçalves confirmam que todo gesto de descobrimento é ao mesmo tempo uma estratégia de ocultamento.

Deste modo, o conhecimento moderno inaugura a primeira crise na disciplina Antropológica, anunciando a morte do seu objeto, as ditas tribos primitivas, que seriam supostamente extintas com a supremacia de um paradigma dominante, calando e ameaçando povos tidos como bárbaros e inferiores. De fato, são inegáveis os efeitos do citado paradigma na elaboração e entendimento de categorias que passaram a ser lentes de análise da realidade, operando fragmentações e exclusões. O homem moderno concebia o mundo por meio de uma lente bifurcada, com noções carregadas de valor *a priori*, conceitos encarnados de uma visão preconceituosa e separatista.

Ocidente x Oriente, Norte x Sul, Natureza x Cultura, Corpo x Mente, Indivíduo x Sociedade são apenas alguns exemplos das inúmeras divisões estabelecidas pelo pensamento moderno. Tais antagonismos foram os substratos para pensar o civilizado e o selvagem como realidades distintas da humanidade, que caminhariam em busca de superação de estádios atrasados, almejando o desenvolvimento. Com o tempo, categorias criadas como selvagem, o *silva* da floresta, em detrimento ao civilizado, *civile*, cidadão de direitos, passaram a reger toda a forma de pensar.

Na Antropologia, a divisão natureza e cultura serviu de substrato para pensar muitas outras categorias antropológicas. Mediante desse *dualismo-mor*, muitos antropólogos guiaram seus estudos sugerindo categorias antagônicas ou reivindicando sua complementaridade. A separação natureza e cultura criou ciências específicas, que compreendiam seu objeto de maneira apartada, desligada de um contexto amplo.

Aos sociólogos, cabia o estudo da sociedade, ao físico, a análise das propriedades gerais da matéria, aos antropólogos, impelia-se o estudo da cultura, e, assim, sucessivamente, Ciências instituíram e destituíram visões e paradigmas. Estabeleceu-se um pensamento unívoco, ocidental europeu, como forma de dominação (SAID, 1993).

Apesar dos inúmeros “culturícidios” de grupos que, de fato, foram dizimados, extintos, muitas crenças e práticas mantiveram sua sobrevivência do seio cotidiano.

No momento em que o mundo seria supostamente homogeneizado, globalizado, entregue completamente a um consumo massificado e voraz, é que subterraneamente eclodem os gritos de uma existência abafada. Menciono os inúmeros movimentos de povos indígenas, negros, pobres, palestinos, que surgem em espaços variados,

reclamando a existência da sua voz no firmamento. Como nos diz Bruno Latour, as culturas ameaçadas estão vibrantes, proliferando em todas as direções, criando e reinventando seu passado, nas palavras do autor, 'reantropoligizando' regiões inteiras que se pensava fadadas à homogeneidade monótona de um mercado global e de capitalismo desterritorializado (LATOURE, 1996, p. 05).

Esses grupos de excluídos por meio de microrresistências, as quais fundam microliberdades, metaforizam a ordem dominante, fazendo funcionar suas leis e representações num outro registro, no quadro da sua tradição (CERTEAU, 1994, p.18).

A nova ordem mundial implica uma série de novos rearranjos e reflexões. De modo geral, as ciências vivem a instabilidade do olhar, indagando até que ponto a relação com seu objeto de estudo reifica uma visão ocidental europeia. Chega-se a falar de uma neocolonização – a continuidade de uma visão dominante, produzindo um saber com pretensões universalistas.

Na contramão da neocolonização, a continuidade da voz opressora, surgem os discursos dos grupos subalternos, reações contra-hegemônicas descolonizadoras da sua situação.

Na Antropologia, o questionamento e a crítica do discurso antropológico inaugurado nos anos 1970; a cultura, como texto, que é vivenciada na contemporaneidade com a crise do discurso, nada mais é do que a crise dos efeitos do pensamento moderno sobre povos que foram calados e colocados em segundo plano diante de uma visão intolerante.

Tanto os discursos da neocolonização como a descolonização, assim como a crise do discurso antropológico, nascem em um lugar. Este *locus* precisa ser compreendido como um ponto situado no espaço social, como diria Bourdieu (1996); em um território, um lugar, geograficamente situado, o que não implica retomar o determinismo geográfico, mas a assunção da "geograficidade" do espaço (Porto Gonçalves, *op cit*).



## 2.2. GEOGRAFICIDADE COSMOGRAFIA: TERRITÓRIOS EM TRANSE

Segundo o geógrafo Porto Gonçalves há uma necessidade de dessubstantivar o espaço geográfico, pois este é visto como uma realidade objetiva exterior à sociedade. A perspectiva tradicional de não considerar a “geograficidade” do mundo tem implicações importantes para as Ciências Sociais, para não dizer para a sociedade (PORTO GONÇALVES, 2002).

O espaço geográfico não pode ser compreendido apenas como um palco onde acontecem os movimentos sociais, mas estabelecendo forte influência sobre o social, sendo muitas vezes o motivo de guerras e disputas. É preciso salientar que a *geo* não é passiva e dissociada da historicidade do território, mas está em concomitância com este: não é só a história que faz o território, mas este também faz história.

O determinismo geográfico considerava que as diferenças do ambiente físico condicionavam a diversidade cultural. Tais ideias, refutadas por Boas, Wissler, dentre outros, admitiam a limitação da influência geográfica, pois havia grande diversidade cultural em um mesmo ambiente físico (LARAIA, 2003, p. 21). A aplicação direta da influência da *geo-terra* sobre a cultura de modo determinante foi abandonada pelos antropólogos. Poucos trabalhos incorporam a questão do território como referencial de análise ou como categoria importante para pensar as concepções e criações dos informantes em seus trabalhos etnográficos.

A recusa da Antropologia em aceitar a relevância da *geo* vem de concebê-la como algo eminentemente material, logo, oposto ao simbólico. A prevalência do pensamento antropológico em valorar as instâncias simbólicas das relações sociais ou, ainda, uma concepção simbólica da cultura, fez com que houvesse grande apartação ou negligência da importância em compreender o espaço como também gerador de sentidos e significados.

Ao falar de uma “geograficidade”, Porto Gonçalves reivindica, não uma materialidade que sobrepõe ao simbólico, mas a apropriação do território, produzindo territorialidades em constante diálogo com o simbólico. É na apreensão e relação com o território que o indivíduo materializa instâncias simbólicas, pois o território é suporte de práticas e simbolizações.

Little (2002) assevera que, apesar de a territorialidade ter um papel importante na constituição de grupos sociais, nas décadas recentes, esse tema tem recebido um

tratamento marginal dentro da disciplina antropológica. Para o autor analisar diferentes grupos sob a óptica da territorialidade pode trazer informações importantes sobre os grupos.

Little utiliza o conceito de cosmografia para compreender e explicar como os grupos fazem uso do território: "a cosmografia de um grupo inclui seu regime de propriedade, os vínculos afetivos que mantém com seu território específico, a história da sua ocupação guardada na memória coletiva, o uso social que dá ao território e as formas de defesa dele" (LITTLE, 2002, p.03).

Apesar de observar a importância do território na formulação das análises antropológicas, é vital não recair em noções substancialistas que reificam conceitos segregacionistas. Quando concebido de modo substantivado, o território dá sequência a uma cadeia excludente, pois não se haverá de esquecer de que o uso do território foi e ainda é motivo de preconceitos e diásporas.

Evidenciar as inúmeras possibilidades de pensar o uso do território é uma forma de mostrar que ele não está destituído de instâncias simbólicas, pelo contrário, uma porção de terra nada mais é do que uma trama de interesses.

O também geógrafo brasileiro Milton Santos insiste nessa indivisibilidade entre o material e o simbólico, dizendo que o espaço geográfico "é um misto, um híbrido, formado da união indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações". Com tais constatações, diz Milton Santos,

Os sistemas de objetos, o espaço-materialidade, formam configurações territoriais, aonde a ação dos sujeitos, ação racional ou não, vem instalar-se para criar um espaço. O espaço geográfico deve ser considerado como algo que participa igualmente da condição social e do físico, um misto, um híbrido. Nesse sentido não há significações independentes dos objetos. (SANTOS, 1996).

A questão do território passou a tomar corpo no meu processo investigativo, quando entrei em contato com uma pequena porção da cordilheira dos Andes, o altiplano andino, onde está situado o distrito de Pucará.

### 2.3. Diálogos e caminhos de práticas insubmissas

A cordilheira do Andes, maior extensão de cadeia montanhosa do mundo, se estende da Venezuela até a Patagônia. A Cordilheira é conhecida como uma grande coluna vertebral que separa o Brasil do oceano Pacífico, sendo responsável por variedades geoclimáticas e vegetais impressionantes. No Peru, a Cordilheira é objeto de um alargamento, gerando uma região conhecida como Altiplano peruano.

O Departamento de Puno, assim como Pucará, está a 4100 a 4800 acima do nível do mar. Em Puno, experimentei o significado de estar em território andino, sentindo na pele as variações oriundas dos magníficos acidentes geográficos produzidos pela Cordilheira. A pureza do ar, a dificuldade em respirar em alguns momentos, circundada por noites frias e dias muito quentes, fizeram com que eu sentisse a tão falada dificuldade de viver nos Andes.

Um bom exemplo sobre a importância do território e sua complexidade política pode ser observado nas discussões em torno da construção da rodovia transoceânica.

Diversas vezes, quando conversava com peruanos, estes faziam referência ao sonho da transoceânica, assunto tão pouco presente nos debates e discussões no Brasil. Muitos peruanos veem a transoceânica como um sonho que estreitaria a relação entre Brasil e Peru, trazendo supostamente um maior desenvolvimento local.

Para o Brasil, a parceria com o Peru vem do fato de o País possuir geograficamente o caminho mais curto ao oceano Pacífico, facilitando o mercado com a Ásia.

Zavallos (1993) aponta que a costa peruana contém a parte mais ocidental da América do Sul; assim, relativamente, o Peru é o país sul-americano mais próximo do nordeste asiático, cujo eixo é o Japão, sub-região mais importante da bacia do Pacífico. Alguns pesquisadores apontam que das diferentes sub-regiões do Pacífico, a do nordeste asiático pode ser considerada como a mais crítica para a determinação da tendência internacional de hoje. O Japão é o centro desse nordeste, onde coincidem os interesses dos Estados Unidos, da China e da ex-União Soviética. Portanto, na América do Sul, vincular-se à costa peruana significa aproximar-se do sudeste asiático.

O Peru é o único país da América do Sul que apresenta condições para efetivação da transoceânica, embora o acordo pudesse ser feito com a Bolívia. Para isto, entretanto, seria necessário maior investimento, uma vez que o País perdeu sua

saída para o mar na Guerra do Pacífico<sup>55</sup>. Se oficializado um acordo pelo território boliviano, a estrada ligaria o Brasil à Bolívia, tendo que ser feito o terceiro acordo, com o Chile.

Zavallos ainda salienta que a falta de apoio do governo EEUU na construção da estrada vem da certeza de que, com a construção, o canal do Panamá seria afetado, além do nítido fortalecimento e integração dos países sul - americanos. Por sua enorme importância, quando a estrada em questão for finalmente construída, deverá sê-lo com fundos obtidos diretamente pelos países sul-americanos interessados, especialmente o Brasil e Peru.

A transoceânica é uma ação rela de integração, porque, pela primeira vez na história, uma obra gestada por países sul-americanos uniria diretamente á massa atlântica mais importante do subcontinente com o Pacífico. Ao mesmo tempo, tal empreendimento serviria como instrumento de negociação em relação aos Estados Unidos e ao Japão, buscando ampliação da margem de benefícios mútuos e, portanto, de independência da América do Sul (ZAVALLLOS, 1993, p. 08).

Muitas das decisões políticas e culturais gravitam ao redor do território da localização de jazidas de petróleo, dos minérios etc... A América do Sul Andina, porção que compreende o norte da Argentina, Bolívia e Equador, é havida como uma parte diferenciada das demais da América do Sul pela particularidade cultural pelo estigma de pobreza e/ou atraso, mas também por ser o lugar onde residem atividades tidas como tradicionais 'representantes' do passado concebido como atrasado.

No contato cotidiano, durante conversas com amigos um citou: "*pero usted esta en coracion de los Andes el ombligo del mundo*. Já que em *quechua* Cuzco, departamento vizinho a Puno e Pucará, significa umbigo da terra.

Sem me deixar levar pela tão contundente colocação do amigo durante a vivência nos Andes, busquei explicações sobre o significado dessa essência andina – o Peru profundo, do ponto de vista de alguns pesquisadores peruanos.

---

<sup>55</sup>Foi um conflito ocorrido entre 1879 e 1881, confrontando o Chile às forças conjuntas da Bolívia e do Peru. Ao final da guerra, o Chile anexou ricas áreas em recursos naturais de ambos os países derrotados. O Peru perdeu a província de Tarapacá e a Bolívia teve de ceder a província de Antofagasta, ficando sem saída soberana para o mar, o que se tornou-se uma área de fricção na América do Sul, chegando até os dias atuais, e que é para a Bolívia uma questão nacional (a recuperação do acesso ao oceano Pacífico consta como um objetivo nacional boliviano em sua atual constituição).

Estudar o andino ou o andinismo é revisar toda a história do Peru, o que não é propósito deste trabalho, entretanto, não poderia descartar este tema, uma vez que ele está na base para compreender as práticas e inúmeras contradições que assolam o País até os dias atuais.

Não foram poucos os pesquisadores que se dispuseram a entender e explicar os Andes. Como o antropólogo Rodrigo Montoya, acredito que mais importante do que responder a questões, o exercício da pesquisa também pode ser acrescentar perguntas, do que necessariamente respondê-las, ou afrontar o que já foi respondido, lançando assim outras possibilidades de olhar.

As perguntas sobre o que é ser andino ou ainda acerca da existência do andino me remeteram ao artigo do sociólogo Eduardo Diathay Bezerra de Menezes cujo título é *Existe o nordeste? Gênese de sua invenção como região*.

No citado artigo, o autor discorreu sobre o percurso das gentes “nordestinizadas”, os nordestinos, ou ainda sobre a invenção do Nordeste. Já que no País não existem “sudestinos”, “noroestinos” ou “sudoestinos”, a existência dos nordestinos é vista com desconfiança; epistemologia da desconfiança (BEZERRA DE MENEZES, 2005, p. 132). As transformações sociais seguem a ordem de uma lógica dominante, logo, são atos de poder que fundam o saber num determinado momento da história.

Na história do Brasil, é possível observar os traços distintivos socialmente formulados entre litoral e sertão, assim como as diferenças entre norte e sul. A temática do território, entendido como região, expressa as particularidades dos espaços e os interesses em torno destes, fazendo com que as diferenças se tornem desigualdades sociais.

No Peru, a divisão costa, serra e selva é quase um jargão nacional, reverberado por instituições, organizações não governamentais e pelas pessoas em geral, chegando a ser *slogan* de algumas rádios locais. Não foram poucas as vezes que escutei a vinheta “*Peru, costa, serra e selva*”.

Esta subdivisão, além de demarcar diferenças territoriais, infere segregações impregnadas de valores e estigmas, camuflando interesses e corrupções.

Há inúmeras possibilidades de apreender a cultura andina. Lanata, citando Antoinette Molinié (2005, p. 11), chega afirmar que esta categoria nada mais é do que uma forja dos antropólogos: o andino é uma categoria inadequada, forjada pela

Antropologia, para agrupar feitos díspares como xamanismo ou totemismo. A sabia colocação de Lanata, se não responde, faz algo perigoso, que é calar o dilema, por uma pergunta tão ilusória quanto o que tenta sanar. O questionamento coerente, talvez, não fosse sobre a existência ou não do andino, mas como ele fora construído, ou, ainda, o significado de ser andino. É certo, todavia, que o povo não vivencia seu cotidiano sobre a querela de ser ou não andino, mas não se pode negar que há um conjunto de práticas e saberes identificado como andino. Acredito que um bom percurso é saber como essa gente foi “andinizada” ou, ainda, se deixaram “andinizar”.

A antropóloga brasileira Selma Baptista, em seu livro *Una concepción trágica de la cultura*, observou que a produção dos antropólogos peruanos contribuiu para uma concepção particular de cultura. As realidades intelectuais são mediadas por opções intelectuais, políticas, éticas e estéticas. Esta concepção situa o fazer antropológico em compromisso com realidades diversas que podem ser escritas, reescritas, imaginadas, recuperadas e desenhadas (BAPTISTA, 2006, p. 15).

Deste modo, a produção antropológica desempenha papel importante no processo social e em forjar a imagem e autoimagem do País, na medida em que isso também se impõe ao Estado. Estamos comprometidos com ele, queiramos ou não (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1988, *apud* BAPTISTA, 2006). Ao longo de suas análises, a autora observa a produção dos principais antropólogos peruanos, como José Carlos Mariátegui, Valcárcel e José Maria Arquedas.

Como todo país da América Latina, o Peru traz na sua história formativa a cicatriz trágica do descobrimento como cena primordial em que os habitantes locais foram subjugados por uma raça e modelo tido como superior: o europeu. No caso peruano, há dois mundos, o de antes e o de depois da conquista, separação marcada por morte e tragédia. Segundo Baptista,

Pero, principalmente, este es un drama cuya solución sigue siendo dada por el héroe sacrificado, mitificado, y mesiánico, porque nunca llegó a darse como traducción de los valores impuestos por La nueva ciudad democrática. Desde, entonces, Atahualpa, insepulto, pasó a simbolizar la gran masa excluida. Por esta razón, desde las primeras lecturas, notamos la importancia histórica e cultural de esta escena primordial de nuestra nación: Cajamarca, noviembre de 1532. (2006, p. 57).

Para Aníbal Quijano, antes da colonização, uma série de povos habitava o território sul-americano, os quais tinham sua língua, produções culturais, memória

identidade. Os mais conhecidos desses povos são os astecas, maias, aymaras, incas e, trezentos anos mais tarde, todos eles eram denominados de índios. Esta nova identidade era colonial, racial e negativa. O mesmo aconteceu com as pessoas trazidas da África como escravos, yorubas, zulus, congos, todos colocados na categoria de negros (QUIJANO, 2005).

No Peru, a conquista hispânica ou pecado da conquista, como nomeou Mariátegui, tornou-se o grande karma da história peruana, uma espécie de antimessianismo, algo que poderia ter sido, e não foi, agravado pela subjeção da população nativa: os chamados índios; uma história banhada de sangue, diz o antropólogo Degregori. O retorno às origens é sempre uma forma de compreender e reescrever aquela história, sempre inacabada, nunca resolvida, em suas contradições mais profundas. É a violência da origem, a violência da colonização, com a tomada da consciência de rebeliões indígenas; a violência contemporânea, desesperada, suicida, que explode nos anos 1980, com o Sendero Luminoso e o movimento revolucionário *Tupac Amaru*, enfrentando as contradições do desenvolvimento capitalista selvagem e cego; a violência estrutural, chamada assim como resultado da violenta exclusão indígena, definida em termos revolucionários por José Carlos Mariátegui, entre outros, dos anos vinte. “Este é o drama do Peru contemporâneo”. Drama que nasce como pecado da conquista; do pecado original transmitiu a república a querer constituir uma sociedade, uma economia peruana “*sin el indio y contra el indio*”. Por tanto, se trata de um drama simultaneamente primordial, colonial e contemporâneo (BAPTISTA, *op cit*, p. 57).

A história peruana está, deste modo, inebriada sob o juro da perda, massacre e violência de uma sociedade ideal, mas que também fora opressora; os Incas, desenvolvendo o messianismo que anseia um futuro com olhos fixos em um passado idílico. Dois grandes historiadores destacam-se em narrar as peripécias da civilização incaica - Garcilaso de la Vega e Huaman Poma, cuja existência é contestada por alguns escritores.

Para esses autores, os escritos de Garcilaso de la Vega foram apenas testemunhos fictícios, uma suposição histórica, como assinalou Bendezú: “*El gran discurso de su locura poética, la de sentirse y nombrarse Inca en una época en que el último Inca había sido ahorcado en la plaza mayor del cuzco abjurando de sus dioses*” (*apud* BAPTISTA, 2006, p.69).

Os feitos da civilização incaica e os povos pré-incaicos compõem até hoje a paisagem peruana, sobretudo na porção andina do País. A subjugação da população indígena, entretanto, não fora um movimento pacífico no Peru, mas marcado por guerras e revoltas impulsionadas pelos movimentos indigenistas. O processo modernizador do Peru nasceu em Lima, tendo em sua raiz a negação do povo ameríndio, criando apartações significativas do ponto de vista regional. Os Andes, nesse contexto, insurgem como *locus* de resistência, tendo em Cuzco o principal representante.

O período republicano foi marcado por uma série de revoltas de grupos oligárquicos que, por terem suas economias ameaçadas pela presença do capital estrangeiro, mesclam-se à grande massa e reivindicam soberania local.

Acredito ser importante salientar que a soberania local foi e atualmente ainda ocupa lugar central, se comparada à soberania nacional, já que os conceitos de nação, assim como de identidade peruana, são temas pouco precisos na produção acadêmica do País. A chamada matriz andina, invocada historicamente, traz as contradições do País desde a sua colonização.

Deste modo, o processo modernizador do País, encabeçado pela elite limenha aliada a um ideal europeu, encontra resistência numa elite agrária interessada em fazer valer os próprios interesses. A Modernidade enfatizou a segregação social vigente, modificando o mapa do poder de Cuzco para Lima, que passou a ser o ideal da Modernidade, estabelecendo, assim, uma drástica separação entre costa e serra, sendo a primeira representante da inovação e a outra da tradição.

José Carlos Mariátegui,<sup>56</sup> marxista e escritor peruano, acreditava que o indigenismo era o caminho possível para o projeto socialista no Peru, já que este segmento foi capaz de manter o coletivismo andino, como pode ser observado nesta citação,

Si el indio ocupa el primer en la literatura el arte peruano, no será seguramente por su interés literario o plástico, sino porque las fuerzas nuevas y el impulso vital de la nación tienden a reivindicarlo. (...) La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia voz, su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por ese se llama indigenismo y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. ( *apud* Baptista, 2006:121).

---

<sup>56</sup> Nascido em 14 de Julho de 1894, em Moquegua.



A cultura indígena valorada e defendida nos anos 1920 compunha a grande parcela da população do País. Era acima de tudo uma cultura enigmática e mística, cujos feitos apresentam-se na paisagem natural do País, nos andenes, templos e/ou artesanato.

As constantes rebeliões indígenas que eclodiam no País vieram principalmente dos Andes, local que concentrava grande parte desta população. Mariátegui, em seu projeto socialista, acreditava que residia nos índios ou campesinos, como também os chamava, a saída para a união entre Modernidade e tradição, resultando no socialismo. Para o autor, "esta radicalización se concentra em: las razones y posibilidades de la revolución en un país de gran contingente indígena; en la fusión de las categorías de campesino e indio, así como en un intento de redefinición interminable del socialismo, porque en ella, estaba la posibilidad de rescatar la especificidad nacional". Baptista (2006, p.114).

Deste modo, a questão étnica teve forte relação com a classe social. Indígenas campesinos são a parcela pobre, logo, excluída, do País.

Saber Miguel (2009), ao analisar a inserção dos movimentos indígenas na arena política boliviana, observa que, no País, cerca de 67% dos empregos precários e ou vulneráveis em que as remunerações são mais baixas são ocupados por indígenas, demonstrando que o fator étnico constitui objeto de exclusão e desvalorização social.

A Bolívia por meio da figura do líder cocaleiro Evo Morales, desempenha um papel importante na atualidade, no que se refere à luta e mobilização de movimentos indígenas na reivindicação das suas raízes históricas e especificidades culturais.

Se nos anos 1920 os indígenas eram a maioria da população, nos anos 1940 observa-se a drástica mudança dessa realidade. Nos anos 1940/50, com o avanço da urbanização e industrialização, acontece a migração do campo para cidade, ou o que Nugent (1992) chama de "*cholificación*", nomeação pejorativa para todos os "mestiços", uma massa informal que invadiu os centros urbanos.

O processo de "*cholificación*" enfatizou o dilema da construção de um Estado que já não era mais predominantemente indígena, branca ou crioula, mas *chola*. O mesmo, entretanto, não pode ser afirmado da porção andina do País, essencialmente agrária e indígena.

Para Aníbal Quijano, "esse proceso de des-indianización fue abrupto y masivo, abarcó a todo país y produjo una población – sobre todo urbana, pero también rural – a la que dentro de la cultura señorial-criolla se le impuso el nombre de "chola". La des-indianización produjo, así, una "cholificación" de la población". ( 2008, p.19).

#### **2.4. Pobreza de quê?**

Adentrar os Andes nos primeiros dias, de fato, situava-me ante uma série de questionamentos e, obviamente, conclusões precipitadas, o perigo do espontaneísmo que ameaça a todas as investigações antropológicas. Falo da ânsia automática de conceituar, acionando a necessidade urgente de desnaturalizar pensamentos imediatos para prosseguir na pesquisa. Dos conceitos, dois eram chaves: a pobreza e a sujeira. De algum modo, tudo parecia sujo e pobre. A excessiva informalidade de distritos como Juliaca e ou departamentos como Puno fez-me pensar que estava diante de outra estética, necessidades e visões de mundos diferenciados. Foi em uma das minhas caminhadas em Juliaca que o conceito de pobreza foi reelaborado, redimensionado e logo percebido como ineficiente diante do que estava vivenciando.

Os conceitos, em sua grande parte, procuram nomear realidades, tendo-as como universais. É importante observar, entretanto, que muitos postulam uma universalidade que só é possível na relação. O pobre, por exemplo, só assim é concebido quando posto em paralelo com a alteridade detentora de maior capital, sendo denominado de rico. Riqueza, porém, não é só acúmulo de capital. Então, cabe a indagação: pobre de quê em relação a quem?

Voltando a minha caminhada em Juliaca, na ocasião, buscava uma fita de vídeo para a já citada filmagem. Apesar da abundância de objetos e alimentos, não a visualizei nas ruas, lojas de "eletro" ou algo semelhante, tendo que buscar informações sobre a existência do produto. Confesso que a paisagem do lugar já me colocava desmotivada, pois acreditava não encontrar o que procurava. Foi quando me informaram sobre o Tupã ou o São Vicente, sendo ambos uma espécie de mercado. Caminhei por aproximadamente dez minutos, quando, enfim, cheguei ao Tupã, mesmo sem saber, pois no lugar não há placas ou qualquer indicativo de que já estava no Tupã.

O Tupã é de fato um grande mercado de produtos alimentícios por todos os lados, com toneladas de batatas nas calçadas e a uma variedade impressionante de milhos. No mais, havia arroz, açúcar e enlatados tradicionais, como leite condensado etc...; se visto de fora, o Tupã era apenas um mercado de alimentos, mas o seu interior guardava algumas surpresas. Entrei no Tupã como quem não quer nada, apenas para conhecer. Foi quando me deparei com uma infinidade de TV de plasma, rádios, câmeras digitais, filmadoras, liquidificadores, sons, jaquetas de couro. Estavam tudo ali disposto no chão muitas vezes um sobre o outro, em virtude do pequeno espaço.

Nas pequenas vendas, mulheres, com seus chapéus e saias tipicamente andinas, que "contava seu malote de *nuevos soles* ou dólares". A seguir coloque-me diante da seção de CD e DVD's piratas. Depois disso, observei que nunca encontrei CD's ou DVD's originais. Na pior das hipóteses, posso admitir que estes não estivessem tão visíveis quanto os piratas. Creio não ser preciso admitir que não foi difícil encontrar a fita que buscava; mais do que isso, encontrei filmadoras e computadores portáteis de última geração, todos ali vendidos como se fossem batatas.

Grande parte dos produtos, dizem os habitantes locais, é fruto de contrabando ou falsificações. Juliaca, como já salientei, é o distrito do perigo, onde há ladrões e falsificadores. Diferentemente dos esquemas das grandes cidades repletas de segurança e vigilância, no Tupã, não havia nada, microfilmagens ou guardas nas portas. As lojas são fechadas com as tradicionais grades ou cadeados. A variedade dos produtos mistura-se à diversidade das práticas. Em Juliaca, assim como em muitos outros lugares do Departamento de Puno, não há espaço para ócio, e todos estão fazendo algo, seja no comércio, conserto e ou produção de objetos. São perceptíveis as oficinas caseiras, pessoas que intermitentemente estão na reparação, conserto e criação de objetos. Daí, a colocação de Plasência Soto (1989) de que os andinos são homens orquestrados e engenhosos.

O distrito, com seus aproximados duzentos mil habitantes, possui cerca de cinco mil *tricicholos*<sup>57</sup>. Em Juliaca ou Puno, nada se perde, quase tudo é aproveitado ou transformado. Antes de formular a importância ecológica e os reais significados da palavra reciclagem, os moradores já a praticam há tempos, movidos pela necessidade e capacidade de criação, uma verdadeira bricolagem (LÉVI-STRAUSS, 1962a).

---

<sup>57</sup> Os tricicholos são uma espécie bicicleta adaptável ao transporte de cargas e pessoas.

Como mencionei anteriormente, tudo nos Andes é passível de aproveitamento e/ou transformação. A habilidade de transformar e modificar objetos alcança seus maiores êxitos na falsificação e contrabando, muitos feitos em Juliaca e levados a *La Paz* e ou Lima.

A transformação e aproveitamento dos objetos, entretanto, não são possíveis com todos os resíduos, como garrafas e sacolas de plástico, papéis e latas que abundam nas ruelas e estradas dos distritos de todo o Departamento de Puno. O lixo acumulado nas ruas e pequenos rios interfere não só na estética do lugar, mas também contamina rios, e a principal fonte de riqueza do homem andino: a terra.

O consumo de produtos importados e a falta de estrutura para descartar os resíduos são problemas centrais nos ditos países de Terceiro Mundo.

Em distritos como Pucará e/ou Juliaca, inexistente sistema de coleta sistemática. O lixo é descartado pelos moradores locais, que não sabem muitas vezes o que fazer.

Os estudos de Hernando Soto sobre a informalidade no Peru apontam que o auge aconteceu nos anos 1980, com o incremento da industrialização. No caso de Juliaca, o contrabando e a relativa proximidade com *La Paz* tornam a ilegalidade algo instituído pelos habitantes locais.

Apesar da completa ausência de policiamento e das costumeiras práticas de vigilância e controle dos centros urbanos, nunca observei roubos<sup>58</sup>, brigas ou acusações de assalto, já que o comércio de Juliaca é para necessidade dos inúmeros campesinos, artesão e comerciante, que todos os dias transportam seus produtos da zona rural para o centro comercial.

Em Juliaca, não há espaço para turista, e, o que é pior, lá eles não são bem-vindos, portanto, os ônibus de turismo não têm escala em Juliaca, mas cortam o Distrito na travessia Puno - Cuzco.

Em Juliaca, os olhares dos turistas e da população local nunca se encontram. A altura do ônibus permite apenas o olhar de cima, enquanto, os andinos pouco ousam elevar a face. A força e persistência do homem andino, que tem na ética do trabalho seu vigor e motivo de existência, alternam em momentos de baixa autoestima, uma

---

<sup>58</sup> Obviamente, não estou aqui afirmando a inexistência de tais delitos. Todos os dias os jornais locais exibem manchetes de violência. O que estou salientando é que esta não é, em absoluto, a ponto de criar um pânico geral.

espécie de legado histórico, reminiscência de uma região histórica e politicamente depreciada.

Nos Andes, a relação dos homens com a natureza é realidade primeira, pois grande parte da população tem no meio agrário suas formas de satisfação e sobrevivência. A trajetória histórica dos Incas e seus grandes feitos apresentam-se na construção dos andenes, na habilidade em conseguir sobreviver num meio inóspito de elevada altitude, onde o sol castiga a pele, fazendo com que os habitantes tenham um aspecto envelhecido, mesmo quando crianças.

Do legado das civilizações pré-hispânicas pode-se mencionar a elaboração de técnicas de cultivo, irrigação artificial, construção de andenerias, sucessão de colheitas e domesticação de animais, como as llhamas, as alpacas e a cerâmica, cuja iconografia mantinha uma estreita relação com o sagrado. Estes são saberes e fazeres presentes nessa região desprovida de indústrias e empregos formais, fazendo com que o trabalho informal seja a principal fonte de renda.

A deficiência de muitos serviços e a falta de intervenção estatal em promover bem-estar social e na fiscalização de muitos setores tornam possível uma informalidade exorbitante, que se une à capacidade criativa dos habitantes do altiplano. Os produtos industriais falsificados e também legítimos se mistura aos manufaturados, produzindo uma afluyente confusão de pessoas e objetos das mais variadas procedências e funções.

Marshall Sahlins, em *A primeira sociedade da afluência*, artigo clássico escrito em 1972, observou que as sociedades de caça e coleta foram as primeiras sociedades da afluência. Uma das hipóteses formuladas que justificaria a afluência dessas sociedades era a capacidade de desejar pouco. Visando a esclarecer visões e estereótipos sobre a pobreza destes povos, Sahlins mostra ao longo do artigo características centrais que explicam a prodigalidade e o desapego em relação aos objetos materiais.

Os primeiros pesquisadores, ao observar as sociedades paleolíticas e neolíticas, assinalavam que o baixo desenvolvimento cultural das sociedades primitivas residia no fato de estas dedicarem todo seu tempo à caça e à coleta de alimentos, não restando, portanto, tempo para a produção cultural.

Segundo Sahlins, os pesquisadores do Paleolítico chegam a questionar como os ditos selvagens conseguiam sobreviver a condições e situações tão inóspitas. A

carência alimentar e as supostas dificuldades de sobrevivência foram o argumento central para explicar o atraso do Paleolítico. A ética do desapego, tão estranha à sociedade do acúmulo e da retenção, como a europeia, não fora compreendida, já que para os ditos povos primitivos o nomadismo era a sua forma de produção.

Os povos organizavam-se de acordo com a existência dos alimentos. Para isto, não havia lugar para o acúmulo de objetos que seriam desnecessários à sobrevivência. Sahlins relata que, para os povos primitivos, a riqueza não estava relacionada ao excesso de objetos, mas ao movimento, isto é, à facilidade de se deslocar de um lugar para outro. O excesso de objetos fixaria o homem a um lugar, fazendo com este morresse de fome. “A utilidade diminui rapidamente, de acordo com a dificuldade de transporte”. (SAHLINS, 1974, p.30).

Mais do que apresentar uma lógica econômica diferente das costumeiras na sociedade contemporânea, Sahlins discorre sobre outra estética presente nas relações no Paleolítico, questionando modelos e padrões instituídos, chegando, enfim, a relativizar o conceito de pobreza. Para Sahlins,

Os mais primitivos povos da terra têm poucas posses, mas não são pobres. A pobreza não é certas relações de bens, nem simples relação entre meios e fins; acima de tudo, é relação entre pessoas. A pobreza é um estatuto social, invenção da civilização. Cresceu com a civilização, como relação tributária - que pode tornar os agricultores mais suscetíveis às catástrofes naturais do que qualquer aldeamento de inverno do esquimó do Alasca. (1974, p. 34).

A relativização do conceito de pobreza, assim como de qualquer outro conceito que tenha propostas universalistas, cujo referencial circula em torno de uma lógica particular, parece-me fundamental para compreender o significado da vida nos Andes. É preciso perceber não só como as categorias são construídas, mas, acima de tudo, como são vivenciadas pelo grupo estudado. A debilidade da lógica formal está precisamente em querer dar um sentido unívoco aos termos e aos conceitos, quando o representado pelas palavras está em mutação, em transformações contínuas, em constante vir-a ser (NIETZSCHE, 1882).

O discurso da pobreza e do subdesenvolvimento presente nas falas dos ceramistas de Pucará, assim como de todos os que habitam os Andes, encontra pouca sintonia com a pobreza dos centros urbanos. Pobreza nos Andes não significa carência de alimentos, de moradia ou empregos, mas a ausência de uma estética institucionalizada nos ditos países de Primeiro Mundo, logo, o subdesenvolvimento é

explicado e representado não pelas reais condições de existência, mas quando posto em relação.

A pobreza, sequer, pode ser percebida como a falta de recursos ou objetos tecnológicos. Se os Andinos não são produtores de tecnologias, o contrabando e as falsificações atestam as astúcias do povo em consumir produtos, estes, entretanto, não são consumidos na relação com o *status* que o produto pode dar, mas no seu uso e necessidade, seguindo uma estética particular.

Segundo Zoomers (2005), muito se fala da pobreza dos Andes, entretanto, pouco se sabe sobre a forma como essa pobreza é vivenciada localmente. Para a autora, não é muito comum falar de bem estar em termos materiais. O rico não é a pessoa que detem muitas posses, mas aquele que pode dar. "*Rico es aquel que puede regalar*". Em *quechua*, não há uma tradução literal para pobreza e riqueza. Nas palavras de Zoomers,

No obstante hay dos categorias usadas que se han utilizado para definir pobreza y riqueza: *qhapaq* e *waqcha*. *Qhapaq* en quéchua signica abundante, rico en biens; la riqueza este término alude es en bienes, no en moneda; la riqueza monetária se expresa con el término *qullqiyuq*, que significa "con plata" Al parecer el dinero no se asocia con la riqueza , al contrario, conlleva aspectos negativos dentro de la cultura andina. Al que tiene mucho dinero se lê atribuyen facilmente aspectos negativos y diabólicos, como tratos con el diablo. (2005, p.214).

A observação do espaço e a busca em compreender as formas de organização ou até mesmo desorganização me falavam das particularidades dos Andes. Neste contexto, os objetos, seus usos e fazeres, sinalizam opções e escolhas ricas em informações sobre os habitantes do lugar. Tais opções demarcam gosto, estilos que expressam concepções cosmológicas. No Departamento de Puno, o fazer manual, não é só responsável pela sobrevivência econômica, mas pela constituição de pessoa e visão de mundo.

Sob este ponto de vista, os objetos não são apenas feitos pelas pessoas, mas agenciam (GELL, 1998) relações sociais, concepções, práticas e protagonizam, junto com os ditos humanos, permanências e transformações. Nos Andes, os objetos manuais e até mesmo os industriais estão inseridos num circuito de relações, mobilizando várias esferas da vida, econômica, social, cultural e cosmológica.

No capítulo seguinte, apresento elementos centrais da cosmologia andina, sob que óptica o homem andino estabelece sua relação com o cosmo e como este é presentificado e percebido nas práticas cotidianas.



**3 PONTOS QUE CONVERGEM....  
PONTOS QUE DIVERGEM...  
AS PERSPECTIVAS.**



### 3.1. Agência dos Perspectivistas

Não é de todo recente a busca de pesquisadores em desvelar o olhar do Outro. Os diários de campo dos antigos viajantes são exemplos concretos do empenho remoto em apreender diferentes pontos de vistas.

Na Antropologia, a descoberta de hábitos e costumes da alteridade esteve presente desde os primórdios da disciplina e, por que não dizer, é um dos seus objetivos maiores.

Para isso, a vivência entre e com os nativos era a necessidade básica da pesquisa etnográfica. Acredita que a convivência entre os chamados nativos tornaria inteligível o conhecimento de hábitos e costumes muitas vezes estranhos aos do antropólogo. O empreendimento de expandir leis locais a grandes grupos humanos resultou na elaboração de categorias que consolidaram o teor científico da Disciplina antropológica.

O trabalho de campo, a marca do antropólogo, foi fundamental na distinção e legitimidade científica da disciplina. Também foi ele (o trabalho de campo) o responsável pelas contradições e dilemas; graças aos deuses, a cultura nunca foi um consenso.

A busca pelo universal, comum a muitas ciências, como a História, Sociologia e, por sua vez, a Antropologia, fizeram com que caíssemos nas garras do cientificismo, deixando marcas que se carrega até hoje.

Escolas como funcionalismo, estruturalismo e interpretativismo, apesar de suas inegáveis contribuições no avanço do conhecimento antropológico, mostraram que, embora estivéssemos interessados no olhar do Outro, nossas lentes eram demasiadamente firmes. Cada uma delas partia de um ponto de vista específico, buscando criar leis que explicassem a relação e encadeamento dos fatos sociais, como economia, política, religião “cada um apresentando sua perspectiva como capaz de explicar a configuração global de uma sociedade e da sua dinâmica”. (GODELIER, 1992).

Atualmente o panorama é outro, pois, ao que tudo aponta, as tribos se tornaram urbanas, as tradições se reinventaram e com elas a Antropologia.

A busca em decifrar costumes e hábitos, alterários, todavia ainda é realidade de uma ciência marcadamente ocidental.

O desenvolvimento dos trabalhos antropológicos mostrou que, além do registro dos fatos, era necessário interpretá-los, portanto, não bastavam uma seleção de informantes, a transcrição de textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, mas era necessário também um empreendimento com risco elaborado para uma transcrição densa (GEERTZ, 1989, p. 04). Ao documento público, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas, comentários tendenciosos, Geertz chamou de cultura, algo passível de interpretação, logo, diferentes interpretações são resultantes de pontos de vistas distintos, diferentes perspectivas.

Ao discorrer sobre as perspectivas em Nietzsche, Tadeu da Silva<sup>59</sup> (s/d), observa que não há um ponto de vista, mas "diferentes pontos de vista, de diferentes posições, de diferentes perspectivas" Essas perspectivas porém, não convergem para ponto único, para uma perspectiva totalizante que as absorveria e as conciliaria como a perspectiva última e verdadeira, como a verdade.

O mesmo autor afirma que não existe nenhum ponto único, nenhuma perspectiva global e integradora. Só existem perspectivas – múltiplas, divergentes, refratárias à totalização e à integração. As perspectivas são avessas à síntese, à assimilação e à incorporação. Não há nada mais por detrás das perspectivas, para além delas. A verdade é isso: "perspectivismo".

Ao acentuar que a perspectiva é um ponto de chegada, Nietzsche rompe com todo o pensamento determinista engajado na verdade dos fatos, pois a verdade dos fatos é a interpretação de um ponto de vista.

Desse modo uma perspectiva não pode resultar em conhecimento único. O conhecimento como resultado de uma perspectiva nada mais é do que a verdade de um ponto de vista, portanto, não pode ser generalizado.

Eduardo Viveiro de Castro (1996), em pesquisas nas chamadas terras baixas da América do Sul, denominou de "perspectivismo" ameríndio os diferentes modos como animais e humanos veem uns aos outros, subjetividades diferentes que povoam o universo dos deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos,

---

<sup>59</sup> Disponível em: [www.anped.org.br/reunioes](http://www.anped.org.br/reunioes). Acesso em: 19 de fev. 2009.

fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes artefatos, pois são profundamente diferentes do modo como esses seres os veem e se veem.

Deste modo, o universo é repleto de várias perspectivas, algumas humanas outras extra-humanas, de visões convergentes e divergentes, seres humanos com atributos animais e vice-versa. Isso se estende a todos os seres do convívio social – animais, plantas, florestas, montanhas, astros – ao caráter social das relações entre as séries humanas e extra-humanas: o intervalo entre natureza e sociedade que é social, Descola (1998), nomeou de animismo.

O animismo, para Descola, é sociocêntrico, isto é, projetam-se no mundo não humano diferenças e qualidades humanas, relações intra-humanos são utilizadas para mapear o universo (VIVEIROS DE CASTRO, 1996).

A concepção de que todos os seres do mundo, sejam eles inertes ou viventes, possuem princípios, qualidades e ou desejos humanos daria ao pensamento indígena um caráter antropocêntrico, entretanto, a questão não parece ser esta, exprime Viveiros de Castro. A questão é que todo ser que ocupa um ponto de vista de referência apreende-se sob a espécie de humanidade, sofre, portanto, agência do ponto de vista que ocupa. Logo, o animismo “não é uma projeção figurada do humano sobre o animal, mas equivalência real entre as relações que humanos e animais mantêm consigo mesmo. Se, como observamos, a condição comum aos humanos e animais é a humanidade, não a animalidade, é porque "humanidade" é o nome da forma geral do Sujeito” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p.12).

Os povos ameríndios de que fala Viveiros de Castro têm um mundo habitado por espécies diferentes, de acordo com o ponto de vista que ocupam. Não se trata, segundo o autor, de múltiplas representações do mundo, mas de múltiplas naturezas, "o que muda é o mundo que elas veem”.

Para Kelly Luciani (2001), a ontologia perspectivista ameríndia pode ser vista como multinaturalista: supõe uma subjetividade bruta que levanta suas múltiplas realidades objetivas (naturezas). Pessoas são definidas como sujeitos potenciais, aqueles com acesso a um ponto de vista. Assim, animais e humanos são passíveis de serem humanizados. Nas palavras do autor,

Jaguars têm esposas, filhos, clãs, casas, e festejam do mesmo modo que os humanos. E, todavia, um jaguar, enquanto predador verá um humano como presa (por exemplo, um porco-do-mato), na mesma medida em que o porco-do-mato, como presa, verá um humano como predador (por exemplo, um jaguar). O ponto é que jaguares, porcos e humanos vêem as coisas da mesma maneira, mas o que eles vêem é diferente, e depende da perspectiva: humanos podem ver a si mesmos como sujeitos (cultura), mas são ao mesmo tempo o objeto (natureza) de outra subjetividade, e vice-versa (2001, p. 99).

O corpo é diferencial no perspectivismo, pois nele residem os diferentes pontos de vista. O mundo é construído com base em diferentes corpos que são *locus* da diferenciação.

Nos rituais, as vestimentas, antes de servirem ao mero enfeite, têm neste uma tentativa de apropriação da perspectiva do Outro. Daí a concepção, de Viveiros de Castro, de que corpos são vestimentas que podem ser trocadas. As vestimentas não servem para encobrir, mas para expor novas capacidades.

Viveiros de Castro observou que, para diversos povos ameríndios, "o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos". (1996, p.115).

A perspectiva é um atributo do espírito, já que todos os seres veem o mundo da mesma maneira; o que muda é a forma de ver, e esta se relaciona aos diferentes corpos, logo, é o corpo que confere distinção. Nas palavras de Aparecida Vilaça,

É a perspectiva que cria o mundo, que determina a sua substância. Diferente das representações, as perspectivas não estão relacionadas ao espírito e à mente, mas ao corpo. Aqueles que partilham a mesma perspectiva possuem, por princípio, um mesmo tipo de corpo (em contínuo processo de constituição e de transformação a partir da troca de substâncias corporais, da comensalidade e da partilha de afetos e memória), sendo, portanto, consubstanciais, percebendo-se uns aos outros como humanos. (2008, p, 04)

A perspectiva parte de um corpo que supõe uma noção de identidade, a qual lança sobre a cultura sua perspectiva. A identidade, nesse caso, não pode ser concebida como algo imutável, mas que se apreende ou ainda que apreende um corpo.

Os teóricos do "perspectivismo", como Viveiros de Castro, Stolze Lima e Aparecida Vilaça, acentuam que o corpo é sede das perspectivas, sendo a diferença de corpos o responsável pela particularidade dos pontos de vista. Ao pesquisar o *Wari*, povo falante da língua *Txapakura*, que habita o oeste do Estado de Rondônia, Vilaça, observa que os *Wari* adotaram a perspectiva do inimigo. O processo de catequização

ocorre pelo desejo dos *Wari* de adotar a perspectiva do Outro, convertendo-se no Outro (VILAÇA, 2008).

Também não se pode deixar de observar, entretanto, o fato de que, além da adoção da perspectiva do Outro, há uma perspectiva que adota corpos, que os cria. Logo, o corpo não é apenas sede de pontos de vistas, os corpos são também hospedeiros de perspectivas. Durante muito tempo, foi utilizada a expressão dominação para falar da captura de corpos. O que observo, no entanto, não parte apenas da dominação, embora não despreze por completo esta dimensão. Observar a captura de corpos por perspectivas é salientar o caráter dinâmico das perspectivas que não apenas são criadas por corpos, mas também os criam.

Os corpos são criados, modificados e adaptados por diferentes perspectivas em contextos específicos. Vilaça observou que a adesão a uma outra perspectiva, muitas vezes, é possível em razão do desejo de determinados povos em tornarem-se Outro.

Analisar a produção de cerâmica de Pucará tendo como suporte teórico o "perspectivismo" significa adentrar um domínio específico de como o grupo pesquisado significa a produção de cerâmica; sendo esta, a base teórica fundamental da pesquisa.

A busca em compreender as especificidades levou-me a investigar a cosmologia pucarenha e as bases históricas que sustentam o homem andino em Pucará, assuntos que serão discutidos a seguir.

### **3.2. Deuses na terra, Deuses no céu: Cosmologia andina.**

De acordo com Sanchez Garrafa (2006, p. 188),

El desarrollo de discursos cosmogónicos contruidos a partir de códigos preexistentes que trascienden a las circunstancias históricas, explicaría cómo es que los andinos, a 500 años de imposición cultural, seguimos pensando con categorías presentes en los relatos mochicas, quechuas, aymaras, wankas, etc., y explicando tanto los acontecimientos extraordinarios — como el paso de un cometa, la precipitación de un aluvión o la destrucción de un pueblo—, cuanto los sucesos domésticos y cotidianos, apelando a códigos análogos para explicar relaciones recurrentes en la realidad. Si se tiene en cuenta que los mitos son discursos que contienen estructuras utilizadas por los hombres de todos los tiempos para poder explicar la realidad y el acontecer cambiante, es perfectamente plausible que un relato atribuido a los Mu pueda ser aún más antiguo o pueda ser una estructura narrativa igualmente empleada por sociedades de otros espacios o zonas, en situaciones análogas a las que sugiere el texto mítico.

Os estudos sobre cosmologia andina são unânimes em afirmar que a cultura andina tem como base uma série de povos que habitaram a região antes da colonização espanhola.

Os Incas foram, os que tiveram maior destaque, dentre os povos pré-hispânicos, entretanto, muitas outras culturas pré-incas que habitaram a região deixaram legados arquitetônicos e técnicos, que ainda hoje surpreendem pesquisadores, tamanhos a engenhosidade e o refinamento tecnológico.

É difícil traçar delimitações precisas sobre crenças e costumes incaicos, e o que fora anexado de outros grupos. A diversidade cultural dos Andes torna inviável a afirmação de um só sistema identitário para falar de todos os povos que habitaram o território. É plausível a existência de similitudes, signos compartilhados e ou estruturas míticas de grande proximidade, tornando possível a existência de identidades simultâneas (MARTINEZ, 2004).

Por exemplo, sobre o dilúvio universal, Martinez encontrou cerca de três versões diferentes, o que demonstra a impossibilidade de uma visão generalista que tornam homogêneas as crenças e costumes andinos.

Nos últimos anos, os estudos sobre as culturas pré-hispânica no Peru dedicaram atenção especial à Civilização Incaica. Os anos desta civilização, em relação a outros povos que habitaram a mesma região, pode ser considerado menor, estes, entretanto, conseguiram formar um grande império. Como assinala o pesquisador Golte,

El estado inca se erige, estableciendo una especie de gobierno indirecto sobre una gran cantidad de sociedades menores, constituidas en términos de un parentesco interno que a su vez también se deja comprender con el modelo esbozado anteriormente. No es casual que el grupo étnico de los *inca* cusqueños tratase de justificar su poder sobre las sociedades (que surgió por la conquista militar), presentándose ellos como descendientes de una de las divinidades primordiales mayores, el sol, es decir la máxima divinidad diurna (2003, p. 26).

Jurgen Golte (2003), na busca de compreender a cosmologia andina, desenvolveu um modelo que procura explicar as manifestações culturais presente nos mitos, no artesanato, lugares em que o andino explica a relação do cosmo com a natureza.

Segundo o autor, as concepções sobre a origem do universo aparecem no formativo (2000 - 200 a.C), (200 - 700 d.C). Tais discursos estão presentes em muitas instâncias, mas apresentam maior coerência na iconografia presente na cerâmica e/ou na tecelagem.

Para Golte, a perspectiva andina compreende o presente tendo como base o passado. O presente é explicado mediante uma sequência de fatos que têm o passado como fundante. Por outro lado, a circularidade de acontecimentos, como a repetição de fenômenos como o dia e a noite, não descarta concepção circular da vida.

A linearidade do pensamento andino, diz Golte, tem o passado como fundante e detentor de um poder (*Kamaq*) que possibilita a transformação em qualquer espécie ou objeto com tributos atemporais. Golte chega a afirmar que é como se pudesse existir antes de nascer e seguir existindo, especialmente de forma petrificada durante o tempo, podendo adquirir outras formas em qualquer época.

A importância da temporalidade no pensamento andino só pode ser compreendida se levarmos em consideração o espaço, onde a dualidade se expressa de modo claro. Acima, abaixo, esquerda, direita, dia, noite, são pares de opostos e complementares fundamentais na cosmogonia andina. Uma categoria espacial importante é o nascente e o poente, como correspondentes do 'nascimento' e 'morte' do sol, que corresponde à morte e à vida, isto é, o mundo dos mortos está abaixo e dos vivos acima (VALDERRAMA e ESCALANTE, 1997; ZUIDEMA, 1989 *apud* GOLTE, 2004).

Na cosmologia andina, o deus Sol ocupa um lugar central. O universo é concebido como planos superpostos acima, abaixo, e direções: direita, esquerda.

O nascente é *anti*, o poente é *kunti*; durante o dia o sol ilumina o mundo de cima dos vivos, denominado de *Hanan Pacha*. A noite incursiona em *Uhku Pacha*, sendo dominado pela lua. O encontro desses dois regimes é o *tinku*, o mundo terrestre. Deste modo, o mundo é concebido em três esferas que se relacionam.

A imbricação do tempo e do espaço no pensamento andino é expresso pelo termo *pacha*, conceito que engloba tempo e espaço delimitado (MANGA QUISPE, 1994).

O passado fundante é representado ritualmente, sendo retomado e reanimado em lugares e momentos específicos, se impregando a pessoas, objetos ou a lugares que se tornam sagrados, como vasos, pedras, montanhas e vales.



Aos lugares ou objetos se atribuem gêneros e poderes sobre-humanos com interferência direta na vida social. De modo geral, é possível dizer que os lugares são detentores de poderes específicos e seguem uma hierarquia, tendo, portanto, agência na vida das pessoas.

Para Hocquenhem, o mundo andino só pode ser compreendido pela *cuatriparticion* e da *triparticion*, que constituem a base da divisão do tempo, do espaço e da sociedade em um calendário cerimonial. Nas palavras da autora,

La cosmología andina puede ser comprendida a partir de los principios de cuatripartición y tripartición que constituyen la base de un sistema de clasificación del tiempo, del espacio y de la sociedad resumido en un calendario ceremonial. El calendario está fundado sobre el establecimiento de relaciones de homología entre las épocas del año, las regiones del espacio y los grupos de parentesco que se definen por su ancestro común. Observa, en este sentido, que las ceremonias son celebradas cada año en el mismo tiempo, en el mismo lugar, con los mismos hombres y mujeres y están relacionadas con una tarea del calendario agrícola. (HOCQUENHEM, 1987, *apud* SANCHES GARRAFA, 2006, p.27).

Nas análises de Hocquenhem, a esfera social segue uma lógica circular sintonizada e determinada pelo cosmo. Os pares de opostos apontam para uma circularidade da vida; a sequência do dia e da noite, baixo e alto, macho e fêmea, demarca uma circularidade onde o inerte é animado; agencia e é agenciado pelos sujeitos sociais em sintonia com esferas cósmicas.

A visão dual do universo segue uma hierarquia, isto é, são superiores ou inferiores, boas ou más, reagem positiva ou negativamente as ações dos homens. O mesmo vale para a esfera social.

No plano cósmico, o sol, deidade masculina, ocupa lugar de destaque, juntamente com seu par, a lua, juntando-se nos eclipses. Estes seres vivem em harmonia com as estrelas, mas também possuem momentos de ira, voltando-se contra os humanos. Aos lugares e ou animais atribuem-se aspectos humanos, pois eles sentem fome, sede, raiva, compaixão; é preciso, portanto, alimentar estas entidades para não despertar as suas iras.

Os movimentos do sol no firmamento permitem o surgimento das estações do ano, com chuvas e ou sol excessivo interferindo diretamente nos ciclos agrícolas. Assim sendo, os homens dependem diretamente da natureza para seguirem vivendo.

Por outro lado, as deidades cósmicas também estão em sintonia com os homens, a eles pedem pagos que são pedidos e ao mesmo tempo formas de agradecimentos.

Para pedir e agradecer as dádivas cósmicas é necessária a realização de rituais que já são formas de pagos (oferendas). Tais rituais acontecem em datas específicas para o grupo ou em momentos individuais em que se faz o pago. Estes também podem acontecer durante as festas, por exemplo, observei dois pagos<sup>60</sup> à terra: um no festival de dança em Tintiri outro no aniversário de Puno.

O pago a *Pachamama* é o primeiro ato da festa uma forma de abertura, mas também uma maneira de pedido de permissão para iniciar a festa.

A observação sistemática do movimento do sol no firmamento fez com que os povos pré-hispânicos tivessem precisão do lugar ocupado pelo sol e sua definição no meio natural, fazendo com que as atividades agrícolas, pastoris, ou ofícios, como a cerâmica, acontecessem em períodos específicos. Os equinócios<sup>61</sup> e solstícios<sup>62</sup> nasceram dessa observação acurada, fazendo com que o homem andino elaborasse um calendário próprio.

A passagem do sol no horizonte de norte a sul, marcado pelo equinócio, uma vez em março e outra em setembro, dividiu o tempo em quente e frio. Os solstícios de junho e dezembro, de norte a sul, estavam relacionados com a seca, enquanto o solstício de sul ao norte estava relacionado com o tempo úmido.

O calendário Inca foi elaborado com o intuito de possibilitar a precisão dos movimentos astrais e sua interferência na natureza, sinalizando para o homem o período ideal para o plantio e consumo dos alimentos.

Deste modo, o calendário anual pré-hispânico foi organizado em torno do ciclo agrícola e pastoril, transformando o ano em um ciclo festivo e religioso. (MILLONES Y MILLONES, 2003, *apud* SANCHES GARRAFA, 2006).

O ciclo dos astros determinava a realização de práticas agrícolas e pastoris, com elas rituais de pedido e agradecimento ao cosmo; em cada mês havia uma festividade específica.

---

<sup>60</sup> Este tema será abordado num sib item específico.

<sup>61</sup> Quando os dias têm com precisão o mesmo tempo da noite. Acontece entre os dias 20 ou 21 de março e 22 e 23 de setembro.

<sup>62</sup> É o momento em que o Sol, durante seu movimento aparente na esfera celeste, atinge a maior declinação em latitude, medida a partir da linha do equador.

Para o calendário andino, o equinócio é um fenômeno importante, pois ele divide o ano em duas partes, uma fria e outra quente, equinócio de março a setembro e de setembro a março.

O ano agrícola começa em setembro, período de plantio. Também é quando nascem as lhamas e alpacas e neste mês começam as chuvas de primavera. Os Incas consideravam esse mês perigoso e para isto, convocavam as entidades sagradas a extirpar o mal. Como assinala Molina,

Los rituales de La situwa implicaban exactamente las acciones de extirpar y expulsar. De hecho las enfermedades debían ser despachadas con el auxilio de las wakas más poderosas y sus sacerdotes mediante rituales preciosos de captura y cuidadosa conducción hasta puntos establecidos donde eran virtualmente arrojadas a las aguas de los grandes ríos ( Quiquijana, Apurimac, Pisac y Cusibamba) que debían llevarlas a los confines de la tierra. Al llegar a Acoyapongo, las gentes del grupo que se hacia el collasuyo gritaban: Vaya el mal fuera. (MOLINA 1989, p.74).

Outubro é o período de limpeza do campo à espera de chuvas para uma boa colheita. É o período em que se produz *chicha* e se planta milho. No mês de novembro se dedicam o plantio de batatas, tempo seco em que as alpacas e lhamas sofrem em razão da falta de alimento. Em dezembro, acontece uma festa solene em agradecimento ao sol, com muitos sacrifícios e agradecimento à terra pelo milho. Atualmente, em Pucará é o período em ocorre a corrida de touros, uma grande festa que envolve toda a comunidade. O mês de janeiro é considerado o período da animação da terra, começo das chuvas.

Em fevereiro, acontecem as grandes chuvas sendo também o período em que os mortos dançam no carnaval. Os rituais dessa fase estão associados à fertilidade e ao desenvolvimento de atividades agrícolas. Em março, as chuvas são reduzidas e os frutos amadurecem, acontecendo o aproveitamento de batatas e milho. O calendário andino mostra a complexa relação entre cosmo e vida social onde o tempo e espaço não só interferem, mas determinam práticas que são o exercício de crenças e concepções sobre o universo. Alimentos considerados sagrados, como o milho e a coca, tinham sua constelação própria. Deste modo, o trabalho agrícola estava intimamente relacionado com a circularidade cósmica.

A divisão entre espaço e tempo é uma mera abstração nos Andes, pois estas duas instâncias estão intimamente relacionadas. O fato é que, para os andinos a

repetição dos movimentos dos astros (tempo+deslocamento) no firmamento tem interferência direta na vida cotidiana.

A identificação da posição dos astros e o período (tempo) somado ao reconhecimento da interferência no meio social constitui uma forma de leitura do cosmo, quando a natureza é pensada como análoga aos acontecimentos da vida social. A natureza animal, vegetal e mineral é povoada por seres ativos, com identidade e gênero, interferindo uns com os outros, criando um universo anímico que, na perspectiva andina, agencia as relações entre humanos e extra-humanos.

*Hanan Pacha* é tudo o que pertence à parte de cima - os planetas e as estrelas. A literatura afirma que havia um conhecimento preciso sobre o lugar ocupado por parte de cada astro, ao ponto de conseguirem realizar rituais e celebrações no momento da passagem de um cometa ou eclipse. A Via Láctea recebeu uma atenção especial, rio sideral *Mayu*, que foi concebido como um rio de estrelas, o qual possuía animais e ou plantas como correspondente com constelação própria.

Do ponto de vista físico, os Incas construíram templos que também tinham correspondente ao que viam no céu. O templo *Qorikancha* é um exemplo, pois estava no centro do sistema de irrigação de Cuzco. A divisão sideral dava aos andinos a possibilidade de reconhecimento de pontos horizontais e cardinais, situando os astros no firmamento.

Os amautas (sábios) andinos acreditavam que os corpos celestes, sol e lua, subiram ao céu a partir do lago Titicaca, lugar originário de onde saíram *Manco Capac* e *Mama Oclo*, descendentes diretos do deus Sol. A Via Láctea fora concebida como um rio de estrelas. O rio estelar *Mayu* funcionava como um plano inclinado que cortava o céu em dois hemisférios aproximadamente iguais; a estrela Alfa Crucis situava-se no centro.

Ao mundo subterrâneo, os andinos deram a denominação de *Ukhu pacha*. Este mundo é habitado pelos mortos, embora seja concebido de modo semelhante ao dos vivos, isto é, a *Ukhu Pacha* é concebida como uma esfera ativa que dá e tira.

Este mundo é responsável pela criação dos deuses fundadores, e a ele se dedica uma atenção especial, pois é ele que dá aos homens alimentos e condições de sobrevivência, todavia, também consome. Os mortos são depositados em *Ukhu Pacha* para que renasçam, sendo percebidos como uma semente que precisa germinar. O ato de enterrar, neste caso, é notado como uma via para a ressurreição simbólica. Ao

se enterrar, um morto, este leva uma série de símbolos, como cerâmicas, tecidos (os paracas<sup>63</sup>), contendo muitos desenhos que transmitem mensagens aos deuses. Esta esfera controla as águas subterrâneas que circulam no interior da terra, habitada por peixes e seres monstruosos. Em *Ukhu Pacha*, as sombras e os espíritos fazem caminho contrário: nascem velhos, tornam-se jovens e voltam a nascer no mundo dos vivos.

O dia dos mortos é celebrado nos Andes com vida. A passagem pelas estradas permite a visualização de cemitérios lotados, onde parentes e amigos ofertam aos mortos flores, pães, doces e ou bebidas; tudo de que o morto gostava em vida. Em Pucará a madrugada é celebrada com bebida, comida e música. Durante o dia, o cemitério é visitado, e lá acontecem festejos com bebida e música. Um trecho do diário de campo ilustra minha percepção sobre o que denominei de renascimento dos mortos.

Apesar de terem me indicado que seria interessante ir até Puno, preferi ficar aqui, pois é uma forma de entender um pouco mais sobre Pucará. No dia em que visitei o cemitério observei a presença de vários jarros de barro vitrificados com flores. As caminhadas nas ruas de Pucará contavam com um colorido do roxo e do preto nas inúmeras casas havia também grandes coroas que dava um aspecto fúnebre as ruas. Antes de chegar até ao cemitério fiquei surpresa com uma imagem de uma das casas.

Na realidade é um dos restaurantes situado na avenida central. A pessoa celebrada, segundo informações, havia morrido recentemente. No espaço em que ficavam as mesas e cadeiras foi colocado o caixão. Ao lado várias velas como num velório. No interior do caixão um esqueleto da cabeça de ovelha com grandes pimentas saindo das narinas e pães aos lados em meio a algumas garrafas de cervejas. Amigos sentados numa cadeira ao redor celebravam a memória do falecido. A situação me pareceu bastante exótica pensei em pedir informação para fotografar, mas não me senti a vontade para isto.

Meu constrangimento não termina ai. No cemitério fui acompanhada por Berta (uma amiga do distrito), paramos num túmulo onde havia varias pessoas tomando cerveja, isto, deveria ser 10:00hs. As pessoas nos ofereceram mais e mais cerveja. Berta tinha que trabalhar, eu, por minha vez não queria beber. Pensei em fotografar, mas não me senti a vontade para isso. Quando enfim parecíamos terminar a conversa e já nos despedimos. Um homem olhou para mim e perguntou: Porque você não tira fotos?. Despedi-me de Berta e lá fiquei conversando e tirando fotos. Foi ai que percebi que o constrangimento em não tirar fotos é originário da minha relação com os mortos ou forma como o dia é encarado no Brasil. Diário de campo 02-11-2007.

Nos Andes, há uma grande vitalidade na relação vida e morte, duas instâncias que não são vistas como opostas, mas complementares. Há vida após a morte, de modo que na morte há vida. É na complementaridade de pares, positivo e negativo, a

---

<sup>63</sup> Civilização da Costa peruana conhecido pela produção de mantas funerárias.

vida e a morte, macho - fêmea que a vida transcorre. A cosmologia andina é, pois, um diálogo de polos opostos que se complementam.

A música andina tocada através da *zampoña*, um dos principais elementos identitário dos Andes, não foge a essa condição. Segundo os tocadores, quando se toca *zampoña*, um assume o papel de masculino e feminino, o que é observado quando dois tocadores se põem frente a frente como num diálogo.

*Hanan Pacha* e *Ukhu Pacha* têm como ponto de encontro *Kay Pacha*. As observações de Hocquenghem apontam para uma direta relação entre cosmo e a vida social. Neste tipo de análise os homens estariam ligados e subordinados aos desuses que estão em *Hanan Pacha* e *Ukhu Pacha*. Os deuses transmitiriam por instâncias relacionais, como o raio e, o arco-íris, mensagens de contentamento ou descontentamento com homens na terra.

Em Pucará, a qualidade da cerâmica após a queima, isto é, se as peças saem quebradas ou não, é vista como uma mensagem de contentamento ou descontentamento de *Pachamama*, uma entidade totalitária que está acima e abaixo, interferindo diretamente na vida dos ditos humanos. *Pachamama* ou Santa terra tem vida como pode ser observado na fala do ceramista Manuel,

Aqui en Pucará nosotros estamos asentados, praticamente, sobre una mina de oro. Aca tenemos todo, una mina de marron otra de color azulada o rojo. Extraímos todo gratuitamente gracias a nuestra madre naturaleza que nos ha dado ésta materia-prima a todos los ceramistas de Pucará. Nosotros agradecemos infinitamente porque nos dá el pan de cada dia, y el alimento de todos los artesanos que extraem sin ningun costo, para producir nuestros objetos para sobrevivir. (ARTESÃO DE PUCARÁ, ENTREVISTA EM: 09 DE SET. 2007).

Com efeito, a prática da cerâmica comunica aos homens mensagens boas ou ruins. Na qualidade de entidades sagradas e sociais, os deuses necessitam dos já citados pagos. Em Pucará, embora exista a evocação de *Apus*, velhos sábios, a entidade mais evocada é *Pachamama*: a santa terra.

Em *Kay Pacha*, vivem os homens, as plantas, os animais e os espíritos. *Ukhu Pacha* é o mundo subterrâneo, onde estão os mortos. Estes três mundos (*Hanan*, *Kay* e *Ukhu*), mantêm comunicação entre si por meio dos vulcões, arco-íris, como foi citado, mas seu principal elemento de comunicação acontece por meio de um elemento primordial que está acima e abaixo: a água.

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades, elas são *fons e origo*, reservatório de todas as possibilidades de existência; elas precedem toda forma e sustentam toda a criação (ELIADE, 1991, p. 51).

As concepções cosmológicas estão presentes em todas as instâncias da vida, são percebidas como sinais dos deuses aos homens. Diante da diversidade de práticas e concepções é difícil distinguir a que período pertence. Nesse contexto os objetos de cerâmicas, em forma de achados arqueológicos, são um importante registro que permite localizar espacial e temporamente as práticas e crenças dos povos antigos. No subitem seguinte apresento algumas considerações sobre a cultura *Pukara*.

### **3.3. Los Pukaras**

O Distrito de Pucará está assentado na região onde se desenvolveu a cultura *Pukara*. Assim como outros povos do chamado período pré-incaico, os *Pukaras*, também não possuem documentos que narrem sua passagem no Continente Americano. Por se tratar de uma civilização ágrafa, muitos dados estão dispersos nos monólitos, na arquitetura dos templos e na cerâmica, formas de registros, sendo raro encontrar estudos e pesquisas específicas.

Os estudos arqueológicos apontam que a civilização *Pukara* existiu há proximadamente 2000 a.C e 400 d.C e foi um dos maiores centros, situado entre o lago Titicaca e Cuzco no período do Formativo Superior. A visão cronológica que explica e situa o surgimento das praticas é um discurso usual entre moradores do altiplano, principalmente, ao fazer referência cerâmica. Não se trata de uma visão evolucionista da História ou a adesão a concepção de tempo linear, mas uma explicação nativa que é importante na compreensão da percepção do grupo. Como assinala Villiger (1989), *La cerâmica representa el producto artesanal más importante del territorio andino, y su historia es la historia misma del proceso de la cultura indígena que se inicio 2000 años a.C y se quebro en 1532 con la llegada de los conquistadores españoles.*

A pesquisa de Klarich foi feita em três blocos tendo sido observado o uso denso e prolongado do território. Áreas próximas à montanha *San Caetano* teriam sido

usadas como vivendas e cemitérios. Muitas áreas foram modificadas pelos ocupantes posteriores, os *Collao*.

Durante minhas caminhadas, não foram poucas as vezes que observei que o solo de Pucará até aproximadamente 0,75 cm de profundidade é constituído por fragmentos de cerâmica. Esta observação foi possível graça a algumas obras de saneamento na zona urbana de Pucará.

Voltando à escassez de trabalhos sobre as civilizações pré-hispânicas, em Pucará a única literatura que encontrei é do historiador Manuel Ernesto Ramos Zambrano, que publicou em 2004 o *Enfoque Monográfico de Pucará*.

A visão oficial conta que o Distrito de Pucará tem origem em 1537, período da ocupação hispânica, pelo invasor Diego de Almagro, tendo como base a cultura *Pukara*.

Segundo a etimologia, *Pukara* significa fortaleza vermelha, que teria servido de refúgio dos guerreiros *Collas*<sup>64</sup> em defesa da expansão incaica. As pesquisas arqueológicas apontam a importância da cultura *Pukara* na evolução das técnicas de cerâmica andinas.

Em entrevista<sup>65</sup> com o professor e pesquisador Leonardo Hurgaya foi-me relatado que a cultura *Pukará* foi procedente da cultura *Caluyo*, situada a 3 km de Pucará. Segundo Hurgaya, Pucará foi a urbe da cultura *Pukara* que teve sua origem 2000 a.C 200 d.C

O conjunto arqueológico tem uma extensão média de 4 km, mantém uma série de edifícios de forma piramidal, geralmente superposta, com uma aparente função cerimonial. Estes edifícios estão formados por um jogo de muros, os andes, formando, no caso, a pirâmide *Kalasaya*.

A cultura *Pukara* distingue-se das demais pela qualidade do acabamento e técnicas empregadas na feitura da cerâmica e escultura em pedra.

A riqueza arqueológica de Pucará fez com que o Instituto Nacional de Cultura (INC) embargasse algumas obras sob o argumento de considerar possível a existência de outros centros cerimoniais soterrados. O centro artesanal<sup>66</sup>, construído há cinco anos, foi condenado à destruição por ter sido edificado em área imprópria.

---

<sup>64</sup> Este ponto será retomado adiante.

<sup>65</sup> Entrevistado em 03-10-2007.

<sup>66</sup> Trata-se de um grande prédio que de fato destoava das demais construções do lugar onde os artesãos receberiam cursos de aperfeiçoamento.



Deste modo o povoado de Pucará estaria assentado em área de extremo valor arqueológico e de riquezas outras. A regedora de turismo me revelou que os mais velhos acreditam que o subsolo de Pucará está cheio riqueza - ouro e pedras preciosas dos antepassados - isto, entretanto, não é muito falado para não atrair saqueadores, – confessa. A seguir apresento algumas imagens do templo *kalasaya* e da obra condenada pelo Instituto Nacional de Cultura.



Alguns ceramistas acreditam que a montanha de pedra, chamada *de Peñor San Caetano*, está repleta de água e contém um *torito* de ouro que dança nas madrugadas pucarenhas.

O mito do touro de ouro é pouco conhecido em Pucará. Lopes, artesão que produz unicamente *toritos* foi o único a revelar a existência do *torito* de ouro do *Peñor San Caetano*, tal mito, entretanto, não é uma especificidade de Pucará.

Rodolfo Sanches Garrafa, durante sua pesquisa de doutorado, investigou o *Apus Mallamanya*, principal deidade do Distrito de *San Juan de Titora* província de *Apurimac*. Para os andinos, os *Apus* são espíritos que habitam as montanhas - em *quechua* significa senhor. Este termo é usado para se referir aos cerros e picos nevados onde pessoas de comunidades adjacentes fazem suas oferendas. De acordo com Garrafa, o *Mallamanya* é o principal *Apu* da região, próximo a Cuzco, alcançando até 5210msnm<sup>67</sup>, cercado de montanhas menores.

Neste sentido, os *Apus* são senhores dos homens, das plantas e dos animais. Concebido como um senhor com vontades próprias, os *Apus*, por sua vez, também são semelhantes aos homens, com desejos e vontades boas e más. Para obter sua proteção, se faz necessário agradá-los com os pagos (oferendas).

*Mallamanya*, para o povoado adjacente, representa o espírito mais poderoso, que protege as atividades agrícolas e pastoris. Este poderoso *Apu* é refúgio de touros míticos, como o de *Qochasaywas*.

Como entidades dotadas de desejos e vaidades, os *Apus* também possuem sexo e poderes relativos, sendo um mais poderoso que o outro.

Em Pucará, o *Apu San Caetano* ou o majestoso *Peñor San Caetano*, como dizem os pucarenhos, juntamente com o *Puka Orcco* ou cerro vermelho, formam o casal de *Apus* de Pucará. *San Caetano* é o maior. No mês de agosto,<sup>68</sup> recebe os pagos dos artesãos. Para os pucarenhos, *San Caetano* assemelhasse ora a um felino, ora ao *torito* de Pucará.

A praça dos touros foi construída na perspectiva do *Peñor San Caetano*, como uma forma de associá-lo ao *torito*, criando assim correspondentes diretos: felino - *peñor* – *peñor* – *torito*.

Como assinala Sanches Garrafa (*op cit*, p. 221), o touro não tem origem na América, assim como o cavalo. Estes animais se tornaram substitutos de antigas figuras míticas. Nas palavras de Sanches Garrafa,

<sup>67</sup> Metros sobre o nível do mar- msnm.

<sup>68</sup> Nesse mês, os artesãos realizam o maior número de pagos. Para os Incas, no mês de agosto, a terra abre-se para ser fecundada.

El toro sale de la laguna, como lo hacían en la antigüedad los fabulosos amaru o sierpes míticas, descritas algunas veces como dragón andino. En el mito, los alados amaru emergen de las aguas y al proyectarse hacia el mundo de arriba se homologan con el rayo (*q'eqho* o *quri*). El toro reemplaza en parte al amaru, en base a sus ostensibles atributos de fiereza, fuerza y a los movimientos de su cola que a manera de latigazos replican el sinuoso curso del rayo. Simbólicamente, la sustitución del amaru se hace completa en los ritos del carnaval o *yawar fiesta*, ocasión en que suele hacerse cabalgar un cóndor a lomo del toro. El toro sale de Yanawanga y representa a la montaña. Es fecundador. El toro representa asimismo los tesoros que guarda el subsuelo.

A chegada aos pontos altos de San Caetano é difícil e cansativa em razão da altitude da montanha e do distrito, a travessia ao seu cume leva em média uma manhã ou tarde, tendo que ser feita por vias específicas em virtude da grande proporção de rochas.

O cerro menor, uma espécie de colina, chamada de *Puca Orcco*<sup>69</sup>, também recebe os pagos, embora em menor proporção. A menor altitude de *Puca Orcco* e o terreno favorável me encorajaram à escalagem. Ainda assim, levei cerca de 40 minutos para chegar ao pico da colina. Do alto observei a presença de duas cruces: uma de metal com a pintura da face de Jesus Cristo no centro e uma outra de madeira, com uma gruta de pedras na base, onde são oferendadas velas; no centro, há um sol antropomórfico e a inscrição - INRI.

No cume de *Puca Orcco*, a vista panorâmica de Pucará mostra que o distrito segue a geomancia<sup>70</sup>, com montanhas ao fundo e um rio à frente circunscrevendo a cidade.

Segundo informações do Museu de Pucará,

O conjunto urbano de Pucará tiene área de 4.2 K m<sup>2</sup>., delimitada por el rio Pucará al este el cerro Puka Orcco y el Gran Peñon al oeste. El conjunto esta conformado por la piramide ceremonial de Qalasaya(al oeste) tres montículos artificiales (al sur); un montículo pequeños que flaquear el acceso a esta, delimitado por piedras canteadas paradas ( al este);continuando en esta direccín, sobe la terraza fluvial, otros dos monticulos artificiales más pequeños. En el norte y cerca del rio, encontramos un monticulo pequeño. En el norte de Qalasaya e integrada a la forma del Puka Orcco, se encontra una sucesión de muros de piedra; en las cercanias se hayan restos de estructuras circulares de posibles viviendas y depositos de los encargados de las funciones administrativas, religiosas o relacionadas al culto. Informações do Museu de Pucará.

<sup>69</sup> Puca em *quechua* significa vermelho. Orcco pequena montanha.

<sup>70</sup> É a crença de que os fluxos energéticos cosmo- telúrico influem sobre a vida das pessoas. Segundo observações e estudos, é possível interpretar o fluir da energia de um determinado lugar.

Na investigação sobre o *Apu Mallamanya*, Garrafa observou que as lagoas desempenham um papel fundamental - são currais de touros. No caso pesquisado, o *Apu mallamanya* foi refúgio dos touros, em razão da interferência do homem nas lagoas adjacentes. Nas proximidades de Pucará, não há lagoas, daí a possibilidade de *San Caetano* estar cheio de água para se tornar o refúgio do touro de ouro seguindo a lógica da cosmologia andina.

De *Puca Orcco* também é possível observar o conjunto arqueológico que vem sendo investigado desde meados de 1939, onde foram encontradas diversas litoesculturas atualmente expostas no Museu de Pucará. Dentre as peças encontradas, esta a do degolador *Hatun Nakaj*, a estrela de felinos, a estrela antropomórfica feminina, a estrela de sete raios, o monólito antropomórfico, a estrela de *suche*, a estrela de *caluyo*, sapo e felinos litoescupidos.

Na seqüência apresento algumas informações sobre as litoesculturas citadas, juntamente com suas imagens no museu e uma pintura de *Hatun Nakaj* pintado na parede da Alcaldia.

- *Hatun Nakaj*, conhecido como *El grand degolador*, é um dos ícones de Pucará, um ser de atributo humano. Apresenta-se sentado, sustentando na mão direita uma cabeça humana e na esquerda uma faca. A cabeça está ornamentada com três cabeças de felinos e os traços humanos zoomórficos representam frieza. Diferentemente dos Incas que têm no sol seu deus máximo, para a cultura *Pukara* o deus máximo é o homem degolador; *Hatun Nakaj*. A morte presente em muitos ritos andinos chega a sua máxima no sacrifício humano. *Hatun Nakaj*<sup>71</sup>, o degolador, é um dos maiores ícones de Pucará juntamente com *torito*.

---

<sup>71</sup> O degolador, entretanto, não é excessivamente produzido na cerâmica como o *torito*; o sacrifício ritual é encenado por estudantes durante festas da escola no centro cerimonial *Kalasaya*.



Pintura de Hatun Nakaj na Alcaldia

A morte ritual na cultura *Pukará* estava no sacrifício de uma mulher virgem, a donzela, que é oferendada aos deuses no cume das montanhas sendo também incinerada.

- Estrela de felinos onde é observada representações do *Tiahuanacu*. Na estrela de felinos estão presente quatro felinos na parte superior e inferior.



- A estrela antropomórfica feminina é uma escultura com atributos femininos. Em posição ereta com braço esquerdo sobre o peito e o direito sustentando um objeto. A cabeça está ausente.



- Estrela de *suche*, este foi um peixe muito cobiçado e o mais nutritivo da região andina, anterior à trucha e ao peixe-rei, o *suche* foi exterminado pela trucha e já não existe.

- 



Segundo Huargaya<sup>72</sup>, a serpente também é um animal representativo da cultura *Pukara* - representa o deus trovão. No período de chuvas, o altiplano em meio a trovões e granizada recebe muitos raios e pela à ausência de pára-raios, muitos camponeses são carbonizados. Simbolicamente, o raio é a serpente.

- Estrela de *Caluyo*: tem essa denominação em virtude da localidade onde foi encontrada; apresenta cabeças de felinos, aves ornamentadas com plumas.



- O sapo em culturas antigas representa o reino da terra, abundância, riqueza. Até hoje, acredita-se que o sapo traz fartura.



---

<sup>72</sup> Entrevista em 03-10-2007

- Ao felino são atribuídas qualidades de fúria e agilidade que deveriam ser tomados como exemplos pelos humanos.



De acordo com informações do museu de Pucará, o culto ao felino aparece desde épocas muito antigas em diversas culturas andinas; geralmente, vinculado ao aspecto de cultos religiosos.

Los motivos felínicos muchas veces son antropomorfizados, es decir figuras humanas con atributos felínicos. Esta relación hombre- naturaleza es importante pues muestra probables modos de comportamiento social. En la época Pukara la representación de felinos aparece en la cerámica fina, probablemente de la clase sacerdotal que ejercía el control. La manera de comportarse de un felino muchas veces puede ser tomado como ejemplo para los humanos, aunque también su fúria y agilidad pueden haber sido motivos de temor, por ese su representación a manera de deidad. Informações; Museu de Pucará.

De acordo com Gracia, (2006, p. 160), o felino é fundamental, a célula primordial, a unidade estrutural de todas as representações da arte *Chavin*, representante das forças da natureza.

Dentre as deidades cultuadas na cultura *Pukara*, o felino ocupa lugar especial. Sua importância é observada não só nos *Pukaras* e nos *Chavin*, mas em todo o território andino; é ele o representante do grande orgulho do povo andino: o lago Titicaca.

Para Langue Loma (2004), titicaca é uma palavra *aymara* que se decompõe em: *titi*- felino, puma, e *kaka*- peixe de grandes escamas sagradas.



O felino, na figura do puma, foi o símbolo mais importante da civilização *Tiahuanaco*, assim como de muitas culturas peruanas, dentre elas a *chavin*, como também de outras culturas americanas, Además es ostensible que todas las insitentes representaciones de este animal, ya sea en arcilla, textiles y en la piedra, casi siempre muestran en caracteres relevantes, su cola levantada sobre la espada y dirigida hacia la cabeza, tal como esta, el puma gigante del titikaka<sup>73</sup>. Lague Loma (2004, p. 65).

O Titicaca ou lago sagrado como é conhecido, é o lago navegável de maior altitude no mundo, abrangendo os territórios peruano e boliviano. Geograficamente, está situado nas coordenadas de 15° 13' 19" e 16° 35' 37" de latitude sul e entre os meridianos 68° 33' 36" e 70° 02' 13" de longitude oeste, a uma altura de 3810 msnm, com uma superfície média de 8560 km e 36 ilhas. A mais importante, das ilhas é a do Sol no Peru e ilha da Lua, na Bolívia; suas águas são tropicais, porém frias com uma profundidade de 284 km. Este lago está separado do oceano Pacífico por 250 km.

O Titicaca, de fato, foi uma das imagens mais surpreendente quando na minha chegada a Puno. Ainda no ônibus, observei mulheres e homens arando a terra com carro de boi, algumas pastorando ovelhas em meio a casas de barro.

Ao Titicaca são atribuídas as insígnias de lago Sagrado, lago do Mistério. Para Lague Loma, os povos mais antigos acreditam que o Titicaca teve origem no dilúvio universal, momento em que marés gigantes devastaram e soterraram muitas cidades. Os lagos da cordilheira seriam vestígios do dilúvio.

Nas palavras do autor,

Quando la civilización atlante hajo las gigantescas mareas del oceano que hoy lleva su nombre(atlántico) de la misma forma que la raza de los gigantes lêmures-millones de años antes-lo hizo bajo las aguas del pacifico por la acción volcanica o fuego interno de la tierra; no solamente fue protegido un "pueblo selecto" la semilla humana, sino que las cosas valiosas logradas durante su vigencia a través de siglos y erlander, es decir, el conocimiento las artes y las ciencias, la substancia principal, se conservaron " para el principio de una nueva cultura " de la humanidad, pues ninguna civilización principia por si misma. No hay evolución que principie accidentalmente y que proceda mecánicamente. (2004:72).

---

<sup>73</sup> Pesquisadores atestam que o lago Titicaca, visto do espaço, tem o formato de um puma.

Na versão lendária, o lago Titicaca foi o lugar de refúgio do sol e dos deuses, onde Noé, *Nokke*, e onde o povo escolhido permaneceu. Da arca de Noé, feita de pedra viva, saíram *Manco Capac e Mama Oclo*, os fundadores do mundo<sup>74</sup>.

A ideia da imersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. Com efeito, a água implica morte e renascimento.

O contato com a água supõe sempre uma regeneração: de um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”, de outro porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. A cosmogonia aquática corresponde no nível antropológico – as hilogenias, as crenças segundo as quais o gênero humano nasceu das águas. Ao dilúvio ou a submersão periódica dos continentes (mitos de “atlântida”) correspondem no nível humano, a “segunda morte” da alma( a “umidade” e leimon dos infernos etc..) ou a morte iniciática pelo batismo. ( ELIADE, 1991, p.152).

Advindos do lago Sagrado os irmãos, *Manco Capac e Mama Oclo* saíram para formar um grande povo. Eles caminharam vários dias com um bastão de ouro em busca de um lugar sagrado. Conta a lenda que neste lugar o bastão seria completamente cravado. Cuzco foi o lugar sagrado escolhido, onde o bastão foi cravado, formando o império dos Incas.

### **3.4. Los Incas**

Muitas controvérsias envolvem a formação e desagregação da Civilização Incaica no Continente Sul - Americano.

A falta de documentos escritos faz com que as histórias sejam duvidosas e ou muitas vezes controvertidas, o que leva alguns pesquisadores a duvidarem de fatos e acontecimentos que supostamente marcaram a passagem dos Incas no Continente Sul-Americano.

Se a ausência da escrita põe em dúvida alguns fatos da história incaica, por outro lado, a litoescritura, como também a presença de templos e de artesanato em cerâmica e tecido, deixou um legado vastíssimo que serve atualmente de substrato de pesquisa para arqueólogos e antropólogos.

---

<sup>74</sup> Durante a pesquisa vivenciei junto a população local, a encenação da saída de Manco Capac e Mama Oclo do Titicaca. Isto acontece no dia do aniversário de Puno. Uma grande festa, com inúmeras danças e fantasias acontece durante o dia. *Manco Capac e Mama Oclo* saem em cortejo pelas ruas de Puno até o colégio onde acontece o sacrifício da alpaca.

Como bem afirma (OLIVEIRA & FIALHO 2004, p. 07), os vários meios de guardar a memória dos acontecimentos foram identificados na cerâmica, nos tecidos chamados *tocapues*, nos cantos que tinham significados de narrar feitos por meio de sua literalidade. A falta de uma escrita não foi obstáculo para os Incas guardarem e recordarem seu passado.

O estudo da magia e da religião incaica também é uma importante fonte de pesquisa. Uma vertente valiosa de dados são as crônicas do sec XVI e XVII, onde os pesquisadores procuram mediante a arqueologia e a documentação colonial, compreender aspectos da organização social e cultural dos povos que ocuparam o território sul-americano em séculos anteriores.

As crônicas do século XIII foram obras elaboradas para narrar a biografia do monarca, onde se salientavam as virtudes e proezas, seguindo uma ordem cronológica. Com a descoberta da América, as crônicas passaram a ser documentos que traziam preciosas informações sobre o dito Novo Mundo. No século XVI, com a descoberta do Novo Mundo, as crônicas passaram a ser documentos oficiais que descreviam os acontecimentos oficiais e cotidianos. Os famosos diários de viajantes, apesar de arraigados na visão de quem os escrevia, são uma fonte valiosa na tentativa de compreender a estrutura social e ou política dos povos que habitavam o Continente Americano antes do descobrimento.

O Inca Garcilaso de la Vega, mestiço de inca com espanhol, é um importante fonte de pesquisa; seus escritos têm forçado material para muitas publicações, como *História da Conquista*.

Alguns diários, além de trazerem narrativas sobre a paisagem e aspectos físicos da região, também traziam imagens, mostrando que os cronistas eram testemunhas oculares.

É importante salientar sobre tais relatos, assim como já foi observado por alguns críticos, que os textos trazem uma 'verdade' contextual e pessoal, pois, o escrito defendia interesses específicos do grupo a qual pertencia, fosse ele colonizado ou colonizador.

Os responsáveis pelos relatos eram religiosos ou soldados, cujo objetivo maior era obter o máximo de informação com intuito de colonizar, o território que acreditavam ser o *el dourado*. O documentário *The blood of the Sun god* apresenta os

espanhóis como saqueadores cujo objetivo central foi explorar inescrupulosamente o ouro, para os Incas o sangue do deus Sol.

Os estudos arqueológicos apontam que uma série de outras etnias antecederam os Incas, como os *Chavin*, *Moche* e *Chimú*, que tiveram, inclusive, destaque na produção de cerâmica.

De acordo com a historiografia, os *Chavín* foram a base das culturas *Moche* e *Nasça*, as mais elevadas antes do surgimento das culturas *Tiahuanaco-huari*. O desenvolvimento das técnicas de cerâmica, ou a pintura de tecido, assim como outras atividades, surgiram em meio a uma profusão de culturas que faz da cultura Inca a herdeira direta.

Por meio de vestígios arqueológicos, os pesquisadores afirmam que os Incas tiveram uma duração aproximada de 300 anos, estendendo-se do Equador até a extremidade do Chile.

As diferentes lógicas que regiam o mundo europeu e dos habitantes do Continente Sul-Americano foram, desde o dito período do descobrimento, fontes de inúmeros erros e equívocos.

No citado documentário, o que desencadeou a captura do líder Inca Atahuapa, teria sido o fato de este ter jogado no chão a bíblia oferecida pelo colonizador como um dos primeiros gestos de catequese, mas também de aliança. Para os Incas, povo ágrafo, a bíblia não tinha o menor significado.

Outro impasse é sobre a concepção do *Tahuantinsuyo* como Império Inca , porquanto a expressão império não diz respeito à realidade da organização social dos Incas.

Um dos maiores nomes sobre a história dos Incas no Continente Sul - Americano é Garcilaso de La Vega (mestiço de uma nobre Inca e um capitão espanhol). Garcilaso é um suposto responsável pela verdadeira história dos Incas. Para ele,

As gentes daquele tempo viviam como feras e animais brutos, sem religião nem polícia, sem cidades nem casa, sem cultivar ou semear a terra, sem vestir ou cobrir suas carnes, porque não sabiam tecer algodão nem lã para fazer o que de vestir (...) Nosso pai, o Sol, vendo os homens tal como estavam (...) teve piedade e lástima e enviou do céu à terra um filho e uma filha para que doutrinassem as gentes no conhecimento de nosso pai, o Sol, para que o adorassem e o tivessem por Deus e para que lhes dessem preceitos e leis dentro das quais vivessem como homens em razão e urbanidade; para que habitassem em casas e povoados, soubessem lavrar as terras, cultivar as plantas e colheitas, criar o gado, os frutos da terra como homens racionais e não como bestas (...) Nosso pai, o Sol, pôs estes dois filhos no lago Titicaca

(...) e lhes mandou que fossem por onde quisessem e parassem para comer e dormir, tentando fincar no solo uma vara de ouro (...) que lhes deu como sinal de poder (...) Onde aquela vara de ouro se fincasse com um só golpe na terra, sumindo dentro dela, ali queria o Sol, nosso pai, que parassem e fizessem seu assento e sua corte" .

Outros pesquisadores, como o professor Waldemar Espinoza Soriano <sup>75</sup> , assinala que "a etnia Inca não era outra coisa senão uma caravana de imigrantes fugidos de Taipicala, que por volta dos fins do Século XII de nossa era conseguiram escapar de lá em busca de refúgio em terras localizadas ao norte de seu habitat original" .

Os *Aymaras* teriam avançado chegando até a borda sul do titicaca dando origem ao reino de Lupaca (hoje Yunguyo, Juli e Copacabana, nas margens bolivianas do lago) e ameaçando invadir as ilhas em balsas de totora<sup>76</sup>. Os rebeldes foram de embarcações até a cidade de Puno.

Conta a história que os rebeldes seguiram em busca de um lugar seguro até chegar a Cuzco. Em Cuzco combateram outras etnias para permanecer, onde nasceu Manco Capac e Mama Oclo.

Felipe Guamán Poma de Ayala assevera que a cidade de Cuzco foi inicialmente chamada de Acamama, que quer dizer mãe da *chicha*<sup>77</sup>, posteriormente Cuzco, ou seja, umbigo. Confirmando as informações de folhetos e guias turísticos, o Inca Garcilaso de la Vega afirma que "os reis incas dividiram seu império em quatro partes que chamaram Tahuantisuyo, o que quer dizer as quatro partes do mundo" onde Cuzco é o centro.

Sobre Cuzco ser o 'centro' também há imprecisões, pois, antes da implantação do *Tahuantinsuyo*, o território estava dominado pelos imigrantes Taipicala, não passando de um pequeno vale, logo, é improvável que Cuzco, já naquele período, fosse o centro do mundo, como explicam os registros.

Outra versão é apresentada por Victor Angles Vargas, em *História del Cusco Incaico*, onde informa que a nomeação de Cuzco vem de *q'osco*, relacionada com a chegada de *Manco Capác* ao vale do *Watan'ay*. A palavra *q'osco* é o marco de posse que identifica a chegada de *Ayar Auga*, que se converteu em pedra.

---

<sup>75</sup> Professor da Universidade Nacional Mayor de San Marcos, em Lima, Peru, e membro do Institute of Andean Studies, de Berkeley, Califórnia<sup>13</sup>, "a leitura de documentos dos Séculos XVI e XVII, uns publicados e outros inéditos".

<sup>76</sup> Vegetal existente na região e utilizado pela cultura Uro para construir frágeis balsas e moradias.

<sup>77</sup> Bebida regional feita de milho mascado e fermentado

O cronista espanhol Juan Diez de Betanzos, soldado espanhol e intérprete de Francisco Pizarro, é bastante claro em sua *Suma y Narración de los Incas*, de 1551: ao descrever a cidade e sua origem, registra que "o povoado que os moradores chamavam Cusco desde a antiguidade e que não sabem o que quer dizer".

Antes da chegada de *Manco Capac*, o vale de Cusco já estava habitado por pequenas etnias. A mais antiga parece ter sido a dos *Hualla*, originários do sul da cidade atual, mais à frente confederados com os *Sahuasera*; a seguir, vieram os *Antasayac* e os *Alcahuisa (ou Ayacucho)*, os quais também se confederaram.

A história do Estado Imperial Inca (*Tawantinsuyo*) pode ser dividida em duas etapas. A primeira data dos fins do século XII até o ano de 1438, é o período das origens quando ainda não havia um império. O segundo período é expansivo de *Pachacútec* que corresponde à formação, desenvolvimento e consolidação do Estado Imperial do *Tawantinsuyo* por meio da unificação política do mundo andino, teve uma duração de 95 anos, até 1533, ano em que foi destruído pelos espanhóis em colaboração com outras etnias da costa e da serra.

Deste modo antes de formar o dito império Inca, seu suposto fundador, *Manco Capac*, enfrentou diversos outros grupos<sup>78</sup> subjugando-os, inclusive, casando-se com as mulheres de seus adversários.

A observação de elementos como a culinária, as danças e o artesanato andino, isto é, a cerâmica, a textilaria, dentre outras formas de expressão, apresenta uma profusão de formas, cores e imagens veladas de significados compartilhados e reinventados. Os templos e as atividades manuais são legados que reverberam a grandiosidade das Civilizações antigas em meio ao mistério.

---

<sup>78</sup> Estas pequenas etnias, com que Manco Cápac se defrontaria ao chegar ao vale de Cusco, ao que indicam os registros de época, estavam por ser assimiladas pelos reinos *Colla*, *Ayarmarca* e *Pinagua* — ou pelo reino Ayamarca-Pinagua, no qual os primeiros representavam Anan e os segundos Urin, as parcialidades desta etnia. Este reino, por sua vez, teria sucedido aos Huari, hegemônicos na região até 1100 d.C., e os chefes Ayamarca recebiam o nome genérico de Tocay Cápac, detendo mais poder do que os chefes Pinagua, genericamente Pinagua Cápac. Os Ayarmaca tinham sua pacarina (de paq'areq, lugar de origem) ao noroeste de Cusco (hoje Yucai ) e provavelmente um de seus Tocay Cápac, chamado Ayar Auca, por Manco Cápac, foi o fundador da cidade de Acamama e quem deu-lhe o nome de Cusco. Manco Cápac, após conquistar o vale e ocupar suas terras, aliou-se aos Alcahuisa e fez construir na região dos Sahuasera o Inticancha ("cercado do Sol", em *quechua*), seu templo e vivenda, proclamando-se líder militar judicial, político e religioso a um só tempo e, portanto, não restaurando a diarquia. Tomou como esposa as mulheres dos chefes oponentes mortos em batalha e as filhas dos chefes oponentes que sobreviveram, ordenou a ampliação da cidade conquistada, iniciou a organização de plantações e começou um hábil trabalho de convencimento ideológico, que apontava os recém-chegados, autodenominados Incas (título nobiliárquico que já vigorava em Taipicala), como enviados pelo deus-Sol para ordenar e civilizar os aldeões e camponeses locais.

A forte crença popular nos seus deuses faz com que as diversidades sejam o aspecto mais notável e as refrações, apesar de existentes, acontecem sobre uma matriz identitária arraigada. O mistério que envolve os Incas e os seus predecessores é uma fonte inesgotável de pesquisa e atrativo de um país que se orgulha de ter sido o berço de uma das civilizações mais antigas da América Latina.

### 3.5. La Santa Tierra Pachamama.



"El culto a la Pachamama, la tierra sino que es el centro de su existencia, la fuente de vida y de su organización social, es el nacimiento de su cultura y se puede sintetizar que la tierra ellos es la vida misma" Gamio ( 2005,p.22).

Em Salta, *Pachamama* é representada pela imagem de uma mulher de cabelos longos, sentada, com filhos nos braços, amamentando-os. Em seus pés, pequenos vasos preenchidos com milho, batata, coca, arroz etc... Foi comum encontrar esta imagem em miniatura, assim como em tamanho grande, simbolizando a fartura na colheita e a prosperidade na vida.

Nos centros comerciais do Departamento de Puno, assim como no mercado dos *brujos* em La Paz, observei a excessiva presença de objetos que eram oferecidos a *Pachamama*.

Pacotes de oferendas<sup>79</sup>, as chamadas mesas de *Pachamama* contêm ingredientes diversos. Em poucas porções, estão açúcar, arroz, milho - embalados em papel. Em plástico transparente estão as balas açucaradas em cores e formatos variados, biscoitos, um pedaço de lã de alpaca, lhama ou vicunha, e gordura. Compondo a oferenda, há ainda, vinho, álcool, flores e, obviamente, coca que são vendidos à parte. Os produtos coloridos (as balas açucaradas), juntamente com uma moeda encoberta com papel dourado e figuras de personagens da TV<sup>80</sup>, são colocados junto com o pacote de alimentos. As balas açucaradas assumiam formas diversas - carros, TV'S, rádios, casas, sol, lua e muitos outros, tornando o pacote colorido, o que é importante para *Pachamama*.

O valor do pacote está relacionado com a qualidade e a quantidade dos produtos e obviamente aos tipos de pagos<sup>81</sup>. Os fetos de lhama, alpaca, porco, vicunha, e até de vacas, também fazem parte das oferendas, podendo ser frescos ou secos, como se estivessem empalhados, e em tamanhos variados. Segundo os vendedores, os fetos são comprados dos criadores do campo, tais fetos são resultantes de aborto natural e precisam voltar à santa terra em forma de pagos para que voltem e consigam se desenvolver plenamente.

Das pequenas comunidades que conheci no Departamento de Puno, o Pago a *Pachamama* era algo praticado com frequência e naturalidade, sendo uma forma de pedido e ao mesmo tempo de agradecimento.

Os grandes festejos geralmente são iniciados com o pago, em que a lhama ou alpaca é sacrificada em praça pública. Como citei anteriormente, observei<sup>82</sup> dois pagos à terra: um em *Tintiri*<sup>83</sup> e outro no aniversário de Puno.

---

<sup>79</sup> Os pacotes de oferenda são diversos e seguem a necessidade do pagante. Todos os produtos podem ser comprados separados.

<sup>80</sup> Certa vez observei o senhor Madruga do seriado mexicano, Chaves.

<sup>81</sup> Há pagos para agradecer e pedir fartura, mas há também pagos para cura de doentes, pessoas que estão com alma adoecida.

<sup>82</sup> Meu percurso até Tintiri foi feito sozinha. Antes de ir alguns amigos fizeram alusão ao perigo de ir só por causa do Karisiri. Karisiri é um ritual onde se faz dormir a vítima e retira-lhe sangue e gordura, posteriormente se faz um pago à terra com o sacrifício da vítima. As advertências a minha pessoa veio do fato de existir um filme bastante divulgado na região que retrata a estória de uma repórter de Lima que fora raptada. Neste ritual, são utilizadas, pessoas de pele branca podendo ser estrangeiras. Até então, não havia assistido ao filme ou sequer lido algo sobre o assunto. Após ter assistido o filme e lido



Em *Tintiri*, comunidade situada no Distrito de *Azangaro*, anualmente acontece um grande festival de dança. O local da realização do festival fica distante do centro urbano, atrás de uma grande igreja de barro com túneis subterrâneos.

A festa, embora conte com apoio de autoridades locais, é organizada por pessoas de várias comunidades<sup>84</sup> que apresentam danças e vestimentas específicas de cada lugar, tornando o evento algo muito festivo, colorido e diversificado. Os ambulantes complementam a atmosfera do evento com comidas típicas. A festa é apresentada com um microfone e duas caixas de som, única estrutura montada. As apresentações acontecem numa grande área aberta, cujo tamanho equivale a um campo de futebol, sob um sol escaldante.

O sacrifício da alpaca acontece nesse espaço, sendo o primeiro grande ato da festa, uma forma de pedido para iniciar os festejos, um modo também de expressar o respeito a *Pachamama*. No caso dos pagos individuais, primeiramente é feita uma consulta na folha da coca, que indica os caminhos.

Flores Uchoa (s/d) observa que a palavra respeito, emprestada do espanhol, é fundamental no mundo andino. Respeito a tudo: aos vales, às montanhas, para se cultivar a terra, tais entidades são percebidas como alteridades que interferem na vida sendo eles humanos e não humanos.

Nos Andes, um animal para ser sacrificado tem seu rosto direcionado ao sol, portanto, os festejos também começam com o pedido de permissão.

### 3.5.1. O pago a Santa Terra

Voltando ao pago de *Tintiri*, inicialmente, abre-se uma grande cova. Enquanto isso, quatro garrafas de cerveja, vinho, juntamente com incenso numa pequena tigela de barro, são levados ao centro da quadra.

O ritual começa com o animal (neste caso, alpaca) bento em *quechua*, pelo curandeiro; concomitante a isso, é derramada cerveja sobre o animal, fazendo-o beber um pouco. Logo em seguida, homens o deitam no chão e cortam-lhe a cabeça; parte do sangue é aparada num copo para que seja jogado de forma ritualística no centro da

---

artigos sobre *Karisiri*, observo que as advertências dos amigos, embora em tom de pilhéria, eram a mais pura realidade.

<sup>83</sup> A distância da quadra e a multidão ao seu redor atrapalharam uma descrição densa deste ritual.

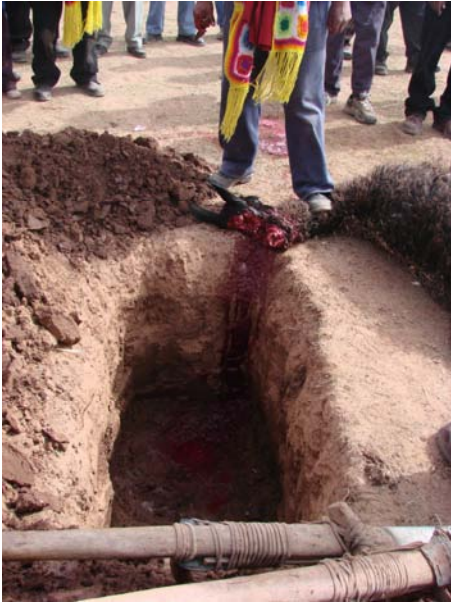
<sup>84</sup> Apesar da quantidade de pessoas, não observei turistas ou pessoas de fora. Fotógrafos locais registravam o evento. A única aparente turista era a relatora deste trabalho.

quadra; novamente mantras em *quechua* são proferidos. Finalmente, o animal sacrificado e seu sangue são jogados e enterrados na cova.

A fotoetnografia do meu arquivo apresenta o que foi possível captar do pago em Tintiri:







Santa terra, *Pachamama* é a deidade mais referendada em Pucará e nos distritos adjacentes, estando presente não só em cultos e momentos religiosos, mas também em todas as circunstâncias do dia a dia. Nos bares, por exemplo, a primeira dose do trago é oferendada a *Pachamama*.

Na perspectiva andina, *Pachamama* é responsável pela colheita farta e procriação dos animais, portanto, é uma entidade generosa que dá aos homens condições de uma vida próspera, sem doenças ou pragas. Por outro lado, por se tratar de uma entidade com atributos humanos, *Pachamama* também se enfurece e sente fome. Sua insatisfação é expressa na infertilidade dos rebanhos ou na existência de pragas que interferem na boa colheita. Para que tudo ocorra bem, é preciso que se realize periodicamente pagos, que são formas de alimentar a santa terra que os alimenta. Os pagos são feitos com os pacotes de oferendas ou sacrifício das lhamas e ou alpacas, que também são variados na forma como são realizados.

No Departamento de Arequipa, no *Valle del Colca*, acontece o *chincachi*,<sup>85</sup> antigo ritual dos criadores de lhamas e alpacas. Nas terras altas, a agricultura é inviável, fazendo com que as lhamas e alpacas sejam o principal meio de transporte e de subsistência. Destes animais, os homens consomem a carne e a gordura.

Durante a realização do *chincachi*, o sacerdote cerimonial reúne toda a família e objetos sagrados que são postos sobre um poncho no terreiro. O *chincachi* é uma forma de pago à terra, acontecendo uma ou duas vezes ao ano.

Os participantes, após beberem em abundância, marcam uma alpaca macho e outra fêmea com uma fita na orelha. Ao meio dia, outro animal é escolhido, agora para ser sacrificado. Normalmente, é escolhida a alpaca mais gorda. Após posicionar sua cabeça em direção ao sol, e de a mulher colocar um pano na face do animal, o curandeiro faz um corte na barriga do animal e busca com este, ainda em vida, seu fígado, retirando-o e oferecendo-o a terra juntamente com o sangue.

Logo em seguida, as alpacas e as lhamas que estavam presas no curral passam sobre os objetos sagrados e, enfim, são novamente soltas sobre as montanhas.

Devo admitir que a observação dos dois pago - um *in loco* e o outro assistido em vídeo mexeram com meus brios ecológicos, o que me faz pensar que a pesquisa

---

<sup>85</sup> Este ritual foi assistido em vídeo. Para detalhes ver: *El Valle Del Fuego*, direção de Alejandro Guerrero, Producciones Arcaravan.

antropológica também é uma negociação entre os pontos de vista de quem a faz e com quem a faz, ou ainda artimanhas de convencimento de ambos os lados. Então é impossível negar meu estranhamento e sentimento de negação ao pago com animais; posteriormente, isso foi ponto de reflexões que seguem.

Philippe Descola, no artigo sobre *Estrutura ou sentimento: a relação com o animal na Amazônia*, observou que nosso antropocentrismo em relação ao antropocentrismo dos grupos amazônicos possui raízes muito diferentes.

A primeira questão observada é que a ideia de proteção e preservação com animais da Amazônia está assentada na separação entre natureza e cultura, que inexistente nos grupos. O antropocentrismo das modernas sensibilidades ecológicas contemporâneas, diz Descola, tende a atribuir direitos aos animais e deveres tutelares dos humanos em relação aos animais, entretanto, não põe em causa, de maneira fundamental, a separação moderna entre natureza e sociedade.

As cosmologias amazônicas não compartilham do dualismo moderno - humanos e animais - tais sistemas cosmológicos estabelecem uma diferença de grau, de modo que prevalece uma hierarquia, todavia os animais e as plantas são percebidos como sujeitos sociais dotados de instituições e de comportamentos perfeitamente simétricos aos dos homens (DESCOLA, 1998).

Nos Andes, os camelídeos, lhamas, alpacas e vicunhas são vistos como animais sagrados, estes antecederam o cavalo de origem europeia. Os camélideos foram os companheiros dos homens nos cumes gelados, carregando cargas e servindo de alimento. As lhamas, alpacas e vicunhas desempenharam e ainda desempenham um importante papel na vida dos povos nos Andes. Destes animais, provém a lã que os aquecem e para produção de artesanato. A vicunha é um animal de pequeno porte que vive em altitudes elevadas, sendo o mais raro e de lã mais cara. A alpaca também tem uma lã cara, se comparada à lhama e o que diferencia uma lã de outra, segundo os vendedores de artesanato local, é a qualidade. A vicunha é a mais macia de todas, juntamente com a alpaca bebê.

A textilaria e a cerâmica foram as atividades manuais mais realizadas no altiplano. De acordo com pesquisadores, estas duas atividades foram formas primordiais de comunicação e expressividade andina.

Para Silverman (1994), Os *q'ero*<sup>86</sup> em Cuzco produziram uma iconografia têxtil, usando somente lãs de lhamas e alpacas, um sistema de comunicação tão complexo quanto o têxtil da Guatemala e ou do México.

Os registros sobre a utilização das alpacas nos sacrifícios rituais datam do período pré-hispânico. Estes animais ocupam uma posição de destaque no sistema cosmológico andino, porém, se comparado ao puma, zorro ou condor, são presas fáceis. No sistema cosmológico andino os animais se reproduzem graças às dádivas da santa terra *Pachamama* que é responsável pela fartura e bonança. O pago, como denominam os andinos, é uma dívida moral e econômica, portanto se deve à terra, sendo preciso pagá-la. O pago com o sacrifício do animal não é concebido como morte, mas como pago. O pago traz em si a lógica da reciprocidade e, se não realizado, dentro do sistema cosmológico andino, implicaria a infertilidade dos animais e o fim, não só das lhamas e alpacas, mas também de toda uma cadeia interdependente. Também é preciso considerar que o sacrifício da alpaca é mais aceitável do que o sacrifício dos humanos<sup>87</sup>.

Deste modo são os pagos que permitem a continuidade da vida e o sacrifício da alpaca implica alimentar a terra, que sente fome. Ela, estando satisfeita, garante saúde e prosperidade a todos os animais.

O ato de derramar sangue na terra é uma forma de fecundá-la. Como observa Kilian,

En el mundo prehispánico, la sangre tenía como función fortalecer y hacer vivir y crecer a la gente. Sahagún expresa: sangre nuestro brotar, nuestro crecer, nuestro vivir es la sangre... llena de lodo la carne, le da crecimiento, surge a la superficie, cubre de tierra a la gente, fortalece mucho a la gente. Enterra-se a oferenda para que ela germine e renasça trazendo fartura ao mundo dos vivos (1999, p. 76).

Em Pucará, os pagos podem ser feitos em qualquer período, mas ocorrem com maior frequência em agosto, mês em que, para os pucarenhos, "*a terra se abre*". Neste mês, são realizados mais pagos no cume da montanha *San Caetano*. Os cumes

---

<sup>86</sup> Comunidade situada no Departamento de Cuzco.

<sup>87</sup> O sacrifício dos humanos, segundo os informantes, faz parte do passado "coisas que os antepassados faziam", embora alguns afirmem que os punenhos são maus, maltratam e ou mataram seus filhos. Esta fama se aplica ao aymaras. Há três anos o alcalde foi morto na praça pela população.

das montanhas são lugares liminares onde há maior possibilidade de contato com os deuses.

Ao discorrer sobre o mês de agosto no altiplano boliviano, Fernández Juárez observa que entre os *aymaras* bolivianos o mês de agosto é tido como o mês “que tiene boca”. Como assinala o autor,

En agosto es el propio mundo aymara el que aparece abierto a los encantos del pasado, aparecen los “tapados” y tesorillos coloniales, las ciudades de los antiguos *chullpas* y de los incas, así como el “oro vivo”, animales de oro que se mueven produciendo fulgores azulados la víspera del primero de agosto. La tierra está abierta, el mundo aymara proyecta sus vísceras antiguas sobre la superficie. (Fernández Juárez, 2006, p. 51).

Em Pucará, no mês de agosto, também acontecem os casamentos, pois é um período de procriação e fecundidade em que a terra se prepara para o novo ciclo agrícola.

Para o homem andino, é o pago a santa terra que garante a procriação dos animais. Se *Pachamama* não está satisfeita, os animais não se desenvolvem, são abortados quando ainda são fetos ou ficam estéreis. Para Flores Uchoa<sup>88</sup>,

La pachamama posee vida y concede vida, es origen de lo animado e inanimado. Su fecundidad, inmensidad y eternidad, hace que los frutos de la agricultura que cría, sean sus hijos, especialmente los de mayor valor cultural como el maíz, la *mamasara*, la madre maíz; la *mamakuka*, la madre coca. Revista de Antropología (s/d).

Como afirmou o ceramista, Emanuel, *Pachamama* é o que dá sentido a vida. Ela está em tudo: no céu, na terra, no ar. O barro é a maior dádiva de *Pachamama*, matéria-prima natural dada pela santa terra, para que os homens tirem dele, mais do que sustento - o sentido da vida.

### 3.6. O corpo que dança em culto à terra

A compreensão dos sistemas cosmológicos, como os pagos e a importância de *Pachamama* e outros elementos que compunham a tessitura da vida, é fundamental

<sup>88</sup> Disponível em: [sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualData/publicaciones/revis.../a05.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualData/publicaciones/revis.../a05.pdf).



para compreender a partir de qual ponto vista o homem andino lança seu olhar sobre o mundo.

Nos centros comerciais, como Juliaca, muitas lojas se dedicavam à venda de lantejoulas, fitas coloridas, brilhantina, enfim, adornos festivos vendidos rotineiramente, mas que ganhavam vida nos dias de festa. Os signos visuais, não seria ousado dizer, o luxo das vestimentas festivas, encontram pouca coerência com a retórica da pobreza. As festas seguem à risca a máxima de que é dando que se recebe.

Em Tintiri, o colorido das vestimentas saltava aos olhos. Os grupos dançavam com os pés no chão, os passos contidos e repetidos eram movimentos performados da vida no campo, do pastoreio e do cuidado com os animais. Em Pucará, dentre as minhas inúmeras observações diárias, constatei que os movimentos das danças, as chamadas danças autóctones, assemelhavam-se muito aos movimentos feitos quando se pastoram ovelhas. Em alguns casos, usam-se chicotes, nas festas estes são substituídos por fitas ou lenços, que suavizam os movimentos. O trabalho cotidiano é transformado em dança e agradecimento à terra, portanto, dança-se com os pés no chão para a santa terra.





As festividades são formas ímpares de estetizar a vida cotidiana, relacionando-a de modo evidente com a esfera cósmica: deuses celestes e subterrâneos de pedra e de barro que agenciam o mundo vivido.

A continuidade das tradições, como festas, danças e ou rituais, permanece não por mera apologia ao passado, mas por este passado presentificar-se. Nos Andes o passado e o presente estão em constante ressemantização.

É o pago à santa terra que garante fartura e saúde. Se, nos dias não festivos reina um trabalho árduo e difícil, pois, são sabidas as dificuldades pelas quais passam os habitantes que vivem a mais de 4000msnm, em dias de festa, se vivência o oposto, muita comida e bebida durante todo o dia. A dualidade entre festa e trabalho é um elemento decisivo para entender a vida social, salientando duas categorias centrais de compreensão dos Andes: reciprocidade e laboriosidade. A primeira explica a necessidade do homem andino em dar, retribuir festivamente aos deuses e aos entes próximos aquilo que recebe arduamente no trabalho/laboriosidade. Portanto, a fartura de bebida e comida nos dias de festa é uma retribuição à fartura da colheita, à procriação do gado, que são dádivas da santa terra e precisam ser distribuídas de modo festivo na comunidade.

A pujança e a fartura estão presentes em muitas festas do altiplano, tendo seu apogeu durante a festa da Virgem da Candelária em fevereiro, próximo ao período do carnaval.

Conta a historiografia que o carnaval tem origem em Oruro, na Bolívia, o antigo Alto Peru<sup>89</sup>. A Virgem da Candelária aparece numa gruta do cerro "*Pié de Galo*", em um buraco abandonado. Na mina, vivia o ladrão Anselmo Selarmino (o Nina ou *Chiru Chiru*) que roubava para repartir entre os pobres. Em um de seus furtos, foi mortalmente ferido por um obreiro, de quem pretendeu roubar seu único tesouro; entretanto, Selarmino foi levado por uma virginal mulher do povoado até sua morada. No dia seguinte, os mineiros da zona se surpreenderam ao encontrar uma bela imagem da Virgem da Candelária sobre a cabeceira da pobre cama do ladrão. Diante da descoberta da Virgem, eles resolvem rezar durante três dias no ano desde o sábado de carnaval, usando disfarces semelhantes ao Diabo no ritmo cativante da música. Desde então, durante o carnaval, eles desfilam com carregamentos de ceras, ornamentos regionais, presentes de prata para a Patrona, viandas e bebidas.

No período de 1900 a 1940, surgem as primeiras Comparsas ou Fraternidades devotas da Virgem, como tropas de diabos, para desfilar até a antiga Capela do Buraco. Estas vinham embriagadas de *chicha* e álcool. Durante estes anos, ainda não participavam meninos, nem mulheres.

Entre 1940 e 1980, rompendo preconceitos, empregados do comércio, dos bancos, mestres e até um militar se uniram ao carnaval e marcaram inovações aos futuros rumos da original entrada.

### **3.7. Predações cosmológicas**

O sincretismo religioso como forma de ocultamento das lógicas tradicionais foi algo comum em todos os países latino - americanos. Toríbio Brittes (2001) acentua que o sincretismo constituiu a inclusão da mentalidade nativa, ou seja, o povo, apesar de batizado e evangelizado, nunca deixou de venerar seus deuses e fazer seus rituais. A oralidade – estórias, fábulas, mitos – e a iconografia – litoescultura e artesanato tornaram possível a transmissão dos saberes. Na realidade, não houve só uma

---

<sup>89</sup> O Departamento de Puno e a Bolívia, até a capital La Paz, apresentam fortes semelhanças do ponto de vista de práticas culturais. A atual Bolívia era conhecida como Alto Peru. Com a conquista espanhola em 1530 os indígenas começaram a ser escravizados para trabalhar nas minas. Depois da ocupação da Espanha por Napoleão Bonaparte, em 1808, o Alto Peru é uma das primeiras colônias espanholas a se rebelar contra a Metrópole, conquistando a independência em 1825, sob a liderança de Simon Bolívar e Antonio José de Sucre (primeiro presidente da Bolívia; assim o País passa a se chamar em homenagem ao libertador Bolívar).

assimilação teológica do cristianismo e sim uma apropriação ou inclusão das divindades cristãs para permitir a sobrevivência desta cosmologia própria; guardando no imaginário, na memória coletiva a origem mítica de suas vidas, seus deuses e seus ídolos, que os identificava, tornando-se um fator de referência cultural, consistindo na força da resistência contra uma mentalidade dominadora.

Deste modo, mais do que falar de uma domesticação ou dominação dos sistemas cosmológicos pelo Europeu, é possível pensar no inverso. O catolicismo europeu não só dominou e adaptou os sistemas de crenças nativas, mas houve também uma adaptação do sistema europeu ao nativo, criando assim um novo sistema cosmológico não só europeu ou nativo, mas mestiço. Deste modo, *Pachamama* sobrevive em todas as virgens do catolicismo europeu; assim sendo, *Pachamama* é a Virgem.

En su lenguaje cultico, los aymaras suelen llamar a la Pachamama: la virgina. Al hacerlo expresan, consciente o inconscientemente, la realidad de un culto sincretico que hace puente entre el mito andino de la Madre tierra y ele mito cristiano popular de la Virgen Maria. El mito de la Virgen, madre universal de los cristanos, que tomo vida en los santuarios populares de la región, tiene claras características andinas. (KESSEL, 1992, p. 05).

Os povos pré-hispânicos adoravam astros ou seres animais. Atribuindo-lhes aspectos humanos, os Incas colocaram o sol como entidade máxima, de onde provinha toda a vida, uma heliogania. O catolicismo europeu tem em Cristo um lugar central, o filho de Deus enviado à terra para salvar a humanidade. A relação do Sol com Cristo, no sincretismo andino, pode ser visualizada nas imagens colhidas no teto da igreja de Pucará e nas cruzes presentes na colina *Puca Orcco*:



Fotos: Teto da igreja Santa Isabel Pucará-Pe



Cruz no alto da colina Puka Orcco



Cruz no alto da colina Puka Orcco

É inegável a tentativa do catolicismo europeu de substituir antigas imagens e deuses, criando correspondentes diretos. Assim as Virgens-Marias correspondem a Pachamama. Os lugares como grutas, serras, montanhas, fontes de água, que antes eram sagrados, passaram a ser o local de aparecimento das virgens; todavia também há uma apropriação do dito sistema nativo, de uma nova perspectiva que implica uma adoção da crença do Outro.

Aparecida Vilaça (2008), ao observar os processos de evangelização entre os *Wari* no rio Negro / Amazonas - Brasil, diz que a conversão *Wari* não se trata apenas da dominação, mas o desejo do grupo em se transformar no Outro e a aquisição de outra perspectiva. A adoção do cristianismo não implica a perda, mas a continuidade entre cultura nativa e o desejo em capturar a perspectiva do outro, seja ele inimigo, animal ou branco (VILAÇA, 2008).

Os antigos ritos das culturas pré-hispânicas passaram paulatinamente por acomodação ao novo sistema de crença: algumas se apresentam de modo sincrético, enquanto outras foram abandonadas. A cristianização dos povos originários, como ato político e expressão de poder, visava a subjugar práticas pagãs, considerando-as malditas.

Para os povos originários, a ideia de um deus único e completamente dadivoso não existia, pois reinava um politeísmo de deuses generosos, mas que também se enfureciam.

Os sistemas cosmológicos nos Andes resultam de uma série de predações de crenças e ritos de povos, não só pré-hispânicos, mas pré-incas. Este sistema, como fonte explicativa, dá sentido à existência e tem relação com todas as instâncias da vida.

De acordo com Bravo Guerreira (1992), com base na evangelização, os grupos andinos tiveram sua organização social modificada: os *ayllus*<sup>90</sup> deram lugar às reduções, interferindo nas relações sociais e com a terra. As doenças foram vistas como uma fúria dos deuses. Nessa situação, os povos instauraram um universo simbólico próprio, tendo como base suas antigas crenças.

Nos Andes, seja pela persistência do povo em continuar suas crenças, ou pelas dificuldades em sobreviver nas elevadas altitudes, o que torna inviável a instalação de fábricas e indústrias, preservam-se com maior fidelidade antigos ritos e crenças. Não se trata de afirmar que os Andes são lugares privilegiados de rituais originais. Longe de defender a originalidade e ou autenticidade de qualquer prática, seja ela ritual ou não, observo que as adversidades geoclimáticas, como a altitude, dificuldade de oxigênio, maior incidência de raios solares e baixa qualificação da população para o trabalho fabril interferem para a ausência de investimentos financeiros que certamente influenciaram na relação do homem com a natureza.

Vilaça (*op. cit*) observou que, entre os *Wari*, a adoção do "evangelicismo" ocorreu pela ineficiência do modelo cosmológico tradicional em um contexto histórico específico, em contraponto à eficiência de outro modelo. Nos Andes, observo o oposto, pois o que permite a continuidade de antigas práticas e crenças é a eficiência do

---

<sup>90</sup> Es la base de la estructura social andina. Allí está el crisol de la vida personalidad del indio que ha sobrevivido a pesar de la conquista, la colonia, la republica y sus revoluciones. Em muchas partes de los andes la tierra es comunitaria y es la comunidad la que asigna los pedazos que cada familia hace producir para su sustento. (SUBERCASEAUX E SIERRA, 2007, p. 30).

modelo cosmológico tradicional, embora não desconheçam novas possibilidades de crenças e tecnologias.

É a crença em determinados ritos e práticas não só locais, mas, acima de tudo, localizados em distritos e comunidades, que permite a particularidade, gerando, por sua vez, uma diversidade impressionante, que, embora esteja relacionada entre si, guardam suas idiossincrasias. Metaforicamente, é possível dizer que os andinos nunca deixaram de tomar um comprimido com chá, aliando a medicina tradicional à alopátia.

Antes de utilizarem fertilizantes e ou inseminações artificiais, os camponeses e criadores de pequenos rebanhos têm no culto a *Pachamama* a certeza da fartura. Nas feiras observei frutos pequenos se comparados aos que conheço no Brasil, como maçãs, laranjas, etc... produzidos sem agrotóxicos e ou fertilizantes que aceleram o tamanho natural do fruto. Por outro lado, quando fazem uso de produtos artificiais, os camponeses andinos o fazem de modo indiscriminado, pela à falta de informações. Esta prática, entretanto, é de uma minoria que, embora não dispense os milagres da Modernidade, não deixam de realizar seus antigos cultos.

Ainda em Tintiri, durante o festival de dança, observei cenas que parecem explicitar as questões sobre converção e predação que venho discutindo. Observem:





Por apenas um Sol (moeda peruana), este senhor faz adivinhações na chama da vela. As imagens acima apresentadas trazem uma vista parcial da igreja do lado externo, uma imagem do altar na parte interna e o senhor fazendo adivinhações na chama da vela no altar.

Estas imagens me pareceram emblemáticas para falar do processo de predação citado por Vilaça. O fato de estar dentro da igreja e no altar expressa a predação, onde predador e presa não mantêm uma posição fixa, mas cambiante, a partir do momento em que se realiza no altar a adivinhação na chama da vela, uma prática tida como pagã. Diante disso, cabe a indagação! Quem é presa e predador?

O lugar ocupado pela presa ou predador me parece movediço, as lógicas em alguns momentos permanecem separadas e outros se misturam e voltam a se separar, tornando difícil afirmar a existência de sincretismo como uma realidade permanente.

Os santos católicos ocupam um lugar central dentro politeísmo andino, são eles os correspondentes de entidades tidas como menores. As festas de padroeiras colocam em ação o sistema cosmológico nativo e o cristianismo europeu e, em alguns momentos, a fusão destas realidades.



Estes foram claramente observados por mim durante as festas. Os Andes vivenciam diariamente o que denomino de economia festiva, onde crenças e tradições são vivenciadas em meio ao trabalho.

As festas de padroeiras que acontecem semanalmente são exemplos claros desta realidade. Em tais eventos, há produção e consumo de vários produtos, imiscuídos a práticas e crenças locais. Nas festas, os participantes deixam explícito que as trocas – permuta - e as vendas fazem parte da perspectiva andina.

Para Vilaça, as vestimentas usadas durante as festas e ou rituais servem para mostrar capacidades. O sujeito não está representando ser o jaguar, ele é o jaguar, também significa dizer que o jaguar se apoderou de um corpo que anda e se movimenta conforme um jaguar.

Durante a festa de dança em Tintiri, quando os participantes apresentavam as danças, em que um era animal, e o outro caçador, as chicotadas e/ou ira do animal não eram apenas a representação. Naquele momento, animal e caçador de fato se enfrentavam, ao ponto das marcas da luta ficarem no corpo da dita presa. O corpo era o hóspede de outra perspectiva.

Conceber o corpo como hospedeiro de perspectivas o descentra como sede dos pontos de vista, pois os corpos não são apenas apropriadores de perspectivas, mas também são apropriados pelas diferentes perspectivas e não nego que haja o desejo indispensável de ser predado.

O arsenal teórico do "perspectivismo" ajuda a romper com a concepção de uma ciência que busca e/ ou alcança a verdade única, já que tudo é perspectiva.

A pesquisa de campo em Pucará foi feita sob a óptica perspectivista sem deixar, todavia, de observar os diálogos das perspectivas. A compreensão dos diálogos, fossem eles verbais ou não, foram incorporados e compreendidos como narrativas, onde objetos e pessoas falavam de si e do Outro.

**4 OLHARES CRUZADOS: OS OBJETOS SOB DIFERENTES PERSPECTIVAS**



#### **4.1. Os objetos sob a lógica do Artesanato.**

De acordo com a historiografia <sup>91</sup>, o artesanato tem início no Período Medieval, nas primeiras corporações de ofício, quando artesãos passam a produzir objetos para o mercado externo.

Antes a produção artesanal estava direcionada ao consumo doméstico. Homens e mulheres produziam para satisfazer suas próprias necessidades. Roupas e móveis eram feitos pelas pessoas das comunidades, responsáveis pelo corte da madeira, tosquiamento da lã, dentre outras técnicas de onde resultavam os utensílios domésticos. O comércio externo era praticamente inexistente, em decorrência das péssimas condições das estradas e até mesmo da acomodação do homem.

As produções dos objetos para uso doméstico seguiam o ritmo das necessidades locais, sendo desnecessária uma produção massiva, já que o homem produzia para a sobrevivência, não visava à venda e, conseqüentemente, ao lucro.

O incremento populacional modificou esta realidade, fazendo surgir as primeiras corporações de ofícios, nas quais artesãos passaram a produzir objetos para o mercado externo que visava ao lucro. Nas corporações, havia o mestre artesão e alguns ajudantes. Os mestres trabalhavam junto com os ajudantes na oficina, pois o trabalho era coletivo e a diferença entre mestre e ajudantes estava na maestria com que os primeiros realizavam as atividades. Tal maestria estava no acabamento, criatividade e / ou originalidade das peças.

O fato de o trabalho ser coletivo e de não haver regras ou leis de patentes fazia com que os artesãos, já naquele período, guardassem o segredo, tendo em vista manter um monopólio sobre a forma ou técnica descoberta.

Deste modo, a designação artesanato nasce com uma proposta mercadológica. O objeto denominado de artesanato é um produto manufaturado, cujo propósito central é a venda, sendo esta uma das perspectivas que é lançada sob o objeto manufaturado. No decorrer deste capítulo, procurarei apresentar perspectivas distintas sobre os chamados objetos artesanais, como tais objetos são capturados pelas diversas lógicas e reagem as estas.

---

<sup>91</sup> Disponível em: [www.eba.ufmg.br/.../arteartesanato/artesanato.html](http://www.eba.ufmg.br/.../arteartesanato/artesanato.html).

#### 4.1.1. Um mercado em expansão

A descoberta das Américas trouxe ao Novo Mundo uma série de trabalhadores, dentre estes, os artesãos, trazendo técnicas manuais e conhecimentos diversos que se somaram aos já existentes. Isto resultou numa miscelânea de fazeres e saberes que foi incrementada pela variedade de matérias-primas com as quais diversificaram e descobriram novas formas e técnicas.

Uma infinidade de objetos foi criada para suprir a necessidade de um mercado em expansão. A Revolução Industrial e o incremento da produção fabril trouxeram uma nova realidade aos produtos manuais. Vasos e panelas, dentre outros objetos tidos como utilitários, foram paulatinamente substituídos por outras matérias-primas como plástico e alumínio, feitos industrialmente.

Contraditoriamente, e apesar do incremento do setor industrial, a produção de objetos manuais não cessou, ao contrário, na atualidade, é um mercado em expansão.

A prática dos artesanatos sempre esteve relacionada a populações pobres, que têm nesta forma de fazer o meio de sobrevivência (PORTO ALEGRE, 1994). Inquestionavelmente, os objetos feitos artesanalmente têm uma relação econômica importante nos grupos onde são produzidos, entretanto, esta não é a única possibilidade de análise dos objetos artesanais.

A importância econômica é o primeiro fator apontado por órgãos e instituições governamentais, que dispõem de uma série de programas de incentivo e melhoria do artesanato.

Tais programas, quando desenvolvem pesquisas, dedicam esforços em análises quantitativas, engajadas em explicar e apontar o consumo e a importância econômica da atividade na vida dos seus produtores. Como afirmou Rios (1962), o artesanato tem "o papel de suprir bocas famintas". A lógica da necessidade econômica que situa o artesanato como fonte de renda, meio de vida, que faz sobreviver populações pobres em toda a América Latina, segue a mesma lógica dos que atestam sua extinção. Trata-se de um discurso unilateral que não contempla aspectos simbólicos atrelados ao fazer e ao objeto em si. Tal discurso, em sua grande parte, institucional, com ênfase no aspecto econômico, recai na retórica da necessidade de aperfeiçoar.

Todos estão de algum modo querendo melhorar o artesanato, aperfeiçoar os objetos, fazer com que estes sejam vendidos em larga escala. Até mesmo os discursos politicamente engajados dos dirigentes e representantes de associações e os próprios artesãos são enfáticos ao afirmar a necessidade de melhorar, aperfeiçoar os objetos artesanais.

A busca por essa melhoria mobiliza uma série de profissionais, dentre eles arquitetos, decoradores, engenheiros e paisagistas, que adaptam e modificam a forma e a função do objeto nomeado de artesanato.

No Brasil, multiplicam-se os órgãos e entidades, assim como as linhas de crédito para que o cidadão comum possa gerir seu negócio e o artesanato é uma das principais possibilidades que viabiliza a criação do próprio negócio. No Nordeste do Brasil, região conhecida pela produção dos mais diversificados tipos de artesanato, como rendas, esculturas, cestarias e cerâmicas, o Banco do Nordeste dispõe de uma linha de crédito específica para o artesão. Sob o argumento de melhorar, aperfeiçoar para vender mais, diversos cursos são realizados nas localidades produtoras de artesanato. Nestas intervenções, o objeto artesanal, produto originário de grupos pobres, tem que se tornar em algo que agrade o gosto de grupos detentores de alto poder econômico.

Se no Período Medieval, na Europa, o artesanato saiu da produção familiar para suprir a necessidade de um público local, tendo que ser produzido em maior escala. Na atualidade, este objeto não só supre a demanda local como também se adapta ao gosto extra local, sem deixar de levar a territórios distantes traços, identidades, marcas culturais. O artesanato é a cultura materializada.

Wallace de Deus Barbosa, em *A globalização e etnogênese: Os novos índios do nordeste e sua arte*, exprime que a retomada de alguns rituais, assim como a prática do artesanato em alguns grupos indígenas, é um movimento político de reafirmação étnica,

Uma luta simbólica pelo reconhecimento étnico que vem, já algum tempo sendo objeto da atenção de antropólogos, historiadores, do público em geral, bem como das autoridades responsáveis, tanto pela forma com que vem se desenvolvendo este processo, como pelo que representa no sentido de romper com alguns pressupostos e tradições estabelecidas, Barbosa (1995, p. 194).

Isto, entretanto, não é uma realidade dos países do Terceiro Mundo. Na América do Norte, a população indígena cresceu de 700. 000 para 1, 4 milhão com a criação de uma série de novas tribos (BARBOSA, *op.cit*).

Els Lagrou (2007) afirma que esta cultura material é utilizada cada vez mais para dar visibilidade à cultura, ancorando-se em conceitos como autenticidade e vitalidade. Nas mãos de órgãos e entidades governamentais marcadas pelo ranço folclorista, o objeto artesanal é o representante legítimo de uma cultura prestes a ser extinta, o que rende uma série de programas e apoios destinados a 'resgatar' a cultura material perdida. A retórica da perda (GONÇALVES, 2002) ganha a arena nas discussões no Brasil, principalmente quando o artesanato é concebido sob os auspícios da categoria patrimônio.

Na pesquisa para elaborar a dissertação de mestrado, investiguei a comunidade do Tope, em Viçosa do Ceará – Brasil, quando na implantação de um galpão de artesanato pelo Governo do Estado. No galpão, as artesãs passaram a receber cursos e oficinas, o que resultou num catálogo. Apesar da explícita intervenção governamental, permanecem os discursos da identidade e autenticidade como emblemas de cultura e tradição. Ao observar as peças atualmente produzidas, para o que era produzido, a diferença é expressiva, até porque a intervenção modifica a forma e automaticamente o sentido, já que os dois estão plenamente relacionados. Painéis e potes produzidos para fins utilitários passaram a ser destinados a decoração e ornamentação de ambientes. Logo, as artesãs que produzem *loiça*<sup>92</sup> no galpão deixaram de produzir artesanato para a feira local e passaram a trabalhar exclusivamente para a Central de Artesanato do Ceará, órgão ligado Governo do Estado.

A pesquisa no sítio Tope, em Viçosa do Ceará, foi importante para observar como acontecem os processos de mudança e permanência na dita cultura material, como os objetos podem servir a diferentes perspectivas.

O signo do empreendedorismo margeia todas as atividades artesanais. Tal lógica não é diferente quando é estendida à dita arte indígena analisada por Barbosa. O *marketing* desses produtos apela para uma arte não só original, mas, acima de tudo, originária, misturada a uma dose de exotismo.

---

<sup>92</sup> Expressão local para se referir a cerâmica.

Quando, porém saímos da lógica ocidental e passamos a outras formas de percepção e concepção cosmológica, os sentidos dos objetos, assim como a sua produção, se modificam drasticamente.

#### **4.2. Sob o crivo da *Agency***

Os objetos artesanais servem a distintas perspectivas, criando, a partir da sua materialidade, diferentes discursos ao seu entorno, diferentes prismas de realidade.

Nesta proposta, os significados dos objetos são mutáveis, podendo ser concebidos como artefato doméstico, arte, cerâmica, etc..., o que demonstra a importância contextual para compreender como as relações são agenciadas. Desta forma, o objeto é um índice que traz na sua iconografia aspectos velados do grupo onde é produzido.

Segundo Els Lagrou, a teoria antropológica contemporânea tem renovado interesse pela vida dos objetos, assim como das imagens em seus contextos de significação.

Por muito tempo, a Antropologia negligenciou o estudo dos objetos como fonte de significação, voltando sua atenção a temas como parentesco, totemismo, dentre outros que se destacaram nos estudos antropológicos.

Uma das questões centrais residia na tendência dos estudos em separar a estética dos objetos dos seus significados. Franz Boas foi um dos primeiros antropólogos a afirmar a universalidade do senso estético e a particularidade das manifestações tidas como artísticas. Como isso, Boas negava um evolucionismo segregador, afirmando a relatividade cultural. Para Boas, arte e cultura aparecem como categorias indissociáveis (CLIFFORD, 1988, *apud* ALMEIDA, 1998).

A Antropologia Boasiana assere o caráter significativo da arte, avançando numa perspectiva culturalista na qual a tradição tem papel fundamental na forma e no que é produzido por um grupo específico. A técnica é outro aspecto fundamental no entendimento de uma manifestação artística. Concebido como um fator ativo possui um valor estético em si mesmo, pois o julgamento da forma é também um julgamento estético.

A técnica, deste modo, é uma condição para a criação. Ao contrário dos evolucionistas, que se preocupavam com a origem e evolução das técnicas, Boas

propõe uma relação inseparável entre técnica e sentido. A técnica guarda em si, criação em que mais do que expressar o virtuosismo individual, o autor da obra pode também deixar impressos elementos inconscientes, não renegados na Antropologia Boasiana.

Em meados dos anos 1990, Alfred Gell propôs uma nova reflexão aos estudos dos objetos. Em Gell, os objetos não são pensados como representação ou herança histórica. Para o autor, os objetos têm vida, são extensões de pessoas e ocupam um lugar central no meio social.

Gell parte com uma crítica severa aos autores que relacionam a arte à estética. A estética para o autor atribui valor à forma com pretensões universalistas, algo contrário à proposta antropológica.

As discussões em torno dos objetos vão ficando acalouradas à medida que grupos específicos passam a utilizar artefatos materiais com distintivo de identidade e ou representação social. Para a Antropologia permanece a incógnita: desvendar até que ponto os sistemas cosmológicos nativos contidos nos objetos, de fato, estão relacionados à vida nativa e até que ponto se rendem à lógica mercantilista dos grandes centros urbanos. Isto demonstra o caráter cosmopolítico que deve ser levado em consideração nas análises sobre os objetos. Desconsiderar o contexto de produção, assim como não levar em consideração as forças políticas e sociais que regem os grupos produtores dos objetos, implica aprisionarem-se em análises reducionistas e unilaterais. Os objetos são nômades por natureza, podem, portanto, assumir sentidos e significados de acordo como seu *locus* de enunciação.

Quando na pesquisa de campo em Pucará, participei de uma reunião junto aos artesãos e ONG'S que incentivam o aperfeiçoamento da cerâmica no Distrito, um dos artesãos citou a necessidade de todas as casas terem o *torito* de Pucará sobre o teto, como forma de enfatizar o Distrito como lugar de origem do *torito*. Nessa mesma reunião, a dirigente de uma das ONG'S que atuou em Pucará em cursos de aperfeiçoamento indagou sobre a não-utilização da estrela de sete raios como *ícone* da cidade, tendo em vista sua maior antiguidade, se comparada ao *torito*.

Estes questionamentos fomentaram minhas indagações em torno do *torito*: o que esse objeto fala do Distrito? Como se sedimenta em ícone? O uso do *torito* no teto das casas vem de fato do passado, ou é algo recente? A retomada do uso do *torito* é



apenas uma estratégia de divulgação, uma forma de enfatizar Pucará com lugar originário do *torito*? O *torito* é um patrimônio cultural de Pucará, ou uma peça de arte?

Cerâmica, arte, patrimônio, estas são algumas das macrocategorias que tentam explicar os objetos. Contudo é possível afirmar que para além daqueles que o tem apenas como mercadoria de troca, arte, patrimônio, os objetos sejam eles artesanais ou não, demarcam momentos da vida, pois não é à toa que marcamos acontecimentos e ocasiões importantes com a troca de objetos. Seguindo os princípios fundamentais da Economia os objetos enquanto bens esgotáveis visam satisfazer nossas necessidades infinitas.

No que concerne à compreensão dos objetos sob a categoria da arte, a já citada negligência antropológica em torno dos objetos foi estremecida com a polêmica afirmativa de Gell de que a Antropologia é essencialmente *antiarte*, propondo, assim, uma nova abordagem aos estudos sobre os objetos. Gell observa que as abordagens que privilegiam os aspectos estéticos dos objetos não estão propondo uma Antropologia da arte. A laboriosidade de determinadas culturas na produção de esculturas, onde o virtuosismo técnico é expressivo, não produz objetos com pretensão de que estes sejam concebidos como belo ou para fins decorativos.

Alfred Gell nos diz que o importante para a análise antropológica é a agência, e a eficácia simbólica. Logo, a arte se aproxima mais da magia, pois em ambas há um encantamento tecnológico, algo que apreende profundamente o espectador, gerando neste uma ação pela agência do objeto.

Para Gell, os objetos não veiculam mensagens simbólicas a serem decodificadas, mas possuem uma agência que promove uma ação no grupo onde é produzido. Ao afirmar que os objetos na Antropologia não podem ser concebidos pela sua estética, mas pela agência, Gell contempla a capacidade da arte em transformar, não em informar sobre o mundo.

Gell baseia-se nas proposições de Peirce. Transpõe alguns conceitos, na tentativa de esboçar uma teoria da arte que compreenda o papel dos objetos e sua condição de agenciar relações sociais. Gell compreende o *index* como o resultado e /ou o instrumento da agência social. O índice é o objeto integrado num sistema de interação do artista ou artesão com o destinatário do objeto (*recipient*); o protótipo e as entidades, concebidas por uma operação de abdução. Nesta relação, o paciente, observador, torna-se agente pela ação que recebe.

O artista é responsável pela existência e pelas características do *index*, produzindo uma iconografia, o signo, que, portanto, não é arbitrário; o *recipient* ou destinatário do objeto – aquele em relação ao qual os *indexes* exercem a agência, ou sofrem a agência. Cada termo se torna agente ou paciente num sistema de interação, no qual a dinâmica se funda na intencionalidade; as posições não estão fixas. O objeto ou índice é um ponto central da relação entre o agente e o paciente, uma relação fundada sobre o ato de ver e o ato de ser olhado. A posição de observador é integrada à estrutura da agência.

A fascinação pelos objetos de arte, presente em muitos contextos, ilustra como o objeto aparece na forma de agente, provocando no espectador uma espécie de emoção que Gell chama de *captivation*.

Assim como Els Lagrou, observo que as inferências de Gell trazem ao debate da Antropologia da arte algumas reflexões importantes. A mais relevante é o fato de colocar as relações entre humanos e não humanos (objetos e imagens), de modo equiparado, entretanto, a recusa do autor em negar a condição dos objetos em transmitir, vincular aspectos do grupo onde é produzido reduz o caráter elucidativo proposto pela sua análise.

Em seus primeiros apontamentos, Gell é radical na sua recusa em filiar arte a estética ou a semiologia. Nas palavras do autor,

This refusal to discuss art in terms of symbols and meanings may occasion some surprise, since the domain of 'art' and the symbolic are held by many to be more or less coextensive. In place of symbolic communication. I place all the emphasis on *agency, intention, causation, result, and transformation*. I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic proposition about it. The 'action' – centred approach to art is inherently more anthropological than the alternative semiotic approach because it is preoccupied with the practical mediatory role of art objects in the social process rather than with the interpretation of objects 'as if' they were texts. (GELL, 1998, p. 06).

Para Lagrou, Gell faz um uso restritivo da ideia de sentido, pois autores como Geertz e Levi-Strauss, ao salientarem os aspectos simbólicos ou semióticos da arte, não desconsideram a ação do simbolismo e sua capacidade transformadora. A crítica de Gell, entretanto, parece incidir sobre a busca em tentar entender o simbolismo aliado a aspectos como o inconsciente, e a linguagem.

A significação e o valor atribuído a peça têm importância para o autor. Isto pode ser verificado na relação com o *index* que precisa ser interpretado para que os artefatos possam ter agência. A agência dos objetos, sua ação\transformação, acontece em decorrência da capacidade de simbolizar.

Em Pucará, as réplicas de objetos pré-hispânicos por meio das imagens inscrutadas e/ou da forma nos leva a tempos remotos. As peças unitárias ou conjuntamente narram as particularidades e crenças de grupos específicos, narram também a magnificência do vivido: passado massacrado e subjulgado pelo processo colonizador.

Os objetos pré-hispânico despertam o interesse, Gumbrecht assinala que esse movimento em direção ao passado é orientado pelo desejo de alcançar realidades passadas, pelo intento de falar com os mortos.

Nas palavras de (GUMBRECHT, 1998, *apud* LONDRES, 2004),

Queremos conhecer os mundos que existiam antes que tivéssemos nascido, e ter deles uma experiência direta. Esta "experiência direta do passado" deveria incluir a possibilidade de tocar, cheirar, e provar estes mundos através dos objetos que os constituem. O conceito enfatiza um longamente subestimado (e mesmo reprimido) aspecto sensual da experiência histórica-sem constituir necessariamente uma problemática "estetização do passado".

Jean Baudrillard em *Os Sistemas dos Objetos* observou que o artesanato, incluído na categoria de objeto antigo, significa o tempo, fundando-se sobre a noção de autêntico, pois, mesmo não servindo para nada, serve para qualquer coisa.

Para o autor, mais do que uma volta ao passado, os objetos antigos dão-se como mito de origem, uma regressão. Dois aspectos são tidos como relevantes sobre o significado do objeto antigo - a nostalgia das origens e a obsessão pela autenticidade - onde o objeto é revestido da simbólica do retorno, uma carência e a tentativa de preenchê-la, de modo regressivo (BAUDRILLARD, 1997, p. 89).

Na proposição de Baudrillard, pode-se dizer que a cerâmica, de modo geral, significa tempo, retorno às origens, a busca ou permanência de uma tradição, daí sua ligação com o rural campesino, indígena, visto numa escala social como subdesenvolvido. O que não pode ser ignorado no caso da cerâmica é a capacidade desses objetos em reverberar em outras instâncias da vida: memória, história, imaginário ou na sua capacidade de emocionar. A iconografia não é apenas resultado, mas tem abdução sobre o público e o feitor da peça, portanto, tem agência.

Lima Filho & Abreu da Silveira (2005) assinalam que a imaterialidade dos bens materiais emerge de uma instância das relações dos sujeitos com o mundo social e uma simbólica das coisas que circulam, dispersando sentidos no mundo.

A Antropologia que concebe o objeto como documento, contempla sua dinâmica social considerando a circularidade e a “alma das coisas” junto às formas sociais que as engendram e dinamizam.

Os autores citados denominam de Antropologia do objeto documental aquele que materializa concepções culturais diversas, sinalizando crenças, pertencas e/ou momentos históricos. O objeto inserido no corpo social está repleto de sentidos e nexos compartilhados, sendo vivenciado pela experiência intersubjetiva num constante fluxo de sentidos. Por meio do objeto, o sujeito revisita tempos e lugares. Neste contexto, o objeto é fonte de afetos, fascinação, encantamentos. A crítica dos pós-modernos sobre a autoridade etnográfica dos antropólogos abriu espaço para uma reflexão importante sobre a produção dos textos e as diferentes formas de expressar visões do mundo. Se a Antropologia tem a pretensão de captar pontos de vista singulares, de tentar entender como, em diferentes situações sociais e culturais, seres humanos vivenciam e percebem a existência, como expressam essa vivência e essa visão (VELHO, 2000), acredito que é importante perceber os diferentes modos pelas quais essas visões são apresentadas e como interferem na vida.

Deste modo, os objetos podem ser percebidos como formas diferenciadas de captar e transmitir, concepções e crenças individuais, e ao mesmo tempo coletivas.

O potencial dos objetos em afetar o outro só pode ser compreendido de modo relacional e dependente do contexto, ou seja, não é categórico e classificatório.

No prisma da agência, a arte é pensada como um sistema de ação que age sobre o mundo social. Analisar a arte pela via da agência é a possibilidade de dar conta das mediações práticas dos objetos de arte no processo social. A agência pode se manifestar, segundo Gell, no virtuosismo técnico quando há um encantamento pela habilidade do artista, expressa no *index*. Nestes casos, há uma sacralização do artista/artesão pelo público. A obra evoca um processo técnico, alguém que a produziu e, portanto, possui um poder técnico que o transcende e que carrega na forma uma estética individual e grupal. Fora isso, Gell traz algo central: a importância do contexto no papel de direcionar os significados e sentidos dos objetos.

Os agrupamentos humanos sejam eles indígenas não-indígenas rurais e urbanos, dentre outras categorias políticas que por ora eclodem nos cenários sociais, possuem inexoravelmente a capacidade de compartilhar com objetos momentos específicos da vida.

Entre os *Kaxinawa*, Els Lagrou observou que os objetos são feitos para completar os corpos tendo seus significados modificados conforme o contexto.

Nesta pesquisa, contemplo a perspectiva dos ceramistas de Pucará, entretanto, não poderia deixar de observar que outros olhares são lançados sobre os objetos, fazendo com que as perspectivas sejam cruzadas, convergentes e ou divergentes. Os objetos de cerâmica assumem, em contextos díspares, sentidos e valores diversificados. Tais objetos estão envolvidos em relações socioculturais, circulam de mão em mão carregando na sua materialidade estórias, eles têm biografia.

Em Pucará, os objetos pré-hispânicos são exemplos da relação entre forma e ideias relacionadas a um passado fundante, velado em linhas e formas, resultando em esculturas zoomórficas e antropomórficas. Essas imagens despertam interesse e curiosidade por se tratarem de objetos recém-nascidos, mas que já trazem em si um valor de ancianidade<sup>93</sup> (RIEGL, 1984).

No capítulo seguinte apresento como acontece a produção e os diálogos das cerâmicas com o grupo pesquisado.

---

<sup>93</sup> Para Aloís Riegl o valor de ancianidade é distinto do valor histórico. No caso do valor ancianidade, os objetos podem não ter períodos históricos, mas nos põe em contato com o passado ou nos permite tal ilusão.

**5 O PULSAR DO TEMPO E DO FAZER - ETNOGRAFIA.**



Os objetos de cerâmica de Pucará, na sua corporalidade, carregam substâncias humanas e não humanas, concepções, crenças particulares e coletivas do grupo em que é produzido. A corporalidade aqui é compreendida como assim fazem os pesquisadores das ditas terras baixas sul-americanas, como algo que não se restringe a matéria ou ao humano, mas aos afetos e afecções, capacidades que singularizam cada espécie de corpo.

A cerâmica de Pucará, dentre os moradores do distrito e na região do altiplano, tem destaque pela antiguidade da atividade e pelo barro em si, como pode ser observado no depoimento: *Yo no se, pero la artesanía del distrito de Pucará es la mejor, no se si es por el barro ou si porque es muy viejo el trabajo.* (MANOEL, GUIA TURISTICO).

Neste esquema, a forma do objeto e o local onde é produzido trazem informações num jogo de abduções como nos diaria Gell. A peça para os pucarenhos, contém substâncias, comunica socialmente o passado, mesmo sendo um objeto recém-produzido, materializa, nas suas formas e modelos, significados de culturas antigas, trazendo para o presente a marca do enigma. Essas concepções são constituídas e fundadas no pulsar do cotidiano.

### 5.1. O pulsar do tempo





Casas fechadas, ruas vazias, estas cenas se repetiram inúmeras vezes durante a pesquisa em Pucará. O silêncio das casas com o passar dos dias foi salientando detalhes, que nos primeiros encontros passaram despercebidos. Faço referência á forma de construção das casas e símbolos que foram identificados e compreendidos.

Para Certeau (1994), o espaço social é o território, espaço ocupado, terra vivida. O espaço é desenhado e criado na plasticidade da experiência e das relações humanas. A ação multiplica os espaços, transforma-o em um ambiente dividido, compartilhado, convivido. O lugar é a ordem e o espaço é o lugar praticado.

A narrativa das fotografias do espaço, descrevendo habitações, estruturas das casas, formas e divisões, são importantes para apresentar o espaço vivido onde compartilhei com os moradores de Pucará momentos cotidianos quando conceitos foram elaborados e modificados.

A ausência de cores nas casas chamava minha atenção, principalmente quando observava o oposto nos dias de festa.



Não foram poucas as ocasiões em que esperei minutos até ser atendida nas vendas, pois dificilmente o vendedor estava de prontidão para atender. Os pequenos comerciantes de Pucará ao transformar parte da casa num comércio, não abandonam a produção do artesanato, tendo que executar as duas atividades. Então, dificilmente estão à espera de compradores nos seus estabelecimentos.

As casas em construções traziam no vértice cruces de palha e fitas coloridas com gargalo da garrafa, uma das formas de atrair boa sorte, uma espécie de amuleto. Os *toritos* estavam sobre o telhado de algumas casas. A referência sobre o ato de enterrar o *torito* antes de a casa ser construída também foi citada, embora em menor proporção.

Em Pucará as casas eram hermeticamente fechadas com pouca possibilidade de visualizar o seu interior. A única vista era a oficina, local por onde se adentra a casa, normalmente repleto de barro, moldes e utensílios usados na atividade artesanal. Pela rua os moldes danificados ficavam amontoados sobre os muros, criando verdadeiros paredões; muros de molde, que delimitavam e compunham a estrutura das casas.

As casas dos ceramistas de Pucará não eram apenas lugares de habitação, mas, acima de tudo, casas artesanais, construídas com o barro local, mesclado à vegetação nativa, denominada de *paja* (palha), formadas por grandes blocos: o adobe. A casa dos ceramistas, além de signo de proteção (BACHELARD, 1988), é também o espaço da criação, transformação e reprodução de objetos que trazem as marcas de quem os faz e do grupo a que pertencem.

O telhado de palha protegia a casa do sol, da chuva e da "granizada". Atualmente, muitas casas possuem o telhado de calamina<sup>94</sup>. Segundo os moradores não aquece tanto quanto a palha em dias frios, aquecendo em demasia quando no sol, nas "granizadas" produz barulho insuportável, porém não necessita de manutenção como a palha, além do que a palha é sinal de pobreza e atraso, enquanto a calamina é inverso.

O piso era de terra batida. Algumas casas já possuem piso de azulejo, como é comum em quase todo o Departamento de Puno. Ainda hoje, dificilmente, as casas

---

<sup>94</sup> Espécie de telhado de zinco.

são pintadas e, quando de adobe, mantêm a cor do barro; quando de alvenaria, permanece a cor do tijolo sem reboco.

A indústria de vidro nos últimos anos vem modificando a estética de muitas habitações do altiplano. Atualmente, não é raro encontrar casas de dois andares com janelas de vidro, embora permaneçam não rebocadas e /ou pintadas. A oficina dos artesões está repleta de peças: prontas, semiprontas, amontoadas umas sobre as outras; barro, esterco de ovelha para queima e muitos moldes. Ao lado, como extensão da oficina, está a cozinha que normalmente também armazena barro e utensílios utilizados na feitura da cerâmica. A observação do cotidiano, seus objetos de composição e constituição e como se articulam na trama, foi valiosa para entender os significados da cerâmica, como esta atividade compartilha com os artesãos o pulsar da vida.

A casa, deste modo, é continuidade da oficina, assim como a oficina é a casa, espaços das afecções<sup>95</sup>, onde corpos e objetos não se diferenciam, ocupando um lugar comum.

A casa de Dona Belineza, por exemplo, nos recebe com alguns sacos de esterco de ovelha na entrada, utilizados no dito "cozimento" das peças. No compartimento seguinte, os moldes são vazados em meio a uma infinidade de outros que aguardam o uso. A cozinha e uma sala para guardar as peças estão próximas. Dentro da cozinha, mais moldes, barro, ferramentas usadas no acabamento da cerâmica em todos os lugares. As velhas tranças de cabelo de dona Belineza, enrijecidas com barro, são caminhos que se misturam ao movimento incessante das mãos cuja primeira pele é o barro.

Os ceramistas mais empenhados em organizar a oficina, como Luzia e Lopes, reservam uma sala na entrada da casa que serve para exposição e armazenamento das peças.

Felipe, ceramista conhecido pela maestria na produção dos grotescos, organizou uma sala onde as peças estão organizadamente expostas.

O cotidiano do fazer segue uma cadência lenta de repetições, mas também de transformações. Overing (1999) ao discorrer<sup>96</sup> sobre a importância do cotidiano na

---

<sup>95</sup> Afecção, assim, é pensada como o efeito que a ação de um corpo produz sobre outro. Essa ação implica sempre um contato e indica mistura de corpos, o que não pode se realizar a distância. (DELEUZE: 2006).

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 nos faz maus observadores, fazendo com que dados preciosos passem despercebidos. Os estudos de Overning sobre os Piaroa mostraram elementos importantes sobre como o grupo compartilha elemento de socialidade e permanência da individualidade.

O cotidiano observado por mim em Pucará, apesar de vislumbrar aspectos da vida econômica, social e simbólica, não teve pretensões de estabelecer categorias de análises, mas de mostrar a cadência do dia a dia, como ele é vivenciado, e porventura alterado, e sua inegável dimensão poética na qual criador e criatura se confundem numa profusão de imagens que se materializam.

Uma cadência sutil de formas e 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 uma forma de leitura silenciosa, na qual comunguei com os ceramistas a importância do ato de calar e olhar. Estes, quando trabalham, se mantêm calados e apenas fazem.

Nos primeiros encontros a ausência da fala incomodava-me em razão da minha ânsia de colher mais e mais informações. As repetidas visitas mostraram-me que há um momento para a fala e outro para o fazer. Era importante, pois, conectar-me com o tempo de quem estava fazendo, pois seria um absurdo tentar acelerar o processo.

Durante a pesquisa etnográfica saber silenciar e dosar o olhar são posturas essenciais. De modo que não é apenas observar, escutar, escrever. O olhar e os silêncios compõem uma narrativa. Estar em sintonia com o que é observado é fundamental. O silêncio, em muitos momentos, não é gratuito ou vazio, mas rico em informações.

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

---

<sup>96</sup> Aula Inaugural ministrada no Departamento de Antropologia Social da Universidade de St. Andrews, Grã-Bretanha

uma boa dose de surpresa, camuflando os sustos que chegam ao olhar. Seguir, enfim, os velhos ditames antropológicos: estranhar o familiar e tornar familiar o estranho.

Voltando à observação do espaço cotidiano, ficou evidente para mim que a cerâmica para aquelas pessoas não era só atividade do dia a dia, mas a própria vida, uma vida anímica em que seres humanos ou não humanos se misturam à vida cotidiana, são alteridades que interferem positiva ou negativamente na vida dos artesãos.

## 5. 2. Mãos de Barro

O cotidiano de Pucará era o que posso denominar de monotonia efervescente. Segundo as ceramistas a jornada de trabalho começa cedo, por volta das 04h00min, quando o sol desponta os primeiros raios.

A alvorada pucarenha preserva o diálogo silencioso com deuses de barro e de pedra: *Apus* e entidades outras num céu azul de nuvens extremamente brancas. A experiência de vivenciar junto aos artesãos sua travessia cotidiana fez com que minhas observações estivessem no ângulo do "perspectivismo" da comprovada magia que o lugar oferece. A tomada do ponto de vista do outro é algo fundamental para discorrer sobre o ponto de vista do nativo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Pela manhã, a ausência de ruídos dava-me a sensação de estar num lugar esquecido do dito modelo de desenvolvimento vigente. À noite, os relâmpagos acentuavam a silueta das montanhas num diálogo intrigante e misterioso. Aos homens caberia interpretar os sinais de satisfação ou insatisfação dos deuses, realizando seus periódicos pagos. As apresentações dos fenômenos naturais somados à paisagem davam-me a sensação de estar num lugar onde a interferência dos deuses parecia estar presente; não crer na agência destes sobre nossas vidas, em alguns momentos, parecia-me de fato impensável.

A tranquilidade da manhã era rompida com o furor do trabalho. Das ceramistas com quem conversei, o despertar às quatro é recheado de muita atividade. O preparo do almoço era a primeira tarefa, isto já servia também como café da manhã, normalmente caldo (primeiro prato), batatas, carne e arroz (segundo prato), por exemplo.

O segundo passo era preparar a massa para feitura da cerâmica, porém anterior à preparação da massa, está a retirada do barro das minas.

### 5. 3. A retirada do barro das minas.



Segundo o artesão Jose: *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 e componentes de arcilla*

As minas apropriadas para 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 Domingo Choquehuanca. As minas maiores estão em Pucará e de acordo com o artesão Miguel, *Toda Pucará esta acentada sobre um manto de arcila*. Como os artesãos estão em constante processo de experimentação e busca de novas combinações de massa, são variados os lugares

de extração. O que determina o lugar de extração do barro é o objeto a ser produzido, por exemplo, peças utilizadas na cozinha, como panelas que irão ao fogo, necessitam de uma mistura de barro com maior resistência aos temperos. 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 utilizava uma mistura de cinco barros. Deste modo, muitos locais podem vir a ser minas, os lugares de extração são acionados de acordo com o objeto a ser produzido; assim descobrir uma nova mistura provoca a criação de um objeto, de modo que técnica e criatividade sempre caminham juntas.

Da extração, normalmente, participam homens e mulheres que tenham experiência na realização dessa tarefa. No ano em que estive em Pucará, excepcionalmente, a alcaldia havia feito uma grande extração de barro da minas de Pucará, utilizando maçanetas e caminhões para o transporte, 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, normalmente, são 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 saberes específicos, é necessário ter experiência, uma vez que são retirados caminhões de argila. No processo de extração, é cavado de dois a três metros, encontrando a primeira camada de barro de cor azul, depois a cor metálica, que poderia chamar de "chumbo"; logo em seguida, a 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 é sinal de descontentamento de *Pachamama*. Por isso, antes de iniciar a retirada da argila, o artesão deve ofertar três folhas de coca, álcool e ou vinho, evocando os *Apus*, velhas entidades, como dizem os ceramistas: *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, ai se paga.* Artesão Daniel.

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

Na cosmologia pucarenha, *Pachamama* é a entidade central, mãe da abundância e da bonança, responsável pela criação e prosperidade dos alimentos e 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 representação da insatisfação da entidade, mas a própria fúria gerando morte e destruição. Os pagos à santa terra acontecem no mês de agosto, período em que a terra se abre para receber oferendas. As três folhas oferecidas durante a extração da argila que representam *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* e *Ukhy Pacha*, são formas de pedido de permissão para adentrar a outro mundo, sendo a maneira de pedir e agradecer.

O animismo andino atribuí 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; vales e montanhas têm vida para além da manifestação biológica.

Nessa concepção, a forma 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 há desaparecido, para mi, con el dilúvio universal. Si nosotros podemos observar de la parte alta de peñon hay habitaciones hecha de piedra cuando hay lluvia el água penetra. En Puka Orcco podes observar que es una piramide. El peñon San Caetano tiene forma de leon que era el apus de la cultura Pukara; el leon indomable de la cultura Pukara en que las crias estan a su lado, se observa de la parte norte es uno leon que esta durmido com sua crias a su lado. Entrevista em: 25/10/2007.

Essas entidades vivem em esferas diferenciadas, mas interferem diretamente na vida, possuem gosto e preferências como os têm 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 feitura da cerâmica.

O território onde está assentado o Distrito de Pucará, em quase toda sua extensão, possui argila de qualidade que, se mesclada a outras, resulta em massa consistente para produção de objetos de cerâmica. As cores e tonalidades são variáveis, gerando combinações diferenciadas em cores e resistências.

Isto faz com que os ceramistas de Pucará estejam em constante experimentação o que dificultou a descrição de todas as formas de fazer.

As mudanças na composição da argila são percebidas como um *continuum* de ressignificação da prática.

Dias (2006), ao pesquisar o cotidiano de ceramistas em Goiabeiras, no Espírito Santo – Brasil, observa que as mudanças de material devem ser analisadas a 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. (2006, p. 69).

A descoberta de massas e a produção de objetos fazem com que os ceramistas pucarenhos sejam exímios conhecedores de argila, executores, inovadores de técnicas, formas e modelos de cerâmica. O conhecimento sobre cerâmica no Distrito conta não só com a transmissão de saberes familiares, mas também comunitário, e cada ceramista, além de dar continuidade aos saberes familiares, procura inovar no preparo da massa, na técnica, criando assim seu segredo. O processo de aprendizagem e 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 e muitas vezes durante o dia reatualiza um conjunto de saberes compartilhado, embora exercido individualmente em casa.

Ao discorrer sobre a dispersão de obras, espacial e temporalmente, Gell utiliza a expressão de objetos distribuídos. A exemplo da arte Marquesã, o autor observou que, apesar da mudança do contexto, a arte retém o que chama de integridade interior, mais do que uma unidade de fragmentos. Com isso, Gell não nos fala da arte Marquesã como produto de uma mente coletiva, mas de uma relação entre processos cognitivos individuais e a vida social, uma isomorfia da estrutura, gerando os objetos distribuídos, que nada mais são que o resultado da agência pessoal e a intervenção do ambiente. Nos objetos, estão as personalidades além da vida biológica. A título de exemplo, Gell apresenta o caso das esculturas *Malangan*, no norte da Irlanda, e 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 energia potencial do falecido, um repositório de efetividade social do passado.

A escultura Malangan, em outras palavras, medeia e transmite a agência entre passado e futuro. Apesar de a escultura existir apenas dentro de certas coordenadas restritas de tempo e espaço, conceitualmente, é um objeto temporariamente disperso, um objeto em nenhum tempo ou lugar específico, mas movendo através do tempo e do espaço. A escultura Malangan pode ser resumida, por fim, num sistema regional de imagens da memória socialmente distribuída.

Em Púcara, em detrimento da personalidade “espalhada” de Gell, observo uma coletividade individualizada. Embora todos estejam fazendo a mesma atividade, há uma busca em individualizar-se, seja no modelo ou 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: o barro de Púcara. Durante a pesquisa, observei que o barro de Púcara,

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 o produzido em outros lugares. Esta diferença foi verificada na fala dos ceramistas de Pucará, mas também de habitantes de distritos vizinhos, pessoas que ao falar da cerâmica de Pucará, não conseguiam explicar literalmente o real sentido da diferença contida na cerâmica de Pucará. Alguns afirmam que a distinção de Pucará em relação aos demais distritos produtores de cerâmica, vem do fato de esta atividade ser feita 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 que é somado a um barro especial quando afirmam que, "estamos assentados praticamente sobre uma mina de ouro" atrelado a este dois aspectos está o empenho pessoal de cada ceramista.

Como citei anteriormente, os ceramistas estão em constante experimentação, seja buscando novos modelos, desenhos ou combinação de argila, fazendo com que todos tenham o segredo, seja nos desenhos, na combinação da argila, modos de preparo ou até mesmo no que alguns denominam de 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*, 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.

O que pasa es que se tengo una encomienda y sa la persona que me hacho la encomienda charla com otro artesano vai hacer un valor mucho mas bajo que yo asi nuestro trabajo se va desvalorizando. Por ejemplo todo artesanía de Cuzco viene de Pucará, de la los pintam los decoram e vendem muy caro, a nosotros nada. Por eso Pucará no há progressado. Artesã Maria. Entrevista em: 09/10/2007.

A tentativa em manter ou 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 tu la pieza. Luego piensa que quiero ver como esta 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 a expressão do 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 onde 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 referem 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 produção. Embora a matéria-prima, o barro, esteja disponível ininterruptamente, alguns elementos sofrem redução ou indisponibilidade. Elementos naturais como o sol e ou 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 marcadas: seco de abril a setembro e "granizadas" em maio, junho e julho. Nos meses de julho a 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 á 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 será vendida nos meses seguintes, de chuva. Isto significa que, para os ceramistas não há tempo para cessar ou descansar, o trabalho é diário e contínuo.

#### **5.4. O pulsar do fazer**

A busca incessante de 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, en vaciado con dos no mas. Porque tiene que ver el que línea estas para el arte grotesco, uno tipo de barro. Cada línea tiene su forma de preparación de la arcilla.*

Antonio Serrano em o *Manuel de la cerâmica indígena*, (1966), denomina de complexo cerâmico o lugar onde está presente uma tradição em cerâmica. Este termo, cunhado por Willey, segundo Serrano, se refere 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 através del tiempo. Queda dentro de los limites de una cierta técnica o grupo de técnicas y, en periodos sucesivos u horizontes, la tradicion 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, onde quatro são claramente identificadas do ponto de vista da técnica utilizada. Estas são: modelado, torneado, moldado e grotesco. De tais técnicas, nem uma é tão comum em Pucará quanto o moldado.

Da janela do meu quarto, observava diariamente cerâmicas em quantidades que vinham de Domingo Choquehuanca, ou da zona rural de Pucará, em direção a Cuzco ou Lima. Os objetos envolvidos na *paja*, forma convencional de embalar a

cerâmica de grande porte na região, eram transportados em caminhões.<sup>97</sup> Estes objetos são tidos como de menor valor, embora produzidos com a mesma matéria-prima: o barro, seguindo fins utilitários. Alguns ceramistas locais denominam este tipo de fazer de *alfareria*<sup>98</sup>, em detrimento ao fazer cerâmica, que são objetos pequenos, podendo ser utilitário, porém com melhor acabamento.

Os objetos de grande porte, como potes (*chombas*), panelas, (*ollas*), jarros, (*maceteiros*), são feitos com a técnica do rolete também denominada de modelado.

A seguir apresento as técnicas de produção da cerâmica na comunidade.

#### 5.4.1. O Modelado

Ao que tudo indica, nem uma técnica exige tanto contato tátil com argila como o modelado. Nesta técnica apenas duas pessoas 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. Anterior ao modelado, está apenas o ato de esculpir em pedras.

Para isto é necessário 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 colocada até formar o objeto. Detalhes como alça ou a “boca” dos jarros são feitos a mão, utilizando pedras, farrapos, madeiras para fazer o acabamento.

---

<sup>97</sup> O transporte de peças grandes é comum. Todo o dia observava grande quantidade de cerâmica vindo de Domingo Choquehuanca em direção a Cuzco. Certo dia, umas das artesãs me informou que, além de artesanato, esse carregamento também fazia o fluxo de contrabandos de La Paz, Juliaca a Lima, Cuzco etc...; nunca pude comprovar, entretanto tal informação.

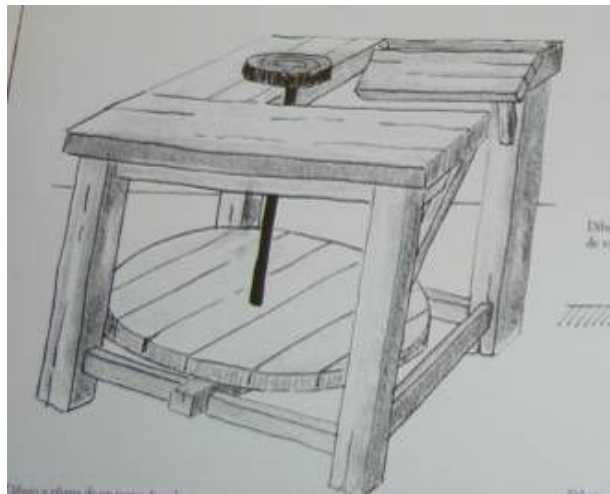
<sup>98</sup> A tradução, para o Português, de *alfareria* é *olaria cerâmica*. Os artesãos em Pucará utilizam os dois termos; *alfareria*, para se referir as peças grandes e *cerâmicas* para peças de menor porte. Essa categoria, pois, se traduzida literalmente tem perda semântica.

### 5.4.2. O Torneado

No 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 dos espanhóis chegarem ao território andino.

O torno rústico ou primitivo é movido com os pés em 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*.

Abaixo a foto oferece a descrição do torno:



No torno, a primeira forma também é um bolo conciso de massa que vai lentamente ganhando forma nas mãos do ceramista pelo movimento giratório do mesmo. O movimento, seja no torno elétrico ou o no chamado pelos ceramistas de rústico, é *continuum*, sendo responsável pelo surgimento da forma. Ao artesanato 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 a peça do torno que, recém-nascida, será secada por algumas horas até ir ao forno.

A observação do nascimento de uma peça no torno foi algo de registro difícil, pois há variações de movimentos conforme o artesão e o tipo de objeto que está sendo produzido.

Abaixo apresento as imagens no torno elétrico, com o artesão Álvaro Cutipa:











O torno é considerado uma das primeiras tecnologias para produção em larga escala 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 sua grande parte, peças utilitárias. Nas pesquisas já realizadas por mim, tenho observado que os ceramistas que produzem objetos utilitários são considerados e consideram-se produtores de algo de menor importância. Isso acontece devido a redutora classificação em distinguir arte do artesanato, em que uma é compreendida como de maior valor em relação a outra. O que tais categorias contemplam em suas observações são aquilo denominado virtuosidade manual ou o encantamento tecnológico (GELL, 1998).

Na arte, são valorizadas a riqueza de detalhes e a destreza do feitor junto à criatividade. No artesanato, está algo simples, repetitivo e sem criatividade. Esta observação, desvirtuada da realidade do fazer, não contempla outras destrezas nem criatividade, por exemplo, não contempla uma série exaustiva de acertos e erros até

chegar ao ponto desejado. No relato do artesão Martins, encontro pontos que explicitam essa questão.

Yo soy un artesano solamente utilitário de la línea más, difícil. Quando estoy haciendo una olla yo tengo que saber con que arcillas mescla, a que temperatura coser para que no se malogre. Una persona que piede una olla, macetero para uso domestico tendra certeza que la pieza no sa va ha malograr. Entrevista em 17/10/2007.

A cerâmica tida como utilitária traz em si uma estética particular baseada num conhecimento adquirido na relação com o lugar onde é produzida.

Os estudiosos de artesanato utilizam a denominação utilitário em detrimento do decorativo, deixando explícito que a dita cerâmica utilitária é desprovida de estética.

Na pesquisa em Pucará, e até mesmo no Brasil, em Viçosa do Ceará, as ceramistas utilizam a expressão: "bem-feita" "bem-acabada", como indicativo de que o objeto, mesmo sendo "utilitário", não está desprovido de uma estética que agrada ao grupo. No Brasil, as paneleiras de Goibeiras, 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: pedras, pequenos bolos de massa; *embolada* comprometem a estética e a qualidade da peça. Os exemplos citados mostram que a noção de belo não inexistem nos objetos utilitários, estando imbricada com a utilidade. As painéis não são feitas apenas para cozinhar, mas também para serem belas, de modo que as "bem-feitas" aglutinam qualidades estéticas e funcionais.

A estética, deste modo, está relacionada com a ética do grupo e seus valores particulares. Dias (2006), ao discorrer sobre a pesquisa dos objetos utilitários, observa que há poucos estudos sobre estes tipos de objetos.

Em Pucará, a painél, o pote ou a réplica de uma escultura pré-hispânica, para os ceramistas é resultante de substâncias animadas e inanimadas que vivem no objeto. Nos termos de Gell, o objeto é o índice da abdução, não é apenas um produto, mas produtor de percepções e expressões do mundo.

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. O objeto de cerâmica são índices expressivos e reflexivos sobre o grupo em que é produzido. Como citei em linhas anteriores, a opção por não tratá-los 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 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 *apapaata*”. (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, isto é, precisa estar no ponto. A descoberta desse "ponto" falado pelo ceramista é resultado de um longo processo de experimentação: erros até chegar a acertos. O ponto pode estar no tipo de barro usado, nas misturas corretas e proporcionais e também na temperatura correta para 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>99</sup> não suportar mais 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 que seus antepassados retiravam. Nunca me foi expresso a questão do tempo da queima como fator importante na resistência da peça.

Desta forma, a cerâmica utilitária tida como de menor valor econômico e, conseqüentemente, simbólico traz na técnica 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 conteúdos importantes que ajudam na compreensão da peça e do sentido de belo para o grupo.

As pesquisas sobre objetos, sejam eles denominados de arte e ou artesanato, não podem se render a macroconceitos como arte e estética. Tampouco pode arquitetar uma teoria purista que concebe apenas um aspecto dos objetos, seu

---

<sup>99</sup> Louça expressão utilizada em Viçosa para se referir ao artesanato, sendo vulgarmente chamada de *loíça*.

virtuosismo técnico ou sua capacidade em agenciar relações sociais, porém considerar como essas instâncias dialoga na elaboração do sentido.

### 5.4.3. O molde

De todas as técnicas presentes em Pucará nem uma é tão usual quanto o moldado. Os objetos produzidos com esta técnica são vastíssimos.

Os moldes, segundo os artesãos, dura em média um ano ou um ano e meio. Depende obviamente, do uso, estes são produzidos pelos próprios artesãos com matéria-prima local: o gesso.

Meu contato com molde, como salientei anteriormente, foi em Salta - Argentina. Não observei o uso de tal técnica no Brasil.

O tempo de uso da técnica do molde apresenta controvérsia entre os ceramistas de Pucará. Para alguns, esta técnica é recente, tendo, em média, trinta ou quarenta anos, enquanto outros atestam ser o molde prática antiga, advindo do período colonial.

Apesar de produzir 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, artefatos pré-hispânico, 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 o acabamento final, em que a destreza é imprescindível. Neste caso, poderia denominar de técnica mista. O molde, embora agilite a produção da réplica, não dispensa por completo o trabalho manual. Alguns ceramistas buscam criar distinção, produzindo um só tipo de objeto, como é caso do ceramista Lopes, que produz apenas *toritos*, ou Fernando, com os grotescos, mas grande parte dos ceramistas 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. Estes enfatizam o fato de

que o verdadeiro *torito* é de *Checca Pupuja*<sup>100</sup> tendo que ser feito todo a mão, um modo de desqualificar o *torito* de Pucará.

Voltando aos meus encontros com os ceramistas na comunidade, se alguns manifestavam receio em expor seu trabalho para manter o dito segredo, outros demonstravam interesse em divulgá-lo. Assim foi o caso da ceramista Berta Lopes.

Conheci Berta numa reunião na Alcaldia junto com a regedora de turismo, ONG'S e outros artesãos. Nesta mesma ocasião, marcamos a conversa na sua oficina.

A fluência de Berta e o interesse em divulgar seu trabalho foram fundamentais para o enriquecimento da entrevista, recheando-a de detalhes sobre a produção, a técnica e a situação da cerâmica em Pucará. A desenvoltura de Berta fez com que, logo no primeiro contato, eu solicitasse a permissão para gravar sua fala. Berta mostrou-se disposta a contribuir, compreendendo a importância do trabalho, inclusive salientou a falta de pesquisas que registrasse o destaque de Pucará na produção de cerâmicas.

Quando estruturei um plano de filmagem<sup>101</sup> para o documentário, Berta foi a primeira a ser cotada e, obviamente, aceitou. Acertamos o dia e horário, pela manhã, cerca de 07h00min, momento que certamente, já teria encaminhando suas tarefas domésticas e iniciado a feitura da cerâmica. Nesse mesmo dia, a regedora de turismo convidou-me a visitar uma comunidade próxima. Apesar do novo compromisso que insurgiu, julguei de bom tom não desmarcar o encontro com Berta, mas dividir o tempo.

Como havia conversado com Berta, escutei a gravação e solicitei á ceramista que abordasse trechos específicos da conversa anterior para filmagem, criando assim uma espécie de roteiro. O trecho escolhido de cada ceramista compunha o roteiro geral do documentário.

Para minha surpresa, quando cheguei à casa de Berta, tudo estava pronto, isto é, sem negar a simplicidade e a ambiência da oficina, o local estava preparado para apresentar como acontece todo o processo do molde.

---

<sup>100</sup> Esta questão será retomada em um capítulo posterior sobre o *torito* de Pucará.

<sup>101</sup> Ver o documentário apresentado para qualificação no programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob o título: O cotidiano dos artesãos de barro em Pucará-Peru, 2008.

A desenvoltura da artesã diante da câmera tornou o processo de filmagem algo tranqüilo. Sem deixar de seguir minha proposta, a artesã acrescentou elementos antes não abordados. O fato é que fui muito mais dirigida do que dirigi. Assumir isso, não significa que a tomada de atitude da artesã diante da câmera tenha interferido negativamente na minha proposta, pois, já tinha o roteiro definido, muito pelo contrário, a assunção da artesã diante da câmera incrementou minha proposta, trouxe novos elementos etnográficos, agora no registro fílmico, que o diário de campo não consegue comportar. É verdade que a gravação apenas da fala, ou somente a foto também é um registro incompleto, porém o uso de técnicas de captação diversas agencia diferentes performances, mostrando-me que cada informante reage de forma variada.

A observação do antropólogo a essas reações é imprescindível para o emprego da técnica A ou B, durante a realização da pesquisa etnográfica.

A descrição do processo do molde abaixo, diz respeito ao trabalho de Berta Lopes. Como citei em linhas anteriores, não posso generalizar a noção de que o uso do molde seja igual para todos os ceramistas, pois, embora sigam linhas comuns, sempre há variantes no tipo de barro, formas e modelos. Como alguns ceramistas afirmaram, todos têm o seu segredo.

Na oficina, trabalha Berta e seu marido, Leonardo. Não há uma atividade específica que separem os gêneros e de modo geral, todos prepararam a massa, modelam ou usam o molde, entretanto, o processo da queima é preferencialmente masculino.

Para Ravines e Villiger (1989), a cerâmica das terras altas sempre foi uma atividade masculina, enquanto na selva confinada as mulheres. Confiante nas especulações de Sigvald Linné, os autores atestam que durante os anos de 1450 a 1550 existia divisão de trabalho por sexo, onde a mulher era responsável pela fabricação da sua vasilha doméstica. Situação muito diferente era encontrada no *Tawuantinsuyu* onde a fabricação da cerâmica constituía uma especialização artesanal com produção em massa.

Tscholik afirmou que há uma divisão sexual do trabalho nos falantes de língua *quechua* e *aymara*. Nas comunidades que falam *quechua*, a produção pode ser masculina e feminina, enquanto nos *aymaras* é algo masculino, podendo a mulher ajudar na modelagem de peças simples. Para o autor, a cerâmica, desde o período pré-hispânico, era uma atividade eminentemente masculina em todo o Peru,

consequências da economia de mercado. O uso do torno não poderia ser comparado ao uso do molde, embora em ambos os procedimentos haja uma produção maior e uniforme (TSCHOLIK, 1950).

Seguindo as asserções de Tscholik, (*op.cit*) a feitura do artesanato em Pucará não segue divisões rígidas de gênero. Homens e mulheres podem desempenhar as mesmas tarefas ou compartilhá-las. No caso da oficina *J'allpa*, a queima é feita pelo marido de Berta, o senhor Leonardo.

Berta produz objetos diversos, majoritariamente réplicas de touros, personagens como velhos, crianças, mulheres e ou cenas cotidianas e festivas do altiplano. Alguns modelos e desenhos são criados pela própria artesã, enquanto outros foram aprendidos em cursos e capacitações que já aconteceram em Pucará.

A oficina, ou *Taller J'allpa*, utiliza quatro tipos de argila: chocolate, vermelha, amarela, do rio de Pucará: *releve*. Coberta com um grande plástico para proteger do sol excessivo ou da chuva, a argila chocolate, é retirada das *canteiras* de Pucará, chamada de *huata ou azapata*. Esta argila não suporta muito fogo e para isso tem que ser misturada com argila de Santiago de Pupuja para ter maior resistência ao fogo, resultando em objetos de barro mais resistentes.

A argila de Santiago Pupuja ou argila vermelha é mais resistente ao fogo. Neste caso, o artesão tem que pagar transporte de Santiago a Pucará. Por último, Berta apresentou-me a argila de Pucará que está localizada próximo ao rio Pucará chamada de *releve*. Abaixo apresento o quadro com os nomes e as principais características observadas *in loco* das argilas de Pucará:

NOME DA ARGILA	DA ORIGEM	COR	CARACTERISTICAS
CHOCOLATE	Canteira Huata e azapata-Pucará	Marrom claro	Quebradiça, desmancha-se com facilidade. Suporta pouco fogo.
VERMELHA	Santiago Pupuja	Róseo claro	Compacta sai das canteiras em bloco maciço. Suporta muito fogo.
AMARELA	Pucará	Amarela clara	Quebradiça arenosa com pouca ligadura muito



			resistente
DO RIO OU	Próximo ao rio	Marron	Pastosa e úmida.
RELEVE	Pucará	escuro	

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

Depois da decisão do objeto<sup>102</sup> que será feito, os ceramistas partem para a mistura das argilas; processo de maceração da argila numa espécie de poço, onde são colocadas as argilas e misturadas com água até formar um caldo homogêneo. Após a maceração, a argila é coada num grande saco de pano para que a massa saia perfeitamente homogênea, processo que denominam de *tamisar* onde 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, logo em seguida, com a 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, é desamarrado. A peça vai ao sol para secar e posteriormente ser polida.

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

---

<sup>102</sup> Este processo está detalhado no vídeo apresentado durante a qualificação do doutoramento.

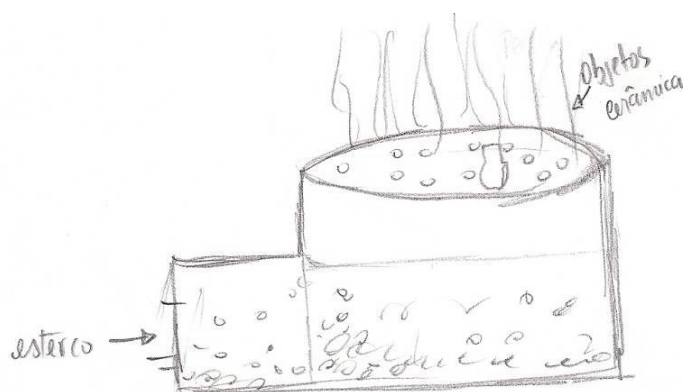
adornos da peça à mão. Terminada a etapa do acabamento, segue a fase da queima<sup>103</sup>.

Os ceramistas de Pucará dispõem de tipos diversos de fornos: elétrico, a gás, ou o tradicional, onde se utiliza esterco de animais. O uso dos fornos depende da peça e da condição financeira do ceramista. Objetos que necessitam de temperaturas altas, normalmente, são queimados em fornos com uso de gás.

Os mais comuns são os fornos tradicionais, circular, 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 queima.

Os fornos também variam de acordo com as peças a serem queimadas; quanto maior a peça, maior o forno.

No caso de Berta, observei dois fornos, um de menor dimensão, outro de copa ou vaso maior para a queima de peças grandes. Em ambos, utiliza-se esterco de ovelha, de vaca e de lhama como combustível, que é comprado dos moradores do campo, criadores de animais. A imagem do diário de campo auxilia na descrição do forno.



Terminado o acabamento, as peças são organizadas uma a uma dentro do forno; quando está cheio, cacos de cerâmica cobrem as peças até o final da queima.

A queima da peça denominada pelos ceramistas de "cozimento", é uma etapa crucial no processo de fabricação da cerâmica. Nesta etapa, o trabalho de dias pode

<sup>103</sup> Nas peças que serão vitrificadas, passa-se a substância apropriada, no caso de Pucará, a mais utilizada é o óxido de chumbo, que deve ser passado na peça antes desta ir ao forno.

ser completamente desperdiçado. Como no processo de extração da argila, antes de iniciar a queima, os ceramistas necessitam fazer o pago à santa terra.

O pago consiste em pegar três folhas de coca, evocar deuses e colocar as folhas no forno antes de acendê-lo. Nas palavras do ceramista. "*Nuestros padres, nuestros abuelos nos há acostumbrado a poner tres hojas de coca (El Kintu) em quéchua para salir el trabajo bien nos seguimos ese costumbre*". Ceramista Manuel.

O artesão escolhe folhas de coca inteiras, profere as palavras em *quechua*, aproximando as folhas da boca, soprando-as, oferece aos deuses, em seguida as coloca no forno. O sopro traz a vida, ar vindo do ventre que anima as folhas de coca. Logo em seguida, as incendeia com esterco de lhama, vaca ou ovelha, necessitando em média três horas de queima para estar pronta.

Terminada a queima, as peças ficam no forno para esfriar, saindo na cor natural denominada pelos ceramistas de *bizcocho*, por ser semelhante a cor de biscoito. Algumas peças são pintadas, isso depende do gosto do cliente e segundo Berta, o processo de pintura, após a queima, é denominada de decoração a frio.

#### 5.4.4. O GROTESCO

Os ceramistas denominam de grotesco as peças esculpidas unicamente a mão, sendo também localmente denominada de grotesco a técnica que origina as figuras. A composição da massa para o grotesco<sup>104</sup> é alvo de alterações de acordo com a peça, uma vez que se necessita de uma massa firme que permita a modelagem dos detalhes das figuras. As esculturas grotescas de Pucará impressionam pela forte expressividade, extravagância no tamanho dos pés, das mãos e ou da face.

As imagens esculpidas geralmente abordam temas do cotidiano andino, a vida difícil nos Andes, o trabalho diário de camponesas e camponeses, mulheres carregando seus filhos nas mantas com suas longas tranças e olhos arregalados. Tocadores, dançarinos, artesãos, rituais e festas são as ocasiões prediletas para serem retratadas, nas figuras grotescas. Detalhes dos pés, as mãos ou os 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 algo completamente diferente do que é feito com argila. O gesso, pela sua facilidade em quebrar, é desvalorizado; um trabalho menor. Com gesso, são feitas réplicas de desenhos animados e ou ornamentos infantis. Estas peças são pintadas com tintas artificiais.

Esse cotidiano do fazer repete-se diversas vezes em meio à vida pacata de Púcara. Seja com o uso de moldes, modelando, esculpindo esculturas, fazendo vasos, pratos, copos, réplicas de esculturas incaicas, pré-incaicas: *mochica chimu*, *Pukara* e principalmente *toritos* de Pucará, dentre outros objetos. O silêncio das casas denuncia o trabalho. Como confessou a ceramista Alicia; *La señorita ver todas las casa cerradas asim, dentro tiene um 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.

---

<sup>104</sup> Mikhail Bakhtin denominou de 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. No artesanato, é o mesmo, mas o artesão faz uso da linguagem plástica para expressar sua ironia e jocosidade.

Para o Alcalde, a utilização de fornos rústicos torna o ar do Distrito de Pucará extremamente poluído. Alguns queimam as peças com óxido de chumbo à noite ou até mesmo durante a madrugada por julgar que isto, reduz a inalação de fumaça.

Terminado o processo da queima, a cerâmica de Pucará percorre caminhos diversos, rotas e desvios, que serão abordados no capítulo seguinte.

**6 AS TRILHAS E VIAS DES-VIANTES DOS OBJETOS DE CERÂMICA.**



Meu cotidiano em Pucará foi marcado por encontros com os artesãos em suas oficinas e pelo meu fluxo até departamentos vizinhos, como Cuzco, Puno e ou distritos - Azangaro, Juliaca, Ilave, onde comprava mantimentos. Meu contato direto com os riscos e dificuldades da vida diária, juntamente com os moradores dos lugares, deram-me um ângulo privilegiado de observação, onde pude formular questões paralelas que se insurgiram no decorrer da pesquisa de campo.

No campo, segui a trilha dos objetos. Os objetos de cerâmica estão dispersos numa rede ampla. Seja na oficina de cerâmica, nas feiras e ou mercados, os objetos dialogam com o contexto, criando significações particulares: trilhas comuns e outras desviantes.

Ao sair da oficina do artesão, a cerâmica de Pucará percorre inúmeros caminhos, alguns perfeitamente previsíveis, outros de desvio. Um caminho completamente previsível são as feiras e mercados, onde as peças são vendidas a preço acessível à comunidade. A excessiva quantidade de cerâmica nas feiras e mercados, somada às lamentações dos ceramistas sobre a desvalorização das peças, insurgiram como um paradoxo. Como a produção se mantém ou até se incrementa, apesar do baixo valor. Isto porque os objetos de barro são substituídos por outros de alumínio, plástico ou vidro.

O caminho desviante é quando a peça é elevada à condição de arte: peça de colecionador ou de exposição em museus.

O caminho percorrido pelo objeto é importante para compreender seu sentido de valor, entretanto, tal caminho não é linear, mais multifacetado, o que me leva a pensar que analisar a biografia do objeto é fundamental para compreender a agência provocada por ele em pontos específicos da sua trajetória de vida.

Nesta parte, observo a cerâmica nas feiras e mercados, isto é, locais de consumo, com algumas considerações acerca da vocação andina para o comércio. Apresento também meus passos na construção da citada problemática.

No subitem seguinte, discorro sobre um dos caminhos desviante, quando o objeto é concebido como arte.

As questões há pouco citadas insurgiram durante a pesquisa em campo, ao constatar que a cerâmica de Pucará, quando comercializada em Cuzco, assumia um valor diferenciado das feiras e mercados dos distritos vizinhos a Pucará. Os locais de

consumo foram importantes para observar vários aspectos da vida social e cultural dos objetos e dos seus interlocutores.

### **6.1. *Levate mamita, comprame !***



Artesão em Taquile

É crescente o número de etnografias que vêm privilegiando os ditos espaços ordinários nas suas investigações. É notório o fato de que os trabalhos etnográficos perceberam que tão difícil quanto estudar o exótico é problematizar circunstâncias tidas como habituais e familiares. O cotidiano, naquilo que ele traz de familiar ou estranho, é uma fonte de dados fundamental na pesquisa etnográfica, de modo que nada pode passar despercebido.

A comercialização da cerâmica acontece num contexto específico, quando também é vendida uma série de outros produtos. Nesse contexto, o antropólogo é mais uma personagem a constituir a trama em que objetos e pessoas se mesclam num jogo de valores e sentidos diversos. O conjunto de dados obtidos é resultante da agência do antropólogo em campo.

Essa questão ficou nítida para mim nos momentos em que caminhava nas ruas, feiras e mercados, ocasiões em que, além de aparentemente turista, de fato pesquisadora, também era uma consumidora de produtos e, como tal, entrava nos processos de negociações diárias.



A vivência em campo me possibilita afirmar que tudo nos Andes é passível de troca. Numa acepção marxista, tudo pode vir a se tornar uma mercadoria, até mesmo uma informação ou um auxílio. As relações interpessoais estão fortemente marcadas pela troca, seja ela de interesse meramente econômico ou baseada num sistema de crenças em forma de dídivas (MAUSS, 1974). Os andinos seguem à risca a acepção franciscana de que é dando que se recebe.

A urbe de Puno tem diariamente duas grandes feiras: uma chamada contrabando ao ar livre; outra, numa espécie de mercado. Esses locais chamavam minha atenção pela diversidade e quantidade de objetos que, na condição de mercadorias<sup>105</sup>, artesanais ou não, eram comercializadas nas vendas.

O centro comercial punenho é marcado pela diversidade e desigualdade social, com locais bastante simples, enquanto outros esbanjam sofisticação. Nestes espaços, estão os turistas que visitam o maior emblema do altiplano: o lago Titicaca.

Seguindo a cadência dos pequenos povoados, as festas, feiras e mercados são os locais de maior fluxo de pessoas, um espaço ímpar de trocas comerciais e simbólicas.

Pucará e os distritos próximos realizam semanalmente uma feira e festas de padroeiras que seguem o calendário litúrgico. Há ainda a comemoração do aniversário de cada distrito e província, o que significa que o cotidiano social é marcado por uma economia festiva, comemorativa e ao mesmo tempo comercial, de menor ou maior abrangência. Além desses encontros, há diariamente o comércio das grandes feiras e mercados.

A diferença entre os mercados, feiras e festas era o tempo em que cada um acontecia; os mercados eram permanentes, as feiras semanais e as festas seguiam calendário litúrgico. De modo geral, as festas de padroeiras eram grandes feiras em que se vendia de tudo nos mercados e nas ruas, uma completa apropriação do espaço público, colorindo com objetos, pessoas, aromas, sabores e odores a estrutura das ruas e casas do lugar.

Meu caminhar pelas feiras, mercados e festas me remetia a um tempo passado não vivido, porém vivenciado em livros, contos e estórias. A visita a feiras de Pucará, Azangaro, Domingo Choquehuanca, Santiago Pupuja, ou aos mercados de Puno e as

---

<sup>105</sup> Appadurai defende uma diferença entre mercadorias, dídivas e outros tipos de coisas. Para o autor, as mercadorias são uns tipos particulares de coisas, distinguindo-se dos produtos, objetos e bens.

feira de *llave* e *Acora* e a grande festa do aniversário de Puno me deu a sensação de estar revisitando algo lido em livros de História Medieval.

Segundo Mikhail Bakhtin, na Idade Média, os camelôs que vendiam drogas eram também comediantes. A praça pública era o lugar do não-oficial em que o povo tinha a última palavra, espaço em que o comércio livre e familiar dominava, um *locus* de insubordinação (BAKHTIN, 1993). Nas feiras, as frutas e verduras estavam amontoadas no chão em toneladas, sobre sacos de plástico, grandes quantidades de açúcar de *quinua* anunciada em pregões pelos vendedores: "*Casera, caserita; mamita comprame*<sup>106</sup>!"

De modo geral, as mercadorias eram sempre abundantes, fossem elas alimentares ou não. Destituído de marcas ou propagandas, os produtos e a abundância destes eram a marca em si.

Ao analisar a diferença da demanda dos produtos nas sociedades capitalistas modernas e as baseadas em tecnologias de trabalhos mais simples, Appadurai nos alerta para o fato de que a diferença não é uma maior mercantilização das ditas sociedades modernas, mas a maior apropriabilidade e a elevada rotatividade dos produtos, enquanto nas de trabalho simples há uma menor rotatividade, todavia, em ambos os casos, a demanda social é determinante e reguladora (APPADURAI, 2008, p. 50).

Os pregões e as entonações lamuriantes e insistentes dos comerciantes da feira – a *criee* (CERTEAU, 1996), somados a abundância, dava a estas um ambiência única, momento em que o andino apresentava sua arte de convencimento, esperteza e avareza.

De modo geral, é possível dizer que tudo acabava em feira, o que denomino de uma economia festiva, em que o comércio se mesclava a um sistema de crenças de pagos e dádivas.

Esse tipo de economia, apesar de ser fomentada em dias específicos, movimentava diariamente artesãos e camponeses de um distrito a outro, o que significa dizer que todo dia é dia de feira.

Os encontros das feiras, além de servirem de espaço comercial, também se prestavam a palco para os espetáculos populares, onde pequenos grupos se formavam em torno da performance do vendedor, normalmente anunciando produtos

---

<sup>106</sup> Casera é freguesa, mamita é uma expressão comum um modo particular de chamar as pessoas.

pouco conhecidos no altiplano. Certa vez observei a performance de venda da cana-de-açúcar e do tamarindo, em que o vendedor apresentava os infindáveis benefícios destes produtos para a saúde.

Outros carregavam enormes cobras para chamar atenção e vender remédios caseiros da selva peruana, já outros expunham sua deficiência física como apelação para mendigar alguns trocados.

Impressionavam-me a quantidade e a diversidade de ervas naturais e remédios, como pequenos insetos, ou flamencos<sup>107</sup> cuja sopa dizia evitar inflamações urinárias. Sucos de rã para memória, gastrite, debilidades do cérebro, dentre outras receitas que me pareciam indigestas. As ervas se confundiam com os inúmeros fetos secos de lhama, ovelha e porco para serem ofertados a Pachamama.

Na feira era possível encontrar tudo em muita quantidade. Produtos e serviços como corte de cabelo, adivinhações na folha da coca, da vela, com chumbo, enfim, era difícil registrar a diversidade da feira, suas inúmeras facetas e atividades. As feiras mostravam claramente a ética do trabalho como norteadora das relações sociais andinas e a vocação para o comércio.

O cotidiano para aquelas pessoas estava baseado no trabalho inventivo, onde realmente nada se perde, mas tudo se transforma, tamanha a criatividade, seja na arte de vender ou na elaboração de objetos - criados, copiados, adulterados e ou falsificados a mão.

Ausência de leis e de fiscalizações efetivas, somada à carência de empregos oficiais e de mão de obra qualificada, torna os Andes um terreno fértil para todas as possibilidades comerciais.

Os estudos sobre mercado informal no Peru afirmam que este fenômeno é próprio do processo de modernização do País. Acontece quando a migração andina a centros urbanos, como a capital, Lima, se torna algo definitivo e constante. Entendida como uma forma própria do desenvolvimento capitalista a informalidade possui para Hernando Soto (1986) três aspectos fundamentais. A primeira é de que a informalidade tem o compromisso de manter-se ou parecer pobre. Em segundo lugar, a informalidade é tida como muito extensa, o que dificulta sua adequação a leis e, se o fizesse, criar-se-ia um problema social grave. O terceiro ponto é que os informais

---

<sup>107</sup> Flamencos - aves que habitam regiões de altas altitudes.

mudam de natureza conforme quem os observa, fazendo com que este setor abrigue várias ideologias.

A questão da informalidade no Peru está sempre relacionada com a migração e a pobreza urbana.

Para Hernando Soto (*op.cit*), a migração sem emprego, as políticas liberais e a heterogeneidade da produção das economias latino-americanas são aspectos fundamentais que levam ao crescimento do setor informal. Já Adams e Valdivia, em *Los otros empresarios - Ética de imigrantes y formación de empresas em Lima*, ao analisar os empresários populares, isto é, grupos migrantes que saíram dos Andes em direção a Lima e conseguiram montar seu negócio, observam uma espécie de ética particular para o trabalho, do andino em relação aos criolos.

Para Adams & Valdivia (1991), a informalidade está ligada a mudanças estruturais de modernização, que ensejaram um massivo movimento migratório interno para a aceleração da urbanização e desenvolvimento de uma industrialização dependente. Diante disto, o Estado se mostra incapaz de atender as demandas e necessidades da população, assim como a estrutura produtiva não consegue dar emprego para a população, gerando um aumento da pobreza urbana<sup>108</sup>.

As análises em torno da informalidade levam em consideração, maiormente, seus aspectos sociais, deixando em segundo plano elementos culturais importantes que tal prática aciona. A informalidade não pode ser vista apenas como algo que foge dos padrões ou do controle social, mas como detentor de características próprias, logo, a informalidade também tem que ser analisada sob uma perspectiva cultural.

Como assinalam Adams & Valdivia, os estudos sobre a informalidade no Peru têm negligenciado a dimensão cultural do fenômeno, suas motivações, valores e atitudes.

No caso dos migrantes andinos, foi observada uma série de traços culturais que correspondem à organização social particular dos Andes, quando elaboram uma pequena indústria.

A primeira questão apresentada foi que as limitações ambientais obrigam os camponeses a utilizar ao máximo seu tempo produtivo, fazendo com que se tenha

---

<sup>108</sup> Este fenômeno, que é uma realidade em todos os países latino-americanos, tem ênfase no Peru em meados dos anos 1940/ 50 denominado de *cholificación*.

dedicação criteriosa e restrita ao trabalho, sendo disciplinados por natureza. Por esta razão, a autodeterminação campesina é excessiva.

Outro fator preponderante é o sistema de parentesco, seja ele por nascimento ou matrimônio, que se torna base de funcionamento da pequena indústria.

A eficiência dos sistemas de rede teria origem na cooperação dos campesinos que variam de acordo com o grupo. No campo, as redes são afirmadas e reforçadas com uma série de ritos festivos de obrigações e direitos. Um bom exemplo dessa questão são as festas de padroeiras nas quais os festeiros *-alferados-* promovem a festa com abundância de comida e bebida para os participantes, reforçando e estabelecendo laços comunitários.

Os laços de batismo, o corte de pelo<sup>109</sup> e o matrimônio são acionados quando migram para a cidade. Deste modo, os andinos quando migram a cidades, como Lima, encontram apoio de familiares que o ajudam no primeiro momento.

Adams & Valdivia (op.cit) assinalam que as adversidades vivenciadas pelos andinos no campo, quando na cidade tornam-se vantagens. Os andinos apresentam forte resistência e disciplina para o trabalho, além do que eles levam a cidade o *ethos* generalista; fazem de tudo, pois, no campo não há espaço para a especialização de atividades. Nos Andes falta mão de obra especializada.

A falta do especialista resulta da ausência de empresas e/ou indústrias que demandariam maior especialização. Isto enseja uma preponderância de práticas manuais, seja na criação, execução, ou conserto de objetos. Daí a engenhosidade dos Andinos para o comércio, conserto e ou falsificação de objetos e uma habilidade particular para as atividades manuais.

---

<sup>109</sup> Em Puno conheci um jovem que era proprietário de uma pequena pizzaria em Puno. No primeiro encontro, a pizzaria estava vazia, sem fregueses, pensei inclusive que já estava fechada, mas não estava, então pedi uma pizza pequena. O rapaz entrou na pequena cozinha, preparou a massa da pizza, o molho, tudo naquele momento. Logo em seguida, pegou lenha e acendeu o fogo, cheguei a ficar incomodada, tamanho era o trabalho para um consumo tão irrisório como o meu, talvez não chegasse a cinco reais. Também pensei que ele estivesse muito chateado comigo por consumir pouco em detrimento ao trabalho, mas não. Até então, eu não sabia que ele era o dono do pequeno bar. Na hora de me servir mostrou toda simpatia e gentileza. Foi quando conheci Daniel, seu filho de aproximadamente um ano. Nesta ocasião, pensei na ética do trabalho como norteadora de um modo de ser e existir nos Andes. No segundo momento, fui com uns amigos ao bar, mas agora ele estava lotado inclusive com turistas russos, onde um guia boliviano fazia a tradução. De repente fui chamada para ser madrinha de pelo. O boliviano disse-me que faria um convite e eu não poderia recusar: ser madrinha de pelo de Daniel. Expliquei-lhe que ficaria pouco tempo em Puno; já estava indo embora. Olhares eram confusos não sei até que ponto era uma cerimônia ou algo para os turistas verem. O fato é que aceitei. Os turistas contribuíram com uma media de cinquenta soles cada um. No corte de pelo, cada parte do cabelo da criança é cortada, enquanto isso um pano vai sendo passado pelos participantes do corte que colocam dinheiro no final do corte bebe-se vinho e cerveja, fazendo uma oferenda a Pachamama.

A habilidade manual é a característica mais visível, não só na cerâmica, mas em todas as atividades. Os motoristas de ônibus são também mecânicos, pois é comum a quebra dos veículos durante as viagens.

O senso generalista ocupa um lugar central, pois não há espaço para uma só atividade, normalmente executa-se uma ou mais funções, paralelamente, ou em horários e períodos diferenciados.

Em Pucará, por exemplo, os artesãos são comerciantes, ceramistas e criadores de ovelhas, onde comercializam a lã, a carne e gordura.

Impressionava-me passar pelas ruas e observar que as pessoas nunca estavam paradas, mas sempre em atividade. Em Taquile<sup>110</sup>, até mesmo quando caminham, os homens estão tecendo.

Se a ausência de trabalhos efetivos é vista como um fator complicante, também pode ser vista como um espaço favorável para a exploração da habilidade manual. Os estudos que apontam ser o mercado informal apenas consequência de um Estado incapaz de dar emprego à grande massa, não levam em consideração a agência das atividades manuais na vida dos produtores. A grandiosidade deste tipo de comércio faz pensar que na realidade se trata de uma economia informal.

Em Pucará todos em maior ou menor proporção, produzem artesanato, da regedora de turismo a professores da escola, o que exemplifica que a produção de cerâmica no Distrito está além da necessidade econômica.

Os relatos de pobreza, de que Pucará não avança, presentes na fala de muitos artesãos, encontraram contraposição na fala de Glads, regedora de turismo, que, além de trabalhar na Alcaldia, também é ceramista.

De acordo com Glads, *“los artesanos acá siempre reclamando que Pucará no avanza, pero acá nosotros tenemos trabajo siempre todos tiene su casa, yo creo que es mejor que otros sitios que no hay trabajo, las personas no tiene o que comer”*.

O ceramista se constrói num processo cotidiano onde aprende a importância de ser especialista e generalista, como pode ser observado no relato da artesã Maria Lopes: *Un artesano tiene que ser completo, saber hacer de todo un poco, manejar un poco de torno, de molde, modelar usa de su manos, de creatividad mas que todo, un artesano deve ser creativo.*

---

<sup>110</sup> Taquile, ilha que ganhou prêmio da UNESCO de melhores tecelões. Esta ilha traz como diferencial o fato de os homens tecerem.

A feitura do artesanato, apesar do secular desvalor econômico, gera agência na vida daqueles que a produzem. Logo, não é a representação da vida, mas a própria, modelada, esculpida, torneada, repetida e reinventada no processo do fazer.

## 6.2. *El Trueque*

A feira era o local de compra, venda, empréstimo, conserto e aproveitamento de objetos, todos vendidos como moeda local ou através dos *trueques* - a permuta.

A permuta de mercadorias, o escambo, é um fenômeno crescente no mundo contemporâneo, algo que pode acontecer localmente, mas também no plano internacional. Estudos apontam o escambo como uma reação às barreiras impostas ao comércio, uma forma especial de troca de mercadorias (APPADURAI, 2008).

No Peru o *trueque*, como é chamado localmente, acontece em feiras específicas, normalmente nas festas de padroeiras que envolvem maior número de pessoas das mais diferentes comunidades.

Observei o *trueque* em *Ilave*, na festa de Miguel Arcanjo. Dias antes da festa, os artesãos já anunciavam que estavam fazendo cerâmica para o *trueque*.

A cerâmica para *trueque* é específica, pois não é qualquer peça que pode ser trocada, pois ela precisa atender a demanda da comunidade. Para o *trueque*, normalmente, são feitas peças de uso doméstico, como vasos, panelas, potes, pratos sem acabamento detalhado. Tais peças estavam vitrificadas com óxido de chumbo, para melhorar o cozimento dos alimentos e facilitar a limpeza.

Ao *trueque* de cerâmica é reservada uma rua inteira, onde os ceramistas, sentados no chão, aguardam os transeuntes que desejam trocar seus produtos. Os valores do que deve ser trocado e a quantidade segue uma lógica muito particular. Por exemplo, observei a troca de panelas de barro por batatas ou *chuño*; a quantidade de batata cabível na panela vale a panela. Assim duas panelas eram duas quantidades de batatas. Quanto maior a panela, logicamente, mais batatas. Embora seja concebido como uma forma alternativa de troca, o *trueque* não dispensa por completo o papel moeda, pois o tem como referencial.

A permuta normalmente acontece entre comunidades, envolvendo ceramistas e camponeses que trocam comida por objetos de barro. O fato de o *trueque* ocorrer entre comunidades faz com que cada uma se torne especialista em um tipo de atividade.

Por exemplo, em Pucará, a produção de cerâmica é a principal atividade, mas isso não é a realidade de todo o distrito, pois pequenos grupos ou famílias dedicam-se à criação de gado, outros fazem bordados. Em *Chiquinai*, comunidade situada na zona rural de Pucará, encontrei artesãs que tecem desenhos dos Uros. Segundo as artesãs, essas peças são encomendas pelos moradores dos Uros, que as compram a preço inferior e vendem nas ilhas, dizendo produzí-las. O Uros fazem *trueque* de artesanato por *trucha*<sup>111</sup>.

Deste modo, cada comunidade segue a velha lei da procura e da oferta, ou seja, produz algum tipo de mercadoria que tenha demanda para ser comercializada na moeda local ou com o *trueque*.

Nos distritos adjacentes a Pucará, os artesãos que não se dedicam à agricultura, quando não conseguem vender suas peças, fazem *trueque*. O mesmo serve para os camponeses.

Em Pucará há famílias que se dedicam exclusivamente à produção de cerâmica para *trueque* como é o caso da comunidade de *Huata*. Tal comunidade, localizada a 15 km do centro urbano de Pucará, produz cerâmica quase que exclusivamente para *trueque*. Dos objetos produzidos para *trueque* estão os potes (*ollas*), para produção e armazenagem de *chicha*, *tunta* (bebida à base de milho) direcionada aos distritos e províncias vizinhas.

Em Huata, a produção é direcionada ao *trueque*, as roupas e alimentos são obtidos através de *trueque*, a comunidade sequer tem energia elétrica, pois não possui dinheiro para pagar.

Embora existam lugares e produtos específicos para serem trocados, esta prática também pode acontecer em qualquer dia ou lugar. Para os camponeses, é comum trazerem seus produtos, por exemplo, verduras, peles de ovelha para trocarem em outra comunidade.

O *trueque* dispensa gastos com impostos ou cálculos que burocratizem a comercialização dos produtos, desconsiderando por completo a presença de uma política estatal que regulamente as trocas comerciais. É a alternativa que viabiliza a sobrevivência do andino, tornando o sistema econômico fechado, onde os produtos seguem um circuito de trocas eminentemente local.

---

<sup>111</sup> Espécie de peixe encontrada no lago Titicaca.



Observei o *trueque* como mais uma expressão da habilidade para transgredir e criar suas próprias leis, deixando claro que dois pilares sustentam o homem andino: o trabalho e a reciprocidade. Tais pilares são facilmente visíveis em todos os lugares, alguns com destaque especial como Juliaca: um caso a parte.

### **6.3. Por fora da rora turística: o caso de Juliaca.**

Dentre os distritos visitados durante a pesquisa, alguns chamaram minha atenção pela beleza natural ou até por serem locais enigmáticos, ou construídos para serem, como Cuzco, *Machu-Pichu*. Outros pela beleza arquitetônica, como Arequipa.

Juliaca, opositora comercial de Puno, que tem como *slogan* “*enquanto Puno dança, Juliaca avança*”, é destituída de quase tudo que agrada aos turistas: beleza arquitetônica e ou enigmatismo.

Juliaca, província de *San Roman Miguel* foi meu principal *locus* de compra. De Pucará a Juliaca é aproximadamente uma hora, 61 km. Por ser o principal pólo comercial, os transportes que saem de Juliaca a Puno são repletos de camponeses que transportam couro de ovelhas, mantimentos e todos os tipos de produtos, já que o fluxo em direção a Juliaca ou de Juliaca a outros destinos é constante.

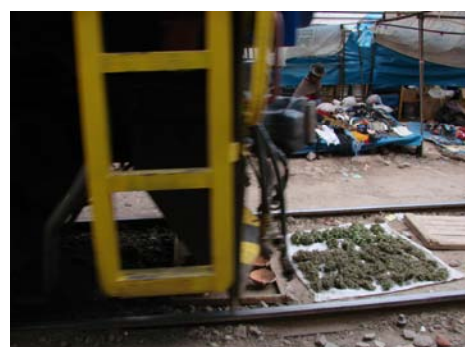
Meu primeiro contato com Juliaca foi exasperante. A vista do ônibus oferece uma paisagem confusa de carros e *tricicholos* nos mais diferentes sentidos e direções, já que as ruas não possuem regras de trânsito. O lixo em todos os lugares maltratava os rios e as ruas, enfatizando o aspecto de pobreza e atraso. Juliaca é conhecida no Departamento de Puno como um dos lugares mais perigosos, onde estão presentes muitos falsificadores e contrabandistas dos mais diferentes produtos. Há quem diga que até Coca-Cola em Juliaca é falsificada.

Juliaca fica situada entre Cuzco e Puno, isto é, entre dois grandes pólos turísticos: *Machu-Pichu* e o lago Titicaca, respectivamente. A ausência de atrativos turísticos faz com que os ônibus não parem em Juliaca. Em muitos momentos, tive a impressão de que Juliaca é a chaga que envergonha ou, no mínimo, mostra uma pobreza que serve de exotismos aos turistas, que da janela do ônibus com suas modernas câmeras fotográficas registram a imagem cotidiana dos transeuntes nativos.

Inúmeras vezes recorri a Juliaca para observar seu frenético movimento e comprar comida ou casacos de lã, fossem eles falsificados ou não.

De fato a maior vocação de Juliaca é o comércio. Todos os pontos do Distrito são marcados pela troca de objetos dos mais comuns aos mais exóticos, manuais ou industriais, falsificados ou originais, locais ou importados. O comércio dos objetos está instalado nas ruas, seguindo uma lógica muito particular de classificação. Em meio à venda dos produtos, está a venda de lanches, carrinhos de suco, e de comida, pequeno restaurante que repetidamente vendem frango assado com batata frita "*Pollo e fritas*".

Nos mercados, uma infinidade de ervas, fetos de lhama, vaca, ovelha que são oferendas a *Pachamama*. Na rua destinada a vendas de ervas, pessoas também vendiam esterco de vaca, que é utilizado pelos campesinos como combustível. No caminhar por Juliaca, percebi que algo faltava: espaço para mais comércio, pois até o trilho do trem é tomado por objetos, conforme a sequência de imagem abaixo:



A entrada em Juliaca, entretanto, não é feita apenas quando se está no Distrito, mas quando se percorre toda a travessia até ele. As possibilidades de transporte eram as vans, ou ônibus. O transporte nas vans era terrível, em virtude da lotação de pessoas sentadas e em pé, com sobrecarga de bagagens, tornando a viagem perigosa. Como agravante, estava o desgaste do carro e a imprudência dos motoristas. No trecho abaixo do diário de campo procurei dar vazão ao incômodo daquela situação:

O trecho Pucará-Choquehuanca não demora mais que 15 minutos, com uma distância de 7km. Fui a Choquehuanca, porque embora seja tão desprovido de recursos quanto Púcara, em Choquehuanca há internet. Para ir a Choquehuanca peguei um táxi que faz lotação. A passagem custa \$ 0,50, cerca de R\$0,30. No carro havia cinco passageiros, uma senhora no banco da frente, dois homens e eu no banco de trás e uma idosa no bagageiro. A senhora no bagageiro chamou minha atenção. Um rosto queimado, dentes faltosos e a borra da coca nos cantos da boca. Como uma ovelha, uma vaca, um bezerro ou uma mala qualquer, era transportada. O que seus olhos me diziam não sei bem, não a olhei por mais de um minuto certamente, pois eu estava no banco de trás juntamente com mais dois senhores. Alguns minutos no trajeto e ela acena, quer parar. O motorista pára. A imagem dos pés rachados e empoeirados como um solo seco foi rapidamente captada pelos meus olhos. Na mão trazia algumas moedas com que pagou ao motorista, recebendo deste um troco infame. Por um momento pensei em lhe dizer por favor não cobre, mas já era tarde e o motorista já havia entrado no carro, atrás a velha senhora, com sua cifose, conferia o troco num sol escaldante.

No ônibus, a situação também não era das melhores. A sobrecarga de bagagens e de pessoas prejudicava o conforto e principalmente a segurança dos passageiros, entretanto, a estrutura do transporte me parecia melhor. Optei pelo ônibus. Na tentativa de um transporte mais seguro, tentei carona algumas vezes nos ônibus turísticos, já que estes sempre paravam em Pucará com destino a Puno, mas obrigatoriamente passariam em Juliaca, meu destino. Minhas tentativas quase sempre naufragavam em um não, sob alegação de que a agência ou o grupo não permitia a entrada de estranhos.

Essas experiências foram frutíferas para sentir na pele o gosto do preconceito, pois as pessoas da cidade sequer se aproximavam do ônibus; se o fizessem, logo eram afastadas. Meu aspecto de turista sempre fez com que eu pudesse entrar no ônibus. Até informar o motorista de que eu não pertencia ao grupo, mas que precisava de carona até Juliaca, aí vinha o não, pouco importava se o ônibus estava lotado ou vazio. A única exceção aconteceu com uma van que transportava turistas coreanos a

Puno: solicitei carona ao motorista, que falou com a guia e pediu permissão ao grupo para a minha entrada.

Os turistas que fazem o percurso Puno – Cuzco são majoritariamente europeus, compram seus pacotes de viagem em que estão inclusos: transporte, hospedagem e traslado com guias bilíngues. Este tipo de turismo permite pouco contato com a população local. A relação é mínima, só acontece nas pequenas compras, dentre elas o artesanato. Tal turismo, mais do que não permitir o contato, ou a união e o conhecimento da cultura de outros povos, colabora com a segregação, enfatizando a deturpação de informações e, não seria ousado dizer, a fobia entre os povos. Assim sendo, uma das poucas vias de contato é o artesanato, já que o transporte e o traslado aos ditos locais turísticos são fechados, onde as relações interpessoais acontecem com pessoas do mesmo nível social e até do mesmo país. No percurso turístico, os restaurantes e hotéis são fechados e exclusivos, sob o argumento do perigo, seja ele físico ou alimentar, pois nunca os visitantes consomem alimentos fora do programado pelas agências, sequer degustam alimentos oferecidos nas janelas dos ônibus, por exemplo.

Em Pucará, a cerâmica <sup>112</sup> é uma das poucas vias de contato, pois o processo da troca, seja com moeda corrente ou não, envolve outros aspectos, logo, a compra não se restringe somente à troca de mercadorias por dinheiro.

Arjun Appadurai em *A vida social das coisas*: As mercadorias sob uma perspectiva cultural, propõem uma nova visão sobre a circulação das mercadorias na vida social. Em vez de focar apenas nas formas e funções da troca, o autor observa que a política num sentido amplo cria o vínculo entre troca e valor. Nesta visão, as mercadorias, assim como as pessoas, têm vida.

O consumo está sujeito a redefinições políticas que medeiam o valor das mercadorias. Appadurai dedicou sua atenção em compreender o valor das ditas mercadorias e o papel da política na mediação. Uma questão insurgida durante a visita a feiras e mercados foi sobre o desvalor da cerâmica quando na condição de mercadoria. Por que as atividades artesanais ainda são insistentemente produzidas, apesar do secular e conhecido desvalor econômico? Se a política numa acepção

---

<sup>112</sup>Os ônibus de turismo param em Pucará por aproximadamente 20 minutos. Nesse tempo, os turistas visitam a igreja e o Museu Lítico, restando pouco tempo para visitar a pequena feira, instalada na praça. A feira é montada e desmontada diariamente com aproximadamente quinze mesas, um número absurdamente insignificante se comparado à variedade do comércio de Cuzco, onde está presente a cerâmica de Pucará e algumas peças de lã e miniaturas. Apenas a cerâmica é produzida em Pucará.

ampla, como disse Appadurai, medeia o valor, o desvalor também seria mediado por ela?

Os ceramistas de Pucará vendem suas peças aos mais distintos destinos, principalmente a Cuzco, onde as peças são compradas em biscoito<sup>113</sup> e pintadas, adquirindo valor superior, se comparado ao valor pago em Pucará. A discussão sobre o valor econômico que as peças adquirem ao serem pintadas em Cuzco parece-me um terreno fértil para algumas reflexões oportunas que serão tecidas no subitem seguinte.

#### **6.4. Artesanato no movediço território da arte.**

Em se tratando de artesanato, quando a este é atribuído valor econômico, logo, simbólico, deixa de ser concebido como artesanato e passa ao território da arte. Os motivos e ou circunstâncias pelas quais uma peça sai da condição de peça artesanal para obra de arte são inúmeros. Tais motivos serão os pontos da discussão deste subitem.

Do ponto de vista histórico, Peter Burke utilizou as categorias alto e baixo, fazendo referência ao culto e ao popular, afirmando haver uma circularidade de hábitos e práticas entre as ditas coisas da nobreza e do povo na Europa moderna.

De acordo com o Historiador, a grande tradição, a cultura clássica, era aprendida nas universidades e escolas, enquanto a segunda tradição, denominada por ele de pequena, embora abrangesse a maior parte da população, devia a transmissão do seu saber à oralidade, transmitida nas ruas e festas populares. Nesta última estão as festas de santo, o carnaval e os ofícios - o artesanato. Ao contrário do que se poderia pensar, estas duas esferas não estavam completamente separadas, mas havia os movimentos de “subida” e “descida” uma vez que o povo participava das festas da corte, das danças e bailes, assim como os objetos campestres eram apropriados pela elite.

A discussão em torno da arte e do artesanato, em sua maioria, procura definir a arte em detrimento do artesanato.

O fato é que a categoria artesanato pouco explicita sobre o objeto de que se fala. Sob a custódia de artesanato estão inúmeros objetos feitos dos mais distintos

---

<sup>113</sup> Expressão utilizada pelos artesãos para se referir à tonalidade natural da cerâmica.

materiais, como barro, fibras, linhas, lãs, madeiras etc..., sendo executadas as mais diferentes técnicas: modelar, esculpir, fiar, cardar. Esta categoria é recente e, com pouco uso popular, passou a ser utilizada quando as peças eram destinadas ao mercado externo. O uso da mesma torna homogêneos práticas e saberes, de modo que pode mais confundir do que explicar ( MOURA ARAUJO, 2006; PORTO ALEGRE, 1988).

A arte tal qual artesanato<sup>114</sup> carece de teor elucidativo.

No caso da produção de objetos de cerâmica, a linha divisória entre arte e artesanato parece mais tênue, uma vez que ambas as atividades procedem de uma técnica tida como legitimamente artística, o ato de modelar e ou esculpir.

No caso de Pucará, são produzidos com barro os mais variados objetos que podem servir aos gostos mais diversificados. Peças cujo virtuosismo técnico é expressivo, outras cuja utilidade é relevante. Observo é que em todos os casos a estética e a utilidade podem caminhar juntas.

Norbert Elias, em *Mozart: Sociologia de um gênio*, observou que, no período da sociedade de corte, as obras do passado tinham função menos específicas num contexto social mais amplo – eram, por exemplo, imagens de deuses nos templos, adornos para túmulos de reis mortos, música para banquetes e dança. A arte foi “utilitária” antes de se tornar arte. Objetos utilitários seguiam um padrão estético, pois eram utilizados para servir à nobreza.

Dentre as inúmeras segregações da Modernidade, no que concerne aos objetos, é possível afirmar que a divisão entre arte e artesanato é radical. Isso pode ser explicado com a mudança de *status* pela qual o artista - artesão passou na Modernidade. Objetos e pinturas produzidos coletivamente passam aos ateliês fechados onde a criatividade e autenticidade são moedas de valor. No caso da arte, passamos a ter a obra, no artesanato, a peça - um objeto supostamente feito em larga escala, destituído de originalidade e autenticidade; aspectos cruciais no campo da arte.

A problemática sobre arte e artesanato, embora tivesse sido abordada pelos ceramistas em Pucará, insurgiu com veemência quando conheci o departamento de Cuzco.

---

<sup>114</sup> Refiro-me a objetos cuja manualidade na produção é imprescindível; porém não recuso a existência da arte conceitual ou de performance, concebida como expressão artística.

Cuzco é conhecido como celeiro de artistas do País, destacando-se pela produção de cerâmica e de uma arte legitimamente peruana: a pintura cuzquenha, junção de traços e elementos incaicos com o hispânico.

Diferentemente de Puno, pela estrutura física das ruas e das suntuosas igrejas e paredões, Cuzco faz jus a sua fama de cidade turística. Os comércios, lojas e restaurantes da urbe de Cuzco são destinados aos de fora. As lojas de venda de artesanato são inúmeras, onde se encontram todos os tipos de peças, as habituais, encontrada nas inúmeras feiras, e aquelas que mesclam a estética tida como tradicional, porém com um toque de requinte.

Os movimentos de subida e descida citados há pouco por Burke também podem ser analisados sob a lógica de Appadurai, quando este observa que o fluxo de mercadorias em qualquer situação é oscilante entre rotas socialmente reguladas e de desvios. Ao fazer referência aos caminhos rotineiros e desvios que a mercadoria pode passar, o autor privilegia o aspecto físico do distanciamento; entretanto, como exemplo sutil, cita a chamada arte turística, em que objetos produzidos para uso estético, cerimoniais ou suntuários em pequenas comunidades de contato direto são transformados cultural, econômica e socialmente pelos gostos, mercados e ideologias de economias maiores (GRABURN, 1976, *apud* APPADURAI, 2008). Se a arte foi acometida pela febre dos *objets trouvés*, em que as mercadorias cotidianas eram deslocadas e estetizadas a contextos improváveis, adquirindo outro valor, o deslocamento do artesanato, aumenta o valor econômico servindo aos detentores de capital financeiro que vêem na peça artesanal um objeto exótico.

A preferência pelo exótico pode acontecer por inúmeros motivos. No caso da cerâmica de Pucará, o objeto permite a relação de mundos distantes. Tais objetos são representativos de povos antigos que permitem a coexistência de tempos e tendências, onde o tradicional e o contemporâneo se misturam, resultando em objetos que não são velhos, tampouco contemporâneos. Eles são como dizem alguns decoradores, estilistas e arquitetos: um objeto arrojado, que traz em si a insígnia de ligar temporalidades e mundos isolados.

A arte turística, por permitir a ligação de tempos e povos, é um signo central na busca pela distinção em que o gosto pelo diferente pode ser traduzido em ter algo que, mesmo não sendo original, não é compartilhado pelo grupo circundante do comprador.

Quando levando ao lugar de origem do comprador o objeto ganha o *status* de único onde a distinção pelo objeto é uma busca do indivíduo em distingui-se.

Sponner (2008, p. 281), ao discorrer sobre o comércio de tapetes ocidentais, observa que, apesar de haver critérios de autenticidade – sendo a distância cultural uma das principais marcas desses critérios – buscamos, não obstante, a autenticidade segundo nossas concepções culturais, não as deles. A autenticidade é uma escolha cultural nossa.

Em Cuzco, os objetos seguem claramente essa condição, pois peças que, mesmo tendo fins utilitários, são produzidas para agradar um gosto específico. Apesar da heterogeneidade e aparente semelhança, a pintura e a forma dos objetos remetem a uma noção de exclusividade.

Os objetos, com a estilização, ganham novos contornos para servir ao gosto de turistas. Para James Clifford (1988), isto é possível em razão do moderno sistema de arte e cultura que confere valor aos objetos como resultado da aliança entre o conceito moderno de arte e a definição plural de cultura.

Em Cuzco, visitei lojas cujos casacos de lã estavam 500% acima do valor encontrado nas lojas do mercado. Tais casacos, logicamente, eram diferenciados nos modelos e desenhos. Conforme os vendedores, tratava-se de lã pura, contudo, mais do que estas características fundamentais que elevam o valor do produto, estava o nome de um artista ou estilista famoso que figurava em uma revista de moda. O efeito *griffe* ou de assinatura (BOURDIEU, 1996). Outro fator é o *status* da loja que vende, embora para o turista é elegante comprar em feiras e mercados de outro país.

Nas lojas de Cuzco os vendedores estão mais preparados para receber os turistas, falam inglês fluentemente e o valor dos produtos, inclusive, já está em dólar.

Em Cuzco, as peças não são meramente artesanais, tampouco consideradas obras de arte. São o que Nelson Graburn denomina de arte étnica ou turística.

No que concerne à cerâmica de Pucará, o valor em Cuzco é elevado pela supervalorização da pintura em detrimento da fabricação do objeto, ou ainda a valorização do mistério que a pintura remete em contraponto à forma do objeto, que aparece como algo dado. Um vaso aos olhos leigos é somente um vaso e nada mais, enquanto que pintura é um portal de signos indecifráveis que comunicam o mistério, sem desconsiderar o virtuosismo técnico do pintor.



Deste modo, a peça, ao sair da oficina do ceramista, pode percorrer inúmeros caminhos e insistentes ressemantizações. Para compreender esse processo, se faz necessária a realização de uma biografia dos objetos<sup>115</sup>.

Para Kopytoff (2008, p. 91), as biografias têm sido abordadas de várias maneiras na Antropologia. As biografias como ferramentas de pesquisa geralmente são construídas sobre pessoas, mostrando relações de parentesco, continuidade ou descontinuidade das relações sociais. A aplicação da biografia às coisas<sup>116</sup> pode ser usada com perguntas semelhantes à que se faz a pessoas: de onde vem a coisa e quem a fabricou? Qual sua carreira? Qual a idade, seu uso muda conforme a idade?

Com relação a um objeto, percebo que quatro observações são fundamentais para compreender sua valoração no mercado dos bens simbólicos. (BOURDIEU, 2002)

- A primeira é o lugar de onde esse objeto é criado, logo, é algo situado.
- A segunda observação é sobre quem o criou.
- A terceira é com qual matéria-prima tal objeto foi criado: barro, lã, madeira, prata etc...,
- A que fim se destinava o objeto quando foi criado.

Estes quatro pilares me parecem fundamentais para identificar o sentido de valor simbólico e, conseqüentemente, econômico da peça. Além das identificações mencionadas, há uma série de outras características que derivam delas.

Deste modo, o lugar de origem do objeto, seu autor, a matéria-prima empregada, e a que fim o objeto é destinado são aspectos que se mesclam de modo particular e determinam o valor econômico e simbólico que a peça assume.

Por exemplo, uma panela produzida em Pucará tem um valor simbólico e econômico completamente diferente se usada em outro país por pessoas que buscam distinção no uso de determinados objetos. Neste caso, o deslocamento e a raridade do objeto conferem distinção a pessoas que a buscam. A mesma panela seria alvo de

---

<sup>115</sup> Kopytoff opera uma diferença entre biografia e História Social. A biografia é apropriada a coisas específicas, enquanto passam por mãos, contextos, usos diferentes, acumulando assim uma biografia específica.

<sup>116</sup> Kopytoff e Appadurai utilizam a expressão coisa. Neste trabalho, não faço distinção entre a expressão coisa e objeto.

uma inflação do seu valor se usada por um rei, rainha ou uma grande estrela do cinema dos E.U.A.

De modo geral, toda a série de painéis seria valorizada. Note-se que não me refiro a um painel qualquer, mas a de um modelo e produção específica, porém utilizada por uma celebridade que possui o capital de consagração que implica em poder consagrar objetos. O painel em si valeria uma fortuna e não duvido que entrasse para história como um painel original.

Outro elemento fundamental é saber quem o produziu e como aprendeu a fazer, qual o virtuosíssimo técnico empregado.

No Brasil, as peças de barro do artesão conhecido como Mestre Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos), proveniente do interior do Estado de Pernambuco, tem uma cotação alta no mercado da arte. Mestre Vitalino nasceu no Alto do Moura, no interior pernambucano, atualmente é considerado um dos maiores expoentes na arte da cerâmica. Antes de ser considerado artista, Vitalino era um artesão produtor de bonecos de barro, trabalhava na roça e ajudava a mãe na produção de artesanato de barro, fazendo miniaturas para vender na feira.

Conta a biografia de Vitalino que ele fora descoberto nos anos de 1940, na feira de Caruaru, pelo artista plástico pernambucano Augusto Rodrigues, que o convidou para uma exposição coletiva no Rio de Janeiro.

No Nordeste do Brasil, o artesanato de barro é uma atividade eminentemente feminina. Vitalino foi um dos primeiros homens a se destacar na produção do artesanato, o que pode ser considerado um fator de distinção dele diante do seu grupo.

De acordo com historiadores, Vitalino inicialmente fazia figuras individuais, só posteriormente passou a produzir figuras que retratavam cenas da vida cotidiana local. A boa aceitação do trabalho por membros da comunidade e do público erudito capaz de consagrá-lo o fez mudar para Caruaru, onde suas peças foram largamente comercializadas e divulgadas, principalmente por pessoas das metrópoles. Vitalino é considerado o criador de um estilo que hoje é excessivamente produzido no Alto do Moura; suas peças são supervalorizadas. Assim como Vitalino, outros artesãos também têm conseguido um papel de destaque, sendo posteriormente elevados à categoria de artistas e não mais artesãos.

O caso do Mestre Vitalino parece-me um bom exemplo para exemplificar um dos caminhos pelos qual uma peça é levada a condição de obra de arte. No caso de

Vitalino, a virtuosidade técnica do artesão, no primeiro momento, desperta atenção de um grupo específico, capaz de consagrar (BOURDIEU, 1996) e atribuir valor devido à originalidade das peças. Por outro lado, o artesão esteve atento em produzir peças que agradava tal grupo, mostrando que o processo de mudança não é unilateral, mas um conjunto de fatores. O *status* simbólico do mestre Vitalino segue um movimento historicamente evidenciado, a valorização das coisas do povo por uma elite intelectualizada que têm uma nostalgia do passado. (BURKE, 1989; BAUDRILLARD, 1968).

Outro fator importante é observar que é crescente o número de materiais mesclado a outros de insignificante valor econômico.

Um exemplo disso é o do artesão Pedro Espinoza Brinkman, que mescla prata a suas produções artesanais. Pedro, que faz variações nos desenhos, uma forma de assumir a autoria das peças, agrega ao artesanato pedaços de prata.

O trabalho de Pedro chamou minha atenção por ler na reportagem que seus negócios melhoraram a partir do momento em que começou a produzir peças com inspiração em elementos nativos, dentre eles o *torito* de Pucará, como pode ser conferido na seguinte imagem<sup>117</sup>:



Embora os casos variem, a temática central, permanece: a busca por objetos exóticos apropriados como sendo distintivos de originalidade.

Retomando a biografia dos objetos, a observação sobre a matéria-prima com que o objeto é produzido é importante para compreender seu valor econômico e/ou simbólico. A matéria-prima está intimamente relacionada com a técnica a ser

<sup>117</sup> *Jornal El comercio*, 06 de setembro de 2007.

empregada interferindo diretamente na qualidade do objeto. Alguns materiais são raros ou caros por si sós; um exemplo disso são metais preciosos, como o ouro, cujo valor econômico é significativo, independentemente do objeto.

Outros pela raridade ou dificuldade na obtenção, como determinados tipos de fibras ou lãs, cuja raridade interfere diretamente no valor final da peça.

No Peru, o artesanato, seja ele de cerâmica ou de lã, dentre outros materiais, traz a marca indelével das civilizações pré-hispânicas, com destaque para os Incas.

Neste contexto, artistas são levados cada vez mais a retomar às ditas raízes da sua cultura, numa busca incessante pelo *éden perdido*, reatualizado materialmente nas peças artesanais.

Diante do incremento de atividades, outrora ameaçadas de extinção, é válido questionar como acontece a reatualização do passado. Como esse passado emerge na perspectiva do objeto artesanal?

No capítulo seguinte abordo a biografia do *torito* de Pucará, não um peça específica, mas a especificidade dos objetos denominados de *torito* de Pucará.

7 Los Toritos de Pucará.

# BIENVENIDOS A PUCARA

## TIERRA DEL TORITO



Torito de Pucara, dame la fuerza el valor.  
Para labrar la tierra, por que tu eres,  
El dios de la Fortaleza para abrir los surcos,  
Que con tus cuernos y mis manos traeremos,  
El trigo, la vestimenta y la salud para los que te queremos (Autor desconhecido).

MUNICIPALIDAD DISTRITAL LEAL VILLA PUCARA

OCIOSIDAD

CUNDA LA ARTESANIA

A vivência cotidiana mostrou-me que os habitantes de Pucará eram unânimes em salientar a fama nacional na produção da cerâmica, enfatizando um objeto: o *torito*. Muitos chegavam a afirmar que o torito era conhecido internacionalmente. Os toritos estavam presentes na fala de muitos ceramistas, até mesmo nos que não produziam este tipo de cerâmica.

Em uma das reuniões que participei junto aos ceramistas e ONG'S que incentivam o aperfeiçoamento da cerâmica, um dos artesãos citou a necessidade de todas as casas terem o *torito* de Pucará sobre o teto, sendo isto uma das formas de confirmar o *locus* originário do *torito*. Nesta mesma conversa a dirigente de uma das ONGS que atuou em Púcara questionou porque a estrela de sete raios não poderia vir a ser o símbolo do distrito tendo em vista a sua maior antiguidade se comparado ao *torito*.

A escultura lítica, denominada de Estrela de Sete Raios, assim como o *Hatun Nakaj*, dentre outros achados arqueológicos provenientes da cultura Pukara, estavam no Museu Lítico de Pucará.

De acordo com a historiografia o touro juntamente com o cavalo são animais introduzidos nas Américas com a colonização europeia. Nos Andes, antes desses animais servirem de meio de transporte do homem ou de cargas, já estavam em atividade os camélídeos da região: as lhamas e as alpacas.

De acordo com a lenda, o cavalo foi fundamental no processo de conquista dos espanhóis, aterrorizando os Incas, que acreditavam ser o cavalo uma extensão do corpo do homem. Também é inquestionável a importância do touro no transporte e ocupação do território, assim como foi no Brasil no período do dito descobrimento.

Como citei em capítulos anteriores, o touro ou a vaca não ocupam um lugar de destaque na paisagem andina se comparados às ovelhas, lhamas e alpacas nas maiores altitudes. Dos objetos de cerâmica produzidos em Pucará, entretanto, maior destaque, inquestionavelmente, é o *torito*.

Este objeto chegou a mim por intermédio da minha primeira interlocutora, Eliana Catacora, que me presenteou com o objeto no Brasil. No Peru, o primeiro contato que discorreu sobre o *torito* veio do pesquisador Juan Palao (2007), que fez referência à importância do objeto em Pucará e seu uso em rituais.

Palao foi o primeiro a referenciar o *torito* e seu uso ritualístico que os moradores de Pucará faziam dele. Segundo o pesquisador, no passado, o *torito* era enterrado no

piso, antes da casa ser construída. Atualmente isso já não acontece, pois o objeto perdeu sua importância ritual para se tornar algo meramente decorativo. De acordo com Palao o *torito* era preenchido com coca, álcool e *chíncha*, o que explicaria a presença de um orifício na região lombar.

Durante a pesquisa de campo, poucas pessoas relataram o enterro do *torito* como forma de atrair boa sorte, entretanto é notória e muito verbalizada a colocação do animal sobre o teto das casas para atrair sorte e fortuna. Na estrada que liga Cuzco a Pucará, várias casas têm o *torito* no telhado.

Em Pucará, algumas residências têm *torito* no telhado ou na fachada da casa, mas é um número pequeno se comparado às que não têm. Sobre essa questão, insurge a primeira dúvida: até que ponto o reduzido número de *toritos* sobre o teto aponta para uma redução da força da tradição? O fato de as casas não terem o *torito* pode ser lido como algo que está sendo criado, uma tradição inventada (HOBBSAWN, 1984). A insistência de órgãos e de algumas personalidades, como o representante da associação dos ceramistas, para que os moradores do distrito coloquem o *torito* sobre o telhado, assim como faziam os antepassados, teria instituído a noção de que antes todas as casas tinham o *torito* sobre o telhado?

Minha inferência neste aspecto vem da constatação de que as casas mais novas têm o *torito* sobre o telhado, enquanto as velhas com telhado de *paja* não possuem estrutura para recebê-lo<sup>118</sup>. Isto leva a crer que no passado não havia, de fato, *torito* sobre o telhado. Num grupo onde a cosmologia é apresentada através de pares de opostos complementares, como alto e baixo, acima e abaixo, colocar o *torito* sobre o teto não fere a lógica cosmológica e contribui com a divulgação turística. Do ponto de vista do *marketing*, é melhor tê-lo sobre o telhado do que enterrado. Entretanto, as casas modernas com teto de calamina apresentam pouca estrutura para receber o *torito*.

---

<sup>118</sup>As casas mais recentes, por possuírem o teto de *calamina*, grandes placas de minério de zinco, prejudicam a colocação dos *toritos*.

A maior festa do distrito acontece no período do natal, com a corrida de touros, que resulta na morte dos touros em praça pública. Do ponto de vista mitológico ou festivo, é notória a influência desse animal nos países latino-americanos onde é símbolo de força e fertilidade.

Os moradores de Pucará afirmam que o torito de Pucará nasce de comemorações rituais para a procriação do gado. Na entrevista, segue a fala do Alcalde e dos ceramistas,

Como es del conocimiento de muchos el torito de Pucará nace gracias a una fiesta de la santísima trinidad donde se empezaba a darle al toro un homenaje por la fuerza que desde entonces desempeñaban cuando araban y desde entonces los agricultores los agarraban los toros y los adornaban, pintaban el cuerpo e así se plasma toda esa tradición en la cerámica y que hoy es difundido a nivel mundial nuestro torito de Pucará". (LEONARDO, ALCALDE DE PUCARÁ).

¿Qué significa el torito de Pucará? Antiguamente nuestros abuelos, todavía, hacen una fiesta la cual era un carnaval hacia la marcación de su ganado, era una gran fiesta. Porque el torito de Pucará les daba ingreso económico por eso hacían una fiesta grande bailaban pintaban a los animales todos acostavam porque era una zona ganadera. Ahora nuestro torito de Pucará están mas valorados porque es conocido mundialmente entonces trabajamos mas.

El torito de Pucará también significa fuerza y también hacían la abertura servía como vasija para beber su chicha. Alicia Frisancho, ceramista.

Nosotros hemos visto que hace muchos años en Pucará casi 90% de la casas había una cruz con toritos, no se si hay algo dentro, pero adornaditos, costumbre mistura es eso se usa en fechamento de las casas.

Otra forma se usa no solamente en Pucará, como en Domingo Choquehuanca, pero en todo departamento.

Danielle: Antes Domingo Choquehuanca pertenecía a Pucará, no?

Si es prácticamente lo mismo todo eso pertenecía a la provincia de Lampa, ¡Cierto! José Domingo Choquehuanca, no pertenecía a Azángaro. La línea de tren pasa por Domingo Choquehuanca, entonces los campesinos, los artesanos llevan su producto a la estación para alcanzar el tren tanto para embarcase porque no pasaba por el pueblo de Pucará, allí está la carreta y un poquito más porque son unos kilómetros, mas lejitos pasaba la línea de tren. Entonces es allí que se forma un pueblo de paso que se puede decir, que es Domingo Choquehuanca. Ahorita con la división política, cambio.

En otros lugares del departamento de Puno se usa el torito de Pucará en diferentes tamaños, en carnavales, para challar (la challa es una bendición andina, se bendice lo que se compra, y se agradece, es una categoría abstracta que se refiere a bendición o agradecimiento) es como uno bautizo de la chacra, como del ganado deseo de bienestar podemos decir. Entonces: challar la tierra en carnaval es el lunes y el martes. En el día que yo observé esto en la propiedad de mi padre, era el día martes que es el día de challar el ganado. Entonces se llena toda la pancita del torito por la abertura de la espalda con cinco tipos de licor: cerveza, vino, pisco, chicha y anisado, son eses cinco tragos mezclados en la pancita del torito que toman. Primero, el



dueño de la propiedad, luego los pastores, los ayudantes de la chacra, lo toman por la naricita, la boquita. La costumbre por su vez sería, por ejemplo, es el dueño tomo uno toro, la dueña me dio toro, otro me dio un torito y repartió entre todos los pastores y ayudantes. Y luego lo volvieron a llenar con vino para challar, mojar, bautizar a las vacas y a todo el ganado, y también la misma tierra.

Danielle: ¿Cuándo hacían eso?

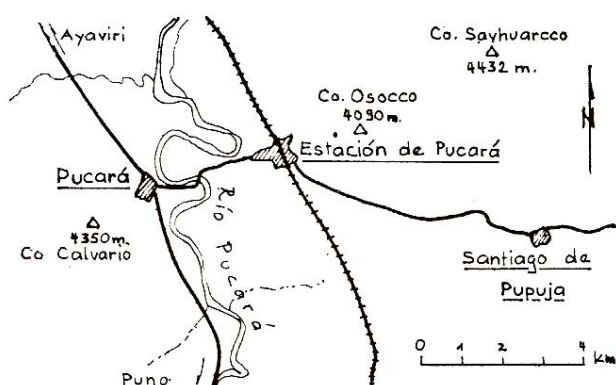
Inclusive ahora mi papá siempre, religiosamente, se va a su carnaval y hace esa ceremonia en esos torito para eso los utiliza. Y ahora yo también he notado a la vez pasada estaba empezando la construcción de una casa nueva. Estaba poniendo en el cimiento las cuatro zapatas que van básicamente la construcción de las casas que son profundas allí al fondo pusieron unas ollitas de barro, que son ollitas que también se hace en Pucará: uno torito dentro de la ollita y al rededor del torito, el torito viene adornadito con su serpentinita con su poquito de flores y un montón de cosas para la prosperidad de las casas. Le pone ahí, en las cuatro esquinas de las casas, para protección. Los toritos de todos los tamaños, dentro de la ollita, es llenado por quinua, cebada todo que la prosperidad al rededor del torito.

As poucas pesquisas etnográficas que encontrei salientam as informações dos ceramistas. Segundo Fernando Villiger (1989), um dos primeiros a pesquisar a cerâmica de Pucará, o *torito* é um produto do distrito de Santiago Pupuja, Província de Azangaro localizado a 25km de Pucará. A proximidade da comunidade com a estação de trem de Pucará fez com que os ceramistas de Santiago levassem os *toritos* à estação de Pucará para serem vendidos, fato que provocou a fama entre os compradores de o *torito* ser de Pucará.

O fato é que toda a região, incluindo Domingo Choquehuanca, Checca Pupuja, Santiago Pupuja, teve o nome de Pucará. Segundo informantes, o *torito* é de fato proveniente do lugar, atualmente, denominado de Checca Pupuja. Após a divisão geopolítica, Pucará teve seu território reduzido. Checca Pupujá deixa de pertencer ao Distrito de Pucará e passa a pertencer ao Distrito de Santiago Pupuja. A dita tradição na produção de cerâmica continua sendo do lugar denominado de Pucará. Em Santiago, prossegue em menor escala a produção de *toritos* que se diferencia do *torito* de Pucará. Atualmente Domingo Choquehuanca e Santiago Pupuja, que também são grandes produtores de cerâmica, reclamam a patente do *torito* de Pucará, alegando ser daquela região o *torito*, pela sua antiguidade na produção de *toritos*, sem utilizar o molde para a produção.

Sobre essa questão, os ceramistas de Pucará salientam que o *torito* é de Púcara, tendo sido primeiramente feito em Checca Pupuja, que pertencia a Pucará. De todo modo, os *toritos* feitos em Pucará, atualmente, diferem dos que são feitos em Domingo Choquehuanca e Santiago Pupuja. O fato é que Pucará, assim como os outros distritos, conseguiram criar um estilo de *torito*<sup>119</sup>.

O desenho abaixo foi encontrado no livro *La ceramica tradicional del Peru*, no artigo Ceramios de Santiago Pupuja, de Fernando Villiger.



Para o autor citado, o *torito* é um objeto mestiço feito sem o uso do molde, em Santiago Pupuja. Villiger aponta, que o uso posterior do molde tem desvirtuado o *torito*. Este objeto para o autor é: *una valiosa creación de los alfareros de Santiago de Pupuja, desde tiempo tuvieron aceptación regional y departamental, es el llamado toro de Pucará el que ha pasado los limites departamentales y nacionales. El simboliza hermosamente la fusión de la cultura europea con la andina.*

Na descrição de Villiger a marcação do gado tem sua própria liturgia:

Sobre ponchos y mantas que delimitan la 'mesa' de la marcación, el animal es echado con su patas atadas, le cortan las puntas de las orejas, la sangre que mana es mezclada con licor para beberla, luego se procede a la marcación propiamente dicha; se le corta la piel a la altura de las cejas para el 'silwi' de lana de alpaca, le cortan la piel del pecho en forma de ojales (huallcos) y también el hocico; le pintan volutas, rayas y aparejos con 'taco' ocre disuelto en agua, y antes de soltarlo le echan aguardiente en el hocico y aji bajo la cola; el toro sale brincando relamiéndose desesperadamente el hocico y mueve la cola con violencia, mientras que los concurrentes le arrojan flores, manzanas,

<sup>119</sup> Abordarei a questão dos estilos dos toritos em um subtítulo específico.

naranjas y otras frutas y hojas de coca. Este rito es propiciatorio para la buena reproducción del ganado". Villiger (1983, p. 175).

A descrição de Villiger foi a mais completa que encontrei durante a pesquisa bibliográfica. Na pesquisa de campo, houve variações do descrito, mas em todos os relatos aparece a cerimônia de marcação do gado<sup>120</sup> como rito originário do *torito* de Pucará.

Para o professor e presidente da associação dos artesãos, Ruperto, *El torito no es producido exclusivamente en Pucará, distritos como Domingo Choquehuanca, y/o e comunidades como Checca Pupuja también tienen sus toritos que difieren del producido en Pucará.*

Segundo Ruperto Mamami Pucará sempre foi o distrito central na produção de toritos. Em suas palavras,

Pucará siempre fue la cuna del torito. Yo te voy a contar una historia. El torito de Pucará que actualmente es, pertenecía a la comunidad de Checca Pupuja, ahí hacían los toritos. Checca Pupuja pertenecía a Pucará geográficamente, ahora con la última demarcación geográfica, Checca Pupuja pasa a pertenecer a la provincia de Azángaro, entonces, o que pasa, como Checca Pupuja pertenecía a Pucará, el torito es conocido como torito de Pucará. Pero yo te voy a decir, el torito hecho en Pucará, ahora es distinto del hecho en Checca Pupuja, así como es el del Domingo Choquehuanca, los tres son distintos. Del Checca Pupuja es más agresivo, tiene una figura más agresiva. Del Pucará tiene bastante, dominio, poder. Choquehuanca es la compilación de los tres". Entrevista em outubro de 2007.

Em uma das visitas que fiz à artesã Dina, ela me apresentou um torito de aproximadamente cinquenta anos, com forma e adornos semelhantes ao torito que é produzido atualmente em Pucará, diferindo por estar completamente esmaltado com óxido de chumbo.

Em Cuzco, também encontrei uma série de *toritos* aparentemente mais idosos do que os de Pucará. A diferença no traço em cada um dos *toritos* observados é marcante.

O depoimento de Ruperto e as observações em campo dos diferentes tipos de *torito* dão lugar a reflexões sobre o estilo de cada *torito* e o que cada estilo se propõe comunicar.

---

<sup>120</sup> Cerimônia onde o gado era bento para uma próspera reprodução.

Franz Boas observou que o estilo de uma peça é a estabilidade de um padrão. Para o autor, padrão e estilo são realidades diferentes que se apresentam numa mesma peça. O padrão está ligado à permanência histórica, enquanto o estilo à permanência de uma "essência profunda". (Grifo meu).

A essência profunda de que nos fala Boas está relacionada a processos inconscientes e conscientes fornecidos pela cultura. A permanência histórica ou o padrão de um determinado objeto, em Boas, atua como sinal diacrítico de um determinado grupo.

Desse modo, a peça carrega em si elementos individuais e coletivos do grupo onde é originada. No caso do torito de Pucará, os traços de força e poder conforme Ruperto afirmou é alvo de poucas variações, o mesmo não podendo ser dito dos desenhos feitos sobre o *torito* os quais variam.

A forma, e com ela, saliências e orifícios permanecem, deixando explícito o uso ritual do objeto. No orifício onde se depositavam "*tragos mezclados*", como afirmou Ortega, são depositadas flores, quando o *torito* é usado para decorar e enfeitar ambientes.

É Walter Benjamin (1994) que afirma ser o culto a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional. "Como sabemos, obras de arte mais antiga surgiram a serviço de um ritual, primeiro mágico depois religioso. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura na obra de arte nunca se desligue completamente da sua função ritual".

Em Gell (1998), a discussão sobre o estilo assume outros caminhos. Ele rejeita a análise que relaciona estilo a uma capacidade psíquica individual. O foco do autor está nas formas tradicionais de arte, produções coletivas ligadas a parâmetros culturais em que onde, supostamente, a inovação é algo restrito, porém não inexistente.

Na tentativa de superar o problema entre estilo como algo individual ou coletivo, Gell analisa as culturas como faz com produções individuais. "Para chegarmos a uma análise antropológica do estilo é necessário focar na saliência psicológica das obras de arte direcionando a atenção aos parâmetros culturais". (1998, p. 158). A função do estilo está em associar obras de arte individuais com a totalidade das obras de arte do mesmo estilo. Assim, as obras não realizam seu trabalho cognitivo sozinha, mas em cooperação uma com a outra. Essa ação cinérgica é o estilo. Na sequência,

apresento algumas imagens captadas durante a pesquisa de campo que exemplificam as discussões sobre estilo e técnica empregada no *torito* de Pucará.

As doze primeiras imagens apresentadas foram captadas em Cuzco, nas lojas de antiguidades e de artesanato. As imagens de número onze e doze foram feitas nas lojas de venda de artesanato, a número quatorze, especificamente, estava na entrada de uma das lojas em meio a tigelas de milho. As fotos de número treze e quatorze foram tiradas em Pucará. Segundo a ceramista, este *torito* verde é um dos mais antigos da comunidade, tendo mais ou menos cinquenta anos. Na sequência, imagens do *torito* de Pucará na praça dos toritos e peças vendidas na feira em frente á igreja para turistas.

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



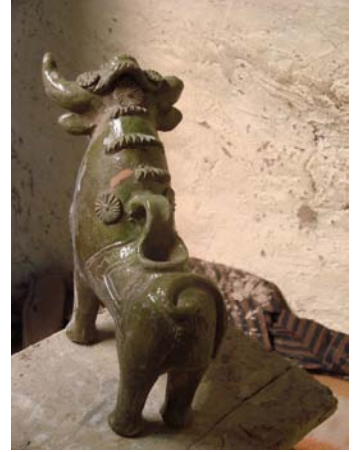
12



13



14



15



16



17



18



19



20



Em sua análise formal, Gell (1998) observa que cada item em particular está conectado ao *corpus* da obra. Mediante comparações de formas relacionadas, uma série de transformações converte um objeto em outro; esse outro, porém, está em sintonia com as outras formas. Gell (*idem*) denomina isso de eixo de coerência. Ao se identificar tais eixos de coerência, é possível chegar à significância cognitiva do estilo da peça dentro do grupo onde é produzida.

Para Gell (*ibidem*), o estilo de um artefato é autônomo em relação à cultura. Seu relacionamento só é possível de artefato para artefato. Os eixos de coerência são os modos de conectar a mudança dos objetos ao longo do tempo.

As imagens captadas durante a pesquisa de campo deixam claros os eixos de coerência de que nos fala Gell, expondo ainda um ponto importante no que se refere à confecção de objetos de cerâmica: a técnica.

No caso do *torito*, observo que o tamanho do orifício no dorso do animal é algo saliente o que atesta seu uso ritual. O afunilamento do orifício parece ser resultante da redução do uso ritual ou da mudança de função, quando este passa a ser usado como vaso de flores, por exemplo. As alterações da forma e do estilo estão relacionadas ao papel que o objeto desempenha no meio social.

O objeto também pode ter seu estilo modificado à medida que assume outros sentidos, não significando que os sentidos assumidos não possam coexistir, criando assim uma camada de significados incorporados em tempo e espaço específicos, modificando-se na reprodução.

As colocações de Gell sobre a mudança do estilo e sua independência com a cultura parecem não ter sentido no que se refere ao *torito* de Pucará, pois os estilos de



*toritos*, assim como a técnica usada na produção do objeto, estão profundamente relacionados com o papel desempenhado pelo objeto no meio social onde é produzido.

Descola (2002), no artigo *Genealogia dos objetos e antropologia da objetificação*, argumenta que indagar o porquê do não-surgimento de uma determinada técnica num contexto possível é mais válido do que buscar explicações tautológicas que visem a esclarecer as vantagens do surgimento de uma técnica.

Para Descola, a técnica deve ser analisada bem mais no seu aspecto lógico do que cronológico. A busca de compreender a lógica do surgimento ou do não-desenvolvimento de uma técnica mostra que as inovações são frutos da reconfiguração de elementos existentes, logo, as mudanças e permanências são compatíveis com o conjunto do sistema técnico.

As imagens de número um a quatro apresentam *toritos* feitos a mão em tamanhos e formas assimétricas, fruto de uma técnica exclusivamente manual em detrimento do que é feito na atualidade com o molde. A técnica do molde possibilita a produção de maior quantidade de peças, modelos e formas iguais em um menor tempo. Quando a produção do *torito* estava relacionada ao uso local e ritual, não necessitava de molde, uma vez que a produção manual dava conta da demanda interna. Ao longo do tempo, o aumento do consumo do *torito* tornou a produção com molde imprescindível para atender a demanda externa.

O molde feito de gesso, literalmente, engessa estilos reproduzidos cotidianamente. É preciso observar, todavia, que o molde também possibilita a permanência de inúmeros estilos que atravessam fronteiras temporais e espaciais, graças à reprodução; até porque o que o molde reproduz é um padrão de *torito*, que pode ter seu estilo modificado pelo ceramista, já que ornamentos e adereços são inseridos ao *torito* sem uso do molde. A seguir apresento a sequência de imagens da produção em molde do *torito* de Pucará:





Dos moldes, saem os *toritos* que, após a secagem, serão queimados para posteriormente serem adornados com folhas de coca, fitas e serpentinas, tudo de barro feito a mão, conforme informado pelos ceramistas.

Procedendo como assim fez Descola (2002), observo que tão importante quanto indagar a diversidade de um objeto e seus diferentes estilos é perguntar o porquê da não-homogeneidade. Por que o *torito* de Pucará não é igual? Quais motivos justificam sua variação ao longo dos anos? Se o molde permite uma reprodução fidedigna a todos os artesãos do distrito, por que se destacou dentre os demais objetos produzidos em Pucará, inclusive diante de objetos de maior antiguidade, como a estrela de sete raios e *Hatun Nakaj*? O *torito* é um objeto patrimonializado pelos moradores do Distrito, um patrimônio apropriado com sentido e significado particular para os ceramistas, mesmo que esse significado seja compartilhado com os turistas na venda do objeto?

### **7.1. Ressonâncias e perspectivas**

Para Gonçalves (2007, p. 214) "o patrimônio nem sempre têm conotações utilitárias podendo servir a propósitos práticos, mas possuem significado também mágico-religioso e social, constituindo-se em verdadeiras entidades, dotadas de espírito, personalidade e vontade etc."

Se por um lado são classificados como partes inseparáveis de totalidades cósmicas e sociais, por outro lado afirmam-se como extensões morais e simbólicas de seus proprietários, sejam estes indivíduos ou coletividades, estabelecendo mediações cruciais entre eles e o universo cósmico, natural e social [...] Esta categoria de objetos não apresenta assim fronteiras classificatórias, muito definidas, sendo ao mesmo tempo objetos e sujeitos, materiais e imateriais, naturais e culturais, sagrados e profanos, divinos e humanos, masculinos e femininos, etc... Gonçalves (2007, p.214).

Estes objetos não são inseridos no meio social por vontade e ou decisões políticas nem por imposição, nem mesmo por uma atividade consciente e deliberada dos indivíduos. Apesar de o *torito* ser de origem hispânica, ele se inseriu decisivamente nos Andes e assim não teria acontecido se não houvesse um correspondente direto: o felino.

Sobre essa questão, Gonçalves expressa que os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar "ressonância" junto ao seu público. Utilizando-se das colocações do historiador Stephen Greenblatt, ele diz:

Por ressonância eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante". (*apud* GONÇALVES, 2007, p. 215).

A correspondência do *torito* com o felino responde em parte o porquê de sua escolha em detrimento de outros objetos. A diversidade dos estilos, ou, como propus a não-homogeneidade, entretanto, não é respondida.

A relação direta entre o felino e o *torito* é feita por muitos ceramistas de Pucará. Tal relação nasce principalmente da leitura das formas das montanhas quando estes afirmam que o *peñor San Caetano* ora se assemelha a um felino, ora a um *torito*, numa constante sobreposição de imagens na construção narrativa. Neste sentido, o *torito* insere-se no que Latour (2007), denomina de híbridos, "seres politemporais". Os híbridos de Latour carregam um passado virtual e um futuro imprevisível.

Fora a semelhança formal, estão as capacidades psíquicas valoradas pelos ceramistas. O *torito* é símbolo de força, fartura e potência sexual reprodutiva. Identificar-se com este animal significa também corporificar estes elementos, tornar-se touro, incorporar suas substâncias. Os aspectos de imponência e força expressos nos *toritos* pelos ceramistas é uma forma de projetar no meio social elementos valorados internamente. Daí a afirmativa enfática: "*Pucará es la cuna artesanal; la mejor cerâmica es de acá*".

A particularidade de cada ceramista, imprimindo, cada um ao seu modo, traços, linhas e adereços ao *torito*, parece ser a primeira resposta que explicaria a diversidade. Esta, entretanto, não satisfaz a questão por completo, já que o uso do molde permitiria a permanência de um só modelo de *torito*. A alteração nasce do ceramista, porém os motivos que levam a tal mudança são socioculturais. As mudanças do tamanho do orifício, os adereços, assim como fatores psíquicos que a peça se propõe transferir aos seus usuários, são aspectos estilísticos acoplados, salientados e ou abandonados ao longo do tempo. Tais aspectos estão relacionados com a cosmologia do lugar, são alterados para satisfazer uma exigência estética do grupo.

O trabalho de Van Velthem sobre a estética *wayana* atesta que "os objetos transmitem conhecimentos acerca da imagem que seus produtores fazem de si mesmos e referendam formas diversas de veicular tal imagem." Quando diretamente vinculadas aos conceitos cosmológicos, as artes indígenas convertem-se antes em prismas que refletem as concepções acerca da composição do universo e dos componentes que o povoam, sobretudo dos que estão aliados da sociedade, os mortos, os inimigos, os animais, os sobrenaturais (VAN VELTHEM, 2004, 52-3).

Essa autora, em conformidade com Geertz, acentua que arte é um meio de armazenamento e transmissão de informações como um texto visual onde os sentidos são compartilhados pelo artista e seu grupo. Deste modo, nas artes estão impressas mudanças sociais pelos quais o grupo passa, as decorações são atividades artísticas e simbólicas onde é percebido um entrelaçamento da estética com outros domínios do pensar.

O *torito* de Pucará, objeto artesanal, nasce da marcação do gado, uma prática ritual transmutada em objeto. Não se trata de perceber esta relação numa lógica objetual em que o *torito* seria simplesmente a expressão de um momento ritual, pelo contrário, o dito objeto é incorporado de entidades e substâncias, o *torito* nestes termos não é apenas a representação de um ritual, pois na perspectiva dos seus produtores ele passa a ter uma agência social e cosmológica quando enterrado ou colocado no telhado das casas.

Este objeto remonta, por meio de sua matéria-prima, traços e adereços, a cosmologia pucarenha, saberes partilhados, assim como segredos velados. O *torito* é um eterno vir-a-ser, não será o que é, mas levará ao futuro o que está.

Por se tratar de um objeto que atravessa temporalidades e espacialidades, o *torito* oscila entre o presente, o passado e o futuro, compartilhando com os moradores do Distrito, usuários e consumidores, momentos ordinários e ou rituais da vida humana e extra-humana. Trata-se de um objeto animado que transmite força e segurança por intermédio de sua matéria prima, formas, linhas e desenhos, corporificando entidades e substâncias. Ganha vida no imaginário, quando dança nas madrugadas revestido de ouro, um objeto nascido de uma cerimônia que vive na forma de artefato material, tornando-se chave para a compreensão da vida humana e extra-humana do local onde é produzido.

Sobre a relação dos objetos com a narrativa mítica, Van Vetthem assinala que a ordem cósmica é considerada como parte da ordem social, onde a estética está ligada ao universo cosmológico, cuja lógica é partilhada pelo produtor e pelo grupo receptor ou espectador. O objeto, deste modo, é um mediador entre domínios distintos, aproximando o mundo animado do inanimado.

O *torito* de Pucará é o patrimônio atualizado e compartilhado, construído e apropriado pelos moradores do Distrito. Para este objeto, ícone, o tempo passado e futuro inexistem, uma vez que nele gravitam temporalidades que se mantêm e ao mesmo tempo se projetam. A venda do objeto implica comercializar também as histórias ou as lendas que existem ou são criadas sobre ele.

Sally Price (2000) em sua pesquisa sobre *Bush Negrões*, no Suriname, a pesquisadora identificou o fato de que a ausência de informações convincentes sobre o significado dos entalhes em madeira fez com que um artesão comprasse um dicionário, de motivos quilombolas – Muntslan – e, mesmo sem entender o que dizia o dicionário passou a usá-lo no momento da venda para que os clientes procurassem o significado. Com isso, seus lucros se tornaram maiores e seus clientes satisfeitos. (Price, 2000, p. 168). A entrada do *torito* num circuito comercial, juntamente com suas crenças e cosmologia, não pode ser compreendida apenas pela lógica da perda, redução do valor simbólico, dentre outras análises que buscam o autêntico das coisas, pois o autêntico é passível de reinvenções, criações e incessantes ressemantizações. Esses objetos, distribuídos nas suas formas e histórias, multiplicam e criam de modo particular, novos significados.

A diversidade do *torito* é explicada não só pela necessidade dos ceramistas em colocar no mercado objetos diversos, mas porque a vida é constituída de abandonos e apegos. A feitura das peças acompanha as vicissitudes do viver. Logo, o *torito*, num plano técnico, psíquico e histórico cultural, condensa esses vários elementos.

## **7.2. Mitorito de Pucará**

Quando estive em Puno, em Lima acontecia *La muestra itinerante Mi Torito de Pucará*. De acordo com a reportagem de Alberto Revoredo do jornal *El Comercio*, de 06 de setembro de 2007, a exposição reuniu vários artistas peruanos que produziram

vários *toritos* de Pucará pintados de modos diferentes. Apresento a seguir o texto de Revoredo, seguido da imagem da matéria do jornal:

### Sincretismo

Su sangre se mezcla con la chincha de jora, mientras suenan los primeros acordes de una ceremonia en su honor. Lo pintan, lo perforan, y antes de dejarlo en libertad le untan ají en lo hocico. El toro brama y brinca, sacude su lengua y cola con violencia. Aquel liquido se vierte en la Pachamama para pedir que el ganado se reproduzca fuerte y sano. Los presentes danzan, arrojan flores hojas de coca y frutas. La tormentosa piel del majestoso animal vuela sobre la arena y las sagradas montañas, y lleva las ofrendas de los hombres a los dioses. Su corpulenta figura, su resistencia y disposición para labra la tierra le abrieron las puertas del mundo andino. Dicen los indígenas que desde el fondo de los lagos emergió el Amaru, antiguo dios con forma de serpiente, para transformarse en toro. El torito de Pucará, esta sagrada vasija representativa hecha de barro pieza plenamente identificada con la artesanía peruana, bebe la sangre, la chincha y deja que sus fauces arrojen un magico ejemplo de fusión cultural andina y europea.

#### 7.2.1. *Torito* itinerante

La brava y noble bestia se pone en esta propuesta en manos de destacados artistas nacionales, que han moldeado y revestido estas tradicionales figuras con variadas técnicas y estilos. Los hay alegres, fieros airosos, con referencias orientales faraónicas, floreados, de influencia pop y hasta subidos de peso.

Mi torito de Pucará, muestra itinerante, permitirá implementar los talleres artesanales de Pucará(Puno) y zonas alendañas, revalorará una tradición peruana para el mundo y promoverá su exportación. Participan Sonia Céspedes, Hernan Sosa, Eduardo Tokeshi, Luz Letts, Venâncio Shinky, Elda di Malio, Grimanesa Neuhaus, Carmen Letts, Malena Amezaga, Maricruz Arribas, José Antonio Morales, Marcelo Wong, Goanzalo Garcia, Patricio Camet, Janvier Ruzco, Karina Barkumi, Rhony Alhalel, Vivian Wolloh, Gam Glutier, Ricardo Huyese, Milagros Bentin, Armando Williams, Natalei Roche, Miguel Velit, Nani Cardenas, Belinda Tami, Patricia Eyzaguirre, Pancho Basurco, Enrique Polanco, Luca Lulli y Pedro Caballero.

La representación del toro en la tradición alfarera andina nos remite al conquistador español en clave sarcástica. El toro, sin querer, consume el combustible( nuestro ají) para cumplir su faena mientras saca la lengua ardiente. En una segunda mirada por detrás de morro, el toro revisa la experiencia y suspira”, señala Rhony Alhalel.

Los toritos iniciaron ayer un recorrido que contempla los siguientes puntos: Larcomar, Jockey Plaza, Sodimac y el Club Empresarial. Luego de un tour de cuatro semanas, se presentarán en el Museo de la Nación, para una subasta pública, en 4 de octubre.

O exemplo de Pucará também é relevante para refletir sobre questões similares em um caso diferente ( se comparado ao de Vitalino), pois, neste caso, não é mais um

artesão elevado à categoria de artista, mas o inverso. Artistas fazem a apropriação de uma atividade popular, de valor simbólico, expressivo da região (o *torito* de Pucará), pintando-o cada um ao seu modo, fazendo algo já muito praticado pelos artistas de Cuzco, embora não seja tão divulgado, que é pintar a cerâmica de Pucará.

No caso dos *toritos* pintados para a exposição em Lima, os artistas estabelecem uma disputa entre eles, onde a originalidade e a criatividade são os aspectos valorados. A quantidade de artistas (trinta e um, todos peruanos) somada ao objeto pintado, me pareceu uma estratégia estatal em vender uma imagem exótica, algo comum em se tratando de programa turístico no País.

A originalidade da pintura acontece num objeto mítico, marca indelével do País, que se considera o berço de uma das maiores civilizações da América do Sul - os Incas. Até que ponto a exposição contribui para uma melhor comercialização do artesanato de Pucará é algo controverso e indefinido, pois o que está sendo divulgado não é o artesanato *torito* de Pucará, mas a obra de arte *torito* de Pucará?

Como citei em linhas, anteriores o ato dos artistas de Lima é algo há muito tempo já feito pelos artistas de Cuzco que compram o artesanato sem pintura (biscoito) em Pucará por um preço insignificante e, quando o pintam, a peça muitas vezes é levada à qualidade de obra de arte, tendo um preço superior.

A *Grosso modo*, peça sem pintura é artesanato; com pintura é arte. Essa questão foi uma das primeiras levantadas pelos ceramistas de Pucará. Eles reclamavam a autoria da peça, pois, para eles, toda a cerâmica de Cuzco é proveniente de Pucará. Novamente a questão do valor econômico e simbólico volta ao cerne do problema e com ele o desvalor.

Como uma peça obtém valor é algo já muito discutido, para compreender o desvalor, bastaria levar em consideração o inverso. Também parece claro que a condição de valor ou desvalor pode, por condições específicas, ser alterada; entretanto, algo a mais precisa ser observado em relação ao desvalor. Questiono por que apesar deste desvalor a produção da cerâmica é relevante, não só em Pucará, mas em muitos países da América do Sul.

Um aspecto importante a salientar é que a condição de valor ou desvalor é contrastiva e relativa. Algo só pode ter valor se comparado, levando em consideração que aquilo que tem valor para mim pode não ter valor para outrem. Isto nada mais é do que a teoria do valor de que nos fala os economistas, atestando o valor como algo



subjetivo. Além do relativismo dessa questão, neste trabalho venho observando algumas características de valor ou desvalor de objetos de cerâmica (arte ou artesanato).

A artista *Marta le Parc* realizou uma exposição no Centro Cultural Dragão do Mar, em 2001, que resultou no livreto *Homenagem às Mãos Silenciadas*. Ao falar de arte e artesanato proferiu as seguintes palavras:

Cultura, memória rastro quase impossível de se apagar, de um momento, de uma vida, de uma época, de uma tradição. Livro de imagens. Escrita. Sonho. Imaginário. Fantasia. Ilustração. História. Simbolismo e religioso. Lembrança. Tempo. Obra única. Figurativo. Abstrato, geométrico etc. Na palavra artesanato está a palavra arte. (LE PARC, 2001).

Chamo atenção para a última frase: *Na palavra artesanato está a palavra arte*. Além da construção escrita, observo que uma grande distância separa essas duas realidades, o que me leva a questionar até que ponto a palavra artesanato traz nas suas entranhas a arte.

Walter Mignolo utilizou a expressão *abigarradas* para falar de coisas que estão sempre juntas, mas que não se misturam. A meu ver, tal expressão me parece útil no que concerne arte e artesanato. Essas duas realidades, quando postas em paralelo, automaticamente, recebem um sentido de valor econômico ou simbólico diferenciados. O fato é que as lógicas regentes de cada uma dessas atividades são muito díspares. Enquanto para o artesão o importante é produzir o máximo possível de peças, o artista procura a unicidade da obra.

Para o artesão, pouco importa se uma peça é original ou cópia, pois todas são cópias e ao mesmo tempo originais. Isto me recorda a fala de uma artesã de Tracunhaém (Pernambuco-Brasil), onde me foi revelado: "cada peça tem um pouco da minha vida, não importa, se a peça é igual a outra, meu momento é diferente. Em cada peça está um pouco de alegria, tristeza, tá tudo nela". Tal relato, que mais parece uma paródia de Heráclito, ao afirmar que um homem não toma banho no mesmo rio, pois num outro momento não será o mesmo rio nem o mesmo homem, mostra que, se a questão fosse originalidade, toda peça artesanal, mesmo quando similar, é original.

A quantidade de peças produzidas postas em locais desconsagrados e capazes de desconsagrar, numa lógica inversa à de Bourdieu, como feiras e mercados, desautoriza a criatividade e o virtuosismo do artesão.

O valor de uso nesses casos é superior a qualquer outro. Desse modo, a lógica que rege a produção do artesanato, da feitura até onde ele é destinado, é completamente diferenciada da arte. A falta da dita autenticidade, originalidade e despreocupação em produzir mais do que o mercado a curto prazo consegue absorver, situam as peças num lugar comum, destituído de valor econômico.

De fato, para os artesãos, as peças não são representantes de momentos especiais e específicos da vida, pois, a feitura das peças é a própria vida. A vivência cotidiana inespecífica das peças se mistura a trajetórias particulares, o que me faz retornar a uma frase de Octavio Paz: o artesanato é o pulsar da vida. A reflexão do diário de campo me parece oportuna:

É imemorial e ao mesmo tempo repleto de memórias latentes em transformação. Um objeto esquecido que permite esquecer-se dando terreno para o lapso, renova-se neste. Um objeto recém-nascido que trás desde o parto a marca de milênios. Um objeto que borra o tempo velho, novo, recém-velho na trajetória da vida e de vidas anominadas pela valoração social. (DIÁRIO DE CAMPO, 10/10/2007).

Os artesãos, no caso os ceramistas de Pucará, vivem a lógica do fazer, profundamente relacionada a uma concepção particular de mundo, e comungam muito pouco com os ditames do campo da arte.

As indagações sobre o que pode ser considerado arte e ou artesanato me parecem reducionistas, uma vez que as respostas não dão conta da amplitude do problema ou não convencem completamente.

As respostas insuficientes são muito mais uma deficiência da pergunta do que necessariamente a irresolubilidade do problema. Indagar sobre o teor artístico de uma peça ou de sua "artesanalidade", no máximo, nos leva a uma resposta estanque e delimitadora. A questão central não pode mais residir na indagação sobre o que é considerado arte ou artesanato. No máximo, podemos questionar como uma peça artesanal passa a obra de arte, e vice-versa, pois já está mais do que explícito que as circunstâncias sociais podem determinar o *status* e o valor econômico do objeto em foco.

A complexidade do problema não permite uma resposta estanque, mas frequentes reflexões sobre o assunto.

8 A PERSPECTIVA MUSEAL ALÉM DO DISCURSO DOS  
OBJETOS



Neste capítulo, proponho uma discussão sobre museus e patrimônios, tendo como base categorias analíticas discutidas no Brasil.

A perspectiva museal se impôs no decorrer da pesquisa, sendo mais uma dentre as inúmeras narrativas sobre os objetos. As imagens a seguir apresentadas são respectivamente do museu etnográfico *Juan. B. Ambrosetti*, em Buenos Aires, da exposição: "*De la Puna al chaco*". Duas exposições foram vistas em Salta, na Argentina, uma denominada de "*Antes de America símbolos de culto y poder en las culturas pré-hispánicas*" em Salta. Outra sobre as múmias que foram encontradas na região de Salta. Paralelamente, à exposição das imagens das múmias, acontecia a exibição de vídeos sobre o processo de descoberta e trabalho dos arqueólogos.

Uma outra exposição em Tintiri, Distrito da província de Azangaro, no Departamento de Puno - Pe, foi improvisada pelos moradores locais durante o festival de danças autóctones.



Imagens da exposição em Buenos Aires-Argentina.





Imagens da exposição em Salta-Argentina



Imagens da exposição em Salta- Argentina.



Imagens da exposição em Salta - Argentina.



Imagens da exposição em Tintiri.

Os museus foram locais importantes durante a pesquisa. Sempre que informava aos moradores do distrito minha proposta de investigação, a primeira indagação era: ? *Usted visitou el museo.* Assim foi em Salta, noroeste da Argentina, onde a proprietária do *hostal* me falava com grande espanto sobre o perfeito estado das múmias e o quão



curioso eram as formas dos objetos pré-hispânicos. O mesmo em Pucará: quando indagava sobre o *torito* e ou a estória do Distrito, as pessoas logo perguntavam: *La señorita ya visitado el museo?* Até onde não havia museu estruturado, este se impôs. O mesmo ocorreu em Tintiri, distrito da província de Azangaro no departamento de Puno no Peru quando visitei um museu improvisado pelos moradores.

Diante da incidência desses locais no decorrer da pesquisa de campo, parece-me válido refletir sobre o papel destes lugares que reservam e "preservam" objetos para a exibição.

Como citei em linhas anteriores, o museu sempre fora um lugar referenciado por alguns ceramistas. No discurso destes, o museu figurava como o detentor da verdade, casa de conhecimento, lugar onde encontraria uma estória irrefutável, materializada na coleção lítica e na cerâmica. A verdade materializada nos objetos, entretanto era pouco clara, imprecisa, de explicação difícil.

Em Pucará – Peru, o professor e pesquisador Leonardo Hurgaya foi enfático ao afirmar: *"todo lo que dice esta en museo, tiene que ir ver"*. No discurso, Leonardo fez referência à antiguidade da cultura *Pukara* e sua importância na formação do *Tiahuanaco* - provável formador da Civilização Incaica. Paralela ao discurso que enfatizava a legitimidade do museu, estava a indignação em perceber a apropriação que órgãos como Instituto Nacional de Cultura (INC) faz dos achados arqueológicos, transformando-os em atrativos turísticos, sem dar retorno financeiro ao Distrito de Pucará. Segundo os artesãos, algumas peças arqueológicas da cultura *Pukara* sequer estão no Distrito ou no Departamento de Puno, mas em Lima, quando não, no exterior.

Em Pucará, recentemente, uma espécie de galpão de cerâmica onde aconteceriam cursos de aperfeiçoamento e aprendizagem teve o funcionamento suspenso por ter sido construído em área de provável sítio arqueológico, fato que também indignou muitos ceramistas. Outro fator a citar é o monopólio da Peru *Rain*, empresa britânica responsável pela visita ao famoso centro turístico *Machu-Pichu*, em Cuzco. A empresa faz visitas diárias cobrando em dólar. Os valores seguem a lógica de que: *"tudo para turista é mais caro"*. Para os peruanos, há uma pequena redução do valor, com transporte diferenciado. Quando visitei Cuzco entrei em contato com a empresa Peru Rain solicitando a ida a *Machu-Pichu* com a população local. A solicitação foi negada veementemente sob alegação de não ter interesse em pesquisas.

Este episódio foi uma espécie de confirmação já explicitada por alguns informantes de que: *Machu Pichu es pra que tiene mucha plata, no es de los peruanos*<sup>121</sup>. Os fatos citados me levam a refletir não só sobre os discursos apoiados em objetos, mas sobre o que é feito de tais discursos. De que modo e a quem ele serve? Quais os órgãos ou grupos sociais de enunciação destes discursos? Estas questões se impuseram quando em campo observei a indignação dos moradores locais com a apropriação dos objetos por órgãos governamentais e ou não governamentais.

Compartilho com Lima Filho & Abreu da Silveira (2005, p. 42) a ideia de que há uma perversidade na coleta e na forma de exposição dos objetos de grupos exóticos.

De modo geral, os objetos museológicos e os monumentos são valorizados pela população local, e por entidades governamentais, pela sua historicidade. São testemunhas materiais que explicam a grandiosidade cultural/simbólica de povos exterminados. Portanto, é um patrimônio que deve ser preservado e exibido.

No Peru, este patrimônio divide-se no que denomino de patrimônio expropriado e apropriado. O patrimônio é expropriado da população local e apropriado por órgãos e empresas na construção de *marketing* turístico, distanciado da população local e aproximado de populações extralocais, por meio do exotismo e do abismo de significados.

As peças expropriadas passam a fazer parte de um outro sistema de significados tecido pela experiência sociocultural dos seus expectadores. Ana Maria Alves Linhares, citando Van Velthem, diz que a cerâmica *Karajá*, ao entrar num circuito turístico é objeto de deturpações. Na fala da autora,

No que tange a essa nova significação atribuída aos artefatos etnográficos nesse contexto específico, o que se observa é que, ao serem recolhidos e posteriormente integrados ao acervo de um museu, estes sofrem uma ruptura, um apagamento patrimonial específico, ao serem inseridos num arcabouço patrimonial abrangente – patrimônio indígena - e se tornam patrimônio de uma outra cultura – a nossa (2004, p. 245).

---

<sup>121</sup> Quando estava na finalização da escrita da tese, no Brasil, assisti a uma matéria de jornal televisivo, que cobria as enchentes em Machu-Pichu. Em virtude da destruição da via férrea, alguns turistas ficaram ilhados, sendo necessária a intervenção dos consulados. Um fator curioso é que os peruanos, fossem adultos ou crianças, nunca tiveram prioridade no resgate. Programa da TV Globo de jornalismo: Fantástico em: 24-01-2010.

Outros discursos sobre os objetos são apropriados pelos moradores locais, e expropriados dos grupos de interesse mercadológico. O discurso do patrimônio expropriado ou apropriado, entretanto, não se restringe a uma só camada. Eles circulam de um grupo a outro. Isto foi percebido quando as pessoas das cidades fazem uso do discurso museal passando a ter o museu como único *locus* de verdade, advinda de um trabalho científico, portanto, irrefutável.

Por outro lado, há também o uso do discurso popular e das práticas populares, por instituições e empresas de interesse mercantil. Um exemplo claro é sobre o uso do *torito* como amuleto. Observei isto quando artistas compravam *torito* sob o argumento da sorte.

A exposição *Mi torito* de Pucará é um outro exemplo sobre o uso dos objetos, quando artistas fizeram uma exposição dos *toritos* sob o argumento de ajudar artesãos pobres dos Andes, levando ao grande público o *torito* de Pucará.

A distinção básica de um discurso em relação ao outro, está na perspectiva tomada, o que cada grupo se propõe defender. Enquanto os ceramistas são movidos pela crença na importância do *torito* e seu poder em trazer riqueza e fartura pela constatação da interferência do objeto em suas vidas, nas empresas impera o uso do exotismo e do misticismo para atrair turistas; ironicamente isso também significa riqueza.

A categoria patrimônio não foi citada pelos interlocutores como o mesmo sentido que é usado no Brasil. Equivalente estaria para o uso da categoria tradição, mas não como algo prestes à descaracterização ou à extinção, mas como objeto de orgulho que circula em suas vidas.

Os discursos sobre o passado no Peru referenciam um passado mítico, não vivido ou recordado, um *éden* perdido de uma cultura ideal, extinta, mas que ainda hoje reverbera nos mais diversos lugares. Das ditas culturas grandiosas e extintas, a mais referenciada são os Incas, presentes em lugares e ou objetos da vida cotidiana, como lojas, serviços e produtos. Eis alguns dos produtos diariamente consumidos sob a insígnia Inca: *Inca Kola* (o refrigerante mais vendido no Peru), Inca phama, Inca construções. Dentre muitos outros, o nome Inca aparece como sufixo ou prefixo de algum produto ou serviço, havendo ainda palavras que fazem referência como: *majestic*, elite kola real, Cuzquenha (cerveja mais consumida).

Para Nestor Garcia Canclini (1996, p. 285), a preocupação patrimonial no sentido de proteção de um passado só é possível se os corpos patrimoniais funcionarem como instrumentos de mediação entre diferentes tempos e mundos. "Em outros termos: o interesse no patrimônio não se justifica apenas pelo seu vínculo com o passado seja ele qual for, mas pela sua conexão com os problemas fragmentados da atualidade, com a vida dos seres em relação com outros seres, coisas, palavras, sentimentos e ideias".

Os objetos fossem museológicos ou não, observados do ângulo da categoria patrimônio, assumem significados distintos. É necessário identificar o tipo de objeto e por quem ele é apropriado, a que tipo de interesse ele se presta. Quais objetos são "museificados" e "patrimonializados" por instituições, como este feito reverbera no público local e extralocal, refiro-me aos turistas que visitam cotidianamente estes locais.

É inegável o papel das peças dos museus em "representar" identidades individuais e coletivas, como também sua instrumentalidade na afirmação grupal, e até mesmo étnica, entretanto há o uso do discurso do patrimônio. Diante de tal constatação, considero fundamental questionar os discursos implícitos.

Outra questão a observar é que, apesar da antiguidade das peças legitimadas pelo museu, o *torito* de Pucará é a peça considerada símbolo do Distrito pelos moradores. Investigar como os objetos são usados por grupos distintos e como se percebem é o propósito deste capítulo, tendo como foco de análise o museu de Pucará.

### **8.1. Museu Lítico de Pucará**

O museu lítico<sup>122</sup> de Pucará foi construído em 1979 ao lado do templo Santa Isabel. Atualmente é dirigido pelo Instituto Nacional de Cultura (INC) e recebe turistas vindo em excursões em ônibus fretados. Recentemente foi reformado pela instituição, fazendo parte do circuito turístico Cuzco - Puno.

Em Pucará, os ônibus param por aproximadamente 30 minutos para visitar o museu e a igreja. Na ocasião, alguns turistas também visitam a feirinha de artesanato,

---

<sup>122</sup> O ingresso aos moradores do distrito não é cobrado; quanto aos turistas, a taxa está inclusa no pacote de viagem.

montada em frente à igreja. A dita feirinha, além de vender a cerâmica pucarenha, também vende alguns artefatos de lã, provenientes de Cuzco, porém o retorno financeiro é insignificante, pois poucos turistas compram. Apesar do baixo retorno financeiro, esta é a forma de lucro mais imediata que os ceramistas de Pucará têm com a visita dos turistas ao Distrito.

No museu, os objetos para exposição estão divididos em salas fechadas e abertas; uma espécie de pátio ao ar livre. Seguindo o modelo convencional de exposições etnográficas, ao lado das peças há informações básicas em inglês e espanhol. As visitas são guiadas por instrutor bilíngue que faz a apresentação do museu.

Nitidamente, os objetos seguem as observações de PRICE: "no caso dos objetos etnográficos, as peças recebem um tipo de "coleira" com o nome e endereço do proprietário, [...], trazendo ainda um texto extenso que objetiva iniciar o público no esoterismo de sua produção, uso, papel na sociedade e significado religioso". (PRICE, 2000, p. 122).

A presença do museu lítico em Pucará com a coleção arqueológica comprova materialmente a antiguidade da cultura *Pukará*, atestando a presença de civilizações pré-incas no território pucarenho. O museu apresenta mais uma estória ou mais uma versão sobre as inúmeras civilizações pré-hispânicas que ocuparam o território andino antes do dito descobrimento pelos europeus. Nesse contexto, os objetos são discursos materializados, tomados por entidades sob o rótulo de patrimônio.

Apesar da antiguidade de algumas peças e do valor que a sociedade peruana atribui ao tempo, o *torito* objeto que surge a partir da colonização hispânica, é o símbolo da cidade. Dentre as peças, estão inúmeras esculturas líticas provenientes da cultura Pukara. De barro há apenas uma vasilha denominada de *Kero*<sup>123</sup>.

Na primeira sala do museu estão expostas a escultura chamada de Estrela dos Sete Raios e a *Hahun Nakaj* ( vide paginas imagens nas páginas: 106, 107, 108, 109) Os objetos e suas disposições no museu alimentam a discursividade do desenvolvimento das civilizações pré-hispânicas ante o colonizador. Tais peças não

---

<sup>123</sup> De acordo com informações do museu: En el año 1975 se realizo en el complejo arqueológico de Pukara el primer curso de "métodos y tecnicasem arqueologia andina", donde participaron diversos arqueólogos peruanos y extranjeros durante las excavaciones se encontraron diversos objetos, entre estos la cerâmica e recuperada de unos de los montículos (pirâmides) de sitio arqueológico".

são objetos memoriais, mas o que denomino de objetos *in memoriam* onde o anonimato dos seus produtores se une ao virtuosismo técnico, despertando curiosidade e fascínio no público em geral, sendo isto enfatizado pelo deslocamento espaço temporal e a pouca precisão de informações sobre seus usos e significados.

Para o antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves,

Na medida em que os objetos circulam na vida social é importante analisar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações através dos diversos contextos sociais e simbólicos: sejam as trocas mercantis ou cerimoniais e até mesmo os espaços institucionais e discursivos tais como as coleções de museus, os chamados patrimônios culturais (2007, p. 15).

Usados para representar determinadas "categorias culturais - os 'primitivos', o 'passado' da humanidade o 'passado colonial', etc.; os chamados patrimônios culturais podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis, mediante os quais é definida a identidade de pessoas e de coletividades como nação, grupo étnico etc". As chamadas coleções de objetos etnográficos se desenvolvem com a descoberta do Novo Mundo e a consolidação dos museus nas América e na Europa Van Velthem (2003).

O discurso realizado com base nos objetos no museu propõe-se oficial, construindo uma narrativa por meio dos achados arqueológicos, onde esses objetos demarcam pertencças e filiações, o que torna possível inferir sobre a organização social e simbólica dos *Pukaras*.

Denominados pelos antropólogos de objetos etnográficos, as peças demarcam etapas do trajeto sociocultural, apresentando deuses e crenças.

Para Gonçalves, os objetos etnográficos tiveram como objetivo narrar a historia da humanidade desde sua origem mais remota, constituindo um longo caminho até chegar ao estágio tido como mais avançado. Os objetos por meio das suas formas, linhas e opções técnicas, demarcam sinais diacríticos de épocas e lugares. Numa linha evolucionista, eles indicam estádios hierarquicamente diferenciados da evolução entre as sociedades de onde vieram ou poderiam ser classificados como indicadores de um mesmo nível de complexidade de evolução tecnológica.

A construção de uma narrativa evolucionista em torno dos objetos foi inicialmente criticada por Boas (1858-1942). Para o autor, não bastava a descrição dos objetos, mas seus usos e significados num dado contexto sociocultural.

A importância que os objetos adquirem na vida das pessoas, seu potencial em agenciar práticas e concepções individuais e grupais, pois os objetos são conceitos materializados, são questões que alferem espaços nas discussões da Antropologia contemporânea. "A sugestão é que sem os objetos não existiríamos; ou pelo menos não existiríamos enquanto pessoas socialmente constituídas" Gonçalves (2007, p. 27).

Na perspectiva da teoria da ação, as pessoas e suas práticas atuam como intercessoras de processos simbólicos, materiais, individuais e ou coletivos. Embora os indivíduos sejam controlados por estruturas coletivas, eles também são agentes que resistem as estruturas maiores (KNAUFT, 1996).

## 8.2. O Discurso do Patrimônio

A categoria patrimônio que ecoa no discurso de instituições governamentais e não governamentais no Peru foi fomentada quando Cuzco passou a ser considerada uma das sete maravilhas do mundo em 2007.

Na categoria de patrimônios da humanidade, de acordo com a UNESCO, o País já conta com nove. São eles:

- Las ruínas de *Chavin* de Huantar ( 1985). Departamento de Ancash.
- El parque Nacional deL Huascarán (1985). Departamento de Ancash.
- La ciudad de *Chan Chan* ( 1986). Departamento de Libertad.
- El parque del Manú (1987). Departamento de Madre de Dios.
- Convento de San Francisco em Lima (1988). Departamento de Lima.
- Parque Nacional de Rio Abiseo (1990). Departamento de San Martin.
- Lima Monumental (1991). Departamento de Lima.
- Líneas de Nazca (1994). Departamento de Nazca.

Os patrimônios são discursos constituídos e como tal defendem um ponto de vista, um conjunto de interesses de um dado grupo. Enfatizo a percepção de Marques dos Santos (2009, p. 09) ao citar Prats (1997), que entende o patrimônio cultural como uma construção social, segundo épocas e grupos sociais dominantes, onde se valorizam e se legitimam uns bens patrimoniais e não outros. Segundo esse autor, o patrimônio cultural

Não existe na natureza, não é algo dado, nem sequer um fenômeno social universal, já que não se produz em todas as sociedades humanas nem em todos os períodos históricos; também significa, correlativamente, que é um artifício, idealizado por alguém (ou no decurso de algum processo coletivo), em algum lugar e momento, para uns determinados fins, e implica, finalmente, que é ou pode ser historicamente mutável, de acordo com novos critérios ou interesses que determinem novos fins em novas circunstância (Prats *apud* Marques dos Santos, 1997).

No Peru, esse patrimônio tem o ápice da representação nos objetos *in memoriam* proveniente do passado imemorial, pois mito e realidade, visível e invisível, nos diria Pomian (1987), misturam-se numa profusão de imagens e estórias, inscritas na escultura lítica, nos monumentos, na paisagem e nas peças de cerâmica. Esses objetos *in memoriam* evocam um passado morto, não vivido, não recordado, mas materializado e demarcado por eles, fazendo nascer na mente dos seus espectadores épocas e fatos.

Para Lima Filho & Abreu da Silveira (2005), há uma exacerbação do fetichismo do objeto e uma descontextualização da coisa que está desencarnado da cultura que o animava, porque, ausente do sistema integrado que lhe dava sentido, resta-lhe apenas a ressignificação pelo o olhar do outro. "A experiência do contato com o museu aciona a figura Simmeliana do estrangeiro (SIMMEL, 1983), apontando para o seu caráter positivo e revelador do interesse estético pela diferença, mas atravessado, por vezes, por assimetrias e jogos de poder". (LIMA FILHO & ABREU DA SILVEIRA, 2005, p. 43).

As peças do museu são os substratos concretos de mitos e histórias, falam de tempos e personagens imemoriais que supostamente contêm a essência da vida. Assim sendo, passam a ligar esferas categoricamente distintas e muitas vezes opostas, como vivos, mortos, passado, futuro, céu, terra.

Sally Price, em *Arte Primitiva em centros civilizados*, observou que vários sentimentos permeiam a dita arte primitiva da África, da Oceania e ou da América indígena. Um dos sentimentos é o da pureza que se atribui aos objetos, citando o diretor do *Museum of Modern Art* o senhor *McGil*: "No mundo da árida tecnologia e dos arranha-céus ela nos recorda sentimentos muito profundos e intuitivos". (MCGILL, 1984, *apud* PRICE, 2000). Outro sentimento é o de pavor que alguns objetos despertam. Um exemplo claro está nas máscaras africanas que despertam o medo



pela sua aparência e suposto uso em rituais de sacrifício. Em Pucará *Hatun Nakaj* é o exemplo mais forte de curiosidade despertada pelo medo, a imagem de *Hatun Nakaj*, seu aspecto felino, segurando na mão direita uma faca e na esquerda a cabeça da virgem degolada, impressiona os visitantes.

Junto à insígnia do medo estão a sexualidade e o erotismo atribuído às ditas artes primitivas, "o lado noturno do homem"<sup>124</sup>. Alguns objetos trazem cenas de uma sexualidade e erotismo reprimidos, nos diria Price.

O conjunto desses fatores parece preencher o *marketing* turístico do País que se orgulha de ser o berço de uma das culturas mais antiga do Continente: os Incas.

É inegável a suntuosidade dos templos e vales sagrados, assim como o quanto esses lugares se multiplicam com o advento do turismo. Afirmar o aumento de lugares e objetos que passam a ser concebidos como sagrados e ou exóticos implica salientar que estes são construídos.

São as mediações que transformam os objetos em artefato etnográfico, arte primitiva, peças de museus, dentre tantas outras categorias que têm na ideia do preciosismo o fundamento central. Denomino de mediação todos aqueles que contribuem para a apresentação da peça, concordando com Foucault (1979), ao afirmar que os artistas não são soberanos de suas obras de arte, já que elas nascem num campo de possibilidades estratégicas. No caso do museu, desde o pesquisador ao curador, organizador e observador, gravitam forças políticas de intensa reverberação social, o que faz uma peça ser alocada de um lugar a outro, assim como de uma categoria a outra.

Voltando à questão do preciosismo, este pode ser compreendido como um valor relacionado à autenticidade, persistindo a busca em compreender a origem da organização social e a cosmovisão de civilizações tidas como originárias.

Como anota Clifford, a busca por essa autenticidade fora da civilização ocidental, presente na literatura etnográfica, é a alternativa crítica à "inautenticidade" da civilização urbana industrial do ocidente (CLIFFORD, 1998). Demonstra também a insatisfação social no mundo, cujas possibilidades de cópia e reprodução progressivamente são mais fáceis, tornando assim o dito original, de fato, raro.

---

<sup>124</sup> Título de um dos capítulos do livro de Sally Price: *Arte primitiva em centros civilizados*.

No Peru, o turismo busca inegavelmente um "nativo inexplorado". Wood denominou de turismo étnico o interesse por singularidades identitárias onde fronteira étnica cria atração turística (WOOD, 1984).

O turismo no Peru mistura uma boa dose de interesse pelo étnico com uma histórica mística-enigmática corporificada nas esculturas e lugares. O deslocamento espacial e temporal, juntamente com o rearranjo de sentidos e significados, faz com que os objetos de cerâmica sejam concebidos como exóticos, místicos, dentre outras categorias.

A Historia ocidental apresenta um hiato<sup>125</sup> no que se refere a história dos povos que habitaram o Continente Sul-Americano antes do descobrimento pelos europeus. Os objetos, por suas formas, demarcam épocas, deuses e crenças não estudados e ou identificados.

Os monumentos e ou vestígios arqueológicos no Peru não encontram um enquadramento fácil na linha evolucionista da classificação histórica. A produção dos objetos não faz parte do que é denominado pré-história com seus desenhos e traços rupestres; também não pertencem à Historia antiga, com vasos persas e ou pirâmides do Egito, tampouco a Antiguidade clássica dos gregos e romanos.

Os artefatos arqueológicos e os monumentos no Peru falam de culturas que se apresentam e se distinguem pelo desenho e pela forma dos objetos.

Na arqueologia, é comum o uso da expressão cultura direcionada a um objeto com traços e formas distintas, sendo usuais expressões como '*cultura mochica*', '*cultura chavin*', '*condorhuasi*' etc..., demarcando povos e pertenças a lugares.

No Brasil, desde a mais tenra idade, somos ensinados a repetir que antes do descobrimento havia apenas índios. Como salienta Goyatri Spivak (1990), "*sujeto colonial*", *creado por la violencia del império, la violencia de una homogeneidad que oculta una dimensión de heterogeneidade*.

Partindo dos pressupostos apresentados, observo que o turista, ao buscar o Peru, tem o olhar direcionado a estórias místicas arbitrárias, pouco conhecidas, que se materializam nos objetos. Busca-se um passado imemorial no qual deuses e histórias são visitados por meio dos objetos e de lugares sagrados ou ainda vales sagrados. Na

---

<sup>125</sup> Por exemplo, qualquer estudante primário sabe identificar uma pirâmide, afirmando ser a imagem visualizada uma pirâmide, identificando ainda a origem, o Egito, mas dificilmente esse mesmo estudante conseguirá denominar um andene peruano ao visualizá-lo.

visita à ilha dos Uros, Amantani e Taquile<sup>126</sup>, situação em que estive como turista, observei como os visitantes seguiam as informações do guia que falava da importância de dar sete voltas no sentido anti-horário no templo *Pachatata*<sup>127</sup> para atrair sorte e felicidade.

Os museus, nesse contexto histórico, ocupam um lugar central. São eles o *locus* de um discurso que entremeia conhecimento científico, arqueológico, histórico e antropológico, com uma esfera mítica e mística. No museu, as peças destinadas ao olhar tornam-se também o portal do não visível.

Por outro lado, os museus também são locais de consumo de culturas consideradas, e que se assumem exóticas no discurso de instituições governamentais e não governamentais.

Nos museus, gravitam forças polifônicas, ora divergentes, ora convergentes. Os discursos são apropriados e abandonados em contextos específicos, servindo aos mais diversos agentes sociais.

Neste panorama, objetos, indivíduos e grupos locais, regionais e internacionais partem de perspectivas particulares tendo como objetivo tornar sua retórica hegemônica num processo constante de incorporação do discurso do outro.

A legitimidade de um discurso perante o outro, nesse contexto, é parcial e situada, tornando o museu uma arena discursiva de conhecimentos relativizados. Os objetos do museu são patrimonializados por instituições legitimadoras, capazes de consagrar; expropriados da população, transformam-se em atrativo a um turismo ávido pelo exotismo. Paralelo aos objetos patrimonializados, estão aqueles que nascem da

---

<sup>126</sup> Nos últimos momentos da minha permanência nos Andes, visitei as ilhas. É preciso fazer uma reserva com guia. A lancha saiu pela manhã com um grupo de aproximadamente 25 pessoas, em sua grande parte, europeus. Nosso primeiro ponto é a ilha dos Uros, onde conhecemos suas habitações e formas de vida. Nos Uros, passamos aproximadamente uma hora. Depois seguimos na lancha para Amantani, um percurso que dura quase três horas. Em Amantani, fomos recepcionados pela família que nos acolherá com almoço: sopa de quinua, batatas e queijo e um chá de mua (erva nativa). Depois de conhecer o lugar onde passaríamos a noite, seguimos numa caminhada de aproximadamente uma hora até o templo Pachatata, uma escala cansativa, alguns não conseguem concluir. Depois de algumas horas em Pachatata, voltamos a casa. Em todo trajeto é preciso levar lanternas, pois no regresso tudo já está escuro e Amantani não dispõe de luz elétrica, apenas painéis solares. Seguindo o planejamento no regresso, jantamos sopa de quinua e queijo. Não há estrutura para banho. Na noite, uma pequena confraternização com os habitantes locais, aguça o cansaço. Nesta ocasião as mulheres nos emprestam roupas características para o baile. Na manhã seguinte, muito cedo, após o café seguimos para Taquile, com mais algumas horas de viagem pelo Titicaca. Taquile é uma ilha conhecida pelos seus tecedores. Era impressionante caminhar por Taquile e observar os senhores idosos caminhado com novelos de lã, tecendo. Ainda em Taquile almoçamos *trucha* (peixe nativo), e regressamos a Puno. Todo percurso custou 60,00 soles, aproximadamente R\$ 50,00 em 05.11.2007.

<sup>127</sup> Templo localizado na Iha de Amantani no Lago Titicaca no Peru.

experimentação, do uso cotidiano, objetos apropriados pela população local, mediadores de temporalidades, como o *torito* de Pucará. Os discursos dos museus apoiados nos objetos são uma narrativa complexa nas quais diferentes perspectivas se encontram num diálogo polifônico de predações incessantes. O objeto ora ritual, ora decorativo, ora utilitário, coaduna-se sob a insígnia da categoria patrimônio; objeto que carrega em si temporalidades. Nos museus, a peça de cerâmica anônima, invisível e inaudível aos cânones da arte, ganha eloquência, transforma-se, é, portanto, predada por uma outra lógica.

## 9 ACABAMENTO

*La cerâmica es la vida para mi  
Ceramista Bustinza*

O acabamento de uma peça de cerâmica é o momento em o ceramista faz o retoque final antes de abandoná-la num mercado, ou fazer uso utilitário da mesma. O acabamento, em momento algum, significa finalização, pois a peça sempre pode sofrer modificações, isto é, ficar mais-acabada, bem-acabada. O que significa dizer que o acabamento é um processo interminável. Para os trabalhos acadêmicos, não é diferente, pois não terminamos ou concluimos, abandonamos, com bem afirmou Valery.

Mas como fazer o acabamento do interminável? Estaria o acabamento restrito aos últimos momentos da escrita de um trabalho científico, denominado em tais trabalhos de conclusão e/ou considerações finais? O acabamento não começaria quando saímos do campo, que dizer, no momento em que começaríamos a escrita? Penso que sim! O acabamento começa quando saímos do lugar da pesquisa e iniciamos a tradução do encontro intersubjetivo do campo; afetos e colisões conceituais ininteligíveis em uma escritura inteligível aos nossos pares.

Em Pucará, a porta de entrada era a mesma de saída, porém ao adentrar na casa/oficina dos ceramistas eu não era mais a mesma. "É a mesma porta, mas não é a mesma pesquisadora", contrariando os Heraclitianos. A porta não muda, mas pensa em mudar, e, assim, vai mudando, ela sofre agências.

Ficcionalmente, toda pesquisa foi feita sob a perspectiva de que o campo era um grande portal, contendo micro-portais, a cada passagem uma mudança e, conseqüentemente, descobertas. Assim não poderia deixar de ser, pois pesquisar nos Andes significa, primeiramente, se imbuir do "espírito do lugar". O que estou dizendo é que toda pesquisa requer que o pesquisador se torne, um pouco, o lugar; comungue com este dos anseios e das perspectivas. O que pode trazer uma imensa satisfação ou repulsão. Como afirmou Geertz (1997, p.11), "a antropologia sempre teve um sentido muito aguçado que aquilo que se vê depende do lugar que foi visto, e das outras coisas que foram vistas ao mesmo tempo".

O que em antropologia denominamos de trabalho de campo traz a mente gostos e desgosto incomensuráveis. O trabalho de pesquisa em Pucará foi mobilizado por uma grande ânsia de descoberta e ao mesmo tempo um ato de contestação. Foi

desperto o desejo de inaugurar, corporalmente, conceitos e concepções ora lidas, ora entendidas, enfim era o momento de alocar num plano de práticas, concepções heurísticas.

A pesquisa sobre objetos traz ao pesquisador uma série de desafios que embora não sejam novos, se apresentam reconfigurados, redesenhados, deslocando a noção canônica de objeto como algo passivo, uma vez que tudo é perspectiva.

O lugar do sujeito e do objeto se apresenta movediço. Essa nova alteridade atua agenciando concepções e práticas. Os objetos entendidos nessa perspectiva não necessitam que os ditos humanos falem sobre eles (objetos), pois eles são capazes de interlocucionar, trazendo conhecimentos ainda não desvendados pelos humanos.

No princípio da investigação, o propósito da pesquisa parecia-me claro: investigar como os objetos de cerâmica vinculam concepções cosmológicas do grupo pesquisado. A resposta a essa questão, entretanto, não fora tão objetiva quanto à pergunta. Os objetos de cerâmica são corpos que se dispersam no espaço social (BOURDIEU, 1996), alocando-se em diferentes perspectivas.

A perspectiva do produtor, do comerciante, expositor, *marchand*, comprador, usuário, colecionador, apreciador, dentre tantas outras categorias de consumidores de objetos em geral, segue linhas ora divergentes ora convergentes. Explico melhor: em minhas caminhadas pelo fervoroso comércio informal andino, em Puno ou nas feiras e festas de padroeiras dos Distritos, a fúria do comércio me fez pensar que os andinos estão entregues, completamente, à um capitalismo voraz. Nessa perspectiva, os ceramistas de Pucará são apenas produtores, cujo objetivo final é vender cerâmica.

A lógica que separa o sagrado do profano é a mesma que segrega a vida social da econômica, da cultural, religiosa etc..., esquecendo-se que estas instâncias estão completamente interligadas. Appadurai denomina de dualista a concepção antropológica que compreende instâncias da realidade social de modo separado " nós e eles" , "materialista e religioso", "objetificação de pessoas" *versus* "personificação de coisas"; "troca comercial", *versus* " reciprocidade". Tais análises criam caricaturas e reduzem as diversidades humanas. (APPADURAI, 2008).

A eloquência das atividades comerciais do espaço andino não fala apenas da ênfase ao comércio, ao ganho ou lucro, mas da grandiosidade de uma cosmovisão, que tem na reciprocidade entre humanos e não humanos a peça chave da existência. Nos Andes, as trocas comerciais e a prosperidade da vida comercial são também

trocas religiosas, dádivas de *Pachamama*, um retorno à santa terra. Recebe-se o equivalente ao que é dado.

A vida nos Andes conjuga em perfeita sintonia o binômio laboriosidade e reciprocidade, estando estas duas instâncias permeadas por forte crença aos deuses ancestrais. "É trabalhando que se recebe", tal trabalho, todavia, não está desvinculado da cosmovisão, pois é a intensa relação do andino com a cosmologia que impulsiona o trabalho.

O "receber" nos Andes não é uma atitude passiva, mas resultado de um grande empenho e dedicação ao trabalho. A vigilância ao trabalho é tão intensa quanto à devoção aos deuses. As festas de padroeira onde Pachamama transfigura-se nas virgens do catolicismo é um dos maiores exemplo onde comércio, festas e crenças traduzem os andes. As festas são um fato social total, onde uma economia festiva se apresenta como um caleidoscópio que se modifica a cada momento, criando diferentes panoramas. As imagens abaixo foram captadas durante a festa da *Santa Virgem del Millagro em Acora*, Departamento de Puno-Pe, são citações do que estou apresentando.





No decorrer da tese, apresentei alguns exemplos das minhas inúmeras negociações no âmbito das trocas dos produtos.

O cotidiano das negociações pode ser percebido comumente como algo tomado pela lógica do consumo e do materialismo. As análises superficiais se esquecem que a dita esfera comercial e econômica está prenhe de concepções e visões simbólicas. O ceramista ao produzir suas peças e colocá-las à venda, não destitui o objeto da perspectiva do grupo, pelo contrário, a entrada num circuito comercial é a continuidade do pacto feito com Pachamama, ainda na extração da matéria-prima, o barro.

Permanece, portanto, para o ceramista a perspectiva transcendente do objeto de cerâmica e seu potencial em ligar e religar mundos, substâncias humanas e extra-humanas, da qual o objeto é detentor e difusor. Como assinala Van Velthem:

Um objeto cultural, por assim dizer, é dotado de capacidades transformativas reais e simbólicas, atuando sobre pessoas, coisas e outros elementos, transformando animais e vegetais em alimentos, jovens em adultos, homens comuns em sobrenaturais. Essas ações se processam no espaço da aldeia em sua vida útil, o artefato se movimenta da periferia para o centro e deste novamente para a periferia ou para as águas do rio ( nestas, o artefato se inutiliza) No nível temporal, o artefato oscila entre o tempo presente e o cotidiano e o tempo primevo e ritual, como se fosse dotado de uma " vida social". (2003, p.62).

Agora, no circuito comercial, o objeto é capturado por outras perspectivas, embora carregue na sua forma: modelo, técnica, matéria-prima, substâncias coletivas e particulares do lugar onde fora produzido.

No circuito do comércio, seja em feiras, mercados, museus, o objeto é catalisador de novas perspectivas, modificando conceitos e práticas, protagonizando estórias, agenciando relações sociais.



O objeto de cerâmica, arte ou artesanato, em Pucará, vincula esferas distintas humanas e não humanas, sofrendo constantes predações nos contextos que habita.

A cerâmica na feira traz na sua biografia (KOPYTOFF: 2008) a cosmovisão grupal e momentos individuais. Apesar de imersa no grupo, de falar a lugares outros sobre seu lugar de origem, os objetos de cerâmica não refutam o novo, absorvem-no. Assim, estatuetas se tornam "lembrancinhas" de viagem; objetos rituais tornam-se decorativos; dentre inúmeras transmutações pelas quais os objetos passam.

Aliado a grupos distintos os objetos protagonizam histórias, são veículos de afirmação de trajetórias silenciadas. Cúmplice e fiel ao seu produtor, as práticas artesanais, compartilha com os homens momentos e ideais de dificuldade e afirmação sociocultural.

É evidente o colapso de um modelo economicista, separatista e segregador. Mia Couto ao falar sobre a economia no Continente Africano nos diz: "O que mais nos falta em Moçambique não é formação técnica, não é a acumulação de saber acadêmico. O que mais falta em Moçambique é capacidade de gerar um pensamento original, um pensamento soberano que não ande a reboque daquilo que outros já pensaram. Libertarmo-nos daquilo que uns já chamaram a ditadura do desenvolvimento" (MIA COUTO, 2003). O discurso desenvolvimentês (op, cit), se mostra, comprovadamente, incapaz de dar conta da complexidade e necessidade dos grupos humanos.

No que tange as práticas manuais, dentre elas o artesanato, urge pensar numa política não contentora ou fiscalizadora destinada a gerar insumos sobre as práticas, mas que as contemplem no que elas, de fato, são: captadoras e difusoras de uma visão particular de mundo.

Ao longo da pesquisa bibliográfica, observei que poucas são as investigações sobre a condição do artesanato de modo geral. As pesquisas ora contemplam seu aspecto simbólico, ora seu lado econômico; tratando essas instâncias de modo separado. As investigações que tratam da importância econômica das práticas manuais apontam para a necessidade de "qualificar" o artesão e "incrementar" a produção para a exportação.

Em Pucará, o discurso costumeiro de ONG'S e do Estado muda seu contorno, mas traz, no seu núcleo, a retórica do desenvolvimentês, mostrando que a saída do subdesenvolvimento é a venda dos objetos aos turistas.

A permanência em Pucará mostrou-me que o mantenedor da prática artesanal e, conseqüentemente, o consumo da cerâmica é um sistema cosmológico local - uma economia festiva, na qual a permuta de objetos (*el trueque*) e as trocas comerciais são vivenciadas cotidianamente como dádivas de *Pachamama*. As teorias, modelos e projetos econômicos direcionados aos Andes, a reboque naufragam, e, assim, permanecem. Tais políticas, de fato, servem apenas a um discurso demagógico.

O perigo dos modelos a reboque não é apenas a não resolução dos problemas, mas provocar a infertilidade do pensamento. Novamente, convido Mia Couto, "Não digo nada de novo: o nosso país não é pobre, mas foi empobrecido. A minha tese é que o empobrecimento de Moçambique não começa nas razões econômicas. O maior empobrecimento provém da falta de ideias, da erosão da criatividade e da ausência interna de debates. Mais do que pobres tornamo-nos inférteis".

A realidade de que fala o autor pode ser ampliada aos países sul-americanos, como afirmou Guevara em *Diário de Motocicleta*, somos um só povo mestiço, acrescentaria afirmando que somos grupos mestiços, resistentes e multilocalizado fazendo cada um ao seu modo um ato de contestação. Seja na América do Norte ou do Sul, de norte a sul, no Continente Africano, na Europa, localizam-se grupos que formam redes de solidariedade, afirmando, lutando e por fim redesenhando seus direitos de Ser.

Nos Andes impera claramente dois tipos de discursos: um verbalizado diariamente, lamuriante e submisso, e outro das práticas, irreverente, insubmisso, criativo, ousado, criador de si, que nega a submissão e faz nascer das mãos a resolução de problemas seculares.

O âmbito do cotidiano, a arte do fazer, como nos diria Michel de Certeau, é um baú infindável de criatividade, geradora de objetos e de pessoas, nas quais corpos humanos e extra-humanos se imiscuem em linhas e substâncias, transubstanciando-se.

Nos meandros da pesquisa e início da escrita etnográfica angustiava-me o processo da tradução, como transmitir as afecções vividas para a escrita acadêmica? Como alocar imagens, sons e escritas na tradução do encontro etnográfico? Pairava em mim a dualidade, conhecimento e vida e a incerteza de como decodificar essas

duas realidades. Ao longo do *methodos*<sup>128</sup> na retomada do vivido e na releitura das imagens, fica a certeza de que conhecimento é vida. O encontro etnográfico enquanto labor científico permite a mescla criteriosa de teoria e prática cada qual com suas intensidades e sutilezas, sendo o encontro etnográfico, de fato, uma teoria não só vivida, mas pulsante e repleta de surpresas.

Empreender uma pesquisa em outro país claramente não foi uma tarefa fácil, inúmeras foram às barreiras e fronteiras. Minha travessia, contudo, não foi apenas geográfica, mas acima de tudo epistemológica. Foi necessário compreender as lentes pelas quais meus interlocutores falavam, pois não poderia apenas alocar minhas categorias analíticas. No encontro etnográfico não há um modelo a ser seguido, mas um acerto de pontos de vistas, onde pesquisador e pesquisados encontram na cadência do ato da pesquisa perguntas e respostas, entremeando teoria e prática. Nesse acerto, o uso ou não de uma corrente de teórica é legitimada pelo pesquisador, contudo, através do grupo. Como bem salientou Evans Pritchard não tinha interesse de estudar bruxaria, mas os Azande, sim! Desse modo, as linhas teóricas que um pesquisador assume não é fruto de um deleite descompromissado, mas está em sintonia com os interesses do grupo, agora do pesquisador.

Neste trabalho, a escrita e as opções teóricas assumidas estão aliadas a demanda do grupo. Não fui aos Andes estudar artesanato indígena, mercado, feira, arte ou museu, entretanto, foi estudar cerâmica e como tal era imprescindível compreender os ninchos pelos quais os objetos compartilhavam sentidos e significados. As várias linhas teóricas seguidas são, portanto, resultante dos diversos caminhos que a cerâmica de Pucará percorre. Não se trata de uma perspectiva dispersa ou globalizante, mas uma trilha que fora seguida.

---

<sup>128</sup> Do grego *methodos*, método, composta de *meta*: através de, por meio, e de *hodos*: via, caminho. Servir-se de um método é, antes de tudo, tentar ordenar o trajeto através do qual se possa alcançar os objetivos projetados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. *El al.* (org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/ IPHAN/ DEMU, 2007.

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Tomo Editorial, 2004.

ADAMS, Nestor; VALDIVIA, Nestor. *Los Otros Empresários: ética de migrantes y formación de empresas em Lima*. Santiago de Surco: MINIMA IEP, 1991.

ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. *Por uma semântica profunda: arte, cultura e história no pensamento de Franz Boas*. Mana, Rio de Janeiro: v. 4, n. 2, Oct. 1998  
Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-9313199800200001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-9313199800200001&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 23 Dez. 2006.

ALONSO, Ricardo N. *Los Antigos Mineros: ensayos para una historia de la minería de hispanoamérica*. 1ª ed. Salta: Crisol Ediciones, 2005.

APPADURAI, Arjun. "Commodities and the politics of value". In: *The social life of things*, Londres: Cambridge U.P. 1987.

\_\_\_\_\_ *A Vida Social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Tradução de Agatha Bacelar – Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008.

\_\_\_\_\_ *La Aldea Global*. Biblioteca de Documentos. Disponível em: <http://www.globalizacion.org/biblioteca/AppaduraiAldeaGlobal.htm>. Acesso em 09 de jul. 2008.

ARCE, Maribel Julca; LESLIE, Tania Limay . *Culto andino a los muertos en los cementerios de Lima Metropolitana*. Revista de Antropología, Lima, 2005, 3. Disponível em: [www.ifeanet.org/biblioteca/fiche.php?codigo...](http://www.ifeanet.org/biblioteca/fiche.php?codigo...) – Peru. Acesso em 13 de mar. 2009.

ARGUEDAS, José Maria. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Ciudad de Mexico: Siglo XXI, 1975.

\_\_\_\_\_ *Índios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, 1989.

AUGÉ, Marc. *Dios como objeto: símbolos-cuerpos-materias-palabras*. Barcelona: Gedisa, 1996.

AZZAN Júnior, Celso. *Antropologia e interpretação: explicação e compreensão nas antropologias de Lévi- Strauss e Geertz*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

- BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 2ª edição. São Paulo – Brasília: Hucitec-Edunb. 1993.
- BAPTISTA, Jean. *Jaguares e conversão: caminhos do exercício da liderança missional*. Disponível em: [www.liderancasindigenas.net/.../jaguares\\_e\\_conversao.PDF](http://www.liderancasindigenas.net/.../jaguares_e_conversao.PDF). Acesso em 18 de jun. 2008.
- BAPTISTA, Selma. *Una concepción trágica de la cultura*. Tradução de Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra e Elianne Martinez. 1ª ed. Pontificia Universidad Católica del Peru: Fondo Editorial, 2006.
- BARBOSA, Wallace de D. *Globalização e etnogênese: Os “novos” Índios do Nordeste e sua Arte*. Disponível em: [www.concinnitas.uerj.br/resumos1/wallace.pdf](http://www.concinnitas.uerj.br/resumos1/wallace.pdf). Acesso em 27 de nov. 2008.
- BARCELOS NETO, A. *Arte, estética e cosmologia entre os índios Waurá da Amazônia meridional*. Dissertação de mestrado. Florianópolis, PPGAS, 1999, p. 13 - 213.
- \_\_\_\_\_. *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. 2004. Tese de doutorado em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu)*, Journal de la société des américanistes. 2005. Disponível em: <http://jsa.revues.org/index1958.html>. Acesso em 17 de jul. 2009.
- BARTH, Fredrik. "Grupos Étnicos e suas Fronteiras". In: *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Fundação Editora do Unesp, 1997.
- BASTOS, Rafael J. M. *A musicología Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis, Ed. Da UFSC, 1999, p. 101 - 125; 241 - 252.
- BAUDRILLARD, Jean. "O sistema não-funcional ou o discurso subjetivo". In: *O sistema dos objetos*. São Paulo, Perspectiva, 1968, p. 81-114.
- BECKER, Howard S. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BENDEZÚ, Edmundo. *La otra literatura peruana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNAL – MEZA, Raúl. "América del sur en el sistema mundial hacia el siglo XXI". In: COSTA LIMA, Marcos *et al* (org.). *O lugar da América do Sul na nova ordem mundial*. São Paulo: Cortez, 2001, p.17-49.

- BETANZOS, Juan de. *Suma y narración de los Incas* [1551]. UNSAAC (Transcripción por María del Carmen Rubio), Cuzco. 1999.
- BEZERRA DE MENEZES, Diatahy. *Existe o Nordeste? Gênese de sua invenção como região*. Revista do Instituto do Ceará. Fortaleza: v.119, 2005, p.125 - 175.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BITTENCOURT, G.N. et al (org.). *Geografias literárias e culturais: espaços/ temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- BOSSERT, Federico & VILLAR, Diego. "Um problema de simbolismo: las máscaras y los muertos entre los Chané". In: WILDE, G. & SCHAMBER, P. (orgs.). *Simbolismo, ritual y performance*. Buenos Aires, SB, 2006, p. 59 - 82.
- BOURDIEU, Pierre. "Espaço social e Poder Simbólico". Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. In: *Coisas Ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Razões Práticas Sobre a teoria da Ação*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos". In: MICELI, Sergio (org.). *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BRAVO, Víctor. *¿Poscoloniales, Nosotros? Límites y Posibilidades de las Teorías Poscoloniales*. Disponível em: [www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/poscol.pdf](http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/poscol.pdf). Acesso em 11 de mar. 2008.
- BRAVO GUERREIRA, Maria Concepción. *Evangelización y sincretismo religioso en los Andes*. Disponível em: [revistas.ucm.es/ghi/11328312/articulos/RCHA9393110011A.PDF](http://revistas.ucm.es/ghi/11328312/articulos/RCHA9393110011A.PDF). Acesso em 24 de fev. 2008.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna e no Renascimento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINE, Nestor Garcia. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa, Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Luís. *Democracia, hierarquia e cultura no Quebec*. Série Antropologia, Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 1997.

CARDOSO, Ruth. *A Aventura Antropológica. Teoria e Pesquisa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.

\_\_\_\_\_. Por uma Etnografia das Antropologias Periféricas. Sobre o pensamento antropológico. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1988.

\_\_\_\_\_. *Identidade catalã e ideologia étnica*. Mana: Estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro, PPGAS/Museu Nacional, 1995.

\_\_\_\_\_. *O índio e o mundo dos brancos*. 4ª ed., Campinas, Ed. da Unicamp, 1996.

\_\_\_\_\_. *Identidade, etnicidade e nacionalidade no Mercosul*. Política Comparada: Revista Brasiliense de Políticas Comparadas, 1, 2, 1997.

CARVALHO, José Jorge de. *O olhar antropológico e a escrita subalterna*. Brasília, v. 7, n.15, julho. 2001. Disponível em: [www.scielo.br](http://www.scielo.br). Acesso em 14 de mar. 2008.

\_\_\_\_\_. *O olhar etnográfico e a voz subalterna*. Disponível em: [www.scribd.com/.../o-olhar-etnografico-e-a-voz-subalternajose-jorge-de-carvalho](http://www.scribd.com/.../o-olhar-etnografico-e-a-voz-subalternajose-jorge-de-carvalho). Acesso em 28 de out. 2008.

CASTAÑO, Anabelle. "Etapas históricas de la aguada y relación com el processo histórico del NOA". In: GONZÁLEZ, Alberto Rex. *Arte precolombino. Cultura la aguada, arqueologia y diseños*. Buenos Aires. Filmedicione Valero. s/d, p. 280 - 287.

\_\_\_\_\_. "Tecnologia". In: GONZÁLEZ, Alberto Rex. *Arte precolombino. Cultura la aguada, arqueologia y diseños*. Buenos Aires. Filmedicione Valero. s/d cap. 7, p. 75-120.

\_\_\_\_\_. "Tecnologia". In: GONZÁLEZ, Alberto Rex. *Arte precolombino. Cultura la aguada, arqueologia y diseños*. Buenos Aires. Filmedicione Valero. s/d cap. 7, p. 75-120.

CASTRO, E. de. *Kaipó dos Krahó: uma abordagem visual*. Dissertação de mestrado. SP, FFLCH, PPGAS. 1994.

CAVIGNAC, Julie. "Vozes da tradição: reflexões preliminares sobre o tratamento do texto narrativo em antropologia". In: *Horizontes antropológicos*, 1999, 12(pp.245-265) (Mneme – Revista de Humanidades [On-line]). Disponível em URL: <http://www.seol.com.br/mneme>. Acesso em 28 de fev. 2008.

\_\_\_\_\_. "Ouvir a cultura: antropólogos, memórias, narrativas". In: LIMA Filho. FERREIRA, Manuel et al (org.). *Antropologia e Patrimônio Cultural Diálogos e desafios contemporâneos*. Associação Brasileira de Antropologia, Blumenau: Nova letra, 2007.

- \_\_\_\_\_ *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHITI, Jorge Fernández. *La simbólica: em la cerámica indígena argentina (TOMO I)*. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1998.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro. *El Señorío de los Incas*. Lima: Edit. Universo, 1973.
- CITRO, Silvia. "El análisis de las performances: el caso de los cantos-danzas de los Toba orientales". In: WILDE, G. & SCHAMBER, P (orgs.). *Simbolismo, ritual y performance*. Buenos Aires, SB, 2006, p. 83 - 119.
- CLIFFORD, James. "On Collecting Art and Culture". In: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press. 1988, p. 215 - 251.
- COSTA LIMA, Marcos. "Introdução". In: COSTA LIMA, Marcos *et al.* (org.). *O lugar da América do Sul na nova ordem mundial*. São Paulo: Cortez. 2001, p. 09 - 13.
- COULON, Alain. *Etnometodologia*, Petrópolis, Vozes, 1995.
- COUTO, Mia. *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. Tradução; José Carlos Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Economia - A fronteira da cultura*. Disponível em: [http://www.macua.org/miacouto/Mia\\_Couto\\_Amecom2003.htm](http://www.macua.org/miacouto/Mia_Couto_Amecom2003.htm). Acesso em 04 jan. 2010.
- DAVID, Nicholas; KRAMER, Carol. *Teorizando a etnoarqueologia e a analogia*. Porto Alegre, v.8, n 18, dezembro 2002. Disponível em: [www.scielo.br](http://www.scielo.br). Acesso em 10 mai. 2008.
- DEGREGORI, Carlos Ivan. *Educación y mundo andino*. In: ZUÑIGA, Madeleine, POZZI-SCOTT, Inés y LÓPES, Luis Enrique. *Educación bilingüe intercultural. Reflexiones y desafíos*. FOMCIENCIAS: Lima, 1991, pp. 13-26. Disponível em: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Degregori1.pdf> . Acesso em 19 de abr. 2008.
- \_\_\_\_\_ *Multiculturalidad e Interculturalidad*. In: *Educación y diversidad rural*. Seminario Taller Julio 1998, Ministerio de Educación, Lima, 1999, pp. 63-69. Disponível em: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Degregori1.pdf> . Acesso em 19 de abr. 2008.



- \_\_\_\_\_ (editor) *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana*. 2ª ed. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 2006. (Perú problema, 27).
- DESCOLA, Philippe. "Más allá de la naturaleza y la cultura". In: *Etnografias Contemporâneas* 1 (1), s/d, p. 93 - 114.
- \_\_\_\_\_ *Estrutura ou sentimento: a relação com o animal na Amazônia*. Mana, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, Apr. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?Script>. Acesso em 30 de jan. 2009.
- \_\_\_\_\_ *Genealogia de objetos e antropologia da objetivação*. Horiz. antropol., Porto Alegre, v. 8, n. 18, Dez. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 30 de jan. 2009.
- DIAS, Carla. *Panela de barro preta: a tradição das paneleiras de goiabeiras*, Vitória-ES. Rio de Janeiro: Mauad x: Facitec, 2006.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*; Tradução Sônia Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIAS, Norberto. "O uso da faca à mesa"; "Do uso do garfo à mesa". In: ELIAS, Norberto. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 129 - 135.
- \_\_\_\_\_ *Mozart, sociologia de um gênio*. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- ESCALANTE, José Angel. "Nosotros los índios". In: *Aquézolo*, 1987.
- FAULHABER, Priscila. "Traduções Maguta: pensamento Ticuna e patrimônio cultural". In: Lima Filho. FERREIRA, Manuel *et al* (org.). *Antropologia e Patrimônio Cultural Diálogos e desafios contemporâneos*. Associação Brasileira de Antropologia, Blumenau: Nova letra, 2007.
- FAUSTO, Carlos. *Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo, Edusp, 2001.
- \_\_\_\_\_ *Demais Donos: maestria e Domínio na Amazônia*. Mana, Rio de Janeiro: v. 14, n. 2, outubro 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 03 de nov. 2008.
- \_\_\_\_\_ *Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guaraní (séculos XVI-XX)*. Mana, Rio de Janeiro: v. 11, n. 2, outubro 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 06 de fev. 2009.
- FERNÁNDEZ JUAREZ, Gerardo. *Ofrenda, ritual y terapia: Las mesas aymaras*. Disponível em: [revistas.ucm.es/ghi/0556533/articulos/REAA9595110153A.PDF](http://revistas.ucm.es/ghi/0556533/articulos/REAA9595110153A.PDF). Acesso em 15 de ago. 2009.

- \_\_\_\_\_ *Kharisiris de Agosto em Altiplano Aymara de Bolívia*.  
 Chungará: Arica v. 38, n. 1, junho 2006. Disponível em:  
<http://www.scielo.cl/scielo.php?script>. Acesso em 06 de fev. 2009.
- FLORES GALINDO, Alberto. *Independência y revolución 1780-1840 (TOMO 2)*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. s/d.
- FLORES OCHOA, Jorge. *La cultura quechua*. Revista de antropologia. Disponível em: [sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualData/publicaciones/revis/a05.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualData/publicaciones/revis/a05.pdf). Acesso em 25 de jun. 2009.
- FOCILLON, Henri. *A vida das Formas*. Portugal: Edições Lisboa, 1943.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GALI FONSECA, Tânia Mara. GOMES KIRST, Patrícia (org.). *Cartografia e devires A construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- GALLOIS, D.T. "Arte iconográfica Waiãpi". In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo, Studio Nobel/Edusp/Fapesp, 1992, p. 209 - 230.
- GAMIO, C. Miguel Ángel Landa. *La llegada del AUK' AISUNK'A: técnica de andenería*. Peru: Lago Sagrado Editores, 2005.
- GARCÍA HAMILTON, José Ignacio. *Simon: vida de Bolívar*. 1ª ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.
- GARCILAZO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios Reales de los Incas [1609, 1617]*. A.F.A. Lima: Editores Importadores S. A., 2004.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- \_\_\_\_\_ "A arte como sistema cultural" In: *Saber Local: novos ensaios de Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GELL, Alfred. "The technology of enchantment and the enchantment of technology". In: COOTE, Jeremy & SHELTON, Anthony. *Anthropology: art and aesthetics*. Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 40 - 63.
- \_\_\_\_\_ *Art and Agency*. London: Clarendon Press, 1998.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- GREENBLATT, Stephen. "Resonance and wonder". In: *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museums display* (ed. Ivan Karp & Steven D. Lavine), Smithsonian Institution Press, Washington. 1991.

- GODELIER, Maurice. *O Ocidente espelho partido: uma avaliação parcial da antropologia social, acompanhada de algumas perspectivas*. Tradução de Heloísa Jahn. Caxambu, 1992.
- GOLDEBERG, Mirian. *et al.* (org.). *Fazendo Antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- GOLTE, Jürgen. La construcción de la naturaleza en el mundo prehispánico andino, su continuación en el mundo colonial y en la época moderna. Ponencia apresentada en el Congreso ICA 51. Santiago de Chile. 2003.
- \_\_\_\_\_. *Divinidades femeninas moche*. In: Anuario de Ciencias de la Religión. Las religiones en el Perú de hoy. Lima: UNMSM/ CONCYTEC, 2004.
- GONÇALVES, J. R. S. "Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais". In: GOLDEBERG, Mirian *et al.* (org.). *Fazendo Antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A Retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/MinC-IPHAN, 2002.
- \_\_\_\_\_. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. In: *Horizontes Antropológicos*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Ano 10, n. 22. Porto Alegre, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e cidadania. Departamento de museus e centros culturais do Iphan. 2007.
- GORDON, Cesar. *Economia Selvagem. Ritual e Mercadoria entre os Índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Editora UNESP/ISA/NuTI, 2005.
- GOW, Peter. *O parentesco como consciência humana: o caso dos piro*. Mana, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, outubro 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script> . Acesso em 30 de jan. 2009.
- GRABURN, N.H. (Ed.). *Ethic and tourist arts*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- GRACIA, Leonardo Feldman. *El Cactus San Pedro: su función y significado en Chavín de Huántar y la tradición religiosa de los Andes Centrales*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú 2006. Disponível em: [http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/2006/feldman\\_dl/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/2006/feldman_dl/html/index-frames.html). Acesso em 18 de mar. 2009.
- GRÜNEWALD, R. d e A. "As tradições étnicas pataxó". In: GRÜNEWALD. *Os índios do descobrimento: tradição e turismo*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001, p. 149 - 211.

- \_\_\_\_\_. "Turismo e etnicidade". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 9, n. 20, Oct. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 06 de fev. 2009.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno* [1615]. Lima: Fondo de Cultura Econômica, 1993.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 1ª ed. São Paulo: 1992.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- GURAN, Milton. *Fotografar descobrir, fotografar para contar*. In: Diálogos Antropológicos – Imagem. Porto Alegre: Navisual/UFRGS, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Agudás: os "brasileiros" do Benim*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- HOBBSAWN, Eric. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie. *Iconografia mochica*. Lima: PUCP, 1987.
- HOEBEL, E. Adamson; FROST, Everett L. *Antropologia cultural e social*. Tradução de Euclides Carneiro da Silva. São Paulo: Cultrix LTDA, 1981.
- HOISEL, Evelina. "Sobre cartografias literárias e culturais". In: BITTENCOURT, Neves Gilda et. al (orgs.). *Geografias Literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 150 - 156.
- HOISLER, Dorothy. "Alternativas técnicas, categorias sociales y significado entre los alfareros de Las Animas". In: WILLIAMS, Eduardo (editor). *Etnoarqueologia: el contexto dinámico de la cultura material através del tiempo*. Zamrora/Mich., El Colégio de Michoacán, 2005, p. 75 - 103.
- HOPENHAYN, Martín. *Transculturalidad y Diferencia (El lugar preciso es un lugar movedizo)*. Cinta de Moebio No. 7. Marzo 2000. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile. Disponível em: <http://rehue.csociales.uchile.cl/publicaciones/moebio/07/frames05.htm>. Acesso em 09 de abr. 2009.
- KACHIWANGO, Katsa. *Tumay-pacha / Pawcar-raymi: La ceremonia festiva del florecimiento de la Pacha-mama*. Disponível em: [www.otavalosonline.com/.../index.php?](http://www.otavalosonline.com/.../index.php?) 4. Acesso em 27 de nov. 2009.
- KESSEL, J. Van. *Pachamama, La Virgina*. 1ª ed. Puno: CIDSa, 1992.

- KELLY LUCIANI, José Antonio. *Fractalidade e Troca de Perspectivas*. Mana, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, outubro 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?scriptsc>. Acesso em 28 de jan. 2008.
- KILIAN, Lucía Aranda. *Del mito al rito: de madre a diosa*. Disponível em: [sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualData/publicaciones/revis.../a03.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualData/publicaciones/revis.../a03.pdf). Acesso em 25 de jun. 2009.
- KLARICH, Elizabeth A. *Ocupación y Ofrendas: La Organización de los Contextos Domésticos de Elite en Pukara*, Cuenca del Lago Titicaca, Perú. Disponível em: [www.pukara.org/conference/.../2002\\_SAA\\_espanol.pdf](http://www.pukara.org/conference/.../2002_SAA_espanol.pdf). Acesso em 05 de abr. 2009.
- KLAUER, Alfonso. *Gestación de las naciones andinas*. Disponível em: [dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1024167](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1024167). Acesso em 24 de nov. 2008.
- KNAUFT, B.M. *Genealogies for the present in cultural anthropology*. New York and London: Routledge, 1996.
- KOPYTOFF, Igor. "A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo". In: *A Vida Social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. APPADURAI, Arjun. Tradução de Agatha Bacelar – Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 89 - 121.
- KOSSOY, Boris. *Proposição metodológica de análise e interpretação de fontes fotográficas*. In: *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo, Atelier editorial, 2002.
- LAGROU, Els Maria. *O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?* Mana, Rio de Janeiro: v. 8, n. 1, abril 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 06 de fev. 2009.
- \_\_\_\_\_ *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma Sociedade Amazônica (Kaxinawma, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LANATA, Xavier Ricard. (editor). *Vigencia de "lo andino" em los albores del siglo XXI: una mirada desde el Peru y Bolivia*. Cusco: Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de las casas, 2005.
- LANGUE LOMA, Guillermo. *El mensaje secreto de los símbolos de Tiahuanaco y del Lago Titikaka*. 3ª edición. Bolívia: Kipus, 2004.
- LARAIA, Roque de Barros. *CULTURA - Um Conceito Antropológico*. 17ª ed. Rio de Janeiro: JORGE ZAHAR, 2003.
- LATOURETTE, Bruno. *Not the Question*. *Anthropology Newsletter*, 1996.
- \_\_\_\_\_ *Por uma Antropologia do Centro*. Mana, Rio de Janeiro: v. 10, n. 2, Oct. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>.

Acesso em 09 de jan. 2009.

- \_\_\_\_\_. *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropologia simétrica*. Tradução de Victor Goldstein. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.
- LAUER, Mirko. *Crítica do Artesanato*. Tradução Heloisa Vilhena de Araújo. São Paulo: Nobel, 1983.
- LAYTON, Robert. *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas-SP: UNICAMP, 1994.
- LE MOS, Amália Inés Geraiges de; SILVEIRA, Maria Laura; ARROYO, Mônica, (org.). *Questões territoriais na América Latina*. 1ª ed. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales-CLACSO; São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- LEONE, Mark P. & LITTLE, Bárbara J. "Artifacts as expressions of society and culture: subversive genealogy and the value of history". In: *History from thing: essays on material culture*. s/d.
- LE PARC, Marta. *Homenagem as Mãos Silenciadas*. Memorial da Cultura Cearense. Fortaleza: Edições Pinacoteca. 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Edusp, 1962a.
- \_\_\_\_\_. *A crise moderna da antropologia*. Revista de Antropologia, v.10, n.1-2: 1926b.
- \_\_\_\_\_. *Totemismo Hoje*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Olhares sobre os objetos". In: *Olhar escutar ler*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A oleira ciumenta*. Disponível em: [www.iot.org.br/.../wp.../strauss-claude-levi-a-oleira-ciumenta-portugues.pdf](http://www.iot.org.br/.../wp.../strauss-claude-levi-a-oleira-ciumenta-portugues.pdf). Acesso em 03 de mai. 2008.
- LIMA, Tânia Stolze. *O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi*. Mana, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, outubro 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 26 de jan. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Para uma teoria etnográfica da distinção natureza e cultura na cosmologia juruna*. Disponível em: [www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v14n40/1707.pdf](http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v14n40/1707.pdf). Acesso em 25 de jan. 2008.

- LIMA FILHO, Manuel Silveira & ABREU DA SILVEIRA, Flavio Leonel. "Por uma antropologia do objeto documental: entre a "alma das coisas" e a coisificação do objeto". In: *Horizontes Antropológicos*. UFRGS. IFCH. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Ano 10, n. 23. Porto Alegre: PPGAS, 2005.
- LIMA FILHO, Manuel Ferreira, BELTRÃO, Jane, ECKERT, Cornélia (org.). *Antropologia e Patrimônio Cultural diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.
- LITTLE, Paul E. *Territórios Sociais e Povos Tradicionais no Brasil: Por uma Antropologia da Territorialidade*. Brasília: Série Antropológica, 2002.
- LONDRES, Cecília. "Patrimônio e performance: uma relação interessante". In: João Gabriel L.C. TEXEIRA, Marcus Vinicius Carvalho GARCIA, Rita GUSMÃO (Orgs.). *Patrimônio imaterial performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: Instituto de Ciências Sociais, 2004.
- LOPES DA SILVA, A. & FARIAS, A.T.P. "Pintura corporal e sociedade: os 'partidos' Xerente". In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp/Fapesp, 1992, p. 89 - 116.
- LUMBRERAS, Luis G. "El império tawantinsuyu" In: LUMBRERAS, Luis G. editores asociados. *De los pueblos del antiguo Peru, las culturas y las artes*. Buenos Aires: Morada-Combodónica, 1969. Cap. 6, p. 312-339.
- \_\_\_\_\_. El Perú prehispánico. Nueva Historiageneral del Perú. Lima: Mosca Azul, 1982.
- MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. *Argonautas do Pacífico Ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. 3ª ed. Anton P. Carr e Lígia Aparecida C. Mendonça, trans. Eunice Ribeiro Durham, rev. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MANGA QUISPE, Eusebio. *Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo*. Revista española de antropología americana nº1 24. Editorial Complutense. Madrid. 1994.
- MANGA QUISPE, Eusebio. Mito y realidad de la hoja de la coca, en el tiempo de los Qhapaq Ingas del Tawantinsuyu. In: *Ciberayllu* Disponível em: [http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/EMQ\\_Coca.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/EMQ_Coca.html) Acesso em: 23 de fev. 2009
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Obras Completas*. Lima: Minerva, 1991.
- MARCUS, George. *O que vem (logo) depois do "pós": o caso da etnografia*. São Paulo: Revista de Antropologia, 1994.
- MARTINEZ, C. José Luis. *Discursos de anteridad y conjuntos significantes andinos*. Chungará: Arica, v. 36, n. 2, julho 2004. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script>. Acesso em 06 de fev. 2009.

MATOS MAR, José. *Peru Problema*. Lima: Indústria Gráfica S.A., 1969.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Mauro W. B de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

MCCRACKEN, Grant. "Vestuário como linguagem: uma lição objetiva no estudo das propriedades expressivas da cultura material". In: *Cultura e Consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*. McCracken, Rio de Janeiro: MAUAD, 2003, p. 83 -98; 177 - 178.

---

\_\_\_\_\_ "Manufatura e movimento de significado no mundo dos bens". In: MCCRACKEN, Grant. *Cultura e Consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003, p. 99 - 120; 178 - 179.

MCGILL, Douglas C. Na Autumn of Tribal Art. New York Times, New York, 1984.

MIGNOLO, Walter. *Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina*. Cuadernos Americanos, Nueva Época, Mexico, v. 1, n. 67, p. 143 - 165, enero/feb. 1998.

MILLONES, Renata y MILLONES, Luis. *Calendario tradicional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2003.

MILLONES SANTA GADEA, Luis. "De las siete ciudades de Cíbola a la urbe indiana. Apuntes para una historia de los santos patronos". In: MILLONES, Luis. *Ensayos de historia andina*. Lima: UNMSM, 2005.

MOLINA, Cristóbal de. *Fábulas y ritos de los Incas (1574-75)*. Crónicas de América 48. Col. Historia 16. Madrid: VIERNA, 1989.

MORDO, Carlos. *El cesto y el arco: metáforas de la estética mbyá-guarani*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos/ Universidad Católica, 2000.

MONTOYA, Rodrigo. *La lucha por la tierra, reformas agrarias y capitalismo en el Perú del Siglo XX*. Lima Perú: Mosca Azul Editores, 1989.

---

\_\_\_\_\_ *Por una Educación bilingüe en el Perú*, Ensayos sobre cultura y socialismo. Mosca Azul. Lima: Editores CEPES, 1990.

---

\_\_\_\_\_ *Discurso de la Emeritute*. Lima: Universidad de San Marcos. 1994.

---

\_\_\_\_\_ *Todas las Sangres: ideal para el futuro del Perú*. São Paulo: v. 12, n. 34 de dezembro 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 07 de fev. 2008.



- \_\_\_\_\_. *Colonialismo y antropología en Perú*. Disponível em: [www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/.../cnt2.pdf](http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/.../cnt2.pdf). Acesso em 23 de mai. 2008.
- \_\_\_\_\_. *Con los rostros pintados: Tercera Rebelión Amazónica en Perú (AGOSTO 2008-JUNIO2009)*. Disponível em: [www.abant.org.br/](http://www.abant.org.br/) Acesso em 27 set. 2009.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do mbaraká: música e xamanismo guarani*. Tese de doutorado. PPGAS, USP, 2002.
- MOURA DE ARAUJO, D. M. *Tramas da arte ou Tramas da vida: o artesanato de cipó na comunidade Pé-de-Ladeira em Guaramiranga-Ce*. Monografia de Especialização em Arte e Educação. Centro Federal de Educação Tecnológica. Fortaleza-Ce. 2004.
- MOURA DE ARAUJO, D. M. *João e Maria de Barro - Quem São? O artesanato no Tope Viçosa do Ceará*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, Pernambuco, 2005.
- MÜLLER, Regina Pólo. *Os Assuriní do Xingu: história e arte*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993.
- MUNN, N. D. *Walbiri iconography: graphic representation and cultural symbolism in a Central Australian society*. Londres, Cornell University Press, 1973. Foreword (pp. vii a ix); Chapters 1, 2, 3 (pp. 6 - 88); Chapters 7, 8 (183 - 224).
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Hemus, 1882.
- NOELLI, Francisco Silva; FERREIRA, Lúcio Menezes. *A persistência da teoria da degeneração indígena e do colonialismo nos fundamentos da arqueologia brasileira*. Hist. cienc. saude-Manguinhos, Rio de Janeiro: v. 14, n. 4, dez. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 09 de jul. 2009.
- NORIEGA, Raúl. *Condición del indio bajo la dominación incaica*. Disponível em: [http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/1903/noriega\\_r/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/1903/noriega_r/html/index-frames.html). Acesso em 09 de jul. 2009.
- NUGENT, José Guillermo. *El labirinto de la Choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1992.
- OLIVEIRA, Denise de F. Martins; FIALHO, Bruno Passos. *Quipos o segredo da Linguagem Inca*. In: SEPE, 8º Santa Maria. Anais. Santa Maria: UNIFRA, 2004.
- 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, Apr. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 17 de fev. 2007.
- PALAO, Juan Berastain. *Waru Waru Cultura y Desarrollo en el Altiplano del Titicaca*. Puno: INADE/PELT – CONSUDE, 1999.

PAZ, Octavio. L'usage et la contemplation. In: *Hommage aux mains: artisanat contemporain mondial*. Neuchâtel: Editions ides et calendes: World crafts council, 1974.

PEIRANO, Mariza. *A favor da Etnografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

\_\_\_\_\_. *When anthropology is at home*. The different contexts of a single discipline. *Annual Review of Anthropology* 27: 105 - 128. 1998.

\_\_\_\_\_. *A Análise Antropológica de Rituais*. Brasília: Série antropologia, 2000.

\_\_\_\_\_. *Etnografia, ou a Teoria vivida*. V.2, n. 2 fevereiro 2008. Disponível em: [www.pontourbe.usp.br](http://www.pontourbe.usp.br). Acesso em 08 fev. 2008.

\_\_\_\_\_. *Os Antropólogos e suas Linhagens. A procura de um diálogo com Fábio Wanderley Reis*. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie102empdf.pdf>. Acesso em 24 de mai. 2008.

PLASENCIA SOTO, Rommel. Elogio de la informalidad. Disponível em: [sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/revis.../a08.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/revis.../a08.pdf). Acesso em 26 de mar. 2009.

PORTO GONÇALVES, Carlos W. *Os (Des) Caminhos do Meio Ambiente*. São Paulo: Contexto, 1989.

\_\_\_\_\_. *Geografia Política e Desenvolvimento Sustentável*. São Paulo: Marco Zero-AGB, 1996.

\_\_\_\_\_. *Para Além da Crítica aos Paradigmas em crise: Diálogo entre diferentes matrizes de racionalidade*, em Anais do III Encontro Iberoamericano de Educación Ambiental (Caracas). 2000a.

\_\_\_\_\_. *Geo-grafias. Movimientos Sociales, Nuevas Territorialidades y sustentabilidad*. México: Siglo XXI. 2000b.

\_\_\_\_\_. *Amazônia, Amazônias*. São Paulo: Contexto, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Meio Ambiente, Ciência e Poder: diálogo de diferentes matrizes de racionalidade em Ambientalismo e Participação na Contemporaneidade*. São Paulo: Educ - Fapesp, 2001b.

\_\_\_\_\_. *Da geografia às geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades* In: CECENA, Ana Esther y SADER, Emir. *La Guerra Infinita: Hegemonía y terror mundial*. CLACSO. 2002. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cecena/gambina.pdf>. Acesso em 09 de jul. 2008.

PORTO ALEGRE, M. S. *Arte e Ofício de Artesão. Histórias e Trajetórias de um Meio de Sobrevivência*. Tese de Doutorado. USP. 1988.

---

*Mãos de Mestre*. São Paulo: Maltese, 1994.

PRATS, Llorenç. *Antropologia e Patrimônio*, Barcelona: Ariel, S.A. 1997.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Tradução Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PRIGOGINE, Ilya. "O Fim da Certeza". In: MENDES, Candido (org.). *Representação e Complexidade*. RJ: Garamond, 2003

PRITCHARD, E. E. Evans. *Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

POMIAN, K. "Coleção". In: Enciclopédia Einaudi, 1. Memória – História. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina em Lander, Edgardo (compilador) La Colonialidad del Saber – eurocentrismo y ciencias sociales – perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso-Unesco, 2000a.

---

*Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*. In: La Colonialidad del Saber – eurocentrismo y ciencias sociales – perspectivas latinoamericanas – In: LANDER, Edgardo (org.) Buenos Aires, Clacso/Unesco) Revista Chiapas no. 11, 07-16 (México, UNAM/Ediciones Era).2000b. Disponível em: [www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Anibal%20Quijano.pdf](http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Anibal%20Quijano.pdf). Acesso em 11 de fev. 2008.

---

*Estado-nación y movimientos indígenas en la región Andina: cuestiones abiertas*. In: OSAL, Observatorio Social de América Latina, año VII, no. 19 . Buenos Aires, CLACSO, Argentina. 2006. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal19/quijano.pdf>. Acesso em 22 de fev. 2009.

---

*Colonialidade, Modernidade e Identidade da América Latina. América Latina*. nº 72 (setembro-dezembro/2005). Revista Estudos Avançados. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/iea/boletim/contato72.html>. Acesso em 03 de jul. 2009.

---

*Colonialidad del Poder y Clasificación Social* Journal of world-systems research, vi, 2, summer/fall 2000, 342-386 Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein – Part I, Disponível em:

<http://jwsr.ucr.edu/archive/vol6/number2/pdf/jwsr-v6n2-quijano.pdf>. Acesso em 02 de out. 2009.

RAVINES, R.; VILLIGER, F. *La ceramica Tradiconal del Peru*. Lima: Editorial Los Pinos, 1989.

RIBEIRO, Berta G. "Artesanato Indígena: para que, para quem?" In: *O Artesão Tradicional e seu papel na Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

\_\_\_\_\_. "Arte como iconografia Arte Indígena", In: *Linguagem Visual*. São Paulo: Edusp, 1989, p. 65 - 121.

RICOEUR, Paul. "Tempo e narrativa. A tríplice mimese". In: *Tempo e narrativa*. Tomo I, Campinas, Papirus, 1994, p. 85-131.

RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments*. Paris: Seuil, 1984.

RIOS, José Arthur. *Artesanato e desenvolvimento: o caso cearense*. Rio de Janeiro: Serviços Sociais da Indústria, 1962.

ROSTWOROWSKI, Maria. *Estructuras andinas del poder*. Lima: IEP, 1988.

SABER MIGUEL, Bruno Siqueira Abe. *A inserção dos movimentos indígenas na arena política Boliviana: novos e velhos dilemas*. Espaço Ameríndio. V.2, n.1, p 68-84, jan.\jun. 2009. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio>. Acesso em 09 de jul. 2009.

SÁEZ, Juan Solano. *El proceso de desarrollo de la antropología en la Sierra Central: Peru*. ALTERIDADES, 1993. Disponível em: <http://www.uam-antropologia.info/alteridades/alt6-9-solano.pdf>. Acesso em 17 de fev. 2008.

SAHLINS, Marshall. *The Original Affluent Society - Stone Age Economics*. Tradução: Betty M. Lafer. 1972.

\_\_\_\_\_. *Sociedades Tribais*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1974.

\_\_\_\_\_. *O Pessimismo Sentimental e a Experiência Etnográfica*. Mana, 3(1): 41 - 73 e Mana, 3(2): 103 - 150. 1997.

\_\_\_\_\_. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

\_\_\_\_\_. *A primeira sociedade da afluência*. Disponível em: <http://www.4shared.com/file/>. Acesso em 03 de mai. 2008.

SAID, Edward. *Permission to narrate*. London Review of Books, 1984, p. 13 -17.

\_\_\_\_\_. *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus, 1993.

- SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo. *Apus de los Cuatro Suyos : construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña*. Tese de doutorado. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. 2006. Disponível em: [http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/2006/sanchez\\_gr/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/2006/sanchez_gr/html/index-frames.html). Acesso em 17 de jan. 2009.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço – técnica e tempo / razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- \_\_\_\_\_. Por uma outra globalização - do pensamento único a consciência universal. São Paulo: Editora Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Por uma epistemologia existencial". In: ARROYO, Mônica, SILVEIRA, Maria Laura, LEMOS, Amália Inês Geraignes (org.). *Questões territoriais na América Latina*. 1ª ed. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciências Sociais – CLASCO; São Paulo: 2006, p. 19 -37.
- SATRIANI, L. M. Lombardi. *Antropologia Cultural e Análise da Cultura Subalterna*. Tradução de Josideth Gomes Consorte. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- SEEGER, A. "O significado dos ornamentos corporais". In: *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980, p. 43 - 60.
- \_\_\_\_\_. "O que podemos aprender quando eles cantam?" *Gêneros vocais do Brasil Central*. In: *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980, p. 83 - 104.
- SERRANO, Antonio. "Normas para la descripción de la cerámica arqueológica". In: SERRANO, Antonio. *Manual de la cerámica indígena*. Córdoba: Editorial Assandi, 1966. Cap. 2, p. 27 - 42.
- \_\_\_\_\_. "La cerâmica del noroeste" (continuación). In: SERRANO, Antonio. *Manual de la cerâmica indígena*. Córdoba: Editorial Assandi, 1966. Cap. 4, p. 69 - 104.
- SILVERMAN, Gail P. *Iconografía textil q'ero vista como texto: leyendo el rombo dualista hatun inti*. Inst.fr. Études Andinosv. 23, 1994. Disponível em: [www.ifeanet.org/publicaciones/boletines.pdf](http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines.pdf) . Acesso em 27 de nov. 2008.
- SIMMEL, G. *Sociologia*. (org.). Evaristo de Moraes Filho. São Paulo: Ática, 1983.
- SOTO, de Hernando. *El otro Sendero*. Lima: Editorial El Barranco, 1986.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Um Discurso sobre as Ciências*. 8ª edição Porto: Afrontamento, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Pela Mão de Alice – o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.

---

*Introdução a uma Ciência Pós Moderna*. 3ª edição.  
Rio de Janeiro: Graal, 2000.

---

Evo Morales e a Democracia. In: publicación: OSAL, Observatorio Social de América Latina, año VII, no. 19. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina: Argentina. 2006. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal19/santos.pdf> ISSN: 1515-3282. Acesso em 26 de fev. 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Practical Politics and the Open End*. In: *THE POST-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. New York: Routledge, 1990.

---

Estudios de la Subalternidad: Deconstruyendo la Historiografía. In: Traducciones de Raquel Gutierrez, Alison Speeding, Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui. *Debates Post Coloniales: Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. Compilación de Silvia Rivera Cusicanqui, Rossana Barragán. SEPHIS; Ediciones Aruwiyiri; Editorial Historias. La Paz, Bolivia. Disponível em: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/spivak.pdf> . Acesso em 19 de abr. 2009.

SPOONER, Brian. "Tecelões e Negociantes: a autenticidade de um tapete oriental". In: APPADURAI, Arjun. Tradução de Agatha Bacelar. *A vida Social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 247 - 298.

STRATHERN, Marilyn. *Novas formas econômicas: um relato das terras altas da Papua-Nova Guiné*. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, abril 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci>. Acesso em 06 de nov. 2008.

---

*No limite de uma certa linguagem*. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, outubro 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 07 de fev. 2008.

SUBERCASEAUX, Elizabeth; SIERRA, Malu. *Evo Morales: Primer indígena que gobierna en América del Sur*. 1ª ed. Santiago: LOM Ediciones, 2007.

TADEU DA SILVA, Tomaz. *Dr. Nietzsche, Curriculista – com uma pequena ajuda do professor Deleuze*. Disponível em: [www.anped.org.br/reunioes](http://www.anped.org.br/reunioes). Acesso em 19 de fev. 2009.

TARAGÓ, Myriam Noemi. *Chacras y pukara*. In: TARRAGÓ, M. N. *Nueva historia Argentina: (TOMO 1) "los pueblos originários y la conquista"*. s/d, Cap. 7, p. 257 - 297.

TASSINARI, Antonella Maria Imperatriz. "O turé e o universo dos pajés"; "A festa grande e o universo católico". In: TASSINARI. *No bom da festa: o processo de*

*construção cultural das famílias Karipuna do Amapá*. São Paulo, EDUSP, 2003, p. 255 - 349.

TESOUTOS DA CHINA. *Guerreiros de Xi'na*. São Paulo: Editora Caras, 2003.

TELLO, Julio C. Wallallo. *Ceremonias Gentílicas en la Región Cis Andina del Perú*. Revista Inka. Lima. 1923.

TIZÓN, Raúl Aramburú. *Las corridas de toros en el Perú ¿son un espectáculo popular?* Disponível em: [www.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh139ra.htm](http://www.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh139ra.htm) Acesso em 21 de jan. 2008.

TORÍBIO BRITTES, Maria Teresa. *Cosmovisões e representações míticas do Incário*. CD books. 2001. Disponível em: [http://www.rj.anpuh.org/conteudo/view?ID\\_CONTEUDO=307](http://www.rj.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=307). Acesso em: 02 de fev. 2008.

TSCHOLIK, Harry Jr. "Uma tradición andina de cerámica en su perspectiva histórica". In: *La cerámica tradicional del Peru*. Lima: Editorial Los Pinos, 1989.

TURNER, Terence. "Anthropology and multiculturalism: what is anthropology that multiculturalists should be mindful of it?" In: *Cultural Anthropology* 8(4): 411 – 429. American Anthropological Association, 1993.

URIARTE, Urpi Montoya. *Hispanismo e indigenismo: o dualismo cultural no pensamento social peruano (1900-1930). Uma revisão necessária*. Revista de Antropologia. São Paulo, v. 41, n. 1, 1998 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 04 de out. 2009.

VALCÁRCEL, Luis. *Tempestad en los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1981.

VALDERRAMA, Ricardo y ESCALANTE, Carmen. *La doncella sacrificada. Mitos del Valle del Colca*. Arequipa. IFEA/ Universidad Nacional San Agustín. 1997.

VAN VELTHEM, L. "Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos". In: Grupioni, L.D.B. (org.). *Índios do Brasil*. Brasília: MEC, 1994.

\_\_\_\_\_. *A pele de Tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayana*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998, p. 13 - 193.

\_\_\_\_\_. *O belo é fera. a estética da predação e da produção entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim; Museu Nacional de Etnologia, 2003.

\_\_\_\_\_. "Objetos etnográficos, coleções e Museus". In: MOREIRA, Eliana. *et al (orgs.). Propriedade Intelectual e patrimônio cultural: proteção dos conhecimentos e das expressões tradicionais culturais*. Belém: Biblioteca do CESUPA. 2004.

VELHO, Gilberto. "Identidades Nacionais e Cultura Popular: o diálogo entre a Antropologia e o Folclore". In: *Cultura Material Identidade e processos sociais*. Funart, 2000.

VIDAL, L. B. "Iconografia e grafismos indígenas, uma introdução". In: VIDAL, Lux. (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp/ Fapesp, 1992, p. 13 - 17.

\_\_\_\_\_ "O modelo e a marca, ou o estilo dos 'misturados'. Cosmologia, história e estética entre os povos indígenas do Uaçá". In: LOPES DA SILVA, Aracy & FERREIRA, Mariana Kawall Leal (orgs.). *Antropologia, História e Educação: a questão indígena e a escola*. São Paulo: Global, 2001, p. 196 - 208.

\_\_\_\_\_ "O mapeamento simbólico das cores na sociedade indígena Kayapó-Xikrin do sudoeste do Pará". In: LOPES DA SILVA, Aracy & FERREIRA, Mariana Kawall Leal (orgs.). *Antropologia, História e Educação: a questão indígena e a escola*. São Paulo: Global, 2001, p. 209 - 220.

VIDAL, L. B. & LOPES DA SILVA, A. "Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas". In: VIDAL, Lux. (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp/ Fapesp, 1992, p. 279 - 293.

\_\_\_\_\_ "O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material". In: LOPES DA SILVA, A. & GRUPIONI. *A temática indígena na escola* L.D.B. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995, p. 369 - 402.

VIDAL, L. & MÜLLER, R.P. "Pinturas e adornos corporais". In: RIBEIRO, Darcy (editor) *et al. Arte Índia Suma etnológica brasileira*. Vol.3. Petrópolis: Vozes/FINEP, 1987, p. 119 - 148.

VILAÇA, Aparecida. *Fazendo corpos: reflexões sobre morte à luz e canibalismo entre os Wari 'do perspectivismo*. Revista de Antropologia. São Paulo, v. 41, n. 1, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 18 de fev. 2008.

\_\_\_\_\_ *O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia*. Rev. bras. Cien. Soc. São Paulo, v. 15, n. 44, out. 2000. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 18 de ago. 2009.

\_\_\_\_\_ *Conversão, predação e perspectiva*. Mana, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, Apr. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 29 de out. 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O campo na selva, visto da praia*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 170-190. Disponível em: [virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article.1944](http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article.1944). Acesso em 15 de set. 2008.



---

*Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. Mana, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, outubro 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 14 de dez. 2008.

---

*O nativo relativo*. Mana, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, abril 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script>  
Acesso em 24 de jan. 2009.

VILLIGER, Fernando. "Ceramios de Santiago Pupuja". In: *La ceramica tradicional del Peru*. Lima, editorial Los Pinos, 1989.

WALDECK, Guacira. "A Exposição ou quando vai ser a feira?". In: *Cultura Material identidades e processos sociais*. Rio de Janeiro: Funart, 2000.

WOOD, Robert E. "Ethnic tourism, the state, and change in southeast Ásia", *Annals of Tourism Research*, vol. 11, p. 353- 74.

WOLF, Eric R. "Cultura: panacéia ou problema? Inventando a Sociedade". In: BELA, Feldman-Bianco, LINS RIBEIRO, Gustavo. (orgs.). *Antropologia e Poder, contribuições de Eric R. Wolf*. São Paulo, Editora UNB e Editora Unicamp, 2003.

ZALUAR, Alba. "Teoria e prática do trabalho de campo: alguns problemas". In: *A Aventura Antropológica. Teoria e Pesquisa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ZAMBRANO, Manuel Ernesto Ramos. *Enfoque monográfico de Púcara*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano de Puno, 2004.

ZAVALLLOS, Enrique Amayo. *Da Amazônia ao Pacífico cruzando os Andes*. Estud. av., São Paulo: v. 7, n. 17, Apr. 1993. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Acesso em 02 jul. 2008.

ZOOMERS, Annelies. "Cultura andina, podreza y bienestar: ¿ es la "andinidad" un capital o un obstáculo?" In: LANATA, Xavier Ricard. (editor). *Vigencia de "lo andino" em los albores del siglo XXI: una mirada desde el Peru y Bolívia*. Cusco: Centro de estudios regionales andinos Bartolomé de las casas, 2005.

ZUIDEMA, Reiner Tom. *Reyes y guerreros: ensayos de la cultura andina*. Lima: Fomciências, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

ZUTTER, P. *Mitos del desarrollo rural andino*. La Paz: HISBOL, 1989.

## **SITES PESQUISADOS**

<http://www.cholonautas.edu.pe/biblioteca.php>

<http://www.cybertesis.edu.pe/sdx/sisbib/>

<http://www.nuestro.cl/index.htm>

[http://www.conicet.gov.ar/becas/co\\_financiadas/latinas/curso/index.php](http://www.conicet.gov.ar/becas/co_financiadas/latinas/curso/index.php)

<http://www.etnohistoria.com.ar/>

[http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&tt\\_products=](http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&tt_products=)

<http://www.terra.es/personal5/stevefroemming/vinculosandinos1.htm>

<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1919>

<http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual>

<http://www.universidades.com.br/brasil.htm>

<http://n-a-u.org/pontourbe02/Peirano.html>

[www.scielo.org](http://www.scielo.org)

## DOCUMENTÁRIOS

*AREQUIPA*. Edición de Oro Películas de Colección.

ALFARO, David Loaza. *El camino Inca*. Cusco: XXIII.

The blood of the sun god.

Pizarro y los Incas

## FILMES

VALLEJO, JUAN. *El misterios del K' harisiri*.

## PERIÓDICOS

Jornal *El comercio*, 06 de setembro de 2007.