

CULTURA MATERIAL, MEMÓRIA E IMAGENS – A PRODUÇÃO DE CERÂMICA EM PUCARÁ - PERU

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar a produção dos objetos de cerâmica e a relação com a narrativa mítica sobre os Andes peruanos. A proposta foi elaborada a partir da pesquisa de campo, quando investiguei a relação dos objetos de cerâmica com a cosmovisão andina. O Peru é conhecido nacional e internacionalmente pela produção de artesanato de lã e cerâmica. Estes objetos na sua forma e significado apresentam traços e imagens das culturas pré-hispânicas que habitaram a região. A iconografia presente no artesanato de lã e cerâmica possui significações que são elos entre o passado e a vida cotidiana – eles materializam a memória. O artesanato também é muito utilizado pela indústria do turismo que enfatiza o aspecto mítico e exótico do lugar. Nesse artigo abordo a produção de cerâmica de Pucará, para além da lógica do turismo. Considero importante conhecer a relação que a produção dos objetos de cerâmica guardam com a memória coletiva. Como os objetos e a paisagem passam a ser ressignificados na dinâmica cotidiana, num contexto de histórias, memória e turismo.

UM POUCO DA HISTÓRIA DO DISTRITO DE PUCARÁ

A produção de objetos de cerâmica é uma das principais atividades econômicas do altiplano andino e, em Pucará¹, é a principal. Os objetos neste contexto são a representação do tempo vivido, sem deixar de estar relacionado com a vida contemporânea. Os objetos são testemunhas da passagem do tempo, carregando em sua materialidade a memória individual e coletiva, a passo que atualizam o presente.

O distrito de Pucará está localizado no Departamento de Lampa, no Peru, onde se desenvolveu a Cultura *Pukara*. Assim como outros povos do chamado período pré-incaico, os Pukaras não deixaram registro escrito da sua presença no continente americano. Por se tratar de uma civilização ágrafa, muitas informações estão dispersas nos monólitos, na arquitetura dos templos, na textilaria e nos objetos de cerâmica. Os estudos arqueológicos apontam que a civilização Pukara existiu há aproximadamente 2000 a.C e 400 d.C e foi um dos maiores centros de produção de cerâmica, situado entre o lago Titicaca e Cuzco, no período Formativo Superior. A visão cronológica que procura explicar a dimensão do passado, presente neste trabalho, tem sido um discurso usual dos moradores do altiplano a fazer referência à produção da cerâmica. Não se trata de uma visão somente evolucionista da história ou a adesão à concepção de tempo linear, mas uma explicação nativa que é importante para o grupo situar-se em relação a outras culturas produtoras de cerâmica. Neste trabalho procuro apresentar a relação entre a cosmovisão andina e a produção da cerâmica. Como a produção da cerâmica ultrapassa interesses econômicos e ocupa um lugar central na vida nos Andes.

¹Neste trabalho uso o termo Pucará para referi-me ao Distrito de Pucará. Pukara para referi-me a cultura *Pukara*.

OS APUS - SENHORES DE PEDRA



Peñor San Caetano em Pucará

Para os moradores do Distrito de Pucará o povoado está localizado numa área de extremo valor arqueológico. Eles afirmam que o subsolo de Pucará contém ouro e pedras preciosas dos antepassados. Míticamente afirmam que a montanha de pedra, chamada de *peñor San Caetano*, está repleta de água e abriga um *torito* de ouro que dança nas madrugadas pucarenhas.

O pesquisador Rodolfo Sanches Garrafa (2006) em sua tese de doutorado investigou o *Apu Mallamanya*, principal deidade do Distrito de San Juan de Tora província de Apurímac. Para os andinos, os *apus* são espíritos que habitam as montanhas - em quechua, *apu* 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 Rodolfo Sanches Garrafa, o *Mallamanya* é o principal *apu* da região, próxima a Cuzco, alcançando até 5.210m sobre o nível do mar, cercado de montanhas menores.

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 sacrifícios e oferendas. *Mallamanya*, para o povoado adjacente, representa o

espíritomais 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 *apustambé* 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 *PukaOrcco* ou Cerro Vermelho, formam o casal de *apus* de Pucará.

Para Sanches Garrafa (2006, p. 221), o touro não tem origem na América, assim como o cavalo. Estes animais se tornaram substitutos de antigas figuras míticas. Na investigação sobre o *apu Mallamanya*, o pesquisador observou que as lagoas desempenham um papel fundamental - são currais de touros. No caso do *apu Mallamanya* foi refúgio dos touros, em razão da interferência do homem nas lagoas adjacentes.

Em *PucaOrcco*, o cerro menor, foram encontradas em 1939 diversas litoesculturas, atualmente expostas no Museu de Pucará. Dentre as peças encontradas, está 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 litoesculpidos. Estas litoesculturas são facilmente copiadas pelos ceramistas que vendem as peças em miniatura na feira local.

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. Titicaca é uma palavra aymara que se decompõe em: titi- felino, puma, e kaka- peixe de grandes escamas sagradas. O Titicaca, ou lago sagrado, como é conhecido, é o lago navegável de maior altitude no mundo, abrangendo os territórios peruano e boliviano. É a maior atração turística da região. Ao Titicaca são atribuídas as insígnias de lago Sagrado, lago do Mistério. As imagens abaixo fazem parte do acervo do Museu de Pucará:



Estrela de felinos



Sapo



Estrela antropomorfica Estrela de suche





Réplicas das litoesculturas do museu de Pucará, vendidas na praça

Na versão mítica, o Lago Titicaca foi o lugar de refúgio do sol e dos deuses, onde Noé, *Nokke*, e o povo escolhido permaneceram. Da arca de Noé, feita de pedra viva, saíram *Manco Capac* e *Mama Oclo*, os fundadores do mundo³. 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 e a gloriosa cidade morada dos deuses; Machu Picchu.

A narrativa mítica atribui aos lugares e aos objetos histórias próprias. As narrativas mostram a relação entre a paisagem e os objetos de cerâmica - um imbricamento entre imagem, forma, memória, objetos e seus significados. A (re)produção de objetos pré-hispânicos ocupam um lugar central no distrito de Pucará, embora o distrito também seja produtor de cerâmica utilitária e decorativa, consumida localmente.

A relação entre o *Peñor San Caetano* e o Lago Titicaca, ambos relacionados com o felino é chave para entender o significado e a importância do principal objeto de cerâmica produzida em Pucará, o famoso – torito de Pucará. Objeto de cerâmica largamente difundido – representante oficial da cerâmica andina peruana.



Imagem do Torito de Pucará - tamanho gigante na praça em Pucará

No Departamento de Puno e no Departamento de Cuzco estão situados os centros turísticos mais importantes do Peru, respectivamente, o Lago Titicaca e Machu Picchu. Nesse contexto de história, memória e turismo os objetos protagonizam juntamente com a paisagem uma narrativa visual com significados particulares para os visitantes. Os turistas que visitam a região se impressionam com a quantidade e variedade da produção artesanal, seja em cerâmica, textilaria, prata, dentre outras.

Aos turistas, o tempo passado é comercializado de forma exótica e sacralizada, fazendo com que o lugar se torne uma espécie de mina de ouro, onde o passado parece “engolir” o presente. A passagem do tempo é utilizada para descobrir o passado que emerge supervalorizado na sua forma de apresentação e recepção.

A imagem emergida está em sintonia com um olhar que cria temporalidades e está em busca de imagens memoriais; objetos soterrados, sítios arqueológicos que trazem à contemporaneidade uma imemorialidade enigmática. Gumbrecht (1998), diria que o movimento em direção ao passado é orientado pelo desejo de alcançar realidades passadas, pelo intento de falar com os mortos. Abaixo apresento um lugar considerado sagrado e centro de visita turística a pirâmide Kalasaya.



Imagens do templo Kalasaya em Pucará

Bruno Latour (2007), em suas observações sobre temporalidades, afirma que a assimetria entre natureza e cultura se converte em uma assimetria entre passado e futuro. Os modernos têm a enfermidade da história, querem conservar tudo, pois acreditam que o passado passou por completo, quanto mais acumulam revoluções, tanto mais conservam, quanto mais capitalizam, mais põem em museus. A destruição maníaca é “paga” (compensada) simetricamente com uma conservação maníaca que, sendo operada pela indústria do turismo, forja um passado cristalizado, uma memória mecânica e repetitiva que serve apenas para endossar um discurso interessado na venda dos pacotes de turismo que são, na realidade, pacotes de retorno ao *éden perdido*.

Em detrimento ao comércio do passado, sobrevive um presente pulsante. O contato preliminar com a região do Altiplano Andino no Peru nos leva inicialmente a conceber a comercialização do passado como a única realidade onde a paisagem é narrada pela perspectiva mítica com interesses econômicos. Entretanto, a convivência com os artesãos apresenta uma lógica distinta, como diz Guimarães Rosa, “o mundo do rio não é o mundo da ponte” (1976, p. 109).

O mundo da ponte é um mundo estagnado, enquanto o mundo do rio está em constante movimento em busca do mar. Essa metáfora se encaixa bem na realidade do tempo vivido⁴ (RICOUER, 2010) pelos ceramistas de Pucará. Tempo que não é

expressosomentenuma narrativa verbal, mas apresenta-se materializado nos objetos. Compreender a importância da produção de cerâmica para além da lógica mercantilista nos possibilita interpretar significados particulares da vida nos Andes. No próximo subitem procurarei apresentar o culto Pachamama, como um rito central e presente na produção de todo artesanato andino.

A PRODUÇÃO DA CERÂMICA E O CULTO A PACHAMAMA – LA MADRE TIERRA

Os monólitos e a cerâmica contêm uma memória material construída e ressemantizada coletivamente. A memória, neste contexto, encontra-se fortemente enraizada em diferentes expressões materiais. Traços e detalhes, aparentemente insignificantes, separam milênios, trajetórias e concepções culturais. A materialização da memória nos objetos permite que eles conservem traços e, ao mesmo tempo, se modifiquem numa indissociabilidade entre material e simbólico, onde os ceramistas atribuem e incorporam substâncias e mensagens dos objetos. Logo, cada objeto guarda uma significância particular. 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).

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.

Estes saberes estão impregnados na produção e na venda dos objetos. A produção da cerâmica, desde a extração do barro nas minas, está intimamente ligado a cosmovisão. 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. 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 um 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. Mas 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

começar 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 vayabienla persona tiene que hacersu 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, vingança-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 *HananPacha*, *KayPacha* e *UkhyPacha*, 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 agua penetra. En PukaOrcco 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 criasestan a su lado, se observa de la parte norte es uno leon que esta durmidocomsuacrias a su lado.

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.

Como citado anteriormente 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 as tonalidades são variáveis, gerando combinações diferenciadas em cores e resistências.

Isto faz com que os ceramistas de Pucará estejam em constante experimentação o que dificulta 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.

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.

Os estudos de Maurice Halbwachs (2012) sobre a relação entre espaço e memória afirmam que o espaço deve ser pensado tendo como referência o ser humano, pois o espaço não é fixo, uma vez que está em constante ressematização.

O território compreendido na sua condição de territorialidade mnemônica guarda e evoca uma memória agentiva que interfere na vida social. Paul Little utiliza o conceito de cosmografia para compreender e explicar como os grupos fazem uso do território:

A cosmografia de um grupo inclui o regime de propriedade, os vínculos afetivos que mantêm 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).

Citando Casimir, o autor explica que a territorialidade é uma força latente em qualquer grupo cuja manifestação explícita depende de contingências históricas.

A produção de cerâmica de Pucará atravessa temporalidades e espacialidades, oscilando entre tempos, compartilhando, com os moradores do Distrito, usuários e consumidores, momentos ordinários e rituais da vida humana e extra-humana.

Sobre a relação dos objetos com a narrativa mítica, Van Vethem (2003) 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. Os objetos, deste modo, são mediadores entre domínios distintos, aproximando o mundo animado do inanimado.

Referências bibliográficas

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

GREENBLATT, Stephen. Resonance and wonder. In: KARP, Ivan; STEVEN, Lavine (Org.). **Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 25-41.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998. Sociedade Amazônica (Kaxinawma, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LATOUR, Bruno. **Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

LITTLE, Paul E. **Territórios Sociais e Povos Tradicionais no Brasil: Por uma Antropologia da Territorialidade**. Brasília: UnB, 2002.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa: a tríplice mimese. In: _____. **Tempo e narrativa**. Campinas, Papyrus, 2010. p. 85-131. Tomo I.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.

SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo. **Apus de los Cuatro Suyos: construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña**. 2006. 372 f. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. [2006]. Disponível em: http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/2006/sanchez_gr/html/index-frames.html. Acesso em: 17 jan. 2009.

VAN VELTHEM, Lúcia. **O belo é fera: a estética da predação e da produção entre os Wayana**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. Objetos etnográficos, coleções e Museus. In: MOREIRA, Eliana et al (Org.). **Propriedade Intelectual e patrimônio cultural: proteção dos conhecimentos e das expressões tradicionais culturais**. Belém: Biblioteca do CESUPA, 2004.

ZAMBRANO, Manuel Ernesto Ramos. **Enfoque monográfico de Púcara.** Puno:
Universidad Nacional del Altiplano de Puno, 2004.