

Instituto de Artes da Unesp de São Paulo

**TRACUNHAÉM, UMA PANELA DE FORMIGAS:
A MODELAGEM DE SANTOS E PANELAS DE BARRO
NA ZONA DA MATA PERNAMBUCANA.**

Vanessa Lopo Bezerra



São Paulo (SP)
2018

Universidade Estadual Paulista – UNESP
Instituto de Artes – IA
Programa de Pós- Graduação em Artes – Mestrado

TRACUNHAÉM, UMA PANELA DE FORMIGAS:
A MODELAGEM DE SANTOS E PANELAS DE BARRO NA ZONA DA MATA
PERNAMBUCANA.

Vanessa Lopo Bezerra

São Paulo – SP

2018

Universidade Estadual Paulista – UNESP
Instituto de Artes – IA
Programa de Pós- Graduação em Artes – Mestrado

Vanessa Lopo Bezerra

**TRACUNHAÉM, UMA PANELA DE FORMIGAS:
A MODELAGEM DE SANTOS E PANELAS DE BARRO NA ZONA DA MATA
PERNAMBUCANA.**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação da Profa. Dra. Geralda M. F. S. Dalglish (Lalada), para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo – SP

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

B574t Bezerra, Vanessa Lopo, 1985-.

Tracunhaém, uma panela de formigas: a modelagem de santos e panelas de barro na zona da mata pernambucana / Vanessa Lopo Bezerra. - São Paulo, 2018.

235 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. : Geralda F.S. Dalglish (Lalada).
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Cerâmica brasileira. 2. Arte popular. 3. Santos (Arte).
I. Dalglish, Geralda F.S. (Lalada). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 738.0981

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

TRACUNHAÉM, UMA PANELA DE FORMIGAS:
A MODELAGEM DE SANTOS E PANELAS DE BARRO NA ZONA DA MATA
PERNAMBUCANA.

VANESSA LOPO BEZERRA

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Geralda M. F.S. Dalglish (Lalada) – Orientadora
UNESP - Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima
UERJ - Universidade Estadual do Rio de Janeiro - Departamento de Artes

Profa. Dra. Sônia Carbonell Alvares
USP - Universidade de São Paulo

São Paulo – SP

2018

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha mãe, Maria Iracema, mulher forte e maravilhosa que sempre acreditou em sua filha sonhadora e ao meu pai, Antônio Roberto, que me ensinou a apreciar as coisas sutis dessa vida e me conduziu à Tracunhaém.

Dedico à todas mulheres da minha família.

Aos artesãos de Tracunhaém e de todos os cantos.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Lalada Dalglish, pelo acolhimento no grupo de pesquisa, pelo entusiasmo com a cerâmica brasileira e exigência com a qual muito me ensinou.

Aos professores Ricardo Lima, Sonia Carbonell, Jean Jacques e Kléber da Silva, pelo interesse em participar.

À minha mãe, por ter sido parceira, carinhosa e me apoiado sempre. Ao meu pai, que me falou inúmeras vezes “você precisa conhecer Tracunhaém”

A toda a família em Jundiáí, que teve de compreender minhas ausências, às minhas tias Rosa e Carmem e Nadir, que sempre me incentivaram e tiveram entusiasmo pelo meu trabalho.

Ao Joaquim, Bruno, Ananda, Mariana e Jorginho, por me trazerem alegria.

A toda a família do Recife, que me acolheu calorosamente e me apoiou durante as andanças por Pernambuco.

À tia Rozélia, pessoa especial que embarcou nos meus pensamentos sobre José Saramago e sobre a vida, foi uma interlocutora e incentivadora quando o projeto ainda era um devaneio literário. Me acolheu durante as viagens e sempre cuidou para ver se eu estava levando o lanche e o guarda-chuvas, não tenho palavras para expressar minha gratidão.

À tia Zaninha e Eugênia porque são maravilhosas companheiras de andanças, estiveram comigo pela primeira vez em Tracunhaém, tiveram pique e pernas para andar sob o sol quente da zona da mata, pela amizade e parceria.

À tia Bija e Flávio, pelas boas risadas que demos e pelo acolhimento caloroso em Caruaru.

À tia Mére e Vovó, pelo carinho com que me receberam, pelas mesas deliciosas de cuscuz com queijo de coalho. Também agradeço a Ivy, Poli, Marcinha, Eugênia, Guilherme e Lela, *in memoriam*, Naoto e Fredi, que tornaram minhas estadas em Recife momentos de alegria.

Ao Rafael Nardi Raposo, pela parceria nos momentos mais turbulentos da vida cotidiana. Pelo apoio a uma mestranda sem bolsa de pesquisa, pelas inúmeras correções de ABNT do seu olhar detalhista, assim como pelos florais e sessões de acupuntura. E também à família Nardi e Raposo, pelo carinho nas minhas presenças e compreensão nas minhas ausências.

À minha terapeuta Cleusa e que ajudou a perceber as coisas de outra forma.

Ao Amigo Marcio Moraes, pelas energias positivas que sempre emanou.

À minha amiga Manuelle Felix, por ser uma amizade preciosa, e também pelo Arthur, pela sua compreensão.

Ao Cláudio Medeiros, pela amizade, pelas leituras, contribuições e constante empolgação com meu trabalho.

À Mari, que me sugeriu que lesse *A Caverna* de Saramago.

Às amigas Élane e Pilar que me acolheram no Rio de Janeiro.

Minhas amigas Thaís, Marina, porque são sensacionais.

À Samanta primeiro pela amizade que não pode ser medida, por ter me apresentado um livro de Saramago, ainda em tempos de juventude. Também pela imensa ajuda com a diagramação, tratamento de imagens e capa, por ter feito tudo sempre com amor.

À Monique, pela alegria sempre contagiante e pelos momentos de cantoria.

À Marisol Marini, que leu meu texto e me ouviu em momentos que eu não estava entendendo nada e ao Gui Wanke pelos drinks.

Aos funcionários e diretores dos museus; Museu Casa do Pontal (RJ), Museu do Folclore Edson Carneiro (RJ), Museu do Homem do Nordeste (PE), Fundação Joaquim Nabuco (PE), que colaboraram com a pesquisa cedendo imagens e informações importantes.

Aos funcionários da pós-graduação Fábio e Neusa e a todos da Biblioteca da UNESP.

À professora Sumaya Mattar pelas sensíveis e profundas contribuições durante o exame de qualificação.

Às amigas Prila, Nany e Simone pela parceria nesta jornada da Unesp, à Elan Santos, Mariana Araújo e Camila pelas constantes ajudas e trocas.

À Dai por ter atendido meus telefonemas e me socorrido nas dúvidas de formatação.

Às minhas irmãs Roberta, Aline e à minha irmã do coração Rafaela Amaral, por fazerem parte da minha vida.

À Kena Chaves, por ser uma amiga imprescindível.

À Suca Mazzamati, que me ajudou a perceber o tema da minha pesquisa em conversas deliciosas.

À Beth Lima e Walfrido, por me receberem em casa e presentear com seu livro.

Ao pessoal do Colégio Giordano Bruno, pelo incentivo e curiosidade, ao André Bevi, pela ajuda com os mapas e ao Dimi, pela leitura que fez do trabalho e pelas tentativas de me tranquilizar em momentos de desespero.

Ao Ronaldo José, pesquisador e arqueólogo que estuda a cerâmica de Tracunhaém que colaborou com a pesquisa.

Ao Ricardo e Maria Amélia, que me ensinaram e ajudaram a descobrir Tracunhaém e a todos os artesãos que compartilharam seus saberes.

Ao Marcos de Nuca, que compartilhou as lembranças, e mostrou calmamente todo seu processo de trabalho.

Ao Fernando de Zezinho, que me deu muitas dicas e ajudou na minha orientação em Tracunhaém.

Aos Mestres Da Hora, Jair e Gelson e Berenice, que abriram as portas de suas oficinas e compartilharam suas histórias de vida.

Ao Márcio Henrique de Queiróz, pela potência de vida, pela alegria.

Aos seres da natureza, pois colocaram pessoas especiais em meu caminho.

Resumo

Esta dissertação de mestrado tece uma narrativa sobre a cerâmica de Tracunhaém, pequena cidade da Zona da Mata pernambucana, também conhecida como zona canavieira. O artesanato de barro surgiu como uma alternativa às duras condições de exploração do trabalho no corte da cana-de-açúcar. Modelar santos, potes e panelas de barro tornou-se uma tradição na cidade. É desenvolvida uma breve contextualização com foco na investigação dos processos da cerâmica feita em Tracunhaém. Foram realizadas pesquisas de campo, observando-se dois núcleos de artesãos; O primeiro deles é reconhecido por um programa patrimonial do Estado de Pernambuco, o Registro do Patrimônio Vivo; Maria Amélia, Zezinho, e Mestre Nuca fazem parte deste grupo. O segundo grupo é formado pelos oleiros mais velhos da cidade, Mestre Da Hora, e a Família de Amaro de Tracunhaém e Mestre Jair. O referencial teórico transita entre estética, antropologia e história cultural. A partir da abordagem teórica antropológica que problematiza a estrutura eurocêntrica do entendimento sobre arte, são discutidos aspectos sobre a cerâmica de Tracunhaém. Desse modo, busca-se compreender as perspectivas dos artesãos, para que assim possamos ampliar nosso entendimento acerca dos sentidos do fazer artesanal nesta comunidade. Utilizando-se os pressupostos teóricos da história cultural, são realizadas aproximações com o livro *A Caverna*, (2010) de José Saramago, obra que apresenta questões relativas ao universo estudado.

Palavras chave: Tracunhaém, cerâmica artesanal, arte popular, santos, potes.

Abstract

*This master's dissertation has a narrative about the pottery of Tracunhaém, a small town in the Zona da Mata of the state of Pernambuco, also known as the sugar cane zone. The clay handicrafts emerged as an alternative to the harsh conditions of labor exploitation in sugarcane cutting. Modeling saints, pots and clay pots has become a tradition in the city. A brief contextualization is developed focusing on the investigation of the ceramics processes made in Tracunhaém. Field research was carried out, observing two nuclei of artisans; The first of these is recognized by a patrimonial program of the State of Pernambuco, the Register of Living Heritage; Maria Amélia, Zezinho, and Mestre Nuca are part of this group. The second group is formed by the oldest potters of the city, Mestre Da Hora, Amaro de Tracunhaém and Mestre Jair. The theoretical reference transits between aesthetics, anthropology and cultural history. From the theoretical anthropological approach that problematizes the Eurocentric structure of the understanding about art, aspects of the processes of creation in Tracunhaém are discussed. In this way, we seek to understand the perspectives of artisans, so that we can broaden our understanding of the meanings of artisan making in this community. Using the theoretical assumptions of cultural history, approximations are made with the book *The Cavern*, (2010) by José Saramago, a work that presents questions related to the studied universe.*

Keywords: *Tracunhaém, handmade ceramics, popular art, saints, pots.*

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 Cinzas na Boca do forno do Mestre Da Hora, Tracunhaém, 2016.Foto :Vanessa Bezerra.	33
Fig. 2 Tibúrcio de Tracunhaém, moringa antropomorfa, cerâmica, Tracunhaém/PE,1980. Foto do acervo do MFEC/CNFCP.	35
Fig. 3 Severina Batista, Aves, cerâmica, Tracunhaém/PE 1980. Foto: Acervo do MFEC/CNFCP.	36
Fig. 4 Reportagem sobre a cerâmica de Tracunhaém no Jornal da Cidade, Recife, 1975.	41
Fig. 5 Antônia Leão, Anjo, cerâmica, Tracunhaém/PE,1980. Foto: acervo do MFEC/CNFCP.	48
Fig. 6 José Antônio Vieira, Jarra, cerâmica, Tracunhaém/PE, s/d. Foto: acervo do MFEC/CNFCP.	48
Fig. 7 Antônia Leão, Cortador de Cana, cerâmica, 14 x 16 x 9cm, Tracunhaém/PE, 1967. Foto: acervo do MUHNE.	55
Fig. 8 Mapa das regiões geográficas de Pernambuco com indicação de Tracunhaém. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/	57
Fig. 9 Vasos de Manuel e Tambinha na avenida de entrada da cidade, Tracunhaém/PE, 2016.Foto: Vanessa Bezerra.	58
Fig. 10 Fogareiros e panelas na entrada de Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra. ..	58
Fig. 11 Vista do açude, ao fundo Morro do Trapuá, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	59
Fig. 12 Loja de vasos, potes e objetos cerâmicos no centro de Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	60
Fig. 13 Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, centro de Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	60
Fig. 14 Praça Costa Azevedo, ao fundo Igreja Matriz de Santo Antônio, Tracunhaém/PE, 2016.Foto: Vanessa Bezerra.	61
Fig. 15 Exposição de cerâmicas no Centro de artesanato de Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	62
Fig. 16 Centro de Artesanato de Tracunhaém, Fachada, forno, sala de trabalho, depósito de argila e a artesã Noêmia ao lado de sua florista. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	63
Fig. 17 Participantes da corrida na panela se preparando para largada, Tracunhaém/PE, 2014 Foto: Facebook/centro de artesanato.	64
Fig. 18 Carnaval em Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	65
Fig. 19 Caboclo de Lança, carnaval em Tracunhaém/PE, 2017. Foto Vanessa Bezerra.	65
Fig. 20 Mapa da ocupação indígena antes da colonização. Fonte: Dantas, Sampaio, Carvalho, 1992, p.343	67
Fig. 21 Quadro com processo de coleta, preparo do barro, modelagem por acordelado e queima da etnia Tukuna. Belém, 1979.Fonte: Lima, 1986, p.179.	74
Fig. 22 Oleiro trabalhando em torno de madeira no interior da Espanha, década de 1970.Fonte: Llorens Artigas, 1970, p.18.	75
Fig. 23 Quadro com processos de coleta, preparo do barro e modelagem em torno de oleiro no interior da Espanha, década de 1970.Fonte: Llorens Artigas, 1970, p.75.	76
Fig. 24 Depósito de barro da Família de Amaro e de da olaria de Mestre Da Hora, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.	78

Fig. 25 Quadro com processo de preparo barro no ateliê de Fernando de Zezinho Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.	81
Fig. 26 Artesão amassando barro no ateliê de Dinho de Zezinho, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.	83
Fig. 27 Maria Amélia modelando corpo da peça, Tracunhaém/PE, 2002.Foto: www.cultura.pe.gov.br/	84
Fig. 28 Dinho de Zezinho modelando corpo de escultura, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	84
Fig. 29 Artesão Tibúrcio modelando pequenos potinhos de barro em seu torno, ao lado detalhe da modelagem. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	86
Fig. 30 Desenho esquemático do torno manual. Fonte: Costa, 2016, p.36.	87
Fig. 31 Queima no forno de Mestra da Hora. Foto: Artigas, 1970, p.17.	88
Fig. 32 Forno da olaria de Mestre Da Hora. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra. .	90
Fig. 33 Forno de Dinho de Zezinho. Esculturas de Reis Magos no interior do forno. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	90
Fig. 34 Forno de Manual e Tambinha, ao lado parte interior do forno. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.....	90
Fig. 35 Ilustração esquemática de Dalglish do modelo de forno mais utilizado na América Latina. Fonte: Dalglish, 2006.	91
Fig. 36 Forno bodinho, montado no ateliê de Fernando de Zezinho, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.....	92
Fig. 37 Mestre Jair trabalhando em seu torno, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	93
Fig. 38 Lídia Vieira, Santana Mestra, cerâmica, acervo Jarbas Vasconcelos. Foto: Sebrae, 2006, p.24.....	97
Fig. 39 Moringa antropomorfa de José Antônio Vieira, Tracunhaém/PE, 1966. Acervo MUHNE.	99
Fig. 40 Quadro de artesãos da primeira geração do figurativo que viveram entre 1911 e 1990 em Tracunhaém /PE. Fonte: Coimbra, 1980.	103
Fig. 41 Retrato de Lídia Vieira segurando escultura cerâmica de São Francisco. Fonte: Coimbra, 1980.	105
Fig. 42 Lídia Vieira, Santa com menino anjo, cerâmica Vitrificada MUHNE, s/d.....	106
Fig. 43 Lídia Vieira, santo, cerâmica Vitrificada MHNE, s/d.....	106
Fig. 44 Lídia Vieira, galo, cerâmica, 26x14x21,5 cm, acervo do MUHNE, 1968.	107
Fig. 45 Lídia Vieira, mulher com menino, cerâmica, 20x11x9,5 cm, acervo do MUHNE. ..	107
Fig. 46 Lídia Vieira, mulher rendeira, cerâmica, acervo do MUHNE.....	107
Fig. 47 Lídia Vieira, Santa cerâmica vitrificada, s/d, acervo Jarbas Vasconcelos. Foto: Sebrae, 2006, p.16.	108
Fig. 48 Detalhe a obra de Lídia. Foto: Sebrae, 2006, p.16.....	108
Fig. 49 Lídia Vieira, São Francisco de Assis, cerâmica. Foto: Acervo do MFEC/ CNFCP. .	109
Fig. 50 Lídia Vieira, Virgem Maria, cerâmica, dimensões 34x14x14cm. Foto: Acervo do MFEC/CNFCP.....	110
Fig. 51 Lídia Vieira, Pietá, cerâmica, dimensões 20x13x12 cm, s/d. Foto: Acervo do MFEC/CNFCP.....	110
Fig. 52 Zeca levando lenha para Lídia, ao lado Lídia retirando peças do forno. Tracunhaém/PE, década de 1960.Fonte: Filho, Rodrigues, 1960.....	113
Fig. 53 Lídia retirando peças do forno. Tracunhaém/PE, década de 1960. Fonte: Filho, Rodrigues, 1960.	113
Fig. 54 Retrato de Severino de Tracunhaém/PE, 1975.Fonte: Coimbra, 1980, p.13.....	114

Fig. 55 Severino de Tracunhaém, cerâmicas, década de 1970. Fonte: Coimbra, 1980, p.13..	115
Fig. 56 Severino de Tracunhaém, cerâmicas, Tracunhaém, década de 1970. Fonte: Coimbra, 1980, p.13.	115
Fig. 57 Retrato de Zeca Segurando Morina Antropomorfa. Fonte:Coimbra, 1980, p.14.	116
Fig. 58 José Antônio Vieira, tacho com duas alças, cerâmica, acervo do MUHNE.	116
Fig. 59 José Antônio Vieira, Farinheira, cerâmica,13,5x16,5 cm coleção MUHNE, 1966. ...	117
Fig. 60 José Antônio Vieira, Moringa Antropomorfa,31,5x18,5cm cerâmica, MUHNE, 1966.	117
Fig. 61 José Antônio Vieira, Frade com Mãos sobre o Peito, 39,5x 12 cm cerâmica, MUHNE, 1968.....	117
Fig. 62 José Antônio Vieira, Jarra, cerâmica, s/d. Foto: acervo do MFEC/CNFCP.	118
Fig. 63 Retrato de Antônia Vieira. Tracunhaém, década de 1970. Fonte: Coimbra, 1980, p.17.	120
Fig. 64 Antônia Vieira, Santa, cerâmica Dimensões: 37x12x12cm. Coleção do Museu Casa do Pontal, s/d.	121
Fig. 65 Retrato de Regina Vieira modelando bichinho. Fonte: Coimbra, 1980, p.18.	122
Fig. 66 Regia Vieira, Padre Cícero, cerâmica, 18x7x8 cm.Foto: Acervo do MUHNE, s/d... 122	122
Fig. 67 Regina Vieira, Homem montado no burro. Cerâmica, 19x7x8 cm .Foto: MUHNE, s/d.....	123
Fig. 68 Retrato de João Prudêncio segurando São Francisco. Fonte: Coimbra, 1980, p.18. .	124
Fig. 69 Retrato de Antônia Bezerra Leão trabalhando na modelagem do barro. Fonte: Coimbra, 1980, p.21.....	125
Fig. 70 Antônia Bezerra Leão, Santa, cerâmica, 34,5x23cm, s/d. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.....	126
Fig. 71 Antônia Leão, Nossa Senhora dos Bons Livros (?), cerâmica, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.....	127
Fig. 72 Antônia Leão, Santo Antônio, cerâmica, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.	127
Fig. 73 Antônia Leão, Cortador de Cana, cerâmica, 14 x 16 x 9cm.Foto: acervo do MUHNE, 1967.....	128
Fig. 74 Antônia Leão, Bumba Meu Boi: Arco Galante, cerâmica, 21,5x16,5Foto: acervo do MUHNE, s/d.....	128
Fig. 75, Antônia Leão, Mulher com filhas, cerâmica, coleção Jarbas Vasconcelos, s/d.Foto: Sebrae, 2006, p.10.....	129
Fig. 76 Retrato de Severina Batista. Fonte: Coimbra, 1980, p.33.	130
Fig. 77 Severina Batista, Santa Luzia, cerâmica, 37 x 13 x11 cm . Foto: acervo do MUHNE.	131
Fig. 78 Severina Batista, Três Patetas, cerâmica, 58x17 cm. Foto: acervo do MUHNE.....	131
Fig. 79 Severina Batista, cerâmica, coleção Jarbas Vasconcelos, s/d. Foto: Sebrae, 2006, p.17	131
Fig. 80 Severina Batista, Buzu, cerâmica, 14x12 cm, 1970. Foto: Acervo do MUHNE.....	131
Fig. 81 Severina Batista, figura antropomorfa, cerâmica, Tracunhaém, 1979 Foto: Acervo MFEC/CNFCP.....	132
Fig. 82 Severina Batista, figura antropomorfa, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.....	133
Fig. 83 Severina Batista, figura antropomorfa, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.....	133
Fig. 84 Capa do cordel de José Francisco Borges. Fonte: Borges, 1978.	136
Fig. 85 Maria Amélia, São Francisco de Assis, cerâmica, Museu do Barro de Caruaru, Tracunhaém/PE, s/d. 110 x 45cm. Foto Vanessa Bezerra.	145

Fig. 86 Quadro da Segunda Geração do movimento figurativo.	148
Fig. 87 Maria Amélia segurando Nossa Senhora e Rainha do Céu, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.....	151
Fig. 88 Maria Amélia, Anjo, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.	153
Fig. 89 Maria Amélia, Padre Cícero, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo do MFEC/CNFCP.....	153
Fig. 90 Maria Amélia, Nossa Senhora Aparecida, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.	153
Fig. 91 Maria Amélia, Santa Luzia, cerâmica, Tracunhaém/PE, s/d. Foto: Acervo do MCP.	154
Fig. 92 Maria Amélia, Nossa Senhora de Aparecida, cerâmica, 20cm de altura, Tracunhaém/PE, s/d. Foto: Lima, 2008, p.176.	155
Fig. 93 Cerâmicas de Maria Amélia; São Francisco de Assis, Nossa Senhora, Rainha do Céu e Santa com Margarida, peças na calçada da artesã. Tracunhaém/PE, s/d. Foto: Sebrae, 2006, p.6.....	156
Fig. 94 Maria Amélia, Rainha do Céu, cerâmica, 40x15cm, Tracunhaém/PE, 2016, coleção Lalada Dalglisch. Foto: Lalada Dalglisch.....	157
Fig. 95 Maria Amélia, Nossa Senhora, cerâmica, 35x15 cm, Tracunhaém/PE, 2016, coleção Lalada Dalglisch. Foto: Lalada Dalglisch.....	157
Fig. 96 Maria Amélia, Rainha do Céu, cerâmica, coleção Jarbas Vasconcelos, Tracunhaém/PE, s/d. Foto: Sebrae, 2006, p.58.....	158
Fig. 97 Retrato de Ricardo e sua mãe Maria Amélia na janela de casa. Fonte: www.oreinadodalua.com.br.....	160
Fig. 98 Ricardo de Maria Amélia trabalhando no acabamento de uma escultura. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	161
Fig. 99 Maria Amélia trabalhando em sua casa Tracunhaém/PE, s/d. Foto: www.pe.gov.br/patrimônio.....	162
Fig. 100 São Francisco, Ricardo de Maria Amélia, cerâmica, 50x 20 cm, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.	163
Fig. 101 Ricardo de Maria Amélia, Santa com Margarida, cerâmica, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.....	163
Fig. 102 Detalhes das cerâmicas de Ricardo. Foto Vanessa Bezerra.	163
Fig. 103 Retrato de Maria e Zezinho de Tracunhaém comemorando 50 anos de casamento. Foto: acervo da família, 2016.	166
Fig. 104 Zezinho de Tracunhaém, Pietá, cerâmica, 150x60 cm, Tracunhaém/PE, 1970. Acervo Museu do Barro de Caruaru Foto: Vanessa Bezerra.....	167
Fig. 105 Zezinho de Tracunhaém, Mestra Santana, cerâmica, 110 x50, Tracunhaém/PE, 1970. Museu do Barro de Caruaru. Foto: Vanessa Bezerra.....	167
Fig. 106 Zezinho do Tracunhaém segurando troféu, ao fundo quadros com fotografias e homenagens de seus trabalhos. Tracunhaém/PE. Foto Vanessa Bezerra.....	168
Fig. 107 Zezinho de Tracunhaém, São Pedro, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: acervo MFEC/CNFCP.....	169
Fig. 108 Zezinho de Tracunhaém, Nossa Senhora Aparecida, cerâmica, Tracunhaém/PE 1981. Foto: acervo MFEC/CNFCP.	169
Fig. 109 Peça feita por artesãos no atelier de Zezinho de Tracunhaém. Cerâmica, Pietá, Localizada na entrada do cemitério de Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.	170
Fig. 110 Maria de Zezinho, Detalhe da boneca florista, cerâmica, coleção Lalada Dalglisch, 2016.....	171
Fig. 111 Maria de Zezinho, Boneca Segurando Flor, 50 cm x 30 cm. Tracunhaém, 2016. Foto Vanessa Bezerra.....	171

Fig. 112 Maria de Zezinho, Boneca Segurando Flor, 50 cm x 30 cm. Coleção Lalada Dalglisch. Foto Lalada Dalglisch.	171
Fig. 113 Retrato de Fernando de Zezinho segurando Pinha, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	173
Fig. 114 Atelier de Zezinho de Tracunhaém, presépios e peças secando na porta, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.	174
Fig. 115 Pinhas e objetos de cerâmica na loja do atelier de Zezinho, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.	175
Fig. 116 Fernando trabalhando na bancada, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.	175
Fig. 117 Processo de modelagem das Pinhas. Fernando e José Carlos de Zezinho, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.	176
Fig. 118 Atelier Zezinho de Tracunhaém, Pinhas, Cerâmica. Tracunhaém, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	177
Fig. 119 Dinho de Zezinho trabalhando em modelagem de Reis Magos. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	180
Fig. 120 Estrutura do corpo dos Reis Magos sendo modeladas, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa: Bezerra.	181
Fig. 121 Dinho modelando Reis Magos. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	182
Fig. 122 Os artesãos assistentes Júlio e Pedro no processo de cocagem das peças. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	182
Fig. 123 Retrato de Nuca e Maria na década de 1970. Foto: Coimbra, 1980, p.26.	184
Fig. 124 Mestre Nuca, Leão, cerâmica, 40x50cm, s/d. Museu do Barro de Caruaru. Foto: Vanessa Bezerra.	184
Fig. 125 Leões, Nuca e Maria, cerâmica, Tracunhaém, década de 1970. Coleção Galeria Estação: Foto: www.galeriaestacao.com.br/artista	186
Fig. 126 Maria de Nuca, Leão, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP. Peça assinada por Maria.	187
Fig. 127 Mestre Nuca e Maria, Leão, cerâmica, Tracunhaém/PE década de 1970. Foto: Acervo Galeria Estação, www.galeriaestacao.com.br/artista/32	188
Fig. 128 Mestre Nuca e Maria, Leão sentado, cerâmica, 32x 24 x59 cm., Tracunhaém/PE, 1970. Coleção Vilma Haider Eid. Foto: Aguilar, 2000, p.104.	188
Fig. 129 Mestre Nuca, Virgem, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.	191
Fig. 130 Mestre Nuca, Dondoca, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1999. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.	192
Fig. 131 Retrato da família, Maria e Nuca, aos fundos Vinícius e Marcos. Foto: Lima, 2008, p.178.	193
Fig. 132 Marcos de Nuca em processo de modelagem e acabamento dos leões, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	195
Fig. 133 Marcos de Nuca, Leão, cerâmica, 45x25 cm, Tracunhaém/PE, 2015. Foto: Acervo Lalada Dalglisch.	196
Fig. 134 Potes na olaria do Mestre Jair, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	201
Fig. 135 Quadro dos artesãos oleiros mais velhos e seus seguidores em Tracunhaém, 2017.	203
Fig. 136 Retrato do Mestre Da Hora, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	204
Fig. 137, Panela com tampa, cerâmica, Mestre Da Hora, Tracunhaém, 2016.	204
Fig. 138 Painéis da olaria do Mestre Da Hora, cerâmica, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	208
Fig. 139 Painéis já queimadas empilhadas, olaria do Mestre Da Hora, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	208

Fig. 140 Alguidar, cerâmica, Portugal, década de 1960. Lima, 1961, p.203.	209
Fig. 141 Assador, cerâmica, Portugal, década de 1960.Lima, 1961, p.207.	209
Fig. 142 Pote, cerâmica, Portugal, década de 1960.Foto: Lima, 1961, p.206.	209
Fig. 143 Cântaro, cerâmica, Portugal, década de 1960.Foto: Lima, 1961, p.205.	209
Fig. 144 Alguidar, cerâmica, olaria do Mestre Da Hora, Tracunhaém, 2017. Foto: Ronaldo Santos.	210
Fig. 145 Moringa, Pernambuco, 2013. Foto: Rego, 2013, p.154.	210
Fig. 146 Fogareiro feito em Tracunhaém. Olaria do Mestre Da Hora. Foto: Rego, 2013, p.153.	210
Fig. 147 Artesão trabalhado no torno, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	211
Fig. 148 Alguidares secando na olaria do Mestre Da Hora, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	211
Fig. 149 Processo de modelagem na olaria do Mestre Da Hora, Tracunhaém/PE, 2017. Foto: Ronaldo José dos Santos.	212
Fig. 150 Forno da olaria do Mestre Da Hora ainda coberto com os cacos, ao lado alguidares, tachos e panelas dentro do forno. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	213
Fig. 151 Retrato de Amaro de Tracunhaém ao lado de aprendizes em projeto desenvolvido em Tracunhaém/PE, acervo da família, s/d.	215
Fig. 152 Panelas feitas pelo filho de Amaro de Tracunhaém/PE, 2016.Foto: Vanessa Bezerra.	215
Fig. 153 Amaro retirando as peças do forno. Cartão postal do projeto Tracunhaém/PE, Mãos à obra Pernambuco do Sebrae/PE e Comunidade Solidária. Foto: João Tavares, s/d.	216
Fig. 154 Quadro com processo de modelagem de Amaro e Berenice, Tracunhaém, (CNRC), 1977.	219
Fig. 155 Quadro com processo de modelagem secagem e queima e peças de Amaro, Tracunhaém, 1977, CNRC.	220
Fig. 156 Retrato de Berenice modelando panela, ao lado paliteiro em formato de abacaxi, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	221
Fig. 157 Panelas e travessas da família de Amaro. Gelson trabalhando no acabamento de uma panela, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	222
Fig. 158 Tigelas, cerâmica, família de Amaro de Tracunhaém. Cartão postal do projeto Tracunhaém, Mãos à obra Pernambuco do Sebrae/PE e Comunidade Solidária. Foto: João Tavares, s/d.	222
Fig. 159 Mestre Jair trabalhando no acabamento de uma peça, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	225
Fig. 160 Mestre Jair, Pote, cerâmica, 80x50 cm, Tracunhaém, 2016.Foto: Vanessa Bezerra.	225
Fig. 161 Cerâmicas na entrada da loja de Mestre Jair, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	227
Fig. 162Ateliê de Mestre Jair, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	228
Fig. 163 Vasos e objetos na olaria do Mestre Jair, cerâmicas, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.	228

LISTA DE ABREVIATURAS

ARTENE Artesanato do Nordeste

CDFB Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

CNFCP Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CNRC Centro Nacional de Referência Cultural

FUNDAJ Fundação Joaquim Nabuco

FUNDARPE Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

IEB Instituto de Estudos Brasileiros

IFCS Instituto de Filosofia e Ciências Sociais

IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MASP Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MASPE Museu de Arte Sacra de Pernambuco

MCP Museu Casa do Pontal

MFEC Museu do Folclore Edson Carneiro

MUHNE Museu do Homem do Nordeste

MUBAC Museu do Barro de Caruaru

SUDENE Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste

UFPE Universidade Federal de Pernambuco

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

CAPÍTULO I - A CERÂMICA DE TRACUNHAÉM NO CONTEXTO DA ARTE POPULAR: EM BUSCA DE NOVOS OLHARES.....	33
Algumas questões sobre arte popular	35
Tracunhaém no cenário da arte brasileira	41
Santos e potes, a discussão entre figurativo e utilitário.	48
CAPÍTULO II - PANELA DE FORMIGA: ORIGENS DA TERRA E DO BARRO.....	55
Tracunhaém, percurso do artesanato de barro.	57
Histórias e memórias de Tracunhaém.....	67
Origens indígenas e ibéricas na cerâmica de Tracunhaém.	72
Pisando no barro, os processos da cerâmica em Tracunhaém	78
Modelagem, o gesto das mãos	83
O torno de oleiro gira em Tracunhaém	86
Fornos, o sopro vitalizador do fogo	88
CAPÍTULO III - DOS POTES AOS SANTOS: O INÍCIO DO MOVIMENTO FIGURATIVO EM TRACUNHÉM.....	97
A Primeira Geração do Movimento Figurativo em Tracunhaém.....	99
Família Vieira	104
Lídia Vieira (1911-1974).....	105
Severino de Tracunhaém (1916-1965).....	114
José Antônio Vieira (1913-1982)	116
Antônia da Conceição Vieira (1910-?)	120
Regina Vieira(1910-?) e João Prudêncio (1942-?).....	122

Antônia Bezerra Leão (1914- 1990)	125
Severina Batista (1933-1981)	130
O amor pela arte em Tracunhaém.....	136
CAPÍTULO IV - PATRIMÔNIO VIVO: A SEGUNDA GERAÇÃO DE MESTRES ARTESÃOS	145
Segunda Geração de mestres artesãos figurativos.....	147
O Registro do Patrimônio Vivo	149
Maria Amélia de Tracunhaém	151
Ricardo de Maria Amélia.	160
Zezinho de Tracunhaém e Maria	166
Maria de Zezinho	171
Fernando de Zezinho.....	173
Dinho de Zezinho.....	180
Mestre Nuca de Tracunhaém (1937 - 2014) e Maria (? - 2011)	184
Filhos de Nuca e Maria	193
Velhice e juventude, os artesãos e seus filhos.....	197
CAPÍTULO V - OS MESTRES OLEIROS DE TRACUNHAÉM	201
Mestre Da Hora.....	204
Amaro de Tracunhaém e sua família (1925 - ?)	215
Mestre Jairz.....	225
Últimas Palavras	231
Referências Bibliográficas	235
Anexo I Cordel de J. Borges, A vida em Tracunhaém e o amor pela arte.....	242

O que *A Caverna* faz é perguntar ao leitor: “Seremos nós como prisioneiros da Caverna de Platão que acreditavam que as sombras que se moviam na parede eram a realidade? Estaremos vivendo num mundo de ilusões? Que temos feito de nosso sentido crítico, da nossa exigência ética, da nossa dignidade de seres pensantes?” Que cada um dê a sua resposta, eu fiz o suficiente confrontando os valores da chamada sociedade ocidental, que nos guiavam até há pouco tempo, ou assim se alegava, com estes valores de agora, que não sei aonde nos levam.

(SARAMAGO, 2013, p.49)

PRIMEIRAS PALAVRAS

As indagações de uma pesquisas são como forças germinativas dentro de nós, só precisamos encontrar um solo fértil e regá-las para que enfim desabrochem. Reconhecer nossas origens é uma boa maneira para procurar esse solo. Porém, como estamos sempre muito distraídos por ruídos externos, demoramos para percebê-las.

Fui conduzida à Tracunhaém por vários caminhos, o principal deles foi um reencontro com minhas próprias origens: sou filha de pai pernambucano e mãe paulistana. Foi meu pai quem me sugeriu que visitasse Tracunhaém; em muitos telefonemas, insistiu que eu precisava conhecer a cidade onde se modelava o barro. Embora tenha nascido no Rio de Janeiro, descobri que tenho alma pernambucana. Já estava participando da vida acadêmica, porém só consegui escrever um projeto de pesquisa depois do reencontro com minhas origens, no Recife. Fazia vinte anos que não via minha avó Adelaide e também não conhecia as encantadoras tias e primas, que me acolheram de forma amorosa. Portanto, este trabalho significou muito mais do que está redigido nestas páginas.

Antes de chegar à Pernambuco, graduei-me em Licenciatura em Artes Plásticas na antiga Escola de Belas Artes da UFRJ, onde comecei a aprender cerâmica e gravura. Ao final do curso, dividia meu tempo entre os ateliês de gravura e o estágio no Colégio de Aplicação, no qual fui bolsista de um projeto de pesquisa sobre o ensino de cerâmica. Foi nessa mesma época que comecei a frequentar o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) e o Museu Nacional da UFRJ, participando de seminários, palestras e me familiarizando com o universo da antropologia.

Sempre me interessei mais pelos movimentos culturais que aconteciam nas ruas da cidade. Dancei jongo, flertei com a capoeira, acompanhei cortejos de maracatus, batucadas nas ruas, e carnavais. Durante a graduação passei a me interessar sempre pelos estudos de culturas que estavam fora do “eixo acadêmico”, a leitura de textos de Mário de Andrade também foi fazendo despertar em mim o olhar para manifestações culturais de tradição oral.

Ao final da graduação, tive de optar entre ser estagiária no Colégio de Aplicação ou ser estagiária no Museu do Folclore Edson Carneiro. Foi uma escolha difícil. Optei pelo primeiro, pois a experiência com a cerâmica falou mais alto. Transitei entre os meios da produção artística, da educação e da pesquisa acadêmica, chegando a participar de algumas exposições coletivas com gravuras e desenhos.

Antes de me aprofundar na cerâmica, sujei-me muito com as tintas tipográficas nos ateliês de gravura da Ilha do Fundão. Meus colegas estudantes de artes me perguntavam o que eu iria fazer na cerâmica, e eu respondia “vou fazer copos, pratos e tigelas”. Essa resposta gerava olhares diferentes e estranhamentos, pois fazendo copos e pratos eu não faria parte dos circuitos com os quais estava tomando contato, o mundo das exposições, das galerias de arte, dos grandes editais e prêmios e salões de arte. Nesta época ainda não tinha me dado conta de que o fazer manual, ou seja, as práticas artesanais eram uma questão importante para mim.

Portanto, percebo que esta pesquisa de mestrado foi a oportunidade de discutir sobre os fazeres e práticas que sempre estiveram ao meu redor, e de unir história de vida e interesses de pesquisa, enfim, de compartilhar experiências e pensar sobre a atividade criadora e os diversos caminhos e aprendizados artísticos. Na verdade, percebi que sempre me interessei muito por processos artesanais, pelo fazer. Por saberes que estavam longe da academia, representados pelas culturas ditas populares. Graduei-me em uma “clássica” escola de artes, mas percebi que os saberes que ali circulavam não eram suficientes. Aos poucos fui compreendendo que estava mais interessada em vivências e processos artesanais considerados “marginais”. Investigar a arte popular brasileira é compreender universos riquíssimos, que guardam diferentes saberes e modos de estar no mundo. Esta dissertação traz este exercício de compreender as perspectivas dos artesãos, colocando-os no centro da narrativa, e buscando aprender algo com eles.

INTRODUÇÃO

Escondida entre os canaviais, longe do agito do Recife, Tracunhaém guarda em suas pacatas ruas muitas histórias de mãos trabalhadoras. Mãos de mulheres e homens, meninos e meninas que souberam utilizar da força necessária para arar a terra e cortar a cana, agregando-lhes a delicadeza e a poesia necessárias para modelar o barro e encantar com simplicidade. Nesta pequena cidade da Zona da Mata pernambucana, existe um núcleo de cerâmica artesanal. Hoje vivem ali muitos artesãos ceramistas criando variadas formas, sejam panelas e tachos para rituais de Xangô¹ ou esculturas de santos, bonecas e animais de barro. A cerâmica tornou-se a principal atividade econômica e cultural da cidade.

Fora de Pernambuco, Tracunhaém é pouco conhecida. Durante a pesquisa, ouvi muito “*Tracunhaém? Onde fica? Nossa! Como você descobriu esse lugar?*” Era como se eu estivesse penetrando num vasto e distante mundo desconhecido. Ao longo do mestrado, me acostumei com o estranhamento que causava o tema de minha pesquisa, fora de Pernambuco poucos conhecem Tracunhaém. Apesar da cerâmica dos mestres artesãos não apresentar muita visibilidade na historiografia, vivem ali algumas dezenas de famílias que trabalham com o barro há algumas gerações. A cidade é tida pelos próprios artesãos como um polo de cerâmica artesanal em Pernambuco. Parece haver no ar um certo ressentimento por parte dos artesãos, haja vista que Mestre Vitalino de Caruaru tenha tido tanto destaque, e a pequena Tracunhaém e seus muitos mestres parece ainda estar escondida.

O trabalho com o barro tem sido praticado na região de Tracunhaém desde tempos imemoriais, primeiro com povos nativos, que carregavam consigo potes de barro, depois com a olaria do Período Colonial, que implantou na cidade antigos modelos ibéricos de modelagem de potes e panelas com uso do torno de oleiro (Barléus, 1940. Sousa, 1879. Fausto, 2005). Depois de alguns séculos de modelagem no barro, praticada tanto pelos nativos quanto pelos oleiros, figuras e santos de barro começaram a mudar a estrutura da produção artesanal local; a cidade ganhou destaque e começou a aparecer vinculada ao universo cultural popular pernambucano (Frota, 2010).

No início do século XX, um grupo de artesãos se destacou pela produção de figuras de santos e bonecos, a princípio, começaram a modelar pequenos bichinhos para vender na feira e desses cavalinhos e boizinhos começaram a estruturar esculturas maiores (Coimbra, 1980. Frota,

¹ Em Pernambuco, os cultos de origem africana são denominados de cultos de Xangô.

2005). Este grupo de artesãos é denominado na pesquisa como Primeira Geração do figurativo, atribuindo-se a eles a inauguração desta tradição escultórica na cidade. Quase todos os artesãos figurativos eram filhos de oleiros, que praticavam o torno, ou filhas de paneleiras, que modelavam como os povos nativos.

Este primeiro grupo do figurativo, formado pela família Vieira, Antônia Leão e Severina Batista, desenvolveu um figurado religioso, criando imagens de santos de barro, como São Francisco, Padre Cícero, Nossa Senhora da Conceição, Santa Luzia e muitos outros. O trabalho desses artesãos foi fundamental para mudar o curso da história em Tracunhaém, pois eles despertaram o interesse e a curiosidade nos outros, que também criaram uma linguagem figurativa no barro.

Nas décadas de 1970 e 1980 destaca-se outro grupo, este segundo grupo de artesãos será denominado de Segunda Geração do figurativo. Fazem parte dele; Maria Amélia de Tracunhaém, Mestre Zezinho e Mestre Nuca. Os três artesãos tiveram filhos que dão continuidade ao seu trabalho. Maria Amélia e Zezinho estão vivos e com idade avançada fazem parte do programa de Registro do Patrimônio Vivo. Mestre Nuca faleceu em 2014, mas também fora contemplado por esse programa patrimonial.

Apesar da cerâmica escultórica ter se tornado destaque e transformado a maneira de viver em Tracunhaém, continuam vivas na cidade outras tradições ceramistas; alguns artesãos seguem produzindo suas panelas e potes, trabalho designado como cerâmica utilitária. Este é outro ponto de conflito e ressentimento que nota-se em Tracunhaém, visto que os artesãos que fazem potes e panelas se sentem desvalorizados perante as políticas culturais.

Foram escolhidos três artesãos oleiros que trazem suas histórias sobre a cerâmica utilitária; Mestre Da Hora, Mestre Jair e a família de Amaro. Além disso, tais artesãos trazem questionamentos sobre as políticas culturais, pois entendem que seus saberes não são valorizados. Portanto, esses três grupos, a Primeira Geração do figurativo, a Segunda Geração do figurativo e os mestres oleiros serão o recorte desta pesquisa. Cabe salientar que esta divisão em gerações foi criada para organizar o trabalho e facilitar a compreensão do leitor, visto que o recorte temporal da pesquisa é extenso para uma dissertação de mestrado. Por um lado, foram escolhidos artesãos que tiveram um papel importante de transformação do modo de vida local, como os artesãos do figurativo, por outro, aparecem os oleiros com discursos que questionam as políticas públicas na área cultural.

Esclareço também que a cerâmica de Tracunhaém é um tema rico que merece mais estudos, por uma questão de recorte e de tempo muitos artesãos não foram tratados na pesquisa, como Wanderkok, Baé, Mestre Zuza, Betinho, e muitos outros, o que não significa que seus trabalhos sejam de menor importância.

Além do encontro com Tracunhaém, outros fatos foram importantes para que este trabalho fosse organizado dessa forma: o meu olhar para a cerâmica como aprendiz e curiosa por seu aspecto utilitário e o fato de estar lendo o romance *A Caverna* de José Saramago (2010) no mesmo momento em que fiz a primeira viagem à Tracunhaém, em 2014. A narrativa desenvolvida por Saramago em muitos momentos dialoga com os conflitos e as questões observadas em Tracunhaém.

No centro da narrativa de Saramago está uma família de oleiros que vive da produção de jarras, panelas e outros tipos de louças cerâmicas. Os personagens centrais são Cipriano Algor, o oleiro mais velho, sua filha Marta, o genro Marçal e o cachorro Achado. O romance se passa num povoado que fica cerca de uma hora do centro industrial da cidade, onde ficava o mercado, principal comprador da cerâmica. Cipriano é um oleiro experiente, terceira geração de oleiros da família. Seu principal trabalho é fazer potes, jarros, cântaros e travessas. Pai e filha tocam a olaria, o primeiro trabalhando no torno e a filha nos acabamentos e nas queimas. O genro Marçal é o guarda noturno no Centro e ajuda quando pode na produção da cerâmica.

Ao perderem seu único cliente, o Centro comercial, a família passa desesperadamente a produzir bonecos de barro. Marta recorre às antigas Enciclopédias da família para fazer suas pesquisas e desenhar os bonecos. Criam personagens, modelam os bonecos, aprendem a trabalhar com moldes e fazer muitas peças por dia. Lançam-se numa verdadeira aventura e de modelagem de obras figurativas, numa tentativa desesperada de continuar a viver da modelagem do barro.

Em Tracunhaém, deparei-me com esses dois tipos de artesãos, tanto os que faziam bonecos como os que seguiam fazendo suas panelas de barro. Assim, veio-me a questão: *Por que insistem em fazer potes de barro quando já não precisamos deles?* Em outros termos: por que nós insistimos em fazer com nossas mãos o que já pode ser feito totalmente por máquinas? Também fiquei perplexa com as relações entre a narrativa literária e as histórias que ouvi e vi em Tracunhaém já na primeira viagem.

Em julho de 2017, entrevistei Ângela Mascelani, diretora do Museu Casa do Pontal/RJ, e descobri mais fatos que relacionavam a narrativa de José Saramago aos artesãos ceramistas de Pernambuco. A pesquisadora e diretora contou que, antes de escrever *A Caverna*, Saramago esteve no acervo do museu. Também contou que nesse dia chovia muito e, ao chegar ao museu, Saramago deu de cara com as portas fechadas, mas explicou ao porteiro da época que viera de muito longe. O porteiro, sensibilizado com a situação do ilustre visitante, abriu as portas e mostrou-lhe o acervo.

Saramago teve acesso às obras de ceramistas de Tracunhaém e Alto do Moura e, como aponta Márcia Salis (2010) este encontro com as figuras de barro foi um dos acontecimentos que culminaram na escrita do romance *A Caverna* (2010). Saramago foi ao Museu Casa do Pontal, eu fui à Tracunhaém e simultaneamente “fui” ao encontro da narrativa de Saramago e, a partir dessa leitura comecei a pensar sobre estas questões de uma maneira diferente. Contudo, tal romance de Saramago já andou provocando outros desdobramentos como a tese de doutorado de Sonia Carbonell (2015), que estuda a cerâmica de Maragogipinho e dialoga com tal narrativa literária e a dissertação de mestrado de Márcia Salis (2010) que discute a construção da imagem do artesão oleiro criada por Saramago. O escritor certamente foi provocado pelas obras de artistas populares que viu na Casa do Pontal e levou essa provocação para o cerne de sua obra.

Da leitura que fiz de Saramago, ficaram ecoando várias reflexões sobre o processo artesanal e o lugar que este modo de fazer tem ocupado em nossa sociedade. Tais reflexões apontavam para a possibilidade de imaginar o que era realmente importante para esses artesãos. O que estava em jogo quando deixavam de fazer potes e passavam a fazer bonecos, bichinhos e santos de barro? O que podemos concluir sobre os processos de criação e a motivação para o trabalho com o barro? Então comecei a pensar sobre os modos de vida e os valores dos artesãos. O que parecia ser importante aos personagens, tanto da vida real quanto da literatura, era continuar vivendo do trabalho manual, de um ofício que envolvesse a atividade criadora através das mãos. Portanto, ao longo do trabalho serão apresentadas as visões dos artesãos, a maneira como trabalham, o que valorizam e seus processos.

Esta dissertação foi desenvolvida na área de Artes Visuais na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, que tem como foco os processos de criação. Uma linha de pesquisa diferente, pois o envolvimento da maioria dos pesquisadores se dá no campo teórico e no campo da produção artística, todos os pesquisadores são artistas-pesquisadores. A

professora Lalada Dalglisch coordena o grupo de pesquisas Panorama da Cerâmica Latino-Americana, que promove seminários, cursos e oficinas na área da cerâmica. Deste grupo, têm surgido ricas trocas entre a teoria e a prática cerâmica.

Portanto, a partir deste diálogo entre estética, antropologia e história cultural é apresentada uma contextualização sobre a cerâmica de Tracunhaém. Ademais, a literatura tem sido encarada pela historiografia cultural como forma de documento e ponto para que se discutam os fenômenos e os acontecimentos históricos, mais do que isso, ela permite uma “sintonia fina” com o mundo (PESAVENTO, 2004, p.83). O filósofo Jaques Rancière (2015) afirma que não é possível conhecer o mundo real se não ficcionarmos sobre ele, problematizando essas barreiras entre realidade e ficção.

Além da questão da literatura, o pensamento da chamada Nova História Cultural nos permite pensar a escrita da história a partir da perspectiva das micro histórias, das narrativas não oficiais e dos personagens “apagados” da arte brasileira (Burke, 2008). O filósofo Michel de Certeau (1994) não coloca a história como algo dado, ela é, antes de tudo, um processo de escrita. Certeau também aponta que no processo da escrita, devemos refletir sobre a nossa posição e o lugar no qual nos colocamos para falar, ressaltando a importância da consciência crítica sobre os discursos que produzem nossas dissertações e o poder de transformação que eles têm no mundo.

A metodologia do trabalho se deu a partir da junção entre pesquisa teórica e pesquisa de campo. Como base para a pesquisa de campo, utilizei as estratégias da entrevista narrativa, que fogem do esquema tradicional com roteiro rígido de pergunta e resposta. Tal metodologia se apoia em *Bauer & Jovchelmovithch* (2002). Também foram utilizados como base e reflexão os conhecimentos sobre o método da cartografia (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015), que questiona os valores de produção de conhecimento, pensando a pesquisa de campo não apenas como um lugar frio de coleta de dados, mas sim de produção de dados e de relações humanas.

Em alguns momentos da pesquisa de campo, foram organizadas entrevistas gravadas, em outros momentos, diálogos e conversas informais. Aliás, os diálogos informais e as trocas de experiências com os artesãos foram extremamente enriquecedores para este trabalho. Durante as entrevistas apresentava-me também como uma artesã que estava interessada em descobrir mais sobre o modo de fazer cerâmica de Tracunhaém. Ao final dos dias em campo, também eram registradas as sensações em um pequeno diário bordo. Foi justamente esta

abordagem mais informal e descontraída que favoreceu a riqueza de uma curta pesquisa de campo.

No que se refere à produção e análise de imagens, foram seguidas diretrizes apresentadas por Loizoa (2002), que observam a importância da imagem para a pesquisa qualitativa. Burke em, *Testemunha Ocular*, (2004) também aponta a importância da fotografia para os historiadores da cultura; neste sentido, o registro de imagens ao lado de textos literários e relatos orais ajudaram a estruturar a metodologia de trabalho. Além de utilizar a imagem como um registro da realidade, Burke (2004) aponta a imagem como uma possibilidade de provocar a imaginação do leitor. Ressalto que embora o foco do trabalho não seja o estudo iconográfico das imagens produzidas em Tracunhaém, surge a necessidade e a oportunidade de reunir e apresentar um acervo que está distribuído por alguns museus e coleções particulares.

A pesquisa de campo não se restringiu apenas à Tracunhaém, mas a partir de muitas andanças por Pernambuco. Ao total, durante o mestrado foram realizadas três viagens a Pernambuco e uma ao Rio de Janeiro, onde foram realizadas pesquisas nos acervos da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no Museu do Homem do Nordeste (MUHNE), Museu do Estado de Pernambuco (MPE), Museu de Arte Sacra de Pernambuco (MASPE), Museu do Barro de Caruaru (MUBAC) e a Feira de Caruaru. Além disso, percorri mercados, lojas e feiras nas quais se comercializava cerâmica. No Rio de Janeiro, visitei o Museu Casa do Pontal e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Muitas imagens apresentadas na pesquisa foram cedidas pelo museus, como o Museu Casa do Pontal e Museu do Folclore Edson Carneiro e a Biblioteca Amadeu Amaral que fazem parte do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Em Pernambuco o Museu do Homem do Nordeste foi o principal colaborador.

Durante o curso do mestrado, estive sete dias em Tracunhaém, período demasiadamente curto, porém intenso e fértil. A cidade não tem estrutura turística, nem hotéis e pousadas, o que gerou algumas dificuldades pelo caminho. Em alguns dias, fui à cidade de ônibus, em outros de carro alugado. Apenas uma noite dormi na casa de uma senhora, Dona Neta, que me alugou um quarto. A casa de Dona Neta foi um fundamental ponto de apoio durante a pesquisa de campo, a simpática moradora me acolhia, ajudava a guardar minhas bagagens e ainda divulgava a pesquisa para todos os clientes que iam almoçar em sua pensão. O último dia que estive na cidade foi para ver o movimento do Maracatu Rural, importante festividade da região e visitar os artesãos.

A dissertação está organizada em cinco capítulos, no **primeiro capítulo**, são apresentadas as referências teóricas e metodológicas que norteiam as reflexões. A partir da abordagem antropológica, aponta-se a necessidade de ampliar o nosso olhar sobre a arte e seus processos. É observado também que, embora este trabalho se organize a partir de categorias como figurativo e utilitário, tais categorias são questionadas e problematizadas.

No **segundo capítulo**, é desenvolvido um panorama geral sobre a cidade de Tracunhaém, suas origens indígenas e formação histórica. Também são descritos os principais processos da cerâmica, que vão desde a coleta e preparo da matéria-prima até a etapa final da queima.

No **terceiro capítulo**, são apresentados os artesãos agrupados na Primeira Geração do figurativo, composta pela família Vieira: Lídia Vieira, Antônia da Conceição Vieira, Regina Vieira, José Antônio Viera, João Prudêncio e Severino de Tracunhaém. Além deles, são apresentadas Antônia Leão e Severina Batista. Todos esses artesãos nasceram no início do século XX e deixaram registradas algumas de suas falas no *Reinado da Lua* (COIMBRA, DUARTE, MARTINS, 1980); *Escultores Populares no Nordeste* (MARTINS, LUZ, BELCHIOR, 2013) são a principal fonte documental do capítulo.

No **quarto capítulo**, são estudados os artesãos agrupados na Segunda Geração do figurativo e seus seguidores: Maria Amélia e seu filho Ricardo, Mestre Zezinho de Tracunhaém e seus filhos Fernando Dinho e José Carlos, Mestre Nuca (*in memoriam*) e seus filhos Marcos e Guilherme. Além disso, são apresentadas as principais mudanças na forma como pensam e comercializam suas obras, bem como as mudanças geradas pelos programas do Registro do Patrimônio Vivo.

No **quinto capítulo**, são apresentados aspectos da vida e obra dos artesãos que fazem potes, vasos e panelas, entre eles, Mestre Da Hora, Mestre Jair e família de Amaro de Tracunhaém. Além de buscar compreender a visão de cada artesão sobre seu trabalho, somos levados a questionamentos referentes à atuação das políticas públicas de preservação do patrimônio.

Nas **considerações finais**, apresentamos algumas reflexões, resultados observados e possíveis caminhos para desdobramentos futuros desta pesquisa. No **Anexo**, reproduzimos integralmente o cordel de José Francisco Borges *A vida em Tracunhaém e o amor pela arte* (1978).

CAPÍTULO I A CERÂMICA DE TRACUNHAÉM NO CONTEXTO DA ARTE POPULAR: EM BUSCA DE NOVOS OLHARES

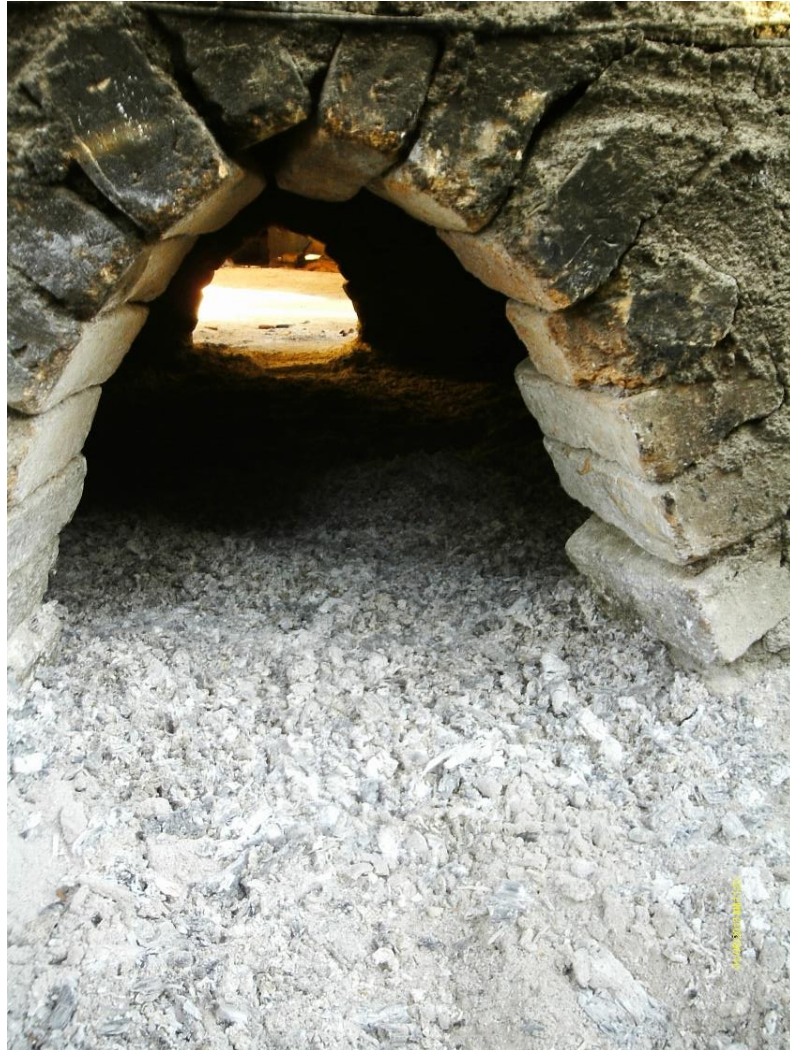


Fig. 1 Cinzas na Boca do forno do Mestre Da Hora, Tracunhaém, 2016. Foto :Vanessa Bezerra.

As mãos que manejam o volante são grandes e fortes, de camponês, e, não obstante, talvez por efeito do quotidiano contacto com as massas cinzentas da argila a que o ofício obriga prometem sensibilidade (SARAMAGO, 2010, p.11).

A imagem de abertura do capítulo é uma fotografia da boca do forno de Mestre Da Hora. A boca do forno me sugeriu certa relação com uma caverna, porém distante da caverna do mito de Platão, no qual somos prisioneiros e vemos as sombras projetadas das imagens numa parede, há uma saída para o outro lado. A partir desse olhar para um detalhe de forno, imaginei que, não estamos presos, deve haver uma saída para o outro lado.

A leitura do romance *A Caverna*, de José Saramago (2010) traz profundas reflexões e uma visão crítica sobre o sentido de nossa existência enquanto coletividade, humanidade. Se por um lado desenvolvemos máquinas, tecnologias e inteligência artificial, por outro, não somos capazes de nos estabelecermos com equidade. Uma das imagens que Saramago cria neste romance faz uma crítica à esta modernidade, traz uma visão não muito otimista da sociedade que estamos criando. Procurar saídas e acreditar que não estamos presos dentro de uma caverna faz parte da construção e da busca por uma sociedade melhor.

A crise que perpassa a narrativa literária de Saramago (2010) é a mesma crise que atravessa a vida dos artesãos apresentados nesta dissertação. Buscaremos caminhos para compreender o sentido deste fazer artesanal, que parece se tornar tão obsoleto e sem sentido nos dias atuais.

Trazer esses artesãos para o centro de uma narrativa sobre “Arte” nos obriga a repensar em que porto nossos barcos estão ancorados. Desse modo, no primeiro capítulo serão apresentadas algumas discussões em torno dos entendimentos sobre arte e cultura popular. Veremos que nossas seguras visões de mundo podem estar ancoradas em noções pouco generosas e etnocêntricas da atividade artística. Partiremos de pesquisas que navegam entre arte e antropologia, explicitando aspectos fundamentais a respeito do nosso entendimento sobre esses temas. Também veremos uma breve contextualização da arte popular no início do século XX e a inserção de Tracunhaém nesse contexto.

Algumas questões sobre arte popular

Tracunhaém/PE é considerada hoje um polo de cerâmica artesanal. A pequena cidade vive basicamente da atividade agrícola e da cerâmica, se tornou conhecida na década de 1970 através do trabalho da cerâmica figurativa, como aponta *Reinado da Lua* (Coimbra,1980). Trabalhar



Fig. 2 Tibúrcio de Tracunhaém, moringa antropomorfa, cerâmica, Tracunhaém/PE,1980. Foto do acervo do MFEC/CNFCP.

no barro tornou-se uma tônica local, convivem na região os oleiros que fazem panelas e alguidares e os artesãos que fazem presépios, santos, e imagens religiosas. Artesãos que circulam entre a esfera da arte e do artesanato, entre o profano e o sagrado.

A cidade concilia tradição escultórica com a produção de potes e panelas de barro. Foram observadas principalmente técnicas de modelagem de origem ibérica, e alguns aspectos relacionados à modelagem indígena, como indicam as pesquisas arqueológicas de (Rego, 2013) e (Santos, 2017). Os modos de fazer se uniram dando origem à tradição figurativa e transformando a dinâmica da cerâmica de Tracunhaém.

Segundo Coimbra (1980) a tradição escultórica iniciou-se quando a região ainda era considerada um povoado. Um pequeno grupo de artesãos, que em sua maioria eram filhos de oleiros ou já trabalhavam “catando barro²” em olarias, começou a brincar com o barro e modelar pequenas esculturas. Aos poucos essa brincadeira de modelar figuras de barro foi se tornando uma atividade séria na cidade. Os artesãos foram contagiando uns aos

outros com a possibilidade de uma nova maneira de trabalhar o barro e de viver do ofício da modelagem de figuras e bonecos. A cerâmica de Tracunhaém/PE está inserida no terreno do que convencionamos chamar de arte popular.

² A expressão “catar barro” é muito utilizada entre os artesãos da cidade, catar barro se refere ao trabalho de preparar o barro para a modelagem; amassar, retirar as pedras e impurezas. É a parte mais bruta do trabalho, muitos artesãos iniciaram o trabalho catando barro.

Afinal, o que estamos denominando de arte popular e quais caminhos teóricos são percorridos para estudar e conceituar esse fazer? Quando falamos de arte popular estamos nos referindo a um conjunto de obras e expressões estéticas de grupos culturais que não partem, necessariamente, da cultura Ocidental. Nos referimos a saberes oriundos de outras matrizes de conhecimento, sendo os artesãos em sua maioria autodidatas (Pontes, 2017). São autores que partilham de diferentes visões e compreensões sobre o que entendemos como arte, e muitas vezes não estão conectados com a história da arte ocidental.



Fig. 3 Severina Batista, Aves, cerâmica, Tracunhaém/PE 1980. Foto: Acervo do MFEC/CNFCP.

Geralmente são comunidades que já têm alguma relação com os fazeres artesanais, como a marcenaria a carpintaria e a olaria. (Lima, 2014). Comunidades estas que dão continuidade a formas de organização e trabalho originários do Período Colonial (Alvares, 2015).

O antropólogo Ricardo Gomes Lima (2014) escreve sobre a dificuldade de conceituação desse termo, afirmando que a “arte” já é demasiadamente complicado, enquanto o “popular” pode carregar vários significados distintos. Porém, quando associamos adjetivo “popular” ao universo da arte, surge uma designação específica, que aponta diretamente para o aspecto da desigualdade social. Estamos falando da arte produzida em diferentes sistemas culturais, por diferentes classes sociais. Nas palavras desse autor:

O povo brasileiro deixa de ser uma totalidade quando falamos em arte popular e erudita. Nesse contexto, operamos com categorias que distinguem, e podem mesmo distanciar aqueles que integram ou se identificam, por questões de ideologia, às camadas dominantes, a elite, daqueles que participam dos extratos menos favorecidos da sociedade, o povo, uma camada específica da sociedade, em um sentido bem mais restrito do que o referido quando está em questão a totalidade do país. Essa condição é específica das sociedades organizadas em camadas, como a brasileira, em que, devido ao sistema de classes sociais operante, a realidade é definida pelas posições que o indivíduo ocupa na escala social (LIMA, 2014, p.327).

Ou seja, não nos referimos ao popular para expressar uma totalidade, como a população brasileira, mas sim uma determinada classe, um grupo dentro desse todo. É preciso ter em mente que a categorização da arte popular é marcada por essa diferenciação, operada pelos

formalismos existentes no campo da arte. O que o autor busca com esse exercício é definir de modo bem objetivo e preciso o que entendemos por “arte popular” e refletir sobre a nossa dificuldade em definir um campo de pesquisa de maneira conceitual clara.

Uma das questões que dificulta a compreensão é o fato deste fenômeno estar em constante movimentação, visto que a cultura é um elemento vivo e dinâmico (Laraia, 2011). Usar ou não usar o termo “popular”? Esta é uma questão discutida por historiadores e antropólogos e não há um consenso. Será que esta categoria não gera ainda mais exclusão e isolamento? Veremos que as premissas antropológicas não encontram muita fertilidade na segmentação da sociedade, entretanto, ainda não encontramos um termo ou categoria significativo que possa substituir o termo. O que podemos fazer é compreender a construção e os sentidos que historicamente foram atribuídos a esta categoria, e perceber que, em linhas gerais, utilizamos esta denominação para produções artísticas que estão fora do raio Ocidental da cultura, para saberes e fazeres oriundos de comunidades artesanais.

Estas questões apontadas por Lima (2014) são centrais para compreender o cenário que envolve a arte popular. Sônia Alvares (2015) também aponta alguns aspectos a partir desta visão, denunciando como estas manifestações culturais estão sempre à margem do sistema cultural das metrópoles.

O Universo das artes populares no revela faces sombreadas que não se mostram facilmente, nem são veiculadas pelas mídias contemporâneas: a memória de cotidianos passados e presentes. Os fazeres artesanais remetem ao dia-a-dia de homens e mulheres que vivem na periferia da lógica e da racionalidade letradas, mas que com seus trabalhos artísticos preservam e transmitem valores de culturas ancestrais. (...) Fortemente enraizadas nas culturas e no modo de viver das pequenas comunidades, ou das periferias urbanas – onde adquire características próprias e se manifesta como canal expressivo do habitante da grande cidade – a arte popular exprime o ponto de vista de pessoas que geralmente passam despercebidas, sem o conhecimento e o reconhecimento do público. Na América Latina, esses artistas são chamados de artesãos, eles quase não participam do mercado de bens simbólicos, sua produção é comumente excluídas dos museus e timidamente incluída nos programas político-culturais de preservação do patrimônio (ALVARES, 2015, p.24).

Alvares (2015) menciona o fatos de estas manifestações estarem na contra mão de uma sociedade racionalidade e letrada, neste sentido Peter Burke (2010), em *Cultura popular na*

Idade Moderna, tem um estudo importante. O autor analisa esse fenômeno no contexto europeu entre os séculos XV e XVIII e traz algumas indagações sobre os motivos pelos quais pesquisadores letrados foram em busca de pessoas do campo, em sua grande maioria iletradas, que guardavam saberes e práticas que começaram a despertar interesse aos olhos de outra camada da sociedade. Burke busca compreender os motivos que levaram à “descoberta” e à “invenção” do “povo”. (BURKE, 2010, p.33)

Para Burke fica nítido que, entre o final dos séculos XV e XVIII, aconteceu inicialmente um movimento de reconhecimento de que as pessoas partilhavam a mesma cultura; em seguida, um movimento de afastamento e combate aos costumes e práticas do povo e, por fim, no século XIX, surgiu um movimento de valorização desses hábitos e costumes partilhados. Portanto, a suposta ameaça do fim ou a experiência do distanciamento de uma cultura levou os intelectuais ao encontro de pessoas de diferentes camadas sociais, com o objetivo de registrar algo que julgavam estar sob ameaça de desaparecer. E assim o fizeram, registrando centenas de canções, contos, imagens devotas, farsas, folhetos e festas.

Dentre essas razões, havia um movimento de “primitivismo cultural” que seria liderado por Jean Jaques Rousseau (1712-1778) em um momento de reação contra o Iluminismo que havia se consolidado principalmente na França, Inglaterra e Itália, países estes que mais fomentaram o Renascimento Cultural e Iluminismo. Danilo Marcondes (2005) assinala a trajetória de um pensamento que “havia colocado o homem no centro de suas preocupações éticas, estéticas e políticas.” (MARCONDES, 2005, p.153.). O Iluminismo trouxe de maneira muito forte a ideia de que o pensamento humano devia ser cada vez mais esclarecido pela racionalidade.

Em 1846 o termo folclore (*folk - lore*), neologismo anglo-saxão que significa “saber do povo”, é cunhado por William John Thoms. Surgiram neste momento os primeiros esforços para sistematizar pesquisas, registrando versos e canções transmitidos oralmente. Segundo Vilhena, o termo folclore vinha substituir “antiguidades populares” e “literatura popular”, “que identificavam práticas de recolher as tradições preservadas pela transmissão oral entre os camponeses” (VILHENA, 1997, p.24).

Destaco aqui dois aspectos importantes da leitura de Peter Burke; o primeiro é o perigo de continuarmos vendo “a cultura popular através das lentes românticas e nacionalistas dos intelectuais do início do século XIX” (BURKE, 2010, p. 42). O segundo é a noção de circularidade entre as culturas chamadas “alta” e “baixa”, já que “existia um tráfego de mão

dupla ente elas”. (BURKE, 2010, p.94) Circularidade que muitas vezes é marcada por relações desiguais e conflituosas.

Ricardo Lima (2014) é um dos autores que, seguindo a teoria da circularidade de Burke, indica não existirem barreiras estanques entre as “culturas populares”, “eruditas” e de “massa”, pois a cultura é um elemento vivo, dinâmico, em constante movimentação, que não pode ser simplesmente preservado como se fosse um fenômeno estático, passível de ser isolado. Maria Laura Cavalcanti (2003) também considera de que maneira os conceitos de folclore e cultura popular foram se construindo e se transformando ao longo do tempo:

Nessa perspectiva analítica de forte apelo antropológico, é pouco rentável dividir a cultura em “popular”, “de elite”, “de massas” etc.... Trata-se antes, como queria o antropólogo Marcel Mauss, no “Ensaio sobre a dádiva” escrito em 1923, de perceber os fatos da cultura como processos sociais totais, ou seja, processos que abarcam em sua realização diferentes aspectos da realidade (econômicos, políticos, jurídicos, morais, estéticos, religiosos entre outros). Trata-se de procurar compreender como esses diversos aspectos e níveis diferenciados de cultura se articulam em processos sociais concretos de forma muitas vezes surpreendente. (...) (CAVALCANTI, 2002, p.3).

Partindo dos autores estudados, podemos afirmar que essa divisão entre erudito e popular, culto e inculto separou as produções simbólicas da humanidade, colocando dentro da categoria “arte” apenas as produções que estavam no raio da cultura europeia renascentista. Desse modo, a história da arte por muito tempo delimitou quais imagens, pinturas, esculturas e manifestações estariam em seu campo de estudo. Lima chama essa postura de uma concepção “restritiva e hegemônica de arte” (LIMA, 2014, p.328). O autor observa que, por meio do desenvolvimento da arqueologia e da antropologia, novas categorias de produções materiais da humanidade foram sendo incluídas no balaio da arte. Se compararmos a historiografia da arte do início do século XX, por exemplo, com estudos mais recentes de história da arte, veremos que há uma ampliação no escopo das pesquisas. Apesar das mudanças observadas, ainda se faz necessário que brigemos por uma postura mais ampla, mais antropológica, que considere arte não apenas a tradição renascentista, moderna e contemporânea, mas que vá também em direção a outras matrizes culturais.

Afinal, como podemos trabalhar com esta categoria de “arte popular” acabamos de apontar que esta divisão da sociedade em camadas fixas é problematizada pela antropologia?

Para facilitar a compreensão vamos definir no âmbito desta pesquisa a arte popular como a produção de “objetos dotados de estilo e estética próprios, que se diferenciam da tradição que no Ocidente marcou o que veio a ser entendido por arte” sejam esculturas ou panelas e potes. (Lima, 2014, p.328), haja vista que já buscamos compreender a visão de diferentes lógicas de criação.

Nesta dissertação estamos nos referindo a artistas-artesãos que vivem do trabalho com o barro, seja ele um trabalho autoral como os de Maria Amélia de Tracunhaém, Mestre Nuca e Lídia Vieira ou o trabalho silencioso dos oleiros, com Mestre Amaro e Mestre Da Hora, que repetem formas transmitidas de geração em geração. Importantes pesquisas sobre arte popular já apontam para esta questão da ligação entre a arte popular e os saberes artesanais (Lima, 2014. Dalglish, 2006, Alvares, 2015, Mattar, 2010).

Ao olhar para a produção artística dessas comunidades é preciso inseri-las no campo das diferenças, considerando e incluindo as manifestações que ao longo da história foram tidas como menores, anedóticas, como expressão anônima ou fruto da ingenuidade do “povo”. Estudar os artistas e suas obras a partir de perspectivas mais amplas, como já tem desenvolvido algumas linhas de pesquisa que dialogam entre arte e antropologia. O esforço que se faz nesta dissertação é o de dar valor e visibilidade a manifestações culturais regionais que não têm o devido reconhecimento.

Fazendo um exercício para encontrar uma semelhança, ou algo que caracterize todos os sujeitos criadores envolvidos nesta dissertação, encontraremos alguns aspectos, como o modo de fazer artesanal e o aprendizado através da oralidade. Todos os envolvidos estiveram profundamente relacionados com o processo artesanal do trabalho com o barro, foram formados por esta comunidade artesanal, o fazer com as mãos veio antes de qualquer outra questão, o que aponta para a presença de uma cultura artesanal na cidade, o que talvez possa nos fazer pensar que existe ali um modo de vida próprio, uma cultura local que gira em torno do trabalho com o barro.

Tracunhaém no cenário da arte brasileira



Fig. 4 Reportagem sobre a cerâmica de Tracunhaém no Jornal da Cidade, Recife, 1975.

É conhecido que Saramago deixou-se encantar pela estética da cerâmica popular, em uma inusitada visita ao Museu Casa do Pontal antes de escrever *A Caverna* (Salis, 2010). O acervo da Casa do Pontal é rico e vasto, um dos aspectos mais marcantes deste museu é justamente a força que as obras apresentam, trata-se de uma grande coleção de obras figurativas. Esculturas modeladas em barro, madeira, massa de papel, dentre elas a coleção permanente expõe carrancas, ex-votos, bonecos e centenas de pequenas esculturas de Mestre Vitalino e muitos mestres artesãos no interior do país.

Quem visita Tracunhaém e passeia pelo pequeno centro rodeado por lojas e oficinas de cerâmica não imagina que as peças de cerâmica modeladas ali estão espalhadas por importantes museus como Museu de Artes Saca de Olinda, Museu do Estado de Pernambuco, Museus do Barro de Caruaru, Museu Casa do Pontal e Museu de Folclore Edson Carneiro, sem mencionar as coleções particulares no Brasil e no exterior. Aos poucos descobri que Tracunhaém era maior do que o imaginado, será necessário que novas pesquisas continuem este trabalho de catalogação e registro histórico.

A reportagem do Jornal da Cidade de 1975 destaca a exposição que acontecia no Instituto Joaquim Nabuco, (atual FUNDAJ) menciona artesãos que serão apresentados ao longo

da dissertação, como a Família Vieira, Zezinho, Amaro de Tracunhaém. Também aponta outros artistas da época como Zé Caboclo, Mestre Vitalino e Manuel Eudócio. Tais esculturas começaram a circular fora das suas comunidades de origem. As peças feitas pelos artesãos eram vendidas na região e passaram cada vez mais a conquistar o público das capitais. Turistas, admiradores de arte, galeristas e donos de antiquários foram se tornando clientes e interlocutores desses artesãos.

Nas décadas de 1920 e 1930, alguns acontecimentos contribuíram para que as artes populares passassem a ser “descobertas”. Os ímpetus modernistas, que buscavam no elemento local sua diferenciação das elites europeias, e a atuação de Mário de Andrade em São Paulo e Gilberto Freyre em Pernambuco foram pontos importantes para a sua divulgação.

Lélia Coelho Frota aponta o movimento modernista de 1922 e o movimento regionalista do Recife como os precursores dos estudos de cultura popular no Brasil (FROTA, 2010). Como vimos, esse campo de estudos nasce no movimento literário e se expande para outras linguagens artísticas. Em São Paulo, Mário de Andrade é uma figura de extrema importância na articulação de um campo de estudos que ainda se denominava “folclore” com o campo das Ciências Sociais – lembrando que em 1934 é fundada a Universidade de São Paulo, que conta no ano seguinte com a chegada de Lévi-Strauss, autor que contribuiu fortemente com a área da antropologia. Na década de 1930, Mário atuou no Departamento de Cultura de São Paulo e escreveu o anteprojeto do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937 (NOGUEIRA, 2005, p.25)

Podemos afirmar que a primeira metade do século XX foi marcada por essa valorização da cultura regional, e tal valorização levou ao crescimento de um mercado de arte popular. Paulatinamente foi se estruturando um mercado consumidor que absorvia as produções escultóricas produzidas em comunidades rurais, como Alto do Moura e Tracunhaém. Ou seja, os intelectuais e moradores das capitais passavam a valorizar a estética das obras produzidas nesses contextos justamente por elas fugirem dos padrões europeus de arte.

Antônio Nogueira (2005), apresenta aspectos importantes da constituição do campo cultural e patrimonial desenvolvido por Mário na década de 1930, quando esteve à frente de Departamento de Cultura de São Paulo. Nesse estudo é apresentada a concepção de patrimônio e inventário de Mário como ferramentas para o reconhecimento da diversidade cultural e base para a atuação de políticas públicas.

Os artistas ligados à Semana de Arte Moderna de 1922, além de proporem a ruptura com os padrões estabelecidos pela arte erudita europeia, buscavam um elemento que fosse genuinamente brasileiro. Frota (2005) aponta, ainda, a fundação do Partido Comunista do Brasil e a crescente preocupação com as questões sociais por parte dos artistas e intelectuais. Este grupo de intelectuais encontra no popular sua referência de brasilidade. Nogueira (2005) utiliza Antônio Candido para compreender a relação do Modernismo com os movimentos culturais:

(...) Segundo Antônio Candido, na história da literatura brasileira há dois momentos de maturação da nossa personalidade nacional que reavivaram os rumos da *intelligentsia* local: o Romantismo (1836- 1870) e o Modernismo (1922-1945). Ambos incorporam o dilema capaz de estimular uma possível evolução da “experiência espiritual brasileira”: a dialética do localismo e do cosmopolitismo. O conflito permanente entre querer se diferenciar da tradição europeia, e ao mesmo tempo, inspirar-se em seu exemplo levou o Romantismo a lutar pela superação da influência portuguesa à medida que foi se dando conta da nossa diversidade. Já o modernismo buscava constantemente uma arte e uma literatura autênticas, inaugurando um novo momento da dialética do universal e do particular. Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresenta como forma de expressão) (NOGUEIRA, 2005, p.49-50).

Este elemento local, a que o texto se refere, foi cada vez mais explorado e procurado pelos modernistas. Seja nas pinturas dos artistas de São Paulo ou do Recife, os elementos que fazem referência a uma cultura local estão cada vez mais presentes. Mário de Andrade fez várias viagens pelo interior do Brasil nos anos de 1924, 1927, 1928 e 1929, “viagens de (re)descoberta do Brasil”, viagens etnográficas que adentraram Minas Gerais e também o Norte e Nordeste, onde coletou objetos, registrou sistematicamente músicas, folguedos e modos de expressão popular, observando os saberes intangíveis. (NOGUEIRA, 2007, p.257). Sobre a atuação de Mário de Andrade, Sonia Alvares (2015) aponta que:

Quase uma década após a morte de Silvio Romero, o movimento modernista brasileiro, que ganhava expressão pública na Semana de 22, retoma valores da arte tradicional e do fazer artesanal. Com expressiva atuação e liderança no movimento, o poeta, romancista, crítico de arte, musicólogo, professor universitário e ensaísta, Mário de Andrade (1893-1945), reconhecido como o mais importante intelectual brasileiro do século XX, buscou uma profunda

compreensão do folclore em diálogo com as ciências humanas e sociais, então nascentes no Brasil (ALVARES, 2015, p.130).

Neste mesmo contexto Lima (2012) aponta uma série de medidas institucionais que favoreceram ações de pesquisa etnográfica, formando-se acervos de importantes museus. A Constituição de 1937 (Estado Novo), por exemplo, determinou que o artesanato devia ser incentivado pelo Estado. Desse modo, a pesquisa e a catalogação do patrimônio foram incentivadas. Dentre essas ações, a principal foi a criação da Comissão Nacional de Folclore, em 1947 e em seguida a abertura de museus de folclore no Espírito Santo, Paraná, São Paulo e Distrito Federal.

Segundo tese de Eduardo Dimitrov (2013) enquanto para os modernistas de São Paulo parecia haver uma vontade maior de ruptura com a tradição clássica, que perdurava há séculos, já em Pernambuco o tom do discurso, que emana principalmente de Gilberto Freyre, é o de valorização do regional. A tese de Dimitrov observa e critica a construção de um pensamento regionalista nas artes plásticas pernambucanas a partir de artistas atuantes no Recife, como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Ladjane Batista, dentre outros. Sobre o desenvolvimento do cenário artístico de Pernambuco Dimitrov afirma:

A sólida rotinização da produção artística de Pernambuco – adensamento das instituições de ensino, multiplicação de galerias, museus e mercado consumidor – ocorre apenas no final dos anos 1960 ou mesmo na década de 1970. Entretanto desde os artigos dos anos 1920, de Oliveira Lima e Freyre, uma narrativa a respeito das artes no Estado começa a ser produzida, organizando o que poderia ser visto como uma produção esparsa e fragmentária. A identidade pernambucana passa a ser performatizada em telas, gravuras, ilustrações, esculturas e painéis, bem como significadas em textos críticos cada vez mais frequentes (DIMITROV, 2013, p.18).

São apontados em sua tese alguns grupos que constituem a cena artística recifense: em 1932 é fundada a Escola de Belas Artes de Pernambuco; em 1933, o Grupo dos Independentes, do qual fazia parte Manuel Bandeira³, que mantinha estreita relação com Freyre e ilustrou alguns de seus livros. Também tinham relação próxima com Freyre Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres e Vicente do Rego Monteiro. Outros movimentos são apontados como importantes em

³ O texto faz referência ao pintor Manuel Bandeira.

Recife, por exemplo, o Teatro dos Estudantes de Pernambuco, dirigido por Hermílio Borba Filho (1917-1976) em meados dos anos 1940. O ano de 1948 teria sido um marco na história cultural de Pernambuco, pois, além da criação da Sociedade de Arte Moderna do Recife, outras exposições e debates marcaram a década (DIMITROV, 2013).

Abelardo Rodrigues (1908-1971) e Augusto Rodrigues (1913-1993) se destacaram como importantes críticos da época, pois foram incentivadores e colecionadores dos artistas populares de Pernambuco. Transitavam entre os intelectuais de classe média e circulavam pelo Alto do Moura e Caruaru em busca de obras dos artesãos. Abelardo e Augusto eram irmãos. Augusto foi o fundador da Escolinha de Arte no Brasil no Rio de Janeiro, além de ter sido um grande colecionador: após a sua morte os governos da Bahia e Pernambuco disputaram judicialmente pelas obras que ficaram no *Museu Abelardo Rodrigues* em Salvador. Ele também apoiou financeiramente a *Sociedade de Arte Moderna do Recife*. Hermílio Borba Filho (1917-1976) foi dramaturgo, diretor e crítico de teatro e publicou juntamente com Abelardo Rodrigues o livro *Cerâmica Popular Nordestina* (1969) pela da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. (DIMITRIOV, 2013; FROTA, 1988).

Veremos adiante, que Hermílio Borba Filho e Abelardo e Augusto Rodrigues foram dois importantes incentivadores e compradores do artesanato de Tracunhaém. Augusto Rodrigues foi um dos responsáveis pela exposição que lançou Mestre Vitalino (1909-1963) ao cenário artístico nacional. A Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana, em 1947, na Biblioteca Castro Alves no Rio de Janeiro, é apontada por Frota (2010), Lima (2014) e Mascelani (2009) como um dos principais acontecimentos de 1947 juntamente com a criação da Comissão Nacional de Folclore.

Todos esses acontecimentos foram marcantes para a construção do campo da arte popular brasileira. Além disso, Angela Mascelani (2009) ressalta que as várias representações do universo dos sertões brasileiros que começaram a surgir no cinema e na literatura, fundamentais para construir esse universo simbólico. A autora cita, dentre outros escritores, Euclides da Cunha, com sua densa e detalhada representação na literatura; Guimarães Rosa, com *Grande Sertão Veredas* (1956), que entra profundamente na vida dos homens fazendo uma costura entre o mundo oral e o mundo letrado. Graciliano Ramos, com *Vidas Secas*, na medida em que retrata o sertão duro e castigado dos retirantes. Na pintura, as telas de Portinari exibem imagens dos retirantes, dos negros, da vida na zona rural e assim são forjadas na arte brasileira inúmeras imagens a partir do elemento rural. “A temática regional voltou a ter destaque em

1962, com a vitória, em Cannes, do filme “O Pagador de promessas”, de Anselmo Duarte. (MASCELANI, 2009, p.18). Para Mascelani:

Esse interesse deve ser situado em relação a outros fenômenos totais que tematizam o poder e tiveram forte impacto simbólico sobre o imaginário local e nacional: as romarias católicas e a emergência de líderes religiosos, com Padre Cícero; Antônio Conselheiro e a revolta de Canudos; o fim do cangaço (com a morte de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião) e suas repercussões no plano internacional via cinema, com a premiação, em 1953 de “O Cangaceiro”, de Lima Barreto, no Festival de Cannes, na França, agraciado com o Prêmio Especial do Júri, na categoria melhor filme de aventuras. Seguramente esse fato teve consequências importantes sobre o imaginário das plateias que o viram – foi a produção nacional de maior sucesso de bilheteria no Brasil e no estrangeiro até aquele momento (MASCELANI, 2009, p.17).

Mascelani (2009) coloca uma questão importante, o fato de que a visibilidade de Vitalino não indica apenas sua genialidade artística, mas que associado a ela existia um sistema mais complexo, assim “indica a existência de toda uma rede de pessoas, e de uma consciência histórica e social que lhe dá sustentação.” (MASCELANI, 2009, p.17) Vitalino foi o primeiro a circular oficialmente em um museu que, até então, nunca havia abrigado obras originárias de pessoas “ordinárias”. Mascelani ainda acrescenta:

Sem dúvida, Mestre Vitalino foi um importante artista. Entretanto, talvez não tenha sido essa sua maior virtude, mas sim o fato de sua obra e ele próprio – que também era músico e tocava numa banda de pífaro – terem atuado como hábeis mediadores entre os mundos cultos e populares (MASCELANI, 2009, p.17).

Em síntese, foram muitos os elementos que constituíram essa nova rede de produção, circulação e consumo de objetos. Criamos aqui um panorama geral para melhor compreender esse contexto. Lélia Coelho Frota (2010, Frota) ressalta a importância dessas mudanças que ocorrem em todas as pequenas comunidades do interior do Brasil. A autora afirma que os objetos produzidos em circuitos regionais, sendo comercializados nas feiras por compradores locais, gradativamente começaram a penetrar nos circuitos de arte das elites. As peças de Vitalino, por exemplo, passaram a ser adquiridas pelo consumidor de fora, turistas, atravessadores e *marchands*. As esculturas figurativas de Tracunhaém passariam a ser

compradas por galerias do Recife e principalmente por turistas. Dessa forma, uma produção que era tida como artesanal e regional é “elevada” à categoria de arte. O que não ocorre de maneira tranquila harmoniosa. Mascelani (2009) também aponta que estas mudanças na produção e circulação dos objetos ocorre entre os fim dos anos de 1940 e meados dos anos 1980, ocorrendo um deslocamento do campo da coletividade do artesanato para a individualidade e subjetividade da “arte” (MASCELANI, 2009, p. 25).

Como vimos, os objetos estudados pelo campo da arte popular circularam entre circuitos comerciais diferentes, surgiram nas feiras de ruas e entraram nos museus e galerias. As pequenas esculturas vendidas nas feiras regionais como a Feira de Caruaru, e muitas feiras do interior de Pernambuco começaram a ser reconhecidas e valorizadas pela estética que possuíam, passaram de objeto de uso cotidiano a objeto “artístico”.

Santos e potes, a discussão entre figurativo e utilitário.



Fig. 5 Antônia Leão, Anjo, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: acervo do MFEC/CNFCP.



Fig. 6 José Antônio Vieira, Jarra, cerâmica, Tracunhaém/PE, s/d. Foto: acervo do MFEC/CNFCP.

Até o momento o texto nos conduziu à uma questão antiga e delicada, a cisão entre arte e artesanato, entre autoria e subjetividade e anonimato e coletividade. Esta é uma questão antiga na história da arte, na estética e na filosofia, há quem diga que seja uma questão já superada. A arte fica à cargo da subjetividade e originalidade do indivíduo e o artesanato fica sempre relegado a um plano inferior, por se tratar de “técnica”. Entretanto não é objetivo desta pesquisa reificar visões hegemônicas, mas sim procurar ampliar as percepções e compreender novos pontos de vista e posicionamentos sobre os processos de criação.

Segundo Jimenez (1999) com o apogeu do Renascimento a figura do artesão gradativamente entrou em declínio e deu lugar à figura do artista. Este, por sua vez, tornou-se cada vez mais valorizado, sua figura enaltecida e as artes passaram a fazer parte não de um campo de produção manual, mas sim, intelectual. As artes passaram a ser classificadas entre artes *mecânicas* e artes *liberais*. Como aponta Jimenez há uma mudança de *status*. “O pintor ou o escultor cessam de produzir obras úteis, para uso coletivo.” (JIMENEZ, 1999, p.40).

Por consequência, mudanças profundas ocorrem em torno da concepção, produção e circulação artística. Enquanto os artesãos “detém os meios de produção, gozam de uma certa

garantia de liberdade de trabalho (...). Os pintores e escultores deixam de ser associados à corporações e tornam-se profissionais independentes, vendendo suas obras diretamente aos clientes. “O cliente faz uma encomenda, mecenas, membro do clero ou da aristocracia, às vezes o soberano, desempenham o papel de empregador”. Assim, passa a surgir a figura de um artistas intelectual e o valor das obras não é calculado pelo preço das matérias primas nem pelo tempo gasto na execução das obras, mas sim pelo status e reputação de cada artista, conseqüentemente o valor das obras sobe. (JIMENEZ, 1999, p.39)

Em Tracunhaém convivem lado a lado artesãos que fazem esculturas religiosas e artesãos que fazem potes, vasos e panelas. Contudo, aqueles que trabalham com a cerâmica figurativa, seja ela religiosa ou não, têm um reconhecimento e um prestígio maior do que os artesãos que fazem potes e panelas, o que entendemos como cerâmica utilitária. Nos depoimentos do *Reinado da Lua* (1980) podemos perceber que os artesãos trabalhavam em perspectivas semelhantes às do período medieval, onde a arte estava ligado ao domínio da técnica, havia as artes de fazer, como a arte do pedreiro, de ferreiro, de serralheiro: a arte de modelar o barro.

A principal e mais intrigante queixa escutada durante a pesquisa de campo foi colocada pelos artesãos oleiros, artesãos que trabalham modelando potes e panelas em seus tornos de madeira. Veremos que muitos artesãos não pensam seus trabalhos a partir desta divisão entre a arte e o artesanato. Para a maioria deles esta barreira entre artesão e artista não faz sentido. Alguns até questionam essa maneira de classificar o mundo, apontando que sofrem preconceito e discriminação.

Estas questões que surgiram durante a pesquisa de campo nos apontam para temas mais complexos, como a hierarquização entre trabalho intelectual e trabalho manual. Esta divisão entre os modos de fazer, entre função e beleza, são passíveis de questionamento. Como vimos, a antropologia tem ajudado a estudar e interpretar os objetos artesanais de forma mais ampla, assim como questionar as hierarquias estabelecidas pela arte ocidental, os modos de classificação de objetos e os processos pelos quais estes são elaborados.

Quando acendemos uma vela e fazemos um pedido para um santo, não estamos lhe dando uma função específica, lhe dando utilidade prática? Quando fazemos uma moqueca de peixe em uma panela de barro não estamos lhe atribuindo um valor estético, estabelecendo um ato de sensibilidade e contemplação desta panela? Será que existe uma linha conceitual que

divide objetos que provocam fruição estética e objetos que não a provocam? Observando as perspectivas e os modos de trabalhar dos artesãos veremos que esta divisão entre a função e a beleza, assim como a arte e o artesanato não fazem sentido.

Como foi mencionado anteriormente por Ricardo Lima (2014), muitos objetos só passaram a ser agregados ao campo artístico depois de contribuições da antropologia e da arqueologia. Dessa forma, Lima defende o estudo de novas categorias de objetos, que não eram recebidas no campo da arte e que hoje o são mesmo que enfrentando preconceitos. Estamos falando dos ex-votos do período colonial, a estatuária barroca de autoria desconhecida, as carrancas do São Francisco, sítios arqueológicos de Piauí e Minas Gerais, as produções de cerâmicas de comunidade como Caruaru, Tracunhaém e Vale do Jequitinhonha, dentre outros exemplos (LIMA, 2014, p.327-328).

No livro intitulado *Objetos: Percursos e escritas culturais*, Lima (2010) discute como se constrói, e por qual lógica, a dicotomia arte/artesanato. Para o autor, essas palavras são muito perigosas, pois trazem o risco da hierarquização dos objetos, inclusive dos processos e pessoas envolvidas em sua produção. “Este é o caso dos termos artesanato e arte popular” (LIMA, 2010, p.17). Neste ponto entra a reflexão sobre o artesanato, sendo este um fazer que, em sua origem, é todo ele executado pelas mãos do homem. Seguindo essa linha de raciocínio, “ao associar artesanato e mãos”, surge a polaridade entre homem e máquina, do manual *versus* o mecânico). Em Tracunhaém, percebemos claramente o surgimento da mesma questão. Antes de qualquer classificação, todos se veem como artesãos, como trabalhadores do barro:

Os objetos são também escritas culturais. Substituem as palavras mas, semelhantes a elas, constroem uma narrativa sobre a realidade. São como uma linguagem que vai contando daqueles que os produzem, comercializam, colecionam, expõem e consomem (LIMA, 2010, p.15-16).

Uma das saídas apontadas pelo autor é compreender que, antes de classificarmos uma produção entre arte ou artesanato, devemos compreender que o artesanato é o processo, é o meio pelo qual um artesão trabalha e, a partir desses objetos produzidos pelos artesãos, podemos desenvolver narrativas sobre os sujeitos que os produziram.

A partir da mesma abordagem antropológica, o trabalho de Els Lagrou (2009) faz uma crítica a este modo de divisão, que separa o saber intelectual e o saber manual. Divisão esta

criada pelas sociedades ocidentais. É possível relacionar alguns aspectos da produção artesanal das comunidades com a questão da arte indígena. Para tal, Lagrou (2009) busca compreender algo que é talvez fundamental e fascinante na arte indígena: o modo como se opera a estética indígena.

A autora pontua que estas sociedades não têm em seu léxico a palavra “arte”, não a conhecem como essa categoria ocidental partilhada por nós, na academia. O que não significa que essas populações sejam desprovidas da categoria estética, denominada por Lagrou de capacidade de “fruição estética” ou de “vontade de beleza”. Lagrou também salienta a necessidade de se estabelecer um diálogo entre as produções estéticas das metrópoles e das sociedades indígenas, pois desse encontro podemos perceber muitas outras relações que não se notam facilmente. Vejamos as palavras da autora:

Se objetos indígenas cristalizam ações, valores e ideais, como na arte conceitual, ou provocam apreciações valorativas da categoria dos tradicionais conceitos de beleza e perfeição formal como entre nós, por que sustentar que conceitualmente esses povos desconhecem o que nós conhecemos como ‘arte’? É preciso enfatizar este ponto para melhor entender o que exatamente as produções artísticas provindas de contextos originalmente autônomos de produção tem a nos oferecer e por que sua tradução para o contexto metropolitano tem provocado tanta discussão entre *connaisseurs* e críticos de arte de um lado e antropólogos de outro” (LAGROU, 2009, p. 14, p.14).

O sociólogo americano Richard Sennett (2009) traz apontamento semelhante sobre o mesmo tema, questionando os valores que separam o intelecto das mãos. Em seu livro *O Artífice*, ele busca compreender as histórias dos ofícios artesanais desde a Idade Média e discutir os processos de criação e de socialização que envolvem as práticas artesanais nos dias de hoje, afirmando que existem valores e uma ética própria no fazer artesanal.

Apesar de seguirem caminhos teóricos diferentes, há um ponto de encontro entre Lagrou e Sennett. Ambos argumentam sobre a separação que foi criada entre as atividades manuais e intelectuais, e tal separação entre o intelecto que cria e a mão que executa é a base de hierarquizações entre os sujeito. O filósofo Jaques Rancière aponta que esta desvalorização dos trabalhos manuais se dá porque a sociedade está dividida entre “entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais (RANCIÈRE, 2009, p.66)

Sonia Alvares (2015), levanta vários pontos importantes sobre a valorização do artista sobre a desvalorização do artesão que ocorre naquela região. Ao longo do seu estudo argumenta que na segunda metade do século XIX surgem alguns movimentos que defendem e valorizam a volta do artesanato criativo, buscando valores da visão medieval das artes ofícios. Esses movimentos foram influenciados pelos escritos do crítico de arte John Ruskin (1819-1900) e Willian Morris (1804-1896). A autora também menciona os movimentos de valorização dos artesão japoneses, e que a sociedade japonesa não conhecia essa distinção entre arte e artesanato até a era Meiji(1868-1912).

Segundo a tese de Alvares (2015) a proposta do *Arts and Crafts* busca um regresso à valorização e religação entre trabalho manual e intelectual. Questiona a ruptura que surge no Renascimento, que coloca a arte como algo que não se ensina, relegando a atividade manual para segundo plano e valorizando a figura do artista como gênio. Esse movimento influenciou artistas e pensadores importantes como Walter Gropius, fundador da Bauhaus, uma das mais influentes escolas de artes da Alemanha.

Gropius tem um pensamento completamente contrário à corrente estética que desvaloriza o artesão, para ele, artistas e arquitetos devem dominar todas as etapas das “construção plástica”. Para ele todo o artista também é um artesão, e a atividade artística pode sim, em algum momento, superar o artesanato, mas isto se particulariza em breves momentos. “Formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a arrogância exclusivista que criava um muro de orgulho entre artesãos e artistas.” Em suma, a tese de Alvares também aponta a prática artística na perspectiva de ofício, vendo o trabalho do artesão não apenas como mera repetição de formas, mas também como imbuído de criatividade e invenção. (Gropius, *apud* Alvares, 2015, p.128)

Pensando a partir do panorama apresentado sobre a arte popular é possível afirmar que os artista populares estão sempre ligados a alguma comunidade artesanal. A modelagem do barro, ou seja, o faze artesanal, foi o principal caminho de aprendizado e de formação de suas linguagens poéticas. Portanto não cabe aqui entrar em uma disputa para defender a arte ou o artesanato. Veremos que pode ser mais fértil perceber que categorias como arte e artesanato são imbricadas e quase que impossíveis de separar neste universo das artes populares.

As valorizadas expressões da subjetividade, as imagens escultóricas de Maria Amélia e Mestre Nuca e Zezinho, surgiram após um longo trabalho artesanal, o aprendizado da modelagem no barro e o domínio da técnica foram a base de seu trabalho artístico. Artesãos se

tornaram artistas sem deixarem de ser artesão. Pois novamente voltaram a ser artesãos, a reproduzir suas formas, pois sua arte não é apenas expressão da criatividade, mas também ofício cotidiano, a modelagem dos bonecos é uma forma de viver. Por isso talvez seja tão difícil, e pouco proveitoso, separar essas categorias de arte e artesanato.

É inegável o valor do trabalho dos artesãos que surgiram no início do século XX inaugurando linguagens autorais subjetivas e individuais, entretanto olhar para uma comunidade artesanal como Tracunhaém e valorizar apenas uma parte de seu todo, ignorando a história, a trajetória e o processo dos oleiros e das formas feitas no torno seria talvez um processo bastante injusto.

Portanto, para finalizar este capítulo trago novamente a imagem apresentada por Saramago (2010), em *A Caverna*, onde os oleiros resistem aos processos de modernização e industrialização, tentando transformar a modelagem dos utensílios em modelagem de bonecos. As possibilidades de leitura a partir de seu romance e ao mesmo tempo da observação da modelagem do barro em Tracunhaém dialogam, é possível perceber que há um modo de vida, talvez de resistência, relacionado ao trabalho com o barro. Como Alvares (2015) também aponta em seu estudo sobre a cerâmica de Maragogipinho, existe uma tensão muito grande entre tradição e modernidade. Artesãos oleiros e artesão escultores continuam modelando suas peças e trançando essas linhas da arte e do artesanato, o que nos leva a pensar que “modelar o barro” aparece como um movimento importante, que dá sentido à vida.

CAPÍTULO II

PANELA DE FORMIGA: ORIGENS DA TERRA E DO BARRO.



Fig. 7 Antônia Leão, Cortador de Cana, cerâmica, 14 x 16 x 9cm, Tracunhaém/PE, 1967.
Foto: acervo do MUHNE.

Dizem aos confusos, Conhece-te a ti mesmo, como se conhecer-se a si mesmo não fosse a quinta e mais dificultosa operação das aritméticas humanas, dizemos ao abúlico, Querer é poder, como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem ao inventar todos os dias a posição relativa dos verbos, dizemos aos indecisos, Começar pelo princípio, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado que bastasse puxar e ir puxando até chegarmos à outra ponta, a do fim, e como se, entre a primeira e a segunda, tivéssemos tido nas mãos uma linha lisa e contínua em que não havia sido preciso desfazer nós nem desenredar estrangulamentos, coisa impossível de acontecer na vida dos romances e, se uma outra frase de efeito é permitida, nos romances da vida (SARAMAGO, 2010, p.71).

Neste capítulo apresenta-se a cerâmica de Tracunhaém a partir dos registros e das memórias mais antigas. Não se trata de descobrir o mito da origem de Tracunhaém, mas de criar uma narrativa que reconheça e valoriza a atividade artesanal na cidade. Esta narrativa é desenvolvida a partir do entrelaçamento entre as memórias dos artesãos, as observações e percepções da pesquisa de campo e o diálogo com o estudo sobre arte popular.

A panela de formigas aparece a todo momento no imaginário dos artesãos. Corre de boca em boca que o nome da cidade foi dado pelos povos das diversas etnias que habitavam a região. Contudo permanece um mistério o motivo pelo qual a panela teria atraído tantas formigas, não sabemos qual era o doce que havia dentro dela.

Assim como formigas se aglomeram em torno de uma panela cheia de açúcar, ficam os artesãos circulando pela pequena cidade. Os “Tapuya⁴” perambulavam para cima e para baixo com seus potes e panelas de barro. Os oleiros trouxeram seus tornos, os discos de madeira onde modelam o barro e seus fornos de tijolo. Depois dos potes dos nativos e das panelas do colonizador, surgiu em Tracunhaém a tradição dos santos e figuras de barro.

Em Pernambuco, muitas cidades se dedicam a algum ofício a partir de materiais específicos, como a madeira, o couro, as folhas de flandres. Tracunhaém é mais do que uma cidade de cerâmica, ou de ceramistas, mas o nome que se utiliza com mais frequência para qualificá-la, seja pela sua poética ou pela sua simplicidade é o barro. As placas na estrada já indicam “Cidade do artesanato de barro”.

Desenrolar o fio dessa história, dessas vidas e dessas memórias, como aponta Saramago, não é a operação das mais simples. Não se trata apenas de desembolar um novelo que tenha começo e fim determinados. Mas de pensar a escrita como construção de discursos e narrativas conscientes, de perseguir os movimentos sobre os processos artesanais de Tracunhaém, de colocar essas práticas, historicamente desvalorizadas, em um lugar firme no território das artes brasileiras.

⁴ Termo genérico utilizado para designar os povos das etnias Macro Jê.

Tracunhaém, percurso do artesanato de barro.

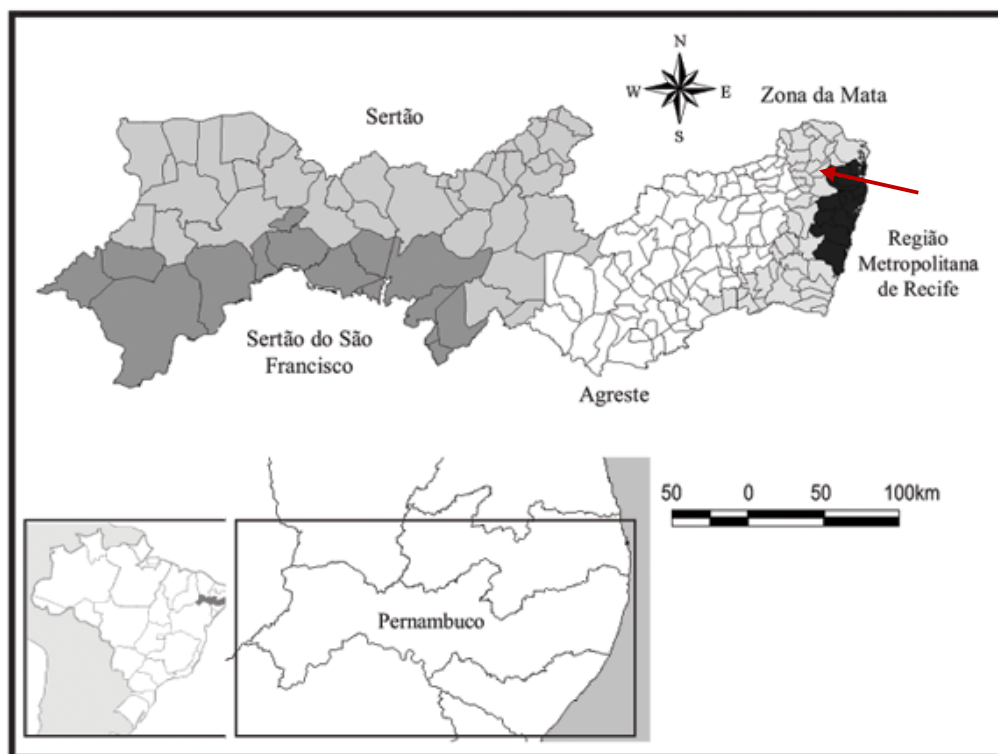


Fig. 8 Mapa das regiões geográficas de Pernambuco com indicação de Tracunhaém. Fonte: <https://www.researchgate.net/figure/>

Tracunhaém é uma palavra de sonoridade peculiar que nomeia a pequena cidade pernambucana dos potes, panelas e santos de barro. Seus moradores falam que era terra de índio, de matas exuberantes e abundantes e que seu nome, na língua indígena, significa panela de formiga ou formigueiro. Os livros de história quase nada falam sobre a cidade, contam apenas os feitos “gloriosos” da economia açucareira na região.

O município de Tracunhaém/PE está localizado na região da Zona da Mata Norte, acerca de 70 km de Recife. Pelos dados do IBGE, sua população em 2017 era de 13.689 habitantes. Em 1892 o povoado de Tracunhaém foi designado distrito do atual município de Nazaré da Mata; apenas em 1963 Tracunhaém torna-se um município. A exploração das terras começou já no período colonial com a extração do pau-brasil, criação de gado e engenhos de cana-de-açúcar.



Fig. 9 Vasos de Manuel e Tambinha na avenida de entrada da cidade, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra



Fig. 10 Fogareiros e panelas na entrada de Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Atualmente a economia é basicamente sustentada pela agricultura canavieira, agricultura familiar⁵ e pela cerâmica artesanal⁶. Há na cidade dois sindicatos, um dos trabalhadores da cana-de-açúcar e outro dos pequenos agricultores. O sindicato dos trabalhadores da agricultura familiar

⁶ Dados consultados no site do IBGE. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/tracunhaem/historico>

foi inaugurado em 2014 e tem hoje cerca de cem associados. Seu principal objetivo é apoiar os agricultores juridicamente e também lutar pela reconquista das terras para o plantio de alimentos⁷.

As viagens à Tracunhaém foram realizadas por carro e por ônibus. Para se chegar de transporte, é necessário se dirigir até a Zona Norte do Recife e pegar um ônibus que percorre várias cidades da região metropolitana. A viagem é longa: saindo de Recife, gasta-se de duas a três horas, não existindo um transporte que ligue diretamente as duas cidades, pois foi desativada a malha ferroviária. De carro, o trajeto pode ser realizado pela BR 232 em aproximadamente uma hora. Durante o trajeto, a paisagem é caótica, como na maioria das regiões metropolitanas brasileiras. Ao se aproximar de Tracunhaém, as áreas de matas nativas e de cana-de-açúcar aos poucos vão tomando conta da paisagem.

Já se pode ver peças de cerâmica na entrada da cidade, pequenas lojas com vasos e panelas e esculturas; todos os tipos de peças se misturam. No trevo de entrada da estrada, destacam-se grandes esculturas de barro, uma delas é Santo Antônio, seu padroeiro. Também na entrada, o monumento de boas-vindas abriga pequenas esculturas de vários artesãos locais. Caminhando pelas ruas, pude observar que a cerâmica está muito além do que podemos quantificar neste trabalho. Em cada esquina, em cada quintal apareciam objetos de cerâmica, fossem esculturas de santos ou antigas formas de panelas, fogareiros e frigideiras. Peças de cerâmica bastante rústicas no meio da calçada, peças mais elaboradas em pequenas lojinhas mais organizadas.



Fig. 11 Vista do açude, ao fundo Morro do Trapuá, Tracunhaém/PE, 2016.
Foto: Vanessa Bezerra.

⁷ Dados obtidos a partir de depoimento de funcionário do Sindicato do Trabalhadores da Agricultura Familiar de Tracunhaém em julho de 2016.



Fig. 12 Loja de vasos, potes e objetos cerâmicos no centro de Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 13 Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, centro de Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

A cidade tem uma paisagem agradável, formada por pequenas ladeiras e relevo acidentado. Do alto de algumas ruas se vê a cidade cercada pelos canaviais, já que resta bem pouco das matas nativas. Da entrada, pode ser visto o morro do Trapuá, onde se localiza o extinto engenho de mesmo nome. O Engenho do Trapuá foi instalado no século XVIII e hoje pertence a uma grande usina. Também se observa os dois açudes da cidade, o açude Velho e o açude do Fundão. A cidade é cortada pelo rio de mesmo nome, rio Tracunhaém. (CNFCP, 2010)

Em algumas esquinas, o ar de interior, a sensação de um lugar pacato, fora do tempo; em outras, o carro de som tocando o *funk*, o sertanejo, os ritmos musicais que estão ali se misturando com as sonoridades ditas tradicionais. Percebi na cidade uma profusão de ritmos, sons e cores variadas, de dia escuta-se a cantoria do grupo de mulheres na Igreja do Rosário; de noite, o culto evangélico, ao mesmo tempo o som dos Maracatus, que, em novembro, já prenunciam a chegada do Carnaval.

Na maioria das vezes que estive em Tracunhaém, percorri a pé todo o circuito das oficinas. Na avenida de entrada, encontram-se oficinas com obras de grandes dimensões, como as de Zezinho de Tracunhaém e Manuel e Tambinha. Essa avenida leva para o pequeno centro da cidade, nela é possível ver o açude e o morro do Trapuá, onde funcionou o engenho de mesmo nome. No centro, ao redor da praça Azevedo Marques, localizam-se as duas igrejas, a Matriz de Santo Antônio e a igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Pretos; um pouco mais acima temos o cemitério, que proporciona uma bela vista da cidade.



Fig. 14 Praça Costa Azevedo, ao fundo Igreja Matriz de Santo Antônio, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

A maioria das oficinas e das casas dos artesãos ficam nesse percurso, ao redor das igrejas e da praça. Além dos ceramistas que fazem parte do recorte da pesquisa, a cidade é repleta de pequenas lojinhas e ateliês. A maior e mais distante das olarias que visitei foi a olaria do Baixinha, que fica cerca de dois quilômetros de distância do centro.

As pesquisas quantitativas sobre a atividade artesanal em Tracunhaém são antigas. Em levantamento realizado pelo SEBRAE na década de 1998, são apontados 114 artesãos produzindo diversas categorias de peças, como panelas, fogareiros, vasos e artesanato religiosos. (SEBRAE, 2000). Em outra pesquisa, na área do *design* da UFPE, observa-se que a maioria dos artesãos transita entre diversas categorias e tipos de artesanato. (VERAS, 2005). Os dados do IBGE apontados também falam sobre a importância econômica da cerâmica, porém não fornece dados precisos sobre o número de artesãos que trabalham na cidade. A pesquisa de Ronaldo Santos (2017) aponta a existência de 11 olarias funcionando em Tracunhaém, em cada olaria trabalham de três a quatro artesãos, Santos aponta que alguns artesãos se dividem em mais de uma olaria.



Fig. 15 Exposição de cerâmicas no Centro de artesanato de Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Além das diversas lojas e oficinas por onde caminhei, existe na cidade um Centro de Artesanato de Tracunhaém, onde trabalham coletivamente 38 ceramistas. Nesse local os artesãos fazem e vendem diversos tipos de objetos figurativos. A artesã Noêmia Barbosa da Silva explicou como funciona o trabalho: o Estado fornece o espaço, a água e a energia, e os artesãos, em troca, contribuem com uma porcentagem da venda de suas peças, cuidam da

administração e da limpeza. Noêmia também contou que fazia inúmeras funções, desde limpeza até tesouraria, além de produzir suas bonecas. O local é grande, na entrada ficam expostas as peças e na parte dos fundos ficam as salas onde os artesãos trabalham, preparam o barro e queimam as peças. Segundo pesquisa do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, o centro de artesanato funciona onde ficava o antigo convento da cidade. (CNFCP, 2010)



Fig. 16 Centro de Artesanato de Tracunhaém, Fachada, forno, sala de trabalho, depósito de argila e a artesã Noêmia ao lado de sua florista. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 17 Participantes da corrida na panela se preparando para largada, Tracunhaém/PE, 2014 Foto: Facebook/centro de artesanato.

No dia 19 de março, é feriado em Tracunhaém, pois se comemora o dia do artesão. Noêmia Barbosa contou que nesse dia ocorre uma brincadeira na praça, é a “corrida da panela”: os moradores fazem uma competição, e vence quem consegue correr por mais tempo sem deixar a panela cair. Nas festas de aniversário das crianças, as panelas de barro também têm um papel de divertimento. Em uma brincadeira chamada pinhata, os adultos enchem as panelas com balas e as penduram no quintal para que as crianças batam com um pedaço de madeira até que a panela se quebre e as balas se espalhem pelo chão.

Além do movimento da cerâmica em Tracunhaém, a região da Zona da Mata Norte é conhecida por outros movimentos culturais, como o Maracatu de Rural, as Cirandas e o Cavalo-Marinho. Durante o Carnaval, são montados palcos nas pequenas cidades e os diversos brincantes de Maracatu se apresentam. Tracunhaém tem seus blocos de rua: o Boi da Mãe e o Andaluza. O artesão Ricardo de Maria Amélia é folião e também responsável pelo bloco. Muitos artesãos param suas atividades para ver passar o colorido e a alegria dos Maracatus e dos bonecos de carnaval. A cidade fica em clima de festa, crianças mascaradas brincam pelas ruas, os artesãos não trabalham no carnaval, ou pelo menos param para ver o movimento da cidade ou se afastam para descansar.



Fig. 18 Carnaval em Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 19 Caboclo de Lança, carnaval em Tracunhaém/PE, 2017. Foto Vanessa Bezerra.

Na segunda feira de Carnaval, ocorre um encontro de Maracatus em Nazaré da Mata, município vizinho. Esse encontro é bastante conhecido. Além de se apresentarem nessa cidade, os grupos de brincantes percorrem todas as cidades da região, inclusive Recife. Em pesquisa etnográfica sobre o Carnaval da Zona da Mata, Suiá Chaves (2008) menciona alguns festivais culturais importantes como o Festival Canavial, Festival Tipoia e o Ponto de Cultura Estrela de Ouro. Todos eles têm por princípio incentivar a cultura musical e os mestres regionais, favorecendo encontros e oficinas.

Nesse percurso realizado em Tracunhaém, observou-se que a cidade apresenta vários aspectos culturais. Dentre eles o Carnaval, as festas comemorativas, como as festas de Santo Antônio e São João e os festivais de música. Contudo, podemos observar que a cerâmica ainda é a principal movimentação cultural que tem transformado Tracunhaém. Como foi apontado pelas pesquisadoras do *Reinado da Lua* (1980), o movimento da cerâmica era muito forte nas décadas de 1970 e 1980.

Histórias e memórias de Tracunhaém

As memórias referentes aos povos nativos permearam as conversas com maioria dos artesãos da cidade; cada um, em determinado momento, lembrava algo sobre os índios como ponto de partida. Ou afirmaram que “começou” com os índios ou que sua história “é” a história dos índios. Embora seja difícil fazer essa ponte, entre o distante passado indígena e o presente, esse é tema que fica no imaginário dos tracunhaenses.

O antropólogo Carlos Fausto (2005), em *Os índios antes do Brasil*, dá um panorama da ocupação indígena no século XVI. Segundo mapa apresentado pelo autor (2005), o litoral do Nordeste era ocupado pelos Potiguar, Caetés e Tupinambás. Os Tupinambás se espalhavam do litoral de São Paulo ao Ceará. Fausto também cita a elevada taxa populacional indígena no período colonial, grandes epidemias, capturas e fome que assolaram e massacraram milhares de índios nessa época.

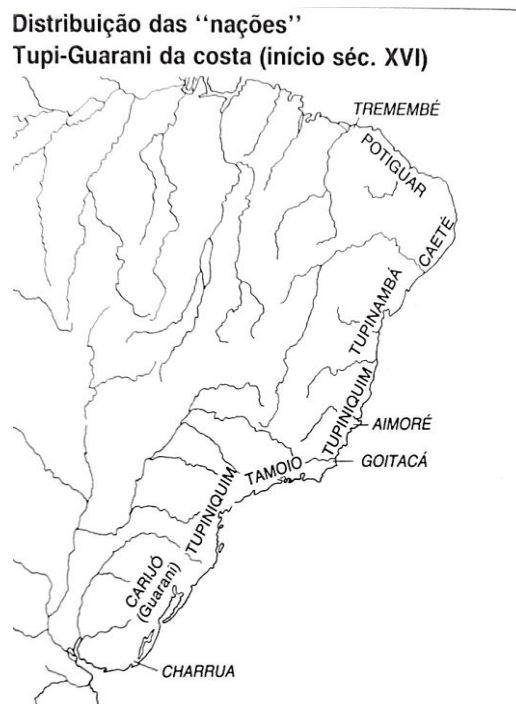


Fig. 20 Mapa da ocupação indígena antes da colonização. Fonte: Dantas, Sampaio, Carvalho, 1992, p.343

Em outros estudos sobre a história do Nordeste, nota-se a presença homogênea dos grupos falantes de línguas Tupi no litoral em contraposição à diversidade de povos do tronco linguístico Jê, que migraram para o agreste e sertão. A região da atual Tracunhaém estaria inserida nessa transição entre a zona de homogeneidade linguística Tupi e da diversidade Jê. O que temos são apenas indícios que aguçam nossa imaginação, dialogam com a pesquisa de campo e aguardam novas pesquisas. Sobre essa ocupação indígena, o etnólogo Kurt Nimuendajú (1883-1945) apontou “(...) oitenta diferentes etnônimos na área do sertão Nordestino em suas faixas de transição para a “zona da mata” a leste – o agreste – e para o cerrado a oeste.” (DANTAS, SAMPAIO, CARVALHO, 1992, p.432).

Não é possível chegar a um dado preciso sobre a ocupação indígena na região; as pesquisas apontam para um possível encontro entre grupos do tronco linguístico Jê, que eram chamados genericamente de Tapuia, e os grupos do tronco linguístico Tupi. Ao pesquisar o nome da cidade, constatou-se que o termo Tracunhaém não aparece nos dicionários mais antigos de línguas Tupi. Contudo, localizou-se um termo que apresenta uma sonoridade próxima ao atual nome da cidade: **Takûare'ê** (etm. – *taquara doce*) (s.) – cana-de-açúcar, planta da família das gramíneas (...) (...) **takûare'ê- ndyba-** canavial. (NAVARRO, 2013, p.459)

Em Clóvis Chiaradia, autor do dicionário mais recente de palavras brasileiras de origem indígena, já se encontra o nome da cidade e uma referência que aponta para panela de formiga.

Tracunhaém 1) cidade e município de PE, Zona do Litoral e Mata **2)** afluente do Goiana, 100Km, PE **3)** Barão do – João Cavalcanti Wanderley **a)** do T.G. taracu – var. de formiga; nhãe – prato, panela; formigueiro (CHIARADIA, 2008, p. 651).

É interessante observar e pensar essas possíveis aproximações entre os significados das palavras e a maneira como o território foi ocupado. As semelhanças nos levam tanto para os feixes de cana-de-açúcar quanto para as panelas de formiga. Tema que poderia ser investigado mais a fundo por estudos que envolvam etnologia e linguística.

Outro fato que me chamou atenção ao caminhar por Tracunhaém foi o comércio de alimentos existente hoje na cidade, pequenas barracas de feiras onde se vendem, principalmente, frutas, raízes, milho e feijões. Gaspar Barléus (1584-1648), cronista do descobrimento, descreve os hábitos alimentares que observou no Nordeste durante o governo de Maurício de

Nassau, apontando ser a mandioca a raiz que se utiliza para produzir farinha, menciona o consumo de alimentos como batata-doce, milho, coco, abacaxi, dentre outras frutas como os caju. A mandioca era o alimento dos menos abastados, já os mais ricos se alimentavam do trigo importado de Portugal. (BARLÉUS, 1940, p.72)

Foram encontradas nas palavras dos próprios moradores da cidade memórias e reminiscências deste passado indígena que ficou t. Diversas vezes durante a pesquisa de campo pronunciou-se que “A história de Tracunhaém é a história dos índios”, que seu nome é de origem indígena e significa “Panela de Formiga” ou “Formigueiro”. Os próprios artesãos comentam sobre as referências indígenas:

Porque na época não tinha... [panelas de alumínio] A gente trabalhava com peça de cozinha, não existia plástico, nem existia alumínio. Então... então a gente trabalhava em torno. Já vinha dos índios, né? Conhece a história de Tracunhaém? É a história dos índios (Mestre Jair, 2016).⁸

O artesão Dinho, filho de Zezinho, também fala das origens da cidade “O início aqui foi com os índios, os índios fazia aquelas panelas, só panela, aí iniciou daí depois dos índios. As pessoas saía com cavalo, com burro pra trocar as peças de barro por comida. (sic) (Dinho de Zezinho, 2016)⁹

Também encontramos algumas citações sobre a cerâmica indígena na obra de Barléus. Ao descrever a vida e os costumes dos índios brasileiros, ele menciona que uma das poucas coisas que os índios possuíam era a cerâmica: “Sem fazer caso de qualquer alfaia, exceto essas redes e copos de beber, a que dão o nome de cabaças, e uns potes de barro, julgam supérfluo possuir qualquer outro traste” (BARLÉUS, 1940, p.132). Em outras passagens do texto, foram encontradas referências aos índios Tapuias e aos potes de barro que utilizavam para cozinhar, os quais faziam parte de sua cultura material. (BARLÉUS, 1940, p.229.

Sabemos que os artesãos oleiros se instalaram na região para fornecer a estrutura necessária para os engenhos de cana-de-açúcar. Muitas das histórias contadas hoje pelos artesãos também fazem referência ao tempo dos engenhos de cana-de-açúcar. Em 1516 o rei Dom Manuel determinou que se começasse a plantar cana e criar engenhos de açúcar na colônia recém-descoberta. Com Duarte Coelho,

⁸ Entrevista com a autora em Tracunhaém em julho de 2016.

⁹ Entrevista com a autora em Tracunhaém em julho de 2016.

primeiro donatário da capitania de Pernambuco, iniciou-se a exploração das matas e do trabalho de populações escravizadas. Ao final do século XVI, foram registrados 140 engenhos apenas na capitania de Pernambuco. As matas nativas da região de Tracunhaém vão dar lugar à ganância conquistadora do colonizador e ao projeto de exploração do homem branco. (STARLING, SCHWARCZ, 2015)

Heloísa Starling e Lilia Schwarcz (2015) apontam que é possível falar em uma “civilização do açúcar”, visto que esta abrange “esferas sociais, econômicas e culturais”, sendo o açúcar não apenas um produto, mas também um produtor das relações econômicas, das regras sociais, dos códigos estabelecidos naquela sociedade. “Ocupar, explorar e lucrar” foram as ações que direcionaram o processo de colonização no território brasileiro. A vida girava em torno do engenho, da cana e da Igreja. Pouco a pouco, essas instituições foram tomando conta da região litorânea e rumando “terra adentro”, pois além dos engenhos da capital também se instalaram os engenhos mais pobres nas regiões de mata. “Os códigos desta civilização serão alicerçados em uma sociedade escravocrata”. As autoras ainda afirmam que a boa conduta da nobreza era ser possuidora de um engenho, escravos e agregados, estando, portanto, o trabalho braçal e os trabalhos manuais relegados aos escravos e subalternos (STARLING E SCHWARCZ, 2015, p.73).

Um dos mais antigos documentos encontrados no acervo da FUNDAJ nos mostra essa condição socioeconômica. No livro de notas do Barão de Tracunhaém (1819-1891), foram registrados dados sobre transações comerciais, empréstimos, registros de bens, casamentos, óbitos e o cotidiano da propriedade que pertencia ao barão. Todos os bens materiais, objetos e pessoas que estavam sob sua proteção eram registrados nesse livro. “Os títulos de barão, que foram sendo aceitos pelos senhores mais arrogantes e até procurados mais vaidosos, salpicaram de baronatos as terras do massapê” (FREYRE, 1963, p.12).

É comum essa questão da pobreza ser repetida e reproduzida sem ser questionada. Temo aqui que este discurso pejorativo se associe à imagem do Nordeste, sem que se compreenda suas causas. Devemos saber, portanto, que ela não é inerente àquelas populações. Como autores e produtores de conhecimento, devemos cuidar para não reproduzir o estereótipo da condição de pobreza do Nordeste, mas pensá-la como fruto de um processo produzido historicamente. Quando perguntado sobre a questão econômica, o artesão Ricardo de Maria Amélia afirma que:

É porque antigamente a turma tinha muito sítio né, a turma plantava, e assim o senhor de engenho é muito mau, ele foi pegando esse pessoal que tinha sítio...foi comprando o sítio, aí foi entrando a cana...não tem mais passarinho...hoje é cana... cana... cana...cana pobreza muito grande. E hoje a cana de açúcar é muito forte, e onde tem cana só tem pobreza, só quem ganha

dinheiro é o senhor de engenho, né? É muito complicado, muito complicado mesmo. Porque antigamente vamos no sítio de fulano de tal...aí tinha aquele sítio que a gente já conhecia, aí chegou o filho de fulano, junta umas mangas, umas frutas pra levar...hoje não tem mais aquilo não...não tem mais isso mais...é chato né? Triste (Ricardo de Maria Amélia, 2016).¹⁰

Observando a fala do artesão, parece que havia ali um modo de vida autóctone, onde as famílias viviam em condições diferentes, pois havia fartura de alimentos, o ecossistema ainda não estava tão degradado. A “maldade do senhor de engenho” é a personificação do modo de produção capitalista. O que nos faz pensar sobre como esse estado de pobreza não é “natural”, mas sim fruto de um processo de exploração.

Josué de Castro (1963), em *Geografia da Fome, divide* o Brasil em sub-regiões e aponta os aspectos que levaram ao problema da fome e da desnutrição. A Zona da Mata é chamada por Castro de “Nordeste Açucareiro”. Para Castro a principal causa da fome da subnutrição na região é a implantação da monocultura da cana, o modo como o solo foi explorado pelo colonizador. Sendo a cana responsável pela “dramática experiência sociológica” e pela “consequência funesta” (CASTRO, 1963, p.131, p.148). Vejam-se suas palavras:

Já afirmou alguém, com razão, que a exploração da cana-de-açúcar se processa num regime de autofagia: a cana devora tudo em torno de si, engolindo terras e mais terras, consumindo o humo do solo, aniquilando as pequenas culturas indefesas e o próprio capital humano, do qual sua cultura tira toda a vida (CASTRO, 1963, p.137).

Temos aqui um panorama geral do processo de formação de Tracunhaém, no qual os códigos e as maneiras de se relacionar eram ditados por essa “civilização do açúcar”, no qual as riquezas produzidas eram utilizadas para sustentar uma minoria. A elite do massapê, que tomava gosto pelas coisas finas da Europa, os chás ingleses, a música erudita. As mesas do Nordeste do massapê eram colocadas não com púcaros e tigelas daquele barro grosso e rústico, mas de finas porcelanas chinesas. Gilberto Freyre (2009) escreveu sobre o comportamento dos novos ricos, os viscondes e barões que faziam questão de ostentar em suas mesas as delicadas louças da China, e depois as louças brasonadas vindas da Europa.

¹⁰ Entrevistado pela autora em julho de 2016.

Origens indígenas e ibéricas na cerâmica de Tracunhaém.

Podemos apontar semelhanças entre os processos de modelagem dos povos nativos e processo de modelagem dos portugueses. Se pensarmos a partir da tese de Canclini (2008) afirmaremos que a cerâmica produzida em Tracunhaém é um “híbrido” que surge a partir de uma cerâmica de origem indígena e de origem ibérica. Hoje estas técnicas e formas de modelagem se transformaram, não são nem uma coisa nem outra, são a cerâmica de Tracunhaém.

Se voltarmos nosso olhar para outras comunidades produtoras de artesanato, veremos que a matriz indígena está presente em muitas delas, visto que é uma das bases de aprendizado que foi se transformando e incorporando novas formas. No livro *Noivas da Seca, A Cerâmica Popular do Vale do Jequitinhonha*, de Lalada Dalglisch (2006), ficam claras a importância e a presença desse saber indígena na arte popular brasileira. A autora ressalta a importância desses saberes, afirmando ter sido a principal base do conhecimento na maioria das comunidades no interior do Brasil.

Em algumas regiões esses saberes e modos de fazer continuam vivos, se transferindo de mãos e mãos, em outras se dissolvem, desaparecem ou se transformam em outras práticas. Lélia Coelho Frota também aponta para o mesmo fato, afirmando que em muitas comunidades do Brasil havia mulheres que faziam cerâmicas, conhecidas como “loiceiras” ou “paneleiras”. (FROTA, 1998). Dalglisch (2006) destaca a presença das mulheres na cerâmica, a modelagem indígena em quase todo o Brasil foi uma atividade prioritariamente feminina, diferente da cerâmica trazida pelo colonizador, que em geral era feita por homens.

Em Tracunhaém pude observar que algumas mulheres ainda mantêm esses saberes, modelando de forma manual as panelas de barro. Entretanto, dentro do recorte desta pesquisa, apenas duas mulheres ainda fazem manualmente panelas de barro; Helena, esposa de Mestre Jair e Berenice, viúva de Mestre Amaro. Sobre isso, Helena Souza revelou:

(...). Eu tentei, [aprender cerâmica de torno] quando ele saía do torno eu ia tentar fazer, mas eu não conseguia, conseguia fazer na mão. Aí a vó dele dizia “é porque tu é índia”, porque o que eu fazia eu fazia na mão. Eu queria aprender no torno, né? É porque os índios não fazia no torno não, não sabia. (sic) (Helena Souza, 2016)¹¹

¹¹ Entrevista com a autora em Tracunhaém em julho de 2016.

Ou seja, a partir deste depoimento, confirma-se o que Dalglish (2006) nos diz sobre a cerâmica do Vale do Jequitinhonha: “Em nenhuma das comunidades pesquisadas no Vale observou-se o uso do torno para a fabricação da cerâmica; este que chegou ao Brasil pelas mãos do colonizador português, não teve nenhuma aceitação entre as mulheres ceramistas.” (DALGLISH, 2006, p.40)

Se formos estabelecer uma relação com todas as comunidades artesanais que carregam algum saber dos povos nativos, pensando apenas no caso da cerâmica, os exemplos são muitos e precisaríamos de uma nova pesquisa. Vejamos apenas alguns exemplos: Mestre Vitalino, filho de paneleiras; Dona Isabel Mendes da Cunha, importante artesã do Vale do Jequitinhonha, filha de paneleira. (DALGLISH, 2006). As comunidades de Goiabeiras, no Espírito Santo; A comunidade do Candeal, no norte de Minas Gerais e essa lista poderia ser ainda maior (LIMA, 2012). Sobre a comunidade de ceramistas de Alto do Moura, por exemplo, onde trabalhou Mestre Vitalino, sabemos que era ocupada pelos índios Cariri. (VITORINO, 2013) No Vale do Jequitinhonha, Dalglish (2006) aponta a cerâmica dos índios Maxakali como das bases de aprendizado da comunidade.

A matriz indígena utiliza a técnica do acordelado, também conhecida como técnica da “cobrinha” “pavio” ou “rolinho”, em que cordões de argila são sobrepostos e unidos e, a partir deles, constrói-se a forma do pote. As variações vão se estruturando na maneira como fazem o acabamento, as bordas, como pintam e decoram as peças. (DALGLISH, 2006, p.37)

Na próxima sequência de imagens vemos o processo de modelagem da etnia Tukuna registrado na década de 1979. A sequência inicia-se com a coleta e preparo do barro, a modelagem por acordelado e a queima em fogueira. De todos estes processos o que ainda se encontra em Tracunhaém é a modelagem por acordelado, visto que a coleta do barro, preparo, e a queima são realizadas a partir das técnicas portuguesas.



Fig. 21 Quadro com processo de coleta, preparo do barro, modelagem por acordelado e queima da etnia Tukuna. Belém, 1979. Fonte: Lima, 1986, p.179.

A chegada dos colonizadores imprimiu novos códigos sociais, econômicos e culturais. No que se refere ao campo da produção artesanal, a principal mudança de ordem técnica que ocorreu foi a chegada do torno, conhecido como a roda do oleiro. Além de trazer novas formas e modos completamente distintos do fazer artesanal, o torno trazido pelo colonizador representou uma nova organização do trabalho. No caso de Tracunhaém, os portugueses trouxeram não apenas o torno e a modelagem, mas a maneira de coletar, armazenar, preparar o barro, modelá-lo e queimá-lo. Portanto, a cerâmica portuguesa também tem papel importante na formação do artesanato de Tracunhaém.

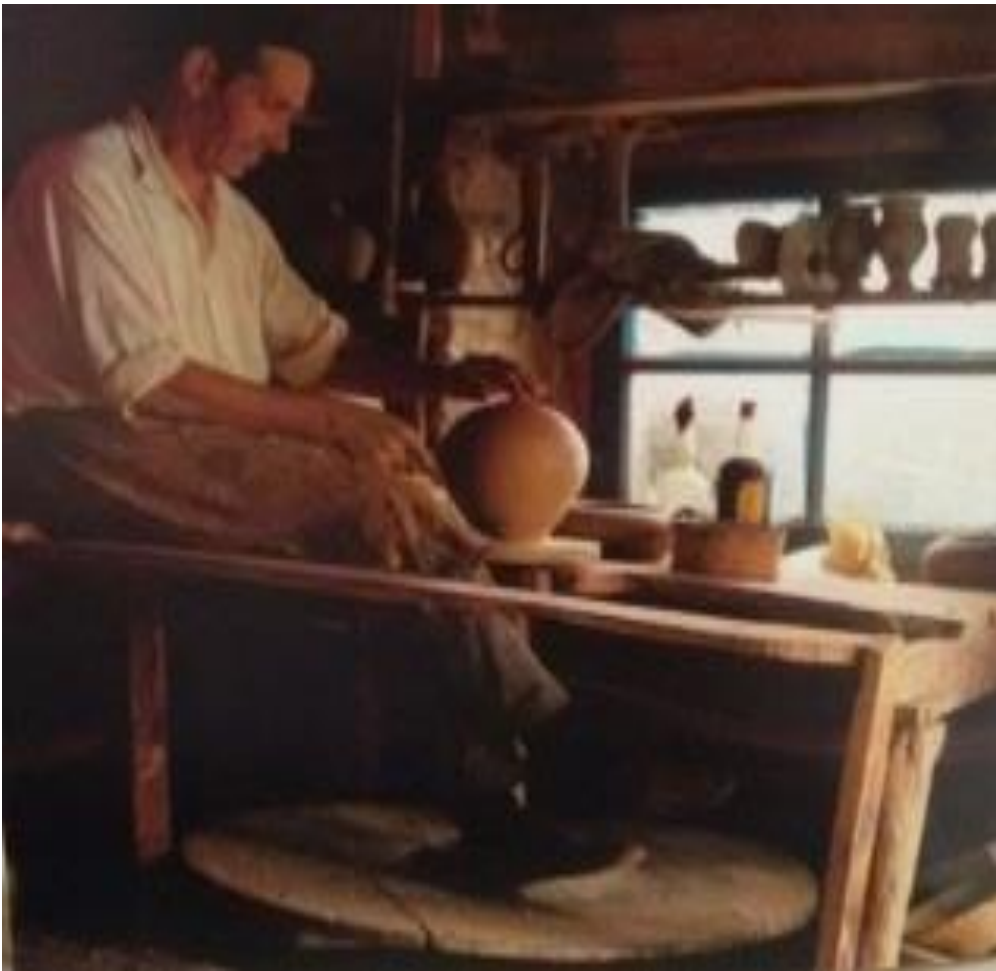


Fig. 22 Oleiro trabalhando em torno de madeira no interior da Espanha, década de 1970. Fonte: Llorens Artigas, 1970, p.18.



Fig. 23 Quadro com processos de coleta, preparo do barro e modelagem em torno de oleiro no interior da Espanha, década de 1970. Fonte: Llorens Artigas, 1970, p.75.

Muitas das formas artesanais que se encontram vivas nas tradições orais pernambucanas são originárias, nas palavras de Antônio Nóbrega¹², das “classes subalternas portuguesas”. A partir de antigos estudos de Fernando de Castro Pires de Lima (1961) em Portugal, foi possível observar muitas semelhanças entre os objetos artesanais produzidos pelas comunidades rurais dos dois países. A arte popular portuguesa também aparece em técnicas como tecelagem, produção de ex-votos, pinturas religiosas, danças, literatura de cordel, esculturas figurativas e brinquedos de madeira.

Em outra antiga pesquisa de José Queirós (1948), foi apontada a amplitude e abundância das pequenas famílias produtoras de cerâmica em Portugal. Esse autor catalogou centenas de oficinas que se espalhavam pelo país, produzindo tanto louças brancas quanto coloridas, como as louças mais simples de barro vermelho. Essas pequenas oficinas eram registradas com os

¹² Antônio Nobrega falou sobre a cultura popular no Colóquio Repensar o Nordeste, promovido pelo Instituto de Estudo Brasileiros no (IEB-USP) no dia 28/11/2016.

nomes ou sobrenomes de seus proprietários. Desse modo, vemos que o colonizador trouxe formas de organização e modos de fazer artesanais que eram praticados há séculos na Europa.

Os registros e documentos sobre a olaria em Pernambuco são escassos. Em estudo de Johana Martha Kopte (1979), encontramos breves informações sobre as olarias em Tracunhaém. Em Pernambuco destacou-se a presença de olarias no Bairro Dois Irmãos, em Recife, em Vitória de Santo Antão e Tracunhaém, onde foram contabilizadas dez olarias que produziam tijolos, telhas, louças e filtros de barro. Cysneros e Passos (1974) também apontam a produção de potes, jarras, pratos e panelas em Tracunhaém.

Pisando no barro, os processos da cerâmica em Tracunhaém



Fig. 24 Depósito de barro da Família de Amaro e de da olaria de Mestre Da Hora, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.

A relação com a matéria-prima é o primeiro aprendizado de um ceramista, não é uma matéria-prima “qualquer”, mas uma matéria “primordial” e elementar. Nas comunidades espalhadas pelo interior de Brasil, vemos que cada uma delas se dedica a um material específico, seja o couro, a madeira, os fios, a palha, as folhas de flandres. Em Tracunhaém o barro é a matéria-prima que dá forma e vida ao artesanato.

Tocar o barro provoca sensações profundas, quase inexplicáveis, difíceis de serem traduzidas em palavras. É a partir dessas sensações provocadas pelo barro que somos “escolhidos” ou não a trabalhar com ele. É um material especialmente provocador. Tendo a capacidade de ganhar formas, de ser maleável como sua principal característica. O que designamos aqui como plasticidade, tendo o barro, no processo de queima, a capacidade de transformar-se de material mutável em imutável.

O conhecimento sobre a matéria-prima é o primeiro passo para a formação de qualquer artesão ceramista. A coleta do barro era realizada em Tracunhaém, entretanto, como a ocupação do território e esgotamento de jazidas os artesãos passaram a comprar o barro de outras localidades, geralmente da Paraíba. Todos os artesãos que possuem o próprio forno também guardam e tratam o próprio barro.

Em Tracunhaém, na maioria das oficinas, casas e ateliês, os artesãos têm seu próprio depósito de barro; alguns são grandes valas onde se guarda o barro para maturação. Nenhum artesão participante da pesquisa compra o barro já processado e embalado. Todos o preparam, geralmente com o auxílio de outro artesão. Esse mesmo artesão presta serviços em outras olarias e também domina os processos de modelagem e queima; muitas vezes ele ajuda em mais de uma função e transita entre diversas olarias e ateliês.

É preciso conhecer suas virtudes e suas especificidades, saber dosá-las e dar o “tempero¹³”. As ceramistas indígenas coletam e temperam seu próprio barro com cinzas de árvores, em Tracunhaém, muitos artesãos temperam o barro com areia ou com argilas de consistências diferentes.

É interessante observar que os artesãos de Tracunhaém têm uma forma diferente de lidar com esse conhecimento sobre o barro. Eles aprenderam a lidar com as especificidades do barro. Existe um tratamento e um barro ideal para cada tipo de peça. Mestre Da Hora¹⁴ explica que o barro para modelar uma panela que vai ao fogo não pode ser o mesmo de um filtro ou um pote para água. Sua composição vai determinar a porosidade da peça e a sua resistência ao fogo. O barro utilizado para as esculturas é diferente do barro dos oleiros. Portanto, com o passar do tempo, os artesãos foram aprendendo a dosar o barro com areia ou misturar o barro mais macio com o mais quebradiço. Um barro que tenha muita plasticidade, ou seja, muito macio, geralmente retrai¹⁵ demais no momento da queima; dessa forma, a peça racha facilmente. Os artesãos sabem diferenciar na prática os diferentes tipos de argila e sua utilização correta.

Além do conhecimento sobre as características e virtudes do barro, há um outro componente: a força, a parte de preparo da matéria-prima que exige grande energia. Atualmente, os artesãos utilizam a força do próprio corpo para retirar as impurezas e deixar o barro homogêneo para iniciar a modelagem. Depois de ser descarregado no

¹³ Geralmente o barro precisa ser acrescido de outros materiais, como areia, cinzas ou outros minerais para que a cerâmica atinja o resultado esperado, essas misturas são denominadas de tempero.

¹⁴ Depoimento coletado pela autora em novembro de 2016.

¹⁵ Na cerâmica reconhecemos a especificidade do barro dependendo da capacidade de retração do barro após a queima. Existem argilas que encolhem bastante depois da queima, pois toda água e matéria orgânica saem da peça. As argilas podem retrair de 10% a 30% durante a queima. Por isso os artesãos precisam conhecer bem as características do material que trabalham.

depósito, o barro é batido e quebrado em pedaços menores, depois vai sendo molhado, até que no fim permanece “descansando”.

Nesse processo de amassar o barro, primeiro os ceramistas trabalham com os pés, colocando o barro no chão da própria oficina, que é de cimento poroso e absorve a umidade. O artesão Manuel, que trabalha com Fernando de Zezinho, demonstrou o procedimento: primeiro deixa o barro bastante tempo na água, depois corta com uma enxada, joga no chão uma terra seca bem fininha para o barro não grudar no cimento, em seguida vai levando grandes quantidades e começa a pisar. Os movimentos partem sempre do meio para fora, seus passos seguem um ritmo, como se fosse uma dança.



Fig. 25 Quadro com processo de preparo barro no ateliê de Fernando de Zezinho Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.

Os artesãos das oficinas maiores trabalham com ajudantes que fazem essa parte. Tais ajudantes aparecem nos registros mais antigos sobre Tracunhaém sob o nome de “catadores de barro”. Muitos artesãos que hoje têm seu próprio forno começaram o aprendizado realizando o serviço de catadores de barro nas olarias.

No Nordeste, o termo massapê designa esta terra gorda, ou seja, argilosa, que foi muito utilizada não só para plantar cana-de-açúcar, mas também para a produção de cerâmica. Como relatam os artesãos mais velhos, o barro em Tracunhaém sempre foi um material abundante. Pelo que ouvimos nos depoimentos, é possível calcular que até meados do século XX os artesãos coletavam seu próprio barro. No entanto com os seguidos anos de retirada de barro as jazidas acabaram se esgotando, e também a ocupação dos espaços foi se modificando com a ocupação do solo para outras finalidades, como agricultura e lavoura de cana.

Atualmente, nos ateliês dos grandes centros comerciais, os ceramistas quase não participam desse processo. Temos visto que o domínio e conhecimento sobre a matéria-prima tem se tornado cada vez menor. Compra-se o pacote de argila e não se sabe a sua procedência nem o processo pelo qual passou para que chegasse naquele estado físico. Se por um lado o trabalho é facilitado e adequado a outro modo de vida, por outro se perde a noção de processo como um todo, que é justamente o que percebemos ainda ser do domínio dos artesãos de Tracunhaém.

Saramago nos lembra que barro não é uma matéria como qualquer outra, “A diferença está em que o barro é como as pessoas, precisa de que o tratem bem (...)” (SARAMAGO, 2010, p.33), e assim trabalham os artesãos em Tracunhaém. Antes de qualquer etapa de modelagem, vem o processo de amassar o barro.

Modelagem, o gesto das mãos



Fig. 26 Artesão amassando barro no ateliê de Dinho de Zezinho, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.

Primeiro, o peso do corpo e a força dos pés, em seguida a força das mãos e dos braços finalizam a homogeneização do barro. Depois disso, o gesto, a sensibilidade e a delicadeza das mãos podem fluir. Em seguida, os bolos de argila são levados para a bancada onde o trabalho é finalizado. Quanto mais cuidado e dedicação ao preparo do barro melhor a textura final e adequação do barro para a modelagem.

A modelagem de cavalinhos e bichinhos de barro foi a principal “escola” de cerâmica dos artistas que viveram em comunidades no interior de país. Somaram-se a ela os conhecimentos que já vinham de seus antepassados. Esses conhecimentos geralmente vinham das mãos das mães e avós paneleiras ou de seus pais e avós oleiros.

Na pesquisa de Dalglish (2006) sobre a ceramista Dona Isabel Mendes da Cunha é destacado o processo de modelagem desenvolvido inicialmente como uma brincadeira de criança. A artesã quando criança modelava pequenas bonecas de barro e escondia dentro dos potes que a mãe colocava para queimar no forno. Após muitos anos de modelagem o trabalho de Dona Isabel deu início a uma tradição de figuras femininas na região do Vale do Jequitinhonha.

Podemos pensar que existem duas matrizes técnicas principais, a modelagem manual e a cerâmica feita em torno de oleiro. A partir dessas matrizes, outras maneiras de construir objetos foram sendo desenvolvidas. Assim, os artesãos que trabalham com a chamada “cerâmica figurativa” criaram formas híbridas de construção de objetos. A princípio, poderíamos estabelecer categorias e registrar inúmeros processos técnicos para pensar a cerâmica figurativa.



Fig. 27 Maria Amélia modelando corpo da peça, Tracunhaém/PE, 2002. Foto: www.cultura.pe.gov.br/



Fig. 28 Dinho de Zezinho modelando corpo de escultura, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Os artesãos recorrem a diferentes técnicas de acordo com suas necessidades, alguns se estabelecem mais no torno ou mais na produção manual, outros utilizam A construção de uma figura de barro pode se dar a partir de um bloco maciço de argila, que vai sendo desbastado e modelado. Ou a partir do acordelado, onde a peça vai aos poucos sendo erguida e que também pode ser construída a partir da união entre peças modeladas no torno e peças vindas das formas de gesso. Por isso, não podemos criar uma categoria estanque para afirmar como são os processos de modelagem de objetos cerâmicos. Se no início modelavam bichinhos e cavalinhos de forma intuitiva, os artesãos foram percebendo desafios técnicos à medida que seus trabalhos foram se tornando maiores e a mais complexos.

Desbastar um bloco maciço e depois torná-lo oco, erguer uma peça a partir do acordelado, ou emendar partes a partir de um molde de gesso são as principais etapas dos artesãos de Tracunhaém. Veremos nos capítulos seguintes que cada ateliê foi buscando as formas de modelagem adequadas ao trabalho que faziam. Nas imagens, estão os principais processos de modelagem. No primeiro, a modelagem de Maria Amélia, que desenvolve sua figura já oca; no segundo, Dinho, que trabalha com o bloco maciço, e Fernando que utiliza moldes de gesso na modelagem de pinhas. Essas etapas serão explicadas de forma mais detalhada no quarto capítulo.

O torno de oleiro gira em Tracunhaém



Fig. 29 Artesão Tibúrcio modelando pequenos potinhos de barro em seu torno, ao lado detalhe da modelagem. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Sentado ao torno, Mestre Jair conta sua história e explica que em Tracunhaém todos os artesãos que fazem cerâmica utilitária trabalham no torno de oleiro. Esse simples equipamento no qual o artesão está trabalhando é a ferramenta mais antiga, simples e utilizada pelos oleiros. É constituído por duas rodas de madeiras unidas por um eixo, o torno utilizado em Tracunhaém é o mesmo utilizado em comunidades no interior de Portugal e da Espanha observadas em Artigas (1970). O artesão fica sentado, e, girando a roda inferior com seus pés, transfere o movimento para a roda de cima, onde é colocada a argila.

A imagem acima nos mostra o artesão Tibúrcio modelando pequenos potinhos em seu torno. Em Tracunhaém, os artesãos colocam uma grande quantidade de argila no centro do disco e, a partir dessa grande massa, modelam peça por peça. Essa maneira de modelar no torno é particular: em outras culturas e escolas de cerâmica, o artesão coloca no disco apenas a quantidade certa para fazer uma única peça. Em um pedaço de tábua adjacente, Tibúrcio ia colocando os pequenos potinhos recém-modelados.

O desenho esquemático demonstra um modelo bem simples de torno, a partir do qual se desenvolveram outros tipos do equipamento. O torno é um instrumento fascinante, hipnótico; a argila gira em um disco de madeira, os braços precisam conter a força do barro, que tende a se expandir para além do disco; as mãos molhadas, como numa dança, modelam e dão variadas

possibilidades de formas ao bolo de argila que está no centro. É um mecanismo de puro movimento, sendo a linguagem escrita muito limitada para descrevê-lo. O torno permite a criação de peças com formas circulares e ovaladas, em um processo mais rápido, além de propiciar maior uniformidade na espessura das peças. Entretanto não se pode pensar que as formas desenvolvidas a partir dessa ferramenta são padronizadas ou massificadas. As culturas de cada região desenvolveram diferentes formas para a utilização do torno, o que torna esse equipamento ainda mais interessante.

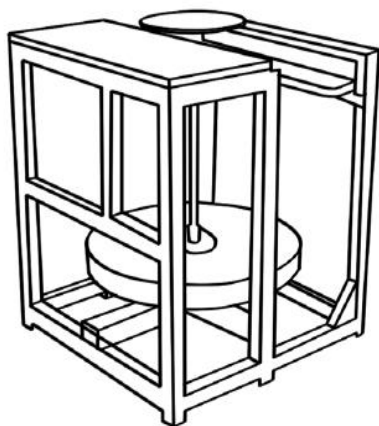


Fig. 30 Desenho esquemático do torno manual. Fonte: Costa, 2016, p.36.

mais interessante.

Acredita-se que sua origem remonta à Idade do

Bronze, já aparecendo registros no Egito Antigo e Mesopotâmia (LEACH, 1973), tendo se espalhado em seguida pelo mundo e ganhado variações tanto em sua estrutura como em sua forma de modelar. Analisando as fotografias da publicação de José Llorenes Artigas (1970), autor que estuda as diversas comunidades ceramistas no interior da Espanha, podemos observar a semelhança tanto do torno quanto dos modos de preparar e pisar o barro.

Pensando no torno de oleiro como uma importante ferramenta, podemos encontrar eco nas palavras do filósofo Henri Focillon (1983), argumentando sobre a relação que os homens desenvolveram e criaram com as ferramentas ao longo do tempo. Desse modo, é possível pensar o torno como uma ferramenta que, ao longo de milênios, estabeleceu fortes laços de “amizade” com toda a humanidade, pois se espalhou pelo mundo. Apesar de ser o mesmo equipamento, não existe um único modo de criar as formas no torno, as diferenças são sutis e variam conforme a sua origem. Por exemplo, o sentido para o qual a roda gira, os gestos, as formas de segurar, de medir, a quantidade de argila que se coloca sobre a placa, o formato final, a espessura das peças e assim por diante.

Mestre Amaro de Tracunhaém, por exemplo, revelou em pesquisa na CNRC (1975) que seu primeiro torno foi comprado com a ajuda de sua mãe. Para Amaro, seu torno era um valioso objeto do qual ele jamais teria coragem de se desfazer. Ia arrumando e remendando seu torno a cada pedacinho da madeira que se desfazia.

Fornos, o sopro vitalizador do fogo

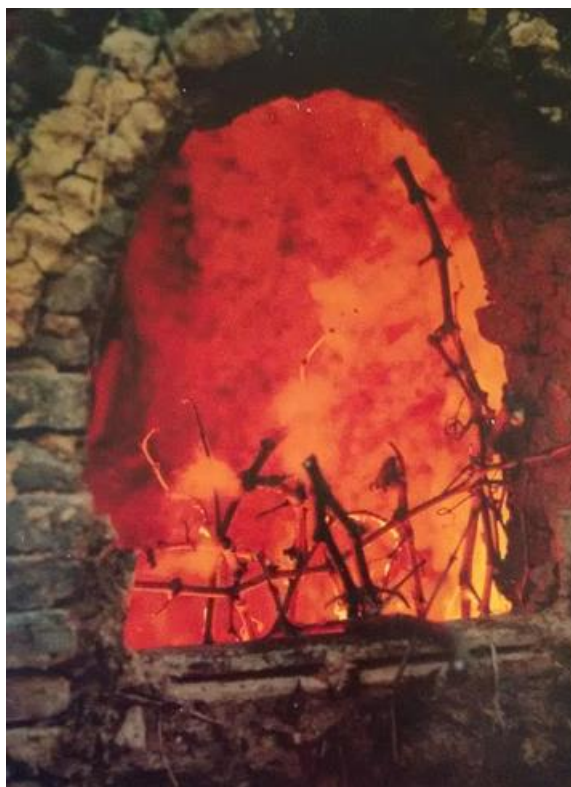


Fig. 31 Queima no forno de Mestra da Hora. Foto: Artigas, 1970, p.17.

Assim como no livro do Gênesis, Deus fez o homem do pó da terra e lhe deu vida através de um sopro divino, o fogo é o sopro que dá alma à cerâmica. Saramago cria uma linda associação do fogo com o “sopro ventilador” a partir do qual Deus dá vida aos homens. Como nós seríamos incapazes de atingir esses poderes, os deuses nos emprestaram o fogo, para que pudéssemos transformar as coisas ao nosso redor. Em alguns mitos, o fogo foi roubado; em outros, foi emprestado:

Conta-se que nos tempos antigos houve um deus que decidiu modelar um homem com o barro da terra que antes havia criado, e logo, para que ele tivesse respiração e vida, lhe deu um sopro nas narinas. Alguns espíritos contumazes e negativos ensinam à boca pequena, quando não ousam proclamá-lo com escândalo, que, depois daquele acto criativo supremo, o tal deus não voltou nunca mais a dedicar-se às artes da olaria. O assunto, pela transcendência de que se reveste, é sério demais para que o tratemos simplesmente, exige ponderação, muita imparcialidade, mito espírito objetivo. É um fato histórico que o trabalho de modelagem, a partir daquele memorável dia, deixou de ser um atributo exclusivo do criador para passar à incipiente competência das

criaturas, as quais, escusado seria dizer, não estão apetrechadas de suficiente sopro ventilador. O resultado foi ter-se assinado ao fogo a responsabilidade de todas as operações subsidiárias capazes de dar, tanto pela cor como pelo brilho, e até mesmo pelo som, uma razoável semelhança de coisa viva a quanto viesse a sair dos fornos. (...) (SARAMAGO, 2010, p.182)

Ao calor do fogo se atribui essa virtude da transformação. O fogo está presente em muitas mitologias. Betty Mindlin (2002) afirma que entre os Jê há uma versão de que os homens não conheciam o fogo e entraram na casa da onça para roubá-lo. Antes disso, os homens e mulheres comiam apenas comidas cruas. Focillon (1983) não nos deixa esquecer de que a descoberta do fogo é fruto dessa atividade humana, em que as mãos são primordiais. No mesmo patamar da descoberta do fogo, estão a roda, o machado e o torno de oleiro.

A queima é um momento especial na arte da cerâmica, é o momento em que tudo se completa, quando o ciclo da alquimia se fecha e as sensações de alegria ou de frustração tomam conta do ceramista. O “sopro ventilador” dá vida às peças. Este sopro, tanto dá vida quanto a retira, pois nesse delicado momento, as peças também podem se quebrar. Desse modo, o ceramista tem de aprender a trabalhar com o barro, mas também com o fogo, para que a energia colocada em suas peças não seja demasiadamente forte nem fraca. Aliás, em o todo momento, a cerâmica requer um equilíbrio entre o forte e o fraco, entre a delicadeza e a suavidade. O barro não pode ser muito “forte” nem muito “fraco”, categoria já conhecida pelos ceramistas locais.

Em Tracunhaém as queimas são realizadas em antigos fornos a lenha. Quanto mais antigo o forno melhor, mais ele aquece e mantém a temperatura; assim como as panelas velhas, os fornos velhos são os melhores. “Quanto mais velho for o forno, mais bem queimadas serão as peças. Isso se deve ao fato de as paredes já estarem secas e bastante refratárias, permitindo uma queima mais rápida e homogênea” (DALGLISH, 2006, p.52)

Abaixo, vemos dois dos principais tipos de fornos na cidade. O forno aberto, geralmente utilizado por artesãos que produzem as panelas, é denominado forno Caieira. Já o forno com a cúpula fechada, encontrado em oficinas que fazem grandes produções ou que queimam peças maiores, é denominado forno Capela.



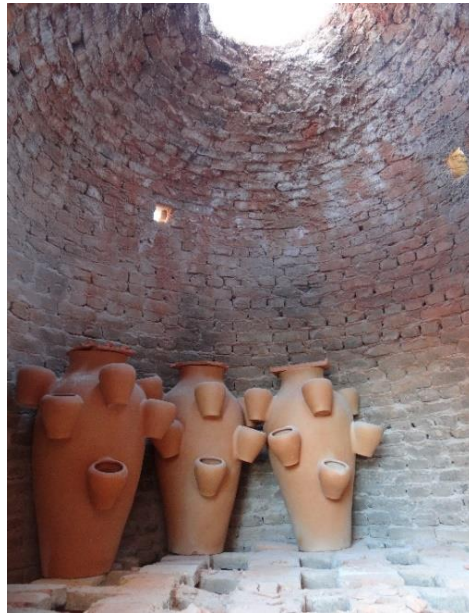
Fig. 32 Forno da olaria de Mestre Da Hora. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 33 Forno de Dinho de Zezinho. Esculturas de Reis Magos no interior do forno. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 34 Forno de Manual e Tambinha, ao lado parte interior do forno. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Como na maioria das famílias de oleiros, o forno é sempre uma herança de família. Os pais deixam para os filhos e netos, que vão restaurando e trocando os tijolos que já não suportam mais o aquecimento e esfriamento. Todas as oficinas percorridas durante a pesquisa utilizam queima em forno a lenha. Dalglish (2006) afirma que os fornos de tijolos utilizados em toda América Latina foram trazidos pelos europeus e apresentam estruturas semelhantes, podendo ter cúpulas abertas ou fechadas. No Vale do Jequitinhonha, utiliza-se o forno aberto semelhante ao forno Caieira.

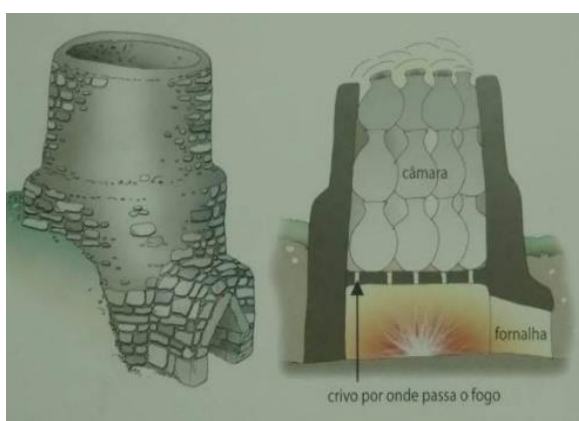


Fig. 35 Ilustração esquemática de Dalglish do modelo de forno mais utilizado na América Latina. Fonte: Dalglish, 2006.

Na ilustração acima, vemos o funcionamento do forno aberto. As peças são colocadas por cima e os próprios cacos da cerâmica cobrem as peças. Na parte debaixo do forno, fica a fornalha. Em Tracunhaém os fornos de cúpula aberta são utilizados por oleiros que trabalham com peças menores, geralmente peças utilitárias. Essas peças são utilizadas como cobertura do forno e também funcionam como um termômetro e indicador de que as peças já estão cozidas no seu interior.

Em Tracunhaém os fornos de cúpula fechada são utilizados pelos artesãos que fazem peças de dimensões maiores ou produzem grandes quantidades de peças. As famílias de Nuca e Zezinho utilizam esse tipo de forno. Os ateliês de Manuel e Tambinha, que fazem peças com mais de um metro de altura, também utilizam esses grandes fornos. A estrutura da queima é parecida: o forno é alimentado por duas bocas na parte de baixo.

A principal diferença do forno de cúpula fechada é o fechamento da entrada do forno. Enquanto os fornos abertos simplesmente são cobertos com cacos e peças quebradas, a entrada dos fornos de cúpula é fechada com tijolos e barro a cada queima.

Além dos fornos apresentados, verificou-se em Tracunhaém a existência de um forno de improvisado, que é montado rapidamente e desmontado de acordo com a necessidade dos artesãos. O artesão Vinícius, filho de Mestre Nuca, montou um forno emergencial para entregar uma encomenda. É comum os artesãos precisarem entregar uma peça antes de suas fornadas

estarem completas. Quando isso acontece, eles levam as cerâmicas ainda cruas em artesãos que já estejam realizando uma queima.

Nesse caso, Vinícius montou o forno no atelier de Fernando de Zezinho, pois o forno de Fernando também é grande e ainda não estava completo. Os dois artesãos se uniram para essa queima. Vinícius explicou que o forno era chamado de “bodinho”. Nas imagens abaixo, vemos o forno, que é montado especificamente para momentos de necessidade. Os tijolos são empilhados no local da queima, são rebocados sem muito cuidado, pois ao final serão desmontados. Em vários ateliês e olarias que utilizam fornos grandes foram encontrados fornos pequenos, montado de improviso, para queimas emergenciais.



Fig. 36 Forno bodinho, montado no ateliê de Fernando de Zezinho, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 37 Mestre Jair trabalhando em seu torno, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Para que uma queima seja boa, é necessário que esta seja lenta. A primeira fase é chamada pelos artesãos de “esquento”; nas primeiras horas, deve-se utilizar uma lenha grossa que queime vagarosamente. Nesta etapa inicial, a lenha fica do lado de fora da boca do forno. Aos poucos, conforme o calor aumenta, a brasa é colocada para dentro do forno. Leva-se de 10 a 12 horas na etapa de “esquento” ou “esquento”, depois vem a etapa que os artesãos chamam de “caldear”, isto é, quando o fogo aumenta e termina subindo por entre as peças. Essa etapa dura mais quatro ou cinco horas. Severina Batista (1933-1981) contou para o *Reinado da Lua* (1980) sua experiência com as queimas:

(...) O povo diz que quebra [as peças no forno] por força da lua, mas pra mim é a dosagem. Já quebrei muito, mas agora acertei. O barro tem que queimar mais de doze horas. Tem que saber controlar o esquento e o caldear. Pra começar, o fogo fica do lado de fora do forno e a gente vai controlando a fumaça preta que vai saindo. Quando ela pega a ficar branca está na hora de caldear, e aí a gente mete o fogo pra dentro. Quando as labaredas aparecem acima do forno, e os cacos ficam feito brasa, está bom. É só deixar esfriar mais doze horas.- Severina Batista (COIMBRA, 1980, p.35).

As queimas nas fogueiras e nos buracos indígenas atingem temperaturas entre 500°C e 600°C, já nos fornos de tijolos, a temperatura atinge cerca de 900°C. O que são temperaturas baixas se pensarmos no contexto geral da cerâmica. Os artesãos aprendem a controlar essa “caloria” apenas observando a cor das peças no interior do forno; como a temperatura fica em torno de 900°C a 1000°C, não se utilizam termômetros nem medidores; a temperatura das peças é controlada apenas pela observação. O artesão experiente adquire conhecimento apenas observando a cor das peças dentro do forno.

Muitos artesãos contratam uma pessoa para realizar ou apenas para ajudar nas queimas, geralmente a mesma pessoa que ajuda a preparar atua em outras funções como a queima e o preparo do barro. Contudo, para alguns artesãos, como era para Mestre Nuca, a queima ainda é um momento que guarda certa magia. O filho de Mestre Nuca nos conta que no tempo de seu pai já havia muitas pessoas que trabalhavam queimando fornadas. Entretanto, Mestre Nuca jamais pagou para outros artesãos realizarem suas queimas, ele mesmo fazia todo o serviço sozinho, iniciando o trabalho no final do dia até o meio da madrugada. Era seu momento de silêncio e de contemplação, sentado em sua cadeira, escutando atentamente os estalos da lenha queimando.

Realizar uma fornada é sempre um processo significativo e muito importante, pois é o resultado de muito trabalho. Para chegar a esse momento da queima, é necessário produzir a quantidade de peças suficiente para ocupar o espaço do forno. Com exceção dos “bodinhos”, os fornos emergenciais, os fornos dos artesãos de Tracunhaém são realmente muito antigos, acompanham as famílias desde a primeira geração de artesãos. Vez ou outra também ganham um reparo e uma pequena reforma, pois os tijolos começam a dar sinais de esgotamento depois de tantas expansões e retraimentos.

Observando o aspecto material, quando um artesão tem seu próprio forno, ele domina seu trabalho, não depende de prestar serviços para outras olarias ou artesãos, viabilizando assim a sua independência econômica.

Mais do que uma simples tecnologia rudimentar, os fornos representam algo profundo, são a estrutura de cada oficina ou ateliê, sem eles nada aconteceria. Para os artesãos, essa arcaica tecnologia tem um valor precioso e não carece de ser substituída por outra mais moderna, simplesmente porque ficou fora de moda. O forno é o lugar de fechamento, de concretização e finalização de um longo processo.

No romance *A Caverna*, de Saramago (2010) o forno também é um lugar especial e simbólico. O personagem Cipriano é levado para dentro de seu forno em um de seus sonhos. É o lugar onde as peças ganham o sopro, a alma. Também é um lugar de reflexão e contemplação, surgindo uma analogia entre o lugar obscuro da caverna e o interior do forno. O forno é materialidade, é o lugar de concretude, mas também de simbolismos, de premonições, de sonhos e imaginações:

Cipriano Algor sonhou que estava dentro do seu novo forno. Sentia-se feliz por ter podido convencer de que o repentino crescimento da atividade da olaria exigia mudanças radicais no processos de elaboração e uma pronta actualização dos meios e estruturas de fabrico, começando pela urgente substituição do velho forno, remanescente arcaico de uma vida artesanal que nem sequer como ruína de museu ao ar livre merecia ser conservado. Deixemo-nos de saudosismo que só prejudicam e atrasam, dissera Cipriano com inusitada veemência, o progresso avança imparável, é preciso que nos decidamos a acompanhá-lo, aí daqueles que, com medo de possíveis inquietações futuras, se deixam ficar sentados à beira do caminho a chorar um passado que nem sequer havia sido melhor do que o presente. (...) Em todo caso, há que reconhecer que as diferenças tecnológicas entre o forno novo e o forno velho não foram nada do outro mundo(...) a única modificação que saltava realmente à vista consistia no tamanho da obra(...) (SARAMAGO, 2010, p.193).

Na cerâmica de Tracunhaém, o forno continua sendo este espaço de transformação e de criação de vida. Os antigos artesãos da cidade tinham suas superstições sobre o fogo, não diziam que faziam santos, pois acreditavam que colocar imagens sagradas no fogo era pecado. Temiam principalmente a imagem de Santa Luzia e não falavam para ninguém que faziam santos. As figuras de barro eram respeitadas por sua sacralidade e sua alma. Por isso, os artesãos sempre diziam que suas peças não eram santos, mas eram uma honesta forma de ganhar a vida. Foi apresentado até agora um panorama geral a partir da cerâmica de Tracunhaém, observando como este fazer artesanal foi se construindo na cidade e na memória de seus artesãos, criando a tradição da modelagem do barro. Adiante veremos os artesãos que começaram a se destacar por suas obras figurativas em meados do século XX.

CAPÍTULO III DOS POTES AOS SANTOS: O INÍCIO DO MOVIMENTO FIGURATIVO EM TRACUNHÉM



Fig. 38 Lídia Vieira, Santana Mestra,
cerâmica, acervo Jarbas Vasconcelos. Foto:
Sebrae, 2006, p.24

Toda a arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão a marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez (...) (SARAMAGO, 2010, p.84).

A terra dos potes, alguidares, jarras, moringas e panelas de barro vai aos poucos se tornando a terra das figuras de barro. Santo Antônio, São Francisco de Assis, Nossa Senhora, Santana Mestre e Santa Luzia, são só algumas das santidades modeladas no barro. As imagens religiosas deram o tom da modelagem, mas não foram os únicos a ganharem forma, imagens profanas e cenas do cotidiano também aparecem na figuração de Tracunhaém.

Assim como os santos fazem a mediação entre Deus e o ser humano as figuras de barro modeladas também vão atuar como mediadoras. Desta vez serão mediadoras da relação entre universos culturais diferentes, entre o universo da metrópole e o artesão de Tracunhaém.

Apresentam-se primeiramente as transformações ocorridas no início do século XX que levaram a um movimento de transformação nas comunidades artesanais de todo país. Será mencionada a trajetória da Primeira Geração dos artesãos do figurativo de Tracunhaém, o momento em que a cerâmica artesanal caminhou dos potes aos santos, quando os artesãos começaram a se tornar conhecidos fora de Tracunhaém. Essa geração, imprimindo os seus gestos no barro, foi se descobrindo e criando uma nova linguagem e uma maneira de viver a partir do barro.

Através dos discurso dos artesãos registrados pelo *Reinado da Lua* (1980), são captados elementos que nos ajudam a compreender a cerâmica de Tracunhaém. Ao final do capítulo, apresentam-se aspectos a partir da visão deixada pelos artesãos e também a partir do cordel de José Francisco Bordes, *A vida em Tracunhaém e o amor pela arte* (1978), que ressalta o valor da cerâmica de Tracunhaém e os movimentos destes artesãos.

A Primeira Geração do Movimento Figurativo em Tracunhaém

Os objetos de cerâmica sempre foram utilizados no cotidiano: para lavar, cozinhar, armazenar. O artesão Mestre Da Hora conta, quando era menino, apenas os “barões” tinham bacia de alumínio; naquele tempo os alguidares serviam para muitas funções, uma delas era para “lavar menino”, termo utilizado pelo artesão para se referir à uma das funções dos objetos de cerâmica.

Entendemos este movimento figurativo como um momento onde comunidades que viviam de determinados ofícios manias passaram a sofrer transformações em decorrência da industrialização, por volta da década de 1940. Com os impactos sofridos muitos trabalhos feitos por mãos de artesãos passaram a ter uma queda na sua demanda e consumo. (MASCELANI, 2009). O que levou muitos artesãos à mudarem a forma e a função de sua produção artesanal.



Fig. 39 Moringa antropomorfa de José Antônio Vieira, Tracunhaém/PE, 1966. Acervo MUHNE.

Nesse processo de mudança, filhos de oleiros e paneleiras começam a modelar pequenos bichinhos e figuras de barro, os quais foram levados para as feiras e começaram a ser vendidas como obras de arte. As moringas e potes com formas antropomorfas também começaram ganhar destaque nesse contexto. Curiosamente a exposição Potes e Moringas foi a mostra inaugural do Museu de Folclore Edson Carneiro em 1968.

Em *Noivas da Seca* (DALGLISH, 2006), percebe-se esse processo de transformação na cerâmica e a importância desses objetos que transitam entre o caráter estético e utilitário. O Vale do Jequitinhonha era uma região de paneleiras, mulheres que faziam cerâmica utilizando o acordelado. Essas mulheres foram aos poucos modificando suas formas de produzir potes e panelas, transformando suas obras utilitárias em moringas antropomorfas.

No universo das peças utilitárias, produz-se hoje no Vale as tradicionais formas provenientes de técnicas indígenas, como fogareiros, panelas, moringas e os potes bojudos para água. O utilitário-figurativo – que são as peças utilitárias com formas escultóricas – é visto nas esculturas antropomorfas e zoomorfas, de “estranhas criações”, como potes com várias cabeças, a moringa de três pés, e nas figuras em forma de “mulher-pote (DALGLISH, 2006, p.83).

Lélia Coelho Frota (1988) aponta que no Nordeste, a figura de Mestre Vitalino se tornou um ícone deste movimento figurativo que se estendeu por todo o país. Outros exemplos citados são as carrancas do Rio São Francisco, que tinham uma função local: eram colocadas na proa dos barcos para proteção espiritual. Pouco a pouco, essas carrancas passaram a ser compradas por colecionadores e donos de galerias, pois eles reconheciam nelas um valor artístico.

Vários fatores econômicos, sociais e culturais foram construindo este cenário de mudanças. Se por um lado havia uma elite que queria fazer do Brasil um país moderno e industrializado, havia o grupo de intelectuais e artistas que buscavam um ideal de brasilidade, valorizando as manifestações estéticas de grupos que estivessem fora do circuito letrado e erudito. A literatura, o cinema, a imprensa e as exposições organizadas em museus, galerias e antiquários ajudaram a construir esse novo campo cultural, que era entendido como campo do folclore.

Em Tracunhaém, muitos artesãos e artesãs, antigos oleiros e paneleiras, embarcaram nesse movimento quando o perceberam como um promissor meio de vida. Não criavam suas peças apenas pela pura “exteriorização artística”, mas também pela necessidade de buscar um ofício que pudesse mantê-los na roça. Contudo, veremos que fazer cerâmica por necessidade não exclui a capacidade de produção de linguagens criativas, como um ofício. (DALGLISH, 2015, p.3)

Enquanto a economia canavieira devorava a terra e tirava dos homens o seu alimento, causando inúmeros problemas sociais como por exemplo o êxodo rural, a produção de artesanato criava, por sua vez, condições para que esses homens e mulheres pudessem continuar no campo (Castro, 1963) Visto que a maioria deles era ligada à terra, famílias de agricultores, que não desejavam trocar seu modo de vida por outro, como migrante e operário nas cidades.

Outros estudos demonstram que essas transformações permitiram comunidades inteiras modificarem suas formas de vida a partir do artesanato. Nestor Garcia Canclini (1983) sinaliza para a possibilidade de permanência do campo. Na mesma linha, Lalada Dalglish (2006) nos mostra os acontecimentos no Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais. Também podemos observar que o mesmo ocorre em Tracunhaém.

O que o estudo de Dalglish mostra é que as mulheres no Vale do Jequitinhonha, com suas bonecas-moringas, transformaram profundamente a vida de uma região castigada pelo abandono que se seguiu aos ciclos de exploração de pedras preciosas. Neste caso, depois da atuação que as mulheres tiveram com a cerâmica, muitos homens, que tinham ido embora em busca de trabalho, voltaram para ajudar e trabalhar com suas esposas.

Podemos compreender esse movimento de criação de obras figurativas como parte de um sistema mais amplo, visto que esses artesãos foram formados por comunidades que dominavam o trabalho com o barro. Desse modo, podemos perceber o que Lima (2014) afirma sobre os alicerces das comunidades artesãs, isto é, que os saberes artesanais sempre formaram essas comunidades.

Neste ponto, o que percebemos a partir dessas transformações dialoga diretamente com a narrativa de *A Caverna*, (Saramago, 2010). O romance trouxe justamente essas questões, uma família de antigos oleiros, que há três gerações modelava louças de barro. Viviam em uma antiga casa na zona rural, trabalhavam juntos, dominavam os processos desde o preparo do barro até a queima. De repente, máquinas modeladoras enchem os mercados de tigelas de plástico e a família Algor passa a não ter para quem vender suas peças. O personagem Cipriano Algor, motivado pelo desejo de manter seu modo de vida junto à sua casa e seu antigo forno aceita a proposta da filha Marta para modelar bonecos de barro.

O que Saramago (2010) me leva a pensar é muito profundo. Leva a pensar sobre a resistência dessas famílias e as motivações que as levam a manter seus modos de vida, que estão cada vez mais sendo colocados em cheque. Quando o oleiro se nega a mudar para o centro da cidade e viver apertado em um pequeno apartamento ele está se recusando a aceitar este modo de vida. Deixar sua olaria, de onde pode contempla o céu estrelado e

sua amoreira preta para viver em um grande conjunto habitacional não lhe parece a melhor escolha.

Quais os desdobramentos que ocorreram na vida desses artistas quando suas obras saíram do forno ainda quente e foram para as galerias de arte e museus nas metrópoles? O que acontece quando olhamos para as obras desconhecendo sua origem? Será que temos acesso a esse processo como um todo? Ou somos apenas levados a olhar para as partes? Portanto, precisamos conhecer mais sobre as histórias de vidas desses artesãos e o que pensavam sobre seus trabalhos para perceber como a circulação dos objetos nem sempre é uma questão simples. Será que os produtores e os consumidores destas obras lhe atribuem o mesmo valor?

Como já observado, foi criada neste trabalho uma divisão entre os artesãos para melhor organizar e compreender a cerâmica de Tracunhaém. O grupo aqui designado como a Primeira Geração do movimento figurativo é formado pela família Vieira e pelas artesãs Severina Batista e Antônia Leão.

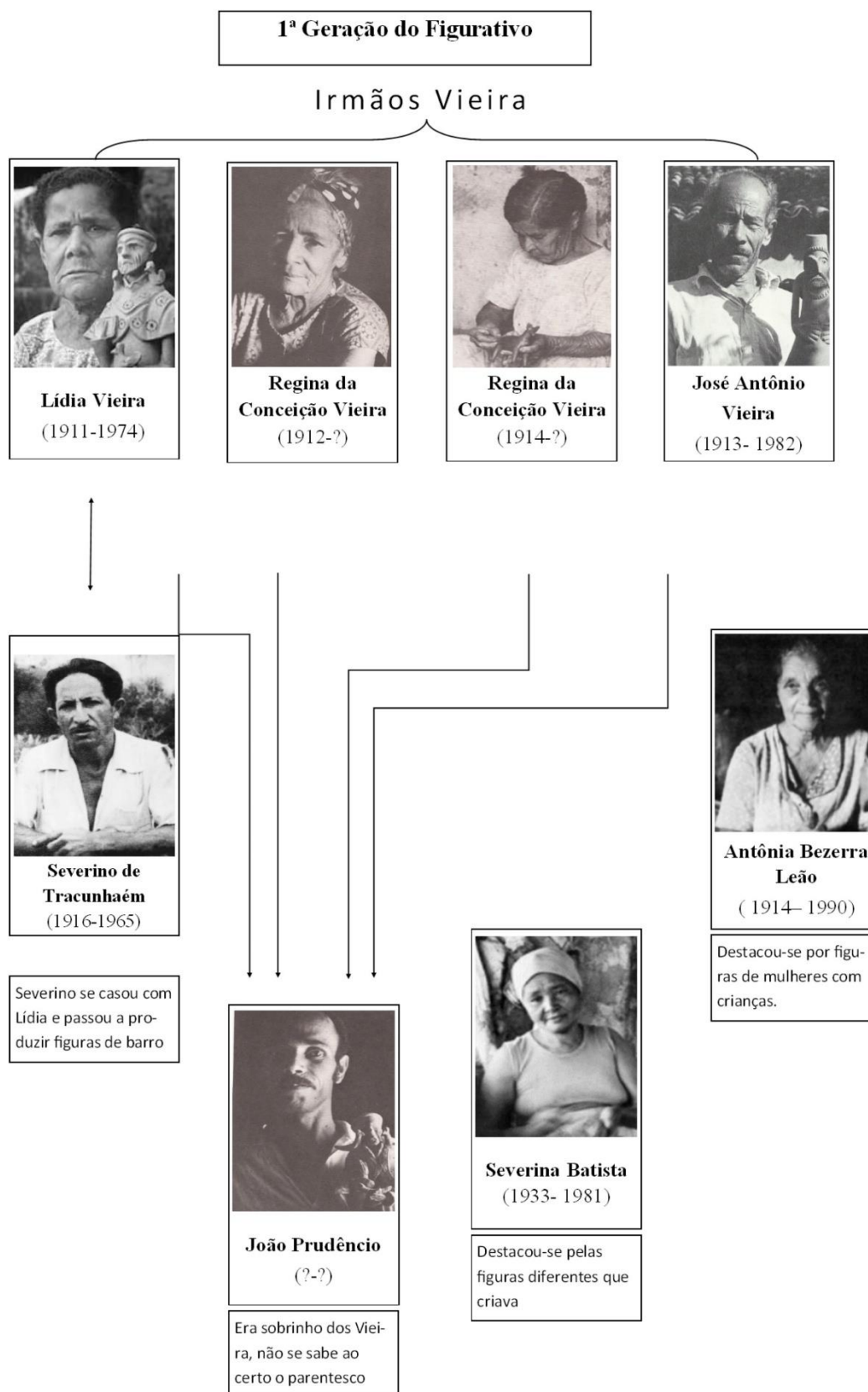


Fig. 40 Quadro de artesãos da primeira geração do figurativo que viveram entre 1911 e 1990 em Tracunhaém /PE. Fonte: Coimbra, 1980.

Família Vieira

A família Vieira era formada por um grupo de irmãos que fazia pequenos animais e santos de barro. Lídia, Antônia, Regina e José Antônio Vieira foram um grupo que se uniu para viver da cerâmica. Lídia Vieira casou-se com Severino de Tracunhaém, agricultor que também passou a modelar figuras humanas. Estes também ensinaram sua arte ao sobrinho João Prudêncio.

A família Vieira foi reconhecida como a primeira a criar esculturas de barro em Tracunhaém, configurando-se em uma rede coletiva de produção de cerâmica. Todos nasceram e se criaram em Tracunhaém; filhos de oleiros, tinham em suas casas as oficinas de trabalho. Ajudavam-se na coleta, preparo do barro e nas queimas; cada um modelava suas peças, mas sempre trabalhavam juntos. Essa capacidade dos Vieira e de todos os outros de arrancar o “pão da vida” foi se espalhando. Contando a história da cidade, o artesão Ricardo de Maria Amélia afirma que: “A família Vieira é como se fosse Vitalino em Caruaru, eles que começaram com esse negócio de paliteiro de fazer as peças e tal, eles que abriram essa coisa de arte aqui em Tracunhaém.” (Ricardo de Maria Amélia, Julho de 2016.)¹⁶

A fala do artesão nos ajuda a compreender a devida importância do papel dessa família e compara os Vieira com a atuação de Mestre Vitalino em Caruaru, o que é uma informação significativa se pensarmos nas transformações que Vitalino provocou naquele contexto. Como já vimos anteriormente, a figura de Vitalino representou o olhar para o universo cultural das periferias e centros urbanos, a circulação entre os universos culturais urbanos e rurais, mas também a existência de toda rede de produção de cerâmica. (MASCELANI, 2009, p.17)

Tudo que sabemos sobre a família Vieira se origina na memória dos artesãos, no cordel de J. Borges (1978), nas publicações do *Reinado da Lua* (COIMBRA, 1980) e no dicionário de Lélia Coelho Frota (2005). Coimbra (1980) nos informa que Lídia, Antônia da Concieção, José Antônio e Regina eram irmãos. João Prudênciaio era sobrinho deles, mas não se sabe ao certo de quem era filho. Severido Gomes Freitas casou-se com Lídia Vieira. Vejamos uma estrofe de J.Borges sobre a Família Vieira:

O que mais achei bonito
Foi uma família unida
Em uma tosca morada
Bem velha e mal dividida
E de um bolo de barro
Arrancando o pão da vida (BORGES, 1978, p.7)

¹⁶ Entrevista com a autora em Tracunhaém em julho de 2016.

Lídia Vieira (1911-1974)



Fig. 41 Retrato de Lídia Vieira segurando escultura cerâmica de São Francisco. Fonte: Coimbra, 1980.

Merecia ser erguida
Lá no centro da pracinha
Uma estátua de Lídia
Que de longa data vinha
Promovendo a sua terra
E morreu sendo pobrezinha (BORGES, 1978, p.4)

Lídia foi uma grande mulher, a principal articuladora da família, responsável por impulsionar e incentivar aqueles que estavam ao seu redor. Nascida e criada em Tracunhaém, Lídia e seus irmãos eram filhos de oleiros. Cresceram brincando e logo trabalhando no barro. Por volta dos dez anos, todos já tinham responsabilidade de adulto. Lídia se casou com Severino Gomes Freitas, o Severino de Tracunhaém, que, devido à sua insistência, também começou a fazer figuras de barro. Hoje Lídia está viva na memória dos artesãos da cidade.

A artesã começou a criar pequenas peças figurativas e vender na feira de Carpina, cidade vizinha. Conforme as peças eram vendidas, geravam mais impulso e motivação para que continuassem a atividade. O tempo foi passando, seu modelado foi amadurecendo e os tímidos bonequinhos de barro se transformaram em uma linguagem religiosa expressiva, como vemos nas imagens. Com suas formas simples e delicadas, seu público consumidor foi sendo cativado. Até o final de sua vida, Lídia produziu suas esculturas religiosas.

Observando as peças do acervo, foi possível notar a transformação de sua obra, das pequenas peças de bichos foram surgindo figuras humanas sólidas e eretas. Nota-se de início um acabamento mais rústico e formas menos definidas, em torno de 15 cm. Em uma fase posterior, estão suas esculturas de santos, como São Francisco Assis e Nossa Senhora da Conceição. Com o tempo, afinaram-se os gestos no acabamento da peça, o tamanho das obras também ficou maior, variando entre 30 e 40 cm. A maioria das peças é de barro vermelho,

algumas peças utilizam efeito de vitrificação, que era obtido através de utilização de tinta à base de chumbo, material extremamente tóxico . Na coleção de Jarbas Vasconcelos, temos um exemplo de peça vitrificada, já obras observadas no Museu do Barro de Caruaru e no Museu do Homem do Nordeste não têm este efeito.



Fig. 42 Lídia Vieira, Santa com menino anjo, cerâmica Vitrificada MUHNE, s/d.



Fig. 43 Lídia Vieira, santo, cerâmica Vitrificada MHNE, s/d

Sem sombra de dúvidas, o olhar expressivo de suas figuras, obtido por um simples furinho nos olhos, deu vida à obra de Lídia. Nas palavras de Frota (2005, p.274), Lídia desenvolve um figurado meditativo que se contrapõe à crônica do cotidiano desenvolvida por Mestre Vitalino. No retrato da artista, vemos uma mulher com um olhar sério e profundo, a testa franzida, que talvez guarde as marcas de uma vida de luta. A expressão de suas esculturas é tão forte quanto o olhar da artista. No entanto, de onde vem tanta força também vêm suavidade e delicadeza, pois suas peças são decoradas com linhas finas feitas sob a argila, tão delicadas quanto rendas.



Fig. 44 Lídia Vieira, galo, cerâmica, 26x14x21,5 cm, acervo do MUHNE, 1968.



Fig. 45 Lídia Vieira, mulher com menino, cerâmica, 20x11x9,5 cm, acervo do MUHNE.



Fig. 46 Lídia Vieira, mulher rendeira, cerâmica, acervo do MUHNE.



Fig. 47 Lídia Vieira, Santa cerâmica vitrificada, s/d, acervo Jarbas Vasconcelos. Foto: Sebrae, 2006, p.16.



Fig. 48 Detalhe a obra de Lídia. Foto: Sebrae, 2006, p.16.



Fig. 49 Lidia Vieira, São Francisco de Assis, cerâmica.
Foto: Acervo do MFEC/ CNFCP.



Fig. 50 Lídia Vieira, Virgem Maria, cerâmica, dimensões 34x14x14cm. Foto: Acervo do MFEC/CNFCP.



Fig. 51 Lídia Vieira, Pietá, cerâmica, dimensões 20x13x12 cm, s/d. Foto: Acervo do MFEC/CNFCP.

Para Lúdia, o início parece ter sido uma simples obra do acaso, “Um dia fiz uma figura de gente, tomei gosto e peguei fazendo. O pessoal de Recife viu, gostou e encomendou mais”. (COIMBRA, 1980, p.11) Como já apontou Angela Mascelani (2008, p.25), nem sempre as criações populares podem ser compreendidas discursivamente.

O fato de haver no trabalho de Lúdia uma expressão artística delicada e profunda não excluía a visão de que este também era um ofício. Para Lúdia, antes de representarem santos, suas obras eram uma forma de ganhar o pão de cada dia, visto que as condições de vida na zona canavieira se tornavam cada dia mais difíceis. As autoras do *Reinado da Lua* apontam a complexidade deste contexto, por um lado os artistas pensam a criação no “velho sentido: arte de pedreiro, arte de carpinteiro, arte de pintor, etc.”; por outro, incorporam os novos valores que lhes são trazidos pelos compradores, que são os valores da invenção e da originalidade. (COIMBRA, 1980, p.19) É comum encontrarmos nos depoimentos dessa geração a noção de que os artesãos teriam inventado suas peças de sua “própria cabeça”, não se inspirando, portanto, em nenhum modelo. Podemos verificar essa questão nas próprias palavras de Lúdia.

Fora estes, dos trabalho de outros artistas só conheci o de Vitalino. Trouxeram os bonecos dele para me mostrar, são bonzinhos. O que eu acho muito bom no trabalho dele é o barro, porque o barro dele é muito bom. E ele também faz as figuras dele parecidas, só que ele bota arame dentro e eu não. O barro de Caruaru é melhor que este daqui: mais liso e com menos areia. Queria pegar nele, em massa, molhadinho, mas só vi na peça pronta (...) **Não olhei santo nenhum! Usei assim, de minha cabeça.** Fiz aquela boneca, e depois botei aquele pano. Vieram dizer a mim que eu tinha ido a Nazaré, tinha visto uma santa e fiz por ela. Quem contou essa história atrapalhou-se todo, porque nem em Nazaré eu não fui olhar santo nenhum. É só memória. A gente se senta assim, num canto. Ainda agora eu vim de lá de fora, estou aqui sentada, mas estou pensando tudo que eu tenho que fazer. Casamento, casa de farinha, um bocado de menina brincando de roda.- Lúdia Vieira- (COIMBRA, 1980, p.12). [grifo nosso]

Para a artista, a questão de criar uma imagem a partir do barro parecia não ser uma coisa tão simples, mexia com a religiosidade católica e o medo de colocar figuras sagradas no fogo. Para elaborar esse conflito interno, de colocar figuras de santos no fogo, Lúdia dizia que suas obras eram um ganha pão, um meio de vida:

Sei que é figura de santo, mas não boto esse nome não.” (...) **Acho pecado fazer santo, botar no fogo e queimar.** Tenho cisma. Santa Luzia, então, eu não queimo de jeito nenhum, porque eu acho que a gente tem os olhos da gente. Agora, fazer aquelas figuras e, quando acabar, queimar...Eu Não gosto. Tenho medo”. (COIMBRA, 1980, p.12) [grifo nosso]

Mesmo assim, parecendo estar resolvida com sua religiosidade, ela ainda afirmou que não colocaria a figura de Santa Luzia (Lúcia) no forno de jeito nenhum. Santa Luzia ficou conhecida por sua forte devoção e resignação à fé cristã. Conta-se que a santa sofreu graves torturas para que deixasse de seguir sua fé; ao final, teve os olhos arrancados e colocados em uma bandeja, e na mesma hora novos olhos surgiram em seu rosto. Em seguida, tentaram queimá-la viva, mas as chamas nada fizeram contra ela. Tal história parece ter sido suficiente para que Lídia não colocasse a imagem da Santa Luzia no fogo (VARAZZE, 2006, p.275).

Esses fatos podem ajudar a pensar sobre o significado da produção de imagens naquele contexto, já que tal produção transita entre o sagrado e o profano, entre o que poderia haver de “místico” e um “ganha pão”. O historiador Carlo Ginzburg (2001) escreve um ensaio sobre o poder das imagens na Idade Média. Nele se observam aspectos de rituais e funerais e a produção de imagens que representem aqueles que estão ausentes, apontando funções mágicas e a força que essas imagens exercem sobre os homens, a relação de medo e idolatria que causavam.

Para Ginzburg, as imagens figurativas atuavam como representantes entre dois mundos “intermediários entre o aquém e o além, entre o profano e o sagrado (...) objetos que representam o distante, o escondido, o ausente (...) intermediários entre o espectador que os mira e o invisível de que provém (...)”. Criou-se na Europa um medo com relação à idolatria. As imagens eram temidas nesse período pela força que lhes era atribuída (GINZBURG, 2011, p.93).

Esses fragmentos da história aguçam nossa imaginação sobre a força e a capacidade de transformação que essas esculturas podem ter exercido na vida dos artesãos que as produziam. A força das imagens parecia ser respeitada, ao menos por Lídia, que não admitia queimar Santa Luzia, devido ao temor de colocar as figuras no forno e dizer que eram santos. No entanto, era a produção dessas imagens que lhe permitia criar novas condições de materiais. Esse fato também nos ajuda a pensar a complexidade desse trabalho, que, ao mesmo tempo que é ofício, é também um meio de vida simbólico, sagrado.

As pequenas imagens de santos não eram apenas representações de um mundo religioso, elas transformaram a vida dos artesãos em Tracunhaém. Além de a artista ter criado uma obra carregada de

valor simbólico e estético, ela acabou conquistando também um público e teve um importante papel naquela comunidade. Hoje suas obras estão em algumas coleções particulares e museus de Pernambuco.

Hoje reconhecemos a importância de Lída Vieira para a cerâmica feita em Tracunhaém. Além dos quatro irmãos e do sobrinho, João Prudêncio, Lída também incentivou o marido, que acabou ficando conhecido como Severino de Tracunhaém. Pelo fato de incentivar tantas pessoas, podemos imaginar que Lída era uma pessoa generosa, não queria apenas para si o status de artista, não tinha medo de perder seu espaço, compartilhando com quem estivesse ao seu redor. Nas imagens vemos Lída e Zeca, seu irmão, trabalhando na etapa da queima.



Fig. 52 Zeca levando lenha para Lída, ao lado Lída retirando peças do forno. Tracunhaém/PE, década de 1960. Fonte: Filho, Rodrigues, 1960.



Fig. 53 Lída retirando peças do forno. Tracunhaém/PE, década de 1960. Fonte: Filho, Rodrigues, 1960.

Conforme a doença de seu coração avançava, suas peças também perdiam vitalidade, ficavam mais finas, como nos contam as autoras do *Reinado da Lua* (1980) que acompanharam seu trabalho. A artesã não teve acesso a nenhum tratamento da rede pública de saúde. Mesmo suas peças tendo muita procura, não foram suficientes para modificar a sua situação econômica. Lída teria deixado um grande vazio em sua comunidade. Lída faleceu aos 63 anos em 1974 (COIMBRA, 1980, p.12).

Severino de Tracunhaém (1916-1965)



Faz o cavalo marinho
 Faz o boi e o vaqueiro
 Fazem um Cristo na cruz
 Também faz um cangaceiro
 Faz um satanaz de barro
 Pra completar o tempero
 (BORGES, 1978, p.8)

Fig. 54 Retrato de Severino de Tracunhaém/PE, 1975. Fonte: Coimbra, 1980, p.13.

Severino Gomes Freitas (1916-1965) nasceu em um dos engenhos de Tracunhaém. Ouvindo os pedidos de Lúcia, sua esposa, ingressou no ofício de ceramista. Severino vivia de trabalhos braçais pela região, fazia tudo que aparecesse para viver, incluindo vender garapa e jogo do bicho. Lúcia, em depoimento, afirmou que não gostava que o marido ficasse andando pelos engenhos em busca de serviço, por isso insistiu para que ele entrasse no trabalho com o barro. Mesmo tendo começado mais velho, tomou gosto pela produção das figuras. Faleceu aos 49 anos de idade, vítima da contaminação por esquistosomose. Nos registros do *Reinado da Lua*, vemos que:

Referindo-se à atração que sentia por aquela atividade, ao seu ver marginal, sem ganho certo e de valor pouco reconhecido, confiou certa vez a Augusto Rodrigues: Essa arte tem parte com o diabo...E, ao ouvir a observação de que homens como ele viviam do barro há quatrocentos anos no Nordeste: Há quatrocentos anos morremos no barro... (...) Além de bichos e de estranhas figuras antropomorfas, muito expressivas – em geral e torno de 20 cm – começou a fazer mulher com jarra, padrinho Cícero, Cristo, beatas, frades missionários...Mais machos, as fêmeas ficam pra Lúcia. Essas peças, com 30 a 40 cm de altura, eram mais elaboradas, cobertas de rebuscados desenhos (COIMBRA, 1980, p.13-14).



Fig. 55 Severino de Tracunhaém, cerâmicas, década de 1970. Fonte: Coimbra, 1980, p.13.



Fig. 56 Severino de Tracunhaém, cerâmicas, Tracunhaém, década de 1970. Fonte: Coimbra, 1980, p.13.

No único artigo sobre Severino, encontrado na FUNDAJ, Renato Miguez (1971) afirma que ele trabalhou na cerâmica e no final da década de 1950 tinha um cliente fixo, provavelmente um dono de antiquário ou galeria que comprava suas obras. No entanto, em 1961, Severino acabou voltando ao trabalho na lavoura, dizendo que só realizava bonecos aos domingos.

No depoimento acima, notamos que o artesão via a atividade da cerâmica como algo marginal, demonstrando um olhar pouco otimista em relação ao ganho material, o que provavelmente ocorria pela incerteza com a venda das peças. Seria necessário ampliar as pesquisas sobre Severino, visto que suas obras não foram encontradas com facilidade nos acervos dos museus, apenas encontramos registros apontando a importância de seu trabalho.

A causa da morte de Severino aponta para um problema recorrente na época, Maria Colara Dourado (1979) explora as condições socioeconômicas da região e sobre esse aspecto traz um depoimento: “A gente só quer enxergar boi e tigela no barro, quando é nessa mesma argila colhida nas barreiras do Rio Tracunhaém que vem a esquistossomose e a malária” – Adão Pinheiro. Como apontou o próprio artesão “há quatrocentos anos morremos no barro” (DOURADO, 1979, p.4).

José Antônio Vieira (1913-1982)



Tem ceramista que faz
Cerâmica utilitária
Jarras, Panelas e Potes
Arranja sua diária
E estes mostra não terem
A vida muito precária
(BORGES, 1978 p.12)

Fig. 57 Retrato de Zeca Segurando Morina Antropomorfa.
Fonte:Coimbra, 1980, p.14.

José Antônio Vieira (1913-1982) era chamado de Zeca. Foi um grande colaborador de toda a família, sendo o responsável pelo trabalho pesado de preparar o barro, ajudar nas queimas e nas vendas além de produzir esculturas e louças. Zeca passou muitos anos trabalhando no preparo do barro de outras olarias, “catando” o barro, retirando as pedras, molhando, pisando e preparando o material para a modelagem. Além disso, fazia peças no torno. Começou a trabalhar em conjunto com as irmãs após ter passado por uma situação de humilhação: o proprietário da olaria onde trabalhava quebrou uma de suas peças num ato de reprovação. Foi então que “Quebrei o resto e saí de lá!” (COIMBRA, 1980, p.14)



Fig. 58 José Antônio Vieira, tacho com duas alças, cerâmica, acervo do MUHNE.



Fig. 59 José Antônio Vieira, Farinheira, cerâmica, 13,5x16,5 cm coleção MUHNE, 1966.

Fig. 60 José Antônio Vieira, Moringa Antropomorfa, 31,5x18,5cm cerâmica, MUHNE, 1966.

Fig. 61 José Antônio Vieira, Frade com Mãos sobre o Peito, 39,5x 12 cm cerâmica, MUHNE, 1968.



Fig. 62 José Antônio Vieira, Jarra, cerâmica, s/d. Foto: acervo do MFEC/CNFCP.

Esse fato nos coloca diante de uma questão importante: o trabalho dos artesãos lhes permitiam buscar, além de satisfação com o que realizavam, uma alternativa para situações de exploração. Exploração esta que não ocorria apenas na cana, mas no próprio trabalho da olaria. O artesão tinha mais liberdade quando dominava todos os processos da manufatura.

Zeca criou vários tipos de produtos: tigelas com alças, muito sutis e delicadas, farinheiras cheias de detalhes e relevos na superfície e pequenas esculturas de santos. Contudo, as peças que marcaram o trabalho de Zeca foram suas moringas antropomorfos. No retrato de Zeca, ele aparece segurando uma de suas moringas. As mãos postas sobre o corpo das peças e o olhar atentosão característicos de suas peças.

Os depoimentos ao *Reinado da Lua* (1980) revelam que o artesão gostava de trabalhar no torno, contava que fazer “figuras” era demorado e trabalhoso, então uniu a criação de imagens com as antigas moringas utilizadas para guardar água. Existem algumas imagens de santos criadas por ele, mas o que realmente encantou os críticos da época foram as moringas antropomorfos e seus conjuntos de louças com decoração de desenhos em relevo. Farinheiras, conjuntos para feijoadas e tigelas fazem parte do acervo do Museu do Homem do Nordeste. Sobre o seu trabalho Zeca afirma:

Apronto a roda (...) faço cento e quarenta peças num dia, das 7 horas da manhã às 6 horas da tarde, sem parar. No dia seguinte, aliso beiradas, boto as asas das travessas, o bico e o rabo das farinheiras que tem o feitio de galinha. Muito melhor do que figura de gente, que dá muito mais trabalho. -Zeca (COIMBRA,1980, p.15).

A partir de sua fala, podemos ver que Zeca tinha preferência pelo trabalho no torno, embora tenha realizado obras escultóricas também. Interessante notar o fato de o artesão ter trabalhado de forma diferente na produção de suas moringas e panelas, criando um padrão de decoração para suas peças, o que acabou por lhe conferir muito destaque.

Antônia da Conceição Vieira (1910-?)



E naquela mesma praça
 Bem no meio da ladeira
 Em uma casinha velha
 Já cansada na cadeira
 Está Toinha irmã de Lídia
 Da cerâmica pioneira
 (BORGES, p.3, 1978)

Fig. 63 Retrato de Antônia Vieira.
 Tracunhaém, década de 1970. Fonte:
 Coimbra, 1980, p.17.

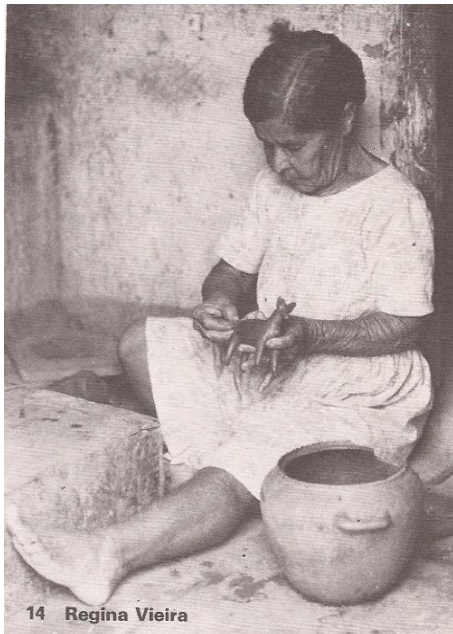
Antônia da Conceição Vieira (1910-?), mais conhecida como Toinha, também enveredou-se pela produção de pequenas peças religiosas. Sua vida também foi muito sofrida. Assim como sua irmã Lídia, aos dez anos começou a trabalhar no barro. Vendo os irmãos, ela aprendeu a modelar pequenas peças. Trabalhou quarenta anos fazendo serviço braçal pesado nas olarias, carregando barro, amassando, tomando conta das queimas, até que adoeceu e não pode mais andar. Em casa, impossibilitada de andar, continuou fazendo pequenas esculturas. Após a morte do cunhado, Severino, Toinha mudou-se para junto das irmãs Lídia e Regina. Toinha gostava de ficar sentada em sua cadeira para ver o movimento da cidade, gostava de ver o Carnaval e as procissões da Semana Santa (COIMBRA, 1980, p.17).

Na peça de Antônia Vieira, que faz parte do acervo do Museu Casa do Pontal, não nota-se incisões tão delicadas como as de Lídia, embora haja um certo cuidado com os detalhes: o rosto da figura é bem definido, os olhos estão despertos, os dois lacinhos na roupa, os tracinhos nas mãos, as linhas no cabelo, todos esses detalhes enchem a peça de sutileza e vida, imprimem a marca das mãos da autora.



Fig. 64 Antônia Vieira, Santa, cerâmica Dimensões:
37x12x12cm. Coleção do Museu Casa do Pontal, s/d.

Regina Vieira(1910-?) e João Prudêncio (1942-?)



O que mais achei bonito
Foi uma família unida
Em uma tosca morada
Bem velha e mal dividida
E de um bolo de barro
Arrancando o pão da vida
(BORGES, 1978, P.7)

Fig. 65 Retrato de Regina Vieira modelando bichinho. Fonte: Coimbra, 1980, p.18.



Regina da Conceição Vieira (1912-?) aos oito anos de idade já revendia suas peças. Conta ao *Reinado da Lua* (1980) que, em troca do aluguel, cuidava do terreno e das cabeças de gado de um proprietário de terras, entregavam a este senhor tudo o que produziam no barro. Modelava santos pequenos e figuras de animais, bois e galinhas. Observando as imagens, vemos que seu trabalho é bem mais simples comparado ao das irmãs. No retrato, vemos Regina trabalhando sentada no chão ao lado de uma panela. Curioso observar a semelhança entre a postura da artesã com a das ceramistas de inúmeras etnias indígenas. Em uma panela de barro, ela guardava as peças dos bichinhos que ia modelando embaixo da cama, e lá permaneciam à espera de comprador: “há cinquenta anos Regina vem repetindo, com fidelidade, o mesmo trabalho” (COIMBRA, 1980, p.18).

Fig. 66 Regia Vieira, Padre Cícero, cerâmica, 18x7x8 cm.Foto: Acervo do MUHNE, s/d.



Fig. 67 Regina Vieira, Homem montado no burro. Cerâmica, 19x7x8 cm .Foto: MUHNE, s/d.

A artesã demonstrou nos depoimentos ao Reinado da Lua (1980) a admiração que sentia por sua irmã, Lídia. Denunciou que muitas pessoas na cidade copiavam o trabalho de Lídia para vender, achava que isso não era uma atitude correta. Suas peças seguem a linha de Lídia, porém são menores, não passam de 15 cm e têm menos detalhes que as da irmã. Lídia Vieira era uma importante referência para suas irmãs e para Zeca.

A artesã se lembra da difícil situação que viveu quando era menina, de estar totalmente dependente de um senhor de terras que controlava seu trabalho. Havia uma relação de exploração muito grande, o senhor levava seus trabalhos em troca do uso da terra, revendia aqueles objetos em Recife, repassando um valor insignificativo à artesã. “Hoje, apesar da venda variar muito e do aguneio¹⁷ ser tão grande que às vezes chega a faltar assunto, assim mesmo acho melhor que naquele tempo. De todo jeito, hoje eu domino o dinheiro.” – Regina. (COIMBRA, 1980, p.18)

O que se sabe sobre João Prudêncio (1942- ?) é que vivia com as tias; a relação de parentesco não é clara nos documentos. João foi criado neste contexto de luta e dificuldades.

¹⁷ O termo utilizado pela artesã, *aguneio*, se refere à agonia, ao sofrimento que passavam.

Também aprendeu cedo o ofício. Como seu tio, começou catando barro e fazendo serviço pesado em olarias. Com o passar do tempo, tomou o lugar de Zeca e passou a trabalhar na coleta do barro e na queima das peças. João dizia: “Quando eu estou aperreado gosto de ficar na beira do rio, vendo se pesco alguma coisa.” (*Reinado da Lua*, 1980, p.76)

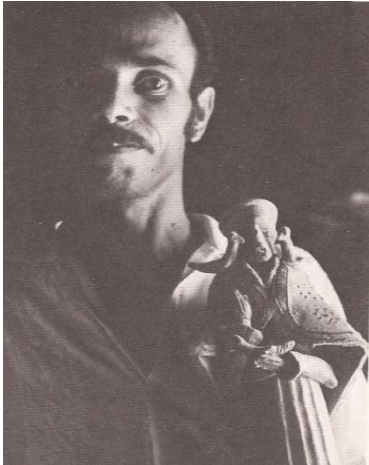


Fig. 68 Retrato de João Prudêncio segurando São Francisco. Fonte: Coimbra, 1980, p.18.

João percebeu que com a criação de figuras poderia ter uma vida um pouco melhor e se dedicou principalmente a imagens de São Francisco de Assis. Dizia que São Francisco era mais fácil de fazer, além de ser um dos santos mais procurados. As tias Regina e Antônia davam muita força para João, que teria ficado muito abalado com a morte de Lídia; quando ele estava desanimado com o trabalho, elas lembravam-no de que a cerâmica era o ganha pão.

É possível notar que os Vieira formaram uma rede de apoio, incentivando uns aos outros, vivendo a partir da “arte de fazer cerâmica”. Foram aprendendo a lidar com o novo público que comprava seus trabalhos. Passaram por situação de abuso e exploração, como vimos nas falas de Regina Vieira, que chegou a entregar tudo o que fazia na mão de um “senhores de engenho”. Durante o tempo de pesquisa nos acervos, não foram encontrados descendentes da família Vieira, talvez João tenha sido o último da família a falecer, levando consigo os saberes ensinados e aprendidos entre eles. Apesar de não terem deixado herdeiros, o legado desse núcleo familiar é reconhecido até hoje em Tracunhaém.

Antônia Bezerra Leão (1914- 1990)



Fig. 69 Retrato de Antônia Bezerra Leão trabalhando na modelagem do barro.
Fonte: Coimbra, 1980, p.21.

Tem uns que não fazem santos
Porque precisa queimar
E temem que lá no forno
Se o santo se revelar
Depois de feito e queimado
Procura lhe castigar
(BORGES, 1978, P.11)

Antônia Bezerra Leão (1914 - 1990?) nasceu e cresceu em Tracunhaém, filha de pai e mãe que faziam louça, jarras, panelas e filtros que vendiam na feira de Carpina. Antônia também começou com seus pequenos bichinhos de barro. Casou-se aos 15 anos de idade, teve dez filhos, dos quais apenas quatro sobreviveram, seguiu o ofício dos pais e o desenvolveu a partir das imagens de barro. Passou dezesseis anos na cidade de Goiana, onde trabalhou ao lado de um frade ceramista; depois disso, voltou para Tracunhaém e deu continuidade às suas figuras de mulheres.

Antes de se dedicar às peças de caráter religioso, ela transitou entre as temáticas cotidianas, o universo do trabalho rural, as brincadeiras e folguedos. Vemos em suas obras o Cortador de Cana, que simboliza um recorte dessa realidade canavieira de que tanto se falou. Com o tempo, o trabalho de Antônia Leão se caracteriza pelas figuras de *Pietà*, caracterizadas por mulheres segurando crianças no colo. No documentário de Jayme Monjardim Matarazzo (1979), o também ceramista Thiago Amorim compara as esculturas de Antônia Leão com o figurado das meninas de Velásquez.



Fig. 70 Antônia Bezerra Leão, Santa, cerâmica, 34,5x23cm, s/d. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.



Fig. 71 Antônia Leão, Nossa Senhora dos Bons Livros (?), cerâmica, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.

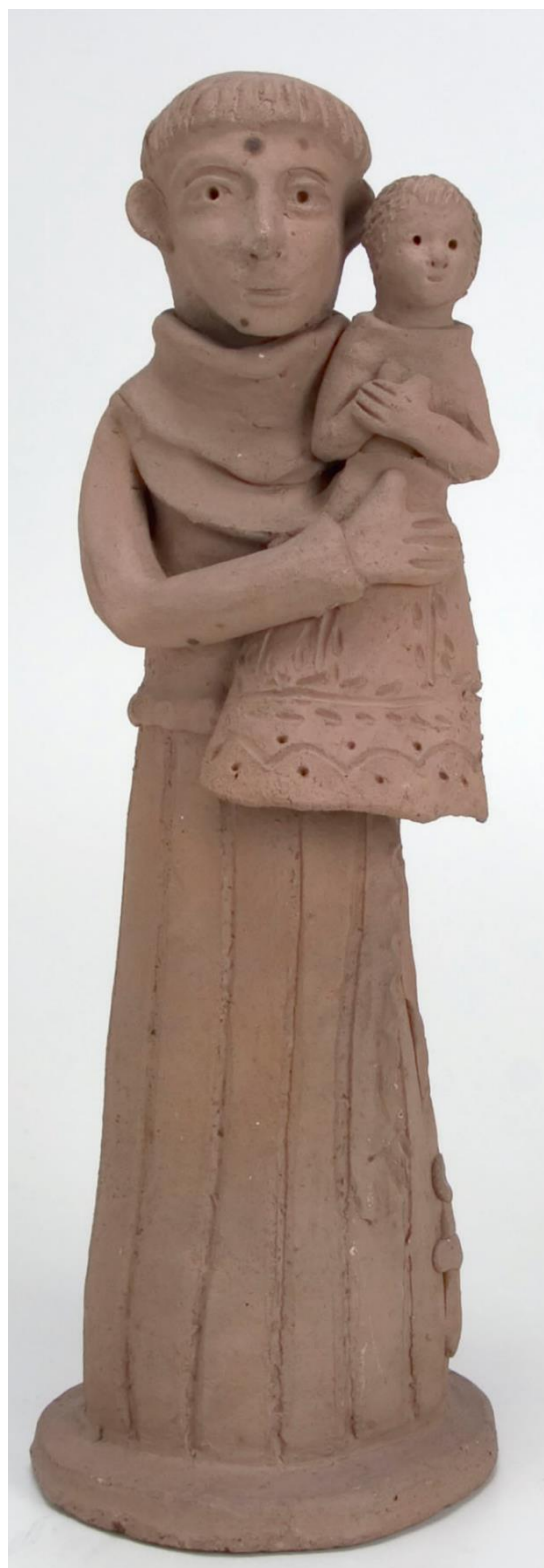


Fig. 72 Antônia Leão, Santo Antônio, cerâmica, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.



Fig. 73 Antônia Leão, Cortador de Cana, cerâmica, 14 x 16 x 9cm. Foto: acervo do MUHNE, 1967.



Fig. 74 Antônia Leão, Bumba Meu Boi: Arco Galante, cerâmica, 21,5x16,5cm. Foto: acervo do MUHNE, s/d.

Assim como Lídia Vieira, Antônia Leão não gostava de dizer que fazia santos, afirmava que eram “meio de vida”, pois considerava um pecado pôr esse nome divino nas figuras. Em seu depoimento, percebemos que tinha prazer e satisfação em seu trabalho:

Santo Antônio, São Francisco, Nossa Senhora com Cristo morto nos braços...Isso tudo, aliás, é meio de vida. Não é santo, não, que santo não se faz. Bicho eu estou deixando mais. O único que ainda gosto de fazer é o macaco. Em menina, eu fazia aqueles bichinhos de brincadeira. Agora, um dia, lá em Goiana, me encomendaram duzentos macacos feito uma banda de música. Eu fiz tudo e acharam bom. Aí eu fiquei fazendo. Eu fazia pecinha menor, mas agora o pessoal só quer assim. Antes o que eu fazia era grande, agora já é pequeno também. Eu gosto do que faço porque sou eu que faço. As peças agora estão mais bem feitas: quando mais aliso mais tenho vontade de alisar. Vejo as dos outros, tem bem acabadas, principalmente as de Zezinho, que tenho vontade de fazer do mesmo jeito. Gosto mais do trabalho dele porque parece com gente mesmo. Não invejo de jeito nenhum muitas peças que tem por aí. Gosto muito dos que parecem com feição de verdade. Tem gente aí que não diz, não, mas faz por mostra: tem livro pra olhar. Eu, não. Eu penso e faço, ou então olho as coisas do jeito que elas são, como a ciranda, com um pau no centro, o pessoal tocando e dançando ao redor. Meu genro também ajuda no trabalho. Ele fazia no torno a saia dos bonecos. Teve um tempo que eu fazia assim, foi ideia de um artista lá de Olinda. Ficava mais bem feito e mais fácil. Depois era só botar os braços e a cabeça e ajeitar tudo. Mas não deu muito certo, tinha gente que achava melhor do outro jeito. E produção muito grande também não sai. – Antônia Bezerra Leão (COIMBRA, 1980 p.22).

Antônia Leão não gostava muito de viver em Tracunhaém, achava a cidade muito parada, sem movimento, as peças custavam a ser vendidas pela falta da feira, que ocorria em outra cidade. Quando estava difícil vender suas cerâmicas, contava com a ajuda do genro, que fazia jarras e quartinhas. Antônia chegou a ser convidada para participar de uma exposição em Olinda, mas a sorte parecia não estar com ela, pois o carro da galeria chegou para buscá-la já no final do dia. Antônia se recusou a ir, “Imagine, uma mulher sozinha, saindo àquela hora pra voltar de madrugada, e esse tempo todo fora de casa” (COIMBRA, 1980, p.23).



Fig. 75, Antônia Leão, Mulher com filhas, cerâmica, coleção Jarbas Vasconcelos, s/d.Foto: Sebrae, 2006, p.10.

Severina Batista (1933-1981)



Fig. 76 Retrato de Severina Batista.
Fonte: Coimbra, 1980, p.33.

Cada um conta uma história
Da sua flagelidade
Mas nenhum fala em sair
Lá da pequena cidade
Demonstrando que ali vive
Por espontânea vontade
(BORGES, 1978, p.17)

Severina Batista (1933-1981) foi uma artesã que se destacou do grupo estudado da Primeira Geração. Ela começou a trabalhar no barro numa etapa mais tardia de sua vida, quando comparada às demais artesãs. Era uma ceramista mais recolhida. Segundo o *Reinado da Lua* (1980), Severina levou muito tempo para que seu trabalho fosse descoberto e para que concedesse uma entrevista. Destacou-se especialmente pelas imagens grotescas, figuras sem cabeça ou pelas cabeças sem corpo.

O aspecto que a diferenciou foi o estilo de suas peças. Severina transitou de forma diferente pela linguagem figurativa, fez alguns frades e santos, inclusive Santa Luzia, que parecia não ter medo de colocar no fogo. Contudo sua estética era diferente das demais, embora suas peças apresentassem temática religiosa, Severina não criou a mesma expressão delicada de Lídia, nem as mesmas expressões de sofrimento desenvolvida por Antônia Leão; algumas de suas peças têm nitidamente um caráter mais grotesco e experimental.



Fig. 77 Severina Batista, Santa Luzia, cerâmica, 37 x 13 x 11 cm . Foto: acervo do MUHNE.



Fig. 78 Severina Batista, Três Patetas, cerâmica, 58x17 cm. Foto: acervo do MUHNE.



Fig. 79 Severina Batista, cerâmica, coleção Jarbas Vasconcelos, s/d. Foto: Sebrae, 2006, p.17



Fig. 80 Severina Batista, Buzu, cerâmica, 14x12 cm, 1970. Foto: Acervo do MUHNE



Fig. 81 Severina Batista, figura antropomorfa, cerâmica, Tracunhaém, 1979 Foto: Acervo MFEC/CNFCP.



Fig. 82 Severina Batista, figura antropomorfa, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.



Fig. 83 Severina Batista, figura antropomorfa, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.

Um dos relatos escutados durante a pesquisa de campo confirma a característica grotesca e lúdica das esculturas de Severina Batista. O artesão Ricardo, filho de Maria Amélia, comenta que chegou a ver essas obras quando criança. Sobre as lembranças da obra de Severina, Ricardo comentou que:

Severina Batista mesmo, eu era pequeno não entendia muito, né? Agente ia pra lá, ela me leva com ela, eu via fazer aqueles bonecos. Lá fazia aqueles bonecos, aqueles diabos, eu começava a mangar, começava a rir né? Eu ria, porque assim, não sabia. Mas hoje eu sei que era e uma das melhores artistas que eu vi na minha vida, depois de grande que eu comecei a entender as coisas. Severina Batista ela era única, as peças dela era coisa diferente de todo mundo. Acho engraçado aquelas Nossa Senhora, Cabeças eu não aguentava eu começava a rir assim...acho engraçada aquelas peça sem cabeça...eu ria, ria La fora, ficava rindo porque eu não entendia. Via aquelas peças diferentes (Maria Amélia, Julho de 2016).

Dentre suas obras, estão peças antropomorfas, figuras com mais de uma cabeça, criaturas expressivas, com olhos arregalados. Maria Graziela Peregrino atribui à Severina o título de “artesã do imaginário” e faz uma leitura de suas imagens como obras do inconsciente. (PEREGRINO, 1980, p.5)

Antes de se dedicar à cerâmica, Severina trabalhou na coleta de lenha, vendendo carvão e ajudando seu marido na produção de louças e na lavoura. Com o tempo, passou a fazer bonecos. Seu marido se revezava entre o cabo da enxada e a cerâmica:

Sou Severina, nasci em Tracunhaém, eu e mais dez irmãos, sendo que seis morreram, um mora no Recife e três aqui. No meu registro, marca quarenta e três anos, mas acho que está errado, tenho menos, embora esteja muito acabada. Lutei demais na lenha, pelos engenhos. Tirava feixes de lenha na mata, pegando um tanto, pra depois revender. Hoje, os outros donos da mesma terra deixam tirar sem cobrar nada. Já abandonei esse serviço, mas, quando quero, ainda tiro pro uso da gente mesmo. E quem quer revende. Eles sabem que os pobres precisam e deixam. Minha mãe era louceira: fabricava pratos, potes e bichinhos, que meu pai ia vender na feira. Isso, junto com o roçado onde ele trabalhava, foi que deu pra criar todos nós. Casei com um homem que também fazia louça e tinha roçado. Levei muitos anos só ajudando ele: tirava lenha e escolhia o barro. Tive treze filhos, sendo que só criei três. Um já está com dezenove anos, e é bombeiro de fogo na base aérea e está muito satisfeito. O outro trabalha na cerâmica, aqui perto, por produção. Só é ruim quando a máquina quebra. Ele não é fichado [trabalhador registrado], e aí fica sem nada. Mas mesmo assim ainda é melhor que quando cortava cana nos

engenhos. (...) Os bonecos estavam tendo saída demais e ele [seu marido] me dizia “Vê se consegue, Biu, vai pelejando!” Tanto pelejei que consegui, e até me acostumei. Pego o pedaço de barro, piso, bato, e vou fazendo os olhos, a venta...Aí vejo a cara, a vestiária e pronto. Penso e faço. Quando eu vendo me animo toda, e tenho vontade de fazer mais. Tudo diferente. Não sei fazer cara do mesmo jeito...Tem gente aí que quer ser madame e faz cada de marca [usando molde] . Comigo não, faço tudo de minha cabeça. Gosto demais de fazer esses bonecos. Se tivesse encomenda fazia sem parar – Severina Batista-(COIMBRA, 1980, p.33-34).

Severina e seu companheiro tiveram uma vida muito dura, trabalhando nas terras dos outros, cortando cana, tirando lenha do mato, vendendo carvão, ganhando dinheiro que quase não dava para comprar nada na feira. Nos depoimentos de Severina, vemos tanto a dureza da vida que levavam quanto a satisfação que obtinham do trabalho com a cerâmica.

O amor pela arte em Tracunhaém



Fig. 84 Capa do cordel de José Francisco Borges. Fonte: Borges, 1978.

A literatura de cordel é marcada pela oralidade, improviso e pela riqueza de suas narrativas¹⁸. O cordel de José Francisco Borges, artista pernambucano, poeta, xilogravador, artesão e patrimônio vivo de Pernambuco lança um olhar sobre a arte em Tracunhaém e os falecidos artesãos da Primeira Geração.

A partir dessas narrativas, podemos ter valiosas fontes históricas e críticas como aponta Angela Grillo (2013). No cordel de José Francisco Borges, *A vida em Tracunhaém e o amor pela arte* (1978), encontramos uma narrativa literária sobre Tracunhaém. Na época da publicação do texto, a cerâmica figurativa já estava bem desenvolvida na cidade e os trabalhos da família Vieira já tinham reconhecimento do público e de outros artesãos. Lídia, que faleceu em 1974, provavelmente não ouviu esses versos sobre sua arte.

Segundo Walter Benjamin, a capacidade de criar narrativa, percebida aqui no cordel de J. Borges, está cada dia mais distante de nós. As narrativas, para Benjamin (1994), estariam

¹⁸ Antônio Nóbrega fala sobre a importância da literatura de cordel na Jornada de Estudos dos Jovens pesquisadores: A cultura nordestina no contexto urbano do Sudeste. Encontro promovido pelo Laboratório Interdisciplinar do Instituto de Estudos Brasileiros. (IEB) na Universidade de São Paulo

diretamente ligadas com nossa capacidade de trocar experiências. O seu texto traduzido como *O Narrador* critica a profunda crise ética e política que marca seu tempo, questiona o papel da imprensa, que produz informações descartáveis a todo momento.

O autor cita dois tipos arcaicos de narradores, um é o viajante que traz consigo experiências dos lugares por onde passou, o outro é aquele homem que ficou a vida toda sem sair de seu país, dedicando-se ao trabalho cotidiano; o primeiro poderia ser representado pelo cordelista viajante o segundo pelo artesão ceramista, que não sai de sua oficina. Nesse sentido, as narrativas guardam “forças germinativas”, elas não se desintegram no segundo seguinte, como as notícias na rede, ao contrário permitem que sempre haja novas formulações e pensamentos a partir delas:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade – é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir “o puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIM, 1994, p.205).

Em *A Vida em Tracunhaém e o amor pela arte* de J. Borges (1978), encontramos uma narrativa que muito se aproxima das ideias de Walter Benjamin. Tal texto coloca-se como construção poética a partir de uma experiência vivida, carregando ao final um conselho, que traz a sabedoria do velho homem.

O narrador do cordel é como o sábio viajante, demonstra conhecer o mundo através de muitas andanças. Este narrador-viajante apresenta Tracunhaém, cantando em sextilhas ritmadas as glórias e flagelos dessa pequena cidade e de seus artesãos. Ele descreve sua paisagem e seus aspectos encantadores, afirma que é preciso ser curioso para conhecer os segredos desse lugar, pois o artista do barro “é um pouco sigiloso”.

Os personagens são os artesãos de Tracunhaém, Lídia Vieira e suas irmãs, já apontadas no texto como as precursoras da cerâmica religiosa, e os mestres oleiros que fazem seus potes. O narrador demonstra sensibilidade aguçada e senso crítico. Sente o clima da cidade, olha para detalhes sobre a vida em Tracunhaém, a maneira como os artesãos vivem e criam a cerâmica.

Uma tensão principal aparece no cordel, um movimento constante, que ora olha para as belezas e encantos, ora para as dificuldades. Em versos ritmados, são transmitidos o sofrimento e as proezas de uma comunidade artesanal que quase não aparece nos escritos culturais do país. Com a simplicidade desses versos, o cordelista questiona e aponta valores que não compreende. Um desses apontamentos é o fato de os artistas se exporem suas obras em museus e galerias, por exemplo, mas suas condições socioeconômicas continuam desfavoráveis, artesãos que vivem sem o devido reconhecimento de seu trabalho.

Aos olhos desse narrador, não escapa nem o cemitério, “Onde os mortos permanecem/ sem pensarem na desgraça que já sofreram na terra”. (BORGES, 1978, p.2) Nada parece chegar nesse reino desencantado, há falta de água encanada e de acesso à saúde; não há educação, moradia, fala de um tempo em que as condições materiais eram marcadas pela escassez.

Ali existe um mistério
Feito pela natureza
Parece um reino encantado
Sem arma e sem fortaleza
Que todo mundo visita
Para ver sua beleza
(BORGES, 1978, p.2)

As dificuldades da vida dos artesãos se contrastam com o sentimento que têm pelo trabalho com a cerâmica, com a satisfação que demonstram em relação ao fazer artesanal. A esperança e o “amor pela arte” parecem dar a força necessária para que os artesãos continuem se movimentando e produzindo. Vejamos um fragmento em que o autor ressalta a força dos que ali vivem:

Parece-me um lugar calmo
Sem ódio e sem vingança
Aonde os seus moradores
Desfrutam a brisa mansa
Enfrentam dificuldade
Com força da esperança
(BORGES, 1978, p.6)

Nessa pequena comunidade, muitos são os ceramistas, alguns fazem santos e santas, outros fazem potes e panelas. O narrador viajante continua observando cada detalhe do trabalho do ceramista, afirmando a grandeza desse ofício não ser apenas a criação das peças, observando como é lento e exigente o processo de trabalho como um todo. Primeiro, vem a etapa de preparar

o barro, ir buscar o material bruto no barreiro, dosar as misturas corretas do massapê, pisá-lo para que fique bem homogêneo, tirar as pedras, amassar com a mãos. Depois vem o cuidadoso processo de criar as peças, seja na roda do torno, seja inventando formas com a ponta dos dedos. Por fim, vem a transformação pelo fogo: é preciso conhecer os tipos de lenha, saber esquentar as peças no tempo certo para que no final o fogo suba por entre elas e termine o trabalho. Ressaltando os processos da cerâmica, o poeta afirma que poucos dão o valor que o trabalho merece:

Bem poucos dar o valor
Que uma peça merece
Desde que se cava o barro
Bota água e amolece
Passa por tantos processos
Que bem poucos conhece
(BORGES, 1978, p.15)

O narrador, além de ressaltar tal aspecto, afirma conhecer muitas outras “Artesanais”¹⁹; partindo de suas experiências e observações, ele constata que em Tracunhaém os trabalhos são muito autênticos e criativos, mas que também tem visto muitos que copiam as peças dos outros e denuncia que, em sua visão, isso nada tem de criação.

O poeta denuncia as condições sociais e o também a falta de reconhecimento do trabalho desenvolvido pelos artesãos. Eles vendem suas peças para todo o país e até mesmo para o exterior, mas parece isso não ser suficiente para extinguir as condições de exploração e dificuldade econômica, desse modo:

Faz pena um artista bom
Que a arte não estranha
Vender peças no Brasil
Até mesmo na alemanha
Viver passando mal
Chôcho igual uma castanha
(BORGES, 1978, p.21)

¹⁹ Utilizo a palavra como foi escrita no cordel de José Francisco Borges.

O trabalho do artesão se inicia muito antes do que se imagina: a criação acontece desde o conhecimento sobre o barro até o sopro vitalizador do fogo. A seguir temos um fragmento onde o processo é ressaltado:

A arte do barro é grande
 Não só pela criação
 Mas também pelo preparo
 Da peça feita a mão
 Pela mistura do barro
 Feita por cada artezão

Tem que saber controlar
 A dosagem do massapê
 Prâ não botar mais nem menos
 Para a peça não perder
 Que a química è mais arte
 Do que mesmo pra fazer
 (BORGES, 1974, p.14)

Uma questão aparece no texto como a raiz de todos os problemas é a sensibilidade, ou melhor, a falta de sensibilidade, isto é, se os compradores e admiradores fossem mais sensíveis, dariam mais valor ao trabalho dos artesãos ceramistas. O poeta é esperançoso e acredita que a sensibilidade pode vir ainda nessa geração. Nas palavras de Borges:

Mas o que permanecer
 Na sua atividade
 Quando o povo despertar
 Com mais sensibilidade
 Para a arte popular
 Compra mesmo de verdade

E de viver mais tranquilo
 Todos terão condição
 Ninguém sabe quando vem
 Do povo esta decisão
 Talvez que isto aconteça
 Nessa mesma geração
 FIM 22/05/78

Ao final do cordel, o narrador dá um conselho aos artesãos, acredita que eles deveriam se unir, criar algum tipo de associação, para que pudessem solucionar os problemas juntos, exigindo melhorias nas áreas em que necessitam.

As artesãs e artesãos estudados neste capítulo começaram a modelar pequenos objetos e, com o passar do tempo, desenvolveram obras maiores. Todos estavam, de alguma forma, envolvidos no cotidiano da cerâmica, ou já trabalhavam como ajudantes, ou eram filhos de artesãos. Trabalhavam por necessidade, sim, mas não era apenas o dinheiro que estava em jogo, e sim uma maneira alternativa de vida, uma forma de “resistência poética” à ordem econômica e social que lhes era imposta.

No segundo capítulo, observamos brevemente o contexto de formação social da região de Tracunhaém e suas consequências históricas. Outro fato que podemos observar era a condição de escassez que a monocultura da cana-de-açúcar e o sistema trazido pelo colonizador impunham. Os artesãos não puderam estudar, não tiveram acesso aos lucros da monocultura da cana-de-açúcar, passaram por problemas graves de saúde, não tiveram acesso ao saneamento básico, perderam filhos e irmãos em decorrência de doenças ou da contaminação por esquistossomose. Perderam o direito de continuar vivendo ligados ao trabalho rural à medida que a cana lhes roubava a terra de onde brotava o alimento.

No entanto, mesmo quando o sistema econômico lhes negaram condições de vida salutar, esses homens e mulheres buscaram soluções criativas. Conseguiram ao menos escapar do trabalho no canavial e criar condições alternativas de permanecerem no campo. O filósofo Michel de Certeau (1994), em *A Invenção do Cotidiano*, apresenta a tese de que, mesmo dentro do sistema imposto, são criadas estratégias e maneiras de agir que escapam ao controle da ordem estabelecida. A leitura de Certeau é provocativa, dialoga com o contexto estudado, além de tudo, faz com que acreditemos em saídas, em formas de escapar de situações de dominação. O autor vê no Brasil e nas culturas populares do Nordeste pequenos atos de resistência e maneiras de driblar a ordem que privilegia a lógica econômica desigual.

Nesse contexto, pensando as obras como “artes do fazer”, as pequenas invenções do cotidiano, apresentadas por Certeau (1994) se configuram como formas de romper com barreiras, no caso de Tracunhaém, barreiras econômicas e sociais. A partir de práticas ordinárias, de saberes manuais, tidos como inferiores pelo conhecimento esclarecido, vemos surgir em Tracunhaém uma comunidade artesã que reinventa seu próprio cotidiano a partir da modelagem e queima do barro.

Os artesãos foram autodidatas em sua arte, descobriram um novo mercado, uma nova maneira de viver, gostavam do que faziam, criaram laços entre as artes e os ofícios; de forma

bem simples deram um nó na cabeça dos pesquisadores, que tentaram descobrir o que havia por escondido na simplicidade e no encanto de seus santos. Inventam uma tradição (HOBSBAWN,1994), e reinventaram-se. Tradição esta que, apesar do que digam os críticos, continua viva em Tracunhaém.

O trabalho dessa Primeira Geração foi se desenvolvendo a partir desses movimentos de resistência, de expressão poética e de circulação da cerâmica entre a capital e a Zona da Mata. À medida que se relacionavam com seus compradores, os artesãos foram ganhando intimidade com os valores artísticos que eram trazidos pelos compradores dos centros urbanos. A valorização da originalidade aparece nas falas de Lídia Vieira e Antônia Leão. De alguma forma, elas buscaram reforçar que as ideias que tiveram não foram reproduzidas de lugar nenhum. Repetindo o que disse Antônia Leão: “Tem gente aí que não diz não, mas faz por mostra: tem livro pra olhar. Eu não. Eu penso e faço, ou então olho as coisas do jeito que elas são, como a ciranda (...)”. Com essa afirmação, ficam claros os valores que passam a fazer parte da criação dessas peças. (COIMBRA, 1980, p.22)

No entanto, também é possível afirmar, que os artistas trabalhavam na perspectiva semelhante à medieval, da arte como ofício, como saber fazer. A maneira como organizam os processos da cerâmica se assemelha muito à forma das guildas medievais; o trabalho em família, a herança do nome, a coletividade, o valor do trabalho bem feito. (SENNET, 2009). Por isso, compreender a natureza desses trabalhos se mostra tão peculiar. Coimbra (1980) já sinalizava tal complexidade:

É então que aparece a natureza complexa do trabalho que realizam. Por um lado, a arte de esculpir situa-se, para seus autores, como uma arte entre outras, em seu velho sentido: arte de pedreiro, arte de carpinteiro, arte de pintor, etc. Arte e ofício encontram-se, portanto, no mesmo plano (COIMBRA.1980, p.19).

É possível perceber a maneira como trabalhavam e alguns valores que julgavam importantes. Um deles é o sentimento de coletividade que envolvia o trabalho com o barro, a família Vieira é um nítido exemplo disso. Severina Batista e seu companheiro também tinham um processo de cooperação. Antônia Leão tinha a ajuda de seu genro, que era ceramista e ajudada nas horas vagas. Assim, a cerâmica provocava e estimulava relações mais profundas entre aqueles que a partilhavam e viviam daquele círculo.

Quanto ao sentimento de hereditariedade, veremos no próximo capítulo que este permanece até hoje em Tracunhaém. Os únicos artesãos que estavam autorizados a “copiar” e reproduzir as formas dentro de um determinado estilo eram os membros da família. Certamente o trabalho dos Vieira não era uniforme, mas se percebeu que os artesãos seguiam uma linguagem semelhante dentro da família.

Esses sentimentos de coletividade, de criação de laços, de sociabilidade, constituem formas de dar sentido à vida, podem ser atribuídos ao próprio processo que a cerâmica provoca. A busca pelo barro, o seu preparo, modelagem, a queima, enfim, todas essas etapas da cerâmica dificilmente seriam realizadas por um único artesão ceramista. Quando observamos outras comunidades ceramistas, também percebermos que os artesãos trabalham juntos. Seja entre grupos indígenas, nas comunidades de Tracunhaém, em Caruaru, no Vale do Jequitinhonha ou no Candeal, é possível perceber esse movimento coletivo.

Assim como também é apontado no romance *A Caverna*, de Saramago (2010), há uma questão importante no que se refere ao trabalho familiar. Em um dos momentos tensos da narrativa, a filha lembra o pai de que ele não pode ficar sozinho no trabalho da olaria, pois são muitas as etapas do processo, processo este impossível de se realizar sozinho.

Se, por um lado vemos que os artesãos trabalham a partir dessa perspectiva da invenção, por outro vemos que também trabalham pelo seu sustento, mas muito mais pela manutenção dessas relações que a cerâmica produzida nessas coletividades. Nesse ponto, podemos retomar a discussão da antropologia colocada no primeiro capítulo para perceber que o movimento da cerâmica envolve mais do que as formas finais dos objetos, e sim processo que dão sentido e constituem modos de vida.

Percebe-se se assim a “natureza complexa” apontada pelas autoras do *Reinado da Lua*. Os artesãos encaravam suas atividades como “arte” e como “ofício” ao mesmo tempo, o que também nos faz retomar o questionamento de Lagrou (2009), presente no primeiro capítulo, sobre a divisão entre arte e artefato e as agências²⁰ que aquela provoca.

Nas falas dos artesãos, podemos perceber que a maioria deles demonstra uma relação de prazer com o trabalho da cerâmica, gosta do que realiza e do sentimento que este fazer provoca. Através desse discurso, percebe-se que o principal desejo dos artesãos era ter clientes

²⁰ O conceito de agência e agenciamento podem ser compreendidos como a capacidade de provocar as pessoas que estão envolvidas num determinado processo. Esse conceito é melhor desenvolvido no primeiro capítulo.

para quem pudessem vender suas peças, garantindo, assim, o sustento da família; mas também eles desenvolveram uma atividade que lhes dá prazer e satisfação, uma atividade que os libertava das situações de exploração e dava sentido às suas vidas.

Na epígrafe de Saramago que abre este capítulo, temos uma pequena sugestão poética sobre o significado e a profundidade do trabalho desenvolvido por esses artesãos. Artesãos que deixaram no tempo e nas imagens de barro a marca de seus dedos, de seus gestos. Artesãos que tiveram tato e sensibilidade, deixando suas mãos falarem para se reinventar e criar um novo cotidiano para Tracunhaém.

CAPÍTULO IV
PATRIMÔNIO VIVO: A SEGUNDA GERAÇÃO DE MESTRES
ARTESÃOS



Fig. 85 Maria Amélia, São Francisco de Assis, cerâmica, Museu do Barro de Caruaru, Tracunhaém/PE, s/d. 110 x 45cm. Foto Vanessa Bezerra.

É bem verdade que nem a juventude sabe o que pode, nem a velhice pode o que sabe (SARAMAGO, 2010, p.14).

Os mestres artesãos apresentados neste capítulo foram reconhecidos por um programa patrimonial desenvolvido pelo Estado de Pernambuco. São mestres artesãos que dedicaram suas vidas inteiras ao trabalho da cerâmica e, ao final, foram reconhecidos pelos seus trabalhos. A juventude e a velhice, como já sugeriu Saramago, têm as suas virtudes. Estas famílias de artesãos encontraram formas de unir a sabedoria da velhice e o poder da juventude. É o que vemos na relação entre os mestres artesãos e seus seguidores.

A escultura de São Francisco de Assis de Maria Amélia, na abertura do capítulo, guarda essas marcas do tempo. As manchinhas escuras se espalham por toda peça e denunciam sua idade avançada: os mestres artesãos envelhecem junto com suas obras.

Os artesãos Maria Amélia, Zezinho e Maria, e os falecidos Nuca e Maria desenvolveram linguagens escultóricas ao longo de suas vidas. Veremos que os filhos encaram o trabalho dos pais como uma preciosa herança, enfrentando com algumas dificuldades, como os altos e baixos da venda das peças na cidade, mas nunca deixando desaparecer o nome de suas famílias. Ao longo do texto esses mestres são designados como Segunda Geração do figurativo.

Segunda Geração de mestres artesãos figurativos

O grupo designado aqui como Segunda Geração do Figurativo é formado por Maria Amélia, Mestre Zezinho e o falecido Mestre Nuca e seus filhos que dão continuidade ao trabalho. Estes artesãos estiveram próximos da Primeira Geração do Figurativo e, certamente foram influenciados por eles, pois chegaram a circular na mesma época. Maria Amélia, Mestre Zezinho e Mestre Nuca formar consagrados como Mestres do Patrimônio Vivo de Pernambuco. O que incentivou e estimulou os filhos dos artesãos a darem continuidade ao trabalho com o barro. O título de Mestre do Patrimônio Vivo foi criado em 2002, como veremos detalhadamente, é uma política cultural relativamente recente em Tracunhaém.

Neste grupo aponta-se algumas das principais transformações que ocorreram na maneira de pensar, fazer e comercializar a cerâmica de Tracunhaém, bem como o surgimento de políticas culturais como o Registro do Patrimônio Vivo, e as feiras. Também se observa como o trabalho de artesãos foi sendo apropriado, reproduzido e transformado pelas gerações seguintes.

É fato que Tracunhaém começou a ser observada no início do século XX com as produções da família Vieira, Antônia Leão e Severina Batista. Nos arquivos da FUNDAJ encontramos matérias e publicações entre o final dos anos de 1960 e início dos anos de 1980. Também na década de 1980 um dos artesãos conta que foi gravada em Tracunhaém uma telenovela “Coração Alado” e que esta transmissão aumentou bastante o fluxo de turistas e compradores na região.

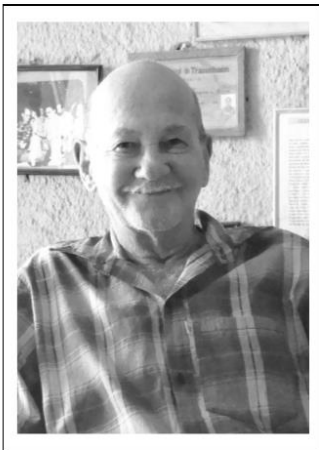
Vimos as dificuldades sofridas nos tempos de Lídia Vieira, Antônia Leão e Severina Batista, pois foram as pioneiras a desbravar esse campo, em um tempo onde as distâncias eram maiores, a comunicação era mais lenta e, realmente, tinham de ficar esperando o comprador aparecer. Hoje apesar de alguns ainda reclamarem existe uma rede maior de divulgação e comercialização da cerâmica. Os artesãos se organizam de modos distintos, participando de feiras nacionais, vendendo para comerciantes ou possuem suas próprias lojas.

2ª Geração do Figurativo



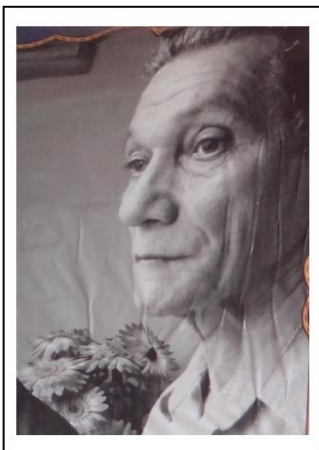
**Maria Amélia de
Tracunhaém
(1925)**

Consagrada como artesã ceramista pelo Patrimônio Vivo em 2011. Seu filho Ricardo dá continuidade ao seu trabalho.



**Zezinho de Tracunhaém
(1939)**

Consagrado como artesão ceramista pelo Patrimônio Vivo em 2007. Os filhos Dinho, José Carlos e Fernando dão continuidade ao seu trabalho.



**Mestre Nuca de Tracunhaém
(1937-2014)**

Consagrado como artesão ceramista pelo Patrimônio Vivo em 2005. Os filhos Marcos e Vinicius dão continuidade ao seu trabalho.

Fig. 86 Quadro da Segunda Geração do movimento figurativo.

O Registro do Patrimônio Vivo

Apresenta-se uma breve noção sobre as políticas culturais desenvolvidas em Pernambuco para compreender as mudanças e as diferenças que permearam a vida dos artesãos estudados neste capítulo. Artesãos que, após uma longa vida de trabalho, receberam um título que reconhece e legitima os saberes envolvidos em seus trabalhos. Atualmente o número de artesãos reconhecidos em Pernambuco já passa de cinquenta, como apontam os dados da secretaria de cultura.²¹

Os principais órgãos responsáveis pelas políticas culturais em Pernambuco são a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), criada em 1973, e a Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco. Segundo Santos e Pacheco (2015), a partir dos anos 2000 foram implementadas ações que incentivaram o olhar sobre o artesanato regional como uma possibilidade criação de um mercado de artes.

Os autores criticam o modelo de privatizações e ausência do Estado promovidos nos governos de Fernando Henrique Cardoso na década de 1990 e no governo de Jarbas Vasconcelos em Pernambuco (1998-2005). Entretanto, os autores também explicitam que as ações na área do artesanato foram se ampliando a partir da década de 2000, quando os incentivos fiscais para empresas privadas permitiram a criação de fundos de investimento para a cultura:

Pernambuco, durante o governo de Jarbas Vasconcelos (1998-2005), seguiu a mesma filosofia política de FHC no campo da cultura. Com uma política de ausência do Estado, o governo de Jarbas Vasconcelos criou um programa de Incentivos à Cultura, baseado na renúncia fiscal, e um Fundo Cultural (Funcultura) para captar os recursos privados para repassá-los para produtores culturais que se candidataram a receber a verba em formato de concurso (SANTOS, PACHECO, 2015, p.196).

A Lei do Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco²², sancionada em 2002, com o objetivo de fomentar e dar continuidade aos saberes transmitidos oralmente e à diversidade cultural de Pernambuco tem papel importante no Estado. O registro no programa acontece via

²¹ <https://g1.globo.com/pernambuco/noticia/pernambuco-ganha-mais-seis-patrimonios-vivos.ghtml>

²² LEI Nº. 12.196, de 02 de maio de 2002.

edital, ou seja, os artistas e coletivos precisam se inscrever em um processo público, e assim alguns deles são consagrados com um incentivo financeiro mensal para que tais saberes e práticas culturais não desapareçam.

Outros setores e programas também atuam na organização da comercialização dos inúmeros produtos artesanais produzidos no estado de Pernambuco, entre eles a Feira Nacional de Negócios do Artesanato (FENEARTE), maior feira de artesanato da América Latina, inaugurada em 2001; o PAB – Programa do Artesanato Brasileiro –, sistema que emite a Carteira do Artesão e comercializa obras de mais de 11 mil produtores de todo o estado e o Centro de Artesanato de Pernambuco, que tem unidade em Recife e no município de Bezerros. Comparando com a forma como os artesãos da Primeira Geração comercializavam seus trabalhos, podemos dizer que essas mudanças são de significativa importância, pois são nas feiras e nos centros comerciais que os artesãos divulgam seus trabalhos. Nas falas das artesãs, no capítulo anterior, vimos que suas principais queixas se relacionavam com a dificuldade de vender suas peças e com a demora em aparecer os compradores.

O Registro do Patrimônio Vivo, mais do que incentivar um grupo muito pequeno de artesãs, apenas três em Tracunhaém, Maria Amélia, Zezinho e Mestre Nuca, provoca uma valorização e incentivo em Tracunhaém. O programa acaba trazendo movimento e divulgação para a cidade; de um modo geral, confere a ela visibilidade, sua atuação incentivou essas famílias a continuarem a trabalhar com a cerâmica. Outra questão importante de ser ressaltada sobre o Registro do Patrimônio Vivo é o fato de este ser um programa novo, se pensarmos que foi sancionado nos anos de 2002, e estes artesãos já estavam atuando há pelo menos 30 anos.

Maria Amélia de Tracunhaém



Fig. 87 Maria Amélia segurando Nossa Senhora e Rainha do Céu, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Maria Amélia da Silva nasceu em 1925, a artesã mais velha da cidade. Pessoa amável que tive a honra de conhecer. Durante a pesquisa de campo, estive algumas vezes na casa de Maria Amélia e de seu filho Ricardo. Mesmo com a idade avançada e a saúde debilitada, a artesã não escondia o sorriso e a ternura ao compartilhar memórias de seu tempo de menina.

Todas as vezes em que bati à sua porta, ela abria a janelinha de vidro e dizia “oi fia, entra!”. Ricardo, seu filho, fazia questão que ela mesma contasse sua história; a artesã ia e vinha em sua cadeira de rodas. Quando se cansava da conversa, ia para cozinha olhar as panelas ou assistir à televisão. Numa das vezes que voltou da cozinha, ela me trouxe um papelzinho todo dobrado, era o cordel de José Francisco Borges (1978)²³.

²³ A vida em Tracunhaém e o amor pela arte.

Foi olhando seu pai trabalhar no torno que Maria Amélia começou o aprendizado da cerâmica. A artesã fala de seu pai de uma maneira muito amorosa. Mestre Dunde, como era conhecido, dominava plenamente a técnica da cerâmica de torno, fazia panelas e peças estruturais de encanamento, dominava todas as etapas do seu trabalho, desde o preparo do barro à comercialização.

Conta a artesã que, quando criança, ficava correndo muito pelas ruas de Tracunhaém e, para que se aquietasse um pouco, seu pai a colocou do seu lado e lhe deu um pedaço de barro para modelar, pedindo-lhe que fizesse bichinhos e bonequinhos. Foi uma crinaça arteira, corria pelas ruas e às vezes subia em cima do torno de seu pai quebrando o eixo de sustentação. Hoje ela conta, que achava que seu pai estivesse lhe colocando de castigo, “castigo bom, né?” Relata também que gostava de ficar admirando seu pai trabalhar no torno, que achava lindo aqueles movimentos das mãos no barro e as peças ganhando formas.

Durante a juventude, entrou em contato com as artesãs mais velhas, Lídia Vieira, Severia Batista e Antônia Leão. No ano em que Maria Amélia nasceu, Lídia Vieira já estava com seus quinze anos de idade e fazia pequenas esculturas. Não chegaram a conviver diretamente, mas em uma cidade tão pequena se tomava conhecimento do trabalho de todos. A artesã lembra que Lídia sempre vendia as peças na feira com seu pai, colocavam tudo no balaio e lá iam vender. Já sobre Antônia Leão, diz ter sido mais próxima dela: “ela era casada e eu era pequena, ela fazia bichinho, aí eu fui fazendo também...”²⁴ Sobre o início do trabalho com a cerâmica Ricardo conta que:

Meu avô já vendia né...[louças de barro] aí com o tempo.. aqui ficou fraco. Foram pra Limoeiro [cidade próxima], que lá tinha barro, tinha lenha, não comprava nada.. o amigo dele tinha olaria lá. Lá se deu bem...o pessoal naquele tempo não tinha carro, tinha aqueles cavalo... fazia 3 fornos de louça e tal...aí depois com um certo tempo foi obrigado a voltar pra Tracunhaém, aí quando ela estava mocinha começou a trabalhar no barro... Ela fazia cavalinho, aqueles cavalinhos sempre vendia...sempre que fazia...vendia lá pra Recife...aí que foi fluindo essa ideia de fazer santo, essas coisas...aí foi ficando conhecido... ficando conhecido e tal... (sic) (Ricardo de Maria Amélia, julho de 2016).²⁵

Maria Amélia faz parte dessa Segunda Geração que se destacou pela produção escultórica religiosa. Como todas as outras artesãs, começou a produzir pequenas figuras e

²⁴ Entrevista com a autora em julho de 2016.

²⁵ Idem.

paliteiros, que eram objetos comuns em Tracunhaém. Observando peças produzidas no início de sua carreira, nota-se como cresceu o trabalho de Maria Amélia, que acabou desenvolvendo uma linguagem expressiva e delicada em suas esculturas. Suas santas e santos são esculturas robustas, grandes, possuem vitalidade e delicadeza ao mesmo tempo.



Fig. 88 Maria Amélia, Anjo, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.



Fig. 90 Maria Amélia, Nossa Senhora Aparecida, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.



Fig. 89 Maria Amélia, Padre Cícero, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo do MFEC/CNFCP.



Fig. 91 Maria Amélia, Santa Luzia, cerâmica, Tracunhaém/PE, s/d. Foto: Acervo do MCP.



Fig. 92 Maria Amélia, Nossa Senhora de Aparecida, cerâmica, 20cm de altura, Tracunhaém/PE, s/d. Foto: Lima, 2008, p.176.

Na imagem abaixo, vemos as peças de Maria Amélia na calçada de sua casa. Dentre elas estão São Francisco de Assis e Nossa Senhora, que são as obras com a coroa na cabeça. As figuras de mãos unidas em posição de oração são conhecidas como a Rainha do Céu, e, no canto esquerdo da imagem, santa segurando uma margarida. Essa foto representa um momento do auge da carreira de Maria Amélia.



Fig. 93 Cerâmicas de Maria Amélia; São Francisco de Assis, Nossa Senhora, Rainha do Céu e Santa com Margarida, peças na calçada da artesã. Tracunhaém/PE, s/d. Foto: Sebrae, 2006, p.6.

As obras da artesã ganham vida por cada detalhe, cada gesto de suas mãos. Desde a expressão dos rostos das figuras, os detalhes do pregueado dos mantos, as contas dos terços, as cabecinhas dos anjos até os dedinhos dos pés. Cada detalhe guarda um pequeno gesto, uma marca dos seus dedos. Estar frente a frente com as obras nos museus de Pernambuco e do Rio de Janeiro foi muito importante para sentir a profundidade do trabalho de Maria Amélia e a atmosfera religiosa de Tracunhaém. As imagens de São Francisco de Assis, São José com o Carneirinho, Rainha do Céu e Nossa Senhora são as mais recorrentes em sua obra.



Fig. 94 Maria Amélia, Rainha do Céu, cerâmica, 40x15cm, Tracunhaém/PE, 2016, coleção Lalada Dalglish. Foto: Lalada Dalglish.



Fig. 95 Maria Amélia, Nossa Senhora, cerâmica, 35x15 cm, Tracunhaém/PE, 2016, coleção Lalada Dalglish. Foto: Lalada Dalglish.



Fig. 96 Maria Amélia, Rainha do Céu, cerâmica, coleção Jarbas Vasconcelos, Tracunhaém/PE, s/d. Foto: Sebrae, 2006, p.58.

Além dos museus: Casa do Pontal, Museu do Barro de Caruaru e Museu do Folclore Edson Carneiro, muitas de suas peças estão em grandes coleções de arte popular, como as de Lalada Dalglisch²⁶ e Jarbas Vasconcelos. Segundo informações da Secretaria de Cultura de Pernambuco, Maria Amélia foi homenageada no Salão dos Mestres da Fenearte em 2000 e 2009. Recebeu o título de “Cidadã Benemerita de Tracunhaém” em 2002, participou na França da exposição “100 anos de Brasil”, além de ter recebido outras homenagens durante encontros de artesãos.

Mesmo apresentando uma obra tão grandiosa e tão importante para Tracunhaém, Maria Amélia obteve apenas em 2011²⁷ o título do Patrimônio Vivo de Pernambuco, na categoria de artesã ceramista, aos 87 anos de idade. Ricardo questiona o Patrimônio Vivo, alegando que sua mãe era a artesã mais velha da cidade e, mesmo assim, foi a última a receber o título. Entretanto, ele afirma que se trata de um programa muito importante, pois, além do reconhecimento do valor de seu trabalho, representa uma forma de aposentadoria para o artesão. Maria Amélia, aos 94 anos, não trabalha mais; Ricardo dá continuidade ao modelado desenvolvido pela mãe, assinando as obras como Ricardo de Maria Amélia.

²⁶ A tese de doutorado de Camila Costa Lima, *O objeto cerâmico como elemento da cultura: um estudo a partir da coleção Lalada Dalglisch* Desenvolvido no Instituto de Artes da Unesp apresenta aspectos importantes desta coleção.

²⁷<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/maria-amelia/>

Ricardo de Maria Amélia.



Fig. 97 Retrato de Ricardo e sua mãe Maria Amélia na janela de casa. Fonte: www.oreinadodalua.com.br

Ricardo Felix da Silva, mais conhecido como Ricardo de Maria Amélia, nasceu em Tracunhaém em 1967. Desde menino acompanhou e observou sua mãe na produção das esculturas. Orgulhoso do trabalho da artesã, Ricardo guarda numa caixa de papelão, artigos de jornais e revistas sobre Maria Amélia além da primeira edição do *Reinado da Lua* (1980), que contém as fotos da Rainha do Céu na capa. Ricardo conta que sua mãe possui muitas peças espalhadas pelo Brasil e pelo mundo.

Nas imagens podemos ver Ricardo trabalhando no acabamento de uma variação da peça Rainha do Céu. O processo de modelagem utilizado é exatamente o mesmo de Maria Amélia. Notam-se também as diferentes etapas de modelagem. As peças são contruídas a partir da técnica do acordelado: primeiro modela-se a base, o corpo da escultura, e, conforme este ganha firmeza, as demais partes vão sendo somadas à peça principal, pedacinho por pedacinho.



Fig. 98 Ricardo de Maria Amélia trabalhando no acabamento de uma escultura. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Maria Amélia chegou a trabalhar no centro de artesanato da prefeitura, mas cansou de carregar suas obras para casa. (LIMA, 2008, p.177). Assim, ela arrumou um cantinho ao lado de sua cozinha e ali passou a trabalhar. Ricardo trabalha no mesmo cantinho onde sua mãe trabalhava.

Flávia Martins, em seu livro *Nova Fase da Lua, Escultores Populares do Nordeste* (2013), nos fornece uma entrevista na qual Ricardo fala sobre a parceria que estabeleceu com Maria Amélia. Ele diz que, como sua mãe já não tinha a mesma força de antigamente, eles passaram a trabalhar juntos: ele contribuía com sua força física na parte pesada, amassando o barro e levantando o corpo das peças, principalmente as peças grandes, que chegam a um metro de altura.



Fig. 99 Maria Amélia trabalhando em sua casa Tracunhaém/PE, s/d. Foto: www.pe.gov.br/patrimônio.

À época das pesquisas de *Nova Fase da Lua* (2013), Ricardo e Maria Amélia já trabalhavam em parceria, modelando junto as peças. Nessa pesquisa a autora nota que as características estéticas das peças têm se transformado, as esculturas estão ficando mais “magrinhas”. Nessa mesma pesquisa, Maria Amélia conta que suas peças sempre foram mais gordinhas.

Minhas santas eram cheinhas, mais cheinhas como eu gosto. Eu gosto delas todas gordinhas. Eu mesmo toda vida fui forte, nunca fui magra. Eu penso, no pensamento, e eu não quero magra não. Agora, São Francisco é mais magro. O São Francisco, o Santo Antônio, o São José são mais magros mesmo. Mas a Rainha do Céu, Santa Luzia, essas santas mulheres, eu gosto que elas sejam gordas. São sempre gordinhas assim, enxutinhas – Maria Amélia (MARTINS, 2013, p.68).

A artesã vai envelhecendo, deixando de trabalhar. As obras agora são mais magrinhas, se parecem mais com o filho e menos com a mãe. Ricardo continua modelando o mesmo repertório das santas e santos iniciados por Maria Amélia. A diferença agora é que o corpo das figuras é diferente, a silhueta é mais reta porém o acabamento e os detalhes são tão sutis quanto os da mãe.



Fig. 100 São Francisco, Ricardo de Maria Amélia, cerâmica, 50x 20 cm, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.



Fig. 101 Ricardo de Maria Amélia, Santa com Margarida, cerâmica, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.



Fig. 102 Detalhes das cerâmicas de Ricardo. Foto Vanessa Bezerra.

Ao contrário do que veremos em Mestre Zezinho de Tracunhaém, Maria Amélia e Ricardo não criaram um grande ateliê onde se trabalha coletivamente. Também não possuem um forno próprio. Por isso, acabam levando as esculturas para serem queimadas em fornos de outros artesãos. Entretanto, durante a pesquisa de campo, Ricardo revelou ter intenções de construir seu próprio forno.

O trabalho de Maria Amélia e Ricardo é mais solitário, a artesã e seu filho trabalham com simplicidade. É interessante notar como um trabalho tão gradioso foi sendo construído tão letamente, em um cantinho da casa junto à cozinha. De um cantinho na cozinha para o mundo, assim continuam se espalhando as obras que hoje são assinadas como Ricardo de Maria Amélia.

Enquanto as obras modeladas ao longo da vida estão espalhadas por muitos acervos, suas memórias permanecem guardadas em uma caixa de papelão. O artesão lamenta muito a ausência de um museu ou espaço adequado que conte a história de Tracunhaém. Revela ter vontade de criar um espaço na cidade, para isso precisaria de apoio institucional.

Ricardo também revela não ter conseguido mais nenhuma das muitas peças que Maria Amélia teria produzido ao longo da vida. Acredita que, se conseguisse montar um pequeno museu, algum colecionador poderia doar uma peça para compor o acervo. Ele sonha que um dia Tracunhaém possa ter um espaço adequado para guardar e divulgar as memórias de todos os artesãos. Para que as memórias de Lídia Vieira, de sua mãe, Maria Amélia, de Mestre Nuca, de Zezinho e todos que em sua visão contribuíram com a história de Tracunhaém possam ter mais do que uma pequena caixa de recordações.

Durante as conversas, Ricardo também ressaltou as dificuldades de se viver da cerâmica. Considera-se um “louco” por dar continuidade ao trabalho de sua mãe. Ao mesmo tempo em que se orgulha e se emocina ao falar de Maria Amélia, admite que a vida de ceramista não é uma atividade estável e não deseja esse futuro para seu filho. Em depoimento argumenta que:

Tem eu que sou louco, o filho de Zezinho o filho de Nuca. Assim, como a família vem de muito tempo, os pais da gente já têm um nome... a gente continua... mas...assim, eu não quero que meu filho seja...assim...eu quero que ele estude, mesmo que trabalhe no barro nas horas vagas, tem que ter um emprego que segura a gente...(O movimento da cerâmica] diminuiu muito, porque hoje o jovem não quer trabalhar no barro, não quer ter isso como profissão, né? Não segura ninguém... a gente não tem assim um meio de se aposentar. O pessoal pena muito assim... (Ricardo de Maria Amélia, Julho de 2016.)²⁸

²⁸ Entrevistado pela autora em julho de 2016.

Ricardo acredita que a cidade viveu tempos áureos, que todos faziam cerâmica com muita alegria, que era “menino carregando lenha pra todo lado”(Maria Amélia, Julho de 2016)²⁹. Mãe e filho têm uma visão menos otimista sobre a história da cerâmica de Tracunhaém, talvez um pouco nostálgica, do que os outros artesãos reconhecidos pelo Patrimônio Vivo. Mãe e filho concordam que nas décadas de 1970 e 1980 havia uma movimentação maior em Tracunhaém. Para eles nos tempos passados existia mais alegria no cotidiano da cerâmica.

Ricardo recordou que houve uma prefeitura que investiu mais na valorização dos artesãos e das memórias da cidade. Nessa época havia o preparo de estudantes e jovens para receber as pessoas que vinham de fora, mas infelizmente esse incentivo durou apenas uma gestão. Segundo ele, um dos principais motivos da decadência da cerâmica é a dificuldade pela qual o artesão passa quando envelhece, pois o artesanato não garante uma aposentadoria digna.

Mesmo apresentando certa nostalgia e sentimento de que as coisas hoje estão difíceis, Ricardo continua na “loucura”, como ele mesmo conta, de produzir esculturas. O artesão confessa não conseguir largar o trabalho com o barro. Gosta de estar em silêncio, trabalhando na modelagem, conta que há dias em que começa a produzir e nem vê a hora passar, não para nem para almoçar, ficando completamente imerso na modelagem das esculturas.

Assim, o artesão leva a vida, entre os altos e baixos, as memórias do passado e as desilusões do presente. Ora se desanimando com as condições atuais, ora tendo brilho nos olhos pelos trabalhos de sua mãe. O trabalho de Maria Amélia está espalhado por museus, galerias e coleções particulares no Brasil e no exterior, infelizmente, muitas das memórias da família seguem guardadas em uma caixa de papelão.

²⁹ Idem.

Zezinho de Tracunhaém e Maria



Fig. 103 Retrato de Maria e Zezinho de Tracunhaém comemorando 50 anos de casamento. Foto: acervo da família, 2016.

José Joaquim da Silva nasceu em 1939, no município de Vitória de Santo Antão, interior de Pernambuco. Aos vinte anos, casou-se com Maria Marques Silva (1942), mudando-se em seguida para a Zona da Mata Norte. Muito habilidoso, Zezinho teve vários trabalhos; contam seus filhos que ele aprendia rapidamente qualquer ofício apenas observando como era feito. Antes de se tornar um artesão ceramista foi pedreiro, barbeiro, marceneiro e cortador de cana; sabia lidar com muitas ferramentas. Contudo, foi com a cerâmica que desenvolveu sua carreira e se tornou reconhecido.

Quando morava em Nazaré da Mata, Zezinho foi passear em Tracunhaém e conheceu o trabalho de Lídia Vieira. A partir daí, motivou-se a aprender mais um ofício, já que era um sujeito extremamente talentoso com os trabalhos manuais manuais. Começou a fazer figuras de barro e não parou mais, foi mais um artesão a se contagiar pela força de Lídia e de suas imagens, mais um a transformar a pequena Tracunhaém em polo de artesãos ceramistas. Na década de 1970, Zezinho contou ao *Reinado da Lua* (1980) que:

Eu já fazia todos os bichos e figuras de velho que, se encomendarem hoje, ainda faço com prazer. Sempre peças pequenas, até o dia em que tive vontade, experimentei e fiz uma jarra grande, gorda, com a cabeça de gente solta. Abelardo Rodrigues viu essa jarra e me animou a fazer um santo do mesmo tamanho. (...) Quando Dr. Abelardo chegou, escondi uma e mostrei outra. Ele gostou muito e me pagou um bom dinheiro – isso em 1968. Isso me animou muito e deu força à nova ideia. Daí em diante não precisei mais. Faço escultura de até dois metros de altura, como o São José que me encomendaram para a igreja de Camalaou, na Paraíba. Essa peça eu mesmo acompanhei no transporte: viajamos numa caminhoneta e lá, com um pedreiro, subimos o santo no carretel até a torre, onde nós chumbamos ele. Os índios de Águas Belas, daqui de Pernambuco, também com um deputado, encomendaram um busto de um padre que tinha morrido lá nas terras deles, pra colocar na praça. Trouxeram o retrato e eu fiz. -Zezinho (COIMBRA, 1980, p.28).

Zezinho consagrou-se por um tipo de escultura religiosa de grandes dimensões. Algumas obras realizadas no início de sua carreira estão expostas no Museu do Barro de Caruaru. São obras de presença forte e marcante, todas elas passam de um metro de altura. Vemos nas próximas imagens tanto as expressões dos rostos quanto a expressividade colocada nos mantos das esculturas.



Fig. 104 Zezinho de Tracunhaém, Pietá, cerâmica, 150x60 cm, Tracunhaém/PE, 1970. Acervo Museu do Barro de Caruaru Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 105 Zezinho de Tracunhaém, Mestra Santana, cerâmica, 110 x50, Tracunhaém/PE, 1970. Museu do Barro de Caruaru. Foto: Vanessa Bezerra.

O crítico Abelardo Rodrigues³⁰ foi um grande incentivador do seu trabalho. Abelardo esteve em Tracunhaém algumas vezes, viu a produção de Zezinho e passou a comprar suas peças. Essa relação gerou mais entusiasmo e motivou o trabalho do artesão.

Segundo o *Reinado da Lua* (Coimbra, 1980), Hermílio Borba Filho³¹ denomina o trabalho de Zezinho como “popular acadêmico”, certamente pelo aspecto formal de suas peças, pela característica realista e ao mesmo tempo expressiva das imagens. Aspectos estes que ganham força com a grande dimensão das imagens. São obras de grande porte, com mais de um metro de altura, robustas todas montadas em cerâmica.

Orgulhoso de sua obra, Zezinho posa para foto segurando um dos troféus que recebeu ao longo da vida como artesão; ao fundo, vários quadros com reportagens, artigos, fotos e honrarias. Simpático e brincalhão, ele se emociona ao falar dos filhos, que cuidam dele e continuam seu trabalho.



Fig. 106 Zezinho do Tracunhaém segurando troféu, ao fundo quadros com fotografias e homenagens de seus trabalhos. Tracunhaém/PE. Foto Vanessa Bezerra.

³⁰ Abelardo Rodrigues (1908 – 1971) foi um importante colecionador de Arte Sacra e Arte Popular, foi um dos responsáveis pela divulgação de Mestre Vitalino. Seu acervo fica no Museu Abelardo Rodrigues em Salvador. Após sua morte os governos de Pernambuco e da Bahia travaram disputa judicial pelas sua coleção. (DIMITROV, 2013)

³¹ Hermílio Borba Filho (1917 – 1976), dramaturgo, diretor, crítico de teatro e interessado em arte popular. (DIMITROV, 2013).



Fig. 107 Zezinho de Tracunhaém, São Pedro, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: acervo MFEC/CNFCP.



Fig. 108 Zezinho de Tracunhaém, Nossa Senhora Aparecida, cerâmica, Tracunhaém/PE 1981. Foto: acervo MFEC/CNFCP.

Os documentos e certificados emoldurados na paredes de seu ateliê nos ajudam a compreender um pouco melhor a trajetória e o reconhecimento de Zezinho. Em muitas fotos, vemos o artista recebendo homenagens e expondo seu trabalho. Dentre os admiradores e compradores de seu trabalho, estão várias figuras públicas, governantes, colecionadores e até mesmo o Papa João Paulo II, de quem recebeu homenagem que hoje exibe orgulhosamente na entrada de sua casa.

Sua primeira exposição foi em Nazaré da Mata, em agosto de 1966. Depois desta, participou de mais de 15 exposições pelo país. Uma delas em Recife, em 1996, denominada “Exposição de Arte Erudita”, que ocorreu no bairro de Boa Viagem. Nos mesmos documentos, consta haver três peças suas no Palácio do Planalto: Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição e Santo Antônio.

O trabalho de Zezinho movimentou e transformou bastante o cenário da produção ceramista em Tracunhaém, visto que as obras em grandes dimensões eram produzidas sempre por equipes de artesãos. Zezinho trabalhava com outros ceramistas, que, com o passar do tempo, foram criando suas próprias obras. O *Reinado da Lua* (1980) também menciona outros artesãos que faziam santos em grandes dimensões, como o casal Luís e Elisete, contudo o trabalho de Zezinho se tornou mais conhecido e deixou seguidores.

Mais do que desenvolver esculturas de grande porte Zezinho ajudou a criar a imagem da cidade e sua tradição santeira. Um dos aspectos que diferencia o processo da cerâmica de Zezinho é o fato de ele movimentar grupos de artesãos. O trabalho iniciado por Zezinho foi se difundindo cada vez mais na cidade. Veremos adiante que continua sendo desenvolvido por seus filhos e por outros artesãos.



Fig. 109 Peça feita por artesãos no atelier de Zezinho de Tracunhaém. Cerâmica, Pietá, Localizada na entrada do cemitério de Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.

Maria de Zezinho



Fig. 110 Maria de Zezinho, Detalhe da boneca florista, cerâmica, coleção Lalada Dalglish, 2016.

Opondo-se ao ambiente masculino das peças grandes e pesadas, Maria Marques da Silva a esposa de Zezinho, modela bonecas de cerca de 40 cm de altura. A artesã, aos setenta e quatro anos, não fica muito no ateliê, não trabalha no mesmo ritmo que os filhos, pois ajuda a cuidar de Zezinho, que está com problemas de saúde. Maria também trabalha em silêncio, em um cantinho de sua casa, distante do agito do atelier dos filhos.

A artesã fala pouco, mas, em entrevista à Beth Lima (2008), afirmou que assina as peças como Maria de Zezinho, para que saibam que as peças são dela e não dos filhos. As bonecas de Maria são esculturas delicadas, todas representam mulheres carregando flores. Cada uma delas tem um gesto e um olhar diferente, mas sempre apresentam uma expressão singela e delicada.



Fig. 111 Maria de Zezinho, Boneca Segurando Flor, 50 cm x 30 cm. Tracunhaém, 2016. Foto Vanessa Bezerra.



Fig. 112 Maria de Zezinho, Boneca Segurando Flor, 50 cm x 30 cm. Coleção Lalada Dalglish. Foto Lalada Dalglish.

Os trabalhos de Maria não aparecem na maioria das pesquisas sobre Tracunhaém. Ela apenas é mencionada no estudo de Beth Lima (2008). Maria se dedicou anteriormente, pois sempre esteve muito ocupada cuidando da casa e dos filhos. A modelagem das bonecas de Maria de Zezinho pode ser vista como uma forma de a artesã colocar sua voz e sua delicadeza num ambiente onde não tenha podido se expressar anteriormente. (Lima, 2008, p.174)

Zezinho e Maria envelhecem juntos, são responsáveis pela manutenção da tradição figurativa de Tracunhaém. Zezinho quase não sai de casa, pois utiliza cadeira de rodas devido à problemas de saúde. Maria também aparece pouco pois cuida de Zezinho. Em 2007, Zezinho foi consagrado como patrimônio vivo de Tracunhaém, e Maria continua silenciosamente modelando suas bonecas.

Fernando de Zezinho

Dos nove filhos de Zezinho e Maria, apenas três continuam impulsionando a cerâmica figurativa na cidade. Fernando de Zezinho toma conta do ateliê onde seu pai trabalhou, modelando peças menores. Dinho de Zezinho trabalha principalmente com esculturas e presépios em grandes dimensões.



Fig. 113 Retrato de Fernando de Zezinho segurando Pinha, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Fernando Marques da Silva, mais conhecido como Nando de Zezinho, foi muito solícito e interessado em colaborar com a pesquisa. Enquanto ia alisando e dando acabamento nas peças, contava a trajetória da família. Segundo ele, naquela semana estavam todos muito cansados, pois acabaram de chegar da FENEARTE³² e não poderiam parar o trabalho, pois aquela era uma época de produzir muitas encomendas.

Fernando e José Carlos dividem o mesmo ateliê onde Zezinho começou na cerâmica. Na parte da frente, fica uma pequena loja, com peças prontas para serem vendidas. Nos fundos fica o ateliê, uma grande bancada, onde trabalham os irmãos e outros artesãos que participam do processo. No ateliê há um espaço de aproximadamente um metro quadrado, onde a argila é guardada; outra porta separa o fundo do ateliê, onde fica o forno.

O irmão José Carlos trabalha metade de seu dia na escola, onde é professor de História, e a outra parte trabalha no ateliê. Fernando toma conta exclusivamente do ateliê. Ele afirma já ter trabalhado um tempo fora de Tracunhaém, pois queria outra experiência, mas não gostou e acabou voltando. Hoje, trabalhar com o barro é uma opção sua, em momento algum reclamou de seu ofício, e demonstrou entusiasmo com o que faz.

³² Feira de Negócios do Artesanato, que ocorre em Recife no mês de julho.

No ateliê são desenvolvidas esculturas em tamanhos menores, tais como pequenos presépios, as bonecas de Maria de Zezinho, e, principalmente, as pinhas. Já as esculturas com dimensões maiores, seguindo a mesma linha de Zezinho, são feitas no ateliê de Dinho.



Fig. 114 Atelier de Zezinho de Tracunhaém, presépios e peças secando na porta, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.



Fig. 115 Pinhas e objetos de cerâmica na loja do atelier de Zezinho, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.



Fig. 116 Fernando trabalhando na bancada, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.

No processo de modelagem das peças, são utilizadas várias técnicas simultaneamente, como o molde de gesso, o torno e a modelagem manual. O que confirma a dificuldade apontada anteriormente em categorizar e organizar processos técnicos. Algumas peças, como as pinhas, requerem vários processos diferentes: a base quadrada é modelada em formas de gesso, a coluna que a sustenta e a forma da pinha são modeladas no torno. Os relevos finais são acrescentados ao final.

Atualmente as pinhas são os objetos principais do ateliê. Elas são modeladas em inúmeros formatos e tamanhos, variando entre 15 e 60 cm de altura. Fernando explica que o desenvolvimento das pinhas foi uma parceria entre ele e Zé Carlos, seu irmão, e levaram quase dez anos para aprimorar a qualidade e a maneira ideal de modelagem, enfrentando desafios técnicos para aprimorar e acertar a forma final das peças. Essas questões se deram, pois trata-se de uma peça que leva bastante argila, o que dificulta a sua secagem e queima.

Na próxima sequência, vemos o processo de modelagem de uma das pinhas. O trabalho é feito em várias etapas: primeiro, Fernando utiliza moldes de gesso, onde são modeladas as bases da peça, a estrutura que a sustenta e depois a forma da pinha é feita no torno. Já os pequenos grãos que conferem textura e o efeito final são modelados um a um em pequenos moldes de gesso e colados um a um na superfície da pinha. É um processo lento que exige domínio sobre as etapas.



Fig. 117 Processo de modelagem das Pinhas. Fernando e José Carlos de Zezinho, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa Bezerra.

Ora se utiliza o torno, ora as formas de gesso, ora modelagem livre. Nas imagens, Fernando está trabalhando em uma de suas famílias, unindo a parte da frente e a parte atrás, que são modeladas separadamente e depois unidas em uma etapa denominada colagem.

Em certo momento da entrevista, troco os nomes e chamo o artesão pelo nome de seu pai; Fernando dá risada e fica contente, por ser confundido com seu pai. Seus olhos brilham quando fala de Zezinho. Se observarmos apenas o caráter estético das peças, veremos que os trabalhos desenvolvidos pelos filhos pouco a pouco vão se diferenciando e se transformando a partir da obra do pai, contudo a motivação pelo trabalho com o barro continua.

Fernando valoriza muito a história e o trabalho iniciado pelo seu pai, a continuidade do “nome” e do trabalho de Zezinho são uma das principais motivações de Fernando. Observando com mais atenção as palavras do artesão, vemos que o principal não é a criação de um novo trabalho, mas a manutenção de algo já conquistado por Zezinho. Seus filhos não estão preocupados em criar “obras de arte” e conquistarem reconhecimento pelo seu nome, mas sim em manter vivo a nome do pai, a tradição iniciada por Zezinho.



Fig. 118 Atelier Zezinho de Tracunhaém, Pinhas, Cerâmica. Tracunhaém, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

O trabalho de Fernando de Zezinho está baseado no uso de moldes de gesso e na reprodução e repetição das formas. O trabalho se estrutura e se desenvolve a partir de encomendas dos objetos de cerâmica.

Fernando afirma que para ele o mais importante é a manutenção e continuidade no processo artesanal da cerâmica. Ao dialogarmos sobre o processo de trabalho, a reprodução de formas e o uso de moldes de gesso o artesão comenta sua visão sobre este modo de fazer:

Sim, todo artesão usa molde. Todos eles. Vai ter um que diz que não usa, sabe? A não ser que tenha uma situação financeira muito boa...ele quer fazer peça única...aí...quando quiser vender, vende...mas o artesão que vive do artesanato dificilmente ele vai...[deixar de usar moldes] Agora, faz não como a de gesso, né? Que você coloca o gesso e ela sai pronta...Não. A forma do artesão ela tem sempre que fazer alguma coisa...Entendeu? Isso aqui é uma forma, agora olha só o trabalho que eu estou tendo? Isso aqui depois eu vou ter que dar acabamento, vou colar, vou ocar, colocar os braços. É uma forma de adiantar o serviço do artesão, e baratear pra quem vai comprar. Entendeu? Essa é a ideia?

Eu acho que todo artesão trabalha com forma eu acho...a não ser o que trabalha com torno, faz só vaso... Mas quem trabalha manual, extremamente vai usar, talvez ele não use em grande escala mas uma encomenda de 100 peças, ele vai fazer uma por uma? Ele faz uma e tira a forma. (Fernando de Zezinho, julho de 2016)

Na visão de Fernando, o uso de moldes é uma necessidade, uma maneira de melhorar e facilitar a venda das peças. Visto que, quanto mais tempo leva a modelagem de uma peça mais seu valor aumenta. Acredita que só trabalham sem molde aqueles que não têm necessidade de vender uma quantidade certa para o sustento da família.

O artesão se refere aos moldes para falar de seu trabalho, mas também garantiu que no tempo de seu pai se utilizavam moldes. No entanto, o artesão deixa claro que o molde não faz o trabalho todo, sendo apenas uma parte de um processo maior. Enfatizando o processo artesanal, o trabalho depende muito de suas mãos, não é resolvido pelo molde, como numa máquina ejetora de peças

Em sua fala, o artesão demonstra ter consciência de que alguns momentos do trabalho são de criação livre, enquanto outros são da produção das encomendas que partem daquela criação. Também afirma que seu pai criou muita peça única, que gostava muito de criar. Neste momento, ele fala sobre o trabalho de Zezinho:

Muita criação, muita peça que ele criava... Talvez as pessoas tenham peça que ele criava que seja única...que as pessoas tenham, fez só aquela e não fez mais. Ele era muito de criar, ele gostava muito de criar. Pegava a peça assim, e na hora, fazia uma criação...ele gostava muito disso. Ele fez uma peça que é muito conhecida que eu gostaria de ter uma dela, que eu estou começando fazer uma peça dele aqui. Sabe? É um São Francisco de Assis com asas. Ninguém fez, eu acho que ninguém fez...essa peça a turma gosta demais... (Fernando de Zezinho, julho de 2016).

Também pergunto se ele não gostaria de fazer um trabalho diferente, de criar peças únicas como seu pai fazia. Nesse momento, para minha surpresa, a resposta é provocadora: ele afirma que até poderia fazer peças únicas, mas acha que seria chato e que ficaria entediado. Vejamos as próprias palavras do artesão:

Talvez eu pudesse fazer, porque eu acho que ia ficar tão chato...Porque eu não sou um artesão que quer nome, eu não estou preocupado com nome, porque o nome meu pai já fez. A família já tem o nome de Zezinho, se ele for

morrer amanhã ou depois, Deus o livre...mas, o nome dele vai ficar. E eu não estou muito preocupado com nome, é de mim mesmo...eu não curto isso...Então eu não estou nem aí...então eu acho que ia ficar chateado só fazer uma peça, esperar um cara ir comprar, eu ia ficar chateado (risos). Essas peça aqui eu gosto de fazer, eu gosto de fazer as pinhas... Eu acho que pouco artesão consegue fazer isso, muito pouco mesmo, uma hora ou outra vai reproduzir aquela peça, tem que vender ela muito cara pra valer a pena, se não vender a peça muito cara não vale a pena (Fernando de Zezinho, julho de 2016).

Um dos aspectos mais instigantes dessa conversa com Fernando foi perceber que ele lida com essas questões relativas à criação de uma maneira muito simples. O status de ser reconhecido e valorizado como “artista” não é o valor principal do artesão. Pude perceber que o principal valor para Fernando é levar adiante o nome de seu pai e manter vivo o movimento no ateliê, manter o cotidiano e a rotina do artesão. Como vimos no depoimento acima, a questão de criar suas próprias peças e se tornar um artista conhecido não faz o menor sentido para ele.

Essa passagem da conversa com Fernando nos permite dialogar com os temas discutidos até o momento, e provocar nossos próprios entendimentos e julgamentos sobre o fazer artístico. As falas desses artesãos desafiam nossa capacidade de observar e interpretar as suas perspectivas, de compreender que podem existir outros valores que permeiam o seu trabalho. Assim, torna-se evidente que os valores desses artesãos são diferentes dos valores atribuídos pelos críticos de arte, que valorizam o discurso da arte como originalidade e invenção de formas novas.

Dinho de Zezinho



Fig. 119 Dinho de Zezinho trabalhando em modelagem de Reis Magos. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa

O segundo ateliê da família de Zezinho é organizado por Dinho. O artesão Cláudio Marques da Silva, conhecido com Dinho de Zezinho, nasceu em Nazaré da Mata no ano de 1971 e foi criado em Tracunhaém. Artesão experiente, hoje Dinho comanda seu ateliê, trabalha geralmente com seis artesãos aprendizes, sendo que um deles é seu filho. Dinho também recebe outros artesãos que criam peças de outros estilos no seu ateliê. Ele domina todas as etapas do trabalho, desde o preparo do barro até a modelagem, a queima e a venda das peças.

O ambiente do seu ateliê é bastante diferente; como as peças são maiores, há mais artesãos trabalhando. Tudo é maior e mais agitado: o espaço, o movimento, o depósito de barro e os fornos. Os artesãos chegam cedo e, quando estão em véspera de feiras e encomendas, começam a trabalhar ainda mais cedo. Trabalham em média dez artesãos, alguns estão presentes todos os dias na olaria, outros se dividem em mais de um ateliê. Além de comercializar as peças modeladas em seu ateliê, Dinho vende cerâmicas de outros artesãos e de outras localidades. Ao entrarmos em sua loja, vemos uma variedade enorme de peças, inclusive peças de Caruaru, o que sinaliza a circulação e a troca entre os dois polos de cerâmica, as cidades de Caruaru e Tracunhaém.

De todos os irmãos, Dinho foi o único a seguir com mais empenho a escultura figurativa de grandes dimensões, seguindo assim a linha de Zezinho. Estudou apenas até a quarta série; aos 11 anos de idade, começou a ajudar no acabamento das peças. Hoje Dinho afirma que está no lugar de seu pai, pois ele não pode mais trabalhar, seu pensamento acerca do trabalho se assemelha bastante ao de Fernando de Zezinho.

Compenetrado em seu trabalho, fala pouco durante a modelagem das obras. No momento da minha chegada Dinho estava se dedicando aos personagens dos presépios grandes. Ao mesmo tempo, os outros artesãos, todos meninos bem mais jovens, aprendizes, trabalhavam em outras etapas. Além das peças grandes, eram feitas miniaturas de presépios. No momento

em que estive no ateliê, estava sendo montada uma sequência de Reis Magos e pastores, cada peça em uma etapa da produção.

Dinho aos poucos vai explicando sobre o processo de modelagem das esculturas. Bastante diferente do processo utilizado por Maria Amélia, que já via modelando as peças de maneira oca. As esculturas no ateliê de Dinho são desenvolvidas a partir de blocos maciços de argila. O artesão fala no tempo que leva para “subir” a escultura. Ou seja, começar a base e ir estruturando o corpo da peça apenas quando a base já está firme o suficiente. As últimas partes a serem modeladas são a cabeça, o rosto e os detalhes dos mantos.



Fig. 120 Estrutura do corpo dos Reis Magos sendo modeladas, Tracunhaém/PE, 2016. Foto Vanessa: Bezerra.

Após as peças estarem modeladas e firmes, inicia-se o processo de acabamento, retirando-se as bolhas de ar espetando uma espécie de agulha comprida. Depois disso, as esculturas passam por um processo para que fiquem ocas, o que denominamos de ocagem. Como as esculturas são muito grandes, elas são abertas em várias partes, para que seja retirada a argila do interior da peça.

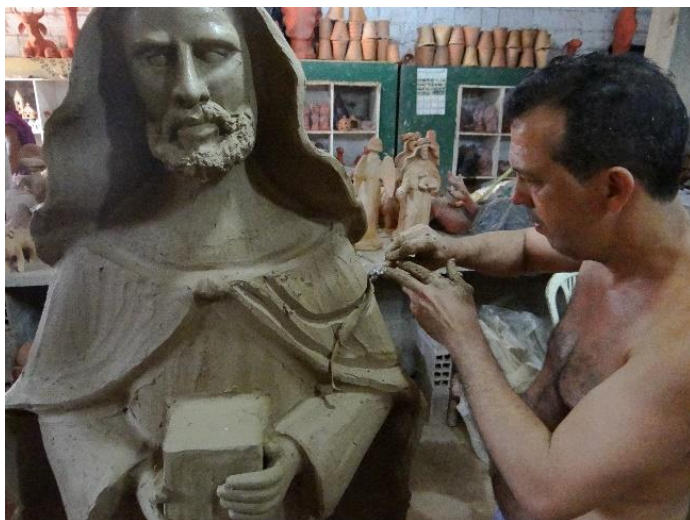


Fig. 121 Dinho modelando Reis Magos. Tracunhaém/PE, 2016.
Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 122 Os artesãos assistentes Júlio e Pedro no processo de oagem das peças.
Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Dinho se dedica a dar a forma principal e fazer o rosto das imagens. Seu filho Bruno ajuda no acabamento e nos mantos, já os processos para ocar são feitos por vários ajudantes que se revezam entre essas atividades e a modelagem de peças menores. Para torná-las ocas, são feitos cortes na base, no meio e na cabeça da escultura e de dentro delas se retira o interior da peça. O processo todo é uma verdadeira operação, são modeladas várias obras ao mesmo tempo, assim Dinho e sua equipe organizam o tempo de secagem de cada peça, em média duas semanas num ritmo puxado de trabalho, começando cedo e terminando tarde.

Além dos grandes presépios, são modelados pequenos anjos, que o artesão afirma fazer apenas por encomenda, pois não “vence” entregar tudo que pedem, é uma imagem que tem muita procura. Dinho também conta que recebe esporadicamente outro artesão no ateliê para produzir as peças no estilo barroco. Apesar de trabalhar com figuras sacras, Dinho conta não ser um homem religioso: “Eu creio em Deus e pronto”. Na visão do artesão, não há nada transcendente em seu trabalho, é um ofício como qualquer outro.

Outras falas do artesão nos ajudam a compreender a sua visão. Para ele, a criação das peças não é uma questão meramente de expressão artística. Para Dinho, artista e artesão são “uma coisa só”. Quando indagado se participava de exposições e eventos, como seu pai, ele responde que não vai mais, pois acredita que não vale a pena:

Eu fui com pai lá na Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro... mas é negócio assim...sem futuro, exposição, porque não vende legal, é melhor ficar aqui mesmo, os clientes vêm, compram, levam... Exposição só tipo essa da FENERARTE que é boa. Vou, que vende legal. Ninguém quer gastar pra fazer exposição com artesão... gastar com televisão, com tudo pra ir só aquela propaganda fraquinha... aí não adianta nada (Dinho de Zezinho, novembro de 2016).

Nessa passagem, o artesão argumenta que não tem mais interesse em frequentar as “exposições de arte”, pois elas se restringem a um público muito limitado, e no fundo não ajudam muito na comercialização das obras. De maneira semelhante ao seu irmão, Dinho não tem muitas vaidades e interesse em ser reconhecido como artista. O principal para ele é “segurar “o nome de seu pai, de seguir adiante com o trabalho que foi conquistado arduamente por Zezinho.

Dinho, o primogênito, foi um dos que mais cedo começou a trabalhar na cerâmica, estudou apenas até a quarta série e já começou a trabalhar com o barro. Tanto Dinho como Fernando afirmaram que atualmente estão numa condição econômica estável, mas que, nos tempos de infância, principalmente nos de Dinho, passaram por necessidades. Necessidades estas que foram superando conforme o trabalho de Zezinho ia crescendo na cidade.

Mestre Nuca de Tracunhaém (1937 - 2014) e Maria de (? - 2011)



Fig. 123 Retrato de Nuca e Maria na década de 1970. Foto: Coimbra, 1980, p.26.



Fig. 124 Mestre Nuca, Leão, cerâmica, 40x50cm, s/d. Museu do Barro de Caruaru. Foto: Vanessa Bezerra.

Manuel Borges da Silva consagrou-se como Mestre Nuca. Ele nasceu em 5 de agosto de 1937 no Engenho da Pedra Furada ³³, na Zona da Mata Pernambucana. Filho de agricultores que cultivavam o roçado e trabalhavam nas plantações de cana-de-açúcar. Aos três anos de idade, sua família mudou-se para Tracunhaém. Lá ele fez sua vida, “catando” barro das olarias até descobrir-se um inventor de suas próprias peças. Casou-se com Maria Gomes da Silva, que ficou conhecida como Maria de Nuca.

Mestre Nuca de Tracunhaém e sua esposa Maria foram dois artesãos que ficaram muito conhecidos em Pernambuco. A imagem ao lado é uma peça do Museu do Barro de Caruaru, da década de 1980. Os Leões de Nuca e Maria se tornaram

³³ Informações biográficas de Amorim, Maria Alice. Patrimônio Vivos de Pernambuco.

ícones da cerâmica de Tracunhaém. Na exposição *Brasil 500 Anos*, os famosos leões são colocados na mesma categoria das carrancas de Mestre Guarany³⁴.

Tanto o pai de Nuca quanto o de Maria produziam balaios de palha; não eram oleiros, mas já tinham uma relação com o fazer manual. Filhos de uma geração que viveu no tempo dos senhores de engenho, Nuca contou ao *Reinado da Lua* (1980) suas memórias:

O velho [seu pai] comprou um terreno, fez uma casinha e nós ficamos por aqui, vivendo do roçado. Naqueles tempos, nos engenhos, os trabalhadores tinham direito a ter um sítio onde plantavam sua mandioca e criavam uns bichinhos. Quem quisesse podia ter o seu reçado, mas mesmo assim meu pai achou que era melhor ir na cidade e a gente se mudou. Agora os senhores de engenho não estão querendo mais que os trabalhadores morem no local de trabalho. Aí eles botam mais casas dos trabalhadores abaixo, arrancam o roçado, dão uma gorjeta a eles, mandam botar tudo em cima do caminhão e levar pra outro canto. Os que ficam morando lá não podem mais nem amarrar uma cabra em pé de pau. A cana encosta na casa.- Mestre Nuca(COIMBRA, 1980, p.25).

Vivendo em Tracunhaém, Nuca conheceu artesãos como Lídia Vieira e Zezinho. Não chegou a cortar cana, trabalhava em olarias ajudando a preparar o barro. Também fazia cavalinhos e bichinhos para vender na feira, por volta de 1968, se iniciou na modelagem. A experiência de ter passado por muitas olarias acabou lhe dando intimidade com o manuseio do barro, a secagem e as queimas, o que o levou a ousar, criando um trabalho estruturalmente mais elaborado no que se refere à forma, ao corpo e às dimensões de suas peças. O filho mais velho conta que depois de muito entrar e sair no roçado para levar o almoço do pai é que surgiu a ideia de criar os leões.

Do convívio com o ambiente da cerâmica figurativa e das olarias, Nuca percebeu que aquele pesado barro que catava e pisava poderia ser apropriado de outra forma. Descobriu-se como artesão e conquistou sua independência. Com o tempo, ele deixou de ser mão de obra em olarias e passou a ser autor de suas próprias criações.

Nuca iniciou-se na cerâmica da mesma forma que os outros artesãos, aprendendo a lidar com o barro e modelando pequenos bichinhos. Ele percebeu que já havia muitos artesãos

³⁴ Mestre Guarany (1884-1995) foi um dos principais artesãos produtores de carrancas da região do Rio São Francisco.

trabalhando com santos em Tracunhaém, portanto revelou à Beth Lima (2008) que começou a fazer figuras de animais. Firmou-se na modelagem de animais no final da década de 1960. Maria começou a ajudar o marido nas horas em que não estava cuidando da casa. Tomou gosto pela cerâmica e passou a trabalhar junto com Nuca. No início, as obras de Nuca e Maria eram uma espécie de mistura entre leão, carranca e cachorro. As obras são peças grandes e ousadas, desafiam os limites técnicos colocados pela cerâmica, todas tendo entre 40 e 60 cm de altura.

Atualmente, as peças mais conhecidas e procuradas são os leões com a juba encaracolada. Entretanto, sabemos que a obra de Mestre Nuca é grande, foram modelados muitos estilos diferente de leão: o de juba lisa, trançada, em bolinhas e encaracolada. Maria foi uma importante parceira de trabalho de Nuca. Segundo Maria Alice Amorim (2014), foi ela quem concebeu o encaracolado das juba de seus leões. “Pode-se dizer que a obra de Nuca é quase obra de dois artistas, originalidade a quatro mãos” (AMORIM, 2014, p.155). Trabalharam juntos nos leões e bonecas conhecidas como dondocas.



Fig. 125 Leões, Nuca e Maria, cerâmica, Tracunhaém, década de 1970. Coleção Galeria Estação:
Foto: www.galeriaestacao.com.br/artista.



Fig. 126 Maria de Nuca, Leão, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP. Peça assinada por Maria.



Fig. 127 Mestre Nuca e Maria, Leão, cerâmica, Tracunhaém/PE década de 1970. Foto: Acervo Galeria Estação, www.galeriaestacao.com.br/artista/32



Fig. 128 Mestre Nuca e Maria, Leão sentado, cerâmica, 32x 24 x59 cm., Tracunhaém/PE, 1970. Coleção Vilma Haider Eid. Foto: Aguilar, 2000, p.104.

A transformação na vida de Mestre Nuca foi grande, passou de catador de barro em olarias para artesão representado por antiquário de Recife. Durante algum tempo, Nuca teve um contrato de exclusividade com um representante, mas, segundo seus depoimentos, ele começou a ficar descontente de ter que vender sempre para a mesma pessoa:

Dá pra fazer até três por semana. Mas depois fui achando ruim não poder vender a mais ninguém, nem leão nem outras peças. E coisa obrigada eu não gosto. E, ainda por cima, o senhor às vezes demorava a vir buscar a encomenda. Então resolvi quebrar o contrato.- Mestre Nuca (COIMBRA, 1980, p.26).

Gradativamente Nuca e Maria foram ampliando o trabalho e conquistando mais segurança nas formas e espaço para vender as peças. Com a quebra do contrato com o antiquário, Nuca passou a tomar conta da comercialização. Esse ato pode ser interpretado como um ato de extrema coragem, além do mais suas obras tiveram uma repercussão significativa no emergente mercado de arte popular. Se fizermos uma comparação entre as condições das artesãs da Primeira Geração, veremos um salto em direção à autonomia do artesão. Nuca não teve medo de ficar sem vender e com isso conquistou cada vez mais espaço. Além dos leões, estão no repertório figurativo de Nuca e Maria imagens femininas, as chamadas dondocas. Dondocas são mulheres carregando flores. Hoje, as figuras femininas carregando flores se espalham por vários ateliês de Tracunhaém.

Segundo Marcos de Nuca, Maria começou fazendo bonecas e se firmou trabalhando com Nuca. Maria, em depoimento ao *Reinado da Lua* (1980), conta como era sua rotina de trabalho. Como muitas mulheres, conciliava a maternidade, o trabalho em casa e o modelado no barro:

De noite eu estou cansada. Faço todo o serviço da casa e ainda tem o do barro. E filho dá muito trabalho. Tenho quatro que moram comigo. O último menino que eu tive morreu de sarampo: foi um aperreio muito grande. Tudo que me ensinaram eu fiz, mas não deu jeito. Ele chorava a noite todinha, até que morreu. Agora não quero mais menino, só quero leão que não dá aperreio: a gente bota ele ali e ele não abre a boca. - Maria de Nuca - (COIMBRA, 1980, p.28).

Em 2005 Mestre Nuca obteve o registro do Patrimônio Vivo, aos 68 anos de idade. Em vídeo³⁵ da Secretaria de Cultura de Pernambuco, Mestre Nuca conta que não podia mais trabalhar, por conta de sua saúde, mas seus filhos continuaram seu trabalho do mesma forma que ele fazia. As peças modeladas pelo casal estão espalhadas por museus e coleções particulares. Segundo informações da Secretaria de Cultura de Pernambuco, existem leões de Nuca no 1º Jardim da praia de Boa Viagem e também no Cais do Apolo, em Recife. Além disso, Nuca teria feito várias viagens para expor suas obras e ensinar sua técnica: Lima (Peru), São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Brasília. Nuca e Maria foram firmes companheiros de trabalho. Segundo Marcos Maria faleceu em 2011 e Mestre Nuca faleceu em 2014, em decorrência de doença cardíaca.

³⁵ <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/nuca/>



Fig. 129 Mestre Nuca, Virgem, cerâmica,
Tracunhaém/PE, 1980. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.



Fig. 130 Mestre Nuca, Dondoca, cerâmica, Tracunhaém/PE, 1999. Foto: Acervo MFEC/CNFCP.

Filhos de Nuca e Maria

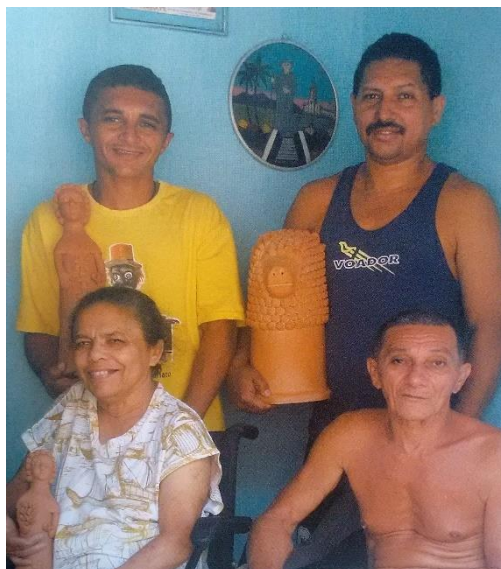


Fig. 131 Retrato da família, Maria e Nuca, aos fundos Vinícius e Marcos. Foto: Lima, 2008, p.178.

O ateliê da família de Nuca fica em uma casa no centro de Tracunhaém, um pouco mais distante que os outros. Nem sempre os artesãos estão em casa, é preciso insistência. Na mesma casa onde viveu Mestre Nuca, trabalham Marcos e Vinícius, na entrada ficam expostas algumas peças e cartazes com fotos de Mestre Nuca. Nos fundos da residência, fica a sala onde trabalham e um grande quintal, local onde está o forno da família, o mesmo utilizado por Nuca e Maria durante muito tempo.

Marcos, o filho mais velho é o principal responsável da família, concilia o emprego fora de casa com o trabalho na cerâmica. Sandra, sua esposa, também trabalha fora de casa e ajuda o companheiro nas horas vagas, tanto na modelagem das peças como também na sua venda em feiras. O artesão desabafou, dizendo que se trata de um trabalho muito cansativo, mas foi justamente seu pai quem lhe deu o conselho de ter um outro emprego, “(...) eu gosto mais do serviço do barro... apesar que [o outro trabalho] é um serviço que já tem pelo menos uma aposentadoria.” (Marcos de Nuca, novembro de 2016)

O início das atividades de Marcos na cerâmica se deu ainda na juventude, revelou que já faz quase 35 anos que trabalha com o barro. Uma vida inteira de dedicação ao mesmo ofício

do pai. O artesão afirma que já poderia ter se aposentado como artesão ceramista e nos revela que faz este esforço todo para unicamente “segurar” o nome de seu pai:

Eu acho que já estava com uns 14 a 15 ano [quando começou a ajudar o Nuca], já faz uns 35 anos só de barro. Uns 35 anos mais ou menos, já dava pra eu ter apontado. A gente antes de chegar a trabalhar, assim, com esse conhecimento, pai trabalhava na olaria pisava, barro e catava barro e vendia louça, eu ia com ele vender louça em Nazaré dia de quarta e sábado. Era o trabalho dele, pisar barro, catar barro e a gente vender louça. Saía de cinco da manhã...a gente vendia jarra ..porque naquele tempo era aperto, ninguém tinha emprego. Pra viver era um sufoco... aí ele trabalhava em olaria de servente, isso aí ele catava barro já pro dono da olaria... Nos dias de quartas e sábados a gente ia vender louça em Nazaré, não era nem peça que a gente fazia, era peça que pegava pra vender, aí depois já de um tempo trabalhando em olaria que ele começou com ideia de fazer esses leão (Marcos de Nuca, julho de 2016.).

Marcos esteve ao lado de Nuca desde o início do trabalho. Primeiro ajudando a vender louças nas feiras, depois a trabalhar na modelagem. Percebemos que o sentido do esforço de Marcos é mais por uma questão de honra e compromisso com Nuca do que por uma questão econômica.

Atualmente os leões produzidos pela família são modelados do mesmo modo artesanal e demorado que foi desenvolvido por Nuca. Ao longo deste trabalho, escutei algumas críticas a respeito da família de Nuca, dizendo que reproduzem em série, em “escala industrial”. Entratanto, durante as horas que passei na casa da família, pude observar as etapas do processo de modelagem das esculturas.

No processo de modelagem, primeiro se esturture o corpo dos leões, em seguida as pernas e por último são feitas a cabeça e a textura da juba. Na primeira imagem do processo, uma peça cilíndrica estrutura o corpo do animal; uma placa de argila é colocada ao meio para dar sustentação junto com as patas. O tempo lento de secagem do barro e de feitura das peças não se harmonizam com o tempo acelerado do consumo; a cobrança pela entrega de mais peças é uma constante na vida de Marcos.



Fig. 132 Marcos de Nuca em processo de modelagem e acabamento dos leões, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Marcos diz que muitos compradores chegam à casa da família querendo peças e perguntam se eles não estão mais trabalhando; então, o artesão explica que a modelagem das peças é demorada, mas os compradores não compreendem esse tempo. Muitas vezes, as lojas do centro ligam cobrando mais agilidade no processo. De certa forma, suas falas dizem sobre o respeito e o valor que os compradores dão ao trabalho do artesão.

O tempo de produção é lento e poucas pessoas trabalham com a cerâmica na casa. Marcos admite que ensinaria outros artesãos no caso de ninguém da família se interessar, mas seria sua última opção. O artesão compreende o trabalho como uma herança de um saber que foi desenvolvido e deixado por Nuca e Maria. Na sua visão, não seria justo ensinar o trabalho dos leões para pessoas que não sejam de seu círculo familiar. A principal preocupação do Marcos hoje é a continuidade desse trabalho, visto que os jovens da família não têm demonstrado interesse em continuá-lo. Seu projeto agora é diminuir as encomendas e, assim como seu pai, encerrar os contratos com as lojas, para voltar a trabalhar no barro com mais calma e menos pressão em atender encomendas.



Fig. 133 Marcos de Nuca, Leão,
cerâmica, 45x25 cm,
Tracunhaém/PE, 2015. Foto: Acervo
Lalada Dalglish.

Velhice e juventude, os artesãos e seus filhos

Durante a pesquisa de mestrado, ao dialogar com os interlocutores da academia, ouvi a mesma pergunta mais de uma vez: “Você acha que os artesãos nessas pequenas comunidades estão criando alguma coisa nova?” Também ouvi comentários que apontavam para a “decadência” da arte popular em comunidades como Tracunhaém, dizendo que nelas não se cria mais nada novo, apenas se copia o que já foi feito no passado. Perplexa com essas questões imaginei que elas representam uma visão pouco generosa e até mesmo preconceituosa sobre a natureza do trabalho desenvolvido pelos artesãos de Tracunhaém ou de qualquer outra comunidade artesanal.

Esses questionamentos permaneceram comigo por toda a pesquisa. O fato de não haver uma resposta definitiva para eles gerava bastante incômodo, e foi motivo de muitos diálogos. Entretanto, uma das preocupações desta pesquisa, pautada na abordagem antropológica, era justamente a busca por compreender a perspectiva de quem os produz. Como apontou Ricardo Lima (2012), a única maneira de se alcançar categorias plenas de significado, que não estejam pautadas em hierarquias sociais, é dar um profundo mergulho nessas comunidades.

Com o intuito de compreender a visão dos artesãos, ampliando assim nossa perspectiva sobre a cerâmica feita por eles, fiquei atenta às suas falas, pois elas poderiam ajudar a compreender a maneira como pensam a criação, o fazer artístico, os valores que os próprios artesãos atribuem ao seu trabalho. Não se trata aqui de negar a perspectiva renascentista, da originalidade e da criação, mas de ampliar o debate sobre essas práticas e perceber o que podemos aprender com isso. Como podemos fazer esta ligação entre a visão dos artesãos, seus saberes, modos de vida e visões sobre a arte? Trata-se antes de mais nada de perceber que podem existir sentidos mais profundos e outros entendimentos sobre a atividade criadora.

Nesse sentido, vários autores aqui apontados, como Michel de Certeau (1994), Richard Sennett (2009) e Lagrou (2009) buscam problematizações e maneiras de repensar o campo da arte. Percebendo como a arte não está apenas ligada à criação de novas formas, mas sim às relações e aos modos de vida que se estabelece a partir dela. A atividade criadora não está somente ligada à produção de novas formas ou imagens, mas também ao exercício das práticas artesanais, as quais, a um primeiro olhar, podem parecer que nada guardam de inventividade e originalidade. Lagrou (2008) também discute e problematiza nossa categorização ocidental, que

não reconhece valores da produção de artefato como uma categoria estética importante para quem os produz.

Olhando para as discussões apresentadas pelas falas dos artesãos da Primeira Geração do figurativo e pelo cordel de José Francisco Borges (1978), no terceiro capítulo, percebemos que discursos sobre criatividade e originalidade já aparecem naquele contexto. As artesãs revelam que sabem de “alguém” que copiou peças. A questão da criação e da cópia já era discutida. Contudo, olhando para a família Vieira, vemos que entre eles parecia não haver problemas em fazer peças parecidas. Embora cada artesã assinasse suas obras, todas faziam um trabalho na mesma linha da irmã mais velha. Nesse sentido, devemos pensar que, além da criação estética, a criação desses objetos produzia muitas outras relações e agências. Produzia relações de parentesco, produzia novas maneiras de atuar naquela comunidade. A produção da cerâmica figurativa desenvolvida a partir do início do século XX foi importante para modificar as relações e o sentido da vida em Tracunhaém.

Modelando formas no barro e queimando esculturas em seus fornos a lenha, os artesãos deram vida a novos seres; o fogo dava o sopro de vida aos bonecos, que, por consequência, davam um novo sopro à vida dos artesãos. Assim, o sentido da vida na comunidade ia se remodelando. Mais do que o fato de fazer para vender e ganhar algum dinheiro, produzir cerâmica em Tracunhaém é uma maneira de viver.

Diante deles está posta uma responsabilidade de honrar e “segurar” os nomes dos pais, que foram legitimados como artistas quando receberam o incentivo do Patrimônio Vivo. Vimos que alguns artesãos, como o filho de Marcos, têm um emprego fora, e estão prestes a se aposentar, mas não abandonam o trabalho com o barro. Ricardo de Maria Amélia se considera um louco, mas não deixa o ofício da cerâmica. Além disso, podemos pensar que o próprio saber da cerâmica carrega essa questão da hereditariedade, visto que são saberes transmitidos pela via da oralidade.

A questão da hereditariedade nas guildas da Idade Média é apontada por Sennett (2009), os filhos biológicos dos artesãos sempre tinham alguns privilégios sobre os filhos não biológicos. Nessa leitura, também vemos que a tentativa de manter o nome da família era um esforço de muitas guildas, mas que nem sempre era possível.

Sennett também faz suas colocações a respeito da originalidade, afirmando que este não era um valor celebrado pela oficina medieval; apenas no Renascimento que o nome dos mestres

ganhava fama. Contudo, o autor alerta que, mesmo com as estruturas de trabalho modificadas, eram raros os artistas do Renascimento que trabalhavam sozinhos, o que o faz concluir que “a originalidade também é um rótulo social” e nunca sabemos quem está apto a julgá-la. (SENNETT, 2015, p.81)

Marcos de Nuca não vê sentido em criar outras obras que não sejam os leões e garante que só ensinaria para pessoas de fora da família em último caso. Dinho acredita que dá continuidade ao trabalho de seu pai. Fernando afirma que até poderia criar algo novo, mas acha que seria chato; o artesão gosta do seu cotidiano com o barro. Já Ricardo acredita que mantém vivo o trabalho de sua mãe. Os leões de Marcos e Vinícius não são iguais aos leões de Nuca. Isso é fato, as peças de Dinho e Zezinho não são como as do pai, e o mesmo acontece com as esculturas de Ricardo: as mãos são outras, os trabalhos são outros, a questão central aqui não é julgar a estética final das obras, e sim compreender outras lógicas que envolvem seus processos.

Portanto, responder se há ou não originalidade em Tracunhaém não é tarefa simples, talvez seja necessário compreender que tal questão reduz a riqueza que há em Tracunhaém. Do ponto de vista da arte como originalidade e invenção, realmente poderíamos concluir que não há formas novas nem novos artistas até o momento. Por outro lado, em que posição nos colocamos quando julgamos se há ou não arte em uma comunidade? De qual entendimento estamos partindo sobre “Arte”? Retomando a argumentação proposta no primeiro capítulo, que coloca a questão da arte como produtora de novas relações e agenciamentos, também a questão da ampliação de uma concepção hegemônica e elitista de arte não faz sentido para esta pesquisa.

Responder a essas perguntas significa adotar uma postura crítica em relação ao sistema de arte estabelecido, em relação às práticas discriminatórias e restritivas que colocam os artesãos em lugares socialmente desfavorecidos. Pois, assim como as figuras de barro ganharam e produziram vida, tudo o que escrevemos sobre essas comunidades também constrói a imagem sobre elas. Ao escrever sobre os artesãos, escolho um caminho alternativo, buscando fugir da hierarquização social e questionar o papel que se confere à originalidade e à figura do artista.

Talvez para nós, pesquisadores, não seja fácil compreender ou mesmo não faça sentido os caminhos percorridos pelos artesãos Maria Amélia, Nuca, Zezinho e seus filhos. É preciso reconhecer o quão árdua foi suas trajetórias para conquistarem o espaço de legitimidade de um programa cultural, como o Registro do Patrimônio Vivo. Por mais que este programa tenha falhas e não reconheça todos os artesãos que valorizam e constituem Tracunhaém. Vimos como

foi sofrida a vida desses artesãos, assim, devemos pensar que a Primeira Geração abriu uma trilha na mata fechada e por essa trilha passaram muitos outros.

Se hoje, os filhos de Maria Amélia e Mestre Zezinho estão dando continuidade ao trabalho deixado pelos pais, deve haver um sentido mais profundo nisso. Se há entre os pesquisadores que olham de fora uma sensação de que algo está se perdendo, está em decadência, também há a mesma sensação entre os artesãos. Por exemplo, Ricardo não quer que seu filho siga o mesmo caminho, mas que estude e escolha uma profissão. Se sentimos que valores se perdem ou desaparecem, talvez devêssemos pensar que esses valores não se restringem ao universo da arte popular, mas ao mundo que estamos construindo.

Voltando à discussão apresentada no romance de Saramago, aparecem questões que dialogam com os problemas percebidos no decorrer deste trabalho. Durante a narrativa, pai e filha deixam de fazer as antigas formas dos jarros e potes para criarem bonecos de barro. Nessa empreitada dos bonecos, eles percebem que é necessário atender a demanda do Centro Comercial, e para tal precisam fazer muitos bonecos de uma só vez; logo passam a utilizar moldes de gesso para a modelagem e a produção das encomendas. Nota-se aqui um ponto de conflito que tem relação com a crítica de que não se cria mais nada novo em Tracunhaém, pois a demanda pela modelagem dos bonecos deve seguir um ritmo acelerado. Em seus discursos Saramago constrói uma posição crítica ao capitalismo e ao modo como ele determina nossas maneiras de agir e de estar no mundo (SARAMAGO, 2013).

Se, por um lado, recai sobre os artesãos a crítica de que utilizam moldes e copiam em série o trabalho dos pais, também devemos pensar que, por outro lado, também recai sobre eles a pressão econômica, e a exclusão de direitos. Devemos ter consciência do longo processo de retirada e de exploração das terras, da herança escravocrata que marca o país. Os artesãos da narrativa de Saramago (2010), foram resistindo ao modo de vida imposto pelo progresso, passaram a fazer bonecos nesta tentativa de resistência, mostrando que viver do barro era mais do que uma simples profissão, mas um modo de vida, até quando, não sabemos.

CAPÍTULO V OS MESTRES OLEIROS DE TRACUNHAÉM



Fig. 134 Potes na olaria do Mestre Jair, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra

Que irá ser de nós se o Centro deixa de comprar, para quem passaremos a fabricar louças se são os gostos do Centro que determinam dos gostos de toda a gente, perguntava-se Marta, não foi o chefe de departamento que decidiu reduzir as compras a metade, a ordem veio-lhe de cima, dos superiores, de alguém para quem é indiferente que haja um oleiro a mais ou a menos no mundo, isto que sucedeu poderá ter sido apenas o primeiro passo, o segundo será deixarem definitivamente de comprar, teremos de estar preparados para esse desastre, sim, preparados, mas bem gostaria eu de saber como é que uma pessoa se prepara para levar uma martelada na cabeça (...) (SARAMAGO, 2010, p.42).

Percorrer Tracunhaém e entrar nas olarias onde são feitas antigas formas de panelas e potes foi tão impactante quanto percorrer os museus. As panelas e os potes me provocaram tanto quanto os santos. Além do encontro com as formas e com os objetos, estar presente no instante e no local em que aquelas arcaicas formas iam ganhando vida foi uma experiência provocativa.

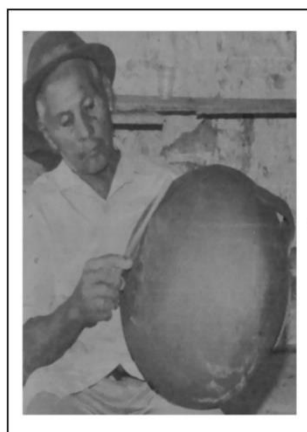
Entrar nessas olarias, montadas em quintais de terra batida, onde se armazenavam lenha, barro, antigos fornos, panelas empilhadas e manchadas pelo fogo, foi uma sensível experiência, oportunidade de conhecer o processo e as histórias dos artesãos que faziam aqueles objetos. Das rústicas olarias, surgiam as histórias e memórias dos oleiros.

Neste capítulo, conheceremos um pouco sobre as histórias de vida de três “personagens” principais, são eles: Mestre Da Hora, Mestre Jair e a família de Amaro de Tracunhaém. Artesãos que me instigaram justamente por suas narrativas e por suas obras, e que também causaram provocação por se aproximarem, em alguns aspectos, da narrativa literária de *A Caverna*, de Saramago (2010). Oleiros que passaram a vida a modelar suas panelas e potes no torno, construíram seus velhos fornos e ao redor deles suas famílias foram criadas.

Mestre Da Hora é o oleiro mais velho do grupo. Atualmente o artesão está aposentado, em sua olaria trabalham o filho, o neto e outros oleiros. Lá são produzidas panelas, alguidares, pratos e fogareiros. Quanto a Amaro de Tracunhaém, este já faleceu. Seu filho Gelson, a viúva Berenice e a neta Mariana continuam o trabalho na olaria. A família de Amaro faz panelas para caldinhos, tigelas e travessas. Em contraste, Mestre Jair trabalha sozinho em sua olaria; é experiente na arte do torno, criando variações de potes e vasos.

Mesmo com o destaque e valorização que teve o movimento figurativo em Tracunhaém, estes e muitos outros artesãos oleiros não deixaram de produzir cerâmica utilitária. Por mais que o mercado tenha trazido transformações no modo de vida dessa comunidade, por mais que o impacto da modernidade, com a produção industrial das peças de plástico e alumínio tenha acarretado mudanças no consumo destes objetos, não podemos afirmar que isso foi o fim da cerâmica. Ao contrário do que acontece na narrativa de Saramago, estes oleiros, embora apontem a ameaça do fim de suas atividades, continuam girando seus antigos tornos de madeira.

Artesão Oleiros



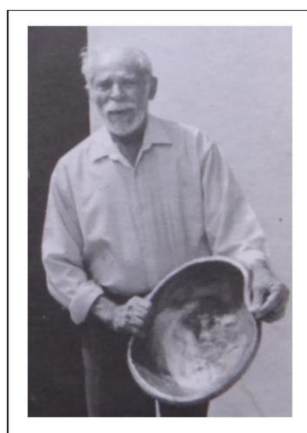
Mestre Da Hora (1929)

A olaria de Mestre Da Hora continua ativa, trabalham os filhos, netos e artesãos contratados.



Mestre Jair (1949)

Mestre Jair não tem seguidores, trabalha sozinho em sua olaria.



Amaro de Tracunhaém (1925- ?)

Trabalham na casa da família Berenice, viúva de Amaro, seu filho Gelson e a neta Mariana.

Fig. 135 Quadro dos artesãos oleiros mais velhos e seus seguidores em Tracunhaém, 2017.

Mestre Da Hora



Fig. 136 Retrato do Mestre Da Hora, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 137, Panela com tampa, cerâmica, Mestre Da Hora, Tracunhaém, 2016.

Seu nome de batismo é José Felix da Silva, nasceu em 1929, no extinto Engenho do Calumbi, apenas 41 anos depois da abolição da escravatura no Brasil. No entanto, viveu as consequências de uma sociedade marcada pelo sistema escravocrata. Com muita lucidez, o artesão conta sua história de vida. Lembra todas as transformações que observou, falou sobre como era a vida nos engenhos, a transição para a usina, sobre sua infância e juventude e o aprendizado na cerâmica.

Mestre Da Hora foi um verdadeiro patrimônio descoberto durante a pesquisa de campo. Não havíamos encontrado nenhum registro sobre suas atividades na olarias até então. Foi Fernando de Zezinho quem afirmou que seria imprescindível conhecê-lo, pois era um dos artesãos mais velhos da cidade e poderia contar muitas histórias. A aproximação com o artesão e sua oficina foi um processo lento de conquista.

A olaria fica numa antiga localidade na parte alta do centro, ao lado de cemitério. Bati algumas vezes em sua porta, pedi para entrar e conhecer o trabalho. Das primeiras vezes, o artesão não estava; depois estava ocupado. Numa tarde quente de novembro, após algumas investidas, consegui a atenção de Mestre Da Hora. Muito tempo depois da pesquisa de campo,

encontrei referências sobre as panelas do artesão na dissertação de mestrado do arqueólogo Herbert Moura Rego (2013). O estudo traz algumas observações sobre os tipos de formas das panelas de barro e seus usos no estado Pernambuco.

Sem sombra de dúvidas foi um dos momentos mais emocionantes da pesquisa. O artesão nos disse: “Você quer ouvir minha história, não é? Então sente aí”. Seu Da Hora arrumou-se em uma cadeira no canto da oficina e ali nos presenteou com mais de duas horas de seu tempo, riu, chorou e se emocionou. Seu Da Hora não falou apenas sobre a cerâmica, falou sobre a vida, os acontecimentos da política, o meio ambiente. Revelou-se um verdadeiro contador de histórias, muito parecido com o narrador artesão descrito por Walter Benjamin (1994) no terceiro capítulo. Teve pouca escolaridade, mas suas histórias partiam de experiências vividas, capazes de nos fazer refletir e emocionar.

Eu vou contar um pouco do meu sofrimento a você... O que é uma vida de um pobre sofredor...Trabalhava nesse mundão, ganhava dois merréis meu irmão parou, aí foram para o Sul... a pé... naquele tempo foram pra sul... a pé. Ficou eu e minha mãe e meu pai, vivendo com dois merréis, por semana. Dá pra viver ou vegetar? Ligamos³⁶ assim que fosse dois reais hoje... aí, dona, vou lhe contar uma coisa, foi sofrimento total... naquele tempo não tinha aposentadoria...(sic) (Mestre da Hora, julho de 2016).

A primeira e grande questão que o artesão contou foi sobre a sua infância. Seus pais eram trabalhadores rurais. Naquele tempo, não havia aposentadoria no campo e, assim, os filhos deviam sustentar os pais. No tempo dos engenhos, era tudo muito incerto: a alimentação das famílias dependia da agricultura, que perdia cada vez mais espaço para a monocultura da cana-de-açúcar. O artesão explicou que quando o inverno era bom, quando chovia, havia fartura de alimentos, como feijão, milho, batata doce, mandioca e muitas frutas. Conta que na casa onde morava havia pés de jaca, caju, feijão manga; mas, quando a cana encostava na casa, não podiam mais se cultivar alimentos. O momento mais forte da narrativa foi quando ele se lembrou dos dias em que passou fome:

Num dia, meio de semana, só tinha água no pote... eu trabalhava... chegava a chorar com fome... O trabalho também não era essas coisas, trabalhava

³⁶ Ligamos, neste contexto, quer dizer, imaginemos: “Imaginemos assim que fosse dois reais”.

pouco... fazia um... só pra vender na feira... Um dia, eu estava em casa, eu peguei uma espingarda e saí pra caçar, eu digo, pra matar um passarinho, alguma coisa. Peguei ali um mato que tinha ali... entrei... Não arrumei nada, só via borboleta... Se eu visse até um canário, eu atirava. Graças a Deus a senhora não sabe o que é isso... não sabe o que é fome não... Aí, cheguei em cima, tinha um caminho... subi... passei assim, com a espingarda assim na mão. Olhei, vi um vulto lá... no mato, a gente via por dentro, aí eu preparei a espingarda, botei de costas... aí era um teju. Sabe que é um teju? Se como e é muito bom... Meu viu, abaixou, só subiu, levantou a cabeça, eu atirei, e ficou. Mas era, tinha uns cinco quilos, foi Deus que mandou. Era desse tamanho, com calda e tudo, dessa grossura. Chegou em casa mãe não queria tratar porque disse que eu tinha achado morto – risos- foi não. Meu pai pegou, mostrou, Atirou na cabeça dele, aí ela tratou... (Mestre Da Hora, novembro de 2016).

Nesse dia, a fome da família foi salva pelo teju, espécie de lagarto que vivia na região. Infelizmente essas memórias contadas pelo Mestre da Hora não são unicamente suas. Vimos ao longo deste trabalho que a realidade foi dura e cruel com aqueles que ali viviam. Sua vida começou a mudar quando, aos 16 anos, foi convidado por um senhor da região a aprender o ofício de oleiro. Começou a aprender cerâmica e trabalhar para esse senhor, que lhe ensinou o ofício em 1945. Mestre da Hora ajudava a vender as louças enquanto aprendia a fazê-las. Com o tempo, foi organizando a sua vida, até que conseguiu construir o seu primeiro forno, em um galpão ao lado da sua casa.

Foi assim que o menino se criou artesão e conseguiu tirar a família do sofrimento. Hoje, mestre Da Hora, aos 89 anos de idade, continua presente na vida da olaria, embora não tenha mais força para trabalhar no torno. Seus filhos e netos continuam a produzir as panelas. Sua vida começou a se tornar mais estável, ele nos conta o que conseguiu depois do trabalho com a olaria:

Acabei de tirar meus pais [do trabalho], posso dizer viu, porque não tinha aposentadoria... acima de 90 anos, vindo da roça, machucado de serviço, acabado. Graças a Deus, acabei com a fome que tinha dentro de casa. Naquele tempo, vendia-se muito, não tinha alumínio, não tinha nada, tudo era barro. Aí... comecei a trabalhar em casa. Melhorei a vida graças a Deus (...) ajustei casamento. O forninho que eu fazia em casa, mas outro camarada fazia de meia³⁷. Aquele [dinheiro que sobrava] eu guardava pra... pra me casar. (Mestre Da Hora, novembro de 2016).

³⁷ Fazer meia significa dividir a queima com outro ceramista.

Mestre Da Hora também contou que as olarias em Tracunhaém já eram muito antigas. Segundo o artesão, no tempo em que começou a trabalhar com a cerâmica, não se produziam tantos tipos de peças utilitárias como hoje. Os principais objetos modelados eram as panelas, tachos e alguidares. Aos poucos, novas formas de peças foram sendo produzidas pelas olarias. Na passagem abaixo, seu Da Hora faz uma pequena descrição dos tipos de utensílio que eram produzidos antes das décadas de 1950:

Ah isso [olarias] é muito velho, isso aqui é muito antigo, muito antigo... Agora, quando eu cheguei aqui, não fazia jarra, não fazia quartinha, não fazia filtro, não fazia boneco, não fazia nada... só fazia essas louça aí que eu faço, panela, essas louça aí... prato canjirão, penico... e acredite que eu fazia cinquenta e ia tudo pra Recife, era vidrado, vitrificado por dentro, sabe? Fazia muito, por semana 50, 60, 70. Ia tudo pra Recife. Uns canecão que a gente fazia chamado canjirão, que era pra coar café. Naquele tempo, alumínio só tinha em mesa de barão! Médio pra baixo, tudo era barro, tudo era isso. Saía cinco seis caminhão daqui, carregado disso, tudinho. Cinquenta, cinquenta e pouco [1950] Saía cinco seis caminhão. Tudo carregado, pras feria tudinho... panela tigela, prato, canjirão, penico. Não tinha uma quartinha, não tinha jarra, não tinha nada, não tinha um filtro, não tinha um boneco, não tinha nada. Esses boneco e essas quartinha começou de cinquenta e cinco pra cá, sessenta, pra cá, foi que começou. Filtro e boneco também começou de sessenta pra cá. Cinquenta e oito sessenta pra cá, não tinha nada disso não. Agora essa louça que eu estou dizendo, panela, tigela, prato, é antigo...vem lá de trás... quando eu cheguei aqui já tinha ó.. (Mestre Da Hora, novembro de 2016).

O artesão explica que, antes da década de 1950, as peças de cerâmica feitas em Tracunhaém eram basicamente as panelas, pratos e alguidares e, com o passar do tempo, outros tipos de peças foram sendo produzidas pelos oleiros da região, como as quartinhas, as jarras, os filtros e também os bonecos de barro.

As panelas feitas na olaria de Mestre Da Hora têm uma forma específica, são arredondadas com alças nas laterais, não possuem a base plana para que fiquem retas no fogão, formas ideais para fogão a lenha. Esse formato de panela arredondada com alças e com tampa não foi observado em outras olarias de Tracunhaém, apenas na olaria de Mestre Da Hora. Observando os padrões morfológicos das peças podemos encontrar várias semelhanças entre a cerâmica portuguesa e cerâmica utilitária de Tracunhaém.



Fig. 138 Panelas da olaria do Mestre Da Hora, cerâmica, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 139 Panelas já queimadas empilhadas, olaria do Mestre Da Hora, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 140 Alguidar, cerâmica, Portugal, década de 1960. Lima, 1961, p.203.

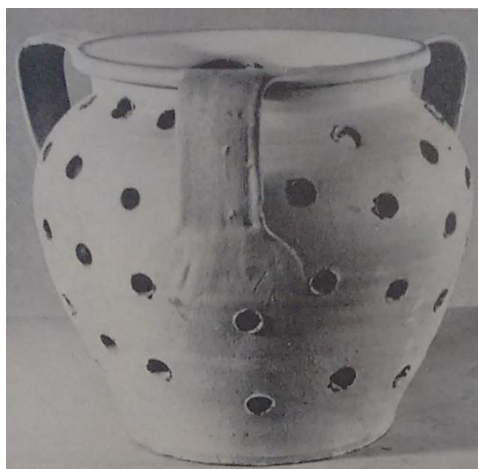


Fig. 141 Assador, cerâmica, Portugal, década de 1960. Lima, 1961, p.207.

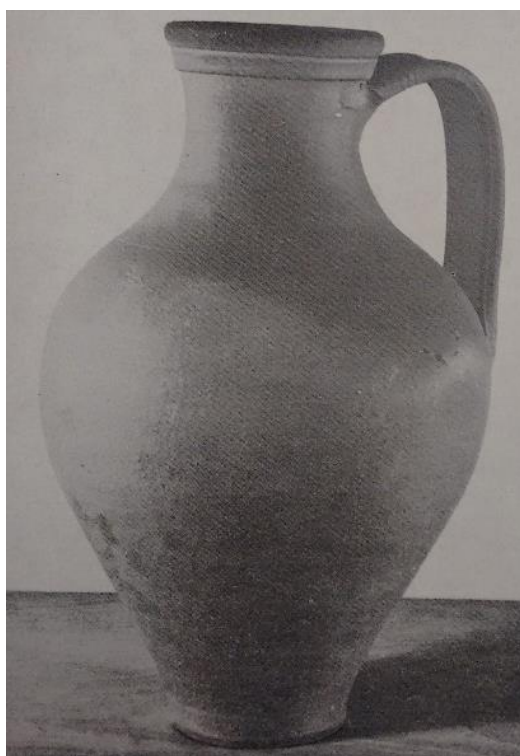


Fig. 142 Pote, cerâmica, Portugal, década de 1960. Foto: Lima, 1961, p.206.

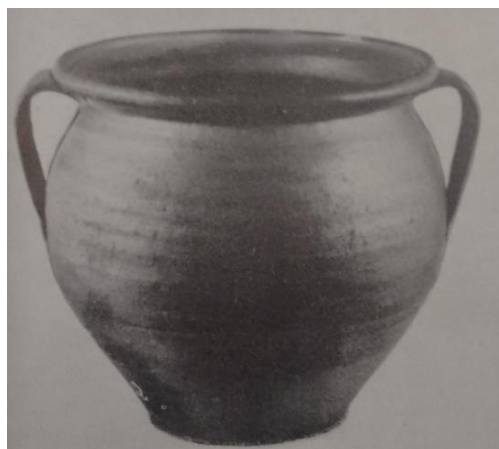


Fig. 143 Cântaro, cerâmica, Portugal, década de 1960. Foto: Lima, 1961, p.205.



Fig. 144 Alguidar, cerâmica, olaria do Mestre Da Hora, Tracunhaém, 2017. Foto: Ronaldo Santos.

Os alguidares são tachos com bordas abertas, essas peças são utilizadas em rituais de Xangô, como recipiente para o alimento de orixás; portanto, tais peças também têm uma função sagrada, com seu uso se transformado ao longo do tempo.



Fig. 145 Moringa, Pernambuco, 2013. Foto: Rego, 2013, p.154.

As quartinhas, também conhecidas como moringas, são forma às quais seu Da Hora se refere. Objeto conhecido principalmente no interior do país, utilizado por muitas famílias para deixar em temperatura sempre agradável. Iaçanã Costa Simões (2016) explica que o nome quartinha se refere à quarta parte de um tipo de pote maior, utilizado em Portugal, como referência de medida para azeite, água e vinho. No contexto da arte popular as moringas são um importante objeto, pois é a partir desse recipiente de se armazenar água que muitas expressões figurativas começaram a se desenvolver. Também vimos que José Antônio Vieira ficou conhecido em Tracunhaém pelas suas moringas antropomorfas.³⁸



Fig. 146 Fogareiro feito em Tracunhaém. Olaria do Mestre Da Hora. Foto: Rego, 2013, p.153.

O fogareiro também é uma peça importante em Tracunhaém, é produzido em diversas olarias. Até os dias atuais, a olaria de Mestre Da Hora continua produzindo essas antigas formas, os alguidares, tachos, quartinhas e moringas. As peças são feitas no torno, recebem acabamento, secam e são queimados no velho forno da olaria.

³⁸ Ver capítulo III José Antônio Vieira.



Fig. 147 Artesão trabalhado no torno, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra



Fig. 148 Alguidares secando na olaria do Mestre Da Hora, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 149 Processo de modelagem na olaria do Mestre Da Hora, Tracunhaém/PE, 2017. Foto: Ronaldo José dos Santos.

Depois da modelagem no torno, as peças ainda recebem acabamento manual, onde são coladas as alças e desbastadas as partes mais grossas. Em seguida, são colocadas nas prateleiras para secar, são queimadas apenas quando estão completamente secas. O forno da olaria de Mestre da Hora, como foi dito no segundo capítulo, é denominado de Caieira, possui a parte superior aberta, sendo que as próprias peças quebradas e os restos de cerâmica funcionam como isolamento e servem de tampa. Como se pode observar na foto do forno, os alguidares que o cobrem ficam manchados pela carbonização decorrente do final da queima.



Fig. 150 Forno da olaria do Mestre Da Hora ainda coberto com os cacos, ao lado alguidares, tachos e panelas dentro do forno. Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Apesar de ter passado por uma infância muito sofrida é uma pessoa alegre, o artesão tem brilho nos olhos quando fala de suas panelas. A única amargura que demonstrou foi o fato de não ser reconhecido como artesão:

Eu tenho o maior desgosto, porque sou um artesão e não sou considerado como artesão... fiz setenta e tantos anos trabalhando com o barro e não sou considerado como artesão, é considerado só quem faz boneco, aquelas estátua, aquelas coisa... mas quem faz panela, jarra, xícara, essas coisa não é considerado como artesão, porque não se arruma nada pra se defender, só Deus mesmo (Mestre Da Hora, novembro de 2016).

Esses depoimentos de Mestre da Hora nos ajudam a pensar sobre a ideia que o artesão tem do próprio trabalho; para ele, o valor de suas peças está justamente no fato de elas serem úteis. Para o oleiro mais vale uma panela de barro do que uma escultura, pois na panela, se pode ao menos, cozinhar os alimentos. Em sua perspectiva, compreende que a diferença entre um artesão que faz santos e um artesão que faz panelas está baseada na discriminação.

Ao longo da conversa, ele também nos revelou sua visão religiosa. Disse que ainda jovem abandonou a religião católica e a crença nos santos; não vê valor na adoração de imagens, pare ele, as figuras de santo nada têm de sagrado ou espiritual, são apenas objetos. Desse modo, o artesão acredita que uma peça de cerâmica, por exemplo, tem muito mais valor por ser útil do que por ser representativa de uma imagem religiosa: “(...) essa tigela tem mais valor, a gente põe no fogo e cozinha uma galinha, agora...que valor tem aquilo [as imagens de santos]?” (Mestre Da Hora, julho de 2016.)

O artesão encerrou a conversa com várias reflexões sobre a sociedade e as incoerências do tempo em que vivemos. Falou sobre o preconceito, a discriminação, o meio ambiente, as mudanças que viu no clima da região, até mesmo sobre a perda da qualidade dos alimentos. Contou que o perfume do abacaxi desapareceu das feiras, os alimentos não têm mais sabor, os passarinhos morrem ao comer o tomate das plantações, cheias de venenos.

O discurso do Mestre Da Hora é extremamente crítico e consciente dos processos sociais, econômicos e políticos. Ele está alinhado com a crítica que surge na narrativa de Saramago, a crítica ao modo de vida imposto pelo sistema capitalista. O artesão também questiona o fato de os sítios da região terem sido destruídos por correntes³⁹ para que se plantasse cana-de-açúcar, e que os órgãos de meio ambiente questionam a origem de sua lenha, mas não questionam a destruição quando ela é promovida pelos grandes proprietários de terra. “Sou pobre, preto, pequeno mas não sou burro não... eu disse a eles [aos fiscais]”. Mestre Da Hora encerrou a conversa dizendo: “É história né...é a história...O pequeno é discriminado em tudo, minha filha...em tudo...” (Mestre Da Hora, 2016)

³⁹ O nome “correntes” se refere a um método de desmatamento.

Amaro de Tracunhaém e sua família (1925 - ?)

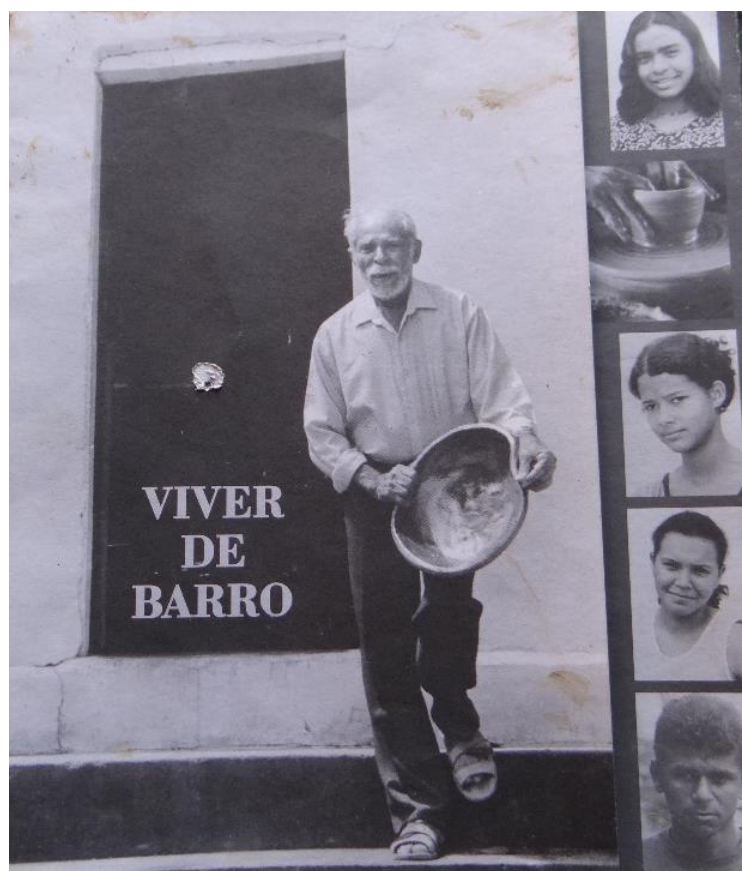


Fig. 151 Retrato de Amaro de Tracunhaém ao lado de aprendizes em projeto desenvolvido em Tracunhaém/PE, acervo da família, s/d.



Fig. 152 Panelas feitas pelo filho de Amaro de Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Foi com muita curiosidade que Amaro Manoel dos Santos, mais conhecido como Amaro de Tracunhaém foi descoberto. Como afirmou o poeta J. Borges (1978) é preciso ser curiosos para descobrir os segredos de Tracunhaém. Os primeiros registros sobre Amaro foram encontrados no acervo de obras raras da FUNDAJ. Ao folhear as suas páginas amareladas, deparei-me com um rico material sobre a vida e obra do artesão oleiro. O material fora produzido pelo extinto Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC, 1977), idealizado pelo *designer* e artista brasileiro Aloísio Magalhães (1927-1982), que dera um importante valor ao registro do patrimônio dos saberes e práticas artesanais brasileiras.

Entre tardes nos arquivos e as andanças em Tracunhaém, as descobertas iam fazendo sentido e se relacionando; do emaranhado do novo ia saindo um fio. A leitura do material do CNRC havia revelado uma parte importante das memórias de Tracunhaém, trazia aspectos não evidenciados nos estudos sobre a cerâmica utilitária.

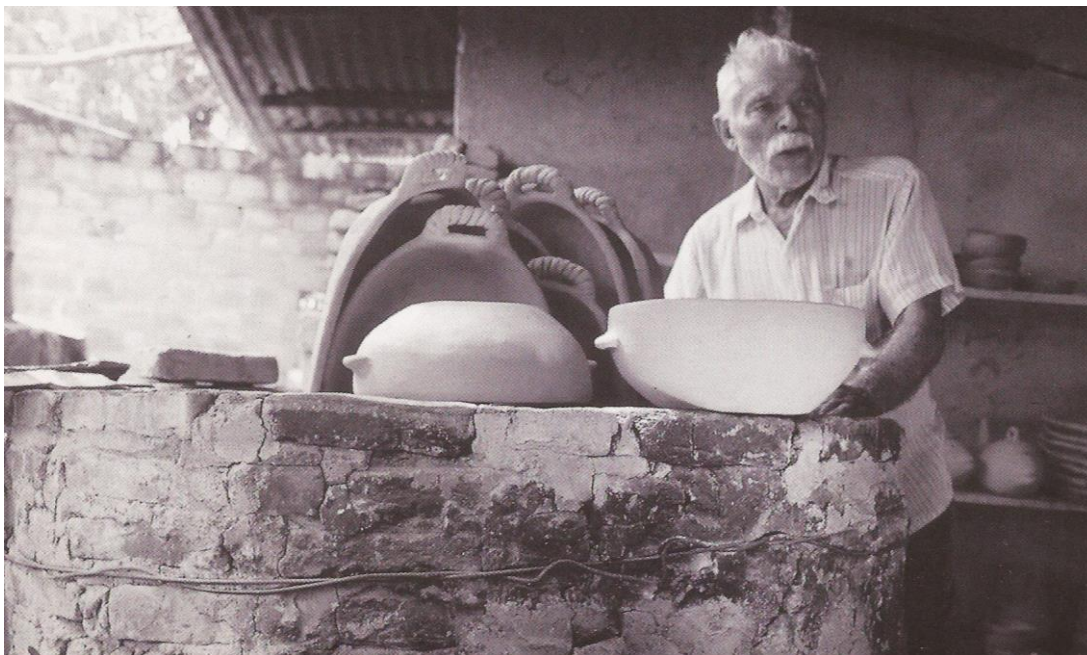


Fig. 153 Amaro retirando as peças do forno. Cartão postal do projeto Tracunhaém/PE, Mãos à obra Pernambuco do Sebrae/PE e Comunidade Solidária. Foto: João Tavares, s/d.

Amaro seria mais um “dado” bibliográfico se não fosse a generosidade de Ricardo de Maria Amélia, que contou que a família de Amaro continuava trabalhando e ensinou onde encontrá-los. Ricardo deu dicas preciosas, sem as quais teria sido muito difícil conhecer Berenice dos Santos, viúva de Amaro, pois a família trabalha discretamente: a porta de sua loja normalmente permanece fechada.

Amaro nasceu em Pernambuco em 1925, no município de Vitória do Santo Antão. Aos cinco anos, sua família mudou-se para o município de Escada/PE. O artesão transitou por vários ofícios artesanais antes de começar na olaria; sabia fazer de tudo: se lhe dessem ferramentas, ele fazia serviço de pedreiro, marceneiro e ferreiro. Também trabalhou com processo de produção de tecido. Revelou ter sido com seu pai, um homem que também sabia fazer de tudo um pouco, foi era ferreiro, ourives, maquinista e estivador. Antes de se estabelecer em Tracunhaém, Amaro viajou por muitas cidades em busca de se firmar num trabalho; até com o circo Amaro chegou a se envolver, achava lindo ver acrobacias, chegando a trabalhar no circo da “Família Pereira”:

Nesse tempo, ninguém fizesse uma coisa na minha vista, porque se fizesse eu aprendia. Eu trabalhei com circo, foi nesse intermédio quando eu comecei a trabalhar com barro. Aí chegou um circo pra lá e eu achava que aquilo era um serviço bonito, eu achava bonito um artista. – Amaro de Tracunhaém (CNRC, 1977, p.2).

Então, Amaro começou “catando” barro. Sua função inicial era deixar o barro no estado ideal para trabalhar: ele pisava-o, amassava-o e tirava-lhe todas as pedras e sujeiras. Com o tempo, foi se especializando e aprendeu a produzir vários tipos de tijolos. Logo em seguida, aprendeu a tornear. Uma das coisas mais valorizadas por Amaro era o “fazer bem feito”. Ainda menino, começou o aprendizado com o barro. Como temos visto ao longo deste trabalho, quem domina o torno está no estágio mais alto da profissão, ganha melhor e tem mais reconhecimento:

Quando eu comecei a fazer barro, estava com 12 anos. Era eu e minha mãe, eu tinha idade pra arranjar manutenção pra minha mãe. Aí eu fui trabalhar numa olaria de tijolos, da Fábrica Pirapora, em Escada. Comecei carregando tijolo na cabeça. Naquele tempo, carregava um milheiro de tijolos por oitocentos réis. O dono da cerâmica conhecia meu trabalho, porque eu sempre trabalhei pra fazer serviço bem feito. Ele, conhecendo meu trabalho, botou eu fazendo a caieira até com 40 mil tijolos e ajudava a queimar e ganhava dois mil réis por dia. Eu era um garotinho pequenininho, ganhava dois mil réis por dia. – Amaro (CNRC, 1977, p.12-13).

O artesão ceramista valorizava muito seu conhecimento e seu aprendizado com a cerâmica. Com o tempo, ele foi aprendendo a fazer peças de cerâmica estrutural, peças para finalidade específica que pouca gente dominava. Começou nas telhas, tijolos de chaminés e casa de farinha. Depois do domínio das peças estruturais, passou às peças de torno, como os alguidares e as tigelas.

O primeiro torno de Amaro de Tracunhaém foi um presente de sua mãe, que o artesão guardava com muito cuidado. Ele afirmou que: “minha mãe me deu vinte mil réis pra eu comprar um torno, esse torno que hoje tenho aqui. Isso daí não dou fim por consideração nenhuma. Cai os pedacinhos todinhos aí eu não dou fim. (CNRC, 1977, p.20)”

Após a morte de sua mãe, Amaro passou um tempo perto de Olinda, quando então se lembrou de que em Tracunhaém havia trabalhado em olarias. Chegou sozinho em Tracunhaém e logo foi se enturmado, procurando com quem trabalhar. Então Amaro conheceu outro artesão

de nome parecido, Manoel Amaro de Souza. Ele achou muito engraçado a coincidência de nomes e ficou na cidade até ser conhecido como Amaro de Tracunhaém. Lá, conheceu Berenice, com quem se casou e teve filhos e ao lado de quem montou seu forno e criou a família.

Amaro tinha em sua personalidade um aspecto sigiloso, sabia fazer muitas coisas, mas não contava tudo aos outros; primeiro, conhecia o ambiente, observava as pessoas. Assim que chegou em Tracunhaém foi indagado se sabia fazer quartinhas e respondeu: “eu sabia fazer tudo, mas não gosto de dar meu itinerário a ninguém, entendeu? Eu digo sempre ‘vamos ver se faço.’” – Amaro de Tracunhaém (CNRC, 1977 p.24)

Amaro era um homem astuto e forte, via seu trabalho como uma arte. Conforme documentos (CNRC, 1977) e relatos de sua família era um artesão muito entusiasmado com seu trabalho; além de produzir, ele transmitiu aos filhos seus saberes, assim como abriu sua oficina para grupos de jovens na cidade.

Berenice casou-se com Amaro aos 13 anos. Seu pai não queria o casamento, pois ele era um “rapas do mundo”. Então fez com que Amaro esperasse pela cerimônia por alguns meses, até conhecê-lo melhor. Como Amaro era um sujeito determinado em tudo que fazia, esperou e casaram-se.

O pai de Berenice era agricultor, saía de madrugada para vender verduras em Nazaré. Berenice começou a fazer bichinhos para vender, levava para a feira junto com as hortaliças, e cada vez foi fazendo mais bichinhos: “tinha dia de eu ‘puxar’⁴⁰ 115 bichos por dia (...) A gente não tinha outro meio, a gente fazia barro”. Berenice foi quem estimulou Amaro a trabalhar com sua própria olaria. Ela achava que o marido era talentoso demais para ficar prestando serviço e ganhando pouco nas olarias dos outros.

Nos registros produzidos pelo CNRC (1977) é possível observar a família de Amaro no trabalho com a cerâmica. As imagens revelam Berenice e Amaro na modelagem e na queima das peças. Enquanto Amaro se dedicava ao torno Berenice modelava pequenos animais. Os processos de trabalho são os mesmos até os dias de hoje.

⁴⁰ Puxar, nesse contexto quer dizer modelar, criar.

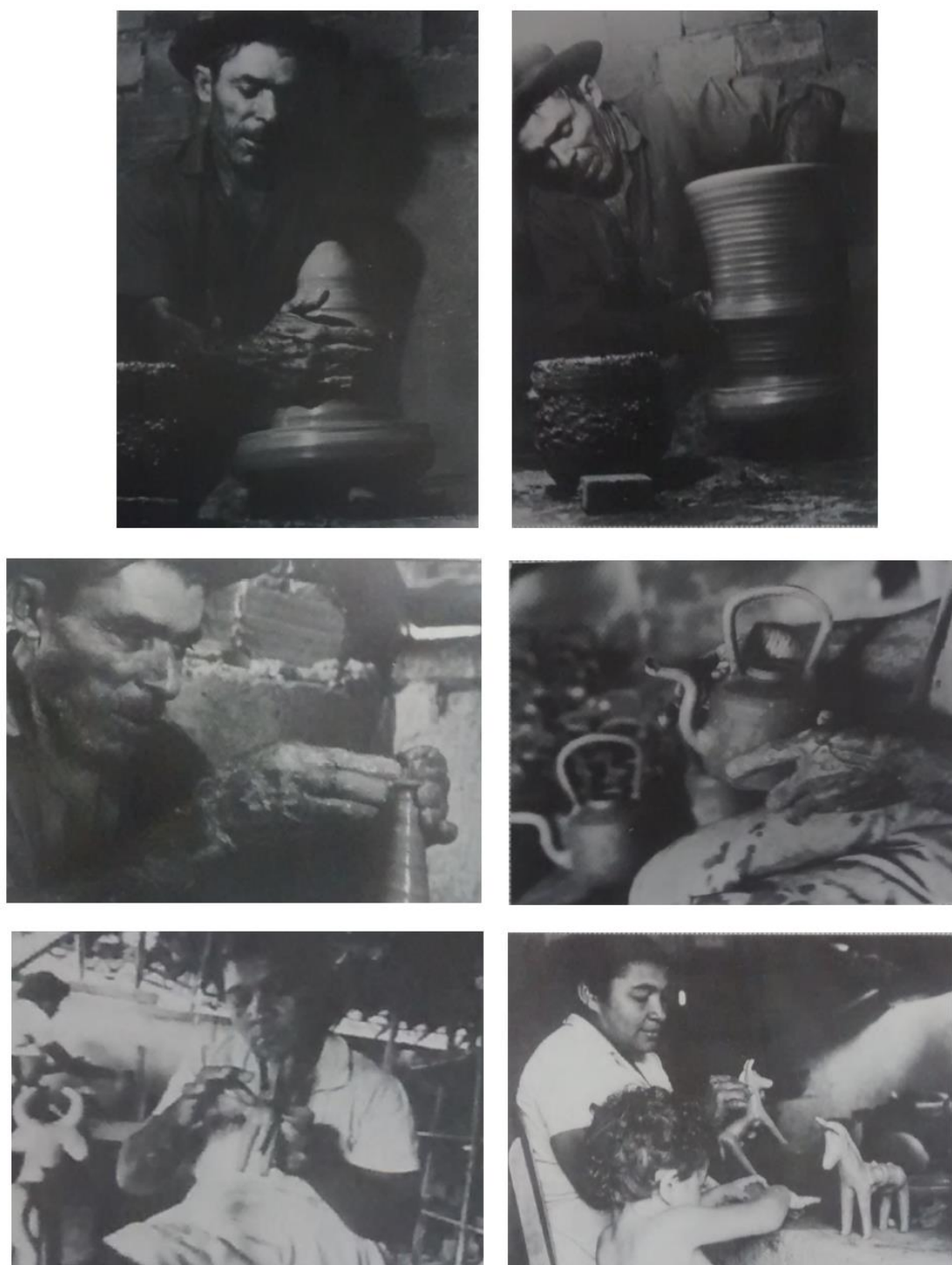


Fig. 154 Quadro com processo de modelagem de Amaro e Berenice, Tracunhaém, (CNRC), 1977.



Fig. 155 Quadro com processo de modelagem secagem e queima e peças de Amaro, Tracunhaém, 1977, CNRC.



Fig. 156 Retrato de Berenice modelando panela, ao lado paliteiro em formato de abacaxi, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Na foto retirada durante a pesquisa de campo, Berenice posa orgulhosa segurando seu próprio retrato. Hoje a família – Berenice, seu filho Gelson e a neta Mariana – trabalha em casa, mantendo ao lado dela uma loja com as peças em exposição. As peças feitas por Gelson são produzidas no torno, já as de Berenice são feitas por modelagem manual.

A artesã revelou que sempre conseguiu enfrentar as dificuldades econômicas de sua época. Ela vendia suas peças de cerâmica, modelava manualmente tigelas e panelas e também fazia bichinhos de barro. Berenice também contou que seu trabalho é o mais difícil de ser feito, pois modela tudo manualmente. Faz travessas ovais, assadeiras e o paliteiro, um objeto em forma de abacaxi, utilizado para espetar aperitivos.

Mesmo Amaro tendo falecido, Berenice continuou a trabalhar na cerâmica, ela revelou sentia muita falta do marido, evitava falar sobre ele. Foi possível perceber que os dois foram companheiros de cerâmica, que deram forças um ao outro. Ele deixou de ser mão de obra explorada, criou sua própria olaria e transmitiu os conhecimentos aos filhos e aos alunos que participaram de suas oficinas.



Fig. 157 Panelas e travessas da família de Amaro. Gelson trabalhando no acabamento de uma panela, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 158 Tigelas, cerâmica, família de Amaro de Tracunhaém. Cartão postal do projeto Tracunhaém, Mãos à obra Pernambuco do Sebrae/PE e Comunidade Solidária. Foto: João Tavares, s/d.

Enquanto Gelson, filho do casal, trabalha no acabamento de uma panela, ele explica o seu trabalho. Ao fundo, vemos o quintal onde mora a família e o forno onde queima suas peças. Atualmente, Gelson utiliza a mesma técnica que seu pai lhe ensinou, explica que o principal trabalho que executa hoje são as panelas, pois os potes não são mais utilizados, já que hoje as pessoas têm água encanada e caixas d'água. O principal objeto produzido pelo artesão são suas panelas, pelas quais ele tem muita estima.

A maioria de seus trabalhos é voltada para encomendas de restaurantes e lojas; são panelas utilizadas principalmente para o cozimento dos “caldinhos”, que fazem parte da cultura alimentar de Pernambuco, além do milho e dos cozidos consumidos principalmente durante as festas de São João.

Durante as conversas Gelson diz que as panelas de barro são insubstituíveis no Nordeste. Embora não sejam a primeira opção das pessoas que moram em apartamentos em São Paulo, elas estão presentes nas famílias do interior. Para ele, as panelas são melhores do que todas as outras; elas conservam o calor e o sabor dos alimentos, inclusive sendo recomendadas por médicos. Gelson ainda acrescenta que hoje as pessoas dão mais valor às panelas de barro, porque sabem de suas qualidades.

Como observado em campo, Gelson trabalha e vive do modo como aprendeu com seu pai. Ele diz que é possível viver melhor hoje, que não pode reclamar, pois, no tempo de seu pai, as coisas eram mais difíceis. Afirma que já trabalhou para grandes olarias, mas, como tem seus clientes fixos, não aceita trabalhar para outras pessoas. Na visão do artesão, seu trabalho é uma arte, uma arte que está em vias de se extinguir. Gelson apontou que em aproximadamente vinte anos não teremos mais oleiros, pois os jovens não têm mais interesse nessa profissão: “não querem trabalhar no barro, querem trabalhar limpinho”, diz com bom humor e acrescenta que o trabalho na olaria é “sujo”, mas ele faz bem para a pele e deixa a mão bem macia.

Atualmente, a pessoa mais jovem da família Amaro é Mariana, filha de Gelson. Mariana trabalha ajudando o pai e a avó, Berenice. Mariana tem se dedicado a produzir bonecas e obras figurativas. Desse modo, a família segue modelando seus objetos de barro, sejam eles bonecos de barro ou potes.

Se os saberes que estão vivos nas mãos dos artesãos oleiros de Tracunhaém vão desaparecer dentro de dez, vinte ou trinta anos não podemos prever, nem é o objetivo da pesquisa. O único que está ao alcance é divulgá-los e incentivá-los da melhor maneira possível. Uma questão importante que surge a partir dessas observações é justamente o diálogo entre os artesãos e as cidades ao redor, por exemplo.

A partir de outros estudos, aponta-se que o isolamento de comunidades que carregam valores e saberes não é a solução para sua continuidade ou preservação. Muito pelo contrário, vemos nas pesquisas de Lalada DalGLISH (2006), no Vale do Jequitinhonha, e de Ricardo Lima (2012), na comunidade do Candeal, que o contato com mundo global fez com que aquelas formas de produzir o artesanato crescessem ao invés de desaparecer. Canclini (2008) observa que os artefatos produzidos, seja por indígenas seja por culturas populares de localidades afastadas, ao invés de desaparecerem, estão sendo produzidos em quantidades cada vez maiores, devido a estas trocas e relações com as cidades.

Alguns artesãos revelaram que muitos projetos em Tracunhaém não funcionaram, pois os representantes de fora chegavam à cidade com uma postura inadequada ao modo de trabalho local. Como afirmou uma das artesãs: “eles chegam aqui querendo ensinar o que a gente já sabe”. Essa fala foi reproduzida por alguns artesãos durante a pesquisa de campo. Talvez falte esse diálogo mais horizontal com representantes das políticas públicas. Por isso, um dos objetivos deste trabalho é o de compreender a perspectiva desses artesãos e reconhecer a importância dos seus saberes. A roda dos oleiros em Tracunhaém continua a girar, mesmo que seja devagar.

Mestre Jair



Fig. 159 Mestre Jair trabalhando no acabamento de uma peça, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

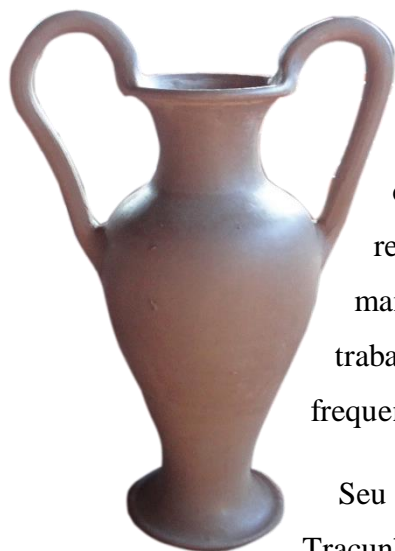


Fig. 160 Mestre Jair, Pote, cerâmica, 80x50 cm, Tracunhaém, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Jair Monteiro da Silva nasceu em Tracunhaém, em 20 de maio de 1949. Neto de oleiros, aos oito anos de idade já trabalhava com o barro, dando acabamento em peças e tendo desde então responsabilidades de adulto. Na época em que se iniciou na cerâmica, mantinha o compromisso de ajudar com as despesas da família. Como trabalhava o dia todo, foi muito prejudicado nos estudos. Ele tentou frequentar a escola, porém conta que o cansaço físico era um impedimento.

Seu Jair foi um dos primeiros artesãos com quem conversei em Tracunhaém. A visita ao seu ateliê se deu antes mesmo de eu ingressar no

programa de mestrado, no final de 2014. Já naquela época, o conhecimento de seu trabalho e de sua história foi importante para que fossem formuladas as primeiras indagações sobre os modos de se fazer cerâmica, além de pensarmos sobre os outros aspectos que a envolvem.

Naquele instante, já foi possível perceber que algo começava a germinar, a partir do qual poderiam surgir questões importantes. Quando voltei em Tracunhaém para realizar a pesquisa de campo, Seu Jair demonstrou uma vontade enorme de colaborar. Ele entrou em sua casa e trouxe uma pasta com alguns documentos que pudessem fornecer pistas sobre a história da cerâmica na cidade.

Assim como na narrativa de Saramago, a cerâmica estava na família de Jair há três gerações. Mestre Jair não fala com amargura de seu ofício, apesar de não ter podido estudar e ter assumido responsabilidade de adulto ainda muito pequeno. Hoje, ele se orgulha do trabalho que realiza como artesão:

Minha avó era oleira e meus avós tinham olaria, né? E ela fazia peças também, a minha tia também fazia peças. Ela hoje ainda é viva, é a última tia que eu tenho, está com 92 anos, parece. Meus pais vieram da cana, da mata, trabalharam na usina Matarini na época. Aí vieram praqui, pra Tracunhaém, não sei como se engraçaram um do outro, aí ele veio morar aqui. (...) Meu pai dava polimento em peças, eu também comecei dando polimento em peças também. Mais ou menos com oito anos, eu assumi responsabilidade de gente de adulto. O meu trabalho com oito anos nem todo mundo fazia. Eu passei uns 3 ou 4 anos dando polimento em peças, depois eu aprendi a fazer as peças. Que eu sempre tinha um sonho de querer a profissão que ganhasse mais, e eu como ajudante eu ganhava menos. E como o oleiro ganhava mais... eu comecei a aprender fazer peças... então com o tempo eu aprendi a fazer todo tipo de peças. O que é de torno hoje eu praticamente faço tudo (Mestre Jair, julho de 2016).

O ateliê de Seu Jair fica em uma das ruas principais do centro de Tracunhaém. Sua loja é formada por um amplo corredor repleto de peças; este corredor leva a um grande galpão. Na entrada do galpão, ficam o torno e a bancada de trabalho; ao fundo, do lado esquerdo, temos forno e um estoque de lenha. Do lado direito há um grande depósito de barro. As formas arredondadas e as bocas vazadas de seus potes se espalham por todo o espaço, formando interessantes composições visuais. O local tem pouca iluminação natural, mas esta penetra o ambiente e ilumina os vasos espalhados pelo chão, criando um ar diferente para o ambiente.

Mestre Jair revela ter um profundo conhecimento sobre o torno de oleiro. Ele nos conta que sabe fazer praticamente todas as formas no torno. No início, trabalhou muito com peças de cozinha e com a produção de potes, jarras e cântaros. Seu trabalho começou a se transformar a partir da década de 1980:

Aqui antigamente era só olaria pra panelas... tinha umas dez olarias... Começaram a fazer quartinha, fazer jarra, que jarra vendia muito... antes de existir a caixa d'água. Quando o pessoal sabia que ia faltar água... quem fazia jarra se fazia, ganhava dinheiro... depois com a caixa d'água aí foi caindo... caindo. A partir da década de 1980 para cá, já comecei a trabalhar com essas coisas de ornamentação. Peças de cozinha começou a cair, cair, cair... De oitenta para cá eu comecei a fazer peças decorativa. A jarra que você vê hoje é quase decorativa (Mestre Jair, julho de 2016).

A jarra ou pote, como foi apontado, era um dos principais objetos feitos em Tracunhaém. Armazenar água sempre foi a principal função das jarras e quartinhas de Tracunhaém. Mestre Jair trabalha sozinho a maior parte de tempo; suas peças são feitas no torno. Hoje o artesão não faz panelas, seu repertório é formado principalmente por vasos e potes decorativos.



Fig. 161 Cerâmicas na entrada da loja de Mestre Jair, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Seu Jair brinca com as formas em seu torno, reinventando novos contornos para suas peças. Ele mistura as antigas formas da cerâmica dos potes e jarras para utilizar água; seus objetos já não têm mais a função que tinham no passado, porém a função estética deles mantém vivo o seu trabalho.

Seus objetos são extremamente simples. Alguns vasos são mais bojudos, outros mais alongados; também há bolas, pinhas, talhas e peões. Formas que se desenvolvem a partir do rico repertório do artesão, que transformou as peças utilitárias em obras decorativas. O artesão não trabalha com pintura nem vitrificação, quem dá o acabamento final e as manchas é o próprio efeito do fogo.



Fig. 162 Ateliê de Mestre Jair, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.



Fig. 163 Vasos e objetos na olaria do Mestre Jair, cerâmicas, Tracunhaém/PE, 2016. Foto: Vanessa Bezerra.

Atualmente Jair vende suas peças para compradores que chegam em Tracunhaém e também para algumas lojas e comerciantes na cidade de Recife. Ele já participou de exposições no Espírito Santo, em Vitória e Guarapari. Também já foi mais engajado com outros artesãos: na década de 1980, foi presidente de uma associação com vários artesãos.

Os saberes deste mestre artesão foram adquiridos ao longo de muitos anos de prática, do início como aprendiz, que apenas dava polimento e acabamento nas peças, até chegar ao posto máximo, o de artesão oleiro. Infelizmente o artesão não está passando adiante todo o conhecimento que foi adquirindo, que já vinha de algumas gerações.

Um dos aspectos que Mestre Jair mais valoriza em seu trabalho é justamente o saber, o conhecimento que adquiriu, conhecimento este que se deu pela relação direta com suas mãos e o barro. O artesão afirma ser preciso dez anos para se preparar um bom oleiro e garante que no futuro não teremos mais oleiros. Sobre esse longo tempo de aprendizagem do trabalho artesanal, Richard Sennett (2009), faz uma afirmação reforçando o dado apresentado de Mestre Jair. São necessários de sete a dez anos de prática para desenvolver habilidades e se tornar especialista em alguns tipos de trabalho artesanal.

A mesma pesquisa de Sennett (2009) e também o trabalho de Alvares (2015) ressaltam a relação de aprendizado da cerâmica. Relação esta que não envolve apenas o intelecto, mas sim o corpo. O aprendizado do torno se dá a partir de uma longa aprendizagem que acontece na relação direta com o tato. Os dois autores partem das reflexões do filósofo Merleau – Ponty para se referir às experiências vividas pelas mãos, pela corporeidade que aprende determinados saberes.

Mestre Jair também aponta que entre os programas de patrimônio há uma desvalorização da “classe de oleiros”, pois todo esse longo processo e caminho de saber são desconsiderados pelos especialistas que fazem essa seleção que define quem é ou não é patrimônio. Durante a conversa, Jair também colocou que há muita diferença entre o aprendizado do trabalho figurativo e do trabalho utilitário. Na visão do artesão, as obras de Zezinho, por exemplo, são “praticamente barrocas” (Mestre Jair, 2016)⁴¹, e não é possível comparar o aprendizado de um artesão que faz figurativo e um artesão que faz torno. Na visão de Jair os artesãos que modelam santos possuem liberdade para modelar suas formas, fato que,

⁴¹ Entrevistado pela autora em julho de 2016.

ao seu ver, tornaria esse trabalho mais “fácil” de ser aprendido se comparado com a trajetória de um artesão oleiro, que tem de permanecer em uma relação de aprendiz por muito mais tempo.

Jair segue afirmando que o aprendizado dos oleiros é sempre mais demorado, já que os artesãos que fazem “figura” criam seus próprios modos de modelagem. Dessa maneira, Mestre Jair vai apresentando seus próprios modos de classificar e julgar, compreendendo os motivos que dão valor ao seu trabalho de ceramista e reivindicando o devido reconhecimento.

A argumentação apresentada pelo artesão, na verdade, busca uma forma de reconhecer e valorizar o seu saber. Sabemos que criar comparações e novas hierarquizações talvez não seja o melhor caminho para o reconhecimento e a legitimação de práticas culturais desfavorecidas, contudo essa foi a forma de ao artesão explicar que seus saberes não estão sendo reconhecidos nem valorizados.

Últimas Palavras

Nesta dissertação estruturou-se uma narrativa sobre a cerâmica artesanal desenvolvida em Tracunhaém. Tal narrativa apresenta uma contextualização histórica, buscando-se compreender aspectos culturais e a perspectiva dos artesãos de Tracunhaém com base em pressupostos da antropologia. Partiu-se de uma linha de pesquisa com a qual se investiga o fazer artístico e os processos de criação. A partir deste diálogo entre arte e antropologia buscou-se construir uma visão menos restritiva e hegemônica sobre os processos de criação desenvolvidos nesta cidade da Zona da Mata Norte pernambucana. Ao longo do trabalho foram sendo levantadas questões referentes ao fazer artístico e sobre o valor que a comunidade atribui à atividade artesanal com a cerâmica. Alguns conflitos se destacam no decorrer da pesquisa, o principal deles é a queixa dos artesãos oleiros, que se dizem discriminados e desvalorizados pelas políticas culturais.

Parti do encontro entre minhas indagações sobre o fazer que envolve a cerâmica e das provocações da leitura de *A Caverna*, de José Saramago (2010), narrativa literária cujo enredo se desenvolve no núcleo de uma família de oleiros, artesãos ceramistas há três gerações. As personagens criadas por Saramago vivem da modelagem do barro, produzem púcaros, tigelas, bilhas, jarros e, ao final, bonecos de barro. Habitam um pequeno povoado afastado da zona urbana, onde ainda é possível ver o céu estrelado. A tensão provocada nesta narrativa literária é trazida pela resistência dessa família de oleiros, pois eles querem continuar trabalhando com o barro mesmo quando o mercado e o modo de vida da sociedade industrial têm colocado inúmeras dificuldades.

O clima trazido por Saramago (2010) neste romance muito se assemelha com as questões observadas em Tracunhaém. Uma família que resiste às mudanças e quer se manter ativa em um ofício que só parece ter lugar no passado, nos almanaques, enciclopédias e museus. A sutileza percebida por Saramago se descortina tanto na ficção como na realidade. A única questão que parece importante para as famílias de oleiros é dar continuidade ao ofício do ceramista, continuar vivendo do trabalho com o barro.

A questão central desta dissertação não é a idealização nem cristalização de valores do passado, e sim a compreensão dos diferentes modos da atividade artística. Conhecer a lógica do artesanato local, o que pensam estes artesãos sobre a criação, sobre a arte, quais significados e valores lhes são atribuídos. Talvez esta seja a chave para que possamos dialogar com estas

comunidades artesanais e compreender suas perspectivas. Dialogar para aprender com elas, para construir caminhos possíveis de respeito e valorização de diferentes modos de vida, elaborando diretrizes para ações culturais e políticas públicas que levem em conta o respeito a diversas expressões artísticas.

No início da pesquisa surgiu a hipótese de que todos os artesãos em Tracunhaém, independentemente de serem santeiros ou paneleiros, trabalhavam a partir da lógica semelhante à medieval, das artes e ofícios. Fui percebendo que os artesãos colocavam seus trabalhos no campo das artes do fazer, no campo do ofício, retirando a arte de uma esfera transcendente, inacessível e trazendo-a para o homem comum, ordinário (CERTEAU, 1994) Observou-se que o valor da criação artística nesta comunidade não era necessariamente a invenção de uma linguagem nova, não era necessariamente a originalidade, e sim o processo e o cotidiano com a modelagem do barro.

No percurso da escrita, as questões foram se apresentando mais complexas. Se, por um lado, constatou-se que os artesãos da Primeira Geração conferiam às suas cerâmicas um caráter de ofício, ou seja, de atividade artesanal que provia suas necessidades econômicas, observa-se que não excluía o valor da criação individual. A circulação de ideias entre os artesãos, que viviam no meio rural, e os compradores que vinham do Recife foi costurando visões e percepções estéticas distintas.

Foi possível observar que colocar o processo de criação na esfera do fazer manual, da *tekné*, das “artes mecânicas” não suprimia os valores individuais da criação de cada um (RANCIÈRE, 2009). Nas falas das artesãs, da qual Lídia Vieira foi a que mais se destacou, percebeu-se que elas gostavam do que faziam, sentiam satisfação, realização; além de darem forma a objetos, criavam formas de sociabilização e parentesco.

Também observamos um momento de transição, em que os três artesãos atualmente mais velhos da cidade conheceram e foram incentivados pela Primeira Geração do figurativo, sendo posteriormente reconhecidos pelo programa do Registro do Patrimônio Vivo. Zezinho, Nuca e Maria Amélia dedicaram suas vidas inteiras à criação de esculturas de barro. Vimos que, tanto na Primeira Geração do figurativo como na Segunda Geração, a cerâmica foi um ponto de mudança: o artesanato permitiu-lhes construir um modo de vida autônomo, descobrir uma forma de resistência aos limites colocados pelo sistema econômico imposto pela monocultura da cana-de-açúcar.

Também desdobrou-se uma delicada discussão sobre o lugar que Tracunhaém ocupa hoje no contexto da arte popular. Constatou-se que os filhos dos artesãos dos mestres do Patrimônio Vivo conferem um valor especial aos trabalhos de seus pais. A questão da hereditariedade surge como um tema importante em suas falas. Por um lado, aponta-se a crítica, baseada em uma visão restrita de arte, de que esses artesãos não estão “criando nada novo”, reproduzindo apenas o trabalho dos pais; por outro lado, observamos que na visão deles faz mais sentido dar continuidade a um trabalho que já conquistou algum tipo de reconhecimento e legitimidade do que simplesmente inventar algo “novo” para ser original, o valor da hereditariedade aparece como categoria importante para os artesãos. A criação artística ganha novos sentidos nessa comunidade, o processo artesanal e a permanência do contato com o barro surge como algo mais forte, mais forte do que a necessidade de “ser artista”.

Outra questão importante que aparece é o discurso dos mestres oleiros. Tais oleiros não se enveredaram pela criação de bonecos e objetos figurativos. Adaptaram-se à diminuição da demanda e fizeram algumas transformações para poder continuar vivendo do saber que haviam herdado. Todos eles destacam que seus trabalhos, feitos no torno, não são reconhecidos pelas políticas culturais. Tais discursos questionam a categorização arte/artesanato que ocorre em Tracunhaém. Tal categorização se expressa no fato de os artesãos que trabalham com a produção de panelas e louças não receberem o devido reconhecimento dos programas culturais, como o Registro do Patrimônio Vivo. Os oleiros se queixam da desvalorização e da falta de reconhecimento dos seus saberes.

Portanto, ao final da pesquisa afirmo que é necessário que se continue o esforço por compreender as perspectivas destas comunidades, construindo, com afirma Lima (2012), categorias plenas de significados e visões mais amplas sobre a atividade artística. O modo como classificamos a produção cultural, a hierarquização entre arte e artesanato pode não ser a melhor maneira de compreender a produção cultural de Tracunhaém. Quando olhamos para comunidades artesanais precisamos compreender que a lógica da criação artística não é a ocidental, lógica que criou a separação entre arte e artesanato, que excluiu o trabalho das mãos do trabalho do intelecto.

Em Tracunhaém existe um modo de vida ligado à produção de objetos de cerâmica. Olhar apenas para uma parte desta atividade, ou seja, unicamente para a produção escultórica é desconsiderar as origens e a base dessa comunidade, visto que a maioria dos artesãos ou eram filhos de oleiros ou trabalharam em olarias como “catadores” de barro. Quando partimos da

distinção entre trabalho manual e intelectual (SENNETT,2009), partimos de visões hegemônicas e restritivas sobre arte (LIMA, 2014), não podemos estudar as inúmeras comunidade artesanais do Brasil a partir de uma única perspectiva sobre a atividade artística. É preciso pensar Tracunhaém como uma comunidade artesanal, onde a cerâmica é a base do saber local, artesanato e arte se entrelaçam e se alimentam de modo dinâmico, não sendo fértil esta divisão.

No início do trabalho, coloquei uma questão, *Por que insistem em fazer potes de barro quando já não precisamos deles?* Compreender o motivo pelo qual artesãos continuam praticando uma técnica que acompanha a humanidade desde a descoberta do fogo vai muito além de uma resposta baseada na linguagem acadêmica, de uma justificativa racional; o barro é sentido pelo tato, pelo toque das mãos, é modelado, ganha forma, o fogo lhe confere vida, a cerâmica é um processo lento que envolve sentidos e sensações.

Talvez uma pergunta tão abrangente não caiba no tempo cronológico de uma dissertação de mestrado, contudo, me atrevo a imaginar que continuamos a modelar o barro, mais do que como uma forma de resistência, mas de existência. Viver do trabalho cotidiano com o barro é uma forma de dar sentido à vida, de criar formas de ser e estar no mundo.

Referências Bibliográficas

AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500*. Catálogo em Braile. São Paulo: MAC USP; Museu e Público Especial; Associação Brasil + 500; SESC São Paulo, 2000.

ALVARES, Sonia Carbonell. *Maragogipinho - as vozes do barro: práxis educativa em culturas populares*. 2015. 375 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, Orientação: Marcos Ferreira-Santos. São Paulo, 2015.

AMORIM, Maria Alice. *Patrimônios Vivos de Pernambuco*. 2ª ed. Recife: Fundarpe, 2014.

BARLÉUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau Etc., ora Governador de Wesel, Tenente-General de Cavalaria das Províncias-Unidas sob o Príncipe de Orange*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, MCMXL, 1940.

BAUER, Martin W.; JOVCHELOVITCH, Sandra. *Entrevista narrativa*. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 7.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 90-113.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BORGES, José Francisco. *A vida em Tracunhaém e o amor pela arte*. Literatura de Cordel: [publicação independente]. 1978.

BRASIL. *Potes e Moringas: Exposição Inaugural do Museu do Folclore Edson Carneiro*. Catálogo de Exposição: Ministério da Educação e Cultura, s/d.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Testemunha ocular*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

_____. *O que é história cultural?* /Peter Burke; Tradução: Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2008

CANCLINI, N. G. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço*. São Paulo: Brasiliense, 1963.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Entendendo o folclore e a cultura popular*. Rio de Janeiro: CNFCP, 2002. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo_o_folclore_e_a_cultura_popular.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2017.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. (BRASIL). *Mestres que se renovam: a cerâmica popular de Tracunhaém*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2010.

CENTRO NACIONAL DE REFERÊNCIA CULTURAL. (BRASIL) *Amaro de Tracunhaém*. Brasília: CNRC, 1977.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 18ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHAVES, Suiá Omim Arruda C. *Carnaval em terras de caboclo: uma Etnografia sobre Maracatus de Baque Solto*. 2008, 114 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Orientação: José Sérgio Leite Lopes. Rio de Janeiro, 2008.

CHIARADIA, Clóvis. *Dicionário de palavras brasileiras de origem indígena*. São Paulo: Limiar, 2008.

COIMBRA, S.R; MARTINS, F; DUARTE, M. L., S. R., MARTINS, F. & DUARTE, M.L. *O Reinado da Lua: Escultores Populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

COSTA, Janete; Banco do Estado de Pernambuco; Instituto Cultural Bandepe; Espaço Cultural Bandepe. *Arte popular de Pernambuco: exposição realizada no Espaço Cultural Bandepe*. Recife: ABN-AMRO Bank, Bandepe, Real Seguros ABN Amro Group, Instituto Cultural Bandepe, 04 de out a 02 de dez de 2001.

CUCHE, Denys. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. 2ª ed. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DAGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. 2ª ed. São Paulo: UNESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Tradição e identidade cultural na cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. *Jornal da ABCA. Arte & Crítica: Brasil*, n. 33, ano XIII, mar. 2015, p.3. Disponível em: <<http://abca.art.br/n33/12lalada.html>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

DANOWSKI, Débora; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir ? : ensaio sobre os medos e os fins*. 2ª ed. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2017.

DANTAS, Beatriz G. SAMPAIO, José Augusto L. CARVALHO, Maria Rosário G. de. *Os povos indígenas no nordeste brasileiro, Um esboço histórico*. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DIMITRIOV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas do modernismo pernambucano*. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Orientação: Lilia K. M. Swarcz. São Paulo: s.n, 2013.

DOURADO, Maria Clara. *Tracunhaém*. Revista Folclore, Recife, Fundação Joaquim Nabuco, o.58, n.87. 1979.

FAUSTO, Carlos. *Os índios antes do Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FILHO, Hermílio Borba; RODRIGUES, Abelardo. *Cerâmica Popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.

FILHO, Hermilo Borba; RODRIGUES, Abelardo. *Cerâmica Popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.

FOCILLON, Henri. *Vida das Formas: Seguido de Elogio da Mão*. Tradução: Léa Maria Sussekind Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos sobre a influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *Crônicas do Cotidiano: A vida cultural de Pernambuco nos artigos de Gilberto Freyre*. Recife, PE: Fundação Gilberto Freyre / FUNDAJ, 2009.

FROTA, Lélia Coelho Frota: *Artesanato: Tradição e modernidade em um país em transformação*. Revista Patrimônio Cultural Imaterial Latino americano II: artesanais. Cusco, Peru: Crespial, 2010. Disponível em:

<http://www.crespial.org/es/Publicaciones/index/PU/?pag_act=2&blo_act=1/>. Acesso em: 15 out. 2015.

_____. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

_____. *Mestre Vitalino*. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1988.

- GABBAI, Miriam B. Birmann. *Cerâmica: arte da terra*. São Paulo: Callis, 1987.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: Na Anthropological theory*. Oxford, UK: Clarendon, 2007.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Tradução: Occhiacci Di Legno.
- GONZÁLES BERMEJO, Ernesto. *Cosas de Escritores: Gabriel Garcia Márquez, Mário Vargas Llosa, Júlio Cortázar*. Montevideo, Uruguay: Biblioteca de Marcha, 1971.
- HOBBSAWN, Eric; Ranger, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Unisinos, 1999.
- JORNAL DA CIDADE, *Tracunhaém a terra dos ceramistas: A vida e o trabalho de importantes artistas populares pernambucanos*. Recife, Ano II, 2 a 8 de março, n.19, 1975.
- KOPTE, Joana Marta. *Um estudo de olaria no contexto do folclore*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.
- LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte, 2009.
- LEACH, Bernard. *Le Livre du potier [Avant-propos, trad.: Mothilde Scalbert-Bellaigne, Bernadette Lhôte-Suimont]*. Paris, France: Dessain et Tobra, 1973.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura :um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- LIMA, Camila da Costa. *O objeto cerâmico como elemento da cultura: um estudo a partir da Coleção de Lalada Dalglish*. 2016. 602 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, Orientação: Geralda Mendes F. S. Dalglish. São Paulo, 2016.
- LIMA, Beth.; VALFRIDO, Lima. *Em nome do autor: artistas artesãos do Brasil*. São Paulo: Proposta Editorial do Brasil, 2008.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de. *A arte popular em Portugal*. Lisboa, Portugal: Editorial Verbo, 1961.
- LIMA, Ricardo Gomes. *Arte Popular*. In: BARCISKI, Fabiana Wernek. (Org.). *Sobre a arte brasileira; da Pré-História aos Anos 1960*. São Paulo: WMF Martins Fontes, Sesc, 2014.
- _____. *Objetos: percursos e escritas culturais*. São Paulo: Centro de Estudos de Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010.

_____. *O Povo do Candeal: caminhos da louça de barro*. Rio de Janeiro, 2012.

_____. *Olaria*. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://www.mao.org.br/wp-content/uploads/lima_01.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2017.

LIMA, Tânia Andrade. *Cerâmica indígena brasileira*. In: RIBEIRO, Darcy et al. (Org.). *Suma Etnológica Brasileira*. Petrópolis, RJ: Vozes / Finep, 1986. Vol. 2: Tecnologia indígena, coordenado por Berta Ribeiro. p. 173-230.

LLORENS ARTIGAS, J.; CORREDOR-MATHEOS, J. *Cerámica Popular Espanhola Actual*. Barcelona, España: Blume, 1970.

LOIZOA, Peter. *Vídeo, Filme e fotografias como documentos de pesquisa* In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 7.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 137-155.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MARTINS, Flávia; LUZ, Rogério; BELCHIOR, Pedro. *Nova Fase da Lua: Escultores populares de Pernambuco*. 2ª ed. Recife: Caleidoscópio, 2013.

MASCELANI, Ângela. *O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

MATTAR, Sumaya. *Sobre arte e educação: entre a oficina artesanal e a sala de aula*. Campinas: Papirus, 2010.

MIGUES, Renato. *Severino de Tracunhaém: Um ceramista da zona canavieira*. Brasil Açucareiro. Instituto do Açúcar e do Alcool. Ano XXXIX. Vol. LXXVIII. Agosto de 1971. Número 2. (obra rara acervo FUNDAJ)

MINDLIN, Betty. *O fogo e as chamas dos mitos*. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9853/11425>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

NAVARRO, Eduardo de Lameira. *Dicionário de Tupi Antigo*. São Paulo: Global, 2013.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: HUCITEC: FAPESP, 2005.

_____. *Inventário e Patrimônio Cultural no Brasil*. História, São Paulo, v.26, n.2 p.257-268. 2007

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004

PONTES, Edna Matosinho de. *Eu me ensinei: narrativas da criatividade popular brasileira*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2017.

QUEIRÓS, José. *Cerâmica Portuguesa*. Lisboa, Portugal: [s.n], 1948.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015. Tradução: Le partage du sensible.

REGO, Herbert Moura. *As panelas de barro de Pernambuco, do século XIX ao XXI*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

SALIS, Márcia Morales. *Do oleiro, em “A Caverna” a realidades da cerâmica artística brasileira*. Dissertação de mestrado. Centro Universitário Ritter do Reis, Faculdade de Letras, Porto Alegre, 2010.

SANTOS, Diego Gomes dos; PACHECO, Ricardo de Aguiar. *Os 40 Anos da Fundarpe na política cultural do patrimônio pernambucano (1973- 2013)*. Mneme revista de humanidades. Caicó, RN: v. 16, n. 36, p. 183-200, jan./jul. 2015. Disponível em:

<<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8s20xAlgUnEJ:https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/download/7163/6117+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>> Acesso em: 23 abr. 2018.

SANTOS, Ronaldo José dos. *Cerâmica utilitária do município de Tracunhaém: uma abordagem etnoarqueológica*. Monografia. Bacharelado em arqueologia da UFPE. Recife: UFPE, 2017.

SARAMAGO, José, A Caverna. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Da estátua à pedra e discurso de Estocolmo*. Belém, Portugal: UFPA; Lisboa, Portugal: Fundação José Saramago, 2013.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEBRAE. *Pernambuco feito à mão*. Recife: Sebrae, 2006.

_____. *Tracunhaém*. Recife, Sebrae, 2000.

SILVA, José Kleber da. *A construção de fornos para queimas cerâmicas em alta temperatura: um percurso alternativo possível*. 2017. 299 f. 02 DVD. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, Orientação: Geralda Mendes F. S. Dalglish. São Paulo, 2017.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Tradução: Clóvis Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIMÕES, Iaçanã Costa. *A cerâmica tradicional de Maragogipinho*. 2016, 179 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Orientação: Luiz Alberto Ribeiro Freire. Salvador, 2016.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587 obra de [...] Senhor de engenho da Bahia [...]*. Rio de Janeiro: João Inácio da Silva, 1879.

TRACUNHAÉM. Direção: Jayme Monjardim Matarazzo. Produção: Verona Filmes. Recife: Filmoteca Fundação Joaquim Nabuco, 1979. 1 DVD (7 min), son., p&b.

VARAZZE, Jacopo. Di. *Legenda áurea: Vida dos Santos* Companhia das Letras. Tradução: Hilário Franco. São Paulo, 2006.

VERAS, Rita. *Um olhar sobre o barro: análise do artesanato da cidade de Tracunhaém*. 2005, 96 f. Monografia (Bacharelado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005.

VIDAL, Jean-Jacques Armand. *Cerâmica do Suruí de Rondônia e dos Asurini do Xingu: visões diferenciadas dos povos indígenas da Amazônia*. 2017. 253 f. 149 il. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, Orientação: Geralda Mendes F. S. Dalglish. São Paulo, 2017.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947- 1964)*. Rio de Janeiro: FUNARTE: FGV, 1997.

WILLEY, G.R. *Cerâmica*. In: RIBEIRO, Darcy et al. (Org.). *Suma Etnológica Brasileira. Tecnologia Indígena, vol. 2*. Petrópolis, RJ: Vozes: FINEP, 1986. Tecnologia indígena, coordenado por Berta Ribeiro.

WILSON, Richard L. *Inside Japanese ceramics: a primer of materials, techniques, and traditions*. New York (USA): Weatherhill, 1999.

Anexo I Cordel de J. Borges A vida em Tracunhaém e o amor pela arte.

* AUTOR: *
 José F. BORGES

A Vida em
 Tracunhaem
 e o Amor pela
 ARTE.

Quem vai a Tracunhaem
 Ver a pequena cidade
 Muito longe do progresso
 Com pouca capacidade
 Prá acumular tanta gente
 E viver tudo a vontade

Apesar de ser pequena
 Mas é um lugar bonito
 com seus coqueiros frondosos
 De leques no infinito
 E muitas casas humildes
 Onde mora o povo aflito

T. 4384/98

MD8

(153754)

 2 

Ali existe um misterio
Feito pela natureza
Parece um reino encantado
Sem arma e sem fortaleza
Que todo mundo visita
Para ver sua beleza

Nesse reinado se ver
Alguma coisa importante
Um tempo velho sem trato
Isto tudo é mediante
A pobreza que existe
Que nada vai adiante

Tem um cemiterio ao lado
Com a frente para a praça
Onde os mortos permanecem
Sem pensarem na desgraça
Que já sofreram na terra
Como o povo vivo pressa

 3 

E naquela mesma praça
Bem no meio da ladeira
Em uma casinha velha
Já cansada na cedeira
Está Toinha irmã de Lidia
Da cerâmica a pioneira

Porque foram os primeiros
Que ali iniciaram
Suas famosas cerâmicas
Que as de hoje se comparam
Lidia se foi para sempre
E os seus irmãos ficaram

Essa família merece
Muita consideração
Pela a arte primitiva
Pela sua criação
Que projetou a cidade
Com a sua tradição

4

Merecia ser erguida
Lá no centro da praçinha
Uma estátua de lídia
Que de longa data vinha
Promovendo a sua terra
E morreu sendo pobresinha

Lidia de Tracunhaem
A famosa ceramista
Que enfeitou os salões
Do grande capitalista
E hoje as peças valem ouro
Com a morte da artista

Nunca procurou sair
Da sua velha cidade
Lá passou a sua vida
Sofrendo dificuldade
Morreu e deixou a fama
Pela sua qualidade

❖ 5 ❖

Hoje só resta a saudade
Pra todos que conheceram
A pessoa e sua arte
E para os que aprenderam
Agradecem essa família
E no barro permaneceram

E todos ainda vivem
Sem apresentar falencia
Embora que uma parte
Tem um pouco de influencia
Mas também são respeitados
Pela sua inteligencia

Por isto Traçunhaem
é um pouco misterioso
Prá saber o que ali tem
Precisa ser curioso
Que o artista do barro
é um pouco sigiloso

❖ 6 ❖

E muitos que moram lá
Não tem o merecimento
De ver a beleza interna
Por não ter conhecimento
E acha que tudo ali
Não tem base ou fundamento

Parece-me um lugar calmo
Sem ódio e sem vingança
Aonde os seus moradores
Desfrutam a brisa mansa
Enfrentam dificuldade
Com força da esperança

Se ver no rosto do povo
Um gesto de alegria
Um amor por sua terra
Um riso uma simpatia
E todos na esperança
De serem felizes um dia



Me refiro ao misterio
Que falei desde o inicio
É sobre a arte do barro
Cada um tem um oficio
Enfeita o mundo de peças
E vive no sacrificio

O que mais achei bonito
Foi uma familia unida
Em uma tasca morada
Bem velha e mal dividida
E de um bolo de barro
Arrancando o pão da vida

Tem casas que eles fazem
São Francisco e São Galdino
Santo preto e santo branco
Santo grosso e santo fino
Santo feio e bonitos
Santo velho, santo menino



E tambem do mesmo barro
Faz uma santa bonita
Santa magra e santa gorda
Santa Ana e Santa Rita
Umas com manto de barro
Outras com laços de fita

Faz o cavalo marinho
Faz o boi e o vaqueiro
Fazem um Cristo na cruz
Tambem faz um cangaceiro
Faz um satanaz de barro
Prá completar o tempero

O cúmulo da paciência
Trabalham de noite a dia
Dentro da própria oficina
Sempre é a moradia
Sem conforto e sem saúde
Mas inda mostram alegria

 9 

Trabalha o dono da casa
E a mulher na cozinha
Aproveita as horas vagas
Faz boneca e faz quatinha
E os garotos seus filhos
Tambem vão na mesma linha

E nessa arte do barro
Todos eles são otimistas
E são herdeiros da arte
E filhos de ceramistas
E sempre todos respondem
Que morrerão sendo artistas

Já noutra casa se ver
Bonecos de todo jeito
Galinhas feitas de barros
Que sempre serve de enfeito
E os bichinhos pequenos
Que fazem do proveito

Portanto em traconhaem
O traqueijo é muito bruto
Aprendem uns com os outros
E cada qual faz seu produto
Sem precisar de escolar
Para ficá bem astuto

■ 10 ■

Bonito é se ver nas casas
Bem em cima do frontão
Uma peça que representa
Os feitos da artezão
E sem placa luminosa
Chama o povo atenção

Tem artista que faz anios
E faz também curujinhas
Fez leão e fez girafa
E os filhos as bonequinhas
E também cabeças de bichos
Feito umas carrquinhas

Os filhos dos cerânistas
Por muito pequeninhos
Que sejam, Já pegam barro
Amassam com os dedinhos
Formando o velho Adágio
Filhos de gato é gatinhos



E não sei qual o problema
Que um consegue viver
Fazendo o mesmo trabalho
Consegue se promover
E outros trabalham tanto
E não tem o que comer

Por isto desse misterio
Ninguém terá a certeza
Quem faz bichos e bonecos
Sempre tem maior presteza
E quem faz santos e santas
Enfrentam maior pobreza

Tem uns que não fazem santos
Porque precisa queimar
E temem que lá no forno
Se o santo se revollar
Depois de feito e queimado
Procura lhe castigar

❑ 12 ❑

Mas tudo isso é asneira
De quem tem superstição
O castigo é que o santo
Tem menos aceitação
Pois uma peça fiada
Nada tem de criação

Bonito é quando se ver
O Desempenho do artista
Fazer uma criação
Que realce em toda vista
Ele vende bem vendida
E fica o nome na lista

Se o povo tivesse igual
Uma sensibilidade
Os artistas não sofririam
Tamanho dificuldade
Porque vendiam mais fácil
Sua produtividade

■ 13 ■

Tem ceramista que faz
Cerâmica utilitária
Jarras, Panelas e Potes
Arranja sua diária
E esses mostram não terem
A vida muito precária

E os que fazem bonecos
sempre pega um melhor preço
Sempre è mais divulgado
Atravez do eudereço
Mas as vendas são mais raras
E as peças tem mais apreço

Eu vi que depois que o rico
Vem as peças procurar
ninguem quer vender na feira
Pelo um preço popular
Esperando que o turista
Em casa vá lhe comprar

 14 

Sempre existe no meio
um pouco, de desunião
Enquanto podiam todos
Lutarem de pé e mão
Unidos para vencerem
A ingrata precisão

A arte do barro é grande
Não só pela criação
Mas também pelo preparo
Da peça feita a mão
Pela mistura do barro
Feita por cada artezão

Tem que saber controlar
A dosagem do massapê
Prá não botar mais nem menos
Para a peça não perder
Que a química é mais arte
Doque mesmo prá fazer

❖ 15 ❖

O barro vem do campo bruto
 Com a pedra misturado
 Vem muitos grãos de areia
 Preciso ser bem pilado
 E depois que pila o mesmo
 Ainda é penerado

E no preparo do barro
 O que mais chama atenção
 É amassar com os pés
 Em cima d'uma porção
 Dançando feito mazurca
 Das festas de São João

E depois desta preparo
 O preparador amassa
 Batendo com um pau pesado
 Que suas mãos se desgraça
 Até deixar este barro
 Macio feito uma massa

Bem poucos dar o valor
 Que uma peça merece
 Desde que se cava o barro
 Bata cega e amulaca
 Passa por tantos processos
 Que bem poucos reconhece

❖ 16 ❖

E também para queimar
Tem que ter muita atenção
Saber arrumar no forno
Botar lenha com a mão
Num forno feito de barro
Sem registro de pressão

Saber regular o tempo
É também a caloria
Prá cozinhar São Francisco
São Bento e Santa Luzia
Panelas jarro e carranca
E sair a peça sadia

Controlar também a lenha
Grossa prá iniciar
Depois do forno bem quente
Fina para caldear
Com uma lavagem de fogo
Para a peça não manchar

E é assim o trabalho
Do artista renomado
Que tem peça enfeitando
À sala do potentado
Nas lindas moradas ricas
Sendo ele um desgraçado

❖ 17 ❖

Ele mora numa casa
Sem conforto e segurança
Trabalha noite e dia
Com amor e esperança
E da arte só recebe
Anemia por herança

E assim Tracunhaem
É o berço dos artesões
Que arranca da própria terra
Peças pra decorações
Preservando a arte pura
E mantendo as tradições

Morando numa cidade
Sem água e sem diversão
Mas vive bem satisfeito
Amando ao seu torrão
Dando nome a sua terra
Pra viver sem condição

Cada um conta uma história
Da sua fragilidade
Mas nem um fala em sair
Lá da pequena cidade
Demonstrando que ali vive
Por espontânea vontade

 18 

O pensamento de todos
É de um modo geral
Que se saírem dali
Ir morar na capital
Talvez perca a sua fama
E troque o bem pelo mal

Mas se alguém pensa assim
Eu acho que é asneira
Quem não se muda é lageiro
Mas artista de primeira
Deve morar num lugar
Que venda em casa e na feira

Eu sei que Tracunhaem
Tem grande divulgação
Através dos seus artistas
Que pega o barro do chão
Para enfeitar o mundo
E viver na precisão

O que vi em Tracunhaem
Foi muita riqueza em arte
E flagelo nos artistas
Sem arma e sem baluarte
Doença e muita pobreza
Estranhei da minha parte ;

 19 

Eu tenho andado muito
Em outros Arzozonais
Vejo as modificações
Que cada artista faz
Em tracunhanhaem são todos
Autenticas cada vez mais

Todos nasceram ali
E são filhos de artistas
Todos ensinam aos filhos
Porque seus pontos de vista
São manter as tradições
Do berço dos ceramistas

Por muito que todos sofram
Não quer nem um se mudar
Que todos artistas vivem
Na arte a trabalhar
Sem receberem ajuda
Para a vida melhorar

Sem procurar um lugar
Que tenha maior conforto
Tira a vida na pobreza
Quando dá fé está morto
E os filhos continuam
Vivendo no desconforto

 20 

Vi exagero de preço
Numas peças de alguém
Mas pela arte ou por sorte
Que o proprio artista tem
Conforme ouvi falar
Consegue vend-las bem

Eu vi tambem uns artistas
De antiga tradiçãõ
Fundadores da cerãmica
Que vivem sem proteçãõ
O que tem muito é doençã
Pobresa e precisãõ

Moram num pobre casebre
Bem no centro da cidade
Sem presençã e sem conforto
E sem ter capacidade
Prã viver uma família
De artistas de qualidade

Por incrível que pareça
Esse povo altaneiro
Que muito se elevaram
Neste torrãõ Brasileiro
Vive pobre sem recurso
E tem peças no mundo inteiro

❖ 21 ❖

Acho que todos podiam
Ficarem aonde estão
E formarem entre todos
Uma associação
Que podem recorrer
Aos poderes da nação

Com a união de todos
Podiam se controlar
Arranjarem até verbas
Para todos melhorá
E continuar trabalhando
Tendo casa pra morar

Tam uns que se promovem
Ou mesmo tiveram sorte
Já vivem em boas cosas
Junto com sua consorte
Mas a maior parte viva
Entre o flagelo e morte

Faz pena um artista bom
Que a arte não estranha
Vender peças no Brasil
Até mesmo na Alemanha
Viver passando mal
Chôcho igual uma castanha

❖ 22 ❖

Os artistas em Tracunhaem
 Trabalham com perfeição
 Por terem amor a arte
 Também pela precisão
 Que tem de ganhar dinheiro
 Pró sua alimentação

Eu ouvi alguém dizer
 Que não vendem bem as peças
 Passam meses que só vem
 Gente fazendo promessas
 E ele só trabalhando
 Para aumentar as remessas

Por outro lado eu notei
 Ter vários copiadores
 Que fita as peças dos outros
 Por não serem criadores
 Fazem as peças bem feitas
 Mas não tem igual valores

No meu modo de pensar
 Eles deverão partir
 Para fazerem outro tipo
 Das coisas que existir
 Nessa Nossa Região
 Que é fácil de descobrir

❖ 23 ❖

Se já tem toda a química
 Que com o tempo aprendeu
 Tem o amor pela arte
 Que o barro lhe ofereceu
 Pode fazer novas peças
 Que seja um invento seu

Porque o bom do artista
 E quando ele descobre
 Uma peça que admira
 Ao rico e ao pobre
 Ele vende mais de pressa
 E seu nome fica nobre

Não importa que ele faça
 A pedido de alguém
 Uma peça que outro faz
 Pode ele fazer também
 Mas tenha os seu inventos
 Que a sua linha mantem

Se vender caro não vende
 Vender barato não dar
 Porque ele compra o barro
 Compra a lenha prá queimar
 E tem que sobrar dinheiro
 Prá ele se alimentar

■ 24 ■

Pois é a dificuldade
Que para o artista vem
Para vender uma peça
Que todo mundo não tem
Dinheiro suficiente
Prá lhe recompensar bem

Mas o que permanecer
Na sua atividade
Quando o povo despertar
Com mais sensibilidade
Para a arte popular
Compra mesmo de verdade

E de viver mais tranquilo
Todos terão condição
Ninguém sabe quando vem
Do povo esta decisão
Talvez que isto aconteça
Nessa mesma geração
FIM 22/5/78

3430