



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTIC

**Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

FLOR DO BARRO

MULHERES, PATRIMÔNIO E MUSEU NO ALTO DO MOURA

Kássia Danielle de Almeida Soares

UNIRIO / MAST - RJ, janeiro de 2022

FLOR DO BARRO

**MULHERES, PATRIMÔNIO E MUSEU
NO ALTO DO MOURA**

por

Kássia Danielle de Almeida Soares,
Curso de Mestrado Interinstitucional em Museologia e Patrimônio
MINTER – UFPE/UNIRIO/MAST
Linha 01 – Museu e Museologia

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

Orientadora: Professora Doutora Teresa Cristina
Scheiner

UNIRIO/MAST - RJ, janeiro de 2022


FOLHA DE APROVAÇÃO

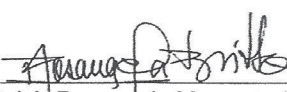
FLOR DO BARRO

MULHERES, PATRIMÔNIO E MUSEU NO ALTO
DO MOURA

Dissertação de mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO / Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Ciências, em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por:

Prof(a). Dr(a). 
Prof(a). Dr(a). Priscila Faulhaber Barbosa
(PPG-PMUS)

Prof(a). Dr(a). 
Prof(a). Dr(a). Rosangela Marques de Britto
(UFPA)

Prof(a). Dr(a). 
Prof(a). Dr(a). Teresa Cristina Scheiner
(Orientadora)

Rio de Janeiro, janeiro de 2022

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

S676 Soares, Kássia Danielle de Almeida
Flor do Barro: Mulheres, Patrimônio e Museu no
Alto do Moura / Kássia Danielle de Almeida Soares. -
- Rio de Janeiro, 2022.
185p

Orientadora: Teresa Cristina Scheiner.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Museologia e Patrimônio, 2022.

1. Museu e Museologia. 2. Patrimônio Integral. 3.
Comunidade. 4. Mulheres. 5. Alto do Moura. I.
Scheiner, Teresa Cristina, orient. II. Título.

A Antonieta e Magnólia, amadas sobrinhas.

Agradeço primeiramente aos professores Emanuela Ribeiro e Bruno Araújo, do Departamento de Antropologia e Museologia (DAM-UFPE) por nos apresentar a Museologia e pela oportunidade desse Mestrado Interinstitucional.

Aos professores Marcus Granato, Teresa Scheiner, Helena Uzeda e Diana Lima, do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG PMUS-UNIRIO), pela dedicação e coragem de encarar o desafio de construir um mestrado a mais de dois mil quilômetros de casa.

À professora Teresa Scheiner, por ter acreditado nessa pesquisa e pela orientação dedicada e paciente.

Aos meus colegas do Minter, por compartilharem comigo essa jornada.

Aos meus amigos do país de Caruaru Maisa, Cícera, Fael, Vanessa e Ellen, pelas conversas, risadas e orientações ao longo desses dois anos.

Aos meus amigos recifenses Dan, Clau, Diogo, Thiago, Diva e Dani, pela paciência das muitas ausências.

Aos meus amigos do Núcleo de Ciências da Vida (NCV-UFPE): Aline Torres, Marcela Pereira, Socorro Silva, Vítor Caiaffo e Saulo Feitosa, o apoio de vocês fez dessa jornada mais leve.

Em especial, agradeço aos meus pais, sem os quais não teria chegado tão longe; e à minha irmã, Kaysa, por todo o apoio e presença.

Às mulheres maravilhosas e artesãs talentosas do Flor do Barro, pelos ensinamentos e afetuosa acolhida.

RESUMO

SOARES, Kassia Danielle de Almeida. Flor do Barro: Mulheres, Patrimônio e Museu no Alto do Moura. MINTER PPG-PMUS, UNIRIO/MAST/UFPE. 2022. Dissertação.

Orientadora: Profa. Dra. Teresa Cristina Scheiner.

O artesanato em barro é atividade que há 70 anos molda a vida dos moradores do Alto do Moura, em Caruaru - Pernambuco, Brasil. A centralidade da atividade artesã neste território constrói junto com ela uma tessitura social específica e uma dinâmica rede de produção cultural e econômica. Nesta pesquisa de dissertação, buscamos interpretar como o artesanato em barro da comunidade pode ser valorizado e trabalhado como patrimônio; e como o Alto do Moura pode ser compreendido como um museu. As questões teóricas relacionadas ao patrimônio imaterial e aos museus foram abordadas a partir de uma percepção holística deste território. Utilizamos o conceito de patrimônio integral e o entendimento do Museu como fenômeno e de como este pode ocorrer fora de espaços institucionais, a partir das mais variadas manifestações. A pesquisa fez uso da abordagem qualitativa, que incluiu levantamento bibliográfico e documental; para o trabalho de campo foram combinados instrumentos de observação e aplicação de entrevistas semiestruturadas. A análise de conteúdo recolhido permitiu articular o tema pesquisado e o contexto da pesquisa para responder às questões formuladas. Escolheu-se como recorte abordar as atividades, produtos e processos do Coletivo Cultural Flor do Barro, grupo formado apenas por artesãs que se organizaram para fomentar o trabalho artesanal feminino, revigorar as tradições do artesanato figurativo e repassar o conhecimento do ofício do artesanato em barro para as gerações mais jovens no Alto do Moura. A pesquisa comprovou que o Coletivo Cultural Flor do Barro consegue mobilizar ferramentas culturais específicas da comunidade na consecução de seus objetivos e no desenvolvimento de suas estratégias, características que nos levam a perceber que se trata de uma experiência museológica com capacidade de catalisar a potência museal que está intrinsecamente espalhada pelo território do Alto do Moura.

Palavras-chave: Museu e Museologia; Patrimônio Integral; Comunidade; Mulheres; Alto do Moura

ABSTRACT

SOARES, Kassia Danielle de Almeida. Flor do Barro: Women, Heritage and Museum in Alto do Moura. MINTER - PPG-PMUS, UNIRIO / MAST / UFPE. 2022.

Supervisor: Prof. Dr. Teresa Cristina Scheiner.

The clay-craftsmanship is an activity that for 70 years has shaped the lives of residents of Alto do Moura, in Caruaru, Pernambuco, Brazil. The centrality of craftsmanship activity in this territory builds together with it a specific social tessiture and a dynamic network of cultural and economic production. This Dissertation research seeks to interpret how the community's clay-crafts can be valued and worked on as heritage; and the ways by which Alto do Moura can be understood as a museum. Theoretical issues related to intangible heritage and museums were addressed as from a holistic perception of this territory. The concept of total heritage, and the understanding of the Museum as a phenomenon, able to exist outside institutional spaces, from the most varied manifestations of heritage were used as theoretical bases. The present research used the methodology of qualitative approaches, initially a bibliographic and documentary survey was carried out and for the fieldwork instruments of observation and application of semi-structured interviews were combined. The collected content analysis allowed articulating the researched topic and the research context to answer the formulated questions. This dissertation takes as case study the activities, procedures and products of the Flor do Barro Cultural Collective - a group formed only by craftswomen and whose objectives are to promote the women's work and transmit their knowledge and traditions about clay craftsmanship to younger generations. The Flor do Barro Cultural Collective manages to mobilize specific cultural tools from the community to achieve its goals and develop its strategies; such characteristics make possible to realize that this is a museological experience, capable of catalyzing the museal potency that is intrinsically spread throughout the territory of Alto do Moura.

Keywords: Museum and Museology; Total Heritage; Community; Women; Alto do Moura.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

ABMAM - Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura

AD DIPER - Agência de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco

FENEARTE - Feira Nacional de Negócios do Artesanato

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco

FUNДАРPE - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

ICOFOM - International Committee for Museology.

ICOFOM-LAM - International Committee for Museology – Latin America

ICOM - International Council of Museums

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MINc – Ministério da Cultura

MINOM - Movimento Internacional para uma Nova Museologia

MUBAC - Museu do Barro de Caruaru

OMIP-WIPO - Organização Mundial para Propriedade Intelectual - World Intellectual Property Organization

PAPE – Programa do Artesanato de Pernambuco

PNPI – Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figuras 1 e 2 - Centro de Caruaru e Feira de Caruaru no início do século XX	3
Figura 3 - Pórtico de entrada do Alto do Moura	46
Figura 4 - Exemplos dos modos produtivos presentes no Alto do Moura: Figurativo	48
Figuras 5 e 6 – Exemplos dos modos produtivos presentes no Alto do Moura: Decorativo e Utilitário	49
Figura 7: Severino Vitalino (1940-2019), trabalhando na Casa-Museu Mestre Vitalino	50
Figuras 8 e 9 - Corpos de bonecas e bonecas sendo montadas	52
Figuras 10 e 11 - Fornos para queima das peças	53
Figuras 12 e 13 - Produção figurativa do Flor do Barro	56
Figuras 14 e 15 - Peças da exposição O Grito do Povo, de 2019	57
Figura 16 - Peça da artesã Margarida retratando a solidão do sertanejo na pandemia	58
Figuras 17 e 18 - Ernestina Filha, a “miúda” e sua arte	67
Figura 19 - Mestre Marliete Rodrigues	68
Figura 20 - Artesã Socorro Rodrigues	70
Figura 21 - Algumas das mulheres do Flor do Barro	75
Figura 22 e 23 – Sede do Coletivo Flor do Barro	78
Figura 24 – Exemplo de artesanato de brincadeira	80
Figura 25 - Configuração atual do Grupo Flor do Barro	85
Figura 26 - Dona Ivonete, artesã	86
Figuras 27 e 28 Imagem da mãe da artesã levando-a e à irmã para a feira; presépio em barro	87
Figuras 29 e 30 - Personagens do repertório figurativo da artesã; exemplares de peças decorativas	88
Figura 31 - Margô, artesã	84
Figuras 32 e 33 - Peça selecionada para o Salão de Artes Populares da Fenearte, retratando a colheita da jaca em família; exemplo do repertório imagético da artesã	90
Figuras 34 e 35 - Peça que retrata a solidão do sertanejo na pandemia; a dentista, peça que participou da exposição no MUBAC	91
Figura 36 - Socorrinho, artesã	92
Figura 37 - O pipoqueiro, peça premiada no Salão de Arte da FENEART em 2000	93
Figuras 38 e 39 - Banho de Cuia, da coleção da artesã; exemplos da delicada modelagem dos seus bonecos	94

Figura 40 - Nicinha, artesã	95
Figura 41 - Titio Pororoca - homenagem ao Mestre Galdino	96
Figuras 42 e 43 - Nossa Senhora Negra; exemplos da variada produção da artesã	97
Figura 44 - Carmélia, artesã	98
Figuras 45 e 46 - Produção da artesã	99
Figura 47 - Exposição Natalina 2021 organizada pelo Flor do Barro na Casa-Museu Mestre Vitalino	113
Figuras 48 e 49 - Oficinas para crianças	114

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	1
FUNDAMENTOS TEÓRICOS	12
Memória, Cultura e o Popular	13
Patrimônio: do Imaterial ao Integral	17
Museu: do Tradicional ao Integral	27
A Museologia e o Museu-Fenômeno	37
CAPÍTULO 1: ARTESANATO E O ALTO DO MOURA	40
1.1 ARTESANATO: CONTEXTUALIZAÇÃO E PROCESSOS	41
1.2 O ALTO DO MOURA E SEU ARTESANATO NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO	46
1.3 FIGURATIVO, UM MODO PRODUTIVO EM RISCO	55
CAPÍTULO 2 - AS MULHERES E O BARRO NO ALTO DO MOURA	63
2.1 AS MULHERES E A PRODUÇÃO ARTESANAL: UMA RELAÇÃO INVISÍVEL	64
2.2 O COLETIVO CULTURAL FLOR DO BARRO	75
2.3 - A POÉTICA DAS FLORES: A PRODUÇÃO DO COLETIVO CULTURAL FLOR DO BARRO	85
A) Ivonete Soares da Silva	86
B) Maria Margarida da Silva	89
C) Maria do Socorro Rodrigues da Silva	92
D) Cleonice Otília Maria da Silva	95
E) Carmélia Rodrigues da Silva	98
CAPÍTULO 3 - REFLEXÕES E POSSIBILIDADES SOBRE ALTO DO MOURA E SEU PATRIMÔNIO	100
3.1 O ARTESANATO E OS CAMINHOS DO PATRIMÔNIO	101
3.2 O ALTO DO MOURA: UMA IDEIA DE MUSEU	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	123
APÊNDICES	134

INTRODUÇÃO

Com 323 km de comprimento e cortando 25 municípios, o rio Ipojuca tem toda a sua extensão dentro do estado de Pernambuco. Abrange territórios parciais de 25 municípios, dos quais 12 possuem sede dentro da sua Bacia Hidrográfica, sendo um deles Caruaru. É nas margens do Rio Ipojuca que o barro – ou argila – pode ser encontrado na cidade de Caruaru.

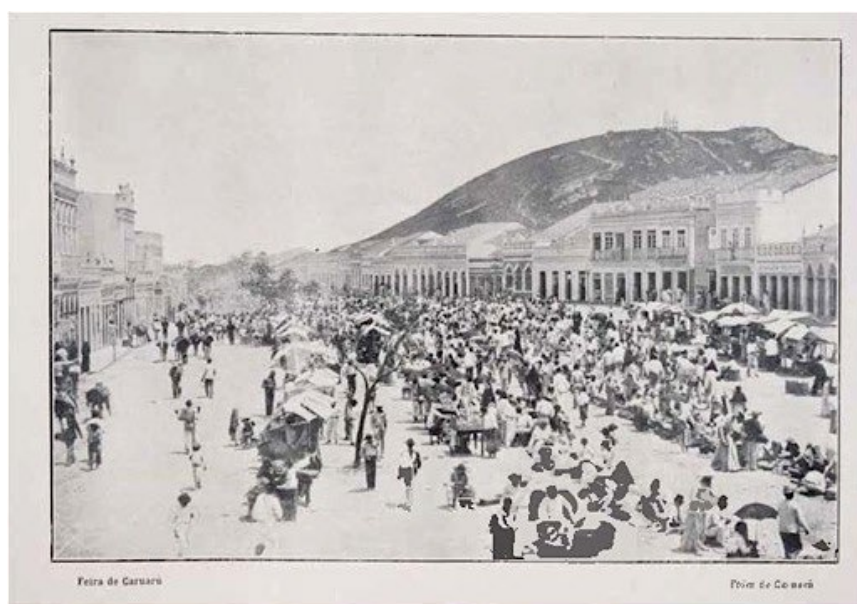
Na época da chegada dos portugueses ao Brasil o território onde Caruaru se desenvolveu era habitado pelos povos Kariri, que faziam parte de uma grande nação indígena habitante do semiárido nordestino e que praticava a cerâmica somente com fins utilitários, para o cozimento de alimentos, armazenamento de água, farinha e caças (S. LIMA, 2001; SILVA, 2007). De acordo com Sandra Lima (2001), a produção da cerâmica entre os povos indígenas brasileiros é delegada às mulheres, sendo elas responsáveis pelo processo de extração do barro e produção das peças. Os utensílios são produzidos por meio de manipulação, sem o uso do torno, e secam vários dias ao sol antes da sua utilização ou queima. Portanto, acredita-se que a prática da produção ceramista utilitária na região de Caruaru e seus arredores é de origem indígena, mesmo reconhecendo que os negros e os portugueses também podem ter sido responsáveis pela inserção de algumas práticas e/ou procedimentos relativos aos processos de trabalho no barro.

A ocupação do interior de Pernambuco pelos colonizadores portugueses data da segunda metade do século XVII, logo após a expulsão dos holandeses (S. LIMA, 2001). Um território (sesmaria) de cerca de 30 léguas foi doado à família Rodrigues de Sá pelo então governador de Pernambuco, Aires de Sousa Castro. O ano era 1681 e o território onde hoje se localiza Caruaru só começaria a ser realmente ocupado em 1776, quando José Rodrigues de Jesus decidiu voltar à Fazenda Caruru, fundada pelo seu pai, Simão Rodrigues de Sá, que estivera abandonada por mais de 60 anos. A fazenda contava com um curral, casa grande e uma casa de empregados. Em 1782 foi construída a capela de Nossa Senhora da Conceição e as áreas pertencentes à paróquia foram sendo gradualmente ocupadas (SILVA, 2007).

A partir da Capela de Nossa Senhora da Conceição – e no seu entorno – desenvolveu-se uma feira, que colocava à venda artigos de couro e alimentos. A realização de festas religiosas, sobretudo as que homenageavam a padroeira da capela, contribuiu para o crescimento da feira e, aos poucos, um vilarejo foi se desenvolvendo (IPHAN, 2009). Em 1857, a Vila de Caruaru, já àquela época o principal ponto de parada entre o sertão e o litoral, passou a chamar-se Caruaru. Considerando a existência de uma feira importante para aquela região, foram construídas, na segunda metade do século XIX, uma estrada e uma ferrovia, o que transformou Caruaru na principal ligação

entre a Capital, a Zona da Mata, o Agreste e parte do Sertão, permitindo assim que a atividade comercial fosse intensificada. Ao longo do século XX a acessibilidade foi reforçada pelas rodovias estaduais e federais, que conectaram Caruaru com outras localidades do Nordeste, transformando-a no polo comercial mais importante da região (S. LIMA, 2001; IPHAN, 2009).

Figuras 1 e 2 - Centro de Caruaru e Feira de Caruaru no início do século XX



Fonte: MONTEIRO, M. Album de Pernambuco. Lisboa: Oficinas Typographicas do Anuario Commercial, 1913. Acervo Digital FUNDAJ

O surgimento da comunidade do Alto do Moura data do início do século XX, e se deu a partir do estabelecimento de uma família de origem portuguesa chamada Moura,

na parte alta da região. Não se tem registro de descendentes dessa família ocupando o local na atualidade (SILVA, 2007). Até o final da década de 1940, o Alto do Moura era uma comunidade de agricultores que dependia de pequenas culturas de milho e mandioca. A cerâmica era praticada, mas limitava-se à confecção da "louça utilitária" e da "louça de brincadeira", comercializadas na feira de Caruaru e produzidas em sua maioria por mulheres e crianças. De acordo com Sandra Lima (2001), a aptidão do mercado local para o consumo de utilitários cerâmicos se devia aos altos custos das peças importadas de Portugal, só acessíveis a famílias abastadas. Além disso, a produção cerâmica permitia sustento das famílias em épocas de secas prolongadas; e a Feira de Caruaru, com sua grande concentração de pessoas vindas de todos os lugares, foi fator preponderante para a proliferação da atividade ceramista utilitária na região ribeirinha de Caruaru.

A primeira manifestação de cerâmica figurativa na região se deu por conta da "louça de brincadeira": "(...) a princípio nem eram bonecos, eram miniaturas da louça utilitária doméstica, ou mealheiros, ou paliteiros com formas de animais e réplica em barro dos objetos de cerâmica importada de Portugal." (RIBEIRO apud S. LIMA, 2001, p. 64). Foi nesse contexto que Vitalino Pereira dos Santos cresceu. Seu pai era agricultor e sua mãe, louceira de barro. Como morava em uma região rural, Vitalino não teve acesso à escola; e quando criança, como não podia trabalhar na roça, ficava com a mãe - e foi a partir daí que teve contato com o ofício da cerâmica. Com as sobras do barro da produção de louças da mãe, de forma lúdica, começou a moldar suas peças e, com apenas seis anos de idade, criou a peça "*um caçador de gato maracajá*" (S. LIMA, 2001).

A autora informa ainda em sua pesquisa que há uma grande lacuna de informações sobre o desenvolvimento do trabalho de Vitalino com o barro, entre o período de sua infância e o da fase adulta. Apesar do rendimento com as peças de barro, o pai de Vitalino insistia que o filho trabalhasse no roçado. Vitalino só pode se dedicar de maneira mais intensa à criação artesanal com a sua emancipação, que veio com o casamento. A partir desse ponto ele passou a se dedicar à produção de peças com "estudo" - um fazer elaborado a partir do "método de tentativa e erro" - sendo que sua primeira peça estudada foi o "grupo de soldados", que é também a primeira em que ele retratou figuras humanas (S. LIMA, 2001, p. 69).

Por volta de 1945, a feira de Caruaru já era a maior de todo Pernambuco e começava a atrair turistas, artistas e intelectuais, vindos principalmente do Recife. Foi Augusto Rodrigues, um recifense que morava no Rio de Janeiro, cartunista de diversos jornais do país e entusiasta da arte, que "descobriu" Vitalino, em uma de suas visitas à

Feira de Caruaru. Através de Augusto Rodrigues Vitalino foi apresentado à imprensa e à classe erudita: fotos de seus bonecos foram publicadas em diversas revistas brasileiras e, em 1947, o cartunista promoveu uma exposição com os calungas (bonecos) de Vitalino na cidade do Rio de Janeiro.

A ascensão de Vitalino atraiu colecionadores, turistas e atravessadores a Caruaru; mesmo assim não era possível para o ceramista vender suas peças por preços de "obras de arte", pois era considerado artista do povo, e, portanto, sua obra não funcionava em termos mercadológicos como elevadora de *status* do colecionador, nem de capital dos ricos apreciadores de arte:

A "rusticidade plástica" dotada de uma criação original representando a cultura do homem rural nordestino, que tanto encantou aos eruditos brasileiros e estrangeiros, chegava à classe média como a caracterização do pitoresco, do folclórico, possuindo uma função decorativa, mas acumulando o status de ser "produzida" por um artista reconhecido pelos meios acadêmicos e pela imprensa, apesar da sua origem "popular" (S. LIMA, 2001, p. 73).

Os baixos preços das peças passaram a chamar a atenção de atravessadores, que apesar de adquirirem suas peças, estavam mais interessados nos lucros do que na qualidade artística. Diante do aumento da demanda, Vitalino reorganizou sua produção a partir da sua base familiar, para obter melhor renda, e assim seus filhos foram iniciados na feitura dos bonecos. Apesar dos atravessadores não representarem ainda uma parcela grande das vendas de Vitalino, o artesão sentia que o fato de estar morando em local muito afastado da cidade e da Feira de Caruaru dificultava a manutenção de uma clientela. Por conta disso, decidiu mudar-se para o Alto do Moura, decisão que instaurou o processo de transformação da comunidade em núcleo artesanal de cerâmica figurativa.

Até a chegada de Vitalino, a produção cerâmica do Alto do Moura se limitava à cerâmica louceira, que era abundante na comunidade e auxiliava na renda dos trabalhadores, juntamente com a agricultura. Esses dois moldavam a vida econômica e social dos habitantes locais. A chegada de Vitalino em 1948, nesse momento já conhecido nacionalmente entre as classes eruditas, iniciou um novo processo. Passaram a circular na comunidade colecionadores, intelectuais e atravessadores, que provocavam a curiosidade dos moradores - e "(...) a partir de então, alguns membros da comunidade do Alto do Moura começaram a se aglomerar na casa de Vitalino para vê-lo trabalhar, enquanto outros, que já dominavam a técnica da confecção da louça de brincadeira, se iniciaram na confecção das figuras humanas." (S. LIMA, 2001, p.81).

De acordo com relatos extraídos pela autora (2001), a produção figurativa teve como estímulo inicial a questão econômica: seu preço em relação a outras peças cerâmicas era maior. Ademais, a dificuldade dos agricultores em manter as lavouras nas

épocas de seca e a falta de recursos e ferramentas mais adequadas tornavam o trabalho na agricultura pouco lucrativo. O artesanato figurativo apresentava-se como uma nova atividade econômica, que poderia suprir as necessidades de sobrevivência de forma mais consistente e menos penosa.

Aqueles que dominavam o modo de produção da louça utilitária tinham dificuldade com o processo de fabricação da cerâmica figurativa; e apesar de Vitalino não impedir as pessoas de frequentar sua casa, não ensinava a todos as suas técnicas de confecção, de modo a evitar a proliferação desordenada dos calungas e o declínio dos preços de venda. Além disso, de acordo com S. Lima (2001), as vendas das peças obedeciam a uma sazonalidade: eram mais vendidas no meio do ano que no início, e nesse momento primevo de proliferação do artesanato figurativo não existia um mercado capaz de absorver uma maior produção dos bonecos; então a atividade agrícola continuava sendo preponderante para a sobrevivência da comunidade.

Manoel Eudócio e Zé Caboclo foram os primeiros discípulos de Vitalino e em pouco tempo começaram a produzir de forma original, inserindo inclusive novas técnicas, posteriormente incorporadas pelo próprio Vitalino, como olhos mais elaborados, arames nas peças e pintura nos bonecos. A partir da década de 1950, como consequência da maior divulgação do trabalho de Vitalino e da participação de suas peças na exposição "Artes Primitivas e Modernas do Brasil", realizada na Suíça por iniciativa do diplomata Waldemir Murtinho, sua fama passou a atrair cada vez mais turistas, colecionadores e atravessadores. Estes demandavam grande volume de peças ao Mestre; e ao mesmo tempo provocaram transformações na sua temática, que passou a abordar figuras de profissionais liberais e outras, por encomenda.

A mudança de temática fez com que Vitalino recebesse críticas de que estava se afastando de suas origens e deixando de ser um artista popular "puro". Essas críticas podem ser analisadas como uma visão romântica que se tem do artista popular, julgamento que confunde a ampliação do horizonte referencial do ceramista com decadência, ao mesmo tempo em que desconhece as dinâmicas econômicas que se impõem sobre a produção artesã. As peças de Vitalino tinham baixo preço de venda e eram lastro para sustento familiar. De acordo com S. Lima (2001), para ele e os demais artesãos da comunidade a produção das peças possuía um significado moral de sustento – e sua arte consistia em manter a perfeição das criações e também das réplicas.

A partir da década de 1960 a fama de Vitalino expandiu-se para as demais camadas da sociedade através do rádio e da televisão. Já conhecido como Mestre Vitalino, sua notoriedade arrastou outros ceramistas, aumentando inclusive a fama da

Feira de Caruaru. Em 1963, quando Vitalino se preparava para sua primeira viagem internacional, veio a falecer, vítima de varíola, aos 56 anos. Com sua morte, uma nova fase se iniciou no Alto do Moura.

Seu falecimento no auge da fama aumentou de forma exponencial a procura pelos calungas e expandiu o número de artesãos. A cerâmica utilitária passou a ser secundarizada dentro da produção da comunidade. O crescimento da produção cerâmica foi, no entanto, comprometido pela mudança da Feira de Caruaru, de seu lugar tradicional para outro local, por pressão dos comerciantes da cidade, o que prejudicou seriamente a venda das peças – situação que só foi revertida na década de 1970 (S. LIMA, 2001).

A partir de 1970 ocorreu um desenvolvimento consistente na produção de cerâmica figurativa no Alto do Moura. Iniciativas do governo local e estadual passaram a investir na divulgação dirigida ao turismo da Feira de Caruaru, das festas juninas da região e sobre a figura de Vitalino como artista popular do Nordeste. Em 1971 a casa em que Vitalino morou foi tombada, transformando-se na Casa-Museu Mestre Vitalino¹. S. Lima (2001) destaca que a partir desse momento passaram a ocorrer mudanças nas relações de divisão do trabalho no Alto do Moura. Houve uma acentuada diminuição da atividade agrícola, com um aumento da adesão dos homens da comunidade à cerâmica figurativa; o mesmo ocorreu entre as mulheres, porém muitas delas foram inseridas na atividade pela pintura das peças. Os novos artesãos surgidos neste momento não criaram peças originais, apenas reproduziam as peças de Vitalino e seus discípulos.

Na década de 1980 a presença dos atravessadores era intensa na comunidade; e a Feira de Caruaru deixou de ser o principal ponto de vendas. Os artesãos passaram a vender suas peças na comunidade, transformando suas casas em ateliês. Com isso, uma nova dinâmica socioeconômica desenvolveu-se sobre o território, transformando-o em área turística. O turismo passou a ser impulsionado pelos governos local e estadual através de propagandas e exposições dos artesãos mais tradicionais; e o crescimento das festividades de São João em Caruaru e da Paixão de Cristo em Fazenda Nova contribuíram para incrementar o cenário. A partir desse período e durante a década de 1990 ocorreu um aumento significativo na quantidade de artesãos trabalhando com cerâmica figurativa, o que levou a novas organizações na divisão social do trabalho e estabeleceu novas dinâmicas sociais e simbólicas no território. Atualmente, de acordo com a Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura (ABMAM), o território conta com cerca de 320 artesãos associados; porém estima-se que entre 1000 e 1500 pessoas estejam ligadas à cadeia produtiva do artesanato (SÁ *et al*, 2018).

¹ Incorporada ao patrimônio municipal de Caruaru pela lei N° 2,070 de 26 de abril de 1969.

Considerando o exposto, ao desenharmos uma proposta de pesquisa escolhemos como tema a atividade artesã no Alto do Moura e como esta pode ser valorizada e trabalhada como patrimônio, abordando os sujeitos, processos, significados e valores que operam a produção artesanal e as relações que mediam na comunidade local. É importante destacar aqui a escassez de estudos sobre o Alto do Moura e seu artesanato como Patrimônio, apesar do território ser uma área turística e de referência cultural, com grande contingente populacional e que contribui de maneira significativa para a estrutura social e econômica da região.

Como recorte dessa pesquisa, foi escolhido o Coletivo Cultural Flor do Barro, grupo de artesãs que buscam fomentar o trabalho artesanal feminino, revigorar as tradições do artesanato figurativo e repassar o conhecimento do ofício do artesanato em barro para as gerações mais jovens. O contato com o Coletivo se deu por meio de visita turística ao território, quando uma das suas integrantes nos apresentou o projeto desenvolvido pelo grupo. Após isso, em pesquisas preliminares nas bases de dados nacionais, foram encontrados artigos de outras áreas do conhecimento informando que uma nova dinâmica social havia se estabelecido no território: "(...) Há cerca de 10 anos, a predominância de homens mestres tem diminuído e simultaneamente, suas esposas, filhas e outras descendentes vêm se destacando e desenvolvendo técnicas diferenciadas, construídas a partir de ótica própria" (ISMAEL; CUNHA, 2017, p. 2). Ainda de acordo com as autoras, faz parte da realidade local o não reconhecimento das mulheres como protagonistas do cenário artístico atual; e apesar de várias delas serem premiadas nacionalmente, tendo suas obras comercializadas no Brasil e no exterior, a originalidade e técnicas surgidas com sua entrada na produção local não se reflete em uma ampla representatividade e reconhecimento na comunidade.

A invisibilização do seu trabalho e dificuldade de reconhecimento público reiteram a manutenção da primazia masculina na comunidade local. Para Kergoat (2009), a divisão sexual do trabalho é o que alicerça esse tipo de relação distinta entre mulheres e homens, pois atua como base material na qual se sustentam as desigualdades entre gêneros², destinando prioritariamente aos homens a esfera produtiva, as funções públicas e de forte valor social agregado; e às mulheres a esfera reprodutiva, as funções privadas, domésticas e de cuidado com a família (KERGOAT, 2009).

² Para Scott (1995), o gênero pode ser compreendido como uma categoria analítica e uma construção social e histórica que se faz a partir das diferenças percebidas entre os sexos, construção que envolve uma separação e diferenciação, mas também uma hierarquização dessas diferenças e estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social.

Assim, devido a essa construção social e histórica, as mulheres, *por serem mulheres*, ainda hoje têm menores chances de dar expressão política, no debate público, às perspectivas, necessidades e interesses relacionados a sua posição social, como também têm menores chances de influenciar as decisões e a produção das normas que as afetam diretamente, seja na vida pública, seja na vida doméstica (BIROLI, 2016).

Além disso, pesquisas preliminares também comprovaram existir um crescente desinteresse das gerações mais jovens pela continuidade do ofício. De acordo com Sá *et al* (2019), a transmissão geracional da atividade se efetivou da primeira geração (contemporâneos de Mestre Vitalino) para a segunda geração (filhos de Vitalino e seus contemporâneos). O mesmo não pode ser dito da segunda geração para a terceira (netos de Vitalino e contemporâneos destes). Há uma crescente busca dos mais jovens por atividades fora do artesanato, por anseio de estabilidade profissional, de renda estável e por carência de políticas públicas mais consistentes. Esse declínio da atividade artesanal é visível na paisagem do bairro, e se mostra através dos novos negócios que ali se apresentam, "(...) tais como: lanchonete, mercadinho, armazém de construção, salão de beleza, lava-jato etc. Parte de tais negócios são [sic], sobretudo, de membros da nova geração" (SÁ *et al*, 2019, p.9).

Com base no exposto, esta dissertação tem como **objetivo Geral** analisar os significados do artesanato em barro do Alto do Moura como patrimônio local de base comunitária, a partir do Coletivo Cultural Flor do Barro. Os **objetivos específicos** são: (i) abordar os processos de produção, apropriação e valoração do artesanato em barro no Alto do Moura a partir do Coletivo Cultural Flor do Barro; (ii) identificar as relações entre tais processos o entendimento do artesanato em barro como patrimônio; (iii) descrever as condições e os processos de trabalho desenvolvidos pelo Coletivo Flor do Barro; (iv) analisar a influência da atuação do Coletivo Flor do Barro nas configurações dos processos de apropriação e valoração do artesanato em barro do Alto do Moura do artesanato e na percepção do mesmo como patrimônio; (v) investigar a potencialidade de o Alto do Moura ser percebido como museu de território.

A pesquisa se **justifica** pela percepção de que o Coletivo Cultural Flor do Barro faz confluír, em sua configuração, as novas dinâmicas sociais que se desenvolvem no território e de que o grupo tem entre seus objetivos a manutenção do ofício artesanal em barro no Alto do Moura. Além disso, suas integrantes possuem uma produção individual e coletiva que apresenta características de criatividade e originalidade técnica. Portanto, a abordagem do artesanato em barro do Alto do Moura com ênfase nas atividades desse coletivo poderá alicerçar, a partir de uma posição diferenciada, a análise do

desenvolvimento histórico, social e simbólico do artesanato no território e das novas perspectivas técnicas, simbólicas, organizativas e sociais que se colocam sob a atividade artesanal e sua representação como Patrimônio.

A abordagem do estudo foi realizada a partir do Campo da Museologia e do entendimento do artesanato figurativo em barro do Alto do Moura como patrimônio local de base comunitária; e a partir da percepção que a Museologia – como campo do conhecimento que aborda as relações que o homem estabelece com a realidade e as mudanças que ocorrem nessas relações, no tempo e no espaço – pode prover excelentes prismas para identificar, descrever e analisar este artesanato em sua complexidade. Os esforços trazidos a partir deste trabalho serão no sentido de refletir sobre as dinâmicas simbólicas, sociais e econômicas do artesanato e sua representação como patrimônio.

Como contribuição ao campo pesquisado, o presente projeto almeja somar-se aos trabalhos já desenvolvidos por outros campos do conhecimento com propósito de construir uma compreensão mais integral das interrelações entre o território, sua comunidade, sua produção artesanal e o ofício de artesão. Espera-se assim colaborar para o subsídio de políticas públicas nacionais na área do artesanato, da cultura e do patrimônio e políticas públicas regionais e locais de fortalecimento às comunidades artesãs, bem como para o desenvolvimento de uma consciência patrimonial com vias para o aproveitamento turístico sustentável de equipamentos culturais. No campo da Museologia, através da análise deste território, esperamos cooperar para ampliação dos conhecimentos sobre o Patrimônio Comunitário, suas redes de produção simbólica, os grupos sociais formadores desses patrimônios e de seus ambientes e especificidades regionais, bem como abordar a potência museal desse território e apontar como este pode ser mobilizado utilizando o conceito de museu-fenômeno.

Tendo em vista que este estudo aborda o patrimônio como instância de inclusão e de integração social, buscando entender as relações que se estabelecem em torno do mesmo, a partir das tendências contemporâneas do pensamento e das recentes articulações do meio sociocultural, insere-se na LINHA DE PESQUISA 01 – MUSEU E MUSEOLOGIA, do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, vinculando-se ao projeto de pesquisa docente “Patrimônio, Museologia e Sociedades em Transformação: a experiência latino-americana”, liderado pela Profa. Dra. Teresa Cristina Scheiner, nossa orientadora.

A **viabilidade** deste projeto verificou-se a partir da base teórica adquirida pela pesquisadora no transcorrer das disciplinas apresentadas no Curso de Mestrado

Interinstitucional em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS/UNIRIO/MAST/UFPE, bem como pelo acesso a fontes de informação bibliográficas e arquivísticas necessárias para o desenvolvimento da pesquisa. Ressaltamos o bom acesso da pesquisadora ao campo a ser estudado, tendo sido bem recepcionada pelo grupo focal do estudo, além da disponibilidade de tempo da mesma para realização do mesmo. Por fim é importante destacar que apesar da pandemia sars-cov-2/covid-19 ter inviabilizado a pesquisa presencial em bibliotecas, arquivos e instituições em geral, conseguimos acesso a um bom número de informações via sites institucionais, acervos e arquivos públicos digitais e o acesso ao campo, apesar de ter sido dificultado, não foi inviabilizado. Ademais, a pesquisadora foi liberada de forma parcial pela UFPE das suas atividades laborais para realização desta pesquisa.

A presente pesquisa se desenvolve utilizando a **metodologia** das abordagens qualitativas, dada a singularidade e especificidade da temática. A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares, preocupando-se com um nível de realidade que não pode ser quantificado; e trabalhando significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes (MINAYO, 1994). Permite desenvolver estudos aprofundados, abordando a realidade das pessoas no cotidiano – em suas condições sociais, institucionais e ambientais, tendo a capacidade de representar as opiniões e perspectivas dos participantes (YIN, 2016).

Com base em Minayo (1994) desenvolvemos a presente dissertação utilizando como primeira fase o levantamento bibliográfico e documental. Este incluiu obras publicadas em livros, dissertações, teses, revistas e periódicos nacionais e internacionais sobre os conceitos de teóricos clássicos e contemporâneos dos campos da museologia, do patrimônio e campos correlatos, bem como dos estudos já existentes sobre o artesanato e sobre o Alto do Moura e sua comunidade artesã. O levantamento documental buscou reunir dados relativos às políticas públicas de preservação, difusão e desenvolvimento do setor artesanal da comunidade do Alto do Moura. Para isso foram consultadas as informações públicas disponíveis em formato digital da Agência de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco (AD Diper) através de seu Programa do Artesanato de Pernambuco (PAPE); da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) e da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ).

A segunda fase se referiu ao trabalho de campo, onde foram combinados instrumentos de observação e aplicação de entrevistas semiestruturadas. O campo de pesquisa foi o bairro Alto do Moura em Caruaru, tendo como sujeitos principais os membros fundadores do Coletivo Cultural Flor do Barro e representantes locais da

produção artesanal e das instâncias coletivas organizadas. Como instrumento de registro das visitas e observações foi utilizado o Diário de Campo. Como instrumento adicional foram feitas fotografias, previamente autorizadas pelos participantes. Nessa fase foram realizadas de forma preliminar visitas ao território, para observação de suas dinâmicas socioculturais, bem como empreendidas conversas informais e não protocoladas com as integrantes do Coletivo Flor do Barro. No segundo momento dessa fase, desenvolvido após a qualificação, foram realizadas novas visitas ao território de pesquisa para realização de entrevistas semiestruturadas (apêndices). Estas foram realizadas com 5 (cinco) representantes do coletivo Flor do Barro, selecionadas com base na sua representatividade no grupo estudado e na sua relação com o território, de forma a possibilitar a compreensão mais ampla do problema de pesquisa. Os demais sujeitos entrevistados foram: (i) a diretora do Museu do Barro de Caruaru (MUBAC), Amélia Campello; (ii) o presidente da Associação dos Artesãos em Barro e Moradores do Alto do Moura, Helton Rodrigues; (iii) a mestra-artesã Marliete Rodrigues; (iv) o presidente do Conselho Municipal de Política Cultural de Caruaru, Urbano Silva e (v) Gerente de Cultura da Fundação de Cultura de Caruaru, Hérlon Cavalcanti. Todas as entrevistas foram realizadas com o apoio de gravações em áudio.

Na terceira fase, foi realizado o tratamento do material recolhido em campo, com (i) a transcrição das entrevistas; (ii) a identificação dos trechos importantes e sua indicação a que esfera do trabalho esses trechos se referem; e (iii) a seleção das fotos a serem inseridas no trabalho, com atribuição das devidas fontes. A análise de conteúdo recolhido permitiu articular o tema pesquisado e o contexto da pesquisa para responder às questões formuladas (MINAYO, 1994).

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Nesta dissertação, buscamos realizar um estudo sobre o Alto do Moura e sua comunidade artesã a partir dos teóricos da museologia e do patrimônio. Tendo por base as discussões trazidas por Sandra Lima (2001) sobre o Alto do Moura, iniciamos com algumas reflexões fundamentais sobre a teoria da memória, com Meneses (1992, 2007) e Halbwachs (1990), entendendo que esse tema se entrelaça e atravessa a construção histórica e processual dos saberes artesanais e das concepções de patrimônio e de museu. Fazendo uso do conceito de tradição, abordamos a cultura popular com auxílio do pensamento de Chartier (1995), Canclini (1983; 2019) e Cavalcanti (2001, 2002), visando entender a complexidade social e cultural de que se reveste o tema. A seguir, avançamos no tema do patrimônio, fundamentando em Scheiner (2004) e Davallon

(2015) a perspectiva do patrimônio integral e dos processos de patrimonialização, respectivamente. O museu, seu papel social e suas metodologias são abordados a partir de Scheiner (1999, 2008, 2012, 2013, 2017).

Memória, Cultura e o Popular

A memória pode ser entendida como a capacidade de registrar e armazenar as experiências e conhecimentos do indivíduo, constituindo o elo entre o que percebemos do mundo exterior e o que criamos, ligando toda a sucessão de “eus” que existiram desde a concepção do indivíduo até o presente (MENESES, 1992; TADIÉ, 1999 *apud* ZILBERMAN, 2006). Pode ser entendida também como um processo permanente de reconstrução do passado a partir do presente: “(...) é do presente, sim, que a rememoração recebe incentivo, tanto quanto as condições para se efetivar” (MENESES, 1992, p. 11), sendo também elemento essencial para a construção de mentalidades e hábitos, pois capacita os indivíduos ao reconhecimento de códigos e regras.

Halbwachs (1990) entende que a memória individual é resultado de elementos diversos e separados advindos do meio social; e mesmo as lembranças puramente pessoais são construídas através de referenciais externos, reelaborados internamente e sintetizados de modo único. A lembrança individual é construída da colisão entre as diversas correntes de pensamento dos grupos dos quais o indivíduo participa, e quanto mais correntes de pensamento coletivo atuem sobre o indivíduo mais complexos serão seus pensamentos, sentimentos e preferências.

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (HALBWACHS, 1990, p. 51).

Mesmo o sentimento de liberdade e independência atribuído ao nosso pensamento se explica pela multiplicidade causal e emaranhamento de referenciais coletivos do qual se constrói a memória. A evocação do passado também funciona da mesma forma: “(...) é preciso que haja ao menos duas pessoas para que a rememoração se produza de forma socialmente apreensível.” (MENESES, 1992, p. 14). A lembrança é o resgate de vivências do qual o sujeito é necessariamente participante. Esse resgate é desencadeado por necessidades e contextos do presente, e depende de um referencial externo, já que “(...) as lembranças retomam relações sociais, e não simplesmente ideias ou sentimentos isolados (...)” sendo construídas a partir de fundamentos comuns compartilhados (HALBWACHS, 1900; SCHMIDT; MAHFOUD, 1993, p. 289). Os grupos referenciais apontam para dentro do fluxo contínuo das vivências onde está determinada

memória. Nesse sentido, é a partir da história vivida, das experiências, que os sujeitos são capazes de “(...) constituir um quadro vivo e natural em que um pensamento pode se apoiar, para conservar e reencontrar a imagem de seu passado” – sobre o qual mais tarde poderá apoiar-se sua memória (HALBWACHS, 1990, p. 71).

Já a memória coletiva é “(...) um sistema organizado de lembranças cujo suporte são grupos sociais espacial e temporalmente situados”, que asseguram coesão e solidariedade em momentos de crise e pressão (MENESES, 1992, p. 15). O aspecto coletivo da memória não ocorre automaticamente pela junção das memórias individuais dos sujeitos: é uma construção seletiva, que surge através do “consenso” entre os membros dos grupos sobre pontos em comum de suas memórias individuais. O suporte do grupo é essencial para manutenção da memória coletiva, pois esta precisa ser permanentemente reavivada, sendo o apego afetivo da comunidade o que dá consistência às lembranças. Quando o grupo desaparece, a única maneira de salvar as lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa (HALBWACHS, 1990).

A memória é um processo permanente de construção e reconstrução, e seu caráter fluido e mutável pode ser comprovado pelo esforço que grupos e sociedades fazem para fixá-la, seja oralmente, seja em narrativas ou artefatos. Comunidades orais desenvolvem técnicas mnemônicas e de associação; praticantes da história oral estão atentos para o fato que as narrativas não são estáticas, nem se desenvolvem adicionando elementos: há sempre uma integração do que é narrado com as contingências do presente. O mesmo ocorre com objetos antigos ou históricos, seus significados, usos e funções anteriores são drenados e reciclados para sua atuação no presente como portadores de sentido (HALBWACHS, 1990).

A memória tem uma grande importância na formação cultural humana. Meneses (2007) considera a memória, juntamente com as capacidades de abstração, de articulação e a linguagem, como elementos fundamentais para a constituição da cultura e da vida humana. É a memória que permite a recuperação das experiências – formuladas pela abstração e articulação – e possibilita a construção de conhecimentos e de padrões que estruturam a existência humana, sendo a linguagem o veículo de socialização que permite que as experiências individuais sejam partilhadas, garantindo a continuidade e transmissão dos saberes, e constituindo assim a cultura: “(...) a memória e a linguagem são fatores que permitiram aos homens – por causa do horizonte mais amplo que a programação genética – definir escolhas, e, por isso, instituir e difundir significados e valores” (MENESES, 2007, p. 16).

No âmbito da cultura, a memória desempenha um papel fundamental. Scheiner (2004, p. 205) traz o entendimento de que os traços imateriais da cultura são construídos por meio de uma “(...) cadeia relacional entre processos de aprendizado, memorização e repetição” que sobrevivem, mesmo que continuamente modificados, estando intimamente atrelados ao afeto. Podemos visualizar bem essa relação a partir dos rituais e sistemas simbólicos que constituem a tradição. A tradição é memória exteriorizada como modelo cuja existência está atrelada ao presente. A tradição só existe no presente das sociedades, só existe se algo foi recebido — e só é recebido no presente. A finalidade da tradição é perpetuar conhecimentos e habilidades de grupos e coletividades, garantido a continuidade de suas práticas e a manutenção da sua identidade (MENESES, 1992; 2007).

A tradição, como a memória, não é estática, nem pode ser repassada integralmente como um corpo consolidado de crenças, normas, valores ou referências definidas no passado, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração, conforme esta assume a herança cultural das precedentes (MENESES, 1992; GIDDENS, 1991). Esse é um dos sentidos que podemos apreender quando Hobsbawm (1984) afirma que, de certa forma, todas as tradições são inventadas, porque elas são sempre reconstruções do passado com elementos do presente, feitas pelos grupos, pelos “herdeiros”. O conjunto regulado de práticas rituais e simbólicas que compõe a tradição sempre reitera valores e normas de comportamento que já existem; e em casos de mudança, a “nova” tradição sempre se referencia a situações anteriores, de modo a garantir a continuidade, através da repetição quase obrigatória.

A tradição é essencialmente um processo de formalização e ritualização, que tem por fim guardar, preservar ou manter referências fundamentais que estruturam os grupos mantenedores, partes tão essenciais de sua constituição que, sem elas, não teriam sentido de existir. Hobsbawm (1984) estabelece uma distinção entre tradição – como função simbólica e ritual – e convenção ou rotina. A tradição tende a ser mais inerte, suas mudanças se dão de maneira lenta e seu propósito é construir padrões sociais. Já a convenção ou rotina tem por objetivo facilitar a transmissão de costumes: suas mudanças ocorrem de maneira mais rápida, de forma a acompanhar a dinâmica da vida: “(...) as ‘tradições’ ocupam um lugar diametralmente oposto às convenções ou rotinas pragmáticas” (HOBBSAWM, 1984, p. 12), porque para utilização simbólica e ritual, o objeto e as práticas têm que se libertar do seu uso prático.

A ideia de tradição está fortemente ligada às concepções modernas de cultura, e mais especificamente ao conceito de cultura popular. Segundo alguns autores, essa

ligação teria se desenvolvido a partir do movimento romântico nacionalista do século XVIII, que estimulou o reconhecimento do povo como referente e deu luz aos estudos folclóricos. Entre as tarefas dos estudos folclóricos estava a apreensão do popular como tradição, e desta como elemento de continuidade, depósito da criatividade originária e da profundidade dos costumes e valores da sociedade. Por meio do conceito de folclore (saber do povo), tentou-se definir a cultura popular como um mundo puro e natural, apartado da influência danosa das ideias modernas. Seria a tradição a responsável por garantir a consciência histórica da cultura nacional (JAPIASSU, MARCONDES, 1990; CAVALCANTI, 2002; CANCLINI, 2019).

A ideia de que a especificidade da cultura popular residiria em sua fidelidade a um passado rural ou seria a expressão da personalidade de um povo está superada. Mas este ainda é um conceito controvertido e impreciso, geralmente envolvido com juízos de valor, idealizações, homogeneizações ou disputas teóricas e políticas, existindo dificuldades em especificar seus limites expressivos e práticos (CAVALCANTI 2002; ABREU, 2003).

Para uns, a cultura popular equivale ao folclore, entendido como o conjunto das tradições culturais de um país ou região; para outros, inversamente, o popular desapareceu na irresistível pressão da cultura de massa (sempre associada à expansão do rádio, televisão e cinema) e não é mais possível saber o que é originalmente ou essencialmente do povo e dos setores populares (ABREU, 2003, p.1)

As concepções clássicas de cultura popular, que foram dominantes por um longo tempo, centravam-se em três ideias: a) que a cultura popular podia ser definida por contraste com o que ela não era, isto é, a cultura letrada e dominante; b) que era possível caracterizar como "popular" o público de certas produções culturais; e c) que as expressões culturais podem ser tidas como socialmente puras e, algumas delas, como intrinsecamente populares. Mas hoje entende-se que o popular não é um grupo fixo ou um conjunto específico de indivíduos, que não possui propriedades intrínsecas ou está contido num conjunto de elementos ou objetos. O conceito qualifica antes uma posição e uma prática, "(...) um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras" (CANCLINI, 1983; 2019; CHARTIER, 1995).

(...) o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. É o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade (CANCLINI, 1983, p. 135)

O popular pode ser discernido como o conjunto de táticas produtoras de sentido ou um conjunto de saberes heterogêneos que se desdobram em infinitas e distintas

formas de ser e de significados culturais, desenvolvendo um universo simbólico construído por mediações e relações de dependência assimétrica com os modelos e normas dominantes, estabelecendo com estes uma atitude de resignação, negação, contestação, imitação ou recalque. Como qualquer outro processo sociocultural, também é um espaço onde se enfrentam interesses diferenciados e vivenciam-se tensões e conflitos. O uso da expressão Cultura Popular, portanto, define uma posição teórica e política, clara e nada ingênua, que coloca no centro camadas específicas da população, definidas socialmente a partir das suas condições materiais de vida, modos específicos de ser e posições específicas na cadeia do poder político (CHARTIER, 1995; CAVALCANTI, 2001). Sua estruturação é histórica e complexa, integrando muitas vezes, em um único processo, oralidade e escrita, trabalho, lazer, comunitarismo, cidade e campo; sagrado e profano, solidariedade orgânica e mecânica, bem como variados circuitos de trocas e profissionais.

Os sujeitos populares “(...) pensam, agem, criam e transformam seu próprio mundo (valores, gostos, crenças), e tudo o que lhes é imposto, em função da herança cultural que receberam e de sua experiência histórica” (ABREU, 2003, p. 12). O artesanato, por exemplo, é um desses processos complexos que comungam uma vasta diversidade de atos e personagens. É por natureza um saber empírico, cuja especificidade de produção é construída no seio familiar e comunitário, sendo um agregador de memórias, conhecimentos estabelecidos, compartilhados e transmitidos entre várias gerações. O artesanato consegue estabelecer uma relação dialética com a cultura, sendo ao mesmo tempo produto e produtor de saberes e fazeres, construindo hábitos, costumes e relações (RAMOS, 2013).

O popular permite, assim, articular em seu interior valores e interlocutores muito diferenciados, sendo um poderoso diluidor de fronteiras. O seu reconhecimento e estímulo podem resgatar autonomias, estabelecer posições nos conflitos sociais que se estruturam em torno das questões culturais, reforçar a perspectiva de existência de diferentes realidades e significados sociais em torno das manifestações culturais e estimular a criação de identidades (CHARTIER, 1995; CAVALCANTI, 2001, ABREU, 2003).

Patrimônio: do imaterial ao integral

No âmbito dos estudos sobre cultura e do pensamento dito “ocidental”, o conceito de Patrimônio passa historicamente por dois marcos. O primeiro é ligado ao mundo Romano, estando o termo atrelado à relação que se estabelecia entre o *Pater familias*,

chefe da família - aquele que detinha o status social de “senhor do patrimônio” e exercia na vida romana o papel de mantenedor das tradições – e o *Patrimonium* – conjunto de bens e atribuições sociais transmitidos ao filho primogênito pelo *Pater familias*. A etimologia da palavra indica ainda que *Patrimonium* tinha sentido de “ocupação” ou “função”, portanto seria função do *Pater familias* gerar e manter os bens materiais e simbólicos (D. LIMA, 2012). O segundo marco histórico está ligado à Revolução Francesa, onde o termo Patrimônio passou por um alargamento conceitual. O novo governo pós-revolucionário colocou os bens do clero e da nobreza “à disposição da nação”. Este tesouro montante, agora destinado ao “povo”, tinha valor primordialmente econômico e para estabelecer uma metáfora sucessória, utilizou-se a palavra Patrimônio: herança/sucessão (CHOAY, 2014).

O patrimônio francês, na ocasião, reunia bens móveis e imóveis, incluindo desde livros, manuscritos, estátuas, bustos, quadros, tapeçarias, passando por máquinas, itens da história natural e objetos relativos a costumes, até conventos, igrejas, castelos e palácios. Para administrar esse conjunto, o governo pós-revolucionário francês tomou uma série de providências, estabelecendo princípios técnicos e jurídicos, e constituindo um processo de institucionalização de bens que incluiu a criação de uma estrutura administrativa com mecanismos de aquisição, conservação e transmissão, que findou por dar luz ao princípio da Patrimonialização, um processo de transferência de posse de um bem a um poder legítimo outorgado, alicerçado na noção da tutela e com regras para a prática da custódia (D. LIMA, 2012; CHOAY, 2014).

Concomitantemente a esse processo organizativo e jurídico, os patrimônios se apresentaram como um grande transmissor de significados político-sociais. Scheiner (2004) destaca que o pensamento moderno “promoveu uma separação ontológica entre natureza e cultura, entre mito e razão e, finalmente, entre presente e passado – visando explicitar a apreensão do possível” (SCHEINER, 2004, p. 154). Nesse contexto, o conceito de patrimônio se estabeleceu como registro do fazer humano no tempo e no espaço e como legitimação da dominância humana sobre a natureza. Apesar da intenção inicial do episódio francês ser político-econômica, o embasamento das decisões fundamentava-se numa “retórica do passado” que reafirmava o patrimônio como evidência concreta da capacidade humana de ocupar, criar e desenvolver, além de embates entre o sentimento nacionalista revolucionário e a conveniência econômica. Foi a partir dessas questões que surgiu a ideia de “Patrimônio Cultural” (SCHEINER, 2004).

As práticas e mecanismos instaurados a partir do episódio francês se ampliaram de forma significativa durante o século XIX, tendo se expandido globalmente no século

XX, servindo de modelos para as práticas contemporâneas ligadas ao patrimônio (D. LIMA, 2012). Porém, até meados do século XX, a noção de patrimônio estava essencialmente centrada na preservação dos artefatos e edificações do passado, vinculadas à preservação da monumentalidade. A partir mais especificamente da década de 1960, o conceito de patrimônio passou a incorporar outras terminações para além de objeto, monumento ou patrimônio monumental. Destaca-se nesse contexto a compreensão do conceito de patrimônio dividido entre “natural” e “cultural” presente na Carta da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972 (Recomendação de Paris). Esta, em especial, além de incluir a questão dos patrimônios naturais, destacou no rol do patrimônio cultural as “(...) obras conjugadas do homem e da natureza (...) além de reconhecer a necessidade de que as políticas em torno do patrimônio valorizassem sua função na vida coletiva da sociedade (UNESCO, 1972, p. 3). A Recomendação de Paris (1972) trouxe à tona debates sobre os aspectos processuais e imateriais do patrimônio, discussão esta que foi alavancada em nível internacional pelos países asiáticos e subdesenvolvidos, cujo patrimônio é em grande parte “(...) constituído de criações populares anônimas” (SANT’ANNA, 2009, p. 52), mais importantes em si pelo fato de serem expressões de conhecimentos, práticas e processos culturais do que por aspectos materiais, além de refletirem um modo específico de relacionamento do homem com o meio ambiente (SANT’ANNA, 2009).

A década de 1970 foi marcada por projetos de proteção do patrimônio cultural imaterial dentro e fora da UNESCO, começando dessa forma a se desenhar uma mudança de atitude em relação à cultura tradicional, posição esta muito fortalecida pelos processos de independência e pelo surgimento de muitos novos países que reavivaram suas tradições locais, passando a enaltecer sentimentos e identidade nacionais e colocando assim, no debate, a necessidade de valorização da cultura tradicional. A partir da década de 1980, em escala internacional, a UNESCO buscou promover e proteger o patrimônio cultural tangível e intangível, tendo o tema do folclore e das expressões populares recebido bastante atenção (SHERKIN, 1999).

Em 1985 ocorreu a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, que gerou como produto a Declaração do México (1985). Esta suscitou forte debate sobre identidade e diversidade cultural, declaradas indissociáveis: “reconhecendo que “(...) peculiaridades culturais não dificultam, mas favorecem a comunhão entre os povos. Por isso, constitui a mesma essência do pluralismo cultural o reconhecimento de múltiplas identidades culturais onde coexistem diversas tradições” (UNESCO, 1985, p. 2). Além disso, o documento trazia um conceito de cultura que refletia o acumulado de discussões que se desenvolveram no seio da UNESCO desde a sua fundação, definição esta que

reconhecia a importância dos traços espirituais, intelectuais e afetivos de grupos sociais, dos sistemas de valores, das tradições e das crenças, o que levou a um aprofundamento sobre as discussões dos aspectos imateriais do patrimônio.

Esse debate foi fundamental para que em 1989 ocorresse um novo alargamento no conceito de patrimônio, dessa vez trazido pela Recomendação de Paris (1989), onde a cultura tradicional e popular foi conceituada, definida e incorporada ao âmbito patrimonial. A abordagem da imaterialidade do patrimônio no âmbito da UNESCO representada pela Recomendação de Paris “foi o culminar de mais de quinze anos de observações, exames e análises realizadas (...) sobre a possibilidade de estabelecer um instrumento internacional destinado a proteger o patrimônio cultural imaterial, ou folclore” (SHERKIN, 1999). A Recomendação aborda a importância “social, econômica, cultural e política” da cultura tradicional e popular e “seu papel na história dos povos, assim como do lugar que ocupa na cultura contemporânea” (UNESCO, 1989, p. 1), definindo diretrizes para sua conservação, salvaguarda, difusão e proteção. A Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular (1989) “embora não tenha eficácia legal no âmbito do direito internacional, cumpriu a função de instrumento de disseminação de ideias e valores” (ALVES, 2010), sendo os conceitos de cultura tradicional e popular definidos nesta Recomendação importantes elementos para construção de instrumentos futuros.

A partir da Recomendação de Paris as discussões sobre aspectos imateriais do patrimônio ganharam visibilidade, mas o tema se desenvolveu lentamente. De acordo com Sherkin,

(...) o documento atraiu a grande maioria dos Estados Membros da UNESCO. Foi de particular interesse para os países da Europa Central e Oriental, que na época tinham motivos ideológicos para preservar e acentuar a importância da cultura étnica popular, bem como para os países da África, América Latina, Ásia e Pacífico, que há muito se preocupam com a erosão e exploração de seu patrimônio cultural imaterial (SHERKIN, 1999, tradução nossa)

Porém o processo de adoção da Recomendação foi envolto por um debate sobre uma oposição entre a questão geral do folclore e seu aspecto de propriedade intelectual, que se desdobrou num impasse entre as posições da UNESCO e da Organização Mundial para Propriedade Intelectual (OMIP-WIPO) e países-membros. A oposição perdurou até o final da década de 1990 e colocou-se como entrave para desenvolvimento do tema do patrimônio imaterial a partir da UNESCO (BO, 2003; SHERKIN, 1999). Foi apenas em 2003, após muitas discussões e debates realizados em todos os continentes, que a UNESCO definiu patrimônio imaterial como objeto de instrumento normativo multilateral no campo da cultura. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural

Imaterial (2003) aborda-o como fonte de diversidade e garantia de desenvolvimento sustentável, reconhecendo as consequências da globalização econômica sobre as comunidades locais e reforçando a função que o patrimônio cultural imaterial exerce para o intercâmbio e entendimento entre os povos. O artigo 2º da Convenção entende por patrimônio cultural imaterial:

(...) as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2003).

No Brasil o tema da imaterialidade do patrimônio advém de longa data, tendo as primeiras discussões surgido ainda na década de 1920, durante a Realização da Semana da Arte Moderna; passou ainda pela proposta de política de preservação do patrimônio cultural brasileiro elaborada por Mário de Andrade (1936) e pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958). Destaca-se nesse contexto a atuação do IPHAN, a partir da década de 1970, quando o Órgão passou a atuar por uma perspectiva pluralista da cultura, valorizando patrimônios étnicos, locais e regionais e elaborando um discurso fundado no “conceito de referências culturais, cujo eixo narrativo é a concepção de patrimônio como resultado de processos dinâmicos de cultura” (SCHEINER, 2004, p. 173). Essa longa construção discursiva em torno do tema foi incluída no artigo 216 da Constituição de 1988: “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, 1988).

Porém a conceituação e regulamentação do Patrimônio Imaterial em âmbito institucional no Brasil só ocorreu com o Decreto nº 3.551³, de 4 de agosto de 2000. Este instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro; e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. O entendimento brasileiro sobre patrimônio imaterial abrange os conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; os rituais e festas; as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas e os lugares: mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas. A

³ O Decreto do Patrimônio Imaterial, no Brasil, antecede em três anos a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO.

definição brasileira tenta abarcar a complexidade das expressões culturais e das dimensões sociais, econômicas e políticas que estão envoltas no patrimônio e que são capazes de referenciar a construção de identidades sociais.

Foi a percepção da importância das culturas populares ou as manifestações culturais das chamadas "populações tradicionais", como bússola social, bem como o reconhecimento de sua capacidade de estabelecer relações significativas entre os elementos do seu meio (WARNIER, 2001), que as colocou na centralidade das discussões sobre a imaterialidade. O tradicional e o popular estão na base de construção da Recomendação para salvaguarda do Patrimônio Imaterial (2003), tendo influenciado fortemente as diretrizes da Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005), discussões internacionais em que o Brasil teve grande atuação.

Por conta da sua heterogeneidade cultural e social, o Brasil demonstrou grande interesse na pauta da diversidade. A intenção foi de acrescentá-la ao espectro maior das políticas culturais voltadas para o popular, por entendê-lo como grande fonte e repositório da diversidade cultural, considerando-o o núcleo mais representativo da identidade nacional; e pela necessidade de inserir o popular no "panorama geral das relações entre cultura e desenvolvimento, escavando determinados mercados capazes de criar trabalho, emprego e renda (...)" (ALVES, 2010, p. 548). Boa parte dessas operações discursivas no âmbito de agências e governos foi feita na intenção de acomodar as antigas contradições existentes entre cultura e desenvolvimento. Nesse sentido, diversidade, cultura popular e patrimônio imaterial atuam de forma vinculativa. O primeiro funciona como base de manejo para uma aproximação entre cultura popular e patrimônio imaterial, e o segundo e o terceiro tornaram-se recursos simbólicos e políticos para se falar e justificar o tema/valor da diversidade (ALVES, 2010).

Desde a ascensão dos debates sobre os aspectos imateriais do patrimônio levantaram-se questionamentos sobre sua natureza. Scheiner (2010, p. 32) considera que "a relação fragmentada entre natureza e cultura, entre tangível e intangível é um artifício (...)" pois o patrimônio, como conceito polissêmico, se refere a todas as apresentações da realidade, ao conjunto de elementos que cada indivíduo ou grupo utiliza para construir relações simbólicas ou materiais, desde as manifestações da mente humana à biosfera. Portanto, a separação do patrimônio entre "material" e "imaterial" - denominações consolidadas em âmbito internacional - ignora (ou escolhe ignorar) que toda imaterialidade necessita de um suporte físico e toda materialidade pressupõe uma construção cognitiva. Em termos práticos, essa separação irá expressar as diferentes

posturas das ações de patrimonialização, sendo muito mais um posicionamento de práticas consolidadas por parte dos órgãos de patrimônio, do que categorias coerentes para designar os bens culturais (DELOCHE, 2000; GONÇALVES, 2005).

O alargamento conceitual sobre o Patrimônio Cultural nas últimas décadas, aqui representado pelo tema da imaterialidade, é o reflexo das mudanças rápidas trazidas pela mundialização da cultura e dos temores causados por uma pretensa homogeneização global, que produziu uma grande pressão junto aos governos nacionais e organismos internacionais, no sentido de adotar de novas políticas culturais que pudessem ressemantizar e ressignificar um conjunto de conceitos relativos à cultura (MATTELART, 2005). As atuais políticas e discursos do patrimônio tentam deliberadamente se afastar dos pressupostos que embasaram as definições anteriores, na intenção de transcender dicotomias e acomodar ideais democráticos e multiculturalistas de inclusão de grupos e comunidades e de afirmação de identidades – étnicas, sexuais, locais, de classe e outros - valores em ascensão e incorporados à agenda ética em nível internacional, influenciando debates no campo da política e da economia (SCHEINER, 2004, 2010).

Dessa forma, “os tradicionais símbolos ‘patrimoniais’ – o objeto (artefato), o monumento – são aos poucos substituídos por novas configurações icônicas, capazes de exemplificar os discursos elaborados sobre esses novos temas”, como patrimônio natural, patrimônio imaterial e patrimônio integral (SCHEINER, 2004, p. 150). Entram em cena comunidades, organizações civis, ambientalistas e organizações internacionais vinculadas ao patrimônio, compelindo o estatuto patrimonial a um deslocamento em seu eixo norteador, da ideia de “singularidade nacional” para de “singularidades locais” relacionadas a populações tradicionais e ao seu conjunto material, natural e simbólico. Substitui-se assim a ideia de patrimônio fundada na individualidade, na materialidade e numa vinculação com o passado por uma outra definida coletivamente e cuja existência se dá de forma contínua integrando passado e presente, ancorada fortemente na vida social e no território (SCHEINER, 2004; ABREU, 2010; DAVALLON 2015; TARDY, DODEBEI, 2015).

Essa concepção coletiva do patrimônio está vinculada ao seu entendimento como um conjunto de totalidades articuladas de forma complexa, trazida pela ideia de Patrimônio Integral. Nela as representações naturais, culturais, tangíveis e intangíveis atuam de forma simbiótica, organizando-se como fluxo ou processo, tendo como base constituinte a memória social e o território (SCHEINER, 2004; 2008).

O território, a partir de uma visão culturalista, pode ser entendido como o produto da apropriação do imaginário ou de uma determinada identidade social sobre um espaço, sendo o domínio político e simbólico de grupos sociais. A identidade firmada através do território é intercalada por várias outras, podendo seu conteúdo simbólico – originado de diversas fontes, mas sempre vinculado com a realidade concreta – mudar com o tempo. A identidade como fruto de um processo histórico e relacional num determinado território habilita-se assim como um patrimônio a ser preservado, valorizado e compartilhado (SAQUET, BRISKIEVICZ, 2007). As categorias memória, identidade, território e bens culturais aparecem de forma recorrente e mobilizam as iniciativas de preservação, sejam aquelas feitas pelos próprios grupos – que as usam para defender sua existência social, cultural e política - sejam aquelas feitas pelo estado, através do exercício positivo da sua função enquanto agência de poder, utilizando-as como parâmetro para sua atuação (GONÇALVES, 2015).

A constituição de uma manifestação ou objeto como patrimônio resulta de um processo de resignificação, onde se estabelece discursos que os diferenciam do comum, que os revestem de transcendentalidade, situando-os “fora das práticas ordinárias da vida social, adquirindo uma função essencialmente simbólica, como fragmentos de um tempo ou espaço específicos” (SCHEINER, 2004, p. 168). É a partir desse processo que se constituem as políticas de patrimônio.

Quanto à patrimonialização, como processo que transforma o significado de registros materiais e imateriais inserindo-os no âmbito do patrimônio, opera estabelecendo mudanças de condição interpretativa para as manifestações sobre as quais passa a atuar, agregando predicados que determinam um critério de distinção e outorgando ao item cultural caráter de representação ímpar. Ao mesmo tempo é também um processo de institucionalização, que coloca o bem sob uma tutela especializada de salvaguarda para preservação, realizado por "agentes especializados e institucionalizados para trato do tema", cujo acolhimento das demandas dos grupos sociais é feito através do uso de processos técnicos-conceituais e indicadores temático-teóricos construídos a partir do campo museológico (D. LIMA, 2014, p. 4345).

A experiência coletiva, comunitária e de âmbito local representada pelo patrimônio integral impõe novas abordagens ao que se entende como patrimônio e ao processo de patrimonialização. Entretanto, em grande parte as políticas patrimoniais ainda se estruturam sobre categorias separadas para bens materiais e imateriais. No regime material, as ações patrimoniais giram em torno das características técnicas e físicas dos objetos, que atuam como índices, remetendo a um ponto no espaço e ao tempo do

passado; a relação com o presente é descontínua e feita através da reconstrução de saberes sobre o objeto no presente, via mediação de documentos.

O novo estatuto patrimonial desenhado a partir das coletividades reivindica uma propriedade contínua do patrimônio, do passado ao presente, sem rupturas entre o espaço e o seu tempo de surgimento e o espaço e tempo presentes: “(...) é a continuidade entre os dois mundos que garante o fato de que realmente se trata de patrimônio coletivo” (DAVALLON, 2015, p. 47). O saber sobre o elemento imaterial é contínuo e cumulativo sendo o que garante a sua manifestação tanto como idealização quanto materialização. A patrimonialização se apresenta como “(...) um modo de produção e transmissão, implicando, ao mesmo tempo, realidades materiais ou imateriais (...)” e se constituindo assim como um novo elo entre o presente e o passado (DAVALLON, 2015, p. 49).

A continuidade entre passado e presente reivindicada pelo patrimônio coletivizado desvincula-o da ideia de passado e da ênfase na salvaguarda e conservação; e exige novos parâmetros que privilegiem seu aspecto intangível, permitindo assim que cada grupo social “constitua, defenda e utilize o seu próprio conjunto de referências patrimoniais” (SCHEINER, 2004, p. 159). Essa autonomia de grupos e comunidades irá asseverar o compromisso destes com a preservação dos patrimônios, pois permite a construção de uma “relação consciente e afetiva das comunidades locais para com os testemunhos significantes de seu universo simbólico” (SCHEINER, 2004, p. 210) bem como orientar um redirecionamento dos parâmetros de patrimonialização para atender as necessidades do grupo, dessa forma, tornando necessário um enfoque no reconhecimento e promoção das identidades, no conhecimento tradicional e na custódia coletiva no imaterial, tudo isso sob a lógica do desenvolvimento sustentado e com uma orientação para o futuro (SCHEINER, 2004, p. 159; 210).

No âmbito das políticas públicas brasileiras, essas discussões são abordadas pela Portaria Nº 200, de 18 de maio de 2016 do IPHAN, que regulamentou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), implantado em 2000. Esse documento é uma síntese da longa trajetória da instituição no desenvolvimento de discussões, processos, procedimentos, instrumentos e diretrizes que compõem a Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial; e traz os entendimentos já consolidados de “patrimônio imaterial” e “salvaguarda”, utilizando como base os conceitos apresentados pela Convenção para a

Salvaguarda do Patrimônio Imaterial/UNESCO – 2003, além do conceito de “referência cultural”⁴, ao qual acrescenta a concepção de “detentores”:

(...) denominação dada às comunidades, grupos, segmentos e coletividades que possuem relação direta com a dinâmica da produção, reprodução de determinado bem cultural imaterial e/ou seus bens culturais associados, e para os quais o bem possui valor referencial, é parte constituinte da sua memória e identidade. Os detentores possuem conhecimentos específicos sobre esses bens culturais e são os principais responsáveis pela sua transmissão para as futuras gerações e continuidade da prática ao longo do tempo (IPHAN, 2016, art. 2º).

Essa ênfase dada ao grupo social é parte essencial no processo de patrimonialização porque é o grupo que reconhece os elementos constituintes do seu patrimônio. Davallon (2015) considera que o reconhecimento é o ato inicial pelo qual se estabelece o estatuto patrimonial, o que é corroborado pela regulamentação do IPHAN ao reconhecer que Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial possui caráter coletivo, pressupõe anuência da comunidade detentora e grande participação social (IPHAN, 2016, art. 12º). O documento ainda explicita que as políticas em relação aos “detentores do patrimônio imaterial” atuam no sentido de fortalecê-los enquanto coletividades, incentivando o reconhecimento e a defesa dos direitos difusos, coletivos, autorais e conexos e de propriedade intelectual; e atuando de modo a ampliar o mercado em benefício dos bens culturais registrados cuja relação com o mercado seja constituinte de seu universo cultural (IPHAN, 2016, art. 5º; art. 13º), manifestando-se portanto sobre a relação entre os patrimônios, sociedade e mercado, balizando a construção de políticas públicas para sua sustentabilidade.

Já a custódia coletiva é abordada pela portaria a partir do tema da gestão compartilhada:

(...) modelo de gestão que, em contraposição ao modelo de gestão centralizada, é realizada em conjunto por diferentes atores, órgãos e instituições com vistas ao atingimento de metas e objetivos comuns, a partir de estratégias de cooperação e do engajamento dos diversos entes nos processos de tomada de decisão, planejamento de ações, solução de problemas, análise e avaliação de resultados (IPHAN, 2016, art. 2º)

A promoção da gestão compartilhada do patrimônio cultural se desenvolve de maneira global desde a década de 1980, tendo encontrado em fóruns internacionais, como a UNESCO, legitimação e apoio, sendo importante no sentido de popularizar a categoria “patrimônio” e de acrescentar aos processos de patrimonialização práticas sociais inclusivas. Esse tipo de gestão busca articular sociedade civil e instituições

⁴ São os sentidos e valores, de importância diferenciada, atribuídos aos diversos domínios e práticas da vida social que se constituem em marcos de identidade e memória para determinado grupo social (Manual de Aplicação do INRC, 2000).

governamentais, acrescentando ao campo da patrimonialização novos sujeitos e representantes - agências locais, nacionais e internacionais, movimentos sociais, organizações não-governamentais, coletivos de indivíduos oriundos de camadas populares etc., retirando assim a quase exclusividade das instituições estatais no âmbito da patrimonialização (ABREU, 2015).

A portaria do IPHAN incentiva esse tipo de ordenamento dando apoio a atividades de organização comunitária, captação de recursos, promoção à constituição de redes de parceiros; e incentivo e apoio às práticas desenvolvidas pela sociedade civil – entendendo que estas ações fortalecem as condições sociais e materiais de continuidade desses bens e manifestações (IPHAN, 2016). Além disso, a gestão compartilhada permite que sejam criadas ações de patrimonialização para salvaguarda que sejam sensíveis aos valores, conhecimentos e formas próprias de comunicação e expressão de cada grupo ou comunidade, distanciando práticas patrimoniais enrijecidas ou excessivamente disciplinadas, que levam à construção de instrumentos de valorização sem ressonância coletiva.

Para além das questões de institucionalização, é importante destacar que o reconhecimento é “o único gerador de patrimonialização explícito, o único referente posto como capaz de dar ao processo sua razão de ser e sua coerência” (DAVALLON, 2015, p. 56) - e que, diferentemente do estatuto patrimonial material, que necessita uma construção de saberes sobre o objeto, o patrimônio imaterial, para se constituir oficialmente, requer uma simples constatação para que seja “aceito, declarado e continuado” (DAVALLON, 2015, p. 56). Ele existe anteriormente à sua manifestação, sendo a sua contínua reconstrução que o fará subsistir como tal. Isso não significa, no entanto, “desenvolver-se à margem da legislação ou das influências do mundo, mas concentrar a ação no próprio espírito, nos valores e nas dinâmicas da cultura local, relativizando os insumos trazidos por outros atores (...)” (SCHEINER, 2012, p. 28).

Museu: do tradicional ao integral

A origem do termo Museu é tradicionalmente associada ao templo das Musas – o *Mouseion*, local sacro de oferenda e guarda da memória, onde viviam e falavam as musas. Mas Scheiner pondera que,

Como espaço físico, o templo das musas estaria irremediavelmente vinculado à ideia de preservação: um templo é um relicário; (...) Como experiência oracular, ao Museu caberia a função de agente da Verdade (...) ele poderia recontar o passado, narrar o presente e prever, pela palavra, os acontecimentos (SCHEINER, 1999, p. 134).

Já a sua trajetória como espaço de conhecimento identifica como marco o *Mouseion* de Alexandria (Egito, séc. III a. C.), primeiro complexo cultural do mundo ocidental que integrava representações das categorias da natureza e da cultura, sob forma de esculturas, espécimes vivos, jardins botânicos, zoológicos, observatório astronômico e biblioteca (SCHEINER, 1999; D. LIMA, 2012).

O espaço egípcio promovia com seu elenco de atividades e exercia pela união de homens, animais e áreas verdes um modelo integrador de Patrimônio, ou seja, a conjugação da herança do homem e da natureza em processo unificado e caro à Museologia, um museu de caráter integral (nos moldes do Museu Integral), proposição que se firmou no campo a partir da segunda metade do século XX. (LIMA, 2012, p. 39).

O modelo institucional de Museu da Modernidade começa a configurar-se com os gabinetes de curiosidades e se solidifica e legitima como representação organizada do patrimônio público a partir da Revolução Francesa (Século XVIII) quando ocorreu a nacionalização dos bens da igreja e da nobreza; e devido à necessidade de se abrigar e conservar as riquezas artísticas nacionalizadas um local foi designado, na ocasião foi escolhido o Louvre – antiga residência real e local simbólico da queda da monarquia. No Louvre, esses bens, agora patrimônio do povo francês, seriam preservados, desvelados ao público, posteriormente estudados e interpretados, fundando-se assim as bases do que viria a se tornar o primeiro museu moderno reconhecido mundialmente.

O modelo de museu adotado pelo Louvre é o mais amplamente conhecido até hoje: Scheiner (1999, p. 147) o denomina “Museu tradicional” ou “Museu Clássico”, que se constitui num espaço arquitetônico escolhido de forma arbitrária para abrigar coleções sob os cuidados de especialistas. São espaços “intencionalmente sacralizados como ‘culturais’ (como se não fosse possível, ao homem, relacionar-se à cultura fora deles)” (SCHEINER, 1999, p. 147) e cuja principal função é coletar, preservar, estudar e comunicar bens patrimonializados. No museu tradicional os objetos são retirados de seu contexto de origem, organizados e classificados obedecendo a critérios racionalistas, documentados e preparados para ser reencenados e apresentados a um público, através de exposições, que constituem, geralmente, uma fala previamente autorizada (SCHEINER, 1998 apud CARVALHO 2017; SCHEINER, 2017).

O processo revolucionário francês possibilitou ainda a reorganização social, jurídica, econômica e política da Europa e fez nascer o Estado-Nação, pautado na ideologia iluminista e baseado nos ideais políticos da antiguidade clássica. O papel dos museus nesse contexto foi de atuar como instrumentos do estado para construção simbólica das identidades nacionais, locais de materialização do novo estado e instrumento de defesa dos interesses burgueses, agora constituídos como poder hegemônico (CARVALHO, 2017). No século XIX o modelo europeu de museu intensificou

sua expansão pelo mundo, alavancado pelos processos coloniais empreendidos pela Revolução Industrial: os museus estabeleceram-se como locais de preservação dos feitos artísticos e históricos das nações e espaços de representação do conhecimento científico da natureza (CARVALHO, 2017).

A partir da criação dos museus públicos, os responsáveis por sua organização eram em geral pessoas de formação universitária ou que pertenciam às elites. Dessa forma, o discurso dos museus e das coleções era compreensível apenas para aqueles que conseguiam decifrar os sistemas científicos e os códigos das artes e indústrias. Com a institucionalização não houve mudança na apresentação das coleções antes privadas: os colecionadores foram substituídos por um “clube privado chamado museu”. Assim os museus que surgiram refletiam a herança burguesa e a cultura aristocrática. Concomitante começou-se a criar uma “cultura de museu”, com este se tornando o espaço de validação da realidade, um local onde cada indivíduo poderia confrontar sua percepção do mundo com a percepção coletiva e socialmente aceita, transformando o direito de entrar no museu em um direito do cidadão ao mesmo tempo que supria as necessidades de identidade da nova comunidade imaginária representada pelo estado (CAMERON, 1992; POULOT, 2013).

A partir de meados do século XIX, na Europa, desenvolveram-se discussões sobre o caráter fundamental dos museus, questionando se deveriam ser essencialmente artísticos, dedicados às obras-primas da arte antiga e da grande arte europeia; ou se deveriam ter um caráter mais universalista, que destacasse o espírito e a história de todos os povos e de todos os tempos. O surgimento desse debate teve algumas fontes: a primeira, as visíveis e nefastas consequências da revolução industrial, cujo avanço estava paulatinamente causando o desaparecimento das culturas camponesas tradicionais, centradas na agricultura e no artesanato; a segunda, o surgimento da etnologia e da antropologia enquanto campo de estudos; e a terceira, o desenvolvimento do pensamento romântico, cuja visão de mundo centrada no indivíduo se opunha à visão racionalista e iluminista - que findou por dar luz aos estudos folclóricos.

A visão romântico-folclórica era alimentada por uma nostalgia sobre um mundo primitivo, comunitário e autêntico, encontrado principalmente no campo e buscava resgatar a totalidade integrada da vida com o mundo, que havia sido rompida pela modernidade, além de possuir um forte viés nacionalista (CLAIR, 1992; CAVALCANTI, 2001). Dessa forma, já se desenhava o anseio por um museu "a serviço de todos", que também fosse representativo de uma cultura popular; que não focalizasse apenas os artefatos, mas o cotidiano do homem comum; que fosse reflexo não apenas do burguês

ou do nobre, mas também dos camponeses e operários (SCHEINER, 1999; CLAIR, 1992).

Os estudos folclóricos e o desenvolvimento da etnologia e da antropologia, a partir da metade do século XIX, passaram então a balizar algumas iniciativas em museus e outros espaços de preservação. Destacam-se o *Nordiska Museet*, aberto em Estocolmo em 1873, um museu etnográfico nacional dedicado à vida dos povos escandinavos; o *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, fundado em Paris em 1878 – destinado ao estudo e representação das culturas humanas; e também os parques naturais - espaços de preservação da natureza e da vida selvagem – cujo primeiro representante foi o *Yellowstone National Park*, aberto em 1872 nos Estados Unidos da América. De acordo com Uldall (1957, apud SCHEINER, 2015), a ideia de se criar um museu que congregasse construções tradicionais camponesas em um espaço natural surgiu por volta de 1790, apresentada pelo suíço Charles Victor de Bonstetten.

Porém sua concretização só veio a ocorrer um século mais tarde, com o projeto do sueco Artur Hazelius: o *Skansen* - considerado o primeiro museu a céu aberto – fundado em 1891, em Estocolmo, apresentava uma reprodução fidedigna de uma pequena cidade, com prédios rurais, uma antiga igreja, fazendas, moinhos e oficinas espalhadas no meio de um parque botânico e zoológico. A intenção do espaço não era apenas preservar os vestígios da cultura escandinava, mas também reavivar os antigos ofícios e prolongar a fabricação de objetos populares ameaçados pela civilização industrial (CLAIR, 1992, CARVALHO, 2017).

O museu a céu aberto se constituiu como a inovação mais original na virada do século XIX para o XX. De caráter essencialmente nacionalista e popular, buscava representar os costumes, hábitos e técnicas tradicionais dos camponeses: o objetivo era não apenas retratar um conjunto de objetos, mas parcelas do território de origem desses objetos, bem como as relações do homem com esse conjunto: “(...) são museus integrativos, onde natureza e cultura apresentam-se valorizados na sua integralidade e onde é possível apreender, de maneira mais completa, as relações culturais do homem num dado território” (SCHEINER, 1998, p. 73, apud CARVALHO, 2017, p. 19).

As primeiras estruturações dos museus a céu aberto operavam a partir da mesma lógica do museu tradicional, porém em uma escala muito maior. Construções e objetos eram transferidos a um espaço previamente designado, onde eram reorganizados a partir de uma narrativa, geralmente de viés histórico, capaz de fornecer significado ao conjunto. A isso somavam-se jardins com formas vegetais técnicas e desenhos historicistas além de um esmerado trabalho de ambientação cujo objetivo era conferir verossimilhança ao

conjunto (CARVALHO, 2017). A partir da experiência do *Skansen* outras começaram a se desenvolver, como é o caso do *Dansk Folkmuseum* em Copenhague, aberto em 1897 e transferido para Lyngby em 1901; e do *Norsk Folkemuseum*, fundado em 1894 em Oslo e transferido para Bygdøy em 1902.

O forte sentimento nacionalista do século XIX e a expansão e popularização dos museus etnográficos levam a um primeiro deslocamento dos museus, do âmbito nacional para o âmbito regional ou local. Em 1899 Frédéric Mistral funda um dos primeiros museus de etnografia regional da França – *Museon Arlaten* – museu da Cultura Provençal em Arles, que nasceu do desejo de ver a proliferação de semelhantes iniciativas no intuito de exaltar a história e forjar o sentimento patriótico (POULOT, 2013, p. 42). No âmbito dos Museus a Céu Aberto, identifica-se como a primeira aproximação com um museu de âmbito local o *Den Gamle By* (A Velha Cidade), aberto em 1914, na Dinamarca - um museu a céu aberto urbano que se utilizava de residências históricas burguesas vindas de várias partes do país. Carvalho (2017) sinaliza que passaram a ser criados também museus sem necessariamente ocorrer transferência das construções para um terreno determinado, com museus a céu aberto ocupando espaços em vilas e pequenas localidades ou propriedades sem uso, como *Colonial Williamsburg*, localizado em Virgínia, Estados Unidos - sua estruturação foi iniciada em 1926 e recria o modo de viver da cidade no século XVIII.

O que se percebe é que as experimentações representadas pelos museus a céu aberto foram as primeiras tentativas em torno do reconhecimento de uma cultura popular europeia e da criação de museus como instituições públicas de caráter mais abrangente e dialógico. De modo geral, o início do século XX ainda presenciou um museu de caráter elitista e não comprometido com as alteridades, cujo interesse era antes pelo acervo e pelos objetos do que pela relação com o público (DESVALLÉES, 2005). Vários experimentos foram desenvolvidos no início do século XX com intuito de desenvolver a participação do público no âmbito dos museus. De um lado com o surgimento de atividades educativas e lúdicas - geralmente destinadas às crianças - e por outro, pelo advento dos museus exploratórios - espaços cuja exposição possibilita experimentações em aparelhos simuladores de fenômenos científicos.

Após a II Guerra Mundial, com a fundação da UNESCO em 1945 e do Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 1946, houve uma ampliação de estratégias de ação em torno do patrimônio, com adoção de um viés ideológico simultaneamente nacionalista e universalista. Nesse contexto, a UNESCO implementou seu trabalho na intenção de ser um fórum de entendimento e diálogo entre as nações para consecução da paz mundial

num movimento em que a cultura foi considerada como um dos âmbitos privilegiados para esse fim, incluindo-se aí os museus (MAIRESSE, 2010).

As discussões no âmbito dos museus se concentraram até meados do século XX nos processos de institucionalização e salvaguarda dos patrimônios e no desenvolvimento de uma série de procedimentos técnicos especializados surgidos da aplicação interdisciplinar dos campos do saber já constituídos (D. LIMA, 2007; 2012). As metodologias educativas desenvolvidas no início do século XX e reforçadas com o surgimento dos museus exploratórios foram as primeiras tentativas que objetivaram desenvolver a participação efetiva do público e o envolvimento das comunidades. Essas iniciativas se intensificaram a partir da década de 1960, tendo os museus norte-americanos um papel pioneiro nesse contexto. De modo geral, os museus dos Estados Unidos da América mostraram uma abertura considerável para com os cidadãos do país, desenvolvendo projetos voltados à ideia de um museu democrático - como a igreja ou a escola - um local destinado à vida da população local. “É principalmente nos Estados Unidos que se desenvolve o princípio da ligação entre um museu e a comunidade a que serve (...), embora esta não constitua toda a população” (DESVALLÉS, 2005, p. 13).

A ideia era deslocar o museu do seu papel de local de preservação do patrimônio para local de discussão dos problemas contemporâneos, e converter seus especialistas em intermediários no enfrentamento às complexas questões que afligem a humanidade. É nessa intenção que em território norte-americano se desenvolve a primeira experiência de um museu comunitário, o *Anacostia Neighborhood Museum*, aberto em 1967, por iniciativa da *Smithsonian Institution*, na comunidade de Anacostia, em Washington. A comunidade de Anacostia foi escolhida por sintetizar os males urbanos prevalentes nas cidades norte-americanas modernas – um centro urbano industrializado que abrigava uma comunidade cerceada por crime, drogas, desemprego, problemas de saneamento e moradia. Para sua constituição foi formado um comitê interino, que incluía todos os segmentos da comunidade: grupos cívicos, grupos de jovens, associações de inquilinos, conselhos escolares, polícia, clero e outros (KINARD, 1992).

Deve ser entendido que o *Smithsonian* não teria tido sucesso se não fosse pelos líderes da comunidade de Anacostia que tiveram o dom de agarrar rapidamente a oportunidade de trazer uma nova vida ao seu bairro e que, através de seus esforços constantes, foram capazes de justificar por que o primeiro museu de vizinhança do mundo teve de ser estabelecido em Anacostia (KINARD, 1992 p. 105, tradução nossa).

O modelo de museu de vizinhança concebido em Anacostia tinha como objetivo primeiro atender a população onde estava situado, ocupando-se de recuperar, analisar e expor a história da comunidade e os personagens, discutir seus problemas econômicos e sociais e potencializar os valores locais. Apesar de ser dependente financeiramente da

Smithsonian, era independente em seu funcionamento, sendo suas exposições, programas educacionais e demais atividades concebidas pela própria comunidade através do seu comitê consultivo (KINARD, 1992).

A experiência de Anacostia foi a primeira a se ter notícia onde **a comunidade local participou de maneira efetiva** na construção do discurso e das atividades museais, e refletia em grande medida a intensificação do debate internacional sobre papel dos museus e os valores subjacentes aos projetos desenvolvidos – os quais em geral ainda refletiam valores burgueses modernos desenvolvidos durante o século XIX: elitismo, autoritarismo, barbárie científica, segregação de objetos e despotismo estético ocidental. Tais valores por fim acabavam servindo de manutenção aos setores hegemônicos, mesmo quando o foco de atuação dos museus era orientado para a sociedade e utilizava como referente o homem comum (SCHEINER, 1999; MAIRESSE, 2010).

O interesse era transformar o museu numa instituição capaz de oferecer recursos para o desenvolvimento social, onde a pesquisa e os programas museológicos contribuíssem para a revitalização da sociedade. Percebendo-se que esse caminho passava necessariamente pela integração do museu com as comunidades, intensificaram-se as defesas por modelos de representação que contassem com a participação mais efetiva das coletividades e colocasse os valores humanos na vanguarda de suas ações - um museu capaz de estabelecer uma relação simbiótica e catalítica com o seu meio.

Cabe ponderar que desde a sua criação, o ICOM buscou incentivar os museus e patrimônios como instâncias políticas de nível internacional; e ainda na década de 1960 suas decisões⁵ já enfatizavam as preocupações sobre a relação entre museus e o patrimônio cultural e natural da humanidade, bem como a ênfase em seu caráter comunitário, sua vocação regional e o incentivo à participação social (SCHEINER, 2012). Ao final dessa década esse ideário ganhou importância e passou a centralizar as discussões, tendo dois acontecimentos geograficamente distantes evidenciado sua abrangência: o primeiro foi o nascimento, em 1971, na comunidade urbana do *Creusot Montceau-les-Mines*, na França, de um estabelecimento cultural **concebido pela população** – o Ecomuseu; o segundo a realização, em 1972, da Mesa Redonda de Santiago, no Chile, evento em que se concebeu o conceito de Museu Integral (MAIRESSE, 2010; SCHEINER, 2012).

⁵ 7ª. Assembleia Geral do ICOM, realizada em Amsterdã, Holanda, em 11 de julho de 1962; e 8ª. Conferência Geral de Museus (Assembleia Geral do ICOM), realizada em Munique, Alemanha, em 9 de agosto de 1968.

Considerado uma evolução dos museus a céu aberto, o Ecomuseu se ocupa do homem em sua perspectiva coletiva, da natureza em sua perspectiva ecológica preservacionista e do território como espaço concreto e simbólico de desenvolvimento e existência de um dado grupo social. Se materializa como uma ideia de museu igualitário, focado na participação popular, cujo ponto central é o indivíduo e sua comunidade. Essa representação de museu de território busca a educação integral com vistas à preservação de práticas culturais, do complexo arquitetônico e do desenvolvimento da relação dos grupos locais e seu ambiente (DE VARINE, 1992).

Ainda que a primeira experiência à qual se atribui o nome “ecomuseu” tenha sido a do *Creusot*, o conceito em si começou a ser esboçado ainda 1936 por Georges-Henri Rivière, quando foi convidado para instalar na França um museu ao modelo do *Skansen*, e acabou por desenvolver em Paris (1937) o *Musée National des Arts et Traditions Populaires*, um museu etnográfico dedicado à cultura francesa. Esse é tido como o primeiro laboratório onde Rivière se dedicou às relações entre homem e natureza, “talvez já antecipando as ideias e os princípios básicos do ecomuseu, esboçados em 1957” (SCHEINER, 2012, p. 24), tendo o termo “ecomuseu” sido cunhado circunstancialmente em 1971 durante um evento⁶.

A maior característica do Ecomuseu é a centralidade da comunidade na gestão e nos demais processos que envolvem o museu – ela é o sujeito e o objeto do ecomuseu, podendo ser um grupo social heterogêneo em composição, mas que ocupam um espaço específico desenvolvendo relações particulares entre si, partilhando passado, presente e futuro e um conjunto de solidariedades herdadas e derivadas das suas necessidades. O ecomuseu necessita da força e organização coletivas para existir, não havendo ecomuseu sem participação da comunidade – ela o concebe, o desenvolve e o mantém (DE VARINE, 1992). A participação da comunidade, além de ser pilar central do ecomuseu, relativiza o poder do especialista externo e fortalece grupos e segmentos sociais, tornando-os conscientes de seu patrimônio e instrumentalizando-os para o desenvolvimento de sua autonomia cultural, social e política (SCHEINER, 2012).

Os princípios fundamentais presentes na ideia de ecomuseu – desenvolvimento do homem, em sua relação dialógica com a natureza, a cultura e o território – também se apresentam no conceito de Museu Integral desenhado pela Carta de Santiago, documento final da Mesa Redonda de Santiago - evento organizado pelo ICOM e pela UNESCO, em 1972, no Chile, ocorrido no âmbito das discussões mundiais sobre o meio ambiente, estimuladas por ocasião da I Conferência das Nações Unidas sobre o

⁶ Ver DE VARINE, Hugues. L'écomusée, 1992, p. 446-487.

Ambiente Humano, que se realizaria em junho do mesmo ano na Suécia (SCHEINER, 2012).

A mesa de Santiago adaptou ao âmbito da Museologia as premissas levantadas pela conferência, elaborando um conceito de Museu “destinado a oferecer à comunidade uma visão integral do seu ambiente natural e cultural (...)” (IBRAM, 2012). A ideia de museu integral abarca a concepção de um museu a serviço das coletividades humanas, que deve ter como desafio principal a construção do homem como indivíduo e como parte consciente e ativa de uma coletividade - uma comunidade. Assim suas atividades teriam como intuito contextualizar historicamente essas comunidades e ajudá-las a identificar os problemas que as afligem construindo processos que permitissem mudanças estruturais em suas respectivas realidades.

Scheiner (2012) identifica que a Mesa Redonda de Santiago contribuiu de forma essencial em três aspectos: (1) dando forma e identidade ao conceito de “Museu Integral” – ideia anunciada ao menos duas décadas antes e já presente na definição evolutiva de ecomuseu⁷. Para a pesquisadora, a construção elaborada em Santiago sintetiza, no âmbito da Museologia, “as visões e diretrizes do próprio campo e evidencia sua sintonia com as demais áreas do conhecimento”; (2) como catalisador de propostas e de ações atuando como um documento síntese e reforçando a importância do meio ambiente e do engajamento social para o campo da Museologia; (3) propondo a criação de uma rede latino-americana de profissionais de museus, destacando assim a necessidade de qualificação profissional: “(...) Santiago ensina ao mundo que é a partir de seus profissionais que os museus devem se abrir para a sociedade” (SCHEINER, 2012, p. 23).

A experiência do *Creusot Montceau-les-Mines* e os princípios de Santiago foram o reconhecimento da relevância dos múltiplos grupos sociais no processo de construção do discurso museológico e na reafirmação do papel social dos museus. Além disso, o viés ecológico adicionado às discussões, com a natureza passando a ser vista como um sistema e não apenas um recurso, forçou o museu a “tratar da relação humano-território como base para se pensar a questão social” (SOARES, SCHEINER, 2009 p.13), partindo do entendimento que a dimensão humana e a dimensão territorial estabelecem entre si uma relação simbiótica.

Nessa relação, o território pode ser entendido como produto histórico da conexão sociedade-natureza, um “lugar de relações sociais; de conexões e redes” (SAQUET, 2013, p.118), que atua como condicionante aos variados processos de desenvolvimento e que proporciona condições para a vivência e a produção humana. Por isso a

⁷ Ver RIVIÈRE, Georges Henri. *L'Écomusée, un modèle évolutif*, 1992, p. 440-445.

necessidade de pensá-lo em suas diversas dimensões, considerando as articulações, as interações e a história (SAQUET, 2013). Já o papel humano é de modo geral coletivo, visto a partir de termos como “comunidade” e “sociedade”. No contexto contemporâneo, a ideia de comunidade não requer a existência de um lugar comum, como em sua concepção clássica⁸, sendo compreendida como uma construção simbólica delimitada pelos grupos sociais e fortemente associada ao conceito de identidade (MOCELLIM, 2011; SOARES, SCHEINER, CAMPOS, 2010).

A solidariedade cultural, a ênfase comunitária, o incentivo à participação social e a preocupação socioambiental, valores que nortearam as experiências do *Creusot* e da Mesa Redonda de Santiago, foram incorporados aos princípios apresentados na Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, realizada em Paris, em 1972, bem como serviram de base para o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM) que se oficializou em 1985 (SCHEINER, 2012; LIMA, 2012). Este movimento tomou como princípios básicos a Declaração de Quebec (1984) – um convite ao campo museológico e aos profissionais de museus a “integrar as populações na sua ação”, de torná-los “um dos meios possíveis de aproximação entre os povos” – e a ideia de museu integral. A Nova Museologia incorporou em suas ideias centrais “a noção de um museu aberto, voltado para a vida humana e plenamente comprometido com os problemas sociais das comunidades” (SOARES, 2008, p. 5), reiterou a necessidade de mudança no foco da ação dos museus, retomou as questões levantadas pela Mesa Redonda de Santiago e possibilitou pensar-se em um museu alicerçado no trinômio território-patrimônio-população, um museu múltiplo, que poderia se manifestar de acordo com as particularidades de cada sociedade.

Os museus comunitários de território, como este que o ecomuseu expressa, defendem formas plurais de desenvolvimento articulado às especificidades dos diferentes grupos locais. Neste modelo, a base conceitual é o território do Homem, com suas características geográficas, ambientais, de ocupação e produção cultural – representado pela ideia de patrimônio (SCHEINER, 2008). Essa configuração de museu permite que as populações construam conhecimento sobre si, sua própria história, tornando-se autoconscientes do seu real valor; estimulam a cidadania, a prática da alteridade e a manutenção de identidades, proporcionando às coletividades vislumbrar de forma bem clara a relação integradora e multidimensional que podem estabelecer com a natureza. São também experiências de cogestão, onde as comunidades e os especialistas devem

⁸ A partir de Tönnies (1855-1936), comunidade é definida como um grupo social demarcado espacialmente, com elevado grau de integração afetiva e alto grau de coesão, que compartilha conhecimentos, objetivos, práticas cotidianas e formas de agir e pensar (MOCELLIM, 2011).

trabalhar conjuntamente, com vistas ao desenvolvimento da autonomia dos atores sociais na preservação do seu patrimônio cultural, na promoção da sustentabilidade cultural e autogestão das comunidades na preservação do seu patrimônio.

Os valores comunitários se incorporaram aos poucos na prática e nos discursos dos museus, e hoje são as comunidades que “antes não possuíam um espaço conquistado para expressarem sua própria experiência museológica” (SOARES, 2008, p. 114) que tomam as rédeas do próprio desenvolvimento. Ademais percebe-se que as premissas da ação comunitária e os princípios do museu integral instaurados pela Carta de Santiago podem ser estendidos a todas as manifestações do fenômeno Museu, como reafirmação do seu compromisso ético com o engajamento social e o meio-ambiente.

A museologia e o museu-fenômeno

A Museologia, inicialmente compreendida como o conjunto de metodologias e técnicas relativas aos museus ou na sua forma institucionalizada, como espaço físico, a partir da década de 1960 começa a se desenvolver progressivamente como campo disciplinar. Para isto, somaram-se contribuições de diversas partes do globo. No bloco europeu ocidental as discussões se centraram em tentativas de se definir museu, sua estrutura e funções e de pensar representações que tivessem mais reflexo na realidade social, cultural e ambiental, tendo se destacado os trabalhos de Georges-Henri Rivière e Hugues de Varine-Bohan, respectivamente, criador e implementador da ideia de ecomuseu. Concomitante a isso, no lado europeu oriental, pesquisadores e teóricos se debruçaram, não sobre o conceito de Museu, mas sobre a Museologia como âmbito de pensamento, buscando identificar seu objeto de estudo, numa tentativa de percebê-la para além da perspectiva de "trabalho prático". Grandes contribuições foram dadas pelos tchecos Zbyněk Zbyslav Stránský e Anna Gregorová, os primeiros a advogar um entendimento da museologia como “(...) uma nova disciplina científica, ainda em fase de constituição (...)” (GREGOROVÁ, 1980, p. 19).⁹

Stránský, em especial, desenvolvia um trabalho sistemático no intuito de criar um *corpus* científico para a Museologia, a partir de uma construção teórica baseada na filosofia. Para o autor, “o objeto da museologia deve ser procurado justamente no trabalho em museu, visto gnosiologicamente na contribuição científica deste mesmo trabalho em museu” (STRÁNSKÝ, 2017, p. 25). Anna Gregorová, influenciada pelo

⁹ O texto original foi publicado nos Anais do I Simpósio Museológico, realizado em Brno, 1965. Tradução do tcheco por Katerina Kotiková, por iniciativa e expensas de Anaildo Bernardo Baraçal para sua pesquisa de Dissertação de Mestrado no PPG-PMUS - UNIRIO/MAST, defendida em 2008. Extraído dos Anais do III Ciclo de Debates da Escola de Museologia da UNIRIO (2017).

referencial apresentado por Stránský, afirmou que “a museologia tem por objeto de estudo as relações específicas do homem com a realidade, em todos os contextos em que foi – e ainda é – concretamente manifestada” (GREGOROVÁ, 1980, p. 19).

Para Scheiner (2017), Stránský orienta seus esforços no sentido de afastar-se do museu institucionalizado e permeado pelos objetos, para ir ao encontro do que poderia fundamentar essencialmente a sua existência: fica “nitidamente explicitado que o objeto da museologia seria **a relação** – entre a gnose (conhecimento) e o fenômeno (manifestação)” (SCHEINER, 2017, p. 68), deslocando assim o foco dos estudos de museus e suas coleções ou dos museus em si para os processos que os constituem (SOARES, 2017). Scheiner (2017) ainda afirma que a vinculação de Stránský a uma matriz filosófico-fenomenológica e ao materialismo dialético explicaria sua percepção da museologia como uma forma de conhecimento, ou como o “conjunto de processos mentais através dos quais se reconhece, nomeia e situa as questões relativas ao fenômeno Museu” (SCHEINER, 2017, p. 62).

O pensamento de Stránský e da escola de Brno ganhou visibilidade a partir da década de 1980 com a atuação do ICOFOM - Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus (fundado em 1977), provocando novas percepções sobre o campo museológico. Essas ideias reverberaram especialmente na América Latina: a partir da década de 1990 um grupo de teóricos da região, através da atuação do ICOFOM-LAM - Subcomitê Regional de Museologia para a América Latina e Caribe (fundado em 1989) passou a desenvolver um modo de pensar a museologia a partir dos seus conceitos, assumindo integralmente sua essência fenomênica, baseando-se na ideia de um museu que acompanha a trajetória humana e abordando-o como um fenômeno social dinâmico (SCHEINER, 2017). Destacam-se no contexto brasileiro os trabalhos de Tereza Scheiner, Diana Lima, Marília Cury, Bruno Soares, Luciana Carvalho e Anaildo Baraçal.

No entendimento de Scheiner (1991, 1998, 2010, 2013, 2017), como fenômeno o Museu se desenvolve de maneira contínua, em processo, com ênfase na comunicação e nas várias relações do humano com o real.

A percepção do real, como sentido e suporte ontológico, torna possível buscar os significados do museu nos diferentes sistemas de pensamento. E se a evolução das ideias resulta na construção de diferentes ‘modelos de real’ aos quais se vinculam as crenças, valores e representações materiais de cada grupo, veremos que ‘a cada modelo de real corresponderá um diferente modelo de museu’ (SCHEINER, 2013, p. 363)

Desta forma, as diferentes representações de Museu são apenas variadas formas de apresentação do fenômeno, que irão se moldar a diversos tempos, lugares e

características sociais dos distintos grupamentos humanos. O museu, percebido como fenômeno, tem a sua substância básica na musealidade – potência, qualidade ou valor simbólico atribuído a determinadas referências ou representações da realidade - sejam elas naturais ou culturais, que as tornam relevantes na ótica de determinados grupos sociais.

Para Scheiner (2015), a Museologia como campo disciplinar se desenvolveu sob a episteme da Modernidade tardia, na interface entre os saberes emergentes e os já estruturados - possuindo, portanto, um substrato teórico que a aproxima da matriz interdisciplinar, se estruturando de forma autônoma a partir dos novos olhares e aproximações do campo cultural sobre a memória, o patrimônio, a informação e a comunicação. A autora ainda salienta que, ao longo da última década, vem-se cada vez mais buscando pensá-la como campo híbrido (Museologia e Patrimônio) em que se admite algumas hierarquias epistêmicas, ao mesmo tempo em que se desvela pelos constantes deslocamentos em direção a outros saberes. A visão como campo híbrido, onde Museu e Patrimônio são apreendidos como “múltiplos de múltiplos”, se desenvolveu a partir da perspectiva de que a Museologia é o campo de encontro e articulações dos processos técnicos aplicados ao patrimônio e dos novos fundamentos teóricos e epistemológicos vinculados ao conhecimento da cultura, do patrimônio e dos museus (SCHEINER, 2015). Essas articulações podem ser visualizadas na contemporaneidade pela postura interpretativa fundada no reconhecimento da relação e interdependência entre o mundo social e o ambiente natural, representado pela ideia de museu (patrimônio) integral; pela ampliação do que se entende por museu, com deslocamento do enfoque da coleção para grupos e comunidades; pela integração dos bens culturais intangíveis ao elenco “acervos museológicos”, e pela permeabilidade do campo museológico às referências e experiências comunitárias dos saberes e práticas locais (D. LIMA, 2007a).

A partir dos conceitos e ideias explicitados acima, identificamos as seguintes **questões** a serem trabalhadas na pesquisa-dissertação: (i) Quem são, na atualidade, os criadores e mantenedores da produção artesanal em barro no Alto do Moura? (ii) Como o artesanato em barro se caracteriza como patrimônio desse território? (iii) Qual o potencial de musealização do Alto do Moura a partir da sua produção artesanal e configuração comunitária?

CAPÍTULO 1
ARTESANATO E O ALTO DO MOURA

Pesquisas recentes¹⁰ demonstram que o bairro do Alto do Moura e seu núcleo artesanal estão enfrentando desafios para dar continuidade a suas atividades, o que vem desencadeando uma série de mudanças. Nesse contexto, os estudos relacionados ao patrimônio podem abrir uma perspectiva ao entendimento dessas mudanças e seus impactos no artesanato e na valoração deste como instância simbólica representativa da identidade local.

Iniciamos essa jornada trazendo uma breve discussão sobre o artesanato: sua conceituação, construção histórica no território brasileiro e características produtivas. A seguir focalizaremos o Alto do Moura e as configurações da sua produção artesanal na atualidade.

1.1 Artesanato: contextualização e processos

O artesanato está presente no cotidiano do homem desde seus primórdios. Adveio primordialmente das necessidades de se alimentar, se proteger e se expressar, sendo um processo empírico (RUGIU, 1998 apud FREITAS, 2017). Sua história não é uma sucessão de novas invenções ou de novos objetos, mas uma série ininterrupta de mudanças. O artesanato pertence a um mundo anterior à distinção entre o útil e o belo, anterior ao desejo de particularismo e eternidade da arte, ou da devoção estética: sobreviveu a repúblicas e impérios, sacerdotes e guerreiros, suas raízes estão nas vilas, ruas e famílias (PAZ, 1988). O artesão nos defende da uniformidade artificial, não busca vencer o tempo, mas participar de sua corrente – e o faz por meio de repetições e variações imperceptíveis, mas genuínas.

Na Europa pré-industrial os ofícios do artesanato produziam uma vasta gama de utensílios de uso pessoal e de artefatos domésticos, ritualísticos e tantos outros, que possuíam uma elevada qualidade estética e eficiente funcionalidade. Os artesãos, camponeses e comerciantes sintetizavam a "não-elite", grupo que incluía ainda mulheres, crianças, pastores, marinheiros, mendigos e outros grupos iletrados. O artesão-mestre era proprietário dos conhecimentos técnicos, processuais e estéticos, bem como proprietário da oficina, ferramentas e matérias-primas, os quais, em diferentes níveis, eram socializados com os aprendizes em condições particulares de confiança (COSER, 2010; BATISTA, 2014; MACHADO; 2016). Esse domínio fortalecia econômica e politicamente os artesãos – que, para manter seu monopólio da venda em um mercado local, se organizavam em guildas ou corporações de ofícios, associações juramentadas de tradições e rituais próprios, que organizavam o trabalho e o lazer dos seus membros e

¹⁰ SOUZA et al, 2020; ver também SÁ et al, 2019.

garantiam proteção e assistência mútua em casos de infortúnio, assim como prerrogativas no mercado local (COSER, 2010; BURKE, 2010).

No contexto brasileiro, os indígenas, quando da chegada dos portugueses, já produziam artefatos diversos feitos com pedras, barro, madeira, castanhas, folhas de árvores, cabaças e – de modo ainda mais complexo – com a borracha e o algodão, produzindo cordões, cordas, peneiras, abanadores de fogo, cestas, gaiolas, objetos religiosos, redes de dormir; e dominavam especialmente as técnicas de manufatura da cerâmica, produzindo uma enorme gama de objetos rituais e utilitários (MALERBA e BERTONI, 2001 apud R. SILVA, 2018). Para o colonizador português, o trabalho manual era atividade indigna para um homem livre. Com a expansão da colonização do território brasileiro e a instauração do tráfico e escravização de populações negras, a escassa força de trabalho livre que se interessava pelo artesanato e a manufatura dissipou-se. Os negros escravizados passaram a executar as atividades artesanais de produção de bens. Quem era livre queria manter-se distante deste tipo de trabalho, e esforçava-se para eliminar as ambiguidades de classificação social que pudessem existir (CUNHA, 2005).

O desprezo pelos ofícios mecânicos, manifestado pelo colonizador, é que abrirá principalmente para os negros escravos uma gradual qualificação como artífices, que lhes possibilitará em muitos casos, ao longo do tempo, até comprar a própria alforria. Por outro lado, tem início a extraordinária contribuição com que gradativamente suas culturas vão enriquecendo a nova sociedade que aqui se forma. Essa contribuição vai refletir-se em vasto universo cujo arco abrange religiões, com rituais do corpo, culinária, indumentária, vocabulário, outras técnicas de construir e formas de habitar, bem como de cultivar a terra e relacionar-se com a natureza (FROTA, 2000, p. 30).

Portanto, é nesse desprezo ostentado pelos colonizadores que reside a base do preconceito contra o trabalho manual no país, inclusive e principalmente, daqueles que estavam socialmente mais próximos dos escravos: mestiços e brancos pobres, sendo esta também uma das razões pelas quais as corporações de ofícios não se desenvolveram no Brasil Colônia como em outros lugares. O Brasil adotou o sistema e a nomenclatura de trabalho das corporações de ofícios até o século XVIII, mantendo uma diferenciação entre ofícios mecânicos (alvenaria, olaria, marcenaria e outros) e ofícios artísticos (pintura, escultura, engenharia e arquitetura).

As corporações de ofício foram extintas oficialmente pela Constituição Liberal de 1824, e em 1872 foi adotada uma classificação que separava profissões liberais (incluindo a dos artistas), profissões manuais ou mecânicas (a dos artesãos) e profissões industriais e comerciais. A partir de 1920 essa nomenclatura foi por fim abandonada, e a designação Artes e Ofícios desaparece, refletindo o espírito da modernização desenvolvimentista que classifica os setores produtivos da economia em primário,

secundário e terciário; e identifica quatro setores básicos de produção: agricultura, indústria, comércio e serviços (R. LIMA, 2010).

Artistas e artesãos foram assim imergidos no interior da sociedade, sem reconhecimento formal, e passaram a ser vistos a partir de discussões polarizadas entre arte erudita e arte popular ou artesanato, sendo esta última definida por sua oposição ao erudito e reservada a um espaço de menor importância (ALEGRE, 1985 apud R. LIMA, 2010). Há nesta pretensa dicotomia oposições de classe subjacentes, representadas pela discrepância econômica e simbólica atribuída ao trabalho realizado por artistas (eruditos) e artesãos (populares), assim como certos mecanismos de dominação do modelo capitalista, que dissocia o trabalho intelectual e o trabalho manual (R. LIMA, 2010; ALEGRE, 1994).

Nesse ínterim, no contexto brasileiro, as transformações na vida socioeconômica e cultural do país, trazidas pela industrialização e pelo movimento modernista, são responsáveis pela renovação das ideias e reavaliação do passado artístico do país. No mesmo ano em que a Comissão Nacional de Folclore foi criada (1947), organizou-se no Rio de Janeiro uma mostra do Mestre Vitalino, que viria a ser conhecido como um dos maiores artistas-ceramistas do país. A visualização estética das figuras de barro representou não apenas uma mudança categórica e de mentalidade, mas a quebra de barreiras entre o popular e o culto - movimento este que ocorreu em ambos os sentidos, pois artistas "cultos" passaram a representar a vida cotidiana das camadas populares, e os artistas populares faziam sua própria síntese formal das transformações que presenciavam (FROTA, 2000).

Contemporaneamente existe uma variada gama de objetos que podem ser definidos como artesanato, hoje caracterizado como produto do fazer humano executado de forma manual, onde o ritmo de produção, a matéria-prima e a tecnologia empregadas são definidas pelo artesão (R. LIMA, 2010). Apesar de seguir designando um modo de se utilizarem os instrumentos de trabalho, o seu sentido também é construído na recepção, por intermédio de uma série de traços que são atribuídos aos objetos (CANCLINI, 1983).

Dentro da vasta gama do fazer artesanal contemporâneo, Sandra Lima (2011) esclarece que existem diversos tipos de artesanato. Destacamos aqui duas vertentes: o artesanato voltado para o mercado - cujo fazer é orientado para atender a um público urbano, sendo ditado pelas tendências da moda; e o artesanato de tradição - aquele feito em comunidades e que reflete a realidade local, cujo fazer é geracional e familiar. Para fins deste trabalho, usaremos como referência o entendimento de artesanato tradicional ou de tradição cultural, através da seguinte definição:

(...) remete ao conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições e incorporados à vida cotidiana, sendo parte integrante e indissociável dos seus usos e costumes” (BRASIL, 2010, p. 29)

Já o artesão pode ser entendido como

o trabalhador que de forma individual exerce um ofício manual, transformando a matéria-prima bruta ou manufaturada em produto acabado. Tem o domínio técnico sobre materiais, ferramentas e processos de produção artesanal na sua especialidade, criando ou produzindo trabalhos que tenham dimensão cultural (...) (BRASIL, 2010, p. 11).

Muitos artesãos dedicam-se exclusivamente a esta atividade, enquanto outros a mantêm como uma complementação de renda. No sistema tradicional de produção artesanal a técnica é repassada obedecendo a laços familiares ou a escolhas rígidas, no sentido de estar transmitindo também os seus segredos, dentro da tradição das antigas corporações de ofício (RUGIU, 1998 apud FREITAS, 2017; PAZ, 1988).

O processo de produção artesanal possui características específicas, que geralmente atravessam a diferenciação que possa ser estabelecida por materiais ou técnicas, tais como: (1) capacidade e autonomia do artesão de regular o seu próprio tempo de trabalho; (2) possibilidade de compartilhamento de tarefas junto à sua família e à sua comunidade e (3) local de trabalho vinculado ao ambiente doméstico (FREITAS, 2017). Como sistema produtivo, o artesanato se distancia das organizações empresariais tradicionais por estabelecer práticas de poder e hierarquia distintas destas. A oficina do artesão, devido às suas configurações de tamanho e capacidade, privilegia as formas democráticas de vida comunitária: sua organização é hierárquica, mas não autoritária, já que tal hierarquia está baseada não em poderes, mas em níveis de habilidade (PAZ, 1988).

Em termos mais amplos, o artesanato cumpre funções socioeconômicas, culturais e políticas. Socioeconômicas, através da sua capacidade de gerar emprego e renda para milhares de pessoas, pois é impossível incorporar toda população à produção industrial urbana e por seu papel na reprodução social; culturais, por expressar costumes e origens de uma comunidade, região ou país; e políticas, por seu desenvolvimento e manutenção fortalecerem a hegemonia e legitimidade do sistema político. Esses elementos explicam por que, apesar da massificação da produção de bens e do progresso econômico e tecnológico moderno, o artesanato subsiste e cresce, consolidando-se na sociedade pós-industrial como uma organização social participante de um cenário produtivo diferenciado (CANCLINI, 1983; H. SILVA, 2006): “essas forças tornam coeso um setor numeroso e ainda satisfazem necessidades setoriais ou de reprodução equilibrada do sistema” (CANCLINI, 2019, p. 238).

Contemporaneamente, o artesanato está inserido na categoria de produção associada ao turismo cultural, e vem passando por intervenções que visam a sua adequação aos parâmetros globais de qualidade e competitividade dos produtos (RAMOS, 2013). A organização comercial do artesanato apresenta uma frágil capacidade empresarial, de modelagem da produção, de comercialização e de conhecimento do mercado. Esses processos são desafios para o setor, pois geralmente não há preocupação com o conhecimento sistêmico de todo o processo produtivo (H. SILVA, 2006).

Ressalta-se que o artesão, como profissional inserido no mercado atual, é um vendedor de imagens, mas não detém conhecimento e nem competência para a construção desta imagem e, assim, assume uma posição de total dependência das tendências mercadológicas (RAMOS, 2013, p. 54).

A constituição do valor do produto artesanal é complexa e envolve distinções, a depender de qual ponto se observa. Para a comunidade, prevalecem o valor de uso e o valor cultural; para o mercado, o valor de troca; e para o turista, o valor estético ou cultural, a depender do seu referencial simbólico (CANCLINI, 1983).

Neste sentido, desenvolveu-se na atualidade um movimento de apropriação do artesanato por grifes de alcance nacional e internacional. A estratégia dessas empresas é fugir da imagem da produção em série, do produto massificado industrial, e associar-se à raridade ou ao menos à sua representação. Os produtos são disponibilizados em poucas quantidades, e advêm de lugares longínquos, cuja mão de obra utilizada foi aprimorada por gerações, construção discursiva que é embutida na sua precificação. Esse movimento é incentivado inclusive em nível governamental: "(...) a diretriz estatal aponta para a criação da figura do artesão-empresário que é amparado por algumas agências de fomento, que viabilizam a inserção do artesanato no mercado." (NICOLETTI, 2018, p. 15). Para os defensores desse discurso, o artesanato poderia assim se desenvolver de forma sustentável e se inserir com mais facilidade no cenário produtivo globalizado (RAMOS, 2013).

Há uma esmagadora desproporção entre os lucros que a modernização pode propiciar aos produtores e a perda cultural que sofrem em termos da organização familiar do trabalho, da propriedade comunal da terra e de outros suportes da sua identidade. A promessa desenvolvimentista de melhorar a condição dos artesãos tornando-os assalariados ou oferecendo-lhes um novo papel subordinado dentro de outro tipo de exploração, é uma variação pouco imaginativa de antigas manobras semelhantes (...) (CANCLINI, 1983, p. 139)

Porém para esse tipo de adaptação demanda-se do artesão uma série de habilidades e competências que fogem à esfera de sua função, aprendida no âmbito da tradição; e força interferências no seu processo produtivo, colocando-o em algum nível na

lógica da alienação do trabalho engendrada pelo capitalismo. Exige-se alterações de produção, ritmo de tempo, estética e local de produção que levam ao esfacelamento da capacidade que tem o ofício artesanal de construir relações, minam a criatividade, deseducam para a organização social e comunitária, destroem a relação dialética do artesanato com a cultura e separam o econômico do simbólico, ignorando que na urgência econômica e de subsistência reside também uma motivação cultural e de identidade (RAMOS, 2013; PAZ, 1988; CANCLINI, 1983).

Ricardo Lima (2011) reitera que no Brasil as interferências causadas por esse tipo de ação, que enseja colocar os artesãos no “mercado”, quando aplicadas à produção do artesanato tradicional costumam ferir radicalmente ou até mutilar muitas comunidades no seu fazer criativo, “apelando para o discurso da competência, a partir de um domínio de classe muito forte” (R. LIMA, 2011, p. 195) através da antiquada dicotomia entre o saber e o fazer, onde o técnico interventor dominaria o “saber” e o artesão apenas o “fazer”. Para o autor, o técnico externo não pode se colocar acima da produção criativa das comunidades: ele deve trabalhar junto a esses grupos como suporte para a produção dos objetos, auxiliando em atividades que não dominam ou que sejam demandadas pela realidade da inclusão no mercado regional, nacional ou global.

1.2 O Alto do Moura e seu artesanato no contexto contemporâneo

Figura 3: Pórtico de entrada do Alto do Moura

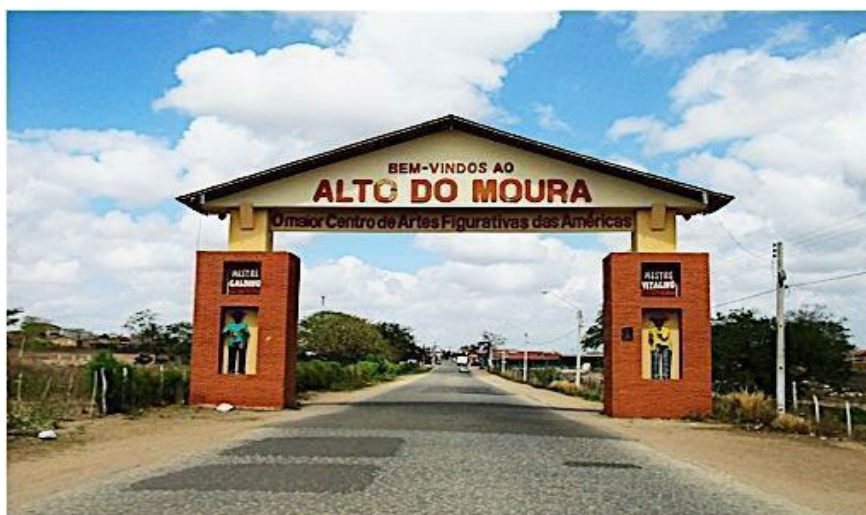


Foto: K. Soares. 2021

Ao final da década de 1990 o Alto do Moura já era um núcleo artesanal totalmente desenvolvido e consolidado do estado de Pernambuco, com uma volumosa produção e intensa circulação de turistas e atravessadores. De acordo com Sandra Lima (2001) e

Rocha (2014), essa configuração provocou novas mudanças na divisão da produção das peças que levou a diferentes formas de organização do trabalho, de comercialização da produção e de significados da arte. A partir disso, houve um reposicionamento dos artesãos do Alto do Moura em categorias hierarquicamente distintas, instaurando significados também distintos para os variados modos de produção das peças artesanais e demarcando limites entre a "arte figurativa" e o "artesanato decorativo", bem como entre "artesão" e "artista".

Na linguagem popular o termo "arte" se refere a ofício, atividade produtiva. Geralmente, quem o emprega está querendo se referir à sua ocupação principal, à profissão que exerce ou para a qual se sente habilitado. Isso, porém, não significa que nas camadas populares "artista" seja sinônimo de "trabalhador" – existe uma distinção a partir do seu nível de desenvolvimento técnico e competência na profissão que distingue o "artista" dos demais e traz consigo a ideia de notoriedade. Em termos de aproximação, o termo artista seria análogo ao de "mestre", representando o sujeito que alcançou o domínio de sua arte (ALEGRE, 1994):

(...) para o artista/artesão popular, cuja origem de classe é inequívoca, a arte é antes de tudo um fazer, em que o processo inovador da criação aparece embutido no trabalho, na produção. O caráter de mercadoria da obra não só é desejado como é uma condição de sobrevivência, já que ele tem necessariamente de viver do seu ofício (ALEGRE, 1994, p. 30).

O mesmo se dá com a palavra artesanato, que não faz parte do vocabulário popular, sendo na realidade uma denominação de origem europeia, vinculada a uma noção de estética de outras classes, porém de uma estética menor, ligada ao ornamental, ao gratuito e que aos poucos foi se vulgarizando entre as gerações mais jovens das classes populares. Para os produtores, a palavra "artesanato" é geralmente compreendida e usada de forma confusa, mas a diferenciação simbólica, de prestígio social atribuído a esta é clara em relação à arte (FROTA, 2000; ALEGRE, 1994).

A separação entre arte e artesanato ocorreu durante o renascimento, quando foi criada a figura do "artista" e esta foi se sobrepondo gradativamente à figura do artesão, seguindo a lógica moderna de separação entre mente e corpo e levando a uma supremacia do trabalho intelectual sobre o manual (BULHÕES, 1991; SENNET, 2019). Esse mesmo contexto teria feito surgir um "sistema das artes", que foi se estabelecendo a partir de um circuito de relações que envolvia artistas, mecenas e filósofos humanistas. Esse sistema "(...) impôs uma hierarquização que legitimava seu poder e a superioridade de seus integrantes e (...) uma dominação simbólica sobre os demais, excluídos desta participação." (BULHÕES, 1991, p. 30). O sistema das artes, apesar de ter sofrido profundas alterações ao longo do século XX, até hoje se mantém como um instrumento

de distinção, dominação e legitimação das classes dominantes, tendo seus conceitos e princípios amplamente reproduzidos em todas as camadas sociais.

No Alto do Moura, essa reprodução pode ser bem-vista no relato do artesão Manoel Eudócio (1931-2016):

Hoje a arte ela se resume assim ... que o artista tem o nome de artesão porque isso é artesanato, mas tem a diferença porque todos que trabalham é um artesão num sabe. Agora vamo dizê aquele que trabalha e que tem inspiração de... de novas peças, talvez, esse que é o artista, porque ele inventa, ele cria. E (...) o artesão não cria, todo artesão que cria, ele faz só aquilo (...) e fica (relato de Manoel Eudócio, 1999, extraído de S. LIMA, 2001, p. 105).

A arte figurativa e o artesanato decorativo no Alto do Moura são distinguidos pelos modos de produção: aquela é um modo individual, cada peça é singular e produzida por apenas um artesão; esta é um modo de produção em série, feita por vários artesãos, onde se produzem partes específicas e que utilizam de modo geral o torno elétrico. Essa distinção no modo de produzir é tomada como critério para o estabelecimento de uma hierarquia social e de legitimidade da tradição, e também como critério de exclusão e inclusão de sujeitos em determinados grupos dentro do território. O modo de fazer o barro tem implicações simbólicas sobre a organização e vida dos artesãos, que levam a um certo nível de prestígio social, de valoração econômica e simbólica das peças produzidas e, conseqüentemente, de ascensão econômica (ROCHA, 2014; S. LIMA, 2001).

Figuras 4, 5 e 6 – exemplos dos modos produtivos presentes no Alto do Moura: Figurativo, Decorativo e Utilitário





Fotos: K. Soares, 2021

Rocha (2014) considera que no Alto do Moura estabeleceram-se três categorias de profissionais do ofício: mestre, quase-mestre e artesãos. O posicionamento dos sujeitos nessas categorias geralmente é circunstancial, sendo acionado pela experiência de cada um e a partir da relação entre o artesão e seu modo produtivo, pela forma como o conhecimento é transmitido e pela qualidade criativa e técnica da sua produção.

Os mestres ocupam o topo da hierarquia social devido a sua importância sociocultural, tanto interna quanto externa ao grupo, simbolizando uma referência da tradição. Os quase-mestres são reconhecidos como pessoas importantes para o grupo, principalmente no processo de visibilidade fora do território. Alguns artesãos colocados nessa categoria têm reconhecimento como “mestres” por órgãos governamentais, mas

isso não significa ter respaldo do título na comunidade. Dentro do território, esses artesãos são legitimados como portadores da tradição e mantenedores do conhecimento em relação aos demais, mas são discípulos em relação aos mestres. Por fim, os artesãos, que estão na base da hierarquia, se compõem da grande maioria, são reprodutores de peças e dependentes de novas criações para lhes servir de padrão (ROCHA, 2014).

A partir das pesquisas de Rocha (2014) e S. Lima (2001) percebe-se que o maior diferencial entre mestres, quase-mestres e artesãos é a capacidade de criação. Os mestres produzem novas peças, são **criadores** – estéticos e técnicos, produzem não só novos modelos, mas ampliam e melhoram as técnicas de produção. No Alto do Moura os mestres mais notórios são: Vitalino, Galdino, Manoel Eudócio e Zé Caboclo. À época da pesquisa de Rocha (2014), o pesquisador identificou alguns artesãos como Marliete Rodrigues¹¹ e Elias Vitalino, por exemplo, que possuíam uma grande produção original e de inovação técnica que justificaria a ascensão deles à categoria de Mestre; porém apesar de terem grande reconhecimento dentro da comunidade e serem considerados como mantenedores da tradição, ainda não tinham ascendido a essa categoria na opinião da comunidade (ROCHA, 2014).

Figura 7: Severino Vitalino (1940-2019), trabalhando na Casa-Museu Mestre Vitalino



Fonte: Portal Artesanato de Pernambuco, 2021

Percebe-se também que a classificação nessas categorias se dá a partir da habilidade do artesão com a cerâmica figurativa, que é considerada hoje a produção artesanal “tradicional” do Alto do Moura. Portanto os mestres são aqueles que dominam

¹¹ Hoje, Mestra Marliete Rodrigues.

esse modo produtivo: eles encarnam o legado cultural do conjunto da comunidade, são os maiores expoentes da tradição construída, da história e da memória no território e responsáveis diretos pela sua ampliação e perpetuação.

Sobre essas distinções produtivas encontradas por Rocha (2014) e S. Lima (2001), a produção artesanal coletivizada (artesanato decorativo) podemos compreendê-la como uma “reelaboração heterodoxa” do modo produtivo original, feita por alguns artesãos no sentido de se adaptarem ao cenário contemporâneo, isto é, um modo produtivo que se desenvolveu na urgência econômica e social e que se firmou com o tempo.

Para Canclini (2019), nesse tipo de cenário se torna preciso observar como essa reelaboração é compreendida pelos artesãos, se em alguma medida ela pode ser fonte não apenas de prosperidade econômica, mas também de reafirmação simbólica. O que podemos visualizar a partir de Rocha e S. Lima é que este é um modo produtivo semi-industrial que está firmado no território, e cujo lastro se constrói em cima de demandas do mercado – vai ser produzido o que for solicitado e o que der maior retorno. Além disso, exerce funções sociais e econômicas importantes, pois emprega uma grande quantidade de pessoas.

Antes a gente trabalhava com trio, banda, volta da roça. Depois, que apareceu a boneca, dava mais dinheiro, paramos de fazer isso e começamos a fazer bonecas. (...) Os bonecos que Vitalino fazia, muita gente ainda continua fazendo. Mas, 90% eu acho que não faz mais o que ele fazia. Faz mais essa parte de boneca, outras coisas que foram, vieram depois dele. (...) A tradição, assim, é não parar nunca de produzir bonecos de barro. Seja de que tipo for, mas não pare de produzir. Não tem como parar, porque, logo quando começou era pouca gente. Hoje em dia, acho que, 70% do pessoal que mora no Alto do Moura trabalha com o barro (relato de Carlos Augusto, artesão, 2013, extraído de ROCHA, 2014, p. 63. Grifo do autor).

A produção em série é caracterizada pela divisão do trabalho, de sua “construção” à pintura: “(...) A fabricação de bonecas é o exemplo mais significativo, geralmente se compra o corpo pronto, e monta-se apenas a cabeça, os braços e os detalhes (...)” (SÁ *et al*, 2018, p. 7), podendo-se utilizar moldes para fabricação de grandes quantidades, e sendo a pintura executada por pessoas contratadas para esse fim. O artesão que trabalha com esse modo de produção é chamado por alguns de “montador”, devido ao modo como procede. A chegada desse tipo de peça na comunidade ocorreu no fim da década de 1990 e fez eclodir uma tensão entre os produtores do artesanato figurativo e aqueles que incorporaram a produção seriada em seu repertório. Para alguns artesãos, a produção seriada prejudica o trabalho criativo e rebaixa o valor das peças “tradicionais” (SÁ *et al*, 2018).

Figuras 8 e 9: corpo de bonecas e bonecas sendo montadas



Fonte: Sá et al, 2018

Já a forma produtiva do “artesanato figurativo” exibe aquelas características que a podem qualificar como artesanato de tradição: uma produção altamente personalizada, referenciada no território, obtida de forma geracional, relacionada aos modos de vida de quem a produz – é um fazer criativo, no qual os sujeitos depositam toda a sua percepção de mundo. Esse fazer tem uma alta capacidade de inovação técnica, estética e temática, capaz de referenciar e problematizar a realidade, o que faz dele um elemento muito poderoso na construção e/ou resgate da identidade, legitimação e valorização social de grupos e comunidades. De acordo com Sá *et al* (2018, p. 9), “(...) as peças autorais fomentam o orgulho e a criatividade do artesão que as fazem [sic], contribuindo para um tipo de reconhecimento relevante dentro e fora da própria comunidade”. Porém é uma forma de baixa capacidade de produção e de preço mais elevado, o que dificulta sua manutenção como elemento de subsistência do artesão no contexto contemporâneo.

Atualmente, a cadeia produtiva do barro no Alto do Moura funciona como uma grande indústria cerâmica, onde a Associação local administra a fonte de matéria prima e existem funções para todas as etapas. O barro é extraído e depois encaminhado para tratamento, sendo deixado no ponto de modelar; após isso é distribuído aos artesãos, que devem fazer sua solicitação via Associação.

Dentro da produção decorativa e utilitária, o pedido de feitura de peças é geralmente feito a um artesão, que terceiriza o trabalho de outros para dar conta do volume. Assim, é feita uma distribuição das tarefas: existem os artesãos que trabalham com o torno e fazem partes das peças, os artesãos que finalizam as peças, colocando os detalhes. Após isso as peças vão para queima, que também é terceirizada; e por fim são encaminhadas à pintura, que pode ser feita pelo artesão que finaliza ou por pessoas contratadas especificamente para esse fim.

Figuras 10 e 11 - fornos para queima das peças



Fotos: K. Soares, 2021

Como a produção da peça decorativa e utilitária é feita em grandes quantidades, geralmente o artesão vende suas peças a atravessadores. Dentro da produção figurativa, a modelagem das peças é inteiramente feita pelo artesão autor da peça, que terceiriza o processo de queima, mas geralmente se encarrega da pintura; e a venda é direta do autor da peça para o cliente.

Essa dificuldade de manutenção econômica com o artesanato tem dado ensejo a uma tensão entre o patrimônio herdado e a atividade da cadeia produtiva do barro no território, sendo identificadas algumas questões que interferem, desestruturam e ameaçam a continuidade do ofício figurativo. Sá *et al* (2018) pontuam que a concorrência predatória que emergiu na busca pela sobrevivência no ofício vem desestruturando a relação comunitária e o compadrio que historicamente fizeram parte da comunidade. Para os pesquisadores, a competição e concorrência que sempre existiram no território tomaram os moldes da prática de mercado do século XXI.

Uma segunda questão é a problemática do escoamento da produção e a atuação dos atravessadores, bem como a dependência do artesão em relação a estes. Essa dependência foi identificada em S. Lima (2001), Rocha (2014), Sá *et al* (2018, 2020) e Sousa *et al* (2020). O atravessador costuma interferir fortemente no cotidiano da atividade, impactando a manutenção simbólica e econômica do ofício. Observou-se que de maneira geral o artesanato é tratado como *commodity* pelo atravessador, que ignora totalmente a dimensão simbólica da produção e exige anonimato das peças produzidas (SOUSA ET AL, 2020).

Além disso, o escoamento da produção da comunidade se concentra em sua maioria nas mãos dos atravessadores e compradores de atacado, responsáveis por cerca de 70% do volume de peças vendidas. Com este nível de concentração de compra,

estes constroem junto ao artesão uma relação de dominação, auferindo grandes lucros, mas mantendo os baixos preços das peças. Muito do poder dos atravessadores advém do fato de que as vendas das peças se dão de forma sazonal, então para garantir a renda para o sustento, o artesão se submete. O artesão tem ainda dificuldade em desenvolver competências necessárias para a eficaz agregação de valor de mercado a seus produtos, e a midiaticização necessária para dotar o produto de um valor foge completamente ao seu controle (RAMOS, 2013) – o que o expõe aos interesses do mercado e à dependência do intermediário (SÁ ET AL, 2018).

A dificuldade de manutenção leva invariavelmente a um sentimento de desvalorização simbólica do ofício por parte dos artesãos: para eles o Alto do Moura não é devidamente valorizado pela sua produção cultural, seja pelos entes públicos ou pela população local.

Olha a gente procura mostrar pra eles o lado do nosso trabalho (...), porque a gente mostra pra eles (os compradores) o valor da nossa arte (...) explica pra eles, porque às vezes eles chegam aqui e falam - Olha mais a gente viu ali de um preço, de um valor. Aí a gente tem que explicar pra eles o porquê aquele preço, o porquê aquele valor, porque a mercadoria é de uma forma e a nossa é de outra (relato de Jenilda, 2001, extraído de S. LIMA, 2001, p. 106).

(...) porque não é valorizado esse trabalho, aí eu nunca tive interesse, eu via que só tinha futuro pra quem compra e revende pra outras pessoas, porque aqui não é tão valorizado como era pra ser, nem os filhos de Vitalino, que foi o fundador do Alto do Moura, tá recebendo valor nesse trabalho, que era pra ser bem mais valorizado (relato extraído de SÁ ET AL, 2019, p. 7).

Essa desvalorização é visualizada pelos artesãos pela falta de divulgação da produção, vácuo de apoio público à atividade e apropriação do valor simbólico dos seus mestres por “setores econômicos e organizações de natureza pública ou privada que nada têm a ver com artesanato na cidade” (SOUSA ET AL, 2019, p. 7). As iniciativas do setor público se orientam sobremaneira pela questão turística e no incremento da comercialização do artesanato. Sousa *et al* (2020) salientam que apesar de existirem investimentos em turismo na comunidade, a própria comunidade não enxerga o turismo feito no território como um “turismo cultural”, pois este não valoriza a atividade artesã, concentrando-se apenas em eventos realizados no local – em especial a festa de São João, que atrai milhares de turistas, em sua maioria jovens que não consomem o artesanato.

Uma outra iniciativa do poder público local no sentido de incrementar o desenvolvimento da produção artesanal se realizou via SEBRAE. A ação concentrou-se no aprimoramento, gestão da produção, comercialização e em estratégias de mercado. O trabalho ocorreu via consultoria técnica, com a participação de *designers* para

desenvolvimento de estratégias de embalagem e "orientação dos estilos das peças"; porém a iniciativa não foi bem recebida pelos artesãos, que pontuaram a falta de diálogo e a imposição de políticas públicas distantes da realidade local. Para os artesãos, o SEBRAE "(...) quer empresário, ele não quer artesão" (SOUSA ET AL, 2020).

Canclini (1983, p. 80) pontua que "a ausência de uma visão global – econômica, social e cultural – é a causa do fracasso das políticas voltadas para o artesanato (...)". Para o autor, políticas públicas que se concentrem apenas em modernizações técnicas, com objetivo de melhorar a qualidade dos produtos e otimizar o processo de trabalho, são práticas que estimulam a cisão entre os indivíduos e sua comunidade, pois tendem a ignorar a dimensão simbólica e social da produção artesanal, os modos de produzir e as formas de sociabilidade comunitária, modificando o vínculo entre os artesãos e seus produtos. Observa-se, então, que a valorização do artesanato no Alto do Moura demandaria políticas públicas específicas, capazes de compreender a riqueza artística originária dessa comunidade, sem, no entanto, preterir todos os aspectos sociais e econômicos que se colocam sobre a atividade no território.

1.3 Figurativo, um ofício em risco

A produção figurativa é o campo de maestria do ofício artesão do Alto do Moura, é um modo produtivo que exige o desenvolvimento de habilidades muito apuradas para ser executada e permite maior complexificação técnica e temática na produção das peças. A imaginação e a simulação possíveis a partir da modelagem figurativa permitem ao artesão se apropriar da realidade e construir novas interpretações das suas condições históricas, sociais e culturais.

O artesanato figurativo sofreu ao longo dos anos diversas modificações: desde a pintura e outras inovações implantadas ainda na década de 1950 – como o uso de arames para sustentar as peças ou no seu acabamento – até às miniaturas. Esses refinamentos técnicos, além das ampliações temáticas, evidenciam o crescente esmero dos artesãos com a qualidade final de seus produtos, a necessidade de sempre surpreender – especialmente os colecionadores – e a busca de alguns artesãos na construção de um estilo próprio. Esses movimentos vêm resultando na criação de cenas do cotidiano, cada vez mais elaboradas e realistas; e na abordagem, por parte dos artesãos, de temas e discussões que acontecem em nível global.

Figuras 12 e 13 - produção figurativa do Flor do Barro



Fonte: Flor do Barro, 2021

Isso só é possível porque o artesanato figurativo tem características que permitem aos artesãos elevar os níveis de reflexão e imaginação a ponto de transfigurar a realidade para transmitir determinadas emoções, sentimentos e pontos de vista, permitindo o aprimoramento da leitura subjetiva da realidade que já era feita. Isto os tem levado a ampliar a percepção do figurativo como forma de expressão artística – percepção esta que não é nova: já existia na época dos primeiros bonecos de Vitalino, o que seu título de “artista popular do Nordeste” deixava bem evidente.

Na atualidade, entre os artesãos que mantêm a produção figurativa há uma crescente conscientização do seu valor cultural, social, histórico e da sua singularidade plástica – o que justifica suas preocupações com a manutenção da técnica e incentivam movimentos preservacionistas nesse sentido, como retrata o relato da Mestra Marliete Rodrigues:

No meu ponto de vista acho que [o figurativo] é mais arte, porque boa parte dos artesãos que estão ligados a essa coisa do tradicional, da preservação do tradicional, que é muito importante, mas eu sempre digo, criar, mudar, criar estilo próprio, mas não fugir das nossas raízes, não fugir da nossa coisa bonita, que foi desde o início do mestre Vitalino, criar, representando a nossa região, nosso nordeste, nossa vida cotidiana, nosso folclore, o religioso, se tem muita coisa ainda pra criar

né? (...) Essas pessoas que tão nessa ligação, nesse cuidado assim, eu vejo que tá sendo mais arte. (Mestra Marliete Rodrigues, em entrevista realizada em 08/10/2021).

Figuras 14 e 15 - Peças da exposição O Grito do Povo, de 2019



Fotos: K. Soares, 2019

Figura 16 - peça da artesã Margarida retratando a solidão do sertanejo na pandemia



Foto: K. Soares, 2022

A mestra ainda destaca que para subsistência do figurativo, além do esforço pela manutenção das raízes é necessário o constante aprimoramento do artesão em seu trabalho e que foi muito importante para a manutenção financeira dos artesãos que trabalham com o figurativo a FENEARTE.

A Feira Nacional de Negócios do Artesanato (FENEARTE), teve sua primeira edição no ano 2000 e hoje é considerada a maior feira de artesanato da América Latina. Nos últimos anos se consolidou como um dos mais importantes eventos catalisadores da cultura popular no país, tendo se tornado lugar de relevância não apenas comercial, mas também cultural, em que artesãos, comerciantes e colecionadores desenvolvem redes de contato e refletem sobre a atividade.

No evento dois espaços se destacam: o Salão de Arte Popular Ana Holanda, criado em 2005 e o Salão de Arte Popular Religiosa, criado em 2016. Ambos são espaços de premiação onde artistas de todo o país podem submeter seus trabalhos, que passam por um curador especialista e podem ser selecionadas para ir a julgamento. Os salões de artes do evento se firmaram como instâncias de legitimação para os artesãos do Alto do Moura, sendo hoje a principal vitrine para a produção figurativa da comunidade.

Quando observamos a riqueza da produção artesanal do Alto do Moura é muito fácil perder a noção que o artesanato é também uma atividade econômica, fonte de renda

para milhares de pessoas, caracterizando-se, portanto, como forma de subsistência social e de resistência cultural (KELLER, 2014). É desse conflito entre subsistência e resistência que tem origem a crise de continuidade que vive a produção figurativa do Alto do Moura.

O ponto de crise mais citado pelos entrevistados é a dificuldade de repasse do ofício artesão às novas gerações. Foi unânime a constatação de que os mais jovens não têm interesse em se manter ou mesmo aprender o ofício, havendo um forte movimento de migração do figurativo para os outros modos produtivos ou de completo abandono do ofício.

(...) hora, se eu tenho uma indústria, junto de onde eu moro e vai me dar o retorno financeiro, mensal certo, se é de fazer uma peça de barro e esperar que alguém venha e compre, eu prefiro o emprego (...) Aquele parque industrial [que fica ao lado ao Alto do Moura] na minha visão, ele tem um impacto muito forte (...) E as novas gerações querem isso, querem inovar, querem ganhar dinheiro (...) [Amélia Campello, Diretora do Museu do Barro, em entrevista realizada em 26/03/2021].

(...) Os jovens da comunidade, alguns aceitam bem [aprender a técnica figurativa], porque tem já o incentivo do pai e mãe que já faz o barro, outros não se interessam, querem estudar e seguir carreira, porque o barro não tem retorno financeiro, quase não compensa mais (...) [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 30/06/2021].

Como pontuam Sá *et al* (2019), apesar de ainda existir interesse na atividade cerâmica de modo geral, com um forte vínculo emocional com o ofício, além do fato do artesão continuar a gozar de uma posição diferenciada dentro da comunidade, “(...) a dificuldade de geração de renda por meio do artesanato funciona como gatilho incontornável à busca por novos rumos” (SÁ ET AL, 2019, p. 6), não sendo raro que as próprias famílias incentivam a saída dos jovens do ofício:

Eu quero que eles aprendam a fazer a peça que o pai deles faz, mas que eles sejam artesãos não, eu quero alguma coisa melhor pra eles, melhor mesmo pros meus filhos... Quero que eles estudem, façam faculdade e escolham o que eles querem fazer entendeu? Eu não quero que eles façam meu gosto, quero que eles façam o gosto deles, mas que seja algo melhor pra eles [relato de ART extraído de SÁ ET AL, 2019, p. 8].

(...) eu tenho um filho que sabe fazer, mas tá no Recife e Driele (filha) sabe fazer também, mas tem outro emprego fora, mas se ficar desempregada ou não, ela sempre faz alguma no barro, nunca deixa, de vez, pra abandonar o barro, entendeu? (...) tá meio difícil uma nova geração no barro, porque muita gente hoje corre do lugar, vai pras capitais, outros viram doutor (...) [Artesã Ivonete em conversa realizada em 09/11/2020].

Esse movimento também se encontra no seio das famílias “tradicionais” do Alto do Moura, que hoje concentram quase toda a produção figurativa do território. De acordo com Helton Rodrigues, presidente da ABMAM e neto do mestre Manoel Eudócio, o que se vê é que

(...) a partir de netos e bisnetos dos mestres, vem essa questão, das pessoas fazer as peças decorativas, estudar, eles querem emprego (...) hoje são poucos os netos e bisnetos desses mestres que querem dar a continuidade [ao ofício], eles querem fazer faculdade, querem ser advogados, querem ser médicos (...) [Helton Rodrigues, presidente da ABMAM, em entrevista realizada em 10/08/2021].

Esse primeiro ponto de crise está intimamente ligado ao segundo. Como já dito, por conta da dificuldade de manutenção de uma renda contínua e quando o artesão não tem por opção sair do ofício, ele opta por atuar em um modo produtivo mais rentável. E dessa forma, nos últimos anos tem-se observado um crescimento exponencial da produção decorativa. De acordo com Sá *et al* (2018), cerca de 80% dos artesãos do Alto do Moura trabalham com o artesanato decorativo e alguns dividem seu tempo entre o decorativo e a produção autoral de peças (artesanato figurativo), muitas vezes com a produção decorativa funcionando como lastro financeiro principal.

Reiteramos que o artesanato decorativo tem seu ritmo e forma demandados pelo mercado, sendo um modo produtivo semi-industrial, em que a peça é a mais montada (como um quebra-cabeças em que as partes já estão prontas) que modelada. A problemática desse modo produtivo é que ela limita o aprimoramento técnico dos artesãos e a apropriação e elaboração da realidade cotidiana, assim uma parte significativa da capacidade de desenvolvimento técnico, social e cultural trazida pelo artesanato é perdida. Isso é bem demonstrado na fala da artesã Carmélia:

(...) tem muitas pessoas que trabalha aqui, eu acho assim, que um artesão é aquele que ele pega o barro e faz, porque tem um monte de gente, que trabalha no barro, mas pega o corpo já formado (...) aí pega um bolo de barro, na fôrma, faz o rosto (...) no torno eles faz o corpo e na fôrma eles faz as partezinhas, aí bota os braços, aí diz, “eu sou um artesão” (...) mas se você chegar e dizer “você vai fazer essa peça aqui”, não sabe, tá entendendo? (...) existe muita gente que trabalha [como artesão tradicional], mas tem essa parte, de gente que só sabe montar, mas diz que é artesão (...) a gente não pode discriminar né? [Artesã Carmélia em entrevista realizada em 19/05/2021].

O relato acima deixa explícito que pode haver algum nível de limitação no desenvolvimento do saber-fazer de um artesão que trabalha com apenas esse modo produtivo. Apesar dessa opinião ser controversa entre os entrevistados para esta pesquisa, podemos inferir que até certa medida os moldes e o torno, a depender de como são utilizados, podem inibir o aprendizado pela repetição e a impregnação da mente pelo fazer, abortando assim o aprofundamento, o amadurecimento e a cristalização do conhecimento (SENNET, 2019).

Sennet (2019, p. 98) comenta que o maior dilema do moderno artífice-artesão é a máquina: “na história econômica do trabalho manual qualificado, a maquinaria que começou amistosamente muitas vezes acabou como inimiga”. Para o autor, o maior risco

da máquina é que sua má utilização pode diminuir a compreensão mental dos seus usuários sobre as formas e etapas necessárias para executar o trabalho. Assim, nesse modo produtivo a equação pensar e fazer, característica do ofício artesanal, fica incompleta, pois o pensar é quase inteiramente retirado, ficando apenas o fazer. O artesão que trabalha apenas com esse modo produtivo consegue chegar a um resultado satisfatório, mas provavelmente não compreende o processo para alcançar esse resultado (SENNET, 2019). Porém, como já dito, esse modo produtivo tem uma importância central na subsistência dos artesãos e é elemento estruturante na construção e manutenção da cadeia produtiva do barro no território. Muito provavelmente, a cadeia produtiva do barro no Alto do Moura não existiria nos moldes e tamanho que tem apenas a partir da produção figurativa. A ideia não é demonizar o esse modo produtivo, mas deixar claro que, apesar da sua importância econômica, ele pode representar a longo prazo uma desestruturação do saber e do fazer, desse todo que constrói o artesanato, tão bem representado pelo figurativo.

Ademais, é preciso destacar que a produção decorativa representada pelas “bonecas”, é em grande medida “importada”; e que sua produção massiva impacta a visualização do que seria a identidade do artesanato do Alto do Moura. A Diretora do Museu do Barro de Caruaru (MUBAC), retrata essa preocupação:

(...) o trabalho de Vitalino é retratar as cenas do cotidiano (...) uma cerâmica figurativa retratando as cenas do cotidiano, então o que acontece, quando o turista chega, e principalmente com essa invasão que houve dessas bonecas, que veio de minas gerais (...) essas bonecas é vendável [sic], e o que o artesão precisa é vender, então quando tive contato com as meninas [que hoje compõem coletivo Flor do Barro] (...) isso já faz uns 8 anos [2013], elas falando da vontade da gente preservar essa arte deixada por Vitalino, porque senão o Alto do Moura vai virar só uma arte decorativa e a gente vai perder a verdadeira identidade do Alto do Moura (...) quando o turista vem, ele quer levar algo que represente Caruaru, mas que não é nossa identidade [as bonecas], então isso causa um impacto, mas o artesão quer ganhar dinheiro (...) [Amélia Campello, em entrevista realizada em 26/03/2021].

Como se percebe, no cerne das ameaças de abandono e substituição que hoje vem sofrendo o artesanato figurativo estão questões econômicas, de manutenção e desenvolvimento da vida. É mister ter a clareza que o Alto do Moura é na atualidade um bairro urbano integrado a Caruaru e onde as novas gerações tem um leque de variadas oportunidades pessoais e profissionais. Portanto, não se pode esperar que o jovem da comunidade permaneça na atividade artesanal quando esta não consegue prover o seu sustento básico, e quando ele pode ter acesso a outras atividades que podem lhe dar uma vida mais confortável. E isso, como deixam claro algumas falas das artesãs, não é esperado nem incentivado.

(...) Eu sempre vivi da minha arte, eu digo sempre o seguinte, viver da arte é difícil, porque a gente não tem segurança, nem aposentadoria, você adocece, você não tem um seguro de nada, mas os jovens hoje eles não querem viver de arte, mas eu sempre incentivo pelo seguinte, você pode fazer, estudar, pra ser alguém, ter seu emprego, profissão, mas também aprender a arte (...) [Artesã Nicinha em entrevista realizada em 18/05/2021].

Mas em contrapartida, deseja-se e espera-se que os vínculos com o legado da comunidade não sejam perdidos. Por isso a necessidade de incentivo ao ofício, o apelo ao resgate e difusão da história da comunidade, à valorização do ofício e da sua produção figurativa como elementos referenciais da cultura. Porque ser artesão não exclui ser qualquer outra coisa. O presidente da associação local destaca ainda que caso não haja mobilizações para manutenção do ofício figurativo dentro do Alto do Moura, em algumas décadas ele terá desaparecido completamente. As artesãs do Coletivo Cultural Flor do Barro compartilham essa opinião, sendo no sentido de preservação que se estabelecem suas demandas e ações – como veremos a seguir.

CAPÍTULO 2

AS MULHERES E O BARRO NO ALTO DO MOURA

Como se viu, a subsistência pelo artesanato se tornou uma questão de extrema relevância que atravessa o Alto do Moura, impactando fortemente a manutenção do ofício para as gerações futuras e instalando uma crise na identidade e na construção simbólica da produção das peças. Porém, diante das dificuldades, emergiram esforços comunitários para manter a tradição local, que vêm sendo encabeçados principalmente pelas mulheres. Iniciaremos esse capítulo abordando a invisibilidade da mulher no contexto da produção artesanal do Alto do Moura. A seguir, trataremos das atividades e mobilizações do Coletivo Cultural Flor do Barro, grupo formado apenas por artesãs, pontuando como seu trabalho e engajamento vêm afetando a dinâmica da atividade artesanal da comunidade.

2.1 As mulheres e a produção artesanal: uma relação invisível

Apesar de ter sido em sua origem uma comunidade rural, a atividade cerâmica no Alto do Moura sempre foi um importante lastro financeiro para as famílias. Tida como uma atividade essencialmente feminina, era “natural” que apenas as mulheres continuassem a produção cerâmica na vida adulta: aos homens era destinado o trabalho na agricultura ou nas olarias de tijolos da região.

O trabalho cerâmico artesanal era geralmente realizado dentro das próprias residências, instituindo-se *a priori* como um trabalho “doméstico”, muitas vezes coletivizado com os demais membros da família, incluindo-se as crianças. A produção utilitária e de brincadeira, como era realizada dentro de casa, não necessariamente era tida como atividade produtiva, mas como uma extensão intrínseca das atribuições dos membros da família para complementar a renda. A modificação mais importante trazida pela chegada de Vitalino ao Alto do Moura foi que o ofício cerâmico artesanal, antes visto como atividade feminina, passou a ser alvo de interesse também dos homens - que concentraram seus esforços na produção dos bonecos. Já as mulheres de modo geral mantiveram-se na produção de cerâmica utilitária e de brincadeira.

O desenvolvimento da produção cerâmica figurativa no Alto do Moura se deu de forma bem lenta. Em pesquisa realizada entre 1959 e 1961, Renato Miguez (1970) contabilizava cerca de 30 artesãos trabalhando a partir das técnicas e temáticas apresentadas por Vitalino: o ambiente do nordeste, seu cotidiano, seus problemas sociais, suas festas folclóricas - e já se identificava o surgimento de artesãos com estilo temático e técnico próprios, com formas antropomórficas e temas religiosos, por exemplo. Entre os nomes identificados por Miguez encontravam-se os de alguns homens, hoje reconhecidos como mestres no ofício, como Zé Caboclo, Manuel Eudócio, José

Rodrigues e Severino dos Anjos; e de algumas mulheres: Dona Ernestina, Berenice da Silva, Nerine Maria e Maria Vitalino¹², cujos nomes foram esquecidos.

Entre as mulheres, nesse contexto destaca-se o caso de Dona Ernestina Antônia de Oliveira (1919-2013). Natural do Alto do Moura, Ernestina nasceu em 1919 e aprendeu o ofício do barro aos sete anos, com a sua mãe, que era louceira. Miguez (1970) registrou sua introdução ao artesanato figurativo como tendo ocorrido em 1954. Ela e o marido tinham uma relação estreita com Mestre Vitalino e a artesã aprendeu a fazer os calungas observando o compadre, como ela mesma explica neste relato apresentado por Mello (1995 apud Vitorino, 2013):

(...) Aí a gente quando tinha fuga, às vez no sábado, à tarde, gostava de ir lá, prestava atenção, olhava. Eu mesmo aprendi assim. Quando chegava em casa, eu digo vô tentá, vê se faço qualquê coisa daqueles boneco. Aí começava, atentando e ajeitando... Eu tinha um cunhado que negociava pra Garanhuns. Eu dizia, os primeiro eu num boto aqui em Caruaru porque é aprendiz, né? Meu cunhado levava pra Garanhuns e lá vendia tudinho. Aprendi, mas comigo mesmo em casa, comigo mesmo (...).

As criações de Dona Ernestina tinham a temática tradicional do artesanato do Alto do Moura e retratavam a vida cotidiana da região, como o pescador, os retirantes, os cangaceiros e o dentista; eram negociadas por ela mesma na feira de Caruaru ou repassadas para atravessadores que as revendiam fora da cidade. No início da constituição do núcleo artesanal figurativo a participação das mulheres era bem rara. Dona Ernestina foi a única mulher que conseguimos identificar que se dedicava de maneira integral ao figurativo: em sua maioria, pelos relatos colhidos para essa pesquisa, mesmo após a introdução da técnica figurativa no Alto do Moura, as mulheres se mantiveram de modo geral na cerâmica utilitária e de brincadeira.

(...) meu pai trabalhava em olaria de tijolo comum, mas ajudava a fazer a louça e fazia algumas peças (...) mãe fazia de tudo, cavalinho, boi, panelinhas, só não aprendeu a fazer boneco, porque era mais difícil de vender (...) [Artesã Ivonete, em entrevista realizada em 25/05/2021].

(...) a minha mãe até que fez no início uns bonequinhos, mas ela só se identificou com os joguinhos de panela, passou a vida toda, até os 85 anos, fazendo os brinquedinhos (...) ela pintava, tinha tempo quando tinha encomenda maior e nós os filhos e todo mundo ajudava o meio pai na pintura, aí ela também pintava, mas não seguiu nos bonecos não (...) [Artesã Socorro, em entrevista realizada em 14/05/2021].

Um das explicações é que, apesar da cerâmica utilitária ser um produto de baixo valor agregado, era de mais fácil venda que os calungas, que eram peças mais elaboradas e, portanto, mais caras. Uma outra explicação é que o labor do figurativo é muito mais lento e demorado, com alto nível de detalhamento e acabamento mais delicado que outros tipos de peças; para as mulheres que tinham que conciliar o

¹² Não é parente de Vitalino, porém usa esse nome por ser do seu pai.

artesanato com as atividades domésticas e parentais, a atividade poderia se mostrar um desafio.

É necessário lembrar que a imputação obrigatória do trabalho reprodutivo às mulheres implica em menor acesso destas ao tempo livre e à renda, ao mesmo tempo que libera os homens para que se engajem no trabalho remunerado e em atividades sociais, políticas e culturais de forma mais ampla. É importante destacar que o trabalho remunerado é fonte de autonomia, de acesso aos bens econômicos e culturais e meio de promoção e desenvolvimento dos sujeitos como atores sociais com inserção individual e coletiva, o que influencia as possibilidades de participação dos indivíduos na esfera pública e os padrões que essa participação assume (BIROLI, 2016).

Esse quadro sofre alguma alteração a partir de meados da década de 1960, quando a primeira geração após a chegada de Vitalino começava a aprender a moldar o barro; isso porque as crianças eram introduzidas pela cerâmica de brincadeira e rapidamente evoluíam para a cerâmica figurativa, como se evidencia nos relatos colhidos para esta pesquisa.

A gente aprendeu brincando, mãe nunca disse “senta aqui e vai fazer”, mas se a gente tava perto dela e ela tava fazendo, então a gente aprendeu (...) a gente brincava com barro (...) eu fazia esses cavalinho de barro, pequeno, boizinho, aí quando fui crescendo mais eu aprendi a fazer os bonecos (...) [Artesã Ivonete, em entrevista realizada em 25/05/2021].

Os meus irmãos homens sempre trabalhava na roça e começaram mais tarde, que nós as mulheres, nós ficávamos em casa, ajudando a mãe nas tarefas de casa, mas o tempo todo, desde os 6 anos, quando chegava da escola já ia pegar no barro pra fazer brinquedos, depois já no interesse de ganhar dinheiro (...) com uns dois anos que eu fazia, já comecei fazendo os bonecos (...) [Artesã Socorro, em entrevista realizada em 14/05/2021].

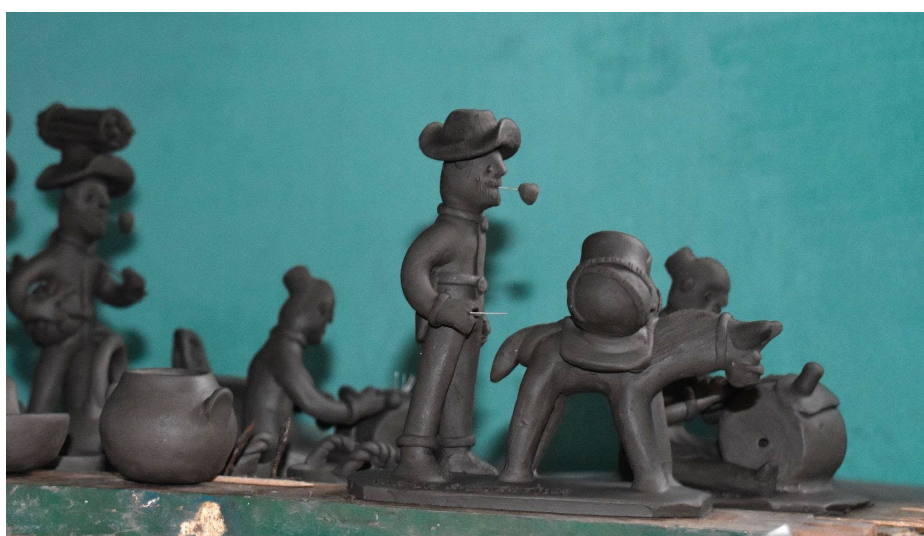
(...) Desde 7 anos, que eu comecei fazendo os cavalinhos, que meu avô levava pra feira e vendia (...) Depois, quando tava com uns 10 anos, comecei fazendo umas miniaturas, Socorro quem começou fazendo, eu fazia muito reisado, maracatu (...) [Artesã Carmélia, em entrevista realizada em 19/05/2021].

O que se percebe pelas entrevistas realizadas é que passou a existir uma grande adesão das mulheres à modelagem da cerâmica figurativa, exatamente porque elas eram introduzidas na técnica desde a infância; entretanto a adesão feminina não significou que elas tiveram as condições de capitalizar essa produção para si mesmas.

A morte precoce de Vitalino em 1963 representou o início da consolidação do núcleo artesanal; e os filhos (homens) e discípulos (homens) do Mestre passaram a capitalizar a produção figurativa do território através de participação em exposições, feiras e espaços nas diversas mídias. Dos homens contemporâneos a Dona Ernestina Oliveira todos se tornaram artesãos notórios, alguns mais que outros; entretanto a vasta

e volumosa produção de Dona Ernestina só foi “descoberta” ao final da década de 1990 – e apenas mais recentemente ela foi reconhecida como mestra na comunidade. Nesse mesmo contexto, seguiu-se a produção da sua filha, também de nome Ernestina, hoje uma das mais antigas artesãs em atividade no Alto do Moura. “Miúda” como é chamada na comunidade, produz desde a infância, sendo considerada a principal sucessora da Mestra Ernestina, porém seu vasto trabalho de refinado acabamento não lhe conferiu reconhecimento e visibilidade na comunidade.

Figuras 17 e 18 - Ernestina Filha, a “miúda” e sua arte



Fotos: K. Soares, 2021

Uma exceção nesse conjunto foi o caso de Marliete Rodrigues, filha do Mestre Zé Caboco. Diferentemente das demais mulheres da comunidade, a artesã conseguiu romper a bolha da invisibilização imposta às mulheres, sendo alçada ao título de mestra na comunidade.

Figura 19 - Mestra Marliete Rodrigues



Fotos: K. Soares, 2021

A Mestra Marliete iniciou-se na arte figurativa ainda criança, mas sua trajetória pessoal começou a se desenvolver aos 16 anos. Após o falecimento do pai em 1973 e diante da necessidade de ajudar no sustento da casa, ela passou a produzir peças e a também vendê-las, primeiramente na feira de Caruaru e depois nas feiras da Região.

Dona de muita criatividade e curiosidade, passou a desenvolver um estilo próprio que começou a chamar a atenção, sendo então convidada a participar de feiras em cidades mais distantes e em outros estados. Em 1983 fez sua primeira viagem a convite do governo do estado, como representante da arte do Alto do Moura. Após isso, e com o aprimoramento da sua técnica e o desenvolvimento das miniaturas – sua marca registrada – se tornou figura permanente em ações de divulgação dos órgãos públicos. Marliete destaca que a ela só foi permitida essa evolução e desenvolvimento por ser solteira.

(...) aí veja só, Carmélia [irmã] na época [do falecimento do pai] já tinha um namorado, tava se preparando pra casar e com pouco tempo Carmélia casou (...) aí vem filho, vem marido.... agora não, as mulheres têm muita liberdade, sai, mesmo com marido e com filhos, mas naquela época, não. Não saía muito (...) Socorro [irmã] também, coisa de 3, 4 anos depois ela casou e eu não casei logo, eu demorei muito, arranjava um namorado, mas quando eu via que ia mudar muito alguma coisa da minha vida, eu desistia...assim, sair do meu lugar, deixar de fazer isso e

aquilo por causa de um casamento eu não vou [Mestra Marliete, em entrevista realizada em 08/10/2021].

(...) me casei com 35 anos. Esse tempo todo que passei solteira, morando com mamãe, com Leninha, minha irmã que é solteira, foi surgindo as coisas, fui criando, fui inventando, pecinhas diferentes, aí as pessoas passaram a observar o que eu fazia, que tava mudando, criando um estilo próprio e começaram a me convidar (...) como minhas irmãs se casaram e depois foram ter filhos e o marido também não aceitava “ahhh, você não deixar menino com os outros pra ir pra tal lugar”, eles não aceitavam [Mestra Marliete, em entrevista realizada em 08/10/2021].

Além disso a artesã evidencia como a ampliação de seus horizontes através da participação em feiras e exposições foi importante para o aprimoramento do seu estilo, do seu desenvolvimento profissional e da consciência do seu valor como artista:

(...) Outra coisa, essas viagens nunca foi coisa pra que eu pudesse ter aquele monte, que desse uma vantagem grande financeira, mas o lado de conhecer, de eu ver que eu melhorei muito meu trabalho depois que eu comecei a viajar, observar as coisas, os lugares, tudo que a gente encontra de muito bonito, é uma inspiração. Aí, eu senti que eu melhorei mais no trabalho, passei a ter esse cuidado de tá sempre criando, melhorando, foi de viajar, sair pro mundo (...) e você percebe o valor que você tem lá fora, o carinho, a atenção (...) e que eu tava lá não só pensando em mim...sempre pensei em fazer as coisas por todos nós. [Mestra Marliete, em entrevista realizada em 08/10/2021].

Waldeck (2008) destaca que Marliete reelabora a temática paterna e que sua dedicação aos detalhes aplica ao trabalho uma aura de realidade; ademais, percebe-se nos seus bonecos um deslocamento do que foi feito ao longo das gerações a partir de Vitalino: “nos bonecos estão inscritas marcas simbólicas de gênero, posição social, técnicas corporais, que a inspiraram a novas buscas no sentido de converter para o barro alguns retratos” (WALDECK, 2008, p. 18).

Marliete destaca que foi vendo a sua irmã, Socorro, fazer peças em miniatura que ela resolveu adentrar esse universo; porém sua irmã, apesar de ter sido a primeira a trabalhar com essa técnica, teve uma trajetória bem diferente. Depois que se casou em 1977, mudou-se para São Paulo, onde morou por vários anos. Quando retornou não pôde se dedicar à arte pois tinha que ajudar o marido no seu restaurante e cuidar dos filhos. Dessa forma seu trabalho por muito tempo foi desconhecido e sua produção era muito reduzida. Algum tempo depois passou a dedicar-se mais ao artesanato como forma de reforçar o orçamento da família, porém seu marido não permitia que ela participasse de atividades fora da comunidade:

(...) Meu marido não permitia eu participar das feiras (...) eu trabalhava, só não permitia eu participar de feira, de exposição de nada. Eu podia mandar o trabalho pra uma exposição, mas pra participar, ele não permitia (...) [Artesã Socorro, em entrevista realizada em 14/05/2021].

Foi apenas após seu divórcio que Socorro passou a receber o reconhecimento pelo seu trabalho. Na sua primeira participação na FENEARTE em 2000, teve uma de suas peças premiada no Salão de Arte Popular do evento. Após isso não parou mais, participando todos os anos de diversas feiras e exposições pelo país; e em 2014, junto com outras amigas da comunidade, fundou o Coletivo Cultural Flor do Barro.

Figura 20 - Artesã Socorro Rodrigues



Fotos: K. Soares, 2021

A trajetória das duas irmãs é reveladora de como as estruturas sociais e suas bases androcêntricas¹³ podem atuar de modo a interditar direitos e inviabilizar o desenvolvimento pleno das mulheres como sujeitos. Ainda que mudanças significativas tenham acontecido nas últimas décadas, o teor das relações sociais em todos os níveis ainda é amplamente androcêntrico, se revelando, principalmente, pela ainda limitada participação da mulher em diversos espaços, sua persistente representação como secundária ou de “apoio”, “assessoria” ou “auxílio”, tendo sua figura ainda muito ligada à assistência, ao cuidado ou à educação.

Portanto, mesmo as mulheres estando inseridas massivamente no mercado de trabalho desde a década de 1970, isto não significou uma diminuição das desigualdades. Beck (2011, apud Terra da Silva, 2019), destaca que mulheres e homens sabem que vivem em uma sociedade que trata e vivencia o gênero de modo desigual: a constância dos papéis sociais masculinos e femininos ainda perdura; e a inserção das mulheres no

¹³ Termo proveniente do grego *Andros* (homem), que define o masculino como medida de todas as coisas e representação global da humanidade (INMUJERES, 2007).

mercado de trabalho não foi acompanhada de mudanças estruturais nas relações de trabalho e da família, subsistindo uma desigualdade na divisão das tarefas domésticas e parentais que sobrecarrega as mulheres com jornadas duplas ou triplas. Ademais, mesmo com o amplo acesso das mulheres à educação, mantiveram-se as desigualdades no mercado de trabalho e renda (TERRA DA SILVA, 2019).

No Alto do Moura a manutenção dessa situação se revela pela baixa visibilidade das mulheres em todas as formas produtivas do artesanato, como destaca a artesã Nerice: “(...) mesmo a oleira, que faz a peça utilitária, só recentemente se fala da oleira, tem muita oleira, mas só se fala do oleiro (...) não tem a torneira, só se fala do torneiro (...)”. Um outro fato que evidencia a posição secundarizada da mulher é a sua manutenção ou condicionamento a ocupar e permanecer em lugares socialmente menos valorizados, como a pintura ou finalização das peças¹⁴, atividades historicamente realizadas por mulheres, geralmente dentro do contexto de produção familiar coletivizada. A pintura é também uma atividade terceirizada, porém com menor ganho na cadeia da produção artesanal e sem qualquer nível de visibilidade. Ademais, como destaca a artesã Nicinha:

(...) é que aqui no Alto do Moura a mulher não era vista, como um artista, era vista como mulher (...) aqui só existe mestre homem, só quem sabe é os homens, só quem faz é os homens (...) eles é quem sempre tava de frente, nas vendas, nas entregas, no comércio, em tudo, eles sempre estavam na parte da frente e a mulher sempre na cozinha, trabalhando, sendo mãe, professora, doméstica, esposa e artesã, porque ela produz (...) e por que não ser reconhecida? Ainda existe isso hoje, tem aquelas que aceitam que aquilo tá bom pra ela, e se ela acha isso, ninguém vai questionar (...) Mas as atividades de casa atrapalha, você pra criar uma peça, tem que ter calma, sossego e é muita coisa (...) [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 18/05/2021].

Souza *et al* (2020) assinalam que no Alto do Moura, principalmente para as mulheres casadas, a atividade artesanal pode significar um desafio, tanto porque a elas são “naturalmente” imputadas as atividades domésticas, como também porque, nos casais com filhos, os cuidados com as crianças recaem exclusivamente sobre as mulheres, os que as obriga ou a abandonar o ofício ou a conciliar as atividades em jornadas diárias de 12 horas ou mais.

A divisão das tarefas reprodutivas é um ponto que basicamente não teve alteração nas últimas décadas, apesar dos avanços nos debates sobre outras temáticas das relações de gênero. De acordo com Herrera (2016), o trabalho reprodutivo doméstico e de cuidado, não remunerado, é uma estratégia que está voltada para a reprodução

¹⁴ A própria desvalorização da atividade de pintura das peças pode estar intimamente relacionada ao fato de que essa atividade é historicamente feita por mulheres, mesmo que em termos criativos e técnicos seja uma atividade relevante dentro para o artesanato do Alto do Moura.

biológica, de bem-estar e de manutenção das famílias dentro da estrutura da sociedade capitalista, sendo o trabalho doméstico historicamente invisibilizado e o trabalho de cuidado tido como uma atividade de responsabilidade moral inerente às mulheres. Ademais, o trabalho de cuidado envolve, além das crianças, os idosos, as pessoas doentes e homens adultos (filhos mais velhos e marido), sendo uma atividade exercida pelas mulheres que garante estabilidade física e emocional a esses grupos, uma vez que as mulheres passam a se responsabilizar por todas as atividades relacionadas ao bem-estar deles.

Para as mulheres do Alto do Moura isso é um ponto essencial, porque impacta não só o acesso delas a uma atividade remunerada, como a qualidade que essa atividade vem a ter. Um mulher casada com filhos ou que, mesmo solteira, tenha uma atividade reprodutiva imposta a ela, vai ter muito menos chances de exercer a atividade cerâmica, ou de evoluir dentro do ofício, aprimorar sua técnica ou sua temática, ou mesmo de participar de feiras, exposições, ou ainda participar de grupos, como a associação ou coletivos, por exemplo.

Um outro ponto importante é o fato de que as atividades de produção cerâmica ainda se realizam de modo geral dentro das unidades familiares, prática característica das atividades artesanais e que se mantém até os dias de hoje. Essa forma tradicional de produção é um ponto nevrálgico, pois se de um lado funciona como reforço da divisão sexual do trabalho e da conciliação precarizada que as mulheres fazem do trabalho reprodutivo com o trabalho produtivo artesanal, por outro lado, para muitas, é a única forma de exercerem uma atividade produtiva e obterem algum tipo de renda própria. Sejam artesãs mais velhas, sejam as mais jovens, é uma realidade que permanece inalterada desde antes do surgimento do núcleo artesanal do Alto do Moura.

Eu me divorciei com 10 anos de casada, com trinta anos de idade (...) eu tinha que trabalhar pra assumir [as responsabilidades da casa], não podia trabalhar fora, por causa das crianças, era eu trabalhando [no barro] e cuidando deles [Artesã Carmélia, em entrevista realizada em 19/05/2021].

Em pesquisa realizada na comunidade, Souza *et al* (2020) destacam que é comum a mulher ter que priorizar a atividade reprodutiva por uma questão de conduta social local que mantém o marido como decisor incontestado da família. A autonomia e os avanços conquistados pelas mulheres nas últimas décadas muitas vezes são relativizados ou rechaçados violentamente¹⁵ por ameaçar o modelo do pátrio poder nas

¹⁵ É preciso destacar que a violência de gênero se revela também pelas violências psíquicas como xingamentos e ofensas, críticas sistemáticas à atuação como mãe ou esposa e a desqualificação constante do trabalho feminino dentro ou fora de casa, lembrando que em sua maioria os agressores são o marido ou o parceiro conjugal (VENTURI E RECAMÁN, 2004).

relações conjugais (VENTURI E RECAMÁN, 2004). Nesses casos, como solução emancipatória as mulheres do Alto do Moura geralmente optam entre o divórcio e o enfrentamento.

Além dessas questões, o machismo também se revela pelo vácuo de reconhecimento simbólico; e pela dificuldade das mulheres de acesso a espaços coletivos. De modo geral, o reconhecimento simbólico e político relacionado ao trabalho artesanal no Alto do Moura está atrelado à imagem dos homens, e até certo momento, era incomum o reconhecimento, pela própria comunidade, das mulheres artesãs como mestras - ou sua participação e atuação ativa em órgãos coletivos, como a Associação. Apenas mais recentemente e após a autenticação externa por órgãos governamentais ou por sua organização coletiva é que as mulheres passaram a receber algum reconhecimento em seu ofício. Essa posição privilegiada dos homens permite ainda que estes estejam mais facilmente sob os holofotes ou sejam postos em evidência de forma bastante sistemática, seja na mídia, seja nos espaços coletivos locais.

Venturi e Recamán (2004) frisam que a inserção da mulher nos espaços públicos até hoje tem como principal meio o mercado de trabalho, mesmo que informal e precarizado; e que o mundo do poder político, das artes e do conhecimento, são pouco citados como espaços concretos de ação feminina porque ainda estão distantes da realidade da maioria das mulheres no Brasil. Ademais destacam que muito dessa dificuldade de inserção pública advém, justamente, da concentração de obrigações e responsabilidades no mundo privado, que dificultam que as mulheres se aventurem por outros caminhos públicos, que exijam dedicação e experiência.

Por fim, é preciso ressaltar que a criação no sentido da arte trazida pela técnica figurativa foi fundamental para consolidar o artesanato como elemento estrutural do Alto do Moura; e que a significação da terminologia de mestre agrega ao artesão recebedor desse título poder simbólico capaz de incrementar a atividade econômica local e fortalecer os aspectos culturais agregados ao ofício. Além disso, a notoriedade trazida pelo título permite aos artesãos acesso privilegiado ao mundo público, à mídia e aos espaços de poder e representação dentro da comunidade, conferindo a essa pessoa maior poder de fala sobre os assuntos relacionados à sua comunidade e ao seu ofício.

Para as artesãs do Coletivo Flor do Barro a alcunha de mestre deveria ser uma atribuição pelo repasse da arte, pela criatividade, pela inovação; porém hoje o título é muito dependente de agentes externos de reconhecimento. Elas afirmam que não é incomum que artesãos com vasta produção e com técnica refinada passem

despercebidos. A artesã Nicinha destaca que é através da divulgação do trabalho do artesão ou sua "descoberta" que hoje são titulados os mestres na comunidade:

(...) O mestre não depende só da técnica e da criatividade, ele tem que ser visto (...) O título de mestre quem dá é o público (...) Mas o título de mestre e mestra deveria ser pelo repassar, por quem ensina, mas hoje na arte, você tem que ser descoberto [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 30/06/2021].

Ademais, por sua invisibilidade no ofício, as mulheres enfrentam uma dificuldade maior nessa seara, pois elas, por acumularem o trabalho reprodutivo e a produção cerâmica, têm baixa possibilidade de representar a si mesmas como artesãs ou artistas e ao seu trabalho como profissionais do artesanato:

(...) a gente tem que ser dona de casa, mãe, professora, cuidadora, trabalhar e fazer tudo, poxa, essas mulher existe, ela é quem fabrica, ela quem faz toda força (...) se você chegar ali tem 4, 5 homens vadiando, mas as mulheres sempre trabalhando e sempre na parte de trás, ainda continua isso, que também tem que mudar, porque quando você passar a apresentar os seu trabalho (...) todo mundo vai te procurar, mas ninguém vai te procurar nos fundo das casas, isso no Alto do Moura tem que lutar pra mudar, a mulher tem que se mostrar, trabalhar na frente, pra ser vista (...) [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 30/06/2021].

Nessa perspectiva as mulheres do Flor do Barro, em especial, se esforçam para adentrar essa zona de reconhecimento, primeiramente por uma questão particular, de serem reconhecidas em sua identidade profissional; e em segundo lugar para serem incluídas nos espaços de poder e representação da comunidade. Porém é necessário frisar que a presença das mulheres em espaços de poder e destaque, apesar de ensejar um quadro de mudança no contexto local, não garante necessariamente mudanças estruturais nas relações e hierarquias existentes, isto é, não se reverte necessariamente no reconhecimento de mais mulheres em seu ofício ou no desenvolvimento de políticas direcionadas a elas. Para tal, será necessário ampliar a discussão sobre a condição da mulher dentro dos sistemas de produção local, elaborar estratégias para o incremento do seu reconhecimento simbólico na comunidade e pressionar os entes públicos para o desenvolvimento de políticas direcionadas às mulheres. Sem isso será improvável mudanças significativas ou a retirada delas da zona de obscurecimento em que se encontram atualmente.

É exatamente dentro desse contexto, de ser mulher e artesã e a partir da constatação imperativa de se pautar a condição feminina dentro do artesanato da comunidade que surgiu o Coletivo Cultural Flor do Barro, do qual falaremos mais detalhadamente a seguir.

2.2 O Coletivo Cultural Flor do Barro

Foi em 2014, durante uma caminhada, que brotou o Coletivo Cultural Flor do Barro: Nicinha, Carmélia, Ivonete, Socorro e Margarida, primeiras integrantes e fundadoras do Coletivo, além de outras mulheres, conversavam sobre a invisibilidade do seu trabalho e as dificuldades de participação na Associação da comunidade. E foi dessa conversa que surgiu a ideia de formarem um grupo só de mulheres:

(...) daí a gente sentiu a necessidade de formarmos um grupo, porque nós temos uma associação aqui no Alto do Moura, mas a associação é artesão e moradores e a gente como mulher não é tão vista, na sua arte, no seu trabalho, é pouco divulgada (...) [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 30/06/2021].

Figura 21 - algumas das mulheres do Flor do Barro. Da esquerda para a direita: Nicinha, Margarida, Teresa Otília, Socorro, Ernestina Filha, Nerice, Carmélia e Priscilla



Fotos: K. Soares, 2021

Elas estavam diante uma realidade de reprodução da invisibilidade do trabalho das mulheres no artesanato, onde não havia perspectivas de mudança. Não existem dados exatos sobre a quantidade de mulheres que atuam hoje na cadeia produtiva do barro no Alto do Moura, mas há uma percepção generalizada de que existem muito mais mulheres que homens, atuando principalmente na etapa de modelagem e pintura das peças.

Além da busca por maior participação e visibilidade do trabalho feminino dentro da comunidade, uma segunda preocupação do grupo desde seu início foi a manutenção do artesanato figurativo, que hoje é considerado ameaçado de desaparecer. De acordo com Helton Rodrigues, presidente da Associação de Moradores e Artesãos do Alto do Moura (ABMAM) a produção figurativa se concentra hoje, além do grupo Flor do Barro,

basicamente no seio das famílias tradicionais da comunidade, e mesmo assim, dentro dessas famílias, nem todos os membros se apropriam do ofício.

O foco inicial de atuação do Coletivo Cultural foi o fortalecimento da produção artesanal feminina. A primeira atividade relacionada a isso foi uma exposição organizada na sede da ABMAM. Após isso, elas participaram de uma formação pelo SEBRAE com apoio da Associação e do Museu do Barro de Caruaru (MUBAC)/FUNDARPE, que envolvia temas como empreendedorismo, design, identidade e participação em feiras. Como resultado, em 2015, o grupo realizou sua primeira exposição fora da comunidade: a mostra ocorreu no MUBAC, com o tema “Tradições a partir do olhar feminino”, que trouxe todos os trabalhos figurativos e artes que marcaram a infância das mulheres do grupo.

O Coletivo, desde sua formação, atua com cerca de 16 componentes, mas se organiza de modo a garantir a ampla participação de todas as mulheres da comunidade, como destaca a artesã Nicinha: “Eu vejo o Flor do Barro como um eixo, porque temos esse tanto de componentes, mas a gente luta e abrange todas as mulheres” (...). A entrada no grupo acontece por convite, mas a participação não é fixa, havendo sempre mudanças na quantidade de membros. De forma mais invariável, participam do Coletivo cerca de 10 mulheres, que mantêm o “eixo girando”, se mobilizando para garantir a manutenção das atividades — que incluem oficinas, palestras e um trabalho de articulação para exposições em museus, centros culturais, espaços em feiras, além de participação em programas e editais de fomento e venda em lojas especializadas ou centros especializados em artesanato. O trabalho de articulação se organiza em monitorar programas, editais e feiras e mobilizar e orientar as mulheres da comunidade para participação desses espaços de fomento.

As integrantes argumentam que a participação em editais, em especial, é uma tarefa bem difícil, isso porque é necessário desenvolver um projeto, e nesses casos, o grupo precisa contratar um produtor cultural - que vai desenhar e estruturar o projeto, elaborar documentos técnicos e adequar o projeto de acordo com leis de incentivo de cada edital. Em média o custo é de R\$1,200 para elaboração de um projeto por edital e o grupo não tem condições de ter um profissional fixo para este trabalho, o que resulta em participações mais contingentes.

Já a participação nas feiras e exposições enseja desafios de outra natureza, primeiramente, pelo fato de que em sua grande maioria as mulheres são donas de casa, mães e esposas – o que costuma inviabilizar a ida delas aos locais de evento. Então, como estratégia, as mulheres do coletivo aptas a participar se organizam de modo a levar

suas peças e as de outras mulheres da comunidade para os espaços de venda e exposição. Uma segunda estratégia é a contratação de uma pessoa para esse trabalho, mas isso é muito mais difícil por conta do custo, como exemplifica a artesã Nerice:

O artesanato é um tiro no escuro, às vezes você vai e arrebenta e às vezes você volta cheio de débito (...), por exemplo, ia ter uma exposição agora a pouco no Shopping Rio Mar [Recife], e a gente não foi porque a gente não tinha disponibilidade de ir uma, porque não tinha como e nem podia pagar uma pessoa só pra ficar lá, porque para pagar seria, por 15 dias, R\$1.000, além das despesas de se manter por lá (...) [Artesã Nerice, em entrevista realizada em 30/06/2021].

Como destacado por Nerice, o custo para participar das feiras ou desses espaços de venda é muito alto. No caso das feiras, como a FENEARTE, por exemplo, o Coletivo não tem condições de arcar com um estande próprio ou mesmo com a ida de todas as integrantes ao evento, então seus membros participam individualmente. Além disso, há custos com deslocamento, hospedagem e alimentação durante o período da feira e despesas com frete das mercadorias. Apesar de haver algumas iniciativas do governo do estado e do governo municipal para a participação dos artesãos nesses eventos, esta é geralmente limitada ao custeamento do frete das mercadorias, não incluindo as demais despesas atreladas a ida e estadia, e não estando disponível a todos os artesãos, geralmente ocorrendo uma seleção pública ou uma limitação no número de participantes.

Para além dessas atividades direcionadas às artesãs da comunidade, as oficinas são uma das atividades que as integrantes consideram mais importantes. Antes da pandemia de covid-19, o grupo ofertava oficinas *in loco* em escolas da comunidade, além de oficinas na sede do coletivo, com foco em escolas públicas e privadas da cidade de Caruaru. Durante o período de pandemia essas atividades não pararam completamente, ocorrendo *online*, em modo remoto. As artesãs destacam que as oficinas visam principalmente os mais jovens – crianças e adolescentes – como forma de fortalecer o repasse da “arte do barro”. Nos casos das oficinas ofertadas na sede do coletivo, toda a estrutura e material para a atividade são financiados pelas integrantes, sem qualquer ajuda de entes públicos ou privados. Nos casos em que o coletivo é convidado para ofertar uma oficina, as integrantes dividem as despesas com os participantes, mas não recebem qualquer tipo de remuneração pelo trabalho. A artesã Nicinha destaca a metodologia que foi aplicada em recente oficina *online*:

(...) o professor queria uma meta, assim, eu começar essa peça e todo mundo, que eu mandei o barro, todo mundo tinha seu bolinho (...) ele disse assim, “Nicinha, eu queria que você fizesse uma peça, pra eles fazer aquela peça que você fez”, aí que disse, “não posso ensinar assim, se é pra lidar com a mente deles, não é assim” aí eu mandei os bolinhos de barro, ele [o professor] comprou o restante do material e deixei fluir, aí quando foi pra me apresentar, eu disse que não ia exigir que eles fizessem uma peça, porque a arte a gente não ensina, a arte tá na mente de cada um. As peças vão vir pra eu queimar, e agora eles querem o

procedimento final, a pintura. E eu vou dar com maior prazer (...). [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 30/06/2021].

A manutenção financeira do Coletivo e das próprias artesãs individualmente é um ponto bem sensível e que gera preocupações. Atualmente o grupo se mantém com contribuição mensal simbólica de cada participante e, principalmente, com as premiações em dinheiro de editais de fomento ou de eventos - que financiam aluguel da sede, insumos de produção, equipamentos como celular, datashow e materiais diversos de apoio ao trabalho. As inscrições nas premiações se dão pelo Coletivo e as artesãs que têm peças premiadas destinam uma porcentagem do valor do prêmio para manutenção do grupo.

Figuras 22 e 23 – sede do Coletivo Flor do Barro



Fotos: K. Soares, 2022

Outro importante elemento de remuneração para as artesãs, individualmente, são os centros especializados de artesanato, como o Centro de Artesanato de Pernambuco, que tem duas unidades – uma na cidade de Bezerros, a cerca de 30 km de Caruaru, e outra na cidade de Recife. O Centro é um espaço de exposição e venda de peças produzidas por artesãos de todas as regiões do Estado. Para poder expor uma peça, o artesão precisa estar cadastrado no Programa do Artesanato de Pernambuco (PAPE) e ter a carteira de artesão. Após isso, poderá submeter peças à curadoria do Centro e, sendo aprovada, esta poderá ser exposta à venda nas unidades do Centro.

É importante destacar que essas são as algumas das estratégias de renda das artesãs do Coletivo, mas que conjuntamente a isso, também ocorrem as vendas diretas aos turistas no Alto do Moura, vendas por encomenda para clientes no Brasil e no exterior e em algumas lojas online.

O outro eixo de atuação do Flor do Barro é a manutenção do ofício artesão, em especial o figurativo. O “resgate das origens” é algo muito importante para as mulheres do Flor do Barro. Essas “origens” a que elas se referem são a técnica e, em algum grau, a temática da cerâmica figurativa, apresentada por Vitalino.

(...) A maioria das pessoas trabalha em cima de bonecas, galinhas, em coisas decorativas, utilitárias, mas o tradicional mesmo tava morrendo, agora a gente tá resgatando. [Artesã Nerice em entrevista realizada em 30/06/2021].

(...) a gente do grupo lida mais pelo lado cultural, resgate da nossa arte, incentivando os futuros artesãos, as crianças, a gente lida muito com criança, que é pra não deixar acabar. [Artesã Nicinha em entrevista realizada em 30/06/2021].

A partir dos relatos das artesãs do Coletivo Cultural Flor do Barro percebe-se que em sua maioria elas aprenderam a modelar o barro na infância, tendo como porta de entrada o “artesanato de brincadeira”, que costumava ser praticado de forma sistemática por meninos e meninas da comunidade - pois a argila era o único brinquedo ao qual a maioria tinha acesso.

O artesanato de brincadeira em si não é uma “forma produtiva”, é um mecanismo de aprendizagem que mistura ludicidade e observação e que geralmente se desenvolve no seio familiar, como uma forma descompromissada de iniciação ao ofício. É um elemento que fundamenta as bases do futuro artesão, ensinando-o a sentir o material, testar seus limites físicos além de incentivar a criatividade e o amor ao ofício. As peças de brincadeira incluem figuras humanas, de animais e miniaturas de peças utilitárias e de mobiliário, como panelas, potes, jarros, bancos, camas etc., tudo feito em tamanho reduzido e a partir do “bolo de barro”, sem utilização de torno, matrizes ou qualquer equipamento de apoio à modelagem.

Figura 24 - exemplo de artesanato de brincadeira



Foto: K. Soares, 2021

Justamente por sua capacidade pedagógica estruturante na formação dos artesãos, ele vem sendo utilizado com alguns incrementos como forma de iniciação nas oficinas ofertadas pelo Flor do Barro. Assim, tendo a ludicidade como facilitadora, as artesãs incrementam o processo de aprendizagem do ofício adicionando intencionalmente elementos que ajudem na construção e socialização do conhecimento, mas que também incentivem o desenvolvimento pessoal, social e cultural dos aprendizes. Margarida e Nicinha destacam a importância do artesanato de brincadeira, e a diferença do seu uso na formação de crianças e adultos:

(...) eu faço questão nas minhas oficinas de eu começar ensinar panelinha, cavalinho, bichinhos, essas coisinhas que a criança começa, bolinha de gude, essas coisas todas, aí vem uma etapa e a gente realmente é necessário ensinar arte, mas eu acho de grande importância a criança aprender brincando [Artesã Nicinha em entrevista realizada em 03/11/2021].

(...) O adulto quando vem modelar o barro já vem com a pesquisa, com a criatividade própria, já vem direcionado a realizar algo que ele tem em mente (...); sempre vem pra aprimorar as ideias deles (...) ele vem realmente conhecer o manuseio, vem com as ideias dele formada, com as ideias que ele quer realmente transmitir no momento ali daquela oficina (...) ele vem atrás de conhecimento (...) a criança não sabe nem um nem outro, nem sabe o manuseio (...) a criança vem na forma de brincar e se melecar e mostrar a primeira invenção no barro (...) é um conhecimento mais intenso, é uma exploração, ela explora muito mais que o adulto (...) [Artesã Margarida, em entrevista realizada em 04/11/2021].

As artesãs destacam que as oficinas não apenas ensinam a mexer com o barro, mas trabalham o entendimento de toda a cadeia produtiva, desde a coleta do material, passando pela modelagem, pela queima, pela pintura e pela venda. Trabalham também a

história do Alto do Moura, seus artesãos e mestres, além de buscarem o desenvolvimento da sensibilidade, da criatividade, da afetividade, do autoconhecimento, da cooperação, do relacionamento e da imaginação; a intenção final é criar uma conexão afetiva dos aprendizes com o ofício e a comunidade. E como destaca Margarida, a partir do relato de sua experiência pessoal, o contato com o barro e a feitura da primeira peça tem o poder de capturar os sentimentos e construir esse vínculo afetivo tão necessário.

(...) ao ver o manuseio das outras artesãs e no que elas modelavam, formavam coisas incríveis, me aguça a curiosidade de experimentar e fazer, então aí vem a curiosidade de você pegar no barro, você modelar, então naquilo que você modela e consegue fazer algo é grandioso e você fica encantada e a brincadeira (...) de formar a peça (...) vai modelando e você cria uma coisa sua, você se encanta e vai no caminho de querer se aperfeiçoar mais e mais. Então a brincadeira de você pegar no barro e fazer sua primeira peça é essa (...) [Artesã Margarida em entrevista realizada em 04/11/2021].

As atividades de oficinas desenvolvidas pelo Flor do Barro potencializam, assim, a já grande capacidade educativa do artesanato. Sennet (2019) pontua que o trabalho artesanal é um elemento pedagógico capaz de desenvolver aptidões que podem ser aplicadas à vida social. São um conjunto de conhecimentos não institucionais e “espontâneos”, mantidos ao longo do tempo pela tradição e relacionados ao conhecimento da natureza física dos materiais e da natureza social da aplicação desses materiais. Conhecimentos esses que vão se recriando e se atualizando quando em contato com as tecnologias e os modos de vida contemporâneos. E que quando desenvolvidos em alto grau, são capazes de ligar as pessoas à realidade tangível, estimulando nos sujeitos o desenvolvimento de uma capacidade de compreender a realidade, suas estruturas relacionais e seus modos de sociabilidade. Nicinha destaca bem essa visão:

(...) a arte, ela tem o dom de ensinar, no comportamento, na psicologia, em tudo. E outra coisa, se você fica desempregado então você tem um ofício que vai te sustentar, então é sempre bom (...) e lidar com arte, a gente sempre vê que o jovem que hoje vive na rua, com droga, com tudo, esses não sabe o que é arte, não tiveram a oportunidade talvez de alguém passar a arte pra eles, porque a arte ela ensina muita coisa, gente, muito [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 09/11/2020].

Porém, a preocupação com a manutenção do ofício não envolve apenas a comunidade e seus pares artesãos, as mulheres do Coletivo têm consciência da dimensão do trabalho que precisa ser feito e que não pode ser feito apenas por um conjunto restrito de pessoas; e nesse sentido atuam buscando parceria e apoio dos entes públicos locais, como a prefeitura de Caruaru e a FUNDARPE, através do Museu do Barro.

(...) hoje tudo gira também em torno da política, política pública principalmente, e é necessária, aí sempre temos o apoio do pessoal da fundação (Fundação de Cultura de Caruaru), a gente sempre é bem

recebida por eles. Fazemos parte também (...) do Conselho de Cultura de Caruaru (Prefeitura Municipal), do setorial do artesanato, porque nós já entramos pra ser um peso também, pra gente tá sempre informado do que está acontecendo e ter mais chances de trazer pra nossa comunidade (...) [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 30/06/2021].

Esse tipo de mobilização e a participação de membros do Coletivo em instâncias discursivas da cultura na cidade já rendeu alguns frutos; e em 2020 o Coletivo recebeu da prefeitura de Caruaru a tarefa de administrar a Casa da Mulher Artesã, projeto municipal que construiu um espaço para exposição e venda da produção artesanal das mulheres do Alto do Moura.

Esta recente tarefa junto à Casa da Mulher Artesã em especial não foi bem recebida por algumas pessoas da comunidade, que acusaram o grupo de querer derrubar a associação local. Para as integrantes tentou-se criar uma falsa rivalidade entre a associação e o Coletivo; o que elas contestam, afirmando que, apesar da dificuldade de voz na associação ter sido um dos motivos iniciais da formação do grupo, a intenção do Flor do Barro sempre foi de agregar para fortalecer a arte e a cultura local, os artesãos e repassar às crianças o ofício. Suas integrantes destacam ainda que apesar de não ser negado o acesso das mulheres a esse espaço comunitário, existe dificuldade na participação ou manutenção delas em cargos de direção ou administração da Associação. E trouxeram como exemplo o caso da única mulher até hoje presidente:

(...) já teve mulher na presidência da associação, teve uma que a gente incentivou muito, mas a associação daqui é de um porte muito grande, pra uma pessoa que queira mesmo lutar com a cultura, com a arte, com a comunidade, porque é Alto do Moura e adjacências, precisa ter muita força, e a coitada saiu quase acabada, ela era uma lutadora (...) [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 30/06/2021].

(...) ela lutava demais, mas só que ela foi muito reprimida, foi muita pressão que foi colocada nela, o vice abandonou ela no começo da gestão, foi muito difícil. [Artesã Socorro, em entrevista realizada em 30/06/2021].

Foi essa lacuna de reconhecimento e participação local que as incentivou a procurar validação externa como forma de fortalecer suas pautas e posicionamentos, sendo o que vem direcionando uma parte significativa de seus esforços - que já renderam muitos frutos. O projeto, apesar de recente, já foi reconhecido em importantes prêmios: em nível estadual, com o Prêmio Ariano Suassuna de 2019, nas categorias Mestres e Mestras dos Saberes e Fazeres e Grupos/Comunidades da Região Agreste; em nível nacional, com o prêmio Culturas Populares 2018, promovido pelo MinC, na categoria Grupos/Comunidades — Região Nordeste. Além disso, individualmente suas integrantes também receberam diversos prêmios estaduais e nacionais; e destacam que suas

atuações, individual e coletiva, ao menos externamente, já criaram uma reputação no meio cultural do estado.

Porém o sucesso do Coletivo não desperta necessariamente a admiração dos seus pares. As artesãs explicam que existe muita inveja e rejeição, principalmente por serem mulheres que estão reivindicando – e conquistando – não apenas visibilidade profissional, mas também vez e voz nos espaços de poder e instâncias discursivas locais. E exemplificam: “Dentro do Alto do Moura a gente não tem reconhecimento não, o pessoal tem raiva da gente, só temos reconhecimento fora (...)” [Artesã Socorro, em entrevista realizada em 30/06/2021]; “quando recebemos esses prêmios a reação das pessoas é em tempo de matar, muito elogio, só que pra baixo (...)” [Artesã Margarida, em entrevista realizada em 30/06/2021]; “(...) tem comentário que a gente nem descreve, chegam a dizer assim: ‘não, temos que acabar com isso (...) tem que exterminar’ a palavra é essa, exterminar, ‘porque estão indo muito além’ (...)” [Artesã Socorro, em entrevista realizada em 30/06/2021].

A violência das falas acima atesta o machismo arraigado existente na comunidade. O machismo constitui-se como um conjunto de crenças, condutas e práticas que buscam justificar atitudes discriminatórias contra as mulheres e se associam às regras e à hierarquia familiar que preservam os privilégios masculinos. É uma forma de coação que subestima a capacidade das mulheres e condena qualquer comportamento feminino autônomo (INMUJERES, 2007).

Ademais, atua como elemento essencial da estrutura androcêntrica da sociedade, estando tão enraizado culturalmente que é reproduzido de forma contínua e automática por homens e mulheres. Discursivamente o machismo atua por meio de um conjunto de práticas autoritárias, manobras retóricas, declarações assertivas, modos de ridicularizar e desqualificar argumentos oponentes, opiniões excessivamente firmes e inflexíveis, uso de argumentos baseados em convicções e orgulho pessoal, além de práticas sutis naturalizadas no cotidiano e materializadas em atitudes, comportamentos, posturas, gestos e atitudes que visam o controle das mulheres no dia a dia, o realçamento das diferenças de gênero e reafirmação da manutenção dos espaços tradicionais de poder (BARROS, BRUSANELLO, 2019).

As artesãs revelam que já refutaram muito os comentários que o Coletivo recebe, porém ultimamente preferem silenciar para não prolongar discussões e desavenças na comunidade; mas que o intuito é superar essas posições, se fortalecendo, corrigindo os erros do caminho e agregando cada vez mais mulheres: “têm muitas que querem participar e que incentivam e a gente já vê um resultado positivo muito bom (...) da

mulher do Alto do Moura, a gente quer a emancipação, e nós temos tudo, que é a nossa arte e a coragem (...)" [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 30/06/2021].

Para o futuro, o Coletivo se mobiliza para sedimentar sua atuação na comunidade e alcançar em seu território os mesmos níveis de prestígio e reconhecimento que já conseguiram externamente. Para elas, a Casa da Mulher Artesã, em especial, é uma oportunidade para consolidar sua atuação dentro da comunidade e o grupo está se mobilizando de modo a conceber esse espaço como ambiente de fomento e preservação dos variados ofícios artesãos: decorativo, utilitário e figurativo. A ideia delas é identificar e registrar a produção das artesãs do Alto do Moura e desenvolver atividades educativas como oficinas e palestras para fomentar a manutenção do ofício. Além disso há também a consciência de que é necessário formar novas lideranças femininas na comunidade que possam, no futuro, assumir esse espaço:

A casa da mulher artesã é uma instituição da comunidade, nós estamos agora na diretoria, mas não vamos ficar direto, queremos inclusive trocar, que venham novas pessoas (...) nós temos o compromisso de formar as pessoas que ficarão à frente no futuro, porque não ficaremos lá pra sempre (...) [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 30/06/2021].

Como a ideia não é atrelar a atuação do Coletivo de forma permanente à Casa da Mulher Artesã, elas também pontuam a necessidade de ter seu próprio espaço, de forma a garantir a autonomia do grupo para desenvolvimento de ações. A luta atualmente se concentra no sentido conseguir um espaço no Centro de Artesanato¹⁶ do Alto do Moura, que deverá ser construído pela prefeitura.

(...) assim, com a mudança de governo (municipal), a gente sabe que vai levar um baque, porque a gente não tem apoio da comunidade e sem o apoio da prefeitura, fica difícil [Artesã Nerice, em entrevista realizada em 30/06/2021].

Um passo importante seria um espaço nosso aqui no Alto do Moura, porque não temos como divulgar mais porque não temos espaço, aqui (na sede do grupo), tá terminando o contrato do aluguel e vamos ficar de novo cada uma no quintal de sua casa (...) [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 30/06/2021].

Como se viu, a atuação do Coletivo Cultural Flor do Barro vem trazendo ao território do Alto do Moura pautas até então negligenciadas e invisibilizadas pelo conjunto da comunidade e do poder público em Caruaru. Ademais, não se pode negar a necessidade de valorizar a percepção do artesanato figurativo como elemento de identidade da comunidade do Alto do Moura e seus indivíduos, e restaurar o orgulho por um ofício que foi fundamental e estruturante para o desenvolvimento de Caruaru.

¹⁶ De acordo com Helton Rodrigues, da ABMAM, o projeto do Centro de Artesanato do Alto do Moura já está em fase de elaboração, tendo o governo municipal recebido recentemente uma verba de R\$ 30 milhões a ser destinada ao turismo na cidade. Existe expectativa de que uma parte desse dinheiro seja utilizada na comunidade.

2.3 - A Poética das Flores: a produção do Coletivo Cultural Flor do Barro

Todos os objetos artesanais têm em si um valor associado à forma como são feitos, trazem o peso do trabalho e a expressão da identidade de quem o faz. Para Córdula (2013), o artesanato é uma atividade heroica e estética, pois assume o conceito do bem-acabado e do bem-feito. Sennet (2019), adita a esse princípio que o orgulho pelo próprio trabalho está no cerne da habilidade artesanal.

Figuras 25. – Configuração atual do Grupo Flor do Barro – da esquerda para direita: Nicinha, Ivonete, Marliete, Janaína, Ivanise, Teresa Otília, “Miúda”, Nerice, Elisvandra, Socorro, Margarida



Foto: K. Soares, 2021

O artesão sabe fazer, mas o artista cria, inventa, concebe. O artesanato é tranquilo, paciente, socializante, intimamente atrelado ao princípio da utilidade, a arte não precisa ser. O artesão é voltado para a comunidade, o artista para si mesmo.

Mário de Andrade afirma que o artesanato é primordial para que exista o verdadeiro artista, que este surge à medida em que aquele se desenvolve, sendo a partir da evolução da habilidade nascida da repetição e da lentidão do tempo artesanal que se constrói o mestre artesão e por fim nasce o artista.

As artesãs do Coletivo Cultural Flor do Barro conseguem em seu conjunto sintetizar todas as vertentes produtivas e temáticas que se colocam no Alto do Moura na atualidade, além de apresentar em sua produção características de criatividade, originalidade e técnica refinada. A seguir, um pouco da história e da produção autoral de algumas dessas mulheres.

A) IVONETE SOARES DA SILVA

Figura 26 - Dona Ivonete, artesã.



Foto: K. Soares, 2021

Hoje com 62 anos, Dona Ivonete começou a modelar o barro aos 7 anos e aos 12 anos já confeccionava peças figurativas que eram vendidas na feira de Caruaru. De família de artesãos, aprendeu o ofício com a mãe e as avós:

(...) minha família já era de artesão, minha mãe de menina já fazia(...) meu pai trabalhava em olaria de tijolo comum, mas ajudava a fazer a louça e fazia algumas peças (...).

(...) com 12 anos, eu já comprava roupa com meu dinheiro, a gente ainda ajudava mãe, que toda quarta-feira levava carradas de louça pra Caruaru, que era dia de vender ao atacadista né? (...) minha mãe vendia muito no atacado, aí na frente das dela, a gente enchia de coisinha assim colorida, já chamava a atenção (...).

Casada, mãe de 2 filhos, Dona Ivonete passou sua vida modelando o barro e apesar de ter repassado o ofício aos filhos, estes hoje atuam em outras atividades. Atualmente a artesã divide seu tempo entre o artesanato e os cuidados com sua neta, que mora com ela. Dentro do ofício, Dona Ivonete “faz de tudo” com o barro: utilitário, decorativo e figurativo; porém hoje, devido à idade e algumas limitações físicas, trabalha apenas com artesanato decorativo e figurativo que vende principalmente por encomenda. Suas peças retratam os temas tradicionais do figurativo como o sertão nordestino e seus personagens, a vida no campo, o cotidiano e as festividades.

Figuras 27 e 28 Imagem da mãe da artesã levando-a e à irmã para a feira; presépio em barro



Fotos: K. Soares, 2021

Figuras 29 e 30 - Personagens do repertório figurativo da artesã; exemplares de peças decorativas



Fotos: K. Soares, 2021

B) MARIA MARGARIDA DA SILVA

Figura 31, Margô, artesã



Foto: K. Soares, 2021

Testemunho vivo de que não existe idade para se aprender a modelar o barro, Margarida aprendeu o ofício depois dos 40 anos.

Aprendi a fazer o barro tarde (...) ainda tenho meu primeiro bonequinho, horrível, foi numa oficina que teve, foi justamente, essas pecinhas, o cachorrinho, o bonequinho e a girafa (...) minha primeira aula de boneco...até esse dia não fazia nada, daí fui me aperfeiçoando (...).

Divorciada, mãe de dois filhos, a artesã de 58 anos teve uma iniciação tardia no artesanato, porém seu contato com o barro é bem mais longo. Quando mais jovem trabalhou com a compra e revenda de artesanato, tendo viajado para diversas partes do país para negociar. Após isso, dedicou vários anos ao comércio de artesanato na Feira de Caruaru e há cerca de 15 anos se estabeleceu no Alto do Moura, primeiramente revendendo, depois produzindo suas próprias peças. Seus pais eram agricultores, é a única artesã da família, seus irmãos e filhos se dedicam a outras atividades. Suas peças retratam a vida cotidiana, a religiosidade e as lembranças da infância. Para a artesã é importante ter uma temática própria, mas sem desvalorizar o legado deixado por Vitalino:

(...) O boi do Vitalino é do Vitalino, eu posso fazer um boi sim, de barro (...), mas o meu diferencial é a minha peça, o que eu faço, não enveredar pelo que já tem (...) fazer o boi de barro eu não vou querer não por conta que isso é uma arte que já tá bem abrangente, todo mundo faz, e a minha quem fez foi eu, se fizerem outra não vão fazer igual a mim (...)

Figuras 32 e 33 - Peça selecionada para o Salão de Artes Populares da Fenearte, retratando a colheita da jaca em família; exemplo do repertório imagético da artesã



Foto da Artesã Margarida, sem data



Fotos: K. Soares, 2021

Figuras 34 e 35 - Peça que retrata a solidão do sertanejo na pandemia; a dentista, peça que participou da exposição no MUBAC



C) MARIA DO SOCORRO RODRIGUES DA SILVA

Figura 36 - Socorrinho, artesã



Foto: K. Soares, 2021

Socorrinho, como é chamada, é da segunda geração de artesãos figurativos do Alto do Moura. Seu pai era José Antônio da Silva, o mestre Zé Caboclo. Mas a tradição da família na feitura do barro não veio só do pai – sua mãe e as avós já faziam peças utilitárias e louça de brincadeira, tendo essa sempre sido uma atividade importante para a manutenção econômica da família.

A artesã hoje com 66 anos foi iniciada no ofício do barro aos 6 anos, com a louça de brincadeira e pouco depois passou a fazer as peças figurativas. A técnica da miniatura, sua especialidade, foi desenvolvida ainda na infância: “(...) Dos brinquedinhos que eu comecei (...) logo depois, como criança, fui fazendo o pequeno, a miniatura, mas apesar de ser mais trabalhoso, eu gostei mesmo de fazer, aí passei a vida toda fazendo as miniaturas (...)”.

A técnica de miniatura de Socorrinho é impressionante, tendo algumas de suas peças tamanhos menores que 2 centímetros. Para que seja possível desenvolver o seu trabalho, a artesã confecciona ela mesma muito dos seus instrumentos de trabalho, além de utilizar materiais como pentes e o espinho do mandacaru para finalização das peças. Suas criações retratam principalmente o cotidiano, as festas religiosas, as brincadeiras da infância e os vendedores ambulantes, em situações cotidianas que são replicadas

com primor e engenhosidade.

(...) eu gosto muito de fotografia, aí eu fiz uma peça, o pessoal tá tudo numa fila na feira pra tirar uma foto, com aquelas câmeras antigas, feito lambe-lambe, e tava todo mundo numa fila esperando pra tirar uma foto, tinha alguém se arrumando, que colocou um espelho debaixo da árvore, pra arrumar o cabelo, e até o homem que foi pra feira vender banana, que tava com uma carga de banana num burrinho, parou, amarrou o burro pra também tirar a foto, tudo isso tinha nessa peça, aí o homem chegou de Manaus e levou a peça (...).

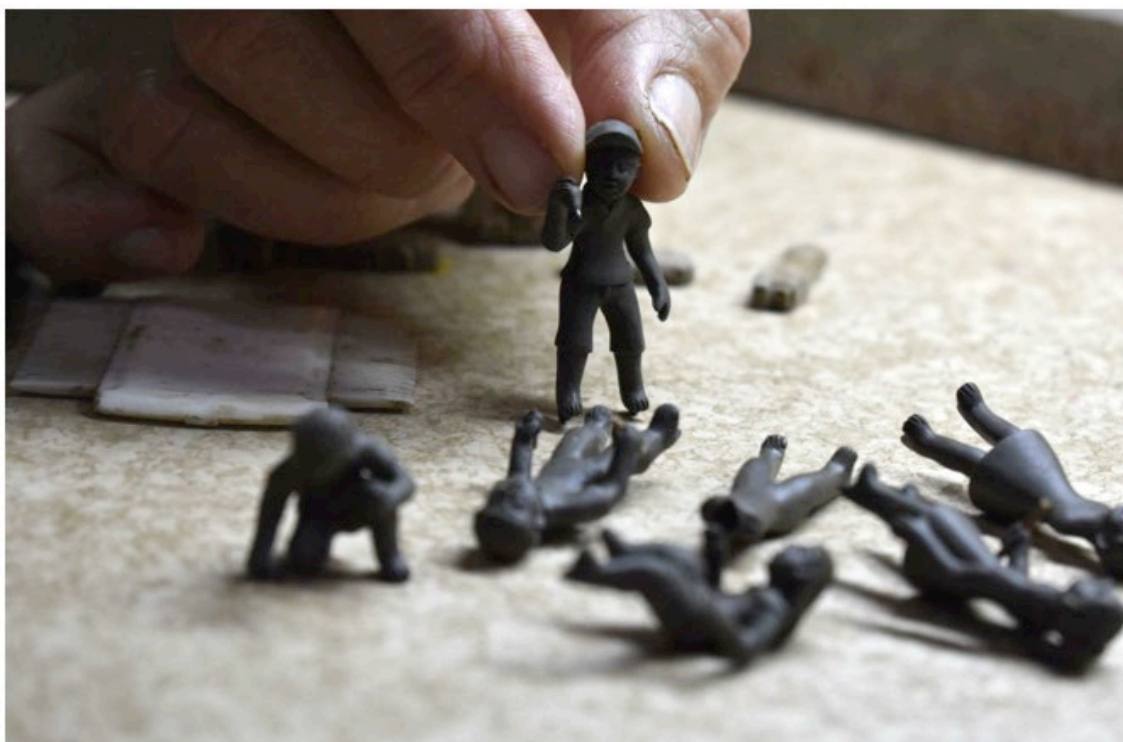
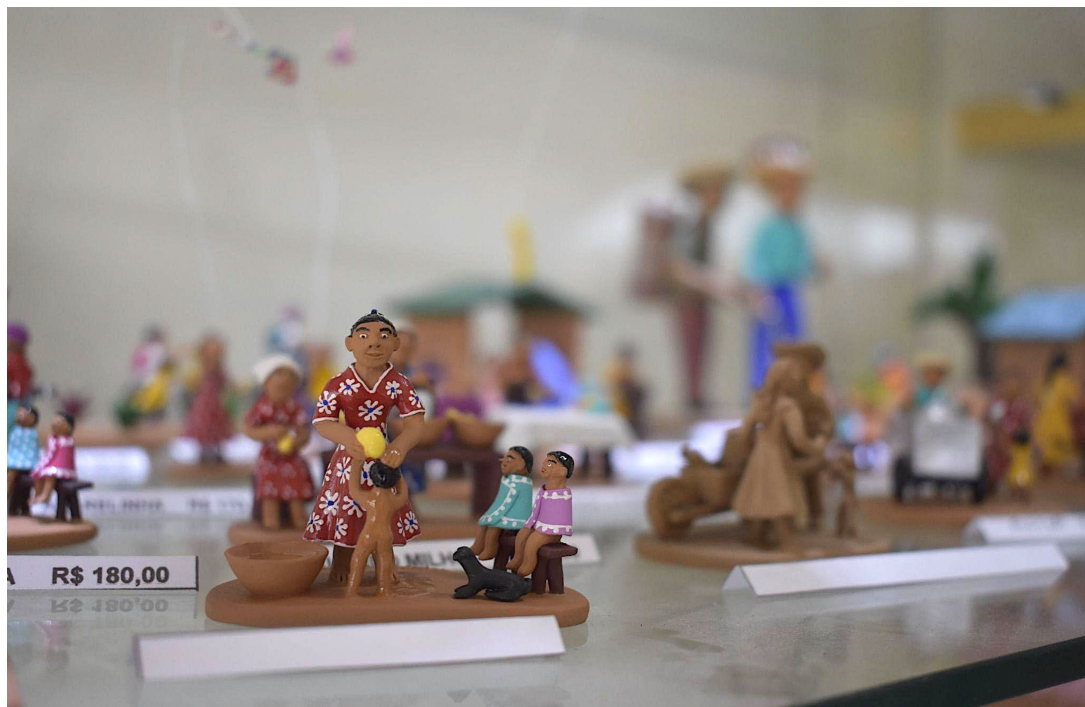
Divorciada, mãe de dois filhos, durante muito tempo a arte de Socorrinho foi invisibilizada devido ao machismo. O divórcio, ou como comentam suas amigas do coletivo, “a alforria”, possibilitou à artesã exhibir sua arte pelo país e começar a receber o devido reconhecimento. O resultado dessa mudança veio em forma de premiações, tendo sido mais recentemente indicada ao título de Patrimônio Vivo da Cidade de Caruaru.

Figura 37 - o pipoqueiro, peça premiada no Salão de Arte da FENEARTE em 2000



Fotos: K. Soares, 2021

Figuras 38 e 39 - Banho de Cuia, da coleção da artesã; exemplos da delicada modelagem dos seus bonecos.



Fotos: K. Soares, 2021

D) CLEONICE OTÍLIA MARIA DA SILVA

Figura 40 - Nicinha, artesã



Foto: K. Soares, 2021

Carismática e dinâmica, Nicinha, como é chamada na comunidade, nos conta que seus pais, que nasceram em Altinho-PE, já trabalhavam com artesãos antes de vir para o Alto do Moura:

(...) aí ele veio simhora pra cá, não tinha dinheiro pra pagar passagem, então a gente veio de pés, inclusive eu vim dentro do caçuá do burro, porque minha mãe não podia carregar o tempo todo (...) ele [o pai, mestre Manoel Inácio da Silva] fazia louça no torno, ele foi um dos primeiros a fazer no torno, porque o pessoal aqui fazia manual (...) lá em Altinho a mulher sempre fazia panela de barro, que até hoje eles fazem lá, e minha mãe já fazia no torno (...).

Como a maioria dos artesãos da comunidade, Nicinha debutou pela cerâmica de brincadeira e depois passou ao figurativo. Começou a vender suas peças ainda criança e se mantém até hoje, aos 63 anos, de forma integral pelo ofício. Sua temática é bem variada, de um lado, criações que destacam a religiosidade, mas que fazem questão marcar simbolicamente gênero, raça, posição social e o brio nordestino. Uma outra parte de seu trabalho tem forte influência do Mestre Galdino, que era amigo de seus pais e com quem conviveu na infância:

(...) eu levei muito cascudo de Galdino, porque antes dele ser artista, ele foi pedreiro, foi vendedor de pão, daí o boneco famoso dele, é porque ele vendia pão (...) Eu acho que faço uma releitura das peças dele por isso.

Fiz uma peça em homenagem a ele, chamada titio pororoca, porque quando eu era criança e ele vendia pão, ele só me dava se eu pedisse “bença, titio pororoca” (...).

Figura 41 - Titio Pororoca, em homenagem ao Mestre Galdino



Fotos: K. Soares, 2021

Esses temas, que permeiam principalmente sua produção autoral, também influenciam a produção decorativa da artesã, que se destaca por peças com detalhes antropomórficos, além de também incluir os personagens característicos da produção artesanal do Alto do Moura, como o trio, os retirantes e os cangaceiros. Mas além de ter uma prolífica produção artesanal, Nicinha é, como ela mesma diz, empoderada - consciente da realidade de muito trabalho e pouco reconhecimento vivida pelas mulheres da comunidade, da necessidade de se trabalhar coletivamente para mudanças efetivas e preocupada com o repasse do seu ofício.

(...) O coletivo sempre foi o meu ideal, foi sempre o coletivo, sempre tá junto, sempre dando a mão (...) Eu quem vem batalhando quebrar tudo isso, meto a cara e não quero nem saber, mesmo sem saber falar direito, mas tô aí (...).

Figuras 42 e 43 - Nossa Senhora Negra; exemplo da variada produção da artesã



Fotos: K. Soares, 2021

E) CARMÉLIA RODRIGUES DA SILVA

Figura 44 - Carmélia, artesã



Foto: K. Soares, 2021

Carmélia, assim como suas irmãs, Socorro e Marliete, começou no ofício ainda criança e aos 10 anos já fazia o figurativo. Divorciada, mãe de quatro filhos, a artesã de 65 anos teve uma vida difícil, de muito trabalho, pois devido aos problemas do marido com a bebida, teve que se divorciar muito jovem e sustentar sozinha seus filhos. Hoje estes também se dedicam ao barro; e seus netos foram iniciados no ofício, mas se dedicam aos estudos na universidade local.

Sua produção inclui peças tradicionais do Alto do Moura, como o trio e os cangaceiros, mas principalmente peças de cunho religioso e das festividades da região, como presépios, os santos, reisado e maracatu, tendo suas criações sido selecionadas várias vezes para o Salão de Arte Popular da Fenearte. Carmélia destaca que foi responsável, juntamente com suas irmãs, pela iniciação no artesanato de muitas pessoas que hoje atuam como artesãos na comunidade.

Figuras 45 e 46 - produção da artesã



Fotos: K. Soares, 2021

O objeto artesanal pode ser anônimo, mas não é impessoal, nele persistem a tradição, o artesão e seu ofício, a beleza e a utilidade, o profano e o sagrado; ele exerce a comunhão, “(...) é um signo que expressa a sociedade humana de uma forma própria: não como ferramenta (tecnologia), não como símbolo (arte, religião), mas como uma forma de vida física e simbiótica (PAZ, 1988, p. 7).

CAPÍTULO 3
REFLEXÕES E POSSIBILIDADES
SOBRE O ALTO DO MOURA E SEU
PATRIMÔNIO

Após a apresentação e caracterização dos diversos aspectos conformadores dos saberes, do ofício e das expressões artísticas do artesanato em barro do Alto do Moura e dos processos e produtos do Coletivo Cultural Flor do Barro, buscaremos analisar como os valores que lhes são associados constituem-se como patrimônio, como o complexo território do Alto do Moura tem potencial para ser musealizado e como a comunidade, através da apropriação dos discursos e políticas de patrimônio, pode se organizar para defender sua cultura, sua identidade e sua memória.

3.1 O artesanato e os caminhos do Patrimônio

O estatuto patrimonial contemporâneo se funda na visão da convergência entre o material e imaterial, e nesse contexto o patrimônio atua como uma instância em que bens culturais e todos os demais elementos de dada realidade vinculados a esse bem se relacionam em totalidade e complexidade. O artesanato tem sua apreensão como patrimônio cultural a partir do entendimento de que as diversas técnicas e habilidades desenvolvidas por seus detentores, de modo coletivo e geracional, atuam como referência da prática social enraizada, isto é, possuem uma valoração e significação construtoras de sentidos de identidade. Dessa forma, os saberes e fazeres do ofício artesão atuam como elementos compartilhados do universo simbólico das coletividades, permitindo a formação e manutenção das singularidades desses grupos (IPHAN, 2000).

O processo produtivo do artesanato envolve não apenas um conjunto de saberes e fazeres em etapas, é permeado por uma série de subjetividades e sociabilidades. As dispersões, as interrupções, as conversas e as histórias funcionam como elementos essenciais à trama coletiva, são aspectos sociais da produção artesanal que transformam a mera tarefa de execução em um processo de criação e que aciona o artesanato como arte de fazer (LEITE, 2005).

A identificação desse modo de fazer parte do princípio de que não existe separação entre saber e fazer – e que o produto resultante desse processo está impregnado de uma carga simbólica estreitamente associada às condições de vida de quem produz. Dessa forma, as técnicas e os objetos são contemplados como indissociáveis, aquelas como uma forma específica de percepção e compreensão da realidade e estes como a evocação palpável dos distintos ângulos pelos quais essa realidade é observada. Assim, através da apreensão dos seus processos produtivos e relacionais busca-se elencar os elementos constitutivos da sua produção e da dinâmica cultural coletiva, de modo a entender como todos esses elementos se vinculam e constroem o repertório simbólico de determinado grupo social.

No Alto do Moura, como destacado ao longo desta pesquisa, a produção artesanal é composta por uma clave de gênero que colocou a figura feminina em posição secundária na representação do saber-fazer do território e levou a uma caracterização enviesada dos seus efetivos mantenedores. Apesar da ampla participação da mulher em todas as etapas produtivas do artesanato da comunidade e de sua função essencial no repasse do ofício, elas mal são representadas no âmbito do patrimônio do território.

Como aponta Canclini, o patrimônio serve como “(...) recurso para reproduzir as diferenças entre grupos sociais e a hegemonia de quem consegue acesso preferencial à produção e distribuição de bens” (CANCLINI, 1999, p. 18). No contexto do Alto do Moura o acesso preferencial ainda é masculino e a posição hegemônica ocupada pelos homens até hoje reproduz práticas e discursos que silenciam as artesãs e apagam sua representatividade. Como esclarece Smith (2008, p. 159),

(...) O gênero tende a ser esquecido nas discussões sobre 'patrimônio'. Quando é abordado, geralmente está relacionado a questões femininas (...) 'gênero' frequentemente é tratado como o que as mulheres têm - um problema das mulheres - como se os homens não tivessem gênero.

Essa atitude que assume a perspectiva masculina como válida para a generalidade dos seres humanos é uma dinâmica do passado historicamente naturalizada, colocada como neutra mas que atua através da imposição de significações que são reproduzidas através de conceitos expressos sob a forma de doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas, se articulam sistematicamente de modo a manter uma oposição binária fixa, categórica e inequívoca dos significados de ser homem e mulher, do masculino e do feminino, disfarçando os conflitos materiais, simbólicos e de poder subjacentes a sua existência (SCOTT, 1995, OKIN, 2008).

É também uma atitude que fundamenta em grande medida os discursos autorizados do patrimônio, que ao longo da história foram sendo construídos prevalentemente sobre valores sociais e estéticos ocidentais e masculinos e sobre determinadas experiências de classe e gênero. Assim, a ausência das mulheres no âmbito dos patrimônios valida sobremaneira a história masculina, recriando-a em geral como a de “grandes homens e seus feitos” (SMITH, 2008).

No contexto brasileiro, as políticas do patrimônio imaterial têm revelado como a presença feminina está arraigada na construção e na expressão da cultura nacional. Os fazeres e a transmissão dos saberes contam com a presença frequente das mulheres: são rendas, cuias, panelas e comidas, rezas, festas e danças que constroem história e solidificam relações culturais e comunitárias. Entretanto, isso não significou que o tema tenha passado a ser ativa ou publicamente debatido – de modo geral questões relativas a gênero ainda permanecem “invisíveis”.

Os tímidos movimentos em torno do assunto ainda são feitos via exposições e projetos temporários ou “especiais” para museus, além de algumas linhas de pesquisa e iniciativas organizadas por coletivos. Mas, como assinala Hayden (1997 *apud* Smith, 2008), não é suficiente abordar o tema com alguns projetos e acreditar que a equidade e a inclusão foram alcançadas. Para uma interpretação consciente e crítica de gênero, este deve se tornar parte do discurso e das práticas patrimoniais, portanto é mister colocar em evidência que o conceito moderno de patrimônio (e de museu) foi fundado não apenas numa perspectiva ocidental/europeia e branca¹⁷, mas também masculina e heterossexual.

É preciso pontuar que o conceito moderno de patrimônio e o desenvolvimento dos museus tradicionais tiveram por base os ideais iluministas. Estes, fundamentados no *cogito* cartesiano, pregavam o dualismo ontológico do homem e da matéria, a primazia da mente sobre o corpo e, em seu viés político, o liberalismo, o direito natural do homem e uma relação contratual da sociedade. O modelo de sujeito ocidental que foi construído a partir da modernidade apresentava em si uma ideia abstrata de humano, identificado como um indivíduo, sujeito, homem, que em sua pretensa neutralidade deixa em segundo plano a figura feminina.

No âmbito do feminismo e dos estudos feministas, a diluição da figura feminina dentro do construto de sujeito universal foi amplamente discutida entre as décadas de 1970 e 1990, sendo útil para revelar que o discurso humanista e universalista da teoria moderna tendeu a...

“apagar as especificidades (de gênero, de classe, de raça, de etnia e de orientação sexual, etc.) dos diferentes sujeitos que ocupavam outras fronteiras políticas que aquelas do homem branco, heterossexual e detentor de propriedades” (MARIANO, 2005, p. 485 *apud* PINHEIRO, 2016).

Nesse contexto também ocorreu um amplo debate sobre a invisibilização da mulher e sua ausência na esfera pública, o que permitiu o reconhecimento do espaço doméstico como uma instituição social, histórica e não biológica, a visualização das mulheres como sujeitos sociais e transmissoras de cultura, a politização da esfera pessoal da sexualidade, do trabalho doméstico e da família e a generalização do debate teórico em torno das metodologias da historiografia feminista – recurso metodológico

¹⁷ Para Aníbal Quijano (2005), a “racialização” das relações de poder entre as novas identidades sociais e geoculturais nascidas com a expansão colonial foi o sustento e a referência legitimadora fundamental do caráter eurocentrado do padrão material e subjetivo do poder capitalista, convertendo-se no mais específico dos seus elementos e invadindo cada uma das áreas da existência social. A “cor” da pele foi definida como marca “racial” diferencial mais significativa, por ser mais visível. Assim, vinculou-se aos dominadores/superiores “europeus” o atributo de “raça branca” e a todos os dominados/inferiores “não-europeus” o atributo de ‘raças de cor’.

amplamente utilizado pelos movimentos feministas de resgate das memórias, das histórias de família contadas pelas mães e avós que foi incorporado ao meio acadêmico (OKIN, 2008, MELO, 2015; GOMES, ROSA, 2014).

Atualmente entre as teóricas feministas há o entendimento que a categoria “mulher” é histórica, heterogênea e flexível, sendo construída a partir de práticas e discursos contingentes, o que permite uma multiplicidade de identidades que se agenciam como mulheres negras, mulheres rurais, mulheres trans, mulheres quilombolas, entre outras (PINHEIRO, 2016).

Já o conceito moderno de patrimônio foi tido como hegemônico até 1950, quando começou a ser paulatinamente desafiado e desconstruído. A partir da década de 1960 começaram a se instaurar práticas e discursos no sentido de visibilizar e incluir camadas preteridas das narrativas oficiais e a defesa do meio-ambiente. Todo um discurso sobre diversidade e identidade se desenvolveu especialmente a partir da década de 1970, incorporando em seu escopo o conjunto das manifestações tradicionais e populares, com uma forte ênfase ao caráter integral do patrimônio, temas que foram consolidados no último quartel do século XX à agenda das políticas internacionais de cultura. Nesse contexto, as discussões sobre gênero podem ser entendidas como uma etapa posterior e complementar a estas discussões sobre diversidade e identidade no âmbito dos patrimônios e museus.

Assim, apesar de contemporaneamente não se construírem barreiras ou estruturas que ativamente interditem a presença feminina ou obstrua a visibilidade da contribuição feminina nos processos atrelados aos patrimônios e museus, é aparente que o debate no Brasil ainda carece de problematizações amplas e ativas sobre a histórica invisibilidade das mulheres, sua parca representação ao longo dos séculos e como isso se reflete nos processos de patrimonialização e musealização. Nesse contexto, a mobilização do conceito de patrimônio integral favorece a inclusão e a ampliação desse debate até então secundarizado e invisibilizado.

Como potente ferramenta para a visibilização de grupos, a concepção integral de patrimônio pode ser utilizada para identificar, a partir das necessidades sociais, culturais e políticas do presente, como os diversos grupos que constroem e mantêm o patrimônio se relacionam com seu meio e entre si; e como essas sociabilidades internas e externas reconstroem o patrimônio, são usadas para lembrar ou interpretar o passado e para produzir ou reproduzir diferenças. Essa contextualização possível a partir da abordagem integral do patrimônio é extremamente importante para a discussão de gênero, pois como lembra Smith (2008, p. 169), “(...) considerar o gênero isoladamente ao pesquisar,

interpretar ou conservar o patrimônio apenas perpetuará suas próprias mitologias e facilitará o não reconhecimento das identidades de gênero”. Esse entendimento é invocado regularmente pelos estudos feministas, quando alertam sobre a necessidade do cruzamento (historicizado) entre gênero, raça e classe. Para as teóricas feministas a análise a partir de categorias separadas afixa posições, divide mobilizações e “naturaliza e enquadra os sujeitos em identidades previamente definidas” (DORLIN, 2005 *apud* KERGOAT, 2010, p. 98).

Entende-se assim que as categorias sociais se articulam entre si¹⁸, de maneira intra e intersistêmica. Parafraseando Kergoat (2010, p. 99) e trazendo essas considerações para as mulheres relatadas neste trabalho: quando as mulheres do Coletivo Cultural Flor do Barro enfrentam conflitos, o fazem como *mulheres, trabalhadoras, artesãs, mulheres negras, brancas ou pardas*; não fazem reivindicações separadas. Lutando dessa maneira, elas combatem a superexploração de todos e todas e sua luta, assim, pode ter alcance universal.

Ademais, os patrimônios, além de instâncias de análise são instâncias de ação¹⁹; isso os torna uma ferramenta importante para abordar as questões de gênero, por sua capacidade de fomentar e fundamentar práticas sociais “(...) que podem dar origem a formas de resistência e que podem, portanto, ser as portadoras de um potencial de mudança no nível das relações sociais” (KERGOAT, 2010), pois é a partir das práticas sociais coletivas que se poderá de fato questionar as relações de gênero. Se a patrimonialização busca valorar e resgatar determinados interesses e situações no presente, a invisibilização de certos sujeitos pode levar a distorções valorativas do patrimônio e tornar obsoletas medidas de preservação. E como o patrimônio é também um recurso de legitimação de identidades e discursos, deve-se estar atento para quem, no conjunto dessas identidades e discursos, está sendo incluído e quem está sendo excluído (WINTER, 2014).

Para além das questões de gênero, como visto, a rede de saberes e fazeres e os variados modos produtivos do ofício artesão da comunidade do Alto do Moura formam um conjunto consistente de atividades que sustentam economicamente o território, possuem valor estético e artístico relevantes, apresentando-se como uma tradição que está presente nas vivências da comunidade e como parte integrante e de grande importância na construção do sentido de ser artesão ou artesã e alto-mourense.

Entretanto, somente a identificação desses valores não garante ações de

¹⁸ Essa forma de leitura da realidade social onde as categorias analíticas se entrecruzam de forma histórica, dinâmica e flexível, KERGOAT, Danièle (2010) chama de consubstancialidade.

¹⁹ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento (2009).

preservação do ofício e do território, pois as pressões econômicas e sociais, na medida em que dificultam a subsistência das artesãs e artesãos, expõem a comunidade a ações que permitem a apropriação do território por elementos externos, criando um processo sistemático de descaracterização da sua produção. Nesse sentido, o campo museológico pode oferecer bases teóricas que podem potencializar os valores históricos, culturais e sociais evidentes do território e os mecanismos práticos para sua salvaguarda e registro.

D. Lima (2010) coloca que os bens simbólicos compreendidos como Patrimônio têm sido objeto de estudo e de ação da Museologia desde que esta se constituiu como âmbito disciplinar. A ligação é tão imbricada que Klaus Schreiner e Tomislav Sola, em 1982, já propunham uso do termo Patrimoniologia (*Heritology*) como interpretação para a Museologia. Esse entendimento, esclarece Van Mensch (1994. p. 14 *apud* D. Lima 2010), decorre do alargamento do conceito de Museologia, que “(...) não é mais centrado no museu, mas lida com a nossa atitude em relação à nossa herança como um todo”.

Esse construto de uma Museologia que estuda não os museus, mas a relação entre o conhecimento e sua manifestação foi forjada a partir do pensamento germinal de Zbynek Z. Stránský, que como esclarece Brulon (2017a), desenvolveu uma metateoria que estruturou a Museologia como campo do saber, deslocando o foco dos estudos de museus e suas coleções e dos museus em si para os processos que os constituem, forjando nesse ínterim conceitos-chave para entender tal processo de atribuição de valor às coisas: *musealia*, musealidade e musealização. Os *musealia*, também chamados de objetos de museu, seriam a “coisa” musealizada, sendo “coisa” definida como qualquer tipo de realidade em geral, que após passar pelo processo de musealização, transforma-se em objeto de museu. O “objeto” nesse contexto não é uma realidade bruta, é o produto de um processo, um testemunho referenciado, um símbolo que sintetiza uma cultura ou uma época (DESVALLÉS, MAIRESSE, 2013).

Já a musealidade é entendida de distintas maneiras, por diferentes teóricos: para Stránský (*apud* Schreiner, 1980, p. 39), seria “um valor documental específico de objetos concretos e perceptíveis da natureza e da sociedade, o valor da evidência autêntica da realidade”; Para Scheiner (2012), musealidade é um valor atribuído, por determinados indivíduos ou grupos, a determinados processos e/ou registros da realidade, num movimento que precede o ato ou processo de musealização; assim sendo, só seria musealizável o que é valorado como possuindo musealidade.

A musealização, apesar de ter sido um dos últimos conceitos fundamentados²⁰ por Stránský foi essencial para a consolidação do seu pensamento, sendo definida como “a aquisição da qualidade museal”, ou, ainda,

“(…) uma expressão da tendência humana universal de preservar, contra a mudança natural e a degradação, os elementos da realidade objetiva que representam os valores culturais que o homem, como ser cultural, necessita por interesse próprio conservar (Stránský, 1995, p. 28-29, *apud* Brulon, 2017a, p. 413).

Para Stránský, a musealização teria por fim identificar e construir a musealidade das coisas, sendo um processo de apropriação específica da realidade ao mesmo tempo em que é criadora de cultura, é uma forma de conservação em que a realidade objetiva é elevada ao nível de realidade cultural (BRULON, 2017a). Martin Schärer (2008) entende que musealizar é preservar os valores ideais das coisas como signos e que o processo de musealização é uma forma específica de apropriação do real que implica a descontextualização do objeto musealizado:

Musealização é a preservação dos valores ideais das coisas como signos. Basicamente, os objetos podem ser coletados e preservados por sua função utilitária e / ou por seus valores atribuídos. A coleta e preservação de objetos com base em valores ideais traçados é motivada por razões heurísticas, estéticas, simbólicas ou de lembrança. Os museus coletam principalmente informações? Sim, os museus são colecionadores de sinais. O processo de musealização - salvar bens culturais da decadência natural do mundo material - é uma apropriação específica da realidade por meio da separação, por exemplo, da descontextualização (SCHÄRER, 2008, p. 87, tradução nossa).

Para Lima (2010), a musealização é um processo múltiplo, que além de imprimir um caráter específico de valorização a elementos de origem natural ou cultural, singulariza juridicamente, assinala um juízo, entrelaçando o conceito e as práticas museológicas, sendo também um processo institucional e administrativo que, no âmbito dos patrimônios, potencializa a salvaguarda, revitalizando, requalificando e revalorizando os bens, garantindo a sua proteção e disseminação.

A resignificação operada pela musealização é frequentemente confundida com o patrimônio²¹. Para Brulon (2017), a patrimonialização designa um tipo de preservação passiva; já a musealização é uma abordagem ativa que atravessa a seleção, a tesauroização e a comunicação, previstas na teoria museológica (BRULON, 2017a). Porém Scheiner (2021) argumenta que nem toda patrimonialização é passiva, pois

²⁰ De acordo com Brulon (2017a), o termo Musealização não é de autoria de Stránský, é uma apropriação mencionada em obras do mesmo período, de autores como Jean François Lyotard e Jean Baudrillard, além de obras do filósofo Hermann Lübbe, que Stránský utilizou como a fonte para desenvolver o conceito.

²¹ “(...) tudo que é musealizado é patrimonializado, mas nem tudo que é patrimonializado é musealizado” (Desvallées e Mairesse, 2011, p. 254 *apud* D. Lima, 2014).

quando se pensa em patrimonializar um conjunto na sua integralidade pressupõe-se a participação dos sujeitos operam os dispositivos patrimoniais. Já a musealização pode ou não ser uma abordagem ativa: sua dinamicidade dependerá de como ela será desenvolvida e sempre incluirá procedimentos de seleção, interpretação, pesquisa, documentação e conservação, embora não necessariamente de comunicação. Assim a musealização e patrimonialização são conceitos entrelaçados, que em algumas situações podem espelhar-se de forma teórica e prática, determinando posturas e repercutindo socialmente através de políticas culturais e do estabelecimento novas funções aos bens culturais e naturais (D. LIMA, 2014).

No Alto do Moura, o tema da Patrimonialização vem circulando na comunidade desde 2014, mas apenas em 2017 passaram a ocorrer discussões mais regulares. Atualmente são realizadas reuniões com os membros das famílias “tradicionais” do artesanato da comunidade, a partir da iniciativa do pesquisador Darllan Rocha, que está realizando sua pesquisa de doutorado e apesar de existir um burburinho sobre o tema do Patrimônio no território, não existem amplas discussões e mobilizações sobre seus processos; ou mesmo a tentativa de construção de consenso social sobre motivações e propósitos para salvaguarda e os impactos que a ação pode ter no território, como lembra o presidente da associação local:

(...) eu acho importante também tentarmos ver uma reunião pra apresentar o projeto [de patrimonialização] pra comunidade também, pra que eles possam ter o conhecimento, por que assim, às vezes muitos podem ser pegos de surpresa, porque há situações, depois de concretizadas, se nesse projeto realmente o Alto do Moura receber esse título...não vão poder fazer o que querem dentro do Alto do Moura (...) tem que se levar essa informação pra essas pessoas (...) [Helton Rodrigues, em entrevista realizada em 10/08/2021].

O Coletivo Cultural Flor do Barro visualiza a patrimonialização como uma oportunidade de ter acesso a políticas públicas mais direcionadas à atividade artesanal e sua valorização como elemento cultural a ser preservado:

(...) eu, como representante da minha família e outros representantes, estamos num projeto de um professor que está lutando junto ao IPHAN para que o Alto do Moura seja patrimônio (...) Seria mais visto, porque ia receber mais visitante, ia ser mais divulgado, ia ser peso também na arte figurativa, ia ser mais valioso ainda para o Alto do Moura (...) incentivar inclusive os jovens entrarem novamente na arte (...) [Artesã Nicinha, em entrevista realizada em 30/06/2021].

Tendo em vista que o patrimônio imaterial se constitui a partir das relações cotidianas e das territorialidades; e que o estatuto contemporâneo se funda na democracia e na necessidade de ação do Estado na promoção e manutenção da cidadania e do bem estar das populações, é compreensível que as comunidades detentoras, negligenciadas no âmbito das políticas culturais e que geralmente têm acesso

limitado a políticas públicas de modo geral, vejam a patrimonialização não apenas como uma forma de reconhecimento de seu saber ou manifestação, mas também como meio de apoio à sua existência. Ademais, a inclusão, nos discursos e políticas patrimoniais, de uma ética da participação social e de uma preocupação formal em torno da relação do homem com o seu meio ambiente evidenciam como os patrimônios se configuram como campo político, de disputas e trocas materiais e simbólicas entre as classes, etnias e grupos sociais.

As políticas patrimoniais brasileiras refletem essa prerrogativa através do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), instituído em 2000. Este abrange uma gama de processos institucionais, legais e científicos e que coloca o Estado como elemento proativo na salvaguarda dos bens culturais, na garantia da sustentabilidade, na sobrevivência dos detentores e na efetiva proteção do bem, quando acionado. Seus instrumentos regulamentadores – o inventário, o registro e o fomento – atuam de forma mutuamente complementares e visam garantir tanto o reconhecimento e a valorização do patrimônio imaterial, quanto o apoio e o fomento a ações de manutenção e permanência das manifestações e bens. As ações do PNPI buscam apreender o território em sua integralidade e complexidade, partindo da premissa que a dimensão contextual e simbólica onde está localizado o bem cultural é o que alicerça seus elementos distintivos, nutrindo a dinâmica cultural.

A aplicação desses instrumentos tem um impacto para além das ações de salvaguarda, pois na medida em que exigem a participação efetiva das coletividades em todos os seus processos contribuem para reconhecer e criar direitos para seus detentores, tornando-se desta forma um instrumento fomentador de tomada de consciência individual e coletiva e do desenvolvimento da cidadania. Assim, o princípio da participação popular permite a integração de variados segmentos sociais e oportuniza sua manifestação, gerando efeitos para além do título e certificação ou das obrigações de apoio e fomento do Poder Público (COSTA, 2017).

No âmbito da Museologia, a visualização holística do patrimônio é abordada a partir da mobilização da categoria Integral. Na concepção integral do patrimônio este é visto como um processo, como algo em permanente transformação e que mantém com seu meio circundante uma relação de complexidade. Essa noção de patrimônio levou a uma complexificação dos processos de análise, mas também permitiu um envolvimento social mais efetivo de grupos e coletividades, instituições e poder público na construção, valoração, significação e reconhecimento dos patrimônios. Isto possibilitou não apenas uma compreensão global do ambiente natural, cultural e social e suas transformações no tempo e no espaço, mas permitiu a identificação e inclusão de grupos invisibilizados

(SCHEINER, 1999, 2008, 2012, 2013, 2017).

No Alto do Moura compreendemos que a sua variada produção artesanal, a clave de gênero “oculta”, o potencial educativo fundamentado no ofício artesão e nas diversas atividades a ele relacionadas, além do bioma Caatinga e a presença do rio Ipojuca, conceberam um território de características complexas, onde elementos sociais, culturais e naturais se imbricam. Assim, partindo de uma visualização abrangente de um território que precisa ser compreendido e valorizado e de um patrimônio que precisa ser preservado, pensar o Alto do Moura como patrimônio é pensar um Museu de Território e suas potencialidades.

3.2 O Alto do Moura: uma ideia de museu

A ideia generalizada de museu que perdura no senso comum até os nossos dias, o vê como um espaço, um território, um local, um templo. Mesmo entre os estudiosos, existem muitas divergências, se o museu seria uma instituição, um espaço polifônico, uma instância de representação. As teorias elaboradas ao longo da Modernidade definem que a origem da palavra em si vem do grego *mouseion* – templo das musas. Porém, Scheiner (1991, 1992, 1998, 1999) afirma que o entendimento como “templo das musas” é um equívoco²² que levou a evocar a ideia de museu como espaço físico habitado, possuído ou sacralizado. Para a autora, estaria nas musas em si e não num espaço onde elas se apresentariam a verdadeira origem da palavra Museu. Isso é importante porque quando a origem do termo se desvincula do templo, o Museu deixa de ser percebido como um espaço e passa a ser pensado como um veículo de expressão: *mousàon*, isto é, pelas musas (as palavras cantadas); deixa de ser um elemento físico e passa a ser um fenômeno que se expressa fisicamente de variadas maneiras.

O Museu visto como instância de presentificação das musas é essencialmente um materializador de memórias, um desvelador das coisas, como estas são e como são criadas. E assim como as musas não ocupam um espaço específico, o Museu se manifesta quando nominado, podendo existir “(...) em todos os lugares e em todos os tempos: ele existirá onde o Homem estiver e na medida em que assim for nominado - espaço intelectual de manifestação da memória do Homem, da sua capacidade de criação” (SCHEINER, 1999, p. 17).

Desta forma, se estruturou contemporaneamente uma ideia de Museu a partir da qual ele é visto como um fenômeno, um processo, um acontecimento – livre, plural, múltiplo e complexo; e mesmo que de alguma forma esteja atrelado a um território

²² Ver SCHEINER, Teresa C. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**, 1999, p. 14 a 18.

específico, este território configura-se mais como espaço simbólico de presentificação, criação e celebração das vivências do que como um espaço com um acervo e um conjunto de atividades definidas. O Museu assim, apresenta-se como uma manifestação da experiência humana em sua pluralidade, que é recriada de forma dinâmica e incessante por meio da memória (SCHEINER, 1999; 2008).

Scheiner (2012) afirma ainda que se concebermos a visão processual do Museu como uma qualidade que lhe é intrínseca, e se acrescentarmos a essa visão a apreensão holística de um dado território e um forte senso de ética social e de inclusão via ação comunitária, poderemos vislumbrar a ideia de Museu Integral – um Museu enquanto processo, inserido dialogicamente num território que é construído no dia a dia, envolvendo, mobilizando, comunicando. Podemos entender o Museu Integral não como um tipo de museu, mas como uma ideia que atravessa todos os modelos conceituais que existem e que podem vir a existir, que é permeada por um conjunto de práticas e discursos que visam catalisar a autoconsciência das comunidades a que servem, cumprindo assim a missão social do Museu.

Entre os discursos que abarcam a ideia contemporânea de Museu, um dos mais fundamentais é o de estar a serviço da humanidade e seu desenvolvimento. De Varine (2014) afirma que o desenvolvimento de coletividades e comunidades possui uma dimensão cultural muito forte e que para ser bem-sucedido precisa, além de trazer mudanças positivas, estar conectado às raízes culturais e psicológicas dessas comunidades, devendo ser preferencialmente um processo ascendente, que se inicie na comunidade e seus membros e que se expanda para além dela.

No Alto do Moura podemos vislumbrar esse movimento ascendente em ação, a partir das atividades do Coletivo Cultural Flor do Barro. O grupo é uma organização coletiva²³ que luta por interesses comuns e se articula através de redes, constituindo pautas reivindicatórias coletivas, convergindo interesses, organizando ações conjuntas e buscando visibilidade social. Essa coletividade de mulheres se caracteriza ainda por seus vínculos sociais cotidianos, sua organização político-cultural construída em torno dos princípios de solidariedade e cooperação que visam tanto o amadurecimento pessoal quanto a elaboração de uma identidade coletiva.

O Flor do Barro busca catalisar novas significações sobre o ofício artesão e seu sujeito, e sobre o Alto do Moura e sua importância para Caruaru. A pauta reivindicatória principal do grupo se estabelece em torno da visibilidade da atividade artesanal das mulheres, mas se expande e se articula com outras pautas de interesse mais global do

²³ Pode ser entendida ainda como uma organização inserida no âmbito dos novos movimentos sociais (NMSs). Ver GOSS, PRUDÊNCIO, 2004.

território, como a subsistência através do ofício e a preservação da atividade artesanal.

No intento de mobilizar suas pautas, essas mulheres desenvolvem atividades que abarcam características museológicas, como a interpretação do real, a preservação, a educação e comunicação em torno do patrimônio comunitário. As oficinas para crianças e adultos são atividades ao mesmo tempo preservacionistas e educativas, seja do ofício artesão, seja dos elementos naturais e socioeconômicos do território, já que as oficinas trabalham o saber-fazer, o uso racional e consciente da matéria prima e dos insumos para produção e queima das peças até a exposição e venda.

As exposições que o grupo articula dentro e fora do Alto do Moura buscam abordar discursos que se interseccionam com sua realidade, na tentativa de comunicar suas demandas específicas a partir do contexto em que estão inseridas. Além disso, a participação delas em espaços discursivos da cultura da cidade, como o Conselho Municipal de Políticas Culturais e a ampla participação em palestras e eventos culturais, mostra o entendimento do Coletivo da necessidade do diálogo e da inserção nos mais variados espaços.

Assim o Coletivo Cultural Flor do Barro consegue mobilizar ferramentas culturais específicas da comunidade na consecução de seus objetivos e no desenvolvimento de estratégias e ações que visem mudanças nas relações da comunidade com seu patrimônio; e nesse ínterim, o grupo potencializa-se como um parceiro para a comunidade e um mediador do seu desenvolvimento (De Varine, 2014). Essas características e ações nos levam a perceber que o Coletivo Cultural Flor do Barro tem em sua base uma potência museológica, isto é, não é necessariamente um Museu, mas desenvolve discursos, ações e faz experimentações de cunho museológico, trabalhando a partir de um dado patrimônio em um território com intuito de pesquisar, preservar, educar e comunicar.

A atuação do coletivo tem um claro traço comunitário: suas ações na preservação do ofício artesanal e seus discursos e práticas que problematizam questões presentes da comunidade, como a permanência dos jovens no ofício, o reconhecimento do trabalho feminino e o fortalecimento do ofício figurativo, levam-nos a perceber que está em ação uma experiência museológica comunitária. Esta é marcada por uma forte tentativa de trazer um despertar à comunidade, de incentivar a consciência desta sobre seu ofício, sua história e seu patrimônio, como coloca De Varine (2014, p. 32), de “libertar as próprias pessoas da alienação”. E mesmo que o Flor do Barro não tenha o reconhecimento da comunidade como um todo, é inegável que a atuação dessas mulheres vem trazendo para o centro da discussão local temas ocultos ou dormentes,

mas que são importantes para a permanência da comunidade e do seu patrimônio.

Figura 47 - exposição Natalina 2021 organizada pelo Flor do Barro na Casa-Museu Mestre Vitalino.



Fotos: K. Soares, 2021

Scheiner (2008) afirma que a percepção do Museu como fenômeno ou processo permite compreender que pode existir um museu sem museologia e uma museologia sem museu, já que a atividade museológica pode ocorrer em qualquer espaço ou esfera simbólica. Isso ainda permite explicar “(...) as diferenças de qualidade de inúmeras instituições denominadas 'museus', bem como a existência de uma vigorosa produção 'museológica' fora dos limites dos museus instituídos (...)” (SCHEINER, 2008, p. 44).

Os museus comunitários tomaram forma no mundo ocidental se multiplicando em experiências plurais que transformaram a museologia e as comunidades, pois trouxeram novas formas de preservar e transmitir. Eles expressam-se independentemente de modelos prontos, podendo ocorrer a partir de variadas experiências concebidas pelas comunidades e que se volte às suas vivências, sua história, seus valores, suas necessidades e sua produção (SOARES, SCHEINER, 2009).

Sendo um museu de vivências, as práticas e discursos dos museus comunitários se estabelecem a partir de uma estreita relação com o presente. Como afirma Kinard (1992), a necessidade de o museu construir uma relação com o hoje é que para pessoas comuns não faz sentido falar do ontem sem que haja relação com sua realidade (hoje).

Assim, a história e o legado das comunidades são abordados para o entendimento do presente, das necessidades e crises do hoje.

Figuras 48 e 49 - Oficinas para crianças



Foto: Flor do Barro, 2019

No Alto do Moura o ofício artesanal é como o sangue que mantém vivo o corpo da comunidade, e que se espalha sobre o território como um sistema. O ofício, mais que um legado, é algo vivo – um portador de memórias, um construtor de relações. Essa conexão é tão estreita e vívida que não permite que possamos conceber algum nível de separação entre o ofício, a comunidade e o território. O patrimônio nesse contexto não constitui um elemento específico dentro de um conjunto, mas é o próprio conjunto de criações que emanam da comunidade e a relação temporal, espacial e dialógica que as pessoas, o território e as coisas estabelecem para construção da memória coletiva e do seu sentido de ser. É o artesanato junto com a linguagem, a música, a dança, os rituais e os costumes.

Soares e Scheiner (2009) enfatizam que a musealização no âmbito das comunidades deve ocorrer de “(...) forma integral e não cristalizadora dos processos e costumes que são, ao contrário, mantidos na vivência das pessoas. O que se preserva são as próprias dinâmicas da vida comunitária, mesmo que seus produtos também sejam colocados nas vitrines de museus tradicionais (...)” (SOARES, SCHEINER, 2009, p. 4).

É preciso lembrar que no Alto do Moura existem atualmente dois espaços nomeados museu: (i) A casa-museu mestre Vitalino, antiga residência do mestre que foi tombada pelo município. É um espaço aberto à visita onde se pode ver algumas peças originais do artista, e onde eventualmente os visitantes podem conversar com algum membro da família Vitalino. O outro espaço é o (ii) Memorial Mestre Galdino, também local de exposição aberto ao público, possui além das peças do Mestre alguns *banners* onde se pode ler sobre sua história e produção.

Porém a comunidade é permeada de espaços similares a estes, onde os artesãos recebem os visitantes, falam sobre a história da sua família e sua produção. Estes geralmente são mesclados como locais de venda. Ademais, há um número desconhecido de residências que funcionam tanto como oficina como espaço expositivo e de vendas. Portanto, é nesses espaços de configurações tão variadas, nomeados museus ou não, que está o lócus da produção artesanal do território, da história e da memória da comunidade, onde o patrimônio vive, se renova e se constrói.

Essa potência museal do Alto do Moura é algo que está espalhado por todo o território, mas que precisa ser ativamente mobilizado. De Varine (2014) afirma que é necessário fazer um esforço articulado e global de identificação e avaliação dos recursos disponíveis nas comunidades para o desenvolvimento de atividades culturais, sociais e economicamente significativas, mas que o elemento essencial é a participação efetiva dos membros da comunidade.

Entretanto, a participação e a cooperação são pontos que têm se mostrado problemáticos no Alto do Moura. Em algumas das conversas com o Coletivo foi colocado que se desenvolveu nos últimos anos entre os artesãos e suas famílias um forte individualismo, fomentado principalmente pela dificuldade de sobrevivência com o ofício, o acirramento da concorrência nas vendas e ciúmes nos assuntos de visibilidade. Esses fatores vêm dificultando o engajamento comunitário e se refletem numa atitude de pouca adesão a iniciativas coletivas de qualquer natureza. O Flor do Barro vivencia isso desde suas primeiras mobilizações para formação do grupo, e a associação local também sente os impactos deste comportamento pela baixa adesão em reuniões e atividades, o que também é percebido por pessoas externas à comunidade, como fica claro no relato

abaixo:

Eu vejo a necessidade de uma liderança e de que a associação possa dialogar, possa ser o elo. É preciso que essa consciência social seja despertada (...) eu tenho depoimentos de Seu Cícero, grande artesão e liderança da comunidade, que a maior dificuldade são as barreiras que as pessoas criaram entre elas mesmas. Falta algo que possa unir eles, algo acima de convicções porque se eles conseguirem (...) no momento que tiverem essa consciência social, a gente vai criar uma identidade e avançar com muito mais velocidade. [Urbano Silva, Presidente do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Caruaru em entrevista realizada em 18/10/2021]

Porém esse isolamento percebido não existe apenas individualmente, em certa medida, as diferenças de atuação da Associação Local (ABMAM) e do Flor do Barro têm colocado essas duas importantes coletividades em lados “opostos”. A problemática é que não conseguem ver que suas diferenças não necessariamente os separam, antes se complementam. O Flor do Barro tem um forte senso de cooperação, comprometimento e alto nível de consciência e iniciativa, porém o grupo tem dificuldade de inserção na comunidade e uma capacidade limitada de atuação. A Associação Local (ABMAM), possui força política e legitimidade, mas faltam pessoas comprometidas com o desenvolvimento de ações voltadas para a preservação do ofício na comunidade; e assim, sozinha também não tem condições de desenvolver ações mais amplas. A colaboração mútua entre esses dois grupos poderia se converter em algo de grande potência para a construção de um novo nível de relacionamento entre a comunidade e seu patrimônio.

Nesse contexto, elementos externos à comunidade podem ajudar na mediação da relação entre esses dois grupos e a comunidade, e também, na elaboração de medidas, ideias e reflexões novas para a preservação do patrimônio e o desenvolvimento local. Lembremos que patrimônios e museus possuem a capacidade de incentivar iniciativas e de articular diferentes atores socioculturais em prol do objetivo comum de valorização das referências e que a museologia, como campo de conhecimento de formação híbrida e de fértil incidência interdisciplinar pode fornecer elementos e ferramentas que agreguem as contribuições de diversos campos do saber na construção de discursos, ações e novas formas de entendimento desse território a partir da visão unificadora da concepção de museu (patrimônio) integral (SCHEINER, 2012; D. LIMA, 2007).

Assim, apesar da comunidade ser o elemento principal para o desenvolvimento de iniciativas comunitárias, é necessário o envolvimento dos diversos atores, sejam eles locais, regionais ou nacionais, primeiro por conta da complexidade dos problemas que estas experiências são chamadas a enfrentar; segundo, para evitar a reiteração de valores hegemônicos, consagrados não pela tradição ou pelas práticas culturais

espontâneas, mas por práticas manipuladas; e terceiro para não se criar experiências museológicas fechadas em si mesmas (DE VARINE, 1992; SCHEINER, 2012).

Dois atores em especial podem ser importantes apoios para o desenvolvimento de atividades de cunho museológico no Alto do Moura: a UFPE e a Fundação de Cultura de Caruaru. A UFPE, através do Campus Agreste em Caruaru, já desenvolve uma série de pesquisas e ações de extensão no território que envolvem disciplinas tais como administração, medicina, design e comunicação; porém não existem iniciativas específicas voltadas para o campo cultural ou uma articulação dessas diferentes pesquisas e ações, ou qualquer articulação e mobilização patrimonial.

Já a Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru, órgão municipal de gestão, também atua no território através do desenvolvimento de projetos e da destinação de recursos. Porém, tem-se a percepção de que sua atuação é muito verticalizada, de cima para baixo. Assim, para o desenvolvimento de ações efetivas de salvaguarda e de desenvolvimento local acreditamos ser necessário que este órgão estabeleça uma relação mais processual com a comunidade, marcando sua presença de forma contínua para ouvi-la, saber o que ela quer e pensar junto com ela estratégias para o seu desenvolvimento. Ademais, percebe-se que muitas das ações desenvolvidas pelo órgão para o Alto do Moura são mais de cunho turístico do que cultural, não sendo identificada nenhuma ação patrimonial específica.

Para De Varine (2014), esse “despreparo” da comunidade em trabalhar coletivamente visando o desenvolvimento local ou um objetivo comum é um reflexo do próprio sistema onde estão inseridos, que geralmente não privilegia a representatividade e a participação. Para o autor, é necessário desenvolver mecanismos, ideias e projetos para a capacitação, emprego e suporte cultural a partir da comunidade e para a comunidade, criando situações para que esta se sinta ouvida e incluída e possa atuar via imaginação e experimentação.

A própria mobilização para a construção de um entendimento comunitário sobre o que significa ser patrimônio e ser museu pode ensejar os primeiros passos rumo à elevação do nível de cooperação. Sennet (2019a, p. 7) afirma que “a cooperação azeita a máquina de concretização das coisas, e a partilha é capaz de compensar aquilo que acaso nos falte individualmente”; porém ela precisa ser desenvolvida e aprofundada no que o autor chama de cooperação exigente, uma forma de cooperação que implica em ouvir com atenção, agir com tato, encontrar pontos de convergência e gerir as discordâncias – um conjunto de habilidades sociais que podem ser desenvolvidas através da ativa participação em espaços discursivos como os museus.

A possibilidade teórica do Museu em processo concebe-o como espaço participativo, instância de trocas e parâmetro de práticas alinhadas às necessidades das populações, capazes de lançar as bases para novas formas de relação entre o corpo social e seu patrimônio. Esses espaços precisam fundamentalmente de pessoas que cooperem e se comprometam com a preservação e valorização do patrimônio, portanto devem contar com a presença da comunidade, dos especialistas e do poder público (SCHEINER, 2011).

A variedade comunitária dos museus desenvolvida a partir da abordagem integral requer a elaboração de uma pedagogia global baseada no patrimônio, onde a população local não é apenas objeto, mas sujeito da instituição, e não apenas público, mas mobilizador de ação no território. É um modelo de organização cooperativa para o desenvolvimento e um processo crítico de avaliação e correção contínua que requer em suas atividades uma mobilização multidisciplinar (DE VARINE, 1992).

Ademais, a potência do museu comunitário é colocar a memória da comunidade como protagonista na narração, recriação e reinterpretação da sua história, na descoberta e reafirmação de seus valores para a transformação de indivíduos isolados em seres coletivos. Coloca-se portanto como grande desafio desenvolver meios de trabalhar esse patrimônio não como um evento, mas como um exercício diário de descoberta e de cuidado – buscar histórias, reunir objetos e fotografias que retratam toda a riqueza desse conjunto e que fomentem o orgulho dos artesãos, construir elementos que possibilitem à comunidade descobrir a si mesma, pois como coloca Scheiner, “(...) nada é mais poderoso do que o sentimento de pertença, e não há política patrimonial, cultural ou ambiental que possa sobrepor-se ao cuidado que temos do que julgamos nosso, ao desvelo (*Da-sein*) pelo que nos pertence...” (SCHEINER, 2012, p. 28).

O Alto do Moura é território fértil para o desenvolvimento dessa percepção de patrimônio e para criação de um museu da comunidade e para a comunidade, que venha a representar uma possibilidade de mudança social e se constituir um elo que une os diferentes grupos locais; um guardião do rico patrimônio comunitário, espaço dialógico onde as diferenças possam ser expressas e os conflitos mediados, onde se possa construir a consciência crítica e a reflexão coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse foi um trabalho de descoberta. Sobre o Alto do Moura, sobre como pessoas, coisas e natureza se relacionam. O artesanato, ponto de partida da nossa investigação é uma manifestação complexa e diversificada, uma forma de expressão cultural que paira entre o tradicional e o contemporâneo, que reúne um vasto conjunto de ofícios e representa variados “modos de fazer” e “formas de ser” atreladas à esfera de comunidades, grupos e coletividades e suas necessidades cotidianas.

As diversas técnicas e habilidade necessárias para o desenvolvimento da produção artesanal se constituem como patrimônio na medida em que referenciam práticas comunitárias cujo valor e significado contribuem para a formação da identidade e do universo simbólico local. Ademais, o artesanato local também uma atividade produtiva de valor social e econômico, marcada por relações familiares e de vizinhança, em que convergem tradição e inovação.

No Alto do Moura o fazer artesanal constitui-se como “estilo de vida” composto de diversos atos que modelam a relação entre os sujeitos e o meio, mais que um meio de subsistência, é também uma extensão material, estética e simbólica de seus produtores. Os objetos criados pela comunidade são expressões das suas ideias, percepções, opiniões e da dignidade do seu trabalho. Ademais, a pedagogia da produção artesanal é uma forma de se relacionar, de se tornar consciente de si mesmo e do mundo. Por isso a importância na manutenção do ofício e da organização e sistematização da sua história, da memória da comunidade e suas atividades.

O Museu abordado nessa dissertação é entendido como “espaço de presentificação das ideias, de recriação do mundo por meio da memória” (SCHEINER, 1999, p. 132), espaço imagético, de reflexão, de sensibilização, de percepção e valoração do outro, de conhecimento e convivência. Esse museu se constitui como uma ferramenta contemporânea importante para a sociedade entender e refletir sobre seus medos, aspirações, problemas, esperanças, dificuldades e sonhos – constituindo-se como um agente de transformação capaz de conectar variados elementos, territórios, sujeitos e coletividades.

A partir dessa percepção e do fato de que o saber-fazer da comunidade está espalhado por todo o território a partir de inúmeros espaços de produção artesanal, defendemos a potencialidade do Alto do Moura se configurar como museu. Assim, considerar sua musealização é buscar construir os elementos necessários para enfrentar os desafios presentes e valorizar a comunidade, sua existência, suas dinâmicas e seus produtos. É também uma forma de trabalhar o conjunto comunitário para criar ações entrelaçadas de desenvolvimento e perpetuação do patrimônio local. De certo, há muito

trabalho a ser feito, pois a musealização depende do amadurecimento da consciência cultural e política da comunidade e do envolvimento de variados atores sociais; mas como vimos, um trabalho seminal já vem sendo realizado.

O Coletivo Cultural Flor do Barro mostrou como a sensibilidade, a cooperação e o comprometimento, quando convertidos em uma disposição ética, um estado de espírito, uma prática cotidiana e aliados ao afeto e um elevado nível de consciência, são capazes de transfigurar ideias em ações. As mulheres do Flor do Barro conseguiram, sem recursos financeiros e saberes sofisticados, usando recursos locais e energia humana construir um fascinante trabalho, uma experiência museológica vigorosa e estimulante, com grande capacidade de replicação e potencial para transformar a relação da comunidade do Alto do Moura com seu patrimônio.

Na experiência desenvolvida por esse grupo de mulheres podemos vislumbrar a pluralidade de representações que o conceito alargado de Museu pode abarcar. Vemos uma demonstração vívida do museu-fenômeno, esta ideia, este processo que se materializa em qualquer espaço, em qualquer tempo e a partir dos mais variados contextos, e que em sua manifestação afeta nossos sentidos e percepção, que nos instrui e provoca. Vemos ainda o exemplo de uma prática museológica inclusiva e sua capacidade de potencializar o patrimônio para que este atue efetivamente como instrumento de existência e resistência social e cultural dos mais variados grupos. Uma outra leitura possível é como esta experiência se constrói como um fórum, uma arena, enfatizando a sua potência como espaço sociopolítico onde contradições históricas e sociais são reverberadas e questionadas.

Ademais, o recorte de gênero desse trabalho desvelou que sob a superfície desse território e oculta aos olhares externos, existe uma distinção no prestígio público e na valoração dados ao trabalho de homens e mulheres dentro do ofício artesanal da comunidade. Isso levou a uma a uma caracterização enviesada dos seus efetivos mantenedores, sobrevalorizando a contribuição masculina, mas desvalorizando e obscurecendo a vasta contribuição feminina na criação e manutenção do ofício do artesanato e na cadeia produtiva do barro. As mulheres e sua produção mostradas aqui são uma porção pequena do vasto e fértil universo feminino do Alto do Moura: há muitos personagens a descobrir, muitas histórias a contar, muitos comportamentos e conformidades a desconstruir.

Nesse ínterim, defendemos nessa dissertação a necessidade de se intensificar o hábito epistemológico de abordar as relações de gênero e seu impacto nas diversas realidades estudadas pelo campo museológico, que por seu caráter interdisciplinar e

comunicacional pode contribuir de forma significativa para o debate de gênero, através da construção de reflexões e reinterpretações dos sujeitos e seus patrimônios e pela sua capacidade de dar visibilidade a temáticas até então obliteradas da sociedade.

No Alto do Moura podemos perceber de maneira clara o patrimônio em sua integralidade – sujeito, memória, objetos e natureza, em permanente e contínua transformação, bem como este patrimônio atua como elemento mediador da vida social e simbólica, movimentando, nutrindo e estimulando a relação dos sujeitos com seu meio. A abordagem integral aqui apresentada buscou evidenciar a complexidade desse território como Patrimônio e Museu, revelando-os como instâncias catalisadoras de memórias, sentimentos, identidades e laços de pertencimento, que podem ser ferramentas para a produção e o desenvolvimento da consciência e autoconsciência coletiva e individual e para o enfrentamento dos temas e demandas sociais, políticas e econômicas que percorrem a sociedade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. *In*: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologias**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

ABREU, Regina. A patrimonialização das diferenças: usos da categoria "conhecimento tradicional" no contexto de uma nova ordem discursiva. *In*: BARRIO, Angel Espina; MOTTA, Antônio; GOMES, Mário Hélio. **Inovação Cultural, Patrimônio e Educação**. Recife: Editora Massangana (Fundação Joaquim Nabuco), 2010.

ABREU, Regina. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. *In*: TARDY, Cécile; DODEBEL, Vera. **Memória e novos patrimônios**. Marseille: OpenEdition Press, 2015.

ALEGRE, Sylvia Porto. **Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição**. São Paulo: Maltese, 1994. 155 p.

ALVES, Elder Patrick Maia. Diversidade cultural, patrimônio cultural material e cultura popular: a UNESCO e a construção de um universalismo global. *In*: **Revista Sociedade e Estado**; v. 25, n. 3, p. 539-560, setembro/dezembro, 2010.

ANDRADE, Mário. **O artista e o artesão**. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal. Rio de Janeiro: 1938.

BARROS, Antonio Teixeira de; BRUSANELLO, Elisabete. Machismo discursivo: modos de interdição da voz das mulheres no parlamento brasileiro. *In*: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 27(2), 2019.

BATISTA, Alfredo. Processos de trabalho: da manufatura à maquinaria moderna. *In*: Serv. Soc. Soc., São Paulo, n. 118, p. 209-238, abr./jun. 2014.

BIROLI, Flávia. Divisão Sexual do Trabalho e Democracia. *In*: **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 59, no 3, p. 719-681, 2016.

BO, João Batista Lanari. **Proteção do Patrimônio na UNESCO: ações e significados**. Brasília: UNESCO, 2003, 186p.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 8 dez. 2020.

BRASIL. **Portaria SCS/MDIC nº29, de 5 de outubro de 2010**. Torna pública a base conceitual do artesanato brasileiro para padronizar e estabelecer os parâmetros de atuação do Programa do Artesanato Brasileiro - PAB em todo o território nacional. Brasília, 2010.

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas. *In*: **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, RS, v. 2, n. 3, abr. 2012. ISSN 2179-8001. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27406>>

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**: Europa, 1500-1800. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMERON, Duncan. **Le musée**: un temple ou un forum. In: DESVALLÉS, André. *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. V. 1. Bern: Éditions W, 1992, p. 77-86.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 149p.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2019, 416p.

CANCLINI, Néstor Garcia. Los usos sociales del Patrimonio Cultural. In: AGUILAR CRIADO, Encarnación. **Cuadernos Patrimonio Etnológico**. Nuevas perspectivas de estudio. Consejería de Cultura: Junta de Andalucía, p. 16-33, 1999.

CARVALHO, Felipe da Silva. **Ecomuseus – da teoria às práticas de musealização**: o Ecomuseu de Santa Cruz. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGPMUS, 2017.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: **Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial**. Out-Dez, n °147. pp. 69-78. Rio de Janeiro, 2001. Acesso em: 14 de nov. 2020.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Entendendo o folclore e a cultura popular. **Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**. Rio de Janeiro, 2002. Acesso em: 27 de set. 2020.

CHARTIER, Roger, “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, vol. 8, n.16, 1995, p. 179-180.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001. 282 p.

CLAIR, Jeans. Les origines de la notion d'écomusée. In: DESVALLÉS, André (Org.). **Vagues**: une anthologie de la nouvelle muséologie. V. 1. Bern: Éditions W, 1992, p. 433-439.

CÓRDULA, Raul. Afinal, o que é artesanato? In: **Segunda Pessoa**, v. 3, n.1, jun-jul-ago, 2013.

COSER, Miriam C. Um novo conceito de Idade Média nas Escolas. In: AMARAL, Clínio; BARROS, José D'Assunção; BERRIEL, Marcelo; CALDAS, Marcos; COSER, Miriam; LOBIANCO, Luis Eduardo; SANCOVSKY, Renata Rosental, SILVA, Rosana Marins dos Santos (Org.). **Representações, Poder e Práticas Discursivas**. Seropédica: Editora Universitária - UFRRJ, 2010, v., p. 170-180.

COSTA, Rodrigo Vieira. Princípios do Registro: mínima intervenção e participação popular In: **O Registro do patrimônio cultural imaterial como mecanismo de**

reconhecimento de direitos intelectuais coletivos de povos e comunidades tradicionais: os efeitos do instrumento sob a ótica dos direitos culturais (Tese de doutorado). UFSC: Programa de Pós-Graduação em Direito, 2017. 523 p.

CUNHA, L. A. **O Ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata.** São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: FLACSO, 2005. 190p.

DAVALLON, Jean. Memória e patrimônio: por uma abordagem dos regimes de patrimonialização. In: TARDY, Cécile; DODEBEI, Vera. **Memória e novos patrimônios.** Marseille: OpenEdition Press, 2015.

DE VARINE, Hugues. L'écomusée. In: DESVALLÉS, André (Org.). **Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie.** V. 1. Bern: Éditions W, 1992, p. 446-487.

DELOCHE, Bernard. Le patrimoine immatériel: Héritage spirituel ou culture virtuelle? In: **ICOFOM STUDIES SERIES (ISS 32)**, p. 41-44, Munich-Germany, 2000.

DESVALLÉS, André. Quels musées pour quels publics? In: **ICOFOM Study Series (ISS 35)**. Canada, 2005, p. 55-60.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia.** Trad. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. **Design e artesanato:** uma experiência de inserção da metodologia de projeto de produto. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2017. 130 p.

FROTA, Lélia Coelho. Artesanato: tradição e modernidade em um país em transformação. In: VELHO, Gilberto et al. **Cultura material: identidades e processos sociais.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. (Encontros e estudos 3)

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade.** Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOMES, Francimária Ribeiro; ROSA, Laila. Os processos de protagonismo de mulheres negras no recôncavo da Bahia: o samba de roda como mediador das relações cotidianas. In: **Revista Olhares Sociais / PPGCS / UFRB**, v. 3. n. 02, p. 86-110, 2014.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. In: **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol. 28, n. 55, p. 211-228, jan-jun, 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. In: **Horizontes Antropológicos.** Porto Alegre, vol.11 n.23, p. 15-36, jan./jun 2005.

GREGOROVÁ, Anna. La muséologie: science ou seulement travail pratique du musée? In: **ICOM: Museological Working Papers- MuWop.** Estocolmo, n.1, p. 19, 1980.

GRUPO DE ESTUDOS E INTERVENÇÕES DO AGRESTE (GEIA). Algumas questões do Alto do Moura no século 21. Relatório técnico-parcial da pesquisa: **A gente e o negócio**

do barro: dilemas e perspectivas para a comunidade artesã do Alto do Moura no século 21. Caruaru: UFPE, 2018. Disponível em: www3.ufpe.br/geia

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990. 188p.

HERRERA, Karolyna Marin. Da Invisibilidade ao Reconhecimento: mulheres rurais, trabalho produtivo, doméstico e de *care*. In: **Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 15, Edição Especial, p. 208-233, 2016.

HOBBSAWM, Eric. 1. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

INMUJERES. **Glosario de Género.** México: Instituto Nacional de las Mujeres, 2007.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo - Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972.** Brasília: MinC, 2012, v. 1, 235p.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Decreto nº 3551, de 4 de agosto de 2000.** Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília, DF.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Feira de Caruaru [Dossiê 9].** Brasília-DF, 2009, 120 p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie9_feira-decaruaru.pdf. Acesso em: 04 set. 2020.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Inventário nacional de referências culturais:** manual de aplicação. Brasília-DF, 2000, 156 p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfin-der/arquivos/Manual_do_INRC.pdf. Acesso: 19 out. 2021.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Portaria nº 200, de 18 de maio de 2016. Dispõe sobre a regulamentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - PNPI. **BAE – Boletim Administrativo Eletrônico do IPHAN.** Nº. 1172, Brasília, DF, p. 22-33, 20 mai. 2016.

ISMAEL, Eliana; CUNHA, Katia. Mãos que afagam o barro das mulheres que não se veem. In: **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 e 13th Women's Worlds Congress.** Anais Eletrônicos, Florianópolis, 2017.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia.** São Paulo: Zahar, 1990.

KELLER, Paulo F. O artesão e a economia do artesanato na sociedade contemporânea. In: **Revista de Ciências Sociais**, n. 41, outubro de 2014, pp. 323-347

KERGOAT, Danièle. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. In: **Dicionário Crítico do Feminismo.** São Paulo: UNESP, p. 67-75, 2009.

KERGOAT, Danièle. Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais In: **Novos estudos**, n. 86, março, 2010.

KINARD, John. Intermédiaires entre musée et communauté. In: DESVALLÉS, André (Org.). **Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie**. V. 1. Bern: Éditions W, 1992, p. 99-108.

LEITE, Rogério Proença. Modos de vida e produção artesanal: entre preservar e consumir In: **Olhares Itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição**. São Paulo, Central Artesol, 2005 (Cadernos Artesol).

LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização e patrimonialização: formas culturais integradas, termos e conceitos entrelaçados. In: CNPq (produtividade): **"Musealização e Patrimonialização - Termos e Conceitos da Museologia em ação: identificando e explicitando indicadores teórico-práticos para aplicação**. Rio de Janeiro, 2014.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia e patrimônio interdisciplinar do campo: história de um desenho (inter)ativo. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8., 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2007a.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia e patrimônio interdisciplinar do campo: História de um Desenho (Inter)Ativo. In: **VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**. Bahia: 28 a 31 de outubro de 2007.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Atributos simbólicos do patrimônio: museologia/ "patrimoniologia" e informação em contexto da linguagem de especialidade In: **XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**. Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas – Museologia e Patrimônio**, Belém, MPEG. v. 7, n. 1, p. 31-50, jan/abr, 2012.

LIMA, Ricardo Gomes. Artesanato em debate. [entrevista concedida a] KELLER, Paulo. In: **Revista Pós Ciências Sociais**, v.8, n.15, jan./jun. 2011.

LIMA, Ricardo Gomes. **Objetos: percursos e escritas culturais**. São José dos Campos: Centro de Estudos da Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010. p. 144.

LIMA, Sandra Ferreira de. **Invenção e tradição: um olhar plural sobre a arte figurativa do Alto do Moura**. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2001.

MACHADO, Juliana Porto. O conceito de artesanato: Uma produção manual. In: Revista de Ciências Humanas e Sociais. Vol. 2, set-dez, 2016.

MAIRESSE, François. The term Museum. In: DAVIS, Ann; MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André. **Whats is a Museum?** Munique: C. Müller-Straten, 2010. p. 19-58.

MATTELART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2005.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.34, p. 9-23, 1992.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Os paradoxos da memória. *In: Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana* [S.l: s.n.], 2007.

MIGUEZ, Renato. Ceramistas Populares de Pernambuco *In: Revista do Folclore Brasileiro*, v. 10, n. 28, p.228-258, set-dez, 1970.

MINAYO, M^a Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 13^a ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

MOCELLIM, Alan Delazeri. A comunidade: da sociologia clássica à sociologia contemporânea. *In: PLURAL*. São Paulo, v. 17, n. 2, pp.105-125, 2011.

NICOLETTI, Viviane Mattos. A apropriação do saber fazer artesanal e da imagem do artesão pelo mercado de luxo: O design como mediador. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2018.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. *In: Estudos Feministas*, Florianópolis, 16(2): 440, p. 305-332, maio-agosto, 2008.

PAZ, Octavio. O Uso e a Contemplação. Tradução: Alexandre Bandeira. *In: Revista de Camacol* v. 11(1): Ed. 34, mar. 1988, pp. 120-125. Publicado em: Artesol - Artesanato Solidário. Acesso em: 18/11/2020.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, 172p.

PINHEIRO, Luana Simões. **Os dilemas da construção do sujeito no feminismo da pós-modernidade**. Texto para discussão. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, Brasília: Ipea, 2016.

RAMOS, Silvana Pirillo. Políticas e Processos Produtivos do Artesanato Brasileiro como Atrativo de um Turismo Cultural. *In: Revista Rosa dos Ventos*. 5(l) 44-59, jan-mar, 2013

RIVIÈRE, Georges Henri. L'Écomusée, un modèle évolutif. *In: DESVALLÉS, André (Org.). Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. V. 1. Bern: Éditions W, 1992, p. 440-445.

ROCHA, Darllan Neves da. **A arte é para todos: patrimônio cultural, tradição de conhecimento, processos sociotécnicos e organização social do trabalho entre os artesãos do Alto Moura (Caruaru-PE)**. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFPB, 2014.

SÁ, M. G.; Sousa, Jéssica R. F.; SOUZA, D. C.; LEAL, B. T.; SILVA, S. K. ; SILVA, T. F. L. . Seguir ou não no artesanato: modos de fazer, desafios e emergência de outros negócios no Alto do Moura do século 21. *In: XLII EnAnpad, 2018, Curitiba*. Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Administração. Rio de Janeiro: ANPAD, 2018.

SA, M. G.; SOUZA, D. C.; Sousa, Jéssica R. F.; SILVA, S. K.; LEAL, B. T. ; SILVA, T. F. L. Novas e velhas distinções na comunidade artesã do Alto do Moura: tensões emergentes entre membros-proprietários de negócios no século 21. In: **XLII EnAnpad**, 2018, Curitiba. Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Administração. Rio de Janeiro: ANPAD, 2018.

Sá, M.; SOUZA, D. C.; Sousa, Jéssica R. F.; LEAL, B. T. Desengajamento do trabalho artesão: rumos da nova geração na comunidade do Alto do Moura-PE. In: **Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Administração**, 2019, São Paulo. EnAnpad. Rio de Janeiro: Anpad, 2019.

SÁ, Marcio; LORÊTO, Myrna S. S.; SOUSA, Jessica R. F.; SOUZA, Denise C. O Artesanato como Negócio Periférico: Esboço de Instrumento Teórico-Epistêmico e Análise Multidimensional no Caso do Alto do Moura-PE. In: **XLIV EnAnpad, 2020**, Porto Alegre (online). Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Administração. Porto Alegre-RS: ANPAD, 2020.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e Patrimônio: Ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2009.

SAQUET, Marcos Aurélio. **Abordagens e concepções de território**. São Paulo: Outras expressões, 2013, 192p.

SAQUET, Marcos Aurélio; BRISKIEVICZ, Michele. Territorialidade e identidade: um patrimônio no desenvolvimento territorial. In: **Caderno Prudentino de Geografia**, n.31, vol.1, 2009.

SCHEINER, T. C. As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: **Simpósio Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe**. ICOFOM LAM, Coro, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p.133-143, 1999.

SCHEINER, T. C. **Imagens do não-lugar: comunicação e os novos patrimônios**. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 2004.

SCHEINER, T. C. M. Museologia ou Patrimoniologia? Reflexões. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia N. M. (Org.). **MAST Colloquia - Museu e Museologia: interfaces e perspectivas**. Rio de Janeiro: MAST, 2009. v. 11, p. 43-59.

SCHEINER, T.C. O museu como processo. In: Bittencourt, José Neves. **Caderno de diretrizes museológicas 2: mediação em museus**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008, p. 35-49.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. Informação, memória, patrimônio e museu: revisitando as articulações entre campos. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 16., 2015, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2015.

SCHEINER, Teresa. El Evento 'Museo': aportes sobre el campo teórico de la Museología (1955- 2015). In: **Complutum**, 2015, Vol. 26 (2): 77-86.

SCHEINER, Teresa Cristina. Para além do Museu: museologias e Meta(?)teorias. Notas sobre a contribuição de Stránský para o pensamento latino-americano. In: **III Ciclo de Debates da Escola de Museologia da UNIRIO**. Rio de Janeiro, 2017. P. 60-72.

SCHEINER, Teresa. Museu, museologia e a 'relação específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. In: **Ci. Inf.**, Brasília, DF, v. 42 n. 3, p.358-378, set./dez., 2013

SCHEINER, Tereza C. M. Patrimônio, museologia e sociedades em transformação: reflexões sobre o museu inclusivo. In: **II Seminario de Investigación en Museología de los países de lengua portuguesa y española**. Porto, Portugal: de 27 a 29 de setembro de 2010, p. 28-40.

SCHEINER, Tereza. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas. V. 7, nº 1 p. 15-30, jan.-abr. 2012.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. In: **Psicologia USP**, São Paulo, 4(1/2), p. 285 - 298, 1993.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação & Realidade**, v.20, n .2, p. 71-99, jul./dez, 1995.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro, Record, 2019, 389p.

SENNETT, Richard. **Juntos**: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro, Record, 2019a, 430p.

SHERKIN, S. A historical study on the preparation of the UNESCO 1989 recommendation on the safeguarding of traditional culture and folklore. In: **A GLOBAL ASSESSMENT ON THE 1989**. Smithsonian Institution: Washington, D.C. June, 1999. Disponível em: < <http://www.folklife.si.edu/resources/Unesco/sherkin.htm>> Acesso em: 30 nov. 2020.

SMITH, Laranjane. Heritage, Gender and Identity In: GRAHAM, Brian; HOWAR, Peter (Orgs.). **The Aschgate research companionship to Heritage and Identity**. Great Britain: Aschgate, 2008. p. 159-180.

SILVA, Heliana Marinho da. **Por uma teorização das organizações de produção artesanal**: habilidades produtivas nos caminhos singulares do Rio de Janeiro. Tese de doutorado. São Paulo: FGV, 2006

SILVA, Laudenor Pereira da. **A disputa de argila pelos artesãos do Alto do Moura-Caruaru-PE**. Dissertação de Mestrado. Recife: UFRPE, 2007.

SILVA, Rutt Keles Alexandre da. **Práticas artesanais formadoras de paisagens culturais**: um olhar sobre a sustentabilidade. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2018.

SOARES Bruno César Brulon; SCHEINER Tereza Cristina Moletta. A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios 'comuns': um ensaio sobre a casa. *In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, 10., 2009, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2009.

SOARES, Bruno Brulon. A Museologia Reflexiva: recompondo os fundamentos de uma ciência contemporânea. *In: Anais do III Ciclo de Debates da Escola de Museologia da UNIRIO*. Paris: ICOFOM, 2017.

SOARES, Bruno Brulon. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno *In: Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.25. n.1. p. 403-425. jan.-abril 2017a.

SOARES, Bruno C. B; SCHEINER, Tereza C. M; CAMPOS, Marcio D. Sobre comunidades e museus: do gueto ao grupo social musealizado. *In: XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. Rio de Janeiro, 25 a 28 de outubro de 2010.

SOARES, Bruno C. Brulon. **Quando o museu abre portas e janelas**: o reencontro com o humano no museu contemporâneo. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGPMUS, 2008.

SOUSA, Jessica R. F.; SÁ, Marcio; LORÊTO, Myrna S. S.; SOUZA, Denise C. Construção de Agenda e Desafios Locais à Valorização e Desenvolvimento Coletivo do Negócio do Artesanato no Alto do Moura-PE. *In: XLIV EnAnpad*, 2020, Porto Alegre (online). Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Administração. Porto Alegre-RS: ANPAD, 2020.

SOUZA, Denise Clementino de; SOUSA, Jéssica; LORÊTO, Myrna; SÁ, Márcio. Onde Estão as Mulheres? Os Lugares das Artesãs na Comunidade do Alto do Moura-PE. *In: XLIV EnAnpad*, 2020, Porto Alegre (online). Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Administração. Porto Alegre-RS: ANPAD, 2020.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Z. O objeto da Museologia. *In: Anais do III Ciclo de Debates da Escola de Museologia da UNIRIO*. Paris: ICOFOM, 2017.

TARDY, Cécile; DODEBEI, Vera. Introdução. *In: TARDY, Cécile; DODEBEI, Vera. Memória e novos patrimônios*. Marseille: Open Edition Press, 2015.

TERRA DA SILVA, Lisiana Lawson. Mulheres e o mundo do trabalho: a infindável dupla jornada feminina. *In: REIS*, v. 3, n. 1, p. 120 - 131, jan-jun. 2019.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC, AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **Conferência Mundial para políticas culturais**. 1985. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em: 3 dez. 2020.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC, AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural**. 1972. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em: 18 nov. 2020.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC, AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **Convenção para salvaguarda do patrimônio cultural e imaterial**. 2003. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em: 12 nov. 2020

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC, AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **Recomendação para salvaguarda da cultura tradicional e popular**. 1989. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em: 3 dez. 2020.

VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol. As mulheres brasileiras no início do século XXI *In*: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely de. **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. 1. ed. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

VITORINO, Rosângela Ferreira de Oliveira. **Mestre Galdino: o ceramista poeta de Caruaru –PE**. Tese de doutorado. São Paulo: UNESP, 2013.

WALDECK, Guacira. **Família Zé Caboclo**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008.

WARNIER, Jean-Pierre. **La mundialización de la cultura**. Traducción de Marú Guerrero. Quito: Abya-Yala, 2001.

WINTER, Cecilia Pérez. Género y Patrimonio: Las ‘Pro-Mujeres’ de Capilla del Señor. *In*: **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(2): 304, maio-agosto/2014, P. 543-561.

YIN, Robert K. **Pesquisa qualitativa do início ao fim**. Tradução: Daniel Bueno. Porto Alegre: Penso, 2016.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. *In*: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117-132, set, 2006.

APÊNDICES

ENTREVISTAS

AMÉLIA CAMPELLO - diretora do Museu do Barro de Caruaru (MUBAC/FUNDARPE)

Realizada em 26/03/2021

PERGUNTA	RESUMO DA RESPOSTA
<p>1. Em conversa com as meninas do coletivo Flor do Barro elas sempre falam sobre a “preservação da arte”, você acha que está se perdendo a herança de Vitalino e dos outros mestres?</p>	<p>“Veja eu acho que a questão de comércio” (...) “o trabalho de Vitalino é retratar as cenas do cotidiano (...) uma cerâmica figurativa retratando as cenas do cotidiano, então o que acontece, quando o turista chega, e principalmente com essa invasão que houve dessas bonecas, que veio de minas gerais (...) essas bonecas é vendável, e o que o artesão precisa é vender, então quando tive contato com as meninas (...) isso já faz uns 8 anos [2013], elas falando da vontade da gente preservar essa arte deixada por Vitalino, porque senão o Alto do Moura vai virar só uma arte decorativa e a gente vai perder a verdadeira identidade do Alto do Moura”.</p>
<p>2. Na sua opinião, qual o principal impacto, para além da questão econômica, que as bonecas (artesanato pré-fabricado) trazem para o Alto do Moura?</p>	<p>“O principal impacto que eu acho é que a gente esquece um pouco de apreciar a verdadeira identidade do Alto do Moura, que é a arte figurativa, escola de Vitalino, de Manoel Eudócio, de Zé Caboclo, de D. Ernestina”. (...) “Quando o turista vem, ele quer levar algo que represente Caruaru, mas que não é nossa identidade, então isso causa um impacto, mas o artesão quer ganhar dinheiro, então o trabalho do grupo Flor do Barro é mais esse, é fazer os dois lados”. (...) “É importante que eles façam peças vendáveis, mas tem quem mantenha a escola de Vitalino, como Seu Ednaldo, a família Vitalino também, e as artesãs do grupo flor do barro, elas trabalham tanto a identidade de Caruaru (...) elas fazem esse trabalho de perpetuar a memória e identidade do Alto do Moura e também fazendo criações delas, porque elas também tem uma diversidade (...) uma identidade delas, mesmo elas mantendo a escola de Vitalino, mas elas conseguem inovar e não perder a identidade, isso é importante.</p>
<p>3. Como você enxerga o impacto do São João de Caruaru no Alto do Moura?</p>	<p>“O São João de caruaru eu vejo como uma festa mais voltada para o turista do que para economia criativa da cidade (...) é voltada pra o turista (...) O turista quando vem, vem pra beber, pra comer, pra dançar forró, não vem pra consumir artesanato. Acredito que deveria ter um trabalho mais consciente da questão do turismo na cidade, falta orientação da prefeitura para que os turistas frequentem os ateliês e conheçam” (...) “Eles vendem bem no São João, mas ainda fica a desejar pra o tamanho da festa, eles vendem bem e os ateliês são bem visitados (...) A Fenearte é outro evento, do governo do estado, que muitos artesãos participam, e são bem aceitos (...) com a criação do Centro de Artesanato de Pernambuco deu grande ajuda ao artesanato (...) pois permite que as peças sejam vendidas o ano inteiro” (...) tem também a semana santa, que o Alto do Moura é bem visitado por conta da paixão de cristo de nova Jerusalém (...) mas no decorrer do ano o Alto do Moura não tem uma política voltada para a cultura local.</p>

<p>4. Na sua opinião, existe algum motivo além da questão econômica para que as novas gerações não queiram se manter no ofício artesão?</p>	<p>(...) Mas eu vejo um impacto muito grande alí perto do Alto do Moura que é o parque industrial, então aquele parque industrial dentro do Alto do Moura eu vejo como uma coisa que não é salutar (...) hora, se eu tenho uma indústria, junto de onde eu moro e vai me dar o retorno financeiro, mensal certo, se é de fazer uma peça de barro e esperar que alguém venha e compre, eu prefiro o emprego (...) Aquele parque industrial na minha visão ele tem um impacto muito forte (...) E as novas gerações querem isso, eles querem inovar, querem ganhar dinheiro (...) Mas tem um pessoal muito bom, pessoal novo que já tá aprendendo, a própria família Vitalino, tem neto e bisneto já aprendendo, da família zé caboclo também (...) O Alto do Moura, aquele lugar é um santuário, é pra ser preservado na sua grandeza, eu comparo o Alto do Moura como um útero materno, todos os dias tá nascendo, todas as horas, todos os momentos, tem uma peça sendo pronta, sendo finalizada, sendo queimada (...).</p>
<p>5. Você vê como reverter a fuga das novas gerações?</p>	<p>(...) A gente só pode reverter isso fazendo uma política de conscientização dessas pessoas, da importância desse artesanato (...) Isso tem que partir de dentro de casa, da conscientização do artesão e ele conscientizar-se, seus filhos, seus netos, seus bisnetos, para que isso se perpetue. Então isso é trabalho que tem que ser feito junto com eles, não só com os mais jovens, mas também com o pai, com a mãe, entende? É uma questão mesmo de educar da importância da identidade cultural deles para que eles perpetuem esse trabalho (...) talvez a tecnologia tenha afugentado os jovens dessa questão do dia a dia, desse contato, eles são muito ligados em computador e tal e aí, isso dificulta um pouco, porque tudo tem uma transformação. Mas eu acho que é um trabalho realmente de conscientização, de família, de chegar junto, e eles começarem a perceber, quando começarem a vender, a ganhar o dinheiro, isso também é importante para que o jovem veja esse valor que é a arte figurativa no Alto do Moura (...) essa questão de perpetuar o artesanato pra elas é importante, é, mas eles querem vender, querem ganhar o dinheiro.</p>
<p>6. Como uma possível patrimonialização do Alto do Moura ou sua transformação em museu pode impactar nesse quadro e ajudar a reverter essa fuga da juventude?</p>	<p>Pode ajudar, eu não digo mudar, mas ajuda muito, né? (...) Mas isso tem que partir da comunidade, essa transformação, e eu percebo que há também dentro da comunidade os núcleos e eles às vezes entre eles mesmos não se unem pra fazer esse resgate, pra lutar por essa valorização, dessa arte (...) A entrevistada trouxe como exemplo de organização o Museu de Favela, MUF e o conceito de museu interior. (...) Então essa visão de museu, eu sendo um museu, você sendo um museu, a partir do momento que isso for despertado na comunidade pode ser que reverta um pouco essa visão deles, do quanto eles são importantes.</p>
<p>7. Na pesquisa preliminar que fiz, alguns artesãos em trabalho de outros pesquisadores se queixavam da falta de “divulgação” da produção, e de um sentimento de desvalorização do seu trabalho. Como você enxerga essa</p>	<p>(...) Aí é onde está a política de valorização (...) entrevistada faz comentário sobre outro projeto onde trabalhou (...) então acho que é conscientizar da importância desse trabalho, desse artesanato (...) mesmo a gente tendo os espaços para que eles vendam o ano inteiro, eles precisam entender isso, a feira de Caruaru tem artesanato, mas se você olhar, tem muito artesanato de fora (...) os artesãos muitos não assinam as peças, porque elas são vendidas pra Bahia, pra minas, pra outros estados (...) então se você chegar em Brasília, na feira do artesanato você vai encontrar peça de caruaru, o mesmo na Bahia, em Minas, no Rio (...) muitos não tem assinatura, porque o que eles querem é vender e ter o dinheiro deles garantido (...) só os</p>

questão?	mais velhos e os que realmente entendem a importância é que assinam, entende? Mas a cadeia de massa produtiva, como das bonecas, não tem assinatura (...) isso é uma perda muito grande pra comunidade e pra o Alto do Moura.
8. Você recentemente elaborou um trabalho acadêmico que abordava o papel da mulher dentro do artesanato do Alto do Moura, você poderia falar um pouco sobre esse trabalho?	Então, a minha pesquisa foi em cima do grupo flor do barro, em cima do trabalho delas, e aí depois que o grupo formou, o grupo já foi pra universidade federal, pra UPE, pra Recife, o grupo já é reconhecido, elas já tem sede própria, elas já fazem oficinas, já tem exposições do grupo, palestras, dentro da sede que elas conseguiram, então houve realmente um avanço nesse trabalho do museu [do Barro], interagindo com a comunidade e dando um suporte a essas mulheres, como eu dou até hoje. Aí elas saíram um pouco do anonimato e hoje são grupo flor do barro (...) com prêmios reconhecidos (...) elas me consideram a madrinha do grupo flor do barro (...) o que me interessa é ver o grupo flor do barro vendendo, é ver elas sendo valorizadas, até porque as mulheres eram muito escondidas, a gente sempre falou nos mestres...os homens, e elas? Então acho que esse papel da mulher tem que ser muito bem valorizado e ser mostrado a beleza da artesã (...).
9. Como você vê a atuação da associação de artesãos e a relação deles com o grupo Flor do Barro?	A associação sempre vai ser importante (...) isso é a força da comunidade, mas só que é o seguinte, é uma questão, de um tempo pra cá, que surgiu, não sei se é uma questão de briga política (...) eu sei que tem tido como uma coisa paralela, trabalho paralelo, que não é salutar, mas acho que só o tempo e o amadurecimento delas e deles, de que elas percebam a importância da associação e que a associação perceba a importância delas, pra que se unam novamente e volte a ser o que era, a associação que eu conheci (...) espero que consigam se unir novamente, porque eles são uma coisa só, são o Alto do Moura, eles são o artesanato.

MARGARIDA – Artesã do Flor do Barro
Realizada em 13/05/2021 às 15h

PERGUNTA	RESUMO DA RESPOSTA
Dados Pessoais	<p>NOME: Maria Margarida da Silva NOMES DOS PAIS: José Caetano da Silva e Maria José da Silva IDADE: 58 anos Divorciada com 3 filhos: 2 homens e 1 mulher. Nasceu em Caruaru, não é do Alto do Moura.</p>
Sua família é de artesãos? Quem?	<p>“(…) Minha infância toda foi aqui, na Taquara, próximo ao Alto do Moura e já vivenciava o barro mesmo (…). A minha família era da agricultura, mas o meu pai achava que o barro não tinha prosperidade, né? Como lhe digo hoje que os jovens também precisa sair porque tem que ter uma renda fixa, porque o barro é gratificante, mas pra sobrevivência desses jovens de hoje não dá (…).” Os meus pais eram agricultores, mas deu estudo pra nós (…) pra os oitos filhos, todos os oito estudaram e se formaram. Ele não achava legal não, ele não queria, como ele tinha a vida do campo, e como a vida de lidar com o barro, tempos atrás ia pra beira do rio e se cavava o barro, hoje a gente já adquire aqui.</p>
Como e com quem você aprendeu o ofício do barro? Como nasceu a artesã em você?	<p>(…) eu adquiri um brinquedinho na minha infância, que a amiga da minha mãe deu, pra nós brincar, meu irmão quebrou, eu chorei muito, e a gente sempre ficava né? as panelinhas, coisinhas (…) aí meu irmão mais velho foi negociar com artesanato, levando pra fora, eu também viajei, ainda morei seis meses em Uruguaiana, no rio grande do sul, aí sempre foi a lida mesmo no artesanato, quando voltei apanhei um banco aqui na feira, aí comprava a matéria pronta aqui, as bonequinhas e revendia lá e faz uns 15 anos que vim pra cá [Alto do Moura] (…) abri a loja e aí as colegas, como Nicinha, Dona Nete, Nerice, toda tarde elas fazendo e eu só olhando e elas “você consegue!” (…) Aprendi a fazer o barro tarde (…) eu comecei na pintura, ainda tenho meu primeiro bonequinho, horrível, foi numa oficina que teve, foi justamente, essas pecinhas, o cachorrinho, o bonequinho e a girafa (…) minha primeira aula de boneco, até esse dia não fazia nada, daí fui me aperfeiçoando e já crio e tenho essas peças (…) mas tive muito apoio das meninas, dando uma dica aqui outra ali, eu também não me dava bem, quando eu pego muito no barro, meus dedos fica enrugado, aí eu tinha agonia de ficar secando, outra hora molhava o barro demais (…) foi numa oficina no São João, pra ensinar quem vinha e pra quem era daqui (…) sou a única artesã da família, também pinto tela (…) (…) minha família fica assim encantado, porque jamais imaginaram que eu fosse enveredar por esse caminho, do barro (…) eu sempre vivi no artesanato, mas de vendas, mas no barro mesmo é 15 anos (…) tem muita gente que não é da comunidade e que tá fazendo, tem até um rapaz de outro país e tá aqui (…) meus filhos nenhum se interessou, eu tenho um neto de 12 anos, que já teve numa oficina do flor do barro e já usou o torno (…) mas como eu digo, nunca é tarde, você cria e vai fazendo do seu jeito.</p>

<p>Como você concilia a produção de peças de barro e/ou trabalho remunerado com atribuições domésticas/familiares</p>	<p>Não perguntei diretamente, pois está incluído nas respostas da pergunta anterior e posterior.</p>
<p>Você tem outro ofício além de artesã? Tem alguma outra ocupação remunerada?</p>	<p>A minha remuneração vem da loja e das peças, não tenho outra renda não. Mas ainda faço os serviços de casa, só eu sozinha (...) quando recebo encomenda, aqui na loja, deixo pra dar o acabamento, lixar, pintar, em casa eu modelo, trago e mando queimar (...) a gente faz tudo, do começo ao fim.</p>
<p>O que te inspira a criar?</p>	<p>eu gosto dos meus anjinhos, eu me sinto em paz criando eles (...), agora quando tem um tema, assim, como da Fenearte mesmo, aí eu vou trabalhar em cima daquele tema (...) esse ano pra Fenearte eu criei sobre essa doença que tá aí (...) da solidão que ela deixa no sertanejo, no fechamento, no limite de espaço (...) coloco nas peças aquilo que vou vivenciando (...) a inspiração vem de onde menos se espera (...)</p>
<p>Suas peças autorais, fale um pouco delas. Você considera que elas têm um tema específico? Tem alguma preferida?</p>	<p>A minha preferida é aquela alí, que não consegui vender ainda, porque fico com pena (...) a colheita da jaca, ela é minha preferida, já botaram dinheiro nela e não vendi (...) é minha preferida pela infância no sítio, né? (...) Quando se tirava uma jaca pra comer, se sentava aqueles filhos todos alí pra debulhar mesmo a jaca e tirar os gominhos e comer (...) porque era assim (...) a gente plantava o milho, junto já ia o feijão, aí colhia, quando ia raspar, tudo era sempre assim, cada um tinha um serviço (...) e saber que fiz isso, isso foi minha primeira peça de Fenearte, e a primeira peça que eu fiz passou entre tantas e outros artesãos aqui (...) tiveram peças e ficaram com raiva porque não foram selecionados (...) o meu diferencial, é o seguinte, eu me considero uma artesã, porque, muita gente aqui no Alto do Moura pensa o seguinte, pra ser artesão tem que fazer o boi do Vitalino? Não. O boi do Vitalino é do Vitalino, eu posso fazer um boi sim, de barro, se eu consigo fazer uma obra dessa, consigo fazer um boi de barro, mas o meu diferencial é a minha peça, o que eu faço, não enveredar pelo que já tem (...) fazer o boi de barro eu não vou querer não por conta que isso é uma arte que já tá bem abrangente, todo mundo faz, e a minha quem fez foi eu, se fizerem outra não vão fazer igual a mim (...).</p>
<p>Observando a galeria de mestres que vocês têm na sede do Coletivo, qual a influência deles no seu trabalho? Existe algum que te influenciou mais?</p>	<p>Não teve nenhum mestre que me influenciou, porque quando eu cheguei aqui não conheci nenhum e as pessoas que me abraçaram quando cheguei aqui (...) foram as meninas, elas sim me inspiraram em eu trabalhar (...) essas pessoas que me abraçaram, me acolheram, me deram força são minha inspiração, são elas.</p>
<p>Conte um pouco da sua experiência com a criação de peças de barro. Como se sente ao criar cada nova peça?</p>	<p>(...) eu acho maravilhoso, eu tenho barro em casa também, faço aqui e faço em casa, aqui dificulta mais por conta da loja, aí a noite, quando eu chego em casa, tenho lá montado e faço lá, a maioria das minhas peças, por que tenho mais tempo e mais tranquilidade. Eu gosto de trabalhar sozinha, em casa, se tiver alguém em casa me tira a atenção.</p>

SOCORRO - Artesã do Flor do Barro
Realizada em 14/05/2021 às 15h

PERGUNTA	RESUMO DA RESPOSTA
Dados Pessoais	<p>NOME: Maria do Socorro Rodrigues da Silva NOMES DOS PAIS: José Antônio da Silva (Zé Caboclo) e Celestina Rodrigues de Oliveira Silva IDADE: 66 anos Divorciada com 2 filhos: 1 homem e 1 mulher. Nasceu no Alto do Moura.</p>
Sua família é de artesãos? Quem?	<p>Minha família é toda do Alto do Moura (...) meu pai nasceu no sítio campos, em 1921, mas meu pai veio com os pais dele ainda criança, veio primeiro que o mestre Vitalino aqui pra o Alto do Moura, porque a mãe dele fazia, assim como a mãe do mestre Vitalino fazia, as louças, a mãe do meu pai também já fazia as peças utilitárias, e ali meu pai também, assim como mestre Vitalino, já fazia os brinquedinhos em barro (...) ele veio com uns 3 anos pra aqui, aqui já tava meu tio, Manoel Eudócio, que no caso era irmão da minha mãe, ele já fazia brinquedinho de barro junto com a mãe dele e a irmã mais velha (...) os bonecos mesmo, depois de adulto ele casou com a minha mãe e aí minha mãe que era daqui e já fazia as coisinhas de barro, porque a vó dela, que criou ela, que a mãe dela morreu muito jovem, aí a vó dela criou ela com os brinquedinhos de barro, que fazia e levava na feira, aí minha mãe, com seis anos, já começou também fazendo os brinquedinhos, joguinhos de panela, minha vó fazia carrinhos de rolimã, fazia ferro de passar, mesa, cadeira, isso que era o trabalho dela no barro. (...) Aí meu pai casou com a minha mãe que já fazia essas coisas, e ele fazia também e ele também era da agricultura, meu pai, mas sempre fazendo essas coisas de barro, aí depois quando mestre Vitalino chegou aqui (...) então aí que ele veio fazendo os bonecos, aí meu pai começou junto com ele, começou a fazer os figurativos né? Mas meu pai já fazia as bonecas, umas quartinhas, porque a tia dele, a Valdivina, já fazia umas bonecas, que era a quartinha, com corpo de mulher, aquelas moringas, de levar água pro roçado, aí ali ela já fazia o corpo e rosto de mulher e na cabeça em cima abria, o chapéu era a tampa, ele [o pai] já fazia essas bonecas com a tia dele, Valdivina. Mas aí o boneco mesmo foi com mestre Vitalino (...) a minha mãe até que fez no início uns bonequinhos, mas ela só se identificou com os joguinhos de panela, passou a vida toda, até os 85 anos, fazendo os brinquedinhos (...) ela pintava, tinha tempo quando tinha encomenda maior e nós os filhos e todo mundo ajudava o meio pai na pintura, aí ela também pintava, mas não seguiu nos bonecos não. (...) Meus irmãos, nasceram 11, mas 3 morreu cedo, e todos nós 8 fazemos e os filhos também, quer dizer, meus filhos não faz não, até que aprenderam fazer, mas ele [um dos filhos estava no local] seguiu negociando com o pai dele e agora tá na informática, mas tenho meus irmãos, minha irmã Carmélia tem 4 filhos, todos trabalham no barro, meu irmão Antônio 3 dos filhos dele que também fazem, o Paulo, meu irmão, também os filhos fazem, Marliete e Helena, que não tiveram filhos, mas fazem as peças, tem o Horácio tem 4 filhos, eles aprenderam, passaram alguns anos fazendo, mas agora só tem 1 fazendo, os outros estudaram e têm outras profissões (...) ele [o pai] sempre tinha um terreno que ele gostava né,</p>

	<p>ele acordava cedinho e ia lá e meus irmãos e no início começaram a trabalhar na roça, isso pra o sustento, no inverno plantava milho, feijão, a mandioca pra fazer a farinha, a batata doce pra uma ajuda na alimentação, minha mãe criava galinha, mas aí ele ia cedo fazer esse trabalho, mas de 8 da manhã já voltava pra tomar o café e fazer as peças (...) a profissão mesmo que valia era de artesão.</p>
<p>Como e com quem você aprendeu o ofício do barro? Como nasceu a artesã em você?</p>	<p>Os meus irmãos homens sempre trabalhava na roça e começaram mais tarde, que nós as mulheres, nós ficávamos em casa, ajudando a mãe nas tarefas de casa, mas o tempo todo, desde o 6 anos, quando chegava da escola já ia pegar no barro pra fazer brinquedos, depois já no interesse de ganhar dinheiro (...) com uns dois anos que eu fazia, já comecei fazendo os bonecos (...) meu pai sempre falava, eu quero que vocês estude, ficava tão preocupado, porque eu, já desde criança era muito interessada, já trabalhava, já ganhava o meu dinheiro, mas aí não tinha um transporte, eu estudei até a 4a série, porque não tinha ginásio, aí quando chegou pra eu ir, pra mim estudar na cidade, eu tinha que pegar um transporte pra ir, mas não tinha sempre, aí só estudei até a 4a série, meu sonho era estudar, eu gostava muito. E os outros também, foi essa dificuldade, meu pai queria que a gente estudasse, mas enquanto, até lá, a gente continuasse fazendo as peças.</p>
<p>Como você concilia a produção de peças de barro e/ou trabalho remunerado com atribuições domésticas/familiares</p>	<p>Meu marido não permitia eu participar das feiras, exposições, mas como eu ajudava muito né? a ele, nas despesas, quando as crianças eram pequenas e como meu trabalho é muito demorado, aí ele sempre “vamos arrumar uma pessoa, pra cuidar das coisas, ajudar, pra você ter tempo de trabalhar”, eu trabalhava, só não permitia eu participar de feira, de exposição de nada. Eu podia mandar o trabalho pra uma exposição, mas pra participar, ele não permitia (...) Mas era assim, quando tinha as feiras pra ir, aí quem ia? eram os homens, as mulheres ficavam (...) uns era porque os maridos não permitiam né? como o meu, não permitia e, a maioria era isso mesmo, nós que somos homens, nós quem vamos pra feira vender (...) era isso porque ficava mais conhecido, quando se falava aqui nos artesãos (...) foi por isso que nos sentimos a necessidade, em 2014, de criar o grupo. Mas a maioria era isso mesmo, os maridos não permitiam, e outros mesmo em casa, trabalhando, muitas vezes, o marido ficava lá na sala da casa trabalhando, a mulher também trabalhava junto, só que tinha os afazeres todos de casa, dos filhos, aí sempre ficava mais né? Às vezes era assim mesmo, ele fazia, a mulher pintava, um trabalho que levava o nome dele.</p>
<p>Você tem outro ofício além de artesã? Tem alguma outra ocupação remunerada?</p>	<p>respondida nas questões anteriores. A entrevistada tem uma loja onde vende suas peças e de seus familiares.</p>
<p>O que te inspira a criar?</p>	<p>Dos brinquedinhos que eu comecei, como te falei, logo depois, como criança, fui fazendo o pequeno, a miniatura, mas apesar de ser mais trabalhoso, mas eu gostei mesmo de fazer, aí passei a vida toda fazendo as miniaturas (...) Eu sempre vejo muito as cenas do cotidiano, e que gosto muito de fazer as brincadeiras de criança, porque gosto muito de criança, e também pra recordar a nosso infância que foi assim maravilhosa (...) os vendedores, sou apaixonada pelos ambulantes, gosto muito, e sempre fico buscando coisas do folclore, da igreja, sou católica (...)</p>

	gosto muito de fazer as cenas da igreja, o reisado e também algumas outras, como as olimpíadas nordestinas, como a corrida dos jericos.
Suas peças autorais, fale um pouco delas. Você considera que elas têm um tema específico? Tem alguma preferida?	Preferida sempre tem uma, eu fiz uma peça, comidas de rua, fiz assim, todo tipo de vendedores numa mesma base, e eu fiquei alguns anos com essa peça, vendi o ano passado, pra uma portuguesa, eu gostava muito dessa peça (...) ano passado também, já na pandemia, eu vou fazer uma peça, até pensando de colocar no salão de artes [FENEARTE], eu vou fazer a igreja de são José, daqui, eu vou fazer a igreja de são José numa missa de ação de graças, aí fiz a réplica da igreja e fiz o pessoal fora da igreja, por conta até desse tempo de pandemia, as pessoa tudo sentada na frente da igreja, numa missão campal (...) nem revelei a foto das peças, tava querendo ficar, ia levar na igreja, mas aí vendi a peça (...) fiquei, ai meu deus, não deu tempo de ficar com essa peça, mas fazer o que né? realmente tava precisando, eu vendi bem vendida, me serviu muito, mas tinha me apegado muito a essa peça. Teve outra também, que eu gosto muito de fotografia, aí eu fiz uma peça, o pessoal tá tudo numa fila na feira pra tirar uma foto, com aquelas câmeras antigas, feito lambe-lambe, e tava todo mundo numa fila esperando pra tirar uma foto, tinha alguém se arrumando, que colocou um espelho debaixo da árvore, pra arrumar o cabelo, e até o homem que foi pra feira vender banana, que tava com uma carga de banana num burrinho, parou, amarrou o burro pra também tirar a foto, tudo isso tinha nessa peça, aí o homem chegou de Manaus e levou a peça (...) Eu tava pensando numa peça até pra Fenearte, aí meu filho me chamou, mãe vem ver, aí, vou fazer uma peça do pessoal pegando tanajura, fiz o pessoal no Salgueiro, como nós chamamos, pegando tanajura, aí chegou uma colecionadora de Petrópolis e levou a peça. Aí tem essas peças né, que a gente se apega, né, essas peças eu não repeti não. Tem uma que gosto muito, que é o pipoqueiro, que eu repeti, que eu fui premiada com ela na Fenearte, então eu faço, agora mesmo recebi uma encomenda. Das que estão comigo, gosto muito do presépio e da casa de farinha.
Observando a galeria de mestres que vocês têm na sede do Coletivo, qual a influência deles no seu trabalho? Existe algum que te influenciou mais?	A gente ensina pra fora sim, nunca fizemos um curso, mas damos oficinas, inclusive em escolas, a gente tem interesse em ensinar pra repassar o ofício. Não achei necessário fazer a pergunta, pois a técnica e temática é muito original.
Conte um pouco da sua experiência com a criação de peças de barro. Como se sente ao criar cada nova peça?	Eu mesmo faço a maioria dos meus instrumentos de trabalho, de pegar a madeira e fazer os pelitos, eu corto e faço o polimento, e até perdeu-se um desses, um que tinha até um formato curvado, que facilitava pra mim trabalhar. Esses bem fininhos é pra os furos do nariz dos bonequinhos. Essa faquinha Marliete comprou na Bahia, eu tenho procurado por aqui e não tenho encontrado, então tenho maior cuidado, uso também o pente, pra fazer os cabelos dos bonecos, na pintura compramos esses pincel, menorzinho e o acabamento da peça é no espinho do mandacaru, pra fazer as estampas. Essa peças pra queima a gente usava um prato, mas hoje a gente usa uma lata, de leite por exemplo, e fica no meio do forno. A gente usa pra essas peças, o barro mais forte, bem mais escuro e bem liso e o barro mais fraco, mais poroso pra peças maiores.

NICINHA - Artesã do Flor do Barro
Realizada em 18/05/2021 às 15h

PERGUNTA	RESUMO DA RESPOSTA
Dados Pessoais	<p>NOME: Cleonice Otília Maria da Silva NOMES DOS PAIS: Manoel Inácio da Silva Otília Inácio da Silva IDADE: 63 anos Solteira com 1 filho, tem 9 irmãos ainda vivos Nasceu no Alto do Moura.</p>
Sua família é de artesãos? Quem?	<p>(...) Minha mãe teve 19 filhos (...) naquele tempo não tinha pré-natal, não tinha anticoncepcional também e era tudo parto feito em casa (...) meu pai e minha mãe vem já de Altinho pra cá, eu nasci em Altinho e vim pra o Alto do Moura antes de 30 dias de nascida, minha mãe veio de resguardo ainda (...) lá [em Altinho] meu pai já fazia panela, já fazia peças de barro e tinha parentes aqui e lá era muito ruim, mais ruim do que aqui, aí ele veio simhora pra cá, não tinha dinheiro pra pagar passagem, então a gente veio de pés, inclusive eu vim dentro do caçua do burro, porque minha mãe não podia carregar o tempo todo (...) ele [o pai] fazia louça no torno, ele foi um dos primeiros a fazer no torno, porque o pessoal aqui fazia manual (...) minha família já era da agricultura e do barro, porque lá em Altinho a mulher sempre fazia panela de barro, que até hoje eles fazem lá, e minha mãe já fazia no torno, mas naquela época era muito ruim, ninguém conhecia o boneco de barro, não era feito hoje, então a gente passou muita necessidade (...) e vendia alguma coisinha na feira, mas não tinha o valor e o conhecimento que o boneco de barro tinha, a arte figurativa, a peça utilitária não tinha (...) o Alto do Moura veio se desenvolver de 50 anos pra cá [década de 1970], então a gente passou muita necessidade, muita fome.</p>
Como e com quem você aprendeu o ofício do barro? Como nasceu a artesã em você?	<p>(...) Eu aprendi a fazer o boneco de barro pela necessidade, hoje eu sempre digo assim, hoje eu trabalho no barro por amor à arte e a recompensa financeira que o barro me dá, mas até eu perceber isso, eu sofri muito, porque inclusive, hoje se chama bullying, mas antigamente o preconceito, porque minhas amiguinhas tinha sua bonequinha comprada e meu pai não podia e eu chorava muito e foi daí que desenvolvi a arte do barro (...) porque o meu pai pegou e disse assim “você não pode”, hoje agradeço muito isso que ele fez comigo, e com todos, “você não pode chorar desejando a bonequinha da sua colega”, “eu não posso comprar pra você e você não pode desejar a dela, você tem uma fábrica na mão, faça sua boneca”, aí é que eu chorava, porque, que fábrica eu tinha na mão? Aí ele pegou o bolo de barro e me deu, “tome, essa é a sua fábrica, vá fazer seus brinquedos, suas bonequinhos”, aí que eu chorava. Mas era a única coisa que eu tinha, aí eu comecei, sempre audaciosa, sempre querendo (...) os bonequinhos que eu fazia eu queria que eles comessem e botasse pra fora também, eu já fazia ele oco, furava, pra colocar água e ele fazer xixi, pra colocar papinha de areia e descer (...) aí as coleguinha vinham brincar comigo, porque elas não deixavam brincar com as bonecas delas (...) a minha era um boneco vivo, na mente da gente (...) aí</p>

	<p>a gente brincava no coletivo, tudo junto. O coletivo sempre foi o meu ideal, foi sempre o coletivo, sempre tá junto, sempre dando a mão, sempre querendo a mão e a gente fazia os brinquedos e brincava (...) brincava na beira do rio e a gente alí mesmo já cavava nosso barro, já fazia tudo, fazia nossas panelinhas (...) era uma infância pobre, mas muito feliz (...) de muito aprendizado, porque fui criada na margem do rio Ipojuca, cantando com minha colegas, dando cambalhota dentro daquele rio, cavando o barro com as mãos alí mesmo (...) e fui desenvolvendo, fazendo o boneco de barro (...) todos [irmãos] trabalha com o barro, porque aquele que não fazia o barro, fazia o acabamento, como minha mãe, que fazia o acabamento da peça que meu pai fazia, porque tem todo um processo a peça (...) envolve sempre a família toda. A minha família era uma fábrica (...) meu pai na peça utilitária ele criava, chegou um tempo que Dom Hélder Câmara levou ele pra Recife, pra trabalhar no mosteiro de São Bento em Olinda, eu já grandinha (...) a gente veio ver o que era uma alimentação melhor depois que Dom Hélder levou ele (...) um dia passou um turista e eu brincando na calçada e ele para e me compra um dos meus bonecos, tanta peça e ele compra um meu e aquele dinheiro que recebi eu gritava de alegria porque eu ia comprar o meu vestido colorido, fui pra feira comprar o tecido, com cada flor desse tamanho, coloridão. (...) Obrigado seu Manoel, meu pai, por te me dado aquele diploma, foi aquele boneco de barro, a caneta sem bico, que com ele eu escrevo o que eu quiser e pra mim, ele é um ouro abençoado, o diploma que ele pode me dar (...) se eu tivesse que escolher, eu escolheria novamente, toda a vida que eu tive, porque ele ensinou o seguinte “eu não posso dar leitura a vocês”, porque aqui pra estudar, tinha que ir pra cidade e não tinha como a gente ir, “mas eu posso dar dignidade a vocês”, isso servia para os homens e mulheres quando ele falava (...) por isso eu que escolheria tudo de novo.</p>
<p>Como você concilia a produção de peças de barro e/ou trabalho remunerado com atribuições domésticas/familiares</p>	<p>Tudo que eu sei e aprendi, eu tenho o prazer de repassar (...) eu participei um dia de uma palestra e eu sempre repito, assim que eu me tornei uma mulher empoderada (...) é um nome de peso pra gente dizer, a gente que viveu naquela época que não tinha direito a isso, direito aquilo, direito a nada. (...) Eu sou uma mulher empoderada hoje, eu trabalho, tenho tudo que Deus me deu, saúde e força de vontade pra trabalhar. Ninguém nunca impediu eu de fazer o que quisesse dentro da minha arte. Tudo que eu acho de barreira, pra mim, pra arte, não só pra mim, pra todos, é o meio de expandir ela, pra fora, de divulgação, de vendas, de reconhecimento, é isso. Aí o que veio mais bloquear arte é o seguinte, é que aqui no Alto do Moura a mulher não era vista, como um artista, era vista como mulher (...) aqui só existe mestre homem, só quem sabe é os homens, só quem faz é os homens (...) eles é quem sempre tava de frente, nas vendas, nas entrega, no comércio, em tudo, eles sempre estavam na parte da frente e a mulher sempre na cozinha, trabalhando, sendo mãe, professora, doméstica, esposa e artesã, porque ela produz (...) e porque não ser reconhecida? Ainda existe isso hoje, tem aquelas que aceitam que aquilo tá bom pra ela, e se ela acha isso, ninguém vai questionar (...) Mas as atividades de casa atrapalha, você pra criar uma peça, tem que ter calma, sossego e é muita coisa (...)</p>
<p>Você tem outro ofício além de artesã? Tem alguma outra ocupação remunerada?</p>	<p>Eu sempre vivi da minha arte, eu digo sempre o seguinte, viver da arte é difícil, porque a gente não tem segurança, nem aposentadoria, você adocece, você não tem um seguro de nada, mas o jovens hoje eles não querem viver de arte, mas eu sempre incentivo pelo seguinte, você pode fazer, estudar, pra ser alguém, ter seu emprego, profissão, mas também aprender a arte, porque o Alto do Moura tem muitos filhos formados e se não foi ele que fez o boneco de barro, mas foi o pai e a mãe que fez e pagou pra ele se formar, então, se eu não tive a chance de ser uma</p>

	<p>peessoa formada, mas tive a chance de através da minha arte do barro, formar o meu filho, então isso é muito compensador (...) e a arte também é uma base, como uma família, a arte ela educa, favorece todos os sentidos, a nossa cultura é a base de tudo (...) tem que ser os dois junto, a leitura com a arte.</p>
O que te inspira a criar?	Já respondido
Suas peças autorais, fale um pouco delas. Você considera que elas têm um tema específico? Tem alguma preferida?	Essa peça que eu criei foi umas das primeiras selecionadas pra o Salão de Arte [FENEARTE], a Nossa Senhora Negra, Jesus também negro. Essa peça aqui, o parto de nossa senhora, com o manto com cactos.
Observando a galeria de mestres que vocês têm na sede do Coletivo, qual a influência deles no seu trabalho? Existe algum que te influenciou mais?	<p>Galdino, eu levei muito cascudo de Galdino, porque antes dele ser artista, ele foi pedreiro, foi vendedor de pão, daí o boneco famoso dele, é porque ele vendia pão. Ele conviveu desde cedo com a gente, meu pai e minha mãe foi padrinho de todos os filhos dele que nasceu. Eu acho que faço uma releitura das peças dele por isso. Fiz uma peça em homenagem a ele, chamada titio pororoca, porque quando eu era criança e ele vendia pão, ele só me dava se eu pedisse “bença, titio pororoca” (...) aí eu fiz uma releitura do mané pãozeiro, do meu jeito, da minha leitura, aí aqui eu escrevi assim [na peça]:</p> <p>“Sou um boneco de barro, feito pro mestre Mané Me chamo Mané Pãozeiro, todo mundo me quer Se Galdino fosse vivo, hoje ele ia dizer Eita danado de sorte, virasse até poesia feito por uma mulher”</p>
Conte um pouco da sua experiência com a criação de peças de barro. Como se sente ao criar cada nova peça?	<p>Eu tava trabalhando numas peças, quando chegou um professor aqui, amigo meu, ele conversando e eu trabalhando, aí ele “Nicinha, você tá fazendo o que?”, “Ah, tô criando qualquer coisa, sei nem o que é, quando sair...aí saiu a peça, aí ele “eu quero ela pra mim” (...) eu gosto de batizar minhas peças, aí eu disse “pelo que eu vejo ela (...) é dupla personalidade”, porque o que eu criei é duas pessoas em uma só, aí ele disse, “é muito feio esse nome, logo na minha peça (...) aí eu disse, “outro nome não sei dá, dois em um?” Aí ele disse, “dualidade” e eu “o que é isso?”, aí ele “justamente isso, duas coisas numa só”. É assim, vai saindo da mente, na hora vem, na hora vai saindo (...).</p>
Comentário Livre	<p>Hoje em dia tem mais reconhecimento, os universitários vêm fazer seus trabalhos, ajuda na divulgação (...) então é muito bom pra gente isso (...) eu sempre digo, é a propaganda da televisão que a gente não pode pagar, então a gente é muito grata por isso. Eu quem vem batalhando quebrar tudo isso, meto a cara e não quero nem saber, mesmo sem saber falar direito, mas tô aí (...) eu sempre gosto de falar (...) existe a primeira mulher que fez arte figurativa aqui no Alto do Moura, que foi Ernestina, e não foi reconhecida, de poucos anos pra cá é que se fala em Dona Ernestina, quantas Ernestinas não existem hoje, que também não são faladas, não são mostradas? A maioria daqui, se você for num barraquinho qualquer, uma tuia de homem, se você for em casa, a mulher trabalhando, tá fazendo, tá pintando, tá queimando, tá embalando, sempre tá fazendo alguma coisa com o barro (...) a realidade é</p>

essa, ninguém nunca olhou tanto pra mulher, nem olha (...) eu venho lutando na câmara de vereadores, pra o flor do barro receber, depois desses anos todos que a gente vem, nesse ensinamento, nesse orgulho de ser mulher, de sobreviver nas garras desse preconceito todinho dos homens daqui, por uma honraria na câmara de vereadores, o que é um papel? De um daqueles chegar assim e dizer, não é Nicinha é o grupo "o grupo flor do barro está merecendo receber essa honraria, pela luta das mulheres" (...) e se for por uma luta dessas, que envolva política pública, porque você sabe que tudo hoje envolve, aí que eles [homens da comunidade] acham ruim, são contra. Eu vi Socorro passar muito mal com isso, se você escutar os áudios, você fica besta (...) porque não é só o dinheiro que faz a gente se sentir, é o reconhecimento (...) Você veja só uma coisa, aqui mestre disso, mestre daquilo, o meu pai não era mestre (...) eu participei com as meninas (...) não era como flor do barro ainda não, de uma exposição do FIG, lá em Garanhuns e na hora de apresentar, eu tive a maior frustração da minha vida, porque quando chamaram pra apresentar, quando chegou na minha vez e da minha irmã, ela [organizadora do evento da FUNDARPE] não apresentou, ela disse "Nicinha e você?" (...) aí eu mesmo me apresentei e a minha irmã (...) aí depois, na van, eu conversando, disse "eu vou prometer pra mim, que a partir de hoje, eu vou ser apresentada como filha do mestre Manoel Inácio" (...) eu não vou deixar minha família ser humilhada por causa de um nome (...) eu quero meu pai mestre, eu quero no papel, dado no papel, escrito (...) aí comecei, e caladinha fui, e peguei um vereador e fiz um requerimento na câmara (...) foi feito todo processo (...) o meu pai foi receber a honraria, meu irmão, tudinho, na câmara (...) foi criada nesse dia, a medalha mestre Vitalino, primeiro recebedor foi meu pai, título de cidadão de Caruaru, que meu pai não era daqui e mestre Manoel Inácio (...)

CARMÉLIA- Artesã do Flor do Barro
Realizada em 19/05/2021 às 15h

PERGUNTA	RESUMO DA RESPOSTA
Dados Pessoais	NOME: Carmélia Rodrigues da Silva NOMES DOS PAIS: José Antônio da Silva (Zé Caboclo) e Celestina Rodrigues de Oliveira Silva IDADE: 65 anos Divorciada, com 4 filhos. Nasceu no Alto do Moura.
Sua família é de artesãos? Quem?	(...) Zé Caboclo, meu pai, foi um dos primeiros junto com Vitalino (...) eram só artesão, meu pai e minha mãe, mamãe fazia umas pecinhas, no começo, aí depois começou fazendo umas panelinhas, muito bonitinha (...)
Como e com quem você aprendeu o ofício do barro? Como nasceu a artesã em você?	(...) Desde 7 anos, que eu comecei fazendo os cavalinhos, que meu avô levava pra feira e vendia, era o pai da minha mãe, ele levava pra gente poder comprar doce no domingo, eu fiquei tão feliz que uma vez vendeu muito e deu pra comprar um sabonete, o nome era Gessy. Depois, quando tava com uns 10 anos, comecei fazendo umas miniaturas, Socorro quem começou fazendo, eu fazia muito reisado, maracatu (...)
Como você concilia a produção de peças de barro e/ou trabalho remunerado com atribuições domésticas/familiares	Eu me divorciei com 10 anos de casada, com trinta anos de idade (...) a gente se separou (...) era uma tribulação tão grande, com a bebida (...) eu trabalhando, ele dentro e eu assumindo a responsabilidade (...) eu tinha que trabalhar pra assumir [as responsabilidades da casa], não podia trabalhar fora, por causa das criança, era eu trabalhando [no barro] e cuidando deles. Aqui dentro de casa a gente faz um cumê, pára, lava uma roupa, se acorda cedo, tudo a gente faz e trabalha. Depois [do divórcio] eu me vi só e comecei saindo, indo pra igreja, participando das coisas (...) aí comecei participando dessa feira no Recife, toda sexta eu vou (...)
Você tem outro ofício além de artesã? Tem alguma outra ocupação remunerada?	respondido na pergunta anterior
O que te inspira a criar?	(...) quando tem essas peças (...) do Salão de Arte (...) aí eles falavam assim, “é uma peça que vocês nunca fez”, e chegou muitas ideias, que ninguém nunca fez, eu fazia e subia [era selecionada] a peça (...) eu fiz muita coisa, que veio da mente.
Suas peças autorais, fale um pouco delas. Você considera que	(...) Tem o quarteto [de santos], o presépio, os dançarino (...) a fofqueira (...) eu tive uma ideia assim, vou fazer uma árvore de animal (...) fiz a árvore, de todo animal eu botava penduradinho, ficou uma coisa linda (...) essa foi

<p>elas têm um tema específico? Tem alguma preferida?</p>	<p>pro Salão de Arte também (...) coisa assim, que vem da minha ideia e faz (...)</p>
<p>Observando a galeria de mestres que vocês têm na sede do Coletivo, qual a influência deles no seu trabalho? Existe algum que te influenciou mais?</p>	<p>O mestre Manoel Eudócio, que era meu tio, irmão da minha mãe (...)</p>
<p>Conte um pouco da sua experiência com a criação de peças de barro. Como se sente ao criar cada nova peça?</p>	<p>(...) eu trabalho, eu já ensinei várias pessoas que hoje trabalha muito bem, e eu gosto de pedir explicação a minha irmã Marliete (...)</p>
<p>Comentário Livre</p>	<p>(...) tem muitas pessoas que trabalha aqui, eu acho assim, que um artesão é aquele que ele pega o barro e faz, porque tem um monte de gente, que trabalha no barro, mas pega o corpo já formado (...) aí pega um bolo de barro, na forma, faz o rosto (...) no torno eles faz o corpo e na forma eles faz as partezinhas, aí bota os braços, aí diz, “eu sou um artesão” (...) mas se você chegar e dizer “você vai fazer essa peça aqui”, não sabe, tá entendendo? (...) existe muita gente que trabalha [como artesão tradicional], mas tem essa parte, de gente que só sabe montar, mas diz que é artesão (...) mas a gente não pode discriminar né?</p>

IVONETE- Artesã do Flor do Barro
Realizada em 25/05/2021 às 15h

PERGUNTA	RESUMO DA RESPOSTA
Dados Pessoais	<p>NOME: Ivonete Soares da Silva NOMES DOS PAIS: Luiz Antônio da Silva e Severina Antônia da Silva IDADE: 62 anos Casada, com 3 filhos (um falecido), vivos 1 homem e 1 mulher. Nome do marido: Luís Soares da Silva Nasceu no Alto do Moura. O marido é de Palmares, hoje é aposentado, trabalhou como caminhoneiro.</p>
Sua família é de artesãos? Quem?	<p>(...) minha família já era de artesanato, minha mãe de menina já fazia, ela antes, quando em menina, trabalhava em olaria de tijolo, que não tinha muito serviço pra criança, aí quando ela casou-se com meu pai, minha avó [paterna] já fazia coisinhas de barro, aí ela aprendeu (...) minha mãe teve 12 filhos, criou-se 4, aí um morreu recente, só tem 3 mulheres agora(...) meu pai e minha mãe trabalhava com barro, aí a gente foi crescendo, vendo (...) meu pai trabalhava em olaria de tijolo comum, mas ajudava a fazer a louça e fazia algumas peças (...) mãe fazia de tudo, cavalinho, boi, panelinhas, só não aprendeu a fazer boneco, porque era mais difícil de vender, só nós 3 (as meninas) aprendeu a fazer os bonecos (...) minha duas vó fazia, minha vó, mãe da minha mãe, veio de São Joaquim do Monte, com minha mãe no braço [era mãe solteira] (...) minha mãe casou-se com 13 anos, porque era ela e minha vó sozinha (...), meus filhos trabalha com barro, se formaram em administração, mas gostam do barro (...) meu filho trabalha em Recife e minha filha no Hospital São Sebastião, é servidora efetiva, mas trabalha com o barro em casa (...)</p>
Como e com quem você aprendeu o ofício do barro? Como nasceu a artesã em você?	<p>A gente aprendeu brincando, mãe nunca disse “senta aqui e vai fazer”, mas se a gente tava perto dela e ela tava fazendo, então a gente aprendeu (...) a gente brincava com barro (...) eu fazia esses cavalinho de barro, pequeno, boizinho, aí quando fui crescendo mais eu aprendi a fazer os bonecos (...) meu primeiro velhinho da roça eu vendi a Antônio Sebastião, que morreu esse ano de covid, o filho dele ainda trabalha com barro, todo mundo (...) aí falei com Seu Antônio e disse “olha, eu já sei fazer boneco”, aí ele disse “traga um pra mim ver”, aí ele disse, “faça, continue fazendo bem feitinho, faça 100”, oxe, foi uma alegria, com 12 anos, eu já comprava roupa com meu dinheiro, a gente ainda ajudava mãe, que toda quarta-feira levava carradas de louça pra Caruaru, que era dia de vender ao atacadista né? (...) minha mãe vendia muito no atacado, aí na frente das dela, a gente enchia de coisinha assim colorida, já chamava a atenção (...) aí tinha as pessoas que iam buscar e já encomendava assim “ (...) faz 500 cavalinho desse, faz 300 panelinhas sortida (...) aí nós aprontava, se fosse muita, todo mundo ajudava, pintava (...)</p>
Como você concilia a produção de peças de barro e/ou trabalho remunerado com atribuições domésticas/familiares	<p>(...) A mulher era assim, lavar roupa, cuidar da casa, fazer boneco (...) eu conseguia fazer tudo (...) mas eu não era de ficar quieta não, nós viajava, ia pra festa (...) eu era de resolver coisa de casa, as conta tudo (...) fazia meus bonecos de barro, queimava, eu tinha forno aqui (...) hoje eu queimo na casa do meu cunhado, zé galego.</p>

<p>Você tem outro ofício além de artesã? Tem alguma outra ocupação remunerada?</p>	<p>Eu trabalhei 9 anos em SP num restaurante árabe, mas meu sonho era vim embora, eu comecei a ganhar dinheiro, mandava pra mãe (...) eu fui porque tinha sido pedida em casamento, mas minha não aprovava, porque ele era mais velho (...) mas quando voltei me casei com ele e somos casados até hoje, 42 anos de casamento (...) quando voltei, voltei pro barro e continuo até hoje (...) sempre trabalhei pra me sustentar e me bancar (...)</p>
<p>O que te inspira a criar?</p>	<p>----</p>
<p>Suas peças autorais, fale um pouco delas. Você considera que elas têm um tema específico? Tem alguma preferida?</p>	<p>(...) eu faço de tudo, eu faço mais de encomenda, o ano todo tem encomenda de presépio, mas tem umas peças que faço pra deixar aqui (...) mas eu gosto de fazer (...) agora tenho menos tempo, por causa da minha neta que mora aqui, que ocupa muito tempo (...) de onde eu comecei, eu gosto dos meus velhinho (...) traz lembrança (...) eu fazia maracatu, hoje não faço mais não, por causa da vista, mas fazia frevo, reisado, pequeninho, presépio pequeno (...) hoje não posso fazer mais peça grande por causa do braço e pequena por causa da vista.</p>
<p>Observando a galeria de mestres que vocês têm na sede do Coletivo, qual a influência deles no seu trabalho? Existe algum que te influenciou mais?</p>	<p>(...) só Vitalino mesmo, eles [os outros mestres] também seguiram a caminhada do Vitalino, fazendo boneco parecido, aí depois nós foi mudando o jeito, fazendo mulher, florida, colorida (...) no começo a gente fazia quase sempre homem, o velho da roça, o casazinho, o homem sentado e a mulher tirando o espinho do pé dele (...) mas fazia com mulher não, foi depois que começou fazendo lavadeira (...) mas a maioria era homem (...)</p>
<p>Conte um pouco da sua experiência com a criação de peças de barro. Como se sente ao criar cada nova peça?</p>	<p>-----</p>
<p>Comentário Livre</p>	<p>(...) a mulher além da casa, fazia boneco, agora quem ganhava a fama era o homem porque ele ia pra feira vender, lá em casa era diferente, porque era mãe que ia pra feira vender, e pai que ajudava (...) mas tinha mulher quieta demais, que tinha até vergonha de tá no meio de muita gente conversando</p>

Entrevista Coletiva do Flor do Barro
 Realizada em 30/06/2021 às 15h
 Presentes: Carmélia, Socorro, Nicinha, Margarida, Nerice, Janaína

PERGUNTA	RESUMO DA RESPOSTA
<p>Como se criou o Grupo Flor do Barro?</p>	<p>[CARMÉLIA] A gente ia numa caminhada, eu Cleonice, Socorro, e umas três crianças (...) a gente tava sem compromisso, vazia, aí eu disse, ô Nicinha, vamos formar um grupo de mulher e aí a gente saiu conversando esse assunto (...) aí começamos a procurar como ia ser, o nome do grupo (...) isso foi 2014. [NICINHA] nessa caminhada inclusive ia uma menina, que era a filha de Leonildo, que ela falou muito da necessidade de participação na Associação, que não davam brecha pra gente, tem esse lado também, daí a gente sentiu a necessidade de formarmos um grupo porque nós temos uma associação aqui no Alto do Moura, mas a associação é artesão e moradores e a gente como mulher, não é tão vista, na sua arte, no seu trabalho, é pouco divulgada (...) porque aí é mais os homens que leva a frente, é quem sai pras venda, é quem vai fazer as entrega, tudo isso, então vimos a necessidade de mostrarmos a mulher do Alto do Moura, de mostrar a nossa cara (...) a associação já está dizendo, é um direito nosso, dos associados, mas a gente sente a necessidade de uma luta maior na arte, na cultura (...) a gente tentou formar esse grupo e agregar os dois, porque seria bem melhor (...) a associação do Alto do Moura é muito boa, muito forte, tem muitos anos, mas é que nós mulheres é que precisava ser vista, de mostrar nossa cara, porque se você fizer uma pesquisa no Alto do Moura, têm muitos mestres, mestra não. Isso porque já evoluiu mais de uns 3 anos pra cá, de tanto murro em ponta de faca que a gente vem dando, batendo sempre na mesma tecla, que a mulher precisa ser vista, tem que conquistar o espaço dela (...) e o grupo flor do barro é isso, é mostrar que nós estamos, nós precisamos e fazemos. [NERICE] E também resgatar as origens, né? A maioria das pessoas trabalha em cima de bonecas, galinhas, em coisas decorativas, utilitárias, mas o tradicional mesmo tava morrendo, agora a gente tá resgatando. [NICINHA] por isso é que não existe uma competição, flor do barro e associação, existe uma força de vontade de sempre trabalharmos juntos (...) a gente do grupo lida mais pelo lado cultural, resgate da nossa arte, incentivando os futuros artesãos, as crianças, a gente lida muito com criança, que é pra não deixar acabar. [NERICE] no início, teve o curso, que a gente foi fazer um curso na associação, que foi de pintura, uma pintura aguada, e nisso só tinha mulheres no curso, e por acaso quem dava o curso era um homem, mas só tinha mulheres e isso aí foi mais um fortalecimento. Hoje a maioria dos artesãos do Alto do Moura é mulher (...) [NICINHA] mas só se fala dos homens (...) [NERICE] mesmo a oleira, que faz a peça utilitária, só recentemente se fala da oleira, tem muita oleira, mas só se fala do oleiro (...) não tem a torneira, só se fala do torneiro (...) [NICINHA] a avó de Janaína foi a primeira mulher a fazer com Vitalino a arte figurativa, mas ela veio ser reconhecida de uns 3 anos pra cá, ninguém falava na mestra Ernestina e isso é muito difícil pra classe da gente (...) a gente tem que ser dona de casa, mãe, professora, cuidadora, trabalhar e fazer tudo, poxa, essas mulher existe, ela é quem fabrica, ela quem faz toda força (...) se você chegar ali tem 4, 5 homens vadiando, mas as mulheres sempre trabalhando e sempre na parte de trás, ainda continua isso, que também tem que mudar, porque quando você passar a apresentar os seu trabalho (...) todo mundo vai te procurar, mas ninguém vai te procurar nos fundo das casas, isso no Alto do Moura tem que lutar pra mudar, a mulher tem que se mostrar, trabalhar na frente, pra ser vista, porque a gente já demos um passo grande</p>

	<p>com esse grupo (...) [CARMÉLIA] Um exemplo também é Socorro né? Que só veio ser vista, como ela diz, ganhou a alforria, quando se separou, porque toda vida ela foi um exemplo de artesã e ninguém nem conhecia, só conhecia a irmã dela, Marliete (...) [SOCORRO] O problema era que meu marido não deixava eu participar das coisas (...) [NICINHA] é isso que a gente tá falando, que só o homem é visto, a mulher não é vista (...) é isso que a gente quer da mulher do Alto do Moura, a gente quer a emancipação, e nós temos tudo, que é a nossa arte e a coragem (...) Hoje como mestra reconhecida tem Marliete Rodrigues, Dona Ernestina e Teresinha (...) aí é quando eu digo, quantas Ernestinas tem no Alto do Moura escondida? Porque Dona Ernestina morreu com mais de 70, trabalhou a vida inteira com o barro e ninguém sabia da existência dela, existe muitas dessas no Alto do Moura (...) já teve mulher na presidência da associação, teve uma que a gente incentivou muito, mas a associação daqui é de um porte muito grande, pra uma pessoa que queira mesmo lutar com a cultura, com a arte, com a comunidade, porque é Alto do Moura e adjacências, precisa ter muita força, e a coitada saiu quase acabada, ela era uma lutadora (...) [SOCORRO] ela lutava demais, mas só que ela foi muito reprimida, foi muita pressão que foi colocada nela, o vice abandonou ela no começo da gestão, foi muito difícil.</p>
<p>Como é a entrada no grupo?</p>	<p>[NICINHA] Hoje no Flor do Barro, participante mesmo, tem 16. Eu vejo o Flor do Barro como um eixo, porque temos esse tanto de componentes, mas a gente luta e abrange todas as mulheres (...) então pra gente não precisa ser quantidade, precisa ter qualidade para poder girar a roda e abranger todas as mulheres. A gente convida quem quer participar, vem uma vez ou outra não, a gente tá sempre aberto a receber e fazia muitos eventos quando podia, fazemos exposição, que participam várias pessoas, nós convidamos, não precisa ser do grupo, contanto que seja mulheres.</p>
<p>Vocês receberam apoio/orientação na formação do grupo? Se sim, de quem? Ou de onde?</p> <p>17 minutos</p>	<p>A gente foi com a cara e a coragem, sem nem saber o que tava fazendo e deu certo, só que começamos a andar com as nossas próprias pernas, mas também começamos a pedir apoio a pessoas que entendiam (...) hoje tudo gira também em torno da política, política pública principalmente, e é necessária, aí sempre temos o apoio do pessoal da fundação (Fundação de Cultura de Caruaru), a gente sempre é bem recebida por eles. Fazemos parte a gente também, eu e Socorro, do Conselho de Cultura de Caruaru (Prefeitura Municipal), do setorial do artesanato, porque nós já entramos pra ser um peso também, pra gente tá sempre informado do que está acontecendo e ter mais chances de trazer pra nossa comunidade (...) Amélia é nossa madrinha, faz parte da FUNDARPE e a gente pediu também orientação a ela, que conseguiu muitas exposições pra gente fora, então dentro do possível dela, ela dá muito apoio. E esses trabalho que a UFPE e IF faz com a gente é de grande importância.</p>
<p>Como foi a primeira vez que vocês se apresentaram como Flor do Barro? Foi em que situação? Qual foi a reação?</p>	<p>[SOCORRO] A primeira foi uma exposição na dentro da Associação, [NICINHA] mas aí já trocou de diretoria, já teve outros ideais também (...) [SOCORRO] A segunda vez já foi no museu do barro, por meio de Amélia. [NICINHA] depois teve a exposição na casa museu, que foi uma exposição Natalina, que a gente tem conseguido manter até hoje, com apoio da prefeitura. (...) A gente não temos registro, não temos CNPJ, somos poucas e temos pouca experiência na área e vamos devagarzinho.</p>

<p>Vocês já receberam vários prêmios estaduais e nacionais, estão à frente da casa da mulher artesã. Como a comunidade reage ao protagonismo de vocês? Quais comentários ouvem?</p>	<p>[NICINHA] Sim, tivemos vários prêmios, Selma do Coco, Ariano Suassuna, Belmiro Gouveia, Aldir Blanc, nós não somos fraquinhas (...) todos esses são prêmios da Flor do Barro, já participamos até de corrida e também foi premiada (...) [MARGARIDA] quando recebemos esses prêmios a reação das pessoas é em tempo de matar, muito elogio, só que pra baixo (...) [SOCORRO] isso de algumas pessoas, outras, elas gostam (...) mas tem muita inveja (...) [NICINHA] mas também tem muita rejeição por sermos mulheres, porque estamos guerreando por um lado que ninguém nunca guerreou e estamos conseguindo (...) [NERICE] o pior é isso, é conseguir, não é nem a questão do que está sendo reivindicado, é o fato de estar avançando (...) [NICINHA] ser mulher e está avançando, existem muitas barreiras, não vou dizer a palavra mais forte, mas vou dizer barreiras. [SOCORRO] Tem comentário que a gente nem descreve, chegam a dizer assim: “não, temos que acabar com isso (...) tem que exterminar” a palavra é essa, exterminar, porque estão indo muito além. [MARGARIDA] Quando a gente recebeu a tarefa de ficar a frente da Casa da Mulher Artesã não foi bem recebido não, justamente por causa da casa da mulher artesã surgiu esse negócio de “exterminação”, os comentários foram, “tá ganhando muito espaço”, e que a gente “tá querendo derrubar a associação do bairro” (...) [SOCORRO] é como se nós fossemos donas da casa da mulher artesã, o que não é, nós estamos ali para coordenar, é pra todas as mulheres, mas tem muitas pessoas que não entendem. [NICINHA] A casa da mulher artesã é uma instituição da comunidade, nós estamos agora na diretoria, mas não vamos ficar direto, queremos inclusive trocar, que venham novas pessoas (...)</p>
<p>Vocês lutam por reconhecimento, por serem vistas. Qual o maior obstáculo para isso acontecer hoje?</p>	<p>[SOCORRO] Nós lutamos pelo reconhecimento de todas as mulheres e da nossa arte, tudo que queremos é repassar para nunca deixar acabar (...) [NICINHA] A gente como grupo de mulheres que deixar um legado, de mulheres trabalhadoras, que lutaram pela arte e por amor à arte, porque nós não temos remuneração de nada, muitas vezes a gente coloca do próprio bolso e se mantém da colaboração das mulheres do grupo. Quando vendemos peças uma parte do dinheiro vai para o grupo e quando recebemos alguma premiação, nós compramos coisas para manter nosso trabalho e também pagamos o produtor para fazer os projetos. Temos dificuldade de entrar nos editais, porque a gente não sabe fazer projeto e nem tem uma pessoa fixa para isso, é bem pesado, nesse último foi R\$ 1.300 pra o produtor. Esse ano não vamos participar do Funcultura porque não achamos produtor pra fazer o projeto (...) Dentro do Alto do Moura a gente não tem reconhecimento não, o pessoal tem raiva da gente, só temos reconhecimento fora (...) [SOCORRO] Tem gente que acha que a gente quer dividir, mas a gente só que a união, estamos na luta pra nós, pra toda comunidade, pra nossa profissão (...) [NICINHA] Porque a mentalidade ficou ali e parou, o pessoal não vê no futuro, não vê mais na frente, isso tem mulher, tem jovem (...) [MARGARIDA] e tem muita mulher da comunidade que abraça a ideia da oposição a nós por conta da associação, pra não ficar contra a associação, mesmo nós ainda sendo sócias da associação. [NICINHA] as críticas, a gente não responde, silencia, pra não prolongar, e vencer as críticas se fortalecendo, porque a gente tem os nossos erros, vamos tentar corrigir (...).</p>
<p>Vocês acham que o fortalecimento de vocês como grupo (com o protagonismo, os prêmios, etc.) interfere na vida das artesãs/mulheres do Alto do</p>	<p>[NICINHA] Incentiva e não incentiva, porque a mente das mulheres ainda é meio retraída, de algumas, porque diz “eu não preciso disso”, “porque tenho meu marido, que me dá minha coisas”, ainda tá assim, muito retraída. Mas têm muitas que querem participar e que incentivam e a gente já vê um resultado positivo muito bom. [NERICE] Mas ainda falta comprometimento dentro grupo mesmo, pra algumas, porque tem umas 10 que se esforçam. Quando tem exposição algumas faz o esforço de colocar, nem que seja uma peça, mas tem outras que não. Nas exposições a</p>

Moura?	gente faz questão de chamar.
Onde o Flor do Barro quer chegar? Quais os planos para o futuro?	<p>[NICINHA] Queremos chegar longe, não tem limite. Um passo importante seria um espaço nosso aqui no Alto do Moura, porque não temos como divulgar mais porque não temos espaço, aqui (na sede do grupo) tá terminando o contrato do aluguel e vamos ficar de novo cada uma no quintal de sua casa, seria um primeiro passo, que o poder público, que já foi pedido, fizesse um centro de arte no Alto do Moura e que realmente o Flor do Barro pudesse ter sua parte (...) a luta por esse espaço, porque com o centro de artesanato cada um ia ter seu espaço pra vender seu trabalho e podia atender ao turista que não pudesse ir até o ateliê. O centro de artesanato de Recife é a salvação pra os artesãos do Alto do Moura, porque sempre vende, todo mês vem dinheiro (...) [NERICE] precisamos muito de apoio público, temos algum, mas mendigado, e assim, com a mudança de governo (municipal), a gente sabe que vai levar um baque, porque a gente não tem apoio da comunidade e sem o apoio da prefeitura, fica difícil. Outra coisa, que a gente precisa e muito de apoio e dinheiro seria para feiras, como a Fenearte, por exemplo, porque até agora a gente não fez feiras grandes porque não tem condições de ir, todas nós né? A maioria é dona de casa, mãe e esposa, então a gente não pode ir, teria que pagar alguém, pra isso fica muito caro (...) o transporte nosso, das peças, hospedagem, alimentação, sai muito caro, os stand (...) O artesanato é um tiro no escuro, às vezes você vai e arreventa e às vezes você volta cheio de débito (...), por exemplo, ia ter uma exposição agora a pouco no Shopping Rio Mar [Recife], e a gente não foi porque a gente não tinha disponibilidade de ir uma, porque não tinha como e nem podia pagar uma pessoa só pra ficar lá, porque para pagar seria, por 15 dias, R1.000, além das despesas de se manter por lá, [NICINHA] Seria muito bom ter um espaço nosso lá (na fenearte), porque a gente não tem como comprar stand né? é muito caro. Então a ajuda na participação dessas feiras seria muito bom (...) porque a gente divulgaria o trabalho das mulheres, não só do grupo, isso seria bom para o Alto do Moura. (...) porque a gente trabalha pra mulher (...) Pra casa da mulher artesã, nós temos o compromisso de formar as pessoas que ficarão à frente no futuro, por que não ficaremos lá pra sempre. Queremos chegar ao final com sucesso, com vitória, vencemos, passando o que a gente queria, divulgar nossa arte, divulgar as mulheres, deixar registrado as crianças que nunca pegaram em barro, fazendo boneco de barro (...) revitalizar a memória daquelas que estão enferrujadas.</p>
Vocês sempre falam sobre a “preservação da arte” - vocês acham que está se perdendo a técnica de modelar tradicional, a arte figurativa?	<p>[NERICE] Sim, porque o artesanato estava mais em cima de peças utilitárias, bonecas, outros estilos, que vai chegando, que é bem vindo também (...) mas estava ficando de lado a arte figurativa, a profissão tradicional, o básico em que fomos criadas fazendo, o retirante, o trio (...) [NICINHA] E o flor do barro trabalha na tradição e na inovação (...) [NERICE] (...) a boneca, o corpo é feito no torno e depois faz os detalhes, já a peça tradicional, a gente faz desde o início, detalhe por detalhe, tudo feito a mão. O tradicional dá menos dinheiro, porque demora mais pra fazer, você não consegue 50, 100 por dia e as peças são mais caras.</p>
Para vocês qual é a principal ameaça, no momento, para a	Já respondida.

manutenção da arte figurativa no Alto do Moura?	
Vocês acham que pessoas que trabalham apenas com o artesanato fabricado podem ser consideradas artesão?	[NERICE] Sim, porque mesmo fazendo a boneca ou a galinha, tem o seu traço, na galinha, na pintura, por isso o artesanato não pode ter patente, por que mesmo que a gente faça a mesma coisa, o que eu faço vai ser diferente do que o outro faz. [NICINHA] todo trabalho manual, cada um tem o seu jeito. Só que assim, tem a série, a gente faz em série, porque é a sobrevivência, eu gosto de trabalhar com arte contemporânea, mas tenho a de série, que é a sobrevivência. A arte, você vai fazer e esperar o colecionador chegar, sobreviver do artesanato é uma coisa, sobreviver da arte é completamente diferente. Nesse mês, por exemplo, eu vendi 2 peças minhas, mas as séries eu não tenho, porque esgotou. Então tem uma peça que a gente considera arte e outra que considera artesanato. [NERICE] é como a exposição natalina, que o tema é natal, mas cada uma tem que criar uma peça diferenciada. Essa peça a gente não faz em série.
A gente sabe que entre as mulheres, muitas dominam completamente a técnica da modelagem tradicional, tem trabalhos premiados (algumas de vocês aqui são premiadas), mas não são consideradas mestras. Pra vocês o que faz um artesão ser mestre?	[NICINHA] é mais em cima da divulgação, se você está se destacando. O mestre não depende só da técnica e da criatividade, ele tem que ser visto. Esse é o caso de Ernestina, ela era ótima quando fazia os velhos da roça, mas ninguém nunca olhou pela arte. Marliete foi reconhecida mestra, e ela realmente faz arte, mas pra isso ela foi “descoberta”, e começou representando o artesanato, o Alto do Moura no mundo, fazendo oficina e feira. O título de mestre quem dá é o público. Mas o título de mestre e mestra deveria ser pelo repassar, por quem ensina, mas hoje na arte, você tem que ser descoberto. O reconhecimento por órgão público seria necessário, por saber que seu trabalho não é em vão, ter um documento de reconhecimento. Eu venho lutando na câmara de vereadores por uma menção ao grupo flor do barro, pelo reconhecimento da nossa luta pelas mulheres. Pras mulheres Flor do Barro seria maravilhoso, porque teria isso pra mostrar aos que venham (...) pra registrar na história, ela registrada só na conversa, ela acaba, mas no papel é mais difícil. [SOCORRO] A gente escuta falar que uma mestra é quem repassa sua arte e que pode ser pela comunidade mesmo, mas como nesse momento né, não vamos dizer que é todo mundo no Alto do Moura que é assim, né? Mas tem uma parte que é mais envolvida com a arte que estão discriminando, mas que ser mestre pode ser pela comunidade reconhecer, isso já é um título (...)
Repassar a técnica (arte figurativa) que vocês dominam é extremamente importante para a preservação da arte, quais atividades vocês realizam na comunidade nesse sentido?	[SOCORRO] o que mais fazemos é as oficinas, nas escolas, por aqui também (..) [NICINHA] Durante essa pandemia, fizemos muitas oficinas online, entrando dentro dos colégios (...) é prazeroso, é sem receber nenhum centavo e eu tô fazendo meu papel de mestra. Os jovens da comunidade, alguns aceitam bem, porque tem já o incentivo do pai e mãe que já faz o barro, outros não se interessam, querem estudar e seguir carreira, porque o barro não tem retorno financeiro, quase não compensa mais, mas sempre eles gostam de aprender (...) Antes da pandemia, a gente trabalhava na escola municipal daqui e trazia colégios e mais colégios pra aqui, pra trabalhar na prática. As atividades a gente monta a depender de quem a gente lida, nesse oficina que a gente fez online, o professor queria uma meta, assim, eu começar essa peça e todo mundo, que eu mandei o barro, todo mundo tinha seu bolinho (...) ele disse assim, “Nicina, eu queria que você fizesse uma peça, pra eles fazer aquela peça que você fez”, aí que disse, “não posso ensinar assim, se é pra lidar com a mente deles, não é assim” aí eu mandei os bolinhos de barro, ele (o professor) comprou o restante do material e deixei fluir, aí quando foi pra me apresentar, eu disse que não ia exigir

	<p>que eles fizessem uma peça, porque a arte a gente não ensina, a arte tá na mente de cada um. As peças vão vir pra eu queimar, e agora eles querem o procedimento final, a pintura. E eu vou dar com maior prazer. (...) Nas oficinas que a gente dá aqui, é tudo nosso, não tem ajuda de ninguém, só do grupo mesmo. A gente ainda não fez oficina pagando, a gente vai chegar lá ainda, mas até agora a gente deu pra ensinar, a gente dá tudo.</p>
<p>Vocês se relacionam bem com a prefeitura, e sabemos que a gestão municipal tem atuado na comunidade (reforma da casa-museu mestre Vitalino, a casa da mulher artesã), mas vocês opinam nas atividades da gestão municipal no Alto do Moura? Participam de conselhos?</p>	<p>[SOCORRO] Participamos como artesã e não como grupo flor do barro, vai eu e Nicinha (...) já respondida em outra pergunta</p>
<p>Vocês consideram que o Alto do Moura é um museu? Ou pode ser um museu?</p>	<p>[NICINHA] Eu considero que o Alto do Moura já é um museu, porque tem história, passado e viva, pra mostrar e contar, então já era pra ter sido patrimônio (...) eu, como representante da minha família e outros representantes, estamos num projeto de um professor que está lutando junto ao IPHAN para que o Alto do Moura seja patrimônio (...) essa semana mesmo a gente já se reuniu (...) o Alto do Moura é um berço cultural mesmo, vivo, não tem outra comunidade que sobreviva hoje da arte e o Alto do Moura vive da arte (...) um espaço desse pra se tornar um museu (...) seria bom demais.</p>
<p>Qual o principal benefício de transformar o Alto do Moura em museu?</p>	<p>[NICINHA] Seria mais visto, porque ia receber mais visitante, ia ser mais divulgado, ia ser peso também na arte figurativa, ia ser mais valioso ainda para o Alto do Moura (...) você imagina num lugar desse cada família ter seu espaço, com o trabalho da sua família (...) “família fulano de tal”, sem exceção, famílias da arte (...) incentivar inclusive os jovens entrarem novamente na arte (...) o museu ia servir pra tudo isso. Eu não vejo desvantagem não no Alto do Moura ser museu, só vejo vantagem.</p>
<p>Vocês veem o Flor do Barro como museu?</p>	<p>[NICINHA] Pode, deve, merece, precisa que alguém nos ajude, pra o flor do barro se tornar tudo isso, museu, memorial, mulheres empoderadas, lutadoras, guerreiras (...). Enxergamos através de vocês mais uma luz pra clarear nosso caminho pra gente chegar onde a gente deseja.</p>

HELTON RODRIGUES – Presidente da ABMAM
Realizada em 10/08/2021 às 09h

PERGUNTA	RESUMO DA RESPOSTA
<p>Dados Pessoais</p> <p>Você nasceu no Alto do Moura? Sua família é de artesãos? Quem? Você aprendeu o ofício do barro?</p>	<p>NOME: Helton da Silva Rodrigues FAMÍLIA: Neto do mestre Manoel Eudócio IDADE: 40 anos Nascido no Alto do Moura</p> <p>Trabalho sim [com o barro], desde os 12 anos de idade, antes já mexia, mas saber mesmo o que tava fazendo só a partir dos 12 anos (...) hoje fico mais tempo na frente da associação, mas ainda faço.</p>
<p>Desde quando o Sr. é presidente da associação?</p>	<p>Faz dois anos, já vinha de anos anteriores, fiz parte da diretoria, do conselho fiscal e como vice-presidente e agora estou como presidente. Inclusive vamos ter eleições esse domingo (...) chapa única. As eleições ocorrem a cada dois anos, e cada gestor por ficar por até 4 anos.</p>
<p>Quando foi criada a Associação do Alto do Moura?</p>	<p>Dia 14 fará 40 anos, vamos ter exposição, apresentação de grupos culturais (...) foi fundada em 1981.</p>
<p>Quantos membros artesãos a associação tem hoje? Já foi maior esse número?</p>	<p>Hoje associados acredito que artesão, devemos ter aproximadamente 500, mas só que a associação (...) não é só artesão, temos também moradores entre os associados que não são artesãos, então acreditamos ter aproximadamente 900 associados. (...) muitos que vieram pra comunidade e aprenderam, e depois de um certo tempo que se aperfeiçoaram (...) podem pedir sua associação como artesão. Na verdade nós temos aqui na comunidade pouco mais de 800 artesãos, quem faz parte do segmento, quem retira o barro, quem prepara o barro para o artesão, quem tira a lenha, quem prepara o forno, acreditamos que umas 200 pessoas fazem parte.</p>
<p>Hoje, como está a distribuição em termos de gênero dos artesãos? Tem mais homens? Mais mulheres? Sempre foi assim?</p>	<p>Acredito que seja um número muito próximo (...) a gente sabe que tem muitos artesãos, mas na maioria das vezes a esposa trabalha (...) é tudo relativo, é muito parecido.</p>
<p>O Alto do Moura produz uma variada gama de produtos em barro, tem o utilitário, o decorativo e o figurativo. Vocês da associação tem uma ideia</p>	<p>Hoje o que mais é feito são as peças utilitárias e o decorativo, porque são peças feitas em série, faz duzentas, trezentas (...) muitos faz o molde, prepara a fôrma, tira o rosto, coloca braço e já tá pronta a peça. Já o tradicional, é uma peça que é realmente tudo feito à mão, requer bem mais tempo (...) e são poucas peças que são feitas durante a semana (...) acredito que devemos ter, vamos falar das famílias tradicionais, que tem toda uma história,</p>

<p>do que mais se produz hoje por aqui?</p>	<p>os discípulos do mestre Vitalino e quem vem dando continuidade (...) tem mais pessoas que fazem o tradicional, são poucos os que migraram pra fazer peças decorativas, de tá fazendo só boneca e esquecer o tradicional dessas famílias. Agora aqueles que chegaram e que aprenderam e aqueles que nunca procuraram fazer o tradicional, são justamente essas famílias que não são as tradicionais isso aí há muitos que fazem justamente bonecas (...) quem mantém o tradicional são as famílias dos mestres, que como podemos ver, dos discípulos do mestre Vitalino em atividade só temos Luiz Antônio, que é Patrimônio Vivo Municipal, temos seu Dão, mas não produz mais (...) mas as famílias vem dando continuidade, com os filhos desses mestres (...) já a partir dos netos e bisnetos vem aquela questão de pessoas que procuram fazer as peças decorativas e estudar e querem emprego (...) hoje são poucos dos netos e bisnetos desses mestres que querem dar continuidade, eles querem fazer faculdade, quer ser advogado, quer se médico (...) enfim (...) eu tive uma reunião, acredito a 4 anos, onde eu frisava justamente essa situação, daqui a 50 anos nós não teríamos mais o tradicional dentro da comunidade (...) isso é muito perigoso, e assim, fiquei muito triste na época porque uma pessoa que admiro e respeito muito que é Severino Florêncio²⁴, ele me disse que “isso seria normal”, que “tudo tem um começo, meio e fim” e se falando da cultura não é dessa forma (...) então a gente tenta ver, porque a máquina pública (...) deveria se preocupar com isso e ter uma garantia, porque justamente o que falta é incentivo, se não há incentivo para o jovem (...) porque o jovem de hoje ele quer tá bem vestido, ele quer ter seu celular, quer ir pra o shopping, que sair com os amigos, então pra fazer o tradicional e esperar venha uma pessoa pra comprar isso é muito difícil até porque tá começando, seu trabalho não é bem visto pelos colecionadores, pelos admiradores da arte (...) o colecionador chega ele quer comprar uma peça do primogênito do mestre Manoel Eudócio, do Mestre Vitalino, de Galdino (...) que já tem nome ou estão fazendo nome porque estão dando continuidade ao legado deixado, então há essa dificuldade, daqui a 40 ou 50 anos, se não houver nenhum incentivo pra que se possa garantir isso o tradicional vai acabar dentro do Alto do Moura.</p>
<p>Quais são as principais ações que a associação desenvolve junto aos artesãos de modo a garantir a manutenção da atividade?</p>	<p>Sim, justamente a procura, cobrando de quem teria recursos pra isso (...) recentemente o Ministério da Cultura²⁵ deixou 30 milhões de reais pra ser investido justamente, não diretamente na cultura, mas que pudesse fazer com que melhorasse (...) agora mesmo vai ser feito, um centro de artesanato, mas isso já estava dentro do projeto Revitalino (...) vai ser feito no Alto do Moura, vão fazer o parque ecológico e o acesso do Alto do Moura pela BR 232 (...) recentemente, nesse momento de pandemia, por emenda parlamentar o deputado federal Fernando Rodolfo destinou à casa da mulher artesã uma emenda de 250 mil reais e até agora nós não sabemos de nada do que foi feito com esse dinheiro, quer dizer algo que foi destinado aos artesãos do Alto do Moura a gente não sabe o que foi feito. Não há diálogo com a prefeitura (...) a prefeita tá na gestão a 5 anos e ela nunca colocou os pés na associação.</p>
<p>Como é a atuação da associação nos segmentos diferenciados do</p>	<p>Não, a gente tenta abraçar todos e queríamos muito poder, ter recursos para fazer por esses artesãos. Estamos nos preparando agora pra poder receber emendas parlamentares (...) então acredito que futuramente poderemos</p>

²⁴ Á época, Supervisor de Cultura do Sesc Caruaru.

²⁵ Os recursos vieram do Ministério do Turismo

artesanato? Vocês têm estratégias diferentes para o decorativo, figurativo e o utilitário?	fazer mais coisas pelos nossos artesãos.
Podemos dizer que no Alto do Moura o artesanato ainda é uma atividade familiar? Houve mudanças?	A produção hoje é mais individual (...) a maioria dos artesão tem os seus clientes, as pessoas que o procuram e cada um faz o seu trabalho (...) até no mesmo espaço de trabalho (...) temos os filhos de zé caboclo, são 4 ou 5 que trabalham no mesmo espaço, mas cada um tem seus cliente, tem sua identidade.
O artesanato não é só um elemento cultural, é também uma fonte de renda para a comunidade, algumas pesquisas a que tive acesso indicam que os mais jovens estão se envolvendo menos com o artesanato, para o Sr. existe risco do artesanato do Alto do Moura desaparecer por conta disso?	Já respondida
Como a associação se organiza para ajudar os artesãos em participar de feiras e outros eventos, por exemplo?	Sim, nós temos na fenearte um estande então a gente faz sorteio pra participação do artesão (...) na lei Aldir Blanc nós fizemos mais de 500 projetos aqui na associação, isso a custo zero pra os artesãos.
A gente vê muitos empreendimentos imobiliários, muitas indústrias, uma mudança na paisagem da comunidade, acha que o Alto do Moura pode se perder enquanto ponto de referência cultural em Caruaru?	(...) tive uma reunião semana passado com o Presidente da Fundação de Cultura e falei sobre essa situação [da circulação de caminhões na avenida mestre Vitalino] porque a preocupação não é o desgaste de nós como lojistas (...) a preocupação maior é com a estrutura da casa-museu mestre Vitalino (...) como sabemos é tijolo cru e carros que passam aí com 35, 38, mais de 40 toneladas que passam nessa principal, mexem com toda estrutura e o poder público não tem se preocupado com isso, são milhares de caçambas que passam aqui, você viu, a gente tá aqui, o barulho é grande (...) isso aqui virou uma rodovia, se você ver isso aqui de 7h até 8h da manhã, você não consegue passar de uma lado para o outro, dada a quantidade de carros que passam por aqui. Nós temos lá pra cima [depois do Alto do Moura, no sentido de São Caetano] os residenciais Nina Liberato 1 e 2, Alto das sete luas, Vila Nossa Senhora das Graças, Village, todos passam por aqui, então são milhares de carros que passam por aqui (...) uma situação que não deveria acontecer num ponto turístico igual ao Alto do Moura (...) isso [dos condomínios] prejudicou e muito, isso aconteceu na administração anterior, do Sr. Zé Queiroz, onde ele não se preocupou com o Alto do Moura, liberaram essas áreas pra que fossem construídos esses apartamentos e acabou desvalorizando os imóveis do Alto do Moura.
Também através de pesquisas que	Esse projeto se iniciou no final de 2017 com nosso amigo Darlan da Rocha e as famílias tradicionais (...) hoje

<p>fiz, sei que já existem conversas na comunidade sobre uma patrimonialização do Alto do Moura, assim como foi com a Feira de Caruaru, como associação vê essa questão da patrimonialização?</p>	<p>temos reunião virtual e avançando dentro do projeto e acreditamos que em breve estaremos com esse título.</p>
<p>Essa discussão da patrimonialização já é ampla entre os artesãos? Esse tema chega ao grande conjunto dos artesãos? De que forma?</p>	<p>Deveria se inteirar mais, as famílias, mesmo as tradicionais, não querem participar [das discussões]. Acho que é importante também tentarmos ver uma reunião pra apresentar o projeto pra comunidade também (...) porque assim, às vezes muitos podem ser pegos de surpresa, porque há situações que depois de concretizadas, se o Alto do Moura receber esse título, não vão poder fazer o que querem dentro do Alto do Moura (...) tem que se levar essas informações a essas pessoas (...) é bom estarem cientes. Porque quando se fala do projeto do patrimônio, sempre vem mais os discípulos, quem estava ao lado do mestre e essas famílias que estão dando continuidade (...) justamente os fazem o legado, fazem a história, estão sempre criando e se preocupam mais com isso (...) o benefício vai ser justamente preservar, poder cuidar e saber que será mais um título pra nossa comunidade (...) havendo essa preocupação de tornar-se patrimônio, vai ser um cuidado maior e vamos poder cobrar também de quem está no poder. Se você falar com nosso turista, ele vai nos parabenizar pela nossa arte, mas vai dizer que falta muito (...) investimentos pelo poder público, falta atrativos (...) o que é importante, é essas pessoas chegarem no Alto do Moura e eles terem certo tempo e o tempo passar e eles não verem (...) da associação pra baixo, nós temos toda uma história (...) a gente vai encontrar Luiz Antônio, que foi discípulo do Mestre Vitalino, vamos encontrar Zé Caboclo e a família, Manoel Eudócio e família, toda família do Mestre Vitalino, Terezinha Gonzaga e família, o museu de Galdino, então você vê que tem muita coisa daqui pra baixo, mas devido a falta de informação o nosso visitante não consegue chegar lá. Nós tivemos uma reunião com André Teixeira Filho onde eu falei da importância, da necessidade que tivessem uns jovens da comunidade (...) se poderíamos ter como guia turístico, vamos dar um curso pra 30, 40 jovens da comunidade? pra poder levar o nosso visitante (...) e tem que ter atrativos, tem que ter forró, apresentação de grupos culturais (...) isso é de suma importância, há recurso para isso (...) o São João é importante pra o setor gastronômico, mas a comunidade não ganha nada (...) porque a prefeitura vende o São João da comunidade, são centenas de patrocinadores, e só quem ganha com isso é ela [a prefeitura], o nosso comércio é obrigado a vender os produtos dentro do patrocínio, e passado o São João, nada é feito pelo Alto do Moura. Usa o Alto do Moura, é o maior polo de festa, explora o nome da comunidade e não fica nada, nem para os artesãos nem para a comunidade. Pra você ter ideia, nós temos o Colégio Mestre Vitalino, que leva o nome do mestre, mas é um colégio que não tem espaço nenhum pra prática de esporte, a criança e o jovem de lá ele não tem como se desenvolver porque não tem espaço nem de recreação, você vê o quanto é lamentável (...) nós temos um espaço da associação que eu levei pra prefeitura que era justamente cuidarmos de lá, tem uma quadra lá, profissional, que está abandonada (...) olha, vamos revitalizar aquela quadra, pra gente dar o espaço justamente para os alunos do Colégio mestre Vitalino (...) aí a prefeitura falou que só poderia fazer alguma coisa se devolvêssemos o espaço à prefeitura, então isso é lamentável (...) aí a gente vai se organizar (...) aqui teve um São João que a prefeitura foi obrigada a deixar o dinheiro das barracas e dos gasoseiros para a Associação,</p>

	<p>porque o Ministério Público obrigou e é o que vai ter que acontecer, a gente vai ter que lutar pelo São João da comunidade (...) mas a gente pode fazer projetos, justamente pra usar esse dinheiro (...) mas obrigar que fique dinheiro, justamente pra gente poder fazer, não é normal, não é o correto, a prefeitura receber tudo, usar o nome que temos pra comunidade não se beneficiar de forma nenhum.</p>
--	--

MARLIETE RODRIGUES – Mestre do Barro
Realizada em: 08/10/2021 às 15h

PERGUNTA	RESUMO DA RESPOSTA
Dados Pessoais	<p>NOME: Marliete Rodrigues da Silva NOMES DOS PAIS: José Antônio da Silva (Zé Caboclo) e Celestina Rodrigues de Oliveira Silva IDADE: 64 anos Divorciada sem filhos. Nascida no Alto do Moura.</p>
<p>Você é uma das poucas mestras reconhecidas aqui no Alto do Moura, como isso aconteceu?</p>	<p>(7 minutos) Quando papai faleceu eu tinha 16 anos, papai faleceu em junho de 1973 (...) e eu e meus irmãos já vivia bem envolvido com o trabalho (...) a gente já tinha aquele envolvimento de tá fazendo as coisas, criando, criando não, copiando as coisas que ele fazia...que o meu tio Manoel Eudócio fazia (...) aí eu observava muito porque papai ele começou copiando os trabalhos do mestre Vitalino mas depois ele foi criando o estilo dele, criando peças diferentes, cenas religiosas, cenas mesmo do cotidiano, criou um estilo próprio, foi inventando outras coisas, de colocar arame nas peças pra fazer algum detalhezinho, cabinho da enxada...ele inovou né? Mudou um bocado de coisas...Aí eu olhava muito, sempre fui muito curiosa (...) aí passei a ajudar também ele né? As meninas também, a gente pintava (...) quando ele faleceu a gente ficou muito preocupado, oito filhos dentro de casa, tudo solteiro (...) mas a gente começou a luta, vamos correr atrás né? Vamos pra feira, indo pro lugar que papai ocupava, eu comecei indo (...) aí veja só, Carmélia [irmã] na época já tinha um namorado, tava se preparando pra casar e com pouco tempo Carmélia casou (...) aí vem filho, vem marido....agora não, as mulheres têm muita liberdade, sai, mesmo com marido e com filhos, mas naquela época, não. Não sai muito (...) Socorro [irmã] também, coisa de 3, 4 anos depois ela casou e eu não casei logo, eu demorei muito, arranjava um namorado, mas quando eu via que ia mudar muito alguma coisa da minha vida, eu desistia...assim, sair do meu lugar, deixar de fazer isso e aquilo por causa de um casamento eu não vou. E fui levando...um bom tempo solteira, me casei com 35 anos. Esse tempo todo que passei solteira, morando com mamãe, com Leninha, minha irmã que é solteira, foi surgindo as coisas, fui criando, fui inventando, pecinhas diferentes, aí as pessoas passaram a observar o que eu fazia, que tava mudando, criando um estilo próprio e começaram a me convidar. “Olha, bora pra feira do município, no Recife”, uma que tinha alí no Parque dos Cordeiros, todos os anos, eu ia, a prefeitura de Caruaru, organizava a gente e eu ia com outros artesãos daqui (...) eu sempre ia com um irmão meu, eu era muito tímida, muito acanhada...o meu trabalho, a vontade que eu tinha era de ir assim, com aquela coragem, por causa do trabalho, que era uma sobrevivência, mas eu tinha muita dificuldade de comunicação, aí eu ia sempre com um irmão meu ou com meu compadre Severino Vitalino (...) como minhas irmãs se casarem e depois foram ter filhos e o marido também não aceitava “ahhh, você não deixar menino com os outros pra ir pra tal lugar”, eles não aceitavam. Hoje tá diferente né? À 35, 40 anos atrás era impossível. E eu solta no mundo... participei de feira em Campina Grande, Recife, mesmo em Caruaru,</p>

mas sempre ia com alguém. Em 1983 surgiu uma oportunidade de ir pra o Rio de Janeiro, sozinha, como representante do Alto do Moura, me encontrei com algumas pessoas em Recife e fui. Foi um desafio (...) nesses lugares que eu ia sempre tinha mulheres, mas aqui do Alto do Moura, quando eu ia era sempre sozinha, não ia nenhuma, quem mais viajou aqui dentro do Alto do Moura fui eu, pra negócio de feira, de exposição, à convite, até entre os homens mesmo, que mais viajou fui eu. Viajei pelo Governo do Estado, Prefeitura, Ministério do Turismo (...) Em 1993 veio uma viagem pra mim demorada (...) para passar 1 mês viajando em turnê pelo sudeste e sul pra divulgar Pernambuco, eu era a única artesã aqui do Alto do Moura (...) depois foi aparecendo também pra o exterior, tive 3 vezes na França, 2 vezes em Portugal e 1 vez na Argentina (...)

Assim, não é que eu queira, num sou melhor do que ninguém nem sou pior, mas eu me vejo assim, sempre tive aquele cuidado de dizer assim, eu vou, mas não vou com aquela ganância de dizer “vou levar o meu trabalho”, nunca pensei só em mim, sempre levei trabalho da minha família, dos meus irmãos (...) e só não levei de mais gente porque não tive oportunidade, por causa de volume, essas coisas. Mas a preocupação também, assim, eu estou divulgando o Alto do Moura (...) eu acho assim, que as coisas só dão certo se a gente caminhar junto (...) se não for assim, o Alto do Moura não vai pra frente (...) Outra, coisa, essas viagens nunca foi coisa pra que eu pudesse ter aquele monte, que desse uma vantagem grande financeira, mas o lado de conhecer, deu eu ver que eu melhorei muito meu trabalho depois que eu comecei a viajar, observar as coisas, os lugares, tudo que a gente encontra de muito bonito, é uma inspiração. Aí, eu senti que eu melhorei mais no trabalho, passei a ter esse cuidado de tá sempre criando, melhorando, foi de viajar, sair pro mundo (...) e você percebe o valor que você tem lá fora, o carinho, a atenção (...) e saber que eu tava lá não só pensando em mim...sempre pensei em fazer as coisas por todos nós. (...) Até hoje, quase 58 anos que comecei a brincar com barro, tem que aprender, tô começando, precisa tá com os olhos voltados pra esses pensamento, preciso melhorar (...) Depois que surgiu a fenearte todos anos a família da gente é convidada pra participar da alameda dos mestres, sempre vamos com o trabalho da família, já fui homenageada, já recebi o título de mestra lá na fenearte, mas aí falei pra o pessoal da coordenação, que pra mim o mais importante é tá com o trabalho da minha família. (...) até que as mulheres se acostumam, porque sempre foi assim, os homens que estavam na frente de tudo, aí quando eu criei essa coragem de enfrentar, eu vejo que foi pelo meu trabalho que as pessoas começaram a me procurar e eu aceitei (...) tinha ano que eu fica 1 ou 2 mês em casa, depois ia embora (...) aí depois de um tempo, eu me casei, em 1994 (...) mas eu conversei com ele que “do Alto do Moura eu não saio, e das coisas que eu gosto de fazer, não vou parar de fazer, você vai querer assim?” porque eu já comecei observando o que as mulheres viviam aqui, que não saíam, muitas que não tinham essa liberdade. Naquela época [o casamento] impedia a mulher de ir pra os cantos, porque ela não tinha coragem de enfrentar o marido, dizer “eu vou” (...) hoje não, a gente vê que as mulheres têm mais coragem, os homens também tão entendendo, boa parte né? Tá mudando as coisas, a gente vê que tem muita coisa pra melhorar, mas que comparando (...) Na época que fazia essas viagens, tinha muita mulher, mas assim, D. Ernestina é que era conhecida, ficou marcada, mas antes dela já tinha mulheres que trabalhavam figuras humanas, como a minha tia Valdivina, que faleceu a cerca de 65 anos, muitas mulheres trabalhavam, mas isso de viajar, não. Eu viajei muito durante o tempo de casada, ele aceitou de boa, mas também não tive filhos (...)

<p>Você acha que o artesanato figurativo tem o risco de desaparecer?</p>	<p>Eu acho que desaparecer totalmente não, mas corre o risco de diminuir, porque a gente vê que a juventude não tá mais como era antes, porque na minha época [de jovem] o Alto do Moura não tinha muito desenvolvimento, nem transporte pra Caruaru todos os dias não tinha, a gente não conseguia estudar, terminava o primário e ia trabalhar, porque não tinha como estudar. O barro era saída, e graças a deus todo mundo era ligado com os pais, no trabalho, não tinha essa historinha de celular, era brincadeira sadia, dormir cedo, acordar cedo, comer comida da terra, tinha essa vida muito natural. Hoje tá muito diferente, aí eu fico pensando assim, o mundo tá oferecendo muita coisa né, através dos estudos, que eles vão procurando, se formando e muitos deles não querem mais ficar no barro, porque o barro não é uma segurança, como um emprego que você tem seu dinheiro certinho.</p>
<p>Você acha que o figurativo hoje é mais arte ou artesanato?</p>	<p>No meu ponto de vista acho que é mais arte, porque boa parte dos artesãos que estão ligados a essa coisa do tradicional, preservação do tradicional, que é muito importante, eu sempre digo, criar, mudar, criar estilo próprio, mas não fugir da nossas raízes, não fugir da nossa coisa bonita, que foi desde o início do mestre Vitalino, criar, representando a nossa região, nosso nordeste, nossa vida cotidiana, nosso folclore, o religioso, se tem muita coisa ainda pra criar né? (...) Essas pessoas que tão nessa ligação, nesse cuidado assim, eu vejo que tá sendo mais arte. Porque essa fenearte ela deu uma oportunidade muito boa a gente, de você saber que todo ano tem um lugar, que você vai participar de uma feira, que você vai poder ter muitos clientes, que você vai poder vender bem e você vai poder participar de uma salão de arte se você se esforçar, fazer atividades, procurar melhorar, pra você conseguir entrar no salão de artes e ser lá visto, pelos colecionadores e incentivar a gente de criar mais. Depois da Fenearte foi diminuindo essas viagens longas, também, os governos foram mudando (...) Assim, antigamente era muito difícil chegar aqui estudante pra fazer pesquisa, quem começou trazendo estudante pra fazer pesquisa foi Roberto Martins quando foi professor da FAFICA, foi ele que trouxe estudantes pra cá, pra fazer entrevistas com a gente, acho que isso foi nos anos 1980 e hoje, de uns anos pra cá, é muita gente que vem fazer pesquisa, até de outros estados, isso valoriza, já dei oficina, palestra, de tudo que está no meu alcance. (...) hoje tem muita gente que tá fazendo coisa diferente, do tradicional da gente, mas a gente não pode impedir não é? são também procurados e tem essa variedade. (...) E tem gente que tão envolvida no artesanato, mas não tão nessa linha, né? Faz essas coisas moderna, que é mais fácil de fazer (...) esse tipo de bonequinha, que chama decorativo, muita gente faz, acha bom, porque é facilzinho de fazer, não se compara a esse estilo [figurativo] que precisa de muita concentração, paciência (...)</p>
<p>Você já chegou a discutir aqui na comunidade sobre essa possibilidade do Alto do Moura ser patrimônio?</p>	<p>Eu já ouvi, já houve muitas conversas sobre isso, acho que não é fácil conseguir, mas que a história do Alto do Moura é merecedora é. Porque é um centro de arte, que tem essa variedade, que Mestre Vitalino criou, que papai criou, que nós criamos, a variedade, a inovação.</p>
<p>Comentário livre</p>	<p>Tô muito agradecida de ser reconhecida pelo meu trabalho, vou continuar o meu trabalho, da forma que gosto de fazer, receber as pessoas, na hora que precisar de uma palestra, uma oficina, vão entrando em contato, combinando direitinho e espero muito que outras pessoas venham (...)</p>

JOSÉ URBANO DA SILVA - Presidente do Conselho Municipal de Política Cultural de Caruaru
Realizada em: 18/10/2021 às 15h

PERGUNTA	RESUMO DA RESPOSTA
<p>A quanto tempo o Sr. está na Presidência do Conselho e a quanto tempo atua no setor cultural de Caruaru?</p>	<p>Eu tive a satisfação de ter o nome aprovado agora em fevereiro no Conselho Municipal de Política Cultural, são 15 conselheiros, e eu tive 13 votos (...) na realidade é uma missão, mas eu tive que fazer uma reflexão sobre o meu próprio currículo pra colocar meu nome à disposição do grupo. Sou filho de feirantes e até meus 20 anos era no dia a dia da feira, eu gosto muito da definição de Luís Câmara Cascudo quando ele diz que feira é a universidade popular, e é mesmo, toda identidade cultural de uma cidade você encontra na feira de Caruaru tem essa coisa da grandiosidade, de ser a maior feira ao ar livre do mundo (...) Bem no início da minha atividade profissional, trabalhei uma década na Fundação de Cultura e Turismo (...) entrei em 1992, trabalhei na Assessoria Especial de Administração e foi quando pude conhecer os dois extremos do processo o dia a dia da produção artesanal, em especial do Alto do Moura e os intercâmbios, que foi na época, na década de 1990, que foi as comitivas de artesãos que foram convidados a participar, com na cidade de Nancy, na França e levaram a arte Caruaruense (...) O conselho foi fundado em 2017 e a prefeita enviou o projeto de lei (...) o conselho representa as diversas manifestações culturais de Caruaru: dos povos tradicionais, dos terreiros, artes plásticas, teatro, ceramistas, etc. Entre as iniciativas tem uma feira mensal na entrada do Alto do Moura que tem o apoio da Fundação de Cultura.</p>
<p>Há conhecimento por parte do Conselho da preocupação de artesão da comunidade com a diminuição do artesanato figurativo?</p>	<p>Acho que grande desafio do Alto do Moura desde os anos 1990 (...) é que existe um paradoxo entre preservação e exploração, lembro que na época na Fundação de Cultura que participei de uma reunião que já demonstrava a preocupação com a quantidade de bares e restaurantes no mesmo local e as administrações que precederam não tiveram a preocupação de fazer uma separação, e houve uma aceleração, e antes o que era ateliês e casas de artesão, hoje são restaurantes. Nada contra, obviamente, existe a necessidade da sobrevivência (...) mas acaba criando um conflito entre a identidade cultural do bairro e a sua exploração comercial. [Em relação a casa Mestre Vitalino] a recomendação do Ministério da Cultura e do IPHAN a partir de vários estudos feitos (...) a via alí é de saída apenas, só que aquela casa tem mais de 70 anos e não tem nenhum revestimento, tem exposição às chuvas, da erosão provocada pelo vento, do tremores do asfalto quando passa caminhão e ônibus, imagine isso durante 30 dias com o sol lá em cima, com milhares de pessoas transitando, então é exatamente esse o conflito (...) do São João, que poderia ser realizado ou antes da entrada do Alto do Moura ou mais abaixo, na praça do artesão. É um ponto extremamente polêmico entre os artesãos, por conta da sobrevivência e do sustento, porque a partir do artesanato não é o ano todo, tem a semana santa e o São João, mas no segundo semestre tem um vazio (...) o pessoal vem pra ouvir a música, pra dançar, pra comer o bode, mas não existe na consciência das pessoas “eu vou consumir os produtos, o trabalho cultural da comunidade” e aí a comunidade também se vê por conta da sobrevivência “ahh, vou largar aqui a minha produção esse mês e vou vender</p>

	<p>alguma coisa relacionada a esse turismo de evento”. Assim o turista vai pra o evento e o consumo dos produtos dos artesãos ficam em segundo plano. Outro detalhe é a questão do desequilíbrio do preço com o qual eles vendem pra o preço com que as peças são revendidas (...) isso desestimula as pessoas a produção e assim as novas gerações não têm mais interesse (...) os filhos dos artesãos não pretendem continuar na atividade, eles pretendem ir pra o ensino profissionalizante, seja uma função técnica ou mesmo superior, pra que ali eles descambam para outro horizontes (...) o artesanato vem diminuindo porque não tem a capacidade de ter atraído a juventude (...) é um ganho muito irregular, muito sazonal.</p>
<p>Existe hoje uma política municipal direcionada aos artesãos do Alto do Moura?</p>	<p>Ao longo das gestões houveram vários investimentos, eu testemunhei durante toda a década de 1990 uns cinco ou seis projetos para o Alto do Moura que não se tornaram realidade, do ano de 2005 pra cá é que tivemos realmente um investimento por parte do município no sentido de melhorar a estrutura, o acesso, etc. A meu ver, o turismo ainda precisa ser profissionalizado, em Caruaru todo. Em outros momentos foram feitos convênios com o SEBRAE, para melhoria da qualidade do atendimento, mas outro grande problema é a resposta da comunidade (...) eu tenho depoimentos de pessoas que trabalham no SEBRAE e já disse a mim que (...) até começa bem, mas se o treinamento tiver 4 semanas, se começar uma turma com 50 termina com 10, o artesão não dá o valor devido a essa formação. Existe uma carência de programação para o Alto do Moura. Em conversa com o secretário [de Turismo], existe a ideia que a iniciativa parta da comunidade, no sentido de valorizar a opinião deles (...) existe esse canal de diálogo da prefeitura pra os artesãos se colocarem. Mas também uma coisa que impede o avanço é o conflito que existe na comunidade (...) eu participei como jurado da comissão da Lei Aldir Blanc, tivemos cerca de 164 concorrentes, mas faltou o substancial (...) como no Alto do Moura possui alguns entrelaçamentos familiares, tem também essa divisão e quando o pessoal não se une em prol da causa aí fragmenta e quando se fragmenta, fragiliza. O caso da própria associação do Alto do Moura que vai receber agora uma verba parlamentar de 60 mil reais (...) pra que isso seja aplicado precisa ter um projeto (...) e nas entrelinhas a dificuldade é o pessoal se unir pra mostrar uma identidade (...) A maior dificuldade que eu vejo em relação ao Alto do Moura é essa questão de formar uma identidade (...) tá faltando lideranças, alguém que possa unir os diferentes, e por essa fragmentação eles deixam de ter acesso a recursos (...) por exemplo fechou ontem o edital do Funcultura do governo de estado, de 26 milhões, mas muito desse dinheiro vai voltar. Durante a Lei Aldir Blanc tivemos 2 etapas aqui, e ao final da primeira etapa sobrou recurso de 1 milhão de reais, e com isso, tivemos uma conversa com o diretor da fundação de cultura e colocamos pra ele que o pessoal tinha uma dificuldade de participação nesses editais por serem muito complexos. Assim, lançamos uma proposta de direcionar algumas pessoas da Fundação para orientação dos artesãos para esses editais e infelizmente a adesão foi menor do que se esperava. Eu vejo a necessidade de uma liderança e de que a associação possa dialogar, possa ser o elo. É preciso que essa consciência social seja despertada (...) eu tenho depoimentos de Seu Cícero, grande artesão e liderança da comunidade, que a maior dificuldade são as barreiras que as pessoas criaram entre elas mesmas. Falta algo que possa unir eles, algo acima de convicções por que se eles conseguirem (...) no momento que tiverem essa consciência social, a gente vai criar uma identidade e avançar com muito mais velocidade.</p>

<p>Sei que existem mobilizações para a patrimonialização do Alto do Moura, como estão essas discussões no conselho?</p>	<p>A meu ver precisa concluir a parte de infraestrutura, principalmente em relação ao acesso dos visitantes, que é um dos itens [para patrimonialização] (...) tem um projeto da prefeitura de fazer um pórtico na BR 232 e uma sinalização mostrando o Alto do Moura. O Plano da prefeitura é estruturar de dentro pra fora pra ir em busca dessa titulação. Vai precisar também de um grande trabalho político, existe algo que é visto como um favorecimento e como um empecilho, que é a feira, que é patrimônio. A feira é diferente porque conseguiu comprovar que era a maior feira ao ar livre do mundo a mais de 200 anos e não tem concorrente, é diferente do Alto do Moura (...) porque o que prioriza pra classificação patrimonial dessa natureza a exclusividade. E aqui em Pernambuco temos outros núcleos de artesanato como Sirinhaém e Tracunhaém que concorrem com o Alto do Moura (...)</p>
<p>Comentário Final</p>	<p>O grande desafio está entre o turismo de lazer e o cultural. Um outro detalhe que é preciso avançar na profissionalização das vendas, com a padronização da embalagem, acesso para os artesãos trabalharem com a maquininha (...) além disso, não existe site oficial do Alto do Moura e falta a sinalização turística e os guias. Mas, a meu ver, o maior entrave é essa divisão entre os artesãos (...).</p>

HÉRLON CAVALCANTI - Gerente de Cultura da Fundação de Cultura de Caruaru
Realizada em 03/11/2021 às 9h

PERGUNTA	RESUMO DA RESPOSTA
<p>Nome completo Idade Qual sua formação? A quanto tempo atua no setor cultural de Caruaru? Sua função na Fundação de Cultura?</p>	<p>Hérton de Figueiredo Cavalcanti 49 anos Jornalista, integrante da Academia de Letras e de Cordel de Caruaru Começou a trabalhar na área cultural em 2005. Trabalhou na Fundarpe de 2014-2019. Trabalha na gerência de cultura, o setor articula políticas públicas para a área de cultura de Caruaru.</p> <p>Fazemos reuniões setoriais com as cadeiras do Conselho de Cultura. A música é muito forte na cidade e consegue engolir o artesanato (...) existe uma cadeia produtiva no Alto do Moura que é muito forte e que precisa ser vista (...) essa cadeia com os dois novos bairros que surgiu no Alto do Moura confundiu tudo, quem é artesão, artista e curioso (...) Na lei Aldir Blanc Caruaru recebeu mais de R\$ 2 milhões e foram feitos editais específicos para cada setorial. O artesanato teve 65 projetos contemplados no primeiro edital e como sobrou dinheiro, fizemos um segundo edital específico, chamado Saberes Populares, que só podia participar quem tinha 20 anos de atividade comprovada, tivemos mais projetos aprovados. Mas a gente também percebeu que quando os editais saíram muita gente desses bairros novos pra poder participar chegavam nos ateliês e dizia assim “deixa eu tirar uma foto com o artista?” aí tirava uma foto, melava de barro, aí pegava uma peça e dizia “essa aqui ia pro forno” (...) a gente recebeu, mas quando a gente olhava as fotos a gente dizia, “isso não é ateliê desse cara não, é o ateliê de fulano de tal” que dizer, o próprio artista do Alto do Moura, pra poder ajudar o irmão, fizeram com que muitos entrassem no movimento de concorrer, mas que não são artistas.</p>
<p>Há conhecimento por parte da gerência da preocupação de artesão da comunidade com a diminuição do artesanato figurativo?</p>	<p>E uma discussão que eu faço, é que existe uma diferença entre arte e artesanato né? A peça que ela é feita em série, se torna um artesanato e a peça de Galdino, de Nicinha e outros que são praticamente peças únicas, estas são arte. Fizemos lá uma discussão pesada, mas aí diziam “ahhh, mas a neguinha que pinto, é arte” (...) e não é bem assim. Aí veja, qual o papel do poder público? Qual o papel da gerência de cultura? é mostrar pra eles que existe editais no país hoje, só que existe uma acomodação do próprio Alto do Moura, porque eles carregam uma memória muito forte, principalmente de Vitalino, aí veio os seguidores, Zé Caboclo, Manoel Eudócio, aquela galera e eles por serem netos e bisnetos eles se apegam a isso e ficam acomodados no processo, aí acham que quando tem edital quem tem que participar, que ganhar, são as famílias tradicionais, e não é assim, porque o edital é uma concorrência, logicamente que quando chega projeto que tem uma assinatura de Vitalino, Rodrigues, é outra coisa. E como a cadeia produtiva do barro também faz parte da cadeia do artesanato, nós abrimos um outro edital, para incluir o pessoal da cadeia produtiva do barro (...) a gente criou em 2017 o cadastro cultural, é online, é um banco de dados, e temos cadastrados 400 artesãos, em sua maioria no Alto do Moura. Foi um banco de dados que norteou a gerência para elaboração dos editais da Lei Aldir Blanc (...) durante a execução do edital a gente verificou que existe um problema de formação no Alto do Moura, se não tiver uma</p>

	<p>formação pra esses novos artistas que estão chegando, os mestre que estão lá, eles se preocupam bastante em fazer essa formação, Nicinha, Socorro e outros, o Flor do Barro, se não tiver essa formação, vai se perder com o tempo a essência do que é arte no Alto do Moura (...) os grandes mestres ficam travados, poucos se preocupam em repassar, eles ficam esperando o poder público e também tem a trava do novo, não sei se você conhece Ratinho (...) é cara um jovem que vem fazendo umas coisas bem diferentes, meio incas, maias, e isso o Alto do Moura é meio cavernoso, eles não querem que mais um Galdino entre naquele meio (...) eu tenho Galdino como um dos maiores mestre do Alto do Moura, tenho as pinturas de Zé Caboclo e Manoel Eudócio que quebraram aquelas coisas de Vitalino que era só barro cru como evoluções, então se você pegar as peças de Nicinha, de Galdino e de Ratinho você percebe que uma quebra naquela coisa muito arrumadinha (...) é o que o Alto do Moura precisa também enxergar, que as famílias tradicionais, elas não têm essa visão aqui, lógico que manter a tradição é importante, mas se você não se abrir pro novo, a tendência é morrer (...) aí esse tipo de nova história para as famílias tradicionais é resistente. Quando tem uma dessa de Ratinho ou de Nicinha a turma não gosta. Agora sim, existe uma tradição muito forte no Alto do Moura que o turista que vem ou até o próprio morador de Caruaru, eles não aceitam essa arte de Nicinha e Ratinho, eles ficam querendo uma outra linha. Então é um processo muito lento (...) os filhos desses mestre tá vendo que o tempo tá passando, os pais estão envelhecendo, os próprios ateliês do Alto do Moura virando bar pra poder ter uma renda (...) a gente criou a casa da mulher artesã no Alto do Moura, a gente não conseguir chegar nela como a gente queria, mas a gente tinha pensado pra aqueles espaços alí oficinas , começar a trazer uma nova formação em conceito de arte pras escolas, essa é uma das parcerias com a secretaria de educação do município.</p>
<p>Existe hoje uma política municipal direcionada aos artesãos do Alto do Moura ou para o artesanato como elementos de referência cultural?</p>	<p>Antes da pandemia, a gente tinha pensado em trazer um profissional pra iniciar um processo de ajuda mesmo pra esses artesãos mais antigos, que já estão perto de se aposentar, pra essa parte do INSS. O que a gente sempre pensa também que o artesão de caruaru só é visto em dois momentos: na semana santa e no são João (...) e na cabeça de muita gente, o Alto do Moura é até a casa do mestre Vitalino, mas a gente não consegue avançar mais, porque tem muita coisa a ser feita (...) principalmente em abraçar mais os mestres, eu tenho essa consciência, que o poder público não chegou como deveria nos grandes mestres. Criamos o patrimônio vivo né? São 5 vagas por ano e uma delas é por voto popular e nas duas edições, quem ganhou no voto popular foi o Alto do Moura (...) Na secretaria de economia criativa está sendo feito um recadastramento dos artesãos porque pra você atingir programas específicos de cultura e apoio você precisa ter dados e o cadastro do artesão não tem todo mundo.</p>
<p>Sei que existem mobilizações para a patrimonialização do Alto do Moura, como estão essas discussões na gerência?</p>	<p>O Conselho de Cultura tem a cadeira de Patrimônio. Nas reuniões, nos fóruns, sempre tá entrando e tem um contato muito forte entre os segmentos. Teve a semana do patrimônio, em que o artesanato foi convidado para falar, mas não existe ainda uma discussão muito forte entre o poder público e o Alto do Moura. Porque infelizmente o planejamento para o Alto do Moura foi interrompido pela pandemia. O planejamento era de ações de formação e apoio à atividade do Alto do Moura, que eles possam ser organizar, criando outras Flor do Barro, outras ABMAM e elas tenham outros guarda-chuvas. Quando chegou o recurso do Aldir Blanc muitos nem queriam se cadastrar, porque achavam que tinha direito, mas aí explicamos que pra ter direito, tem que seguir a</p>

	<p>lei do edital (...) o governo do estado fez um livro, em que eles decidiram quem é mestre e quem não é, fizeram um cadastramento e escolheram (...) tinha uns critérios, mestre é aquele que você aprende, que você se espelha, mas gerou uma ciúmeira danada e teve gente que veio aqui reclamar (...) aí dissemos que se você é mestre, no conceito de arte, porque você sabe que representa e repassa isso, não se prenda a título não (...) foram feitas algumas intervenções no centro de informação do Alto do Moura de formação com as meninas que ficam lá, pra que haja um roteiro, que o turista não vá só até a casa Mestre Vitalino, pra descer até a praça do artesão e visitar outros espaços de ateliês que tem por lá. Mas é um processo muito difícil (...) Infelizmente o são João consegue engolir todas as atividades culturais que a cidade tem, mas a gente sempre tenta reforçar que o Alto do Moura é mais que o são João. Seria muito massa se a gente tivesse atividades no ano todo. Criamos a feirinha, mas aí depois começou a dissidência lá da galera, aí criaram outra feirinha, existe uma discussão muito grande no Alto do Moura.</p>
--	---

NICINHA E MARGARIDA - Flor do Barro

Realizada em 03 e 04/11/2021 via aplicativo de mensagem.

PERGUNTA	NICINHA	MARGARIDA
Qual a importância do artesanato de brincadeira para a formação do artesão?	Na minha concepção das crianças brincar com o barro, fazer seus brinquedos, é uma forma dela interagir já, com a natureza, com a criatividade, com a terapia e aí se transformar em um grande artesão ou artesã. Amar a arte em todos os sentidos. Eu comecei como criança e foi muito importante, saber valorizar a nossa matéria prima já desde criança	Pra formação do artesão, como eu não estou como artesã desde a minha infância, mas assim, eu me tornei artesã, chegando aqui ao ver o manuseio das outras artesãs e no que elas modelavam, formavam coisas incríveis, me aguça a curiosidade de experimentar e fazer, então aí vem a curiosidade de você pegar no barro, você modelar, então naquilo que você modela e consegue fazer algo é grandioso e você fica encantada e a brincadeira (...) de formar a peça (...) vai modelando e você cria uma coisa sua, você se encanta e vai no caminho de querer se aperfeiçoar mais e mais. Então a brincadeira de você pegar no barro e fazer sua primeira peça é essa (...) E o empenho da gente, quando fazemos uma primeira peça, e a performance de dar realidade naquilo é que nos torna artesão, pra quem gosta, e se encanta, acaba sendo um artesão no barro, porque é gratificante, você pegar o barro e dar vida a ele.
Como o Flor do barro utiliza o artesanato de brincadeira nas suas oficinas?	Nós utilizamos a arte de brincar porque daí eles já são acostumados a pegar no barro, inventar, desenvolver. Aí a gente vai fazer o que, ensinar como guardo o barro, manuseamento do barro, como utilizar o barro, como desenvolver mais a mente, como serve para psicologia, para o bem estar da criança, a gente passa, como se fosse o ensinar o manuseio do barro, o valor que o barro tem na nossa vida, o quanto é importante aprender a arte, mesmo que não viva da arte, mas é importante, e valorizar a terra, que é o nosso barro, nossa natureza, e que a gente plantando uma semente naquele barro, ele podem não nascer uma semente, mas nascer uma arte.	Quando a criança chega à flor do barro para as oficinas, nós explicamos o procedimento do barro, como é preparado, repassamos que não tem contra indicação e podem brincar com ele, da mesma forma que eles modelam massa de modelar (...) a criatividade da criança é que vai ser o resultado daquela modelagem deles no barro.

<p>Existe diferença em ensinar adultos e crianças?</p>	<p>O adulto, se ele nunca pegou no barro, a gente vai passar essas mesma orientação (...) e entregar o barro e deixar que a mente dele flui na arte, a gente faz uma orientação, mas fazer com que cada um desenvolva sua expressão através do barro, o que você tiver na mente (...) por isso eu considero uma caneta sem bico, porque você modela, faz o que você quiser, isso é o que a gente do flor do barro pra crianças e adultos. A crianças quer sentir aquele melequeiro que o barro faz na mão, o que que o barro vai fazer ou não, o adulto não (...) A gente vai dar o barro e ele vai desenvolver, a criança a gente vai ensinar, e o adulto a gente quer que ele desenvolva a arte que ele tiver no imaginário dele.</p>	<p>Existe diferença sim, o adulto quando vem modelar o barro já vem com a pesquisa, com a criatividade própria, já vem direcionado a realizar algo que ele tem em mente (...) sempre vem pra aprimorar as ideias deles (...) ele vem realmente conhecer o manuseio, vem com as ideias dele formada, com as ideias que ele quer realmente transmitir no momento ali daquela oficina (...) ele vem atrás de conhecimento (...) a criança não sabe nem um nem outro, nem sabe o manuseio (...) a criança vem na forma de brincar e se melear e mostrar a primeira invenção no barro (...) é um conhecimento mais intenso, é uma exploração, ele explora muito mais que o adulto (...)</p>
<p>Ainda hoje o artesanato de brincadeira é praticado pelas crianças do Alto do Moura?</p>	<p>Ainda as criança faz, muita brincadeira, mas eles tão mais assim pelo lado do pensando no vender, no financeiro, querem fazer o boneco mais na intenção de vender. A gente nota muita as crianças de hoje em dia aqui, eles não querem mais fazer os brinquedinhos, já querem fazer arte. eu faço questão nas minhas oficinas de eu começar ensinar panelinha, cavalinho, bichinhos, essas coisinhas que a criança começa, bolinha de gude, essas coisas todas, aí vem uma etapa e a gente realmente é necessário ensinar arte, mas eu acho de grande importância a criança aprender brincando.</p>	
<p>Poesia</p>	<p>Da piaba que pegava com uma fralda mal lavada Um pirão sem tempero, por causa do desespero, sempre queria comer primeiro A fome não esperava, quando ela em casa chegava la lá no fogo em brasa onde as outras também já esperavam Aquele lpojuca farto, que me dava o que comer Eu via a água limpa e lenta na sua margem sempre escorrer AS flores das baronesa, são lilás e perfumadas Suas folhagens tão limpas, por sua águas lavada Seu barulho num som tão bom, mais parece uma voz encantada</p>	

	<p>Um casal alí sentado e uma poesia pra sua amada Hoje a menina é uma mulher, mas lembra com muito orgulho Daquele pirão de piaba que comia sem colher O meu lindo Ipojuca tenta se reerguer em suas águas correr para o pirão da piaba outras crianças comer.</p>	
<p>Quem faz as parte das bonecas no torno? Como é o processo de feitura das bonecas?</p>	<p>Aqui tem vários torneiros e torneira mulher também, que a gente chama de oleiras, fazendo o corpo, outros tipos de vasos e corpo principalmente das bonecas. Então eles fazem pra todo mundo, pra todos que vai lá e compra, é uma forma de girar, de um empreendedorismo. Porque assim, em série, você pega uma encomenda de 100 bonecas, aí o freguês quer toda igual, aquela série, pra sair mais rápido, você manda fazer o corpo no torno, aí junta-se outras pessoas, como eu, eu tenho pessoas que trabalha comigo, eu gero emprego, gero renda, através disso, desse colaborativo, de botar pessoas pra trabalhar comigo juntos (...) então as outras parte é tudo feito manual, cabeça, braço, os adereços, é tudo manual, é mais difícil ter uma pessoas que trabalhe com molde de forma, existe aqui, mas é mais difícil. Eu trabalho assim com meus meninos e muita gente trabalha assim. Tem alguns artesão que trabalha individual, recebe o corpo do torneio e faz suas peças, tem outros artesãos que trabalham em grupo, em grupo assim, a gente paga essas pessoas pra trabalhar pra gente, com a gente. Eu trabalho com 4 pessoas ou mais, porque as pintoras, a peça depois de queimada já vai pras pintoras, então eu trabalho em grupo no coletivo (...) eu trabalho em grupos porque existe essa possibilidade você não dá conta sozinha. Mas essas mesmas peças, a gente faz o corpo manual, é que pra fazer em série, sai mais rápido no torno</p>	
<p>Você acha que há algum tipo de competição entre o decorativo e o figurativo? Fazer o decorativo deseduca o artesão para o</p>	<p>A figurativa, a decorativa e a utilitária elas só vem agregar uma coisa à outra, engrandecer mais a arte. Porque a gente não pode ficar só na mesmice, a gente tem que ficar criando, inovando (...) porque é uma sobrevivência da arte do barro. Esses outros nomes todos vêm engrandecer cada vez mais a arte figurativa, que Vitalino deixou (...) uma coisa completa a</p>	<p>Eu acho que não, a arte figurativa tem os seus clientes e arte decorativa tem outros (...) só agrega uma a outra, o perfil do turista que vem aqui, vem ver a decorativa e a figurativa (...) mas existe sim, de alguns artesãos fazerem menos a figurativa, porque a demandar de vender de outras peças é mais.</p>

figurativo?	<p>outra. Eu amo fazer o imaginário, minhas bugigangas, como eu falo (...) mas sempre vem agregar valores. Porque o turista chega e diz assim, que coisa linda, vou levar pra minha casa, é diferente, talvez ele não levasse a figurativa, mas ele levou uma que nunca viu na vida. Quem aprende, já aprende com os brinquedos, não aprende fazendo o vaso. Quando a gente dá as oficinas ensina os cavalinhos, bonequinho panelinha (...) a criança já aprende na arte figurativa pra ir desenvolvendo nessas outras. Agora assim, se sobressai quem faz a peça que é mais aceita, que vende mais, porque se você for sobreviver da arte figurativa aqui no Alto do Moura, você não arranja o pão de comer de noite não. A realidade é essa, você tem que fazer todo tipo de coisa, pra vender de tudo um pouco (...) Quando eu vendo 100 bonecas da que eu faço, eu vendo uma peça minha, das que eu crio, quando eu vendo um trio de forró, eu tenho vendido 500, 600 bonecas. Aí não posso esperar de viver de vender uma arte figurativa. Existe o comprador de todas as artes, de todos os segmentos. Agora, isso desmotiva fazer o figurativo, porque a gente tem que fazer o que vende e a figurativa tá cada vez parando mais. A única diferença de fazer a figurativa, a utilitária, a decorativa e a imaginária é a venda, a procura de vendas.</p>	
-------------	---	--

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCTIC

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio

FLOR DO BARRO

MULHERES, PATRIMÔNIO E MUSEU NO ALTO DO MOURA

Por

Kássia Danielle de Almeida Soares

ADENDO

Por motivos de segurança e resguardo quanto a dados pessoais, os termos de consentimento das entrevistas realizadas para esta pesquisa estão de posse da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS/UNIRIO/MAST.