



JULIANO LEAL CAMARGO

TRACUNHAÉM: A TRADIÇÃO E MEMÓRIAS NO MOLDAR DO BARRO

CANOAS, 2018

JULIANO LEAL CAMARGO

TRACUNHAÉM: A TRADIÇÃO E MEMÓRIAS NO MOLDAR DO BARRO

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle – Unilasalle, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social e Bens Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Artur Cesar Isaia

Coorientador: Prof. Dr. Renato Ferreira Machado

CANOAS, 2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C172t Camargo, Juliano Leal
Tracunhaém: a tradição e memórias no moldar do barro
/Juliano Leal Camargo. 2018
110 f.
Orientador Prof. Dr. Artur Cesar Isaia,
Coorientador Prof. Dr. Renato Ferreira Machado

Dissertação (mestrado) – Universidade La Salle, Programa de
Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais, Canoas,
2018.

1. Tracunhaém. 2. Memória Geracional. 3. Artesanato em
barro. 4. Bens Simbólicos. I. Isaia, Artur Cesar. II. Machado,
Renato Ferreira. III. Título.

Bibliotecário responsável: Juliano Leal Camargo CRB 10/2013.

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL E BENS
CULTURAIS**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Artur Cesar Isaia
Universidade La Salle, Orientador e Presidente da Banca

Prof. Dr. Renato Ferreira Machado
Universidade La Salle, Coorientador

Prof^a. Dr^a. Cleusa Maria Gomes Graebin
Universidade La Salle

Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Lucas da Rosa
Universidade La Salle

Prof^a. Dr^a. Maria Eunice Moreira
PUC/RS

Área de Concentração: Estudos em Memória Social

Curso: Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais

Canoas, 10 de abril de 2018.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a confiança dos mestres/artesãos de abrirem suas casas e ateliês a um desconhecido e dispensarem seu tempo e atenção para um trabalho que ainda estava no projeto. Aos professores do PPG de Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle pelo que consegui aprender na caminhada como mestrando. Aos colegas pelas conversas, companhias nos intervalos e parceria no trem e ônibus. A minha querida e sempre mestra Lizete Dias de Oliveira que na graduação me encantou com suas aulas sobre memória. Ao Djair, companheiro das alegrias, dores e agonias de um mestrando, que soube muito bem lidar com estes momentos. Agradeço aos professores envolvidos ainda no pré-projeto pelos importantes aconselhamentos, em especial às professoras Gilca Kortmann e Lúcia Rosa; esta também integrante da banca juntamente com a professora Gleusa Graebin pessoa de imenso coração e pelo sim da Professora Maria Eunice Moreira a participar de uma etapa tão importante em minha vida. A meu caro orientador Artur Isaia, que indicou os caminhos e alternativas que eu poderia seguir, e meu coorientador Renato Machado.

Desculpa a quem não lembrei
Pois é muito pra lembrar
Saúdo a todos os brincantes
Da cultura popular
Eu vou me despedindo
No meu ritmado então
Pesado, cru que nem barro

Mano de Baé
Um pouco de Tracunhaém, 2011

RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar as relações entre memória e identidade a partir do estudo de uma comunidade de artesãos, habitantes da cidade de Tracunhaém, Zona da Mata no Estado de Pernambuco. Desta forma é possível aproximar uma análise empírica sobre o artesanato local a um referencial teórico capaz de embasar a percepção do moldar do barro, da identidade urbana da cidade de Tracunhaém, e seus mestres/artesãos. Estes últimos são proeminentes nesta pesquisa: são os produtores de bens simbólicos, pontos de referência para pensarmos a identidade urbana de Tracunhaém como uma cidade inserida em uma memória artesã servindo para o estabelecimento de uma tradição. Simultaneamente a dissertação foi elaborado um produto em forma de e-book, pensado em colaborar com a visibilidade da produção artesanal efetuada em Tracunhaém.

Palavras-chave: Tracunhaém; Memória Geracional; Artesanato em barro; Bens Simbólicos; Identidade.

ABSTRACT

This dissertation's objective is to analyze the relations between memory and identity starting from the study of a community of artisans, inhabitants of the city of Tracunhaém, Wood Zone of the Pernambuco state - Brazil. In this manner, it is possible to approximate an empirical analysis about local craftsmanship to a theoretical referential capable of supporting the perception of the molding of clay, of Tracunhaém's urban identity, and its masters/artisans, those being prominent in this research: they are producers of symbolic goods, points of reference in the thinking of urban identity of Tracunhaém as a city also inserted in an artisan memory of sorts, serving to the establishment of a tradition. Simultaneously to the dissertation, a product in the form of an e-book was elaborated, as a means of collaborating with the visibility of the artisanal production in Tracunhaém.

Keywords: Tracunhaém; Generational Memory; Clay craftsmanship; Symbolic goods; Identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Indicativo da cidade em 2013	10
Figura 2: Santo Antônio	11
Figura 3: Casal de Retirantes	11
Figura 4: Rei Mago	11
Figura 5: Mapa da cidade de Tracunhaém	12
Figura 6: Loja de artesanato	14
Figura 7: Uma das olarias em Tracunhaém	14
Figura 8: São José, Netinho de Tracunhaém.....	15
Figura 9: Leão, Mestre Nuca.....	33
Figura 10: Leão, Mestra Maria de Nuca.....	33
Figura 11: Leão, Guilherme de Nuca.....	33
Figura 12: Casal dançando, Mestre Baé.....	34
Figura 13: Casal dançando, Mano de Baé.....	34
Figura 14: Representação da Orixá Nanã, Mano de Baé.....	34
Figura 15: Artesã Maria Amélia.....	38
Figura 16: Zezinho e seu Ateliê.....	38
Figura 17: Fachada de olaria.....	40
Figura 18: Interior de olaria.....	40
Figura 19: Pomba do divino.....	42
Figura 20: Centro de Artesanato em Recife.....	44
Figura 21: Infláveis representando a obra de Mestre Nuca.....	45
Figura 22: Esculturas em sítio de leilões.....	47
Figura 23: Escultura de Antônio de Pimpo.....	47
Figura 24: Leões de Marcos de Nuca.....	48
Figura 25: Centro de Comercialização e Produção Artesanal	50
Figura 26: Xifópagas.....	54
Figura 27: Varanda da casa de mestre Nuca.....	56
Figura 28: Detalhe de assinatura.....	56
Figura 29: Dondocas.....	56
Figura 30: Girafa no detalhe.....	56
Figura 31: Nando de Zezinho e pinhas.....	58
Figura 32: Nossa Sr. ^a da Conceição.....	59
Figura 33: São Sebastião.....	59
Figura 34: Família, Nando de Zezinho.....	59
Figura 35: Namorados passeando.....	59
Figura 36: Fabiano.....	61
Figura 37: Namoradas passeando.....	61
Figura 38: Erótico.....	62
Figura 39: Escultura	62
Figura 40: Panorama das esculturas e detalhe.....	63
Figura 41: São Francisco e Árvore da Vida.....	65
Figura 42: Detalhe anjo na nuvem.....	65
Figura 43: Encomenda.....	66
Figura 44: Presépio nuvem alta.....	67
Figura 45: Santo Antônio e três santos.....	68
Figura 46: Nossa Senhora Aparecida.....	69
Figura 47: Nossa Senhora da Conceição.....	72
Figura 48: Anjo Gabriel.....	73

Figura 49: Início de processo de execução.....	74
Figura 50: Policromia de peças.....	75
Figura 51: Igreja do Rosário dos Homens Pretos.....	79
Figura 52: NS ^a . Aparecida, Joaquim.....	79
Figura 53: NS ^a . Aparecida, Mano de Baé.....	79
Figura 54: NS ^a . Aparecida, Mestre Zuza.....	80
Figura 55: NS ^a . Aparecida, Antônio de Pimpo.....	80
Figura 56: Forno residência Mano de Baé.....	81
Figura 57: Forno residência Antonio de Pimpo.....	81
Figura 58: Iemanjá, Mano de Baé.....	82
Figura 59: Caboclo de lança, Mano de Baé.....	84
Figura 60: Sto. Antônio e São Pedro.....	85
Figura 61: Nossa Senhora Aparecida.....	85
Figura 62: Mestre Zuza e suas criações.....	86
Figura 63: Santos diversos.....	86
Figura 64: Personagens do maracatu.....	87
Figura 65: Sereias.....	88
Figura 66: Índia.....	89
Figura 67: Namorados.....	89

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 METODOLOGIA	18
2.1 Os Participantes	20
2.2 O Roteiro das Entrevistas	20
3 JUSTIFICATIVA	22
4 REFERENCIAL TEÓRICO	24
5. TRACUNHAÉM: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE ARTESÃ	36
5.1 De Tracunhaém para os Grandes Centros	41
5.1 A Cidade e a Identidade	48
6 AS DIFERENTES FORMAS DE MOLDAR	52
6.1 A Herança de um Moldar	52
6.2 O Moldar como Forma de Criação	61
7 A PRESENÇA DA RELIGIOSIDADE	77
7.1 Criação Artística e Hibridação Cultural em Tracunhaém	77
7.2 O Processo Criativo Visto Como Um Dom	79
7.3 A Presença da Religiosidade Afro-Indígena Brasileira na Criação	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93
APÊNDICE A - Cessão gratuita de direitos de depoimento oral	98
APÊNDICE B - Termo de autorização de uso de imagem	99
APÊNDICE C - Ficha de observação	100
APÊNDICE D - Projeto referente ao produto final	101
ANEXO A - Um pouco de Tracunhaém	107

1 INTRODUÇÃO

No ano de 2013, mais precisamente em 12 de junho, um ônibus vindo do Recife abre a porta no meio de uma estrada, e o motorista diz¹:

- Tracunhaém.

Estava exatamente no trevo de Tracunhaém, em um gramado verde, onde se encontravam diversas esculturas, demarcando a entrada da cidade e a estrada em direção ao centro. A Figura 1, pois, mostra a entrada da cidade e nota-se, nos desenhos do painel, a presença dos bens simbólicos que representam a cidade. A Figura 2, 3 e 4, as obras que recebem os visitantes, já no trevo de entrada da cidade.

Figura 1 – indicativo da chegada em Tracunhaém no trevo de entrada da cidade



Fonte: acervo particular, 2013.

¹A primeira parte da introdução é uma passagem pelas memórias do pesquisador e como chegou ao tema pesquisado. Como trata-se de uma dissertação em um Mestrado de Memória Social e Bens Culturais é importante realçar os traços vividos e o encantamento com o tema escolhido.

Figura 2- Santo Antônio



Fonte: acervo pessoal, 2013

Figura 3 - Casal de Retirantes



Fonte: acervo pessoal, 2013

Figura 4 - Rei Mago



Fonte: acervo pessoal, 2013

Mas qual seria o motivo que me levou a ir a Tracunhaém?

Para responder a essa indagação, devo recorrer às minhas lembranças do ano de 2002, tempo de uma cena cultural intensa em Porto Alegre, RS. Na Usina do Gasômetro, realizava-se naquela ocasião a Feira Latino-Americana de Artesanato, em que havia representações de diversas regiões do país e da América Latina. Nessa feira estava presente uma delegação pernambucana, da qual faziam parte alguns artesãos de Tracunhaém, dentre eles Netinho de Tracunhaém e Aldo Oliveira, os quais trouxeram uma infinidade de santos para expor e comercializar na feira.

Fiquei impressionado. As vestes dos santos moldados no barro eram panejamentos que pareciam flutuar; tinham as mãos finas em adoração. Os rostos expressivos. Uma verdadeira representação de algo incrível que nunca tinha presenciado antes. Associei a um Barroco nascido do barro pelas mãos do artesão, uma representação de santos perfeita, algo realizado com um esmero e uma delicadeza nas formas, esteticamente incrível. Isso despertou a curiosidade de pesquisar e conhecer Tracunhaém.

A partir desse primeiro contato por meio das amostras da produção efetuada em Tracunhaém expostas no evento, tive interesse em conhecer o fazer artístico dos

mestres/artesãos da referida cidade. Assim, fui à procura de informações. A Figura 5 apresenta o mapa de Tracunhaém e alguns dados sobre o município.

Figura 5 - Tracunhaém contextualizado no território brasileiro e pernambucano.



Fonte: Criação gráfica: Guilherme Sfedo Miorando. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=261550&search=pernambuco|Tracunhaem>>. Acesso 28 Jun. 2016.

Avançando nas pesquisas, descobrimos² que o nome da cidade aproximava-se, em uma tradução do tupi-guarani para o português, com o significado de “panela de formiga” ou “formigueiro”. Segundo Rego (2013, p. 124), a panela é um dos utensílios mais produzidos na linha dos utilitários da cidade, “sabe-se que a cidade é hoje um dos principais centros de comercialização e produção de panelas de barro.”. A produção extrapola suas fronteiras, sendo vendida em diversas capitais do nordeste. Dessa forma, Tracunhaém faz-se presente junto com outras cidades do nordeste produtoras de utensílios da memória gustativa³, bem como dos hábitos alimentares da região, através de suas panelas. Além de ser uma das únicas cidades, conforme Rego (2013), que produz alguidares no estado de Pernambuco.

Outro fato interessante: a geografia da região é retratada em um dos clássicos da literatura brasileira, o poema Morte e vida Severina (auto de natal

² Quando este documento refere-se à experiência individual do pesquisador o verbo será usado no singular; quando referir-se às experiências de pesquisa conjuntas, reflexões, avanços teóricos e empíricos, com a presença do orientador, o verbo será flexionado no plural.

³ Segundo Rego (2013, p.42) A memória gustativa está inserida na mente de todas as pessoas, tanto pela formação histórica de cada indivíduo como pelos sensores de sabor, a célula receptora do gosto, que está na língua e no cérebro.

pernambucano), de João Cabral de Melo Neto. Assim sendo, encontra na Zona da Mata⁴ um lugar onde os rios correm, mas a terra é latifúndio e o verde onde a cana é cultivada não lhe pertence. Segue trecho da obra de 1954-1955:

Não tenho medo de terra
 (cavei pedra toda a vida),
 e para quem lutou a braço
 contra a piçarra da Caatinga
 será fácil amansar
 esta aqui, tão feminina.
 (MELO NETO, 2009, p.116)

A estrofe apresentada nos remete à ideia de fertilidade, identificada na imagem de uma terra abundante, mãe, mas na qual impera o latifúndio, em que o sertanejo não tem lugar. Um dos fatores de Tracunhaém ser uma terra fértil associa-se à existência de mananciais, os açudes do Fundão e Velho, assim como o Rio Tracunhaém, que dá nome à cidade. A água, um dos bens mais valiosos para o nordestino, faz-se presente nessa região; é essencial para a sobrevivência do homem que lá vive, bem como é importante para o trabalho de diversas famílias da cidade.

O elemento água está presente em esculturas, como podemos ver na Figura 2, que representa o padroeiro da cidade, Santo Antônio. Nessa obra, no colo do santo, está o menino que segura um jarro, do qual a água jorra. Na sequência, na Figura 3, vemos um casal de retirantes nordestinos portando uma moringa com o bem natural precioso, a água.

Voltando à incursão individual de 2013, saí do Recife pela manhã. O dia dividia-se entre sol e chuva quando cheguei a Tracunhaém. Uma das primeiras paragens foi na casa de Dinho de Zezinho, filho do Mestre Zezinho, que mantém seu ateliê e local de comercialização logo após o trevo da cidade. Entrei nas olarias, percorri ruas, descobri na cidade lojas que vendem todo o tipo de artesanato em barro – podemos ver, nas Figuras 6 e 7, um pouco da atmosfera encontrada.

⁴ Tracunhaém localiza-se na Zona da Mata – PE e pertencia a Nazaré da Mata até 1963.

Figura 6 - Loja de artesanato



Fonte: acervo pessoal. 2013

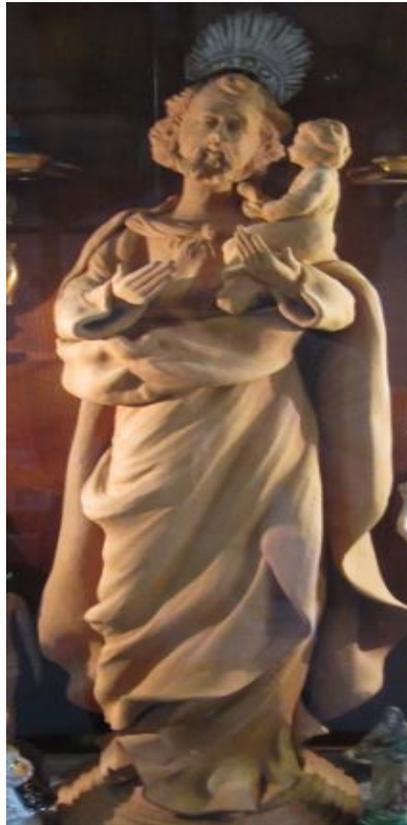
Figura 7 - Uma das olarias em Tracunhaém



Fonte: acervo pessoal. 2013

Para minha surpresa, em uma das olarias, encontro duas peças que me pareciam familiares pelo estilo. Eis que eram de Netinho de Tracunhaém. O dono do espaço em que as obras estavam expostas me informou que Netinho já não mais vivia na cidade e as peças foram criadas em uma de suas idas a Tracunhaém. Na Figura 8, podemos apreciar uma das obras.

Figura 8 - São José. Netinho de Tracunhaém



Fonte: acervo pessoal, 2016.

Os artesãos que eu buscava geralmente elaboram sua produção em suas casas, salvo alguns como é o caso do Ateliê de Edvaldo, Mestre Zezinho e Dinho de Zezinho. As peças ficam expostas na área da frente da casa ou atrás de uma janela de vidro, o cliente é recebido como se fosse uma visita na casa, conhece praticamente toda a família do artesão e pode apreciar suas peças.

Da incursão a Tracunhaém, começa o interesse em materializar uma carta projeto a ser apresentada ao PPG de Memória Social e Bens Culturais, em que eu pudesse trabalhar algum aspecto relacionado à memória, e o fazer envolvendo a cidade como exposto abaixo

O fazer autodidata do artesão: o moldar da vida no barro

As perguntas e os questionamentos eram muitos e ainda o são, mesmo depois de ter realizado uma incursão no fazer de vários artistas autodidatas – também conhecidos como *naif* –, pois o seu fazer autodidata é ainda um mistério, tanto para quem executa sua técnica quanto para quem vê a arte mais pura em seus traços e identifica ali, naquele fazer de simplicidade, a mais pura arte sem o moldar da técnica acadêmica.

Naqueles traços há somente a técnica advinda da experiência, absorvida com o olhar ou aprendida com o fazer, uma técnica e um traço característicos, passíveis de identificar a pessoa que os fez, um artista formado pela vida, com o amadurecer em um frenético fazer. Talvez possamos qualificar o fazer como um dom ou como senso comum, a repetição de crenças e fazeres, uma tradição que não deve perder-se.

Um rito, uma força, um fazer inexplicável, mais forte e com mais sentido que uma religião, algo que vem de dentro, onde regras e etapas são obedecidas pelo artista, mas são, ao mesmo tempo, regras criadas.

Nessa perspectiva, muito podemos investigar.

O que move o fazer?

Sua inspiração e seu cotidiano?

Sua carga afetiva?

Seu trabalho é arte ou artesanato?

Será que já vem com o aprendizado pronto de nascimento, bastando somente estimular o seu lado artístico?

Sua inspiração é movida pelo que há em sua volta, transformando em arte o que tem a sua volta, ou reproduz ensinamentos dos mais velhos, aprendidos na infância e absorvidos pelo inconsciente da memória ou sua aptidão faz com que repita o que viu os mais velhos fazer, até onde vai o estimulado do meio.

O fazer descortina-se como patrimônio imaterial, o produto de seu fazer, cultura popular.

Já na qualidade de aluno de mestrado, com orientações, começou a busca por leituras direcionadas, para a elaboração deste documento, cujo **tema** reside nas relações entre a memória dos artesãos da cidade de Tracunhaém, Zona da Mata, Pernambuco, com um projeto de identidade urbana, calcado na “vocação” artística e artesanal da cidade. Assim, chegou-se ao **problema que norteará esta pesquisa**:

- É possível relacionar a produção artística de Tracunhaém com a identidade socialmente plasmada da cidade?

Desse problema inicial, surge o **objetivo geral da pesquisa**:

-Analisar as relações entre memória e identidade a partir do estudo de uma comunidade de artesãos, habitantes da cidade de Tracunhaém, Zona da Mata pernambucana. Dentro de uma óptica focada no objetivo geral, surgem três **objetivos específicos**:

- Descrever como se deu a construção do projeto identitário de uma Tracunhaém “artesã”, divulgado tanto pelo município quanto pelo Estado e demais canais institucionais;
- Analisar, a partir da noção de memória geracional, o capital simbólico acumulado pelos artesãos, descendentes de outros mais antigos;
- Entender as influências religiosas no moldar, e como é materializada a arte produzida pelos mestres/artesãos.

Para a operacionalização do estudo, considerando que se trata de um trabalho que se enquadra no campo de estudos em memória social, e na linha de pesquisa Memória Cultura e Identidade, tomamos como ponto de partida as contribuições de Halbwachs (2003) e Candau (2012); Hobsbawm e Ranger (1997), e Hall (2006) no campo das identidades e tradições, Baczko (1985), para compreender questões de imaginário e representação. Para descrever a classe produtora de bens simbólicos e seu local dentro da cidade, recorreremos a Bourdieu (2013a; 2013b; 2001), e à introdução da obra efetuada por Miceli (2013a), além de Jolles (1976) e Laclau (2001). Para situar nosso objeto de estudo, utilizamos algumas fontes de materiais já lidos, principalmente produzidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, e da literatura que aborda o artesanato produzido no Estado de Pernambuco. No desenrolar da pesquisa, é utilizado o método de história oral, entrevistas com os produtores de bens simbólicos são necessárias para compreendermos as relações de memória e identidade com a tradição da cidade calcada na produção artesanal, também para entendermos seus processos de criação e suas influências. É de grande importância dar voz aos atores sociais, principais sujeitos deste estudo.

2 METODOLOGIA

Nossa pesquisa contempla um *corpus* documental que circula entre a oralidade dos mestres/artesãos abordando aspectos de suas produções e impressões sobre a tradição de uma Tracunhaém de tradição artesã, suas memórias e seu fazer, a literatura produzida envolvendo as peculiaridades nas técnicas aplicadas a produção dos bens simbólicos e indícios mostrando a identidade da cidade de Tracunhaém como a capital do barro, desta forma, é impossível de ser resumido em dicotomias esquemáticas como o escrito ou o oral transcrito, popular/erudito. Nossa opção teórico-metodológica, portanto, vai em direção aos autores que ultrapassam dicotomias entre o oral e o escrito. A metodologia de **história oral** é primordial em uma realidade na qual os mestres/artesãos, em sua maior parte, não possuem uma produção escrita⁵. Na maioria dos casos, o que temos são suas obras moldadas e suas entrevistas/depoimentos e vídeos sobre seu fazer que muito se entrelaça com a tradição de Tracunhaém, tanto que alguns artesãos utilizam o topônimo da cidade junto ao seu nome, para dar mais identidade ao seu trabalho.

Em relação às entrevistas/depoimentos, há a preocupação de seguir um protocolo de pesquisa, conforme explica Alberti (2013, p. 38): “Deve ser importante, diante do tema e das questões que o pesquisador se coloca, estudar as narrativas dos entrevistados acerca do assunto analisado.”. Dessa forma, seguiremos alguns critérios na seleção das entrevistas/depoimentos. A escolha dos participantes leva em consideração o prévio conhecimento do pesquisador sobre a riqueza de informações previstas nas entrevistas/depoimentos, o foco é direcionado para a contribuição do participante através de seu depoimento para a pesquisa, bem como a seleção de documentos escritos ou disponíveis em mídias digitais, onde Alberti (2013, p. 38) reforça que o uso da história oral como método: “não quer dizer que se possa prescindir de consultar as fontes já existentes sobre o tema escolhido.” Os documentos de certa forma servem de análise para uma confrontação e complementação da história oral.

⁵ Mano de Baé é músico e compositor de músicas principalmente do ritmo coco, também escreveu um cordel (Anexo A) sobre a história de Tracunhaém. Mestre Zuza tem alguns escritos, dentre eles, uma poesia sobre Tracunhaém.

Na elaboração desta dissertação, uma das etapas de maior atenção desde o pré-projeto foi a seleção dos entrevistados, que deve ser: “guiada pelos objetivos da pesquisa”, conforme orienta Alberti (2013, p. 39). Isso porque, segundo a autora, os entrevistados são "unidades qualitativas – em função de sua relação com o tema estudado (seu papel estratégico, sua posição no grupo etc.)." (op. cit p. 40.). Nessa perspectiva, Alberti coloca a importância da construção de um quadro elencando os entrevistados, e os assuntos em relação aos quais cada um pode contribuir para a pesquisa, haja vista a possibilidade de não se esgotar as temáticas apenas em uma rodada de entrevistas junto aos mestres/artesãos.

A cessão gratuita de direitos de depoimento oral do entrevistado (Apêndice A), autorizada na transcrição, é de fundamental importância para a utilização dos depoimentos ao longo do projeto, assim como a cessão gratuita de direitos de imagem (Apêndice B). Além das entrevistas/depoimentos, poderemos recorrer a pequenas anotações, que cumprem a função de diário de pesquisa e foram feitas para somente orientar e situar o entrevistador (Apêndice C).

Quanto aos cuidados com os entrevistados, seguiremos as recomendações de Alberti (2013), no sentido de escolher um local no qual os colaboradores sintam-se à vontade, cômodos, em razão de viabilizar uma fala espontânea. Nesse caso, a opção é principalmente pelo local de criação de cada mestre/artesão, até mesmo para compor um espaço propício para pensar a sua obra e a sua criação.

A seguir, narramos um pouco de como os participantes foram escolhidos, vale lembrar que a escolha começou no ano de 2013, identificando alguns possíveis participantes para um futuro estudo que ainda não tinha uma forma concreta, desse modo visitando os locais de criação, conheceu-se pessoalmente alguns dos mestres/artesãos, como o ateliê de Mestre Nuca, já com sequelas de um derrame, sua contribuição seria de extrema importância para o trabalho, pois seus leões são praticamente o símbolo de Pernambuco, suas criações já eram feitas por seus filhos Marcos e Guilherme. Mestre Zezinho ainda em plena atividade em seu ateliê, que nos dias atuais é tarefa de Nando de Zezinho levar o espaço adiante. Antônio de Pimpo foi identificado pela singularidade de seus santos, com mantos desenhados, que lembram um bordado, característico nordestino no couro. Mestre Zuza Batista, Mano de Baé e Betinho, através de pesquisas foram identificados e contatados de suas disponibilidades de participação em uma pesquisa. Mestre Joaquim de Tracunhaém, diante da dificuldade de comunicação, somente foi confirmada sua

participação no dia da entrevista, seu trabalho já era conhecido e de grande divulgação, pois trabalha com santos e os retrata de forma bastante inusitada. Mestre Aldo de Oliveira seu trabalho já era conhecido, praticamente o cartão de apresentação de Tracunhaém, desde 2002.

2.1 Os Participantes

Nesta subsecção destacamos a temática de ressignificação do barro de cada participante:

- Mestre Aldo Oliveira (Aldo): temática religiosa, predominantemente barroca;
- Guilherme de Nuca: temática decorativa criativa, filho de Mestre Nuca, primeiro artesão a ganhar o título Patrimônio Vivo, do Estado de Pernambuco, dá sequência ao trabalho do pai e de sua mãe Mestra Maria de Nuca;
- Antônio de Pimpo: temática religiosa, um dos únicos a utilizar o termo santeiro, provém de família oleira;
- Nando de Zezinho: filho de Mestre Zezinho, dá sequência somente ao tipo de produção decorativa, sem a temática religiosa de seu pai, e desenvolve uma criação própria;
- Mestre Zuza Batista (Mestre Zuza): temática religiosa, família de grande tradição no trabalho com o barro, tanto utilitário como decorativo;
- Mano de Baé: filho de Mestre Baé (in memoriam), dá sequência ao trabalho do pai e desenvolve uma produção própria, envolvendo temática religiosa afro-indígena brasileira;
- Betinho: temática erótica, suas peças são praticamente peças únicas; e
- Mestre Joaquim de Tracunhaém (Joaquim): temática religiosa, há grande influência bíblica em seu trabalho.

2.2 O Roteiro das Entrevistas

Para tentar alcançar os objetivos de nossa pesquisa elaboramos as seguintes perguntas.

Abaixo o roteiro de perguntas aplicado nas entrevistas, visto que em alguns casos não foi necessário perguntar, pois as respostas iam fluindo, e em outros, algumas perguntas não eram pertinentes:

Nome?

Idade?

Nascido em Tracunhaém?

De onde vem sua inspiração?

A identidade do município ela é moldada no barro?

E as memórias do barro, dos artesãos e artesãs mais antigos, eles são lembrados?

Religião? E as religiões de Tracunhaém?

Tem algum ritual antes ou durante a produção?

Sobre teu processo de criação? Como ele se dá?

Como essa ideia vem?

Você considera um bem de família a criação de seu pai, mãe, ou familiar?

Sobre ser mestre? Como que uma pessoa é considerada mestre?

Como que as outras pessoas da cidade veem o trabalho dos artesãos? (os que não são)

Perguntar particularidade do trabalho de cada um.

Qual é a peça de que mais gosta de fazer?

3 JUSTIFICATIVA

Da ideia anterior até o presente, o material empírico por nós trabalhado corrobora a ideia de que Tracunhaém desenvolveu uma identidade peculiar baseada na produção artesanal. Ademais, o estudo justifica-se tendo em vista as relações entre a formação do mercado artesanal na cidade e a situação socioeconômica de uma população, cuja renda *per capita* é de R\$ 262,62, segundo dados de 2010 (DATASUS, 2016). Por outro lado, a cidade como polo artesanal está muito presente em um mercado formado principalmente por arquitetos, colecionadores e lojistas do centro do país. Estudando o que existe sobre a memória da cidade, verificamos que a produção ia ao encontro dos registros de memória dos artesãos locais e da população urbana.

Até o final desta redação, o estado da arte referente a estudos específicos (livros, dissertações, teses e catálogos) nos apontou para um reduzido número de publicações, por outro lado, percebemos uma infinidade de informações em blogs e sítios da internet. Um dos trabalhos com grande repercussão sobre a cidade e seus mestres/artesãos foi o realizado por pesquisadores do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)/CNFCP (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), sob o título de: *Mestres que se renovam* (2010). Essa produção mostra uma nova geração de artesãos, que dá sequência ao trabalho dos mais antigos.

Também do mesmo órgão, *Brasis revelados* (2008), trabalho que aborda o início do mapeamento das artes populares no Brasil. Há ainda o trabalho pioneiro sobre os escultores populares do nordeste, intitulado; *O reinado da lua* (1980) e sua nova edição intitulada; *A nova fase da lua* (2013). As duas obras, mostram o trabalho dos mestres/artesãos, e fazem uma reflexão sobre a realidade social de Tracunhaém. Não poderíamos deixar de destacar a dissertação de Rego (2013), na área de arqueologia, que faz um estudo sobre a importância das panelas de barro no nordeste, enfatizando a produção do utensílio em Tracunhaém.

Não houve da parte institucional do município um interesse em retornar mensagens enviadas.

Um bom canal de relacionamento foi justamente o contato direto com os mestres/artesãos. Com todos os que travamos contato, colocaram-se com muita amabilidade à disposição para dar seus depoimentos, uma vez que entendem que a

divulgação do trabalho de transformação do barro feito na cidade é importante não somente para seu trabalho individualmente, mas para todo o grupo que dá vida à tradição artesã da cidade, pontualmente ressignificando o barro a partir de suas obras.

Tendo em vista tais considerações, o produto final apresentamos nos apêndices (Apêndice D), foi estruturado no formato de um e-book, que surge juntamente com esta dissertação, e dá ênfase ao acervo fotográfico levantado em 2013, 2016 e 2017. O material foi pensado como algo que dê visibilidade ao trabalho dos mestres/artesãos, no sentido de trazer à luz dados históricos sobre o moldar das obras no barro, ao mesmo tempo que discorreremos sobre aspectos culturais, aspectos geracionais, de uma tradição.

4 REFERENCIAL TEÓRICO

Ao pensarmos Tracunhaém, pensamos em uma cidade onde a produção artesanal parece estar ligada diretamente à memória do município e de todo o grupo que compõe o seu espaço – ou pelo menos de uma grande maioria. Transpondo a citação de Halbwachs (2003, p. 159) que descreve “[...] o local recebeu a marca do grupo, e vice-versa. Todas as ações do grupo podem se traduzir em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é apenas a reunião de todos os termos”.

A citação acima descreve a realidade que observamos em Tracunhaém, podemos pensar que o trabalho de transformação do barro em bens simbólicos, alimentou essa marca, de tal forma que a cidade entrou no mapa do artesanato brasileiro e tornou-se conhecida como polo produtor de um artesanato com nível de criatividade ímpar. Para Candau (2012, p. 45), “[...] uma socialização da memória, que pode ser objetiva quando se trata de uma memória factual e que é, pelo menos, o sentimento subjetivo que os membros de um grupo possuem de compartilhar a mesma memória”. Para o autor, sociedades menores são mais propícias a uma memória coletiva forte, distinguindo-se de grandes centros urbanos porque formam uma socialização mais engajada de memória.

A marca gravada no social de boa parte da população de uma Tracunhaém como polo de artesanato começa, segundo Mestres... (2010), na década de 40 do século XX, com a fabricação de peças decorativas. Anteriormente, o barro era utilizado para fabricação de telhas e utensílios para os engenhos de açúcar, que predominavam na região; o excedente fabricado era vendido em feiras das localidades próximas, “a confecção de peças figurativas era às crianças das famílias de louceiros e oleiros, que inventavam brinquedos, dando ao barro formas lúdicas.” Mestres... (2010, p. 17).

Essas formas lúdicas mais tarde vieram a transformar-se no principal atrativo da cidade. Waldemar Valente (1979, p. 46) relaciona o começo dessa produção a “[...] uma descoberta do artista e colecionador Abelardo [Augusto] Rodrigues – Severino, cujas peças de barro também figurativas se distinguem das de Vitalino”. Certas descobertas formam o embrião do que mais tarde veio a ser o início, em 1958, da Campanha Nacional do Folclore, um esforço da intelectualidade brasileira de identificar as expressões culturais populares: “projetavam no povo a alma da nação e manifestavam a urgência, um só tempo de identificar e proteger o que

consideravam as diversas expressões do povo” Brasis... (2008, p. 12). A criatividade, expressada nas peças, marca os costumes, lembranças e traduções de uma cultura popular, permeada por elementos marcantes.

Se o começo se dá através da descoberta do artesão Severino, provavelmente, antes de todo o acontecimento, a cidade era conhecida por alguma outra tradição, talvez como a terra dos engenhos de açúcar ou a terra do massacre de Tracunhaém, fato ocorrido nos idos de 1574, quando mais de 600 pessoas, dentre elas colonizadores, foram dizimados às margens do Rio Tracunhaém no Engenho Tracunhaém:

O cristão-novo Diogo Dias, [...], reteve uma cunhã potiguara, filha do principal Iniguaçu, a qual havia se casado com um mameluco. O principal da tribo não gostou desse seqüestro e, instigado pelos franceses, assaltou o engenho, matando todos os seus moradores. (GUIMARÃES, 2000)

O hino de Tracunhaém faz uma alusão primeiramente aos engenhos, mostrados como algo que feneceu frente à modernidade das grandes usinas de beneficiamento da cana. Na estrofe seguinte é presente o trabalho de ressignificação do barro efetuado na cidade:

Teus engenhos seculares, por usinas silenciados [...].
Tracunhaém terra de oleiros, bordadeiras desenhada és por teu povo amada. (CORREIA; LIMA, 196?)

Tendo em vista as considerações apontadas, vamos, então, nos apoiar operacionalmente no conceito de tradição inventada: “Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta.”, conforme sublinham Hobsbawm e Ranger (1997, p. 12). Nossas leituras e pesquisas exploratórias apontam, nessa etapa da pesquisa, que a tradição e a caracterização da cidade como a capital do barro é um símbolo. O ofício sempre existiu, mas sua valorização somente acontece quando a figura do artesão do barro ganha notoriedade externa - década de 40-.

Hobsbawm e Ranger (1997, p. 12), escrevendo sobre o processo pelo qual as tradições são inventadas, salientam como o passado é criativamente apreendido: "Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição.". É relevante, pois, pensarmos como esse processo de uma tradição foi criado, para compreendermos e distinguirmos seus

ritos e símbolos e como uma população acredita e torna-se participante de uma tradição, assumindo assim uma identidade, mesmo não pertencendo ao grupo dos artesãos.

Hall (2006, p.47) descreve que a identidade do sujeito não está gravada no gene, mas é como se lá estivesse, “nós efetivamente pensamos como se fossem parte de nossa natureza essencial.”. Igualmente, pontua que a presença do símbolo como distintivo de uma comunidade é importante para gerar uma identidade. Para o poder político é importante ter algo que reflita uma identidade, "Para tal poder, o domínio do imaginário⁶ e do simbólico é um importante lugar estratégico."

Para Baczko (1985, p. 297), em muitos momentos, os produtores de símbolos e o poder institucionalizado convivem em uma linha tênue, uma vez que o poder é como utilizador de uma tradição, utilizando-a como propaganda e assim tirando proveito, já que o símbolo reflete o pertencimento e identidade do habitante do lugar; enquanto os produtores dos símbolos agem como "guardiões do sagrado" Baczko (1985, p. 300). Tal constructo remete às ideias das formas simples de Jolles. “Por fim também as técnicas de manejo destes símbolos se confundem com a prática de ritos que produzem o fundo mítico, tratando-se tanto de técnicas corporais como da arte e da língua” Baczko (1985, p. 300).

É oportuno salientar que no Nordeste o artesão tem uma função bastante importante dentro das comunidades, uma vez que ele é o responsável por suprir a população extremamente permeada por valores religiosos, com os materiais para os ritos de agradecimento e fé, na fabricação de ex-votos ou mesmo alimentando a devoção, com a elaboração de santos. A esse respeito, as leituras e pesquisas introdutórias tanto em materiais escritos como em fotográficos mostram a temática religiosa presente na obra dos mestres, por exemplo: Mestre Zezinho de Tracunhaém, Dinho de Zezinho, Mestra Maria Amélia, Mestre Zuza, Mano de Baé dentre outros.

Notamos em algumas peças a existência de elementos afro-ameríndios e católicos. Podemos, portanto, salientar a existência de uma devoção que remete à sociabilidade dos negros na cidade, com a presença da igreja da Ordem do Rosário dos Homens Pretos, datada de 1857. A edificação dessa igreja deve-se ao grande número de escravos que eram usados como mão de obra nos engenhos de açúcar

⁶ Conjunto coordenado de representações, uma estrutura de sentidos, de significados que circulam entre seus membros, mediante diferentes formas de linguagens: esse conjunto é o imaginário social, como o quadro cultural que matricia a produção imaginativa do grupo. (TEVES, 1992, p. 17)

no passado para o plantio da cana. Prandi, faz menção à cultura negra presente no Brasil, dizendo que:

Para se viver no Brasil, mesmo sendo escravo, e principalmente depois, sendo negro livre, era indispensável antes de mais nada ser católico [...]. Além dos rituais de seus ancestrais, freqüentavam também os ritos católicos. Continuaram sendo e se dizendo católicos, mesmo com o advento da República. (PRANDI, 2003, p.16)

Essa informação nos parece importante para que se compreenda a presença das sociabilidades negras existentes na cidade de Tracunhaém, no século XIX. Tracunhaém é uma cidade na qual praticamente a fonte de subsistência de grande parte da população é o trabalho desenvolvido nas olarias ou o trabalho rural, aumentando a importância do estudo a que nos propomos:

Ao lado da cultura da cana, a cultura do barro serve muitas vezes como alternativa do trabalho no campo. O barro é uma opção para aqueles que saem da cana em busca de um trabalho melhor, e também para os que pertencem à cidade, como é o caso de quase todos os artistas. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980, p. 8)

De todas as formas, uma categoria de trabalhadores se sobressai em Tracunhaém: a dos artesãos que trabalham com o barro de uma forma diferente, utilizando a criatividade e habilidades manuais no processo de criação, distinguindo-se, assim, dos que trabalham em atividades rurais. Esses artesãos aproximam-se do que Bourdieu (2013a) apresenta como uma acumulação simbólica.

Bourdieu relaciona essa acumulação simbólica com a própria forma de estratificação social, que extrapola, portanto, as questões meramente econômicas. Nesse sentido, o autor mostra que não há uma “fórmula” de estratificação social previamente dada e que serve para qualquer realidade histórica. Bourdieu (2013a, p. 5).

Com um olhar mais apurado para as particularidades da cidade, podemos verificar que, mesmo em um pequeno município, existem grupos que se diferem, não somente pela situação econômica, mas por questões de uma autonomia intelectual criativa, formando, segundo Bourdieu (2013a, p. 101), “[...] uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais”⁷, que irão estabelecer-se onde encontrem condições de produção e público para consumo de

⁷ Artistas, artesãos e mestres, todos constituem a categoria de produtores de bens simbólicos, tanto no campo da cultura erudita como na cultura popular.

seus trabalhos. A relação do artesão com a cidade ou com o bairro é, pois, bastante peculiar. Nesses termos, entendemos que o artista irá instalar-se onde haja matéria prima para o seu trabalho, com melhor acesso. Nas palavras de Jolles:

O artesão percorre o mundo como aprendiz, depois se instala onde termina o campo, onde muda a ordem de todas as coisas, onde estas são subtraídas à natureza, onde se alteram os processos naturais da vida; ele vai para o bairro dos artesãos, para a cidade. (JOLLES, 1976, p. 24)

Sobre a escolha de um local de instalação, também pesa o fato de onde é possível se estabelecer relações de trocas criativas, que propiciem um amadurecimento de experiências e de vivências. Nesse sentido, ratificamos na pesquisa já feita que Tracunhaém é uma cidade onde praticamente a fonte de subsistência de grande parte da população é o trabalho desenvolvido nas olarias.

Segundo Jolles (1976, p.24), “[...] o artesão une-se a outros artesãos na cooperação ou na cooperativa”, porque a união é uma forma de sobreviver, uma independência propiciada através da transformação de uma matéria bruta em bens simbólicos, “competindo pela legitimidade cultural”. Para Bourdieu (2013a, p. 100), a inspiração e o ineditismo contido na obra é o que levará o artista a uma legitimidade e ao reconhecimento de sua produção. Essa atmosfera pode ser vista nos relatos:

Os mestres e artesãos de Tracunhaém condenam moralmente o plágio, valorizando a autenticidade na confecção das peças, que marcaram assim a criatividade e o estilo de quem manuseia o barro. O reconhecimento de um artista ocorre na habilidade em transformar a inspiração originária da observação do cotidiano, das manifestações da cultura local e das crenças religiosas em esculturas. (MESTRES..., 2010, p. 27)

A confecção das peças passa pelo processo criativo em que a inspiração do artesão é de extrema importância. Assim, alguns criadores são chamados de mestres como uma forma de respeito e também de distinção, um moldar considerado com uma legitimidade artística ímpar, uma inspiração além do normal. Nhõ Caboclo, notável artesão pernambucano, dizia-se dotado de “corgo”⁸ “[...] que é uma pessoa fechar os olhos e o que vier no sentido, fazer” Coimbra, Martins, Duarte (1980, p. 275). Essas são palavras que remetem à ideia de inspiração, revelação religiosa.

Realmente, no universo mítico nordestino, sobretudo em sua relação com as religiões afro-ameríndias, a denominação “mestre” aparece como um distintivo social

⁸ Córrego.

que remete o seu titular a um desfrute de poder simbólico, neste caso sobrenatural, específico. Assim, temos os mestres em algumas modalidades rituais afro-indígena-brasileiras, como no Catimbó, na Jurema, no Xangô de Caboclo (VALENTE, 1976 apud FERNANDES, 1941)⁹.

Também a palavra mestre aparece no vocabulário mítico nordestino em outra acepção: referindo-se aos espíritos presentes tanto no Catimbó quanto no Candomblé de Caboclo em Motta (2000). Dessa forma, a figura do mestre, como aparece na memória e na identidade da cidade parece relacionar-se com um ser dotado de poderes suficientemente fortes para contrariar o mundo natural, através da criação. Justamente por isso, para Jolles, o artesão aparece claramente como alguém dotado de força suficiente para interromper a ordem natural, ou seja, alguém próximo da figura do mago. Conforme Isaia (2008, p. 210), o artesão é o “obstante¹⁰, subverte a realidade, (re)cria, e nessa (re)criação impõe sua vontade”. O artesão, como o mago cria a partir da manipulação de elementos materiais, justamente o que as práticas mágicas afro-indígena-brasileiras propõem em seu cotidiano.

O artesão fabrica; o seu trabalho consiste em mudar a ordem das coisas dadas na natureza, de modo tal que elas deixam de ser naturais. Os processos naturais são interrompidos e constantemente perturbados. O que ele renova torna-se verdadeiramente novo. (JOLLES, 1976, p.22)

Com a mudança da ordem da natureza, o artesão torna-se um trabalhador livre. O trabalho livre que é fruto de um reconhecimento e prestígio, não é facilmente conquistado, sendo assim, o artista trava uma luta constante pela autonomia, pois está sujeito, muitas vezes, a um aprisionamento. Mesmo que relute por uma situação contrária, imposições de mercado, políticas e religiosas podem influenciar um regramento em sua obra. Como regrador da obra artística, Bourdieu (2013a, p. 101) apresenta dois fatores como principais, a saber, “[...] censuras morais e programas estéticos de uma Igreja empenhada em proselitismo, seja dos controles acadêmicos e das encomendas de um poder político propenso a tornar a arte como instrumento de propaganda”.

⁹ FERNANDES, Gonçalves. **O Sincretismo Religioso no Brasil**: seitas, cultos, cerimônias e práticas mágico-curativas entre as populações brasileiras. Curitiba: Guaíra Ltda., 1941.

¹⁰ André Jolles interpreta o homem a partir de três posições básicas frente à realidade social o circunstante (cultivo, figura do agricultor), obstante (fabricar, figura do artesão) e o intérprete (sentido a realidade, figura do sacerdote). Adaptado de Isaia 2008.

Jolles (1976, p. 24) nas formas simples apresenta a figura do sacerdote com uma função regradora na comunidade, "[...] é ao mesmo tempo fixo e móvel; não percorre o universo, mas escolhe um ponto donde o seu olhar possa abrangê-lo todo". Bourdieu apresenta o regramento a partir de uma ótica de classes. Jolles apresenta um regramento sem levar em conta as classes. Não diferencia a partir do critério classe o artesão, o agricultor e o sacerdote. Mesmo assim, essa ideia de Jolles não foge muito da teoria de *habitus*¹¹, que, para Bourdieu, "constitui o fundamento mais sólido da integração dos grupos ou classes." Miceli (2013a, p. XLI). O *habitus* aparece em Bourdieu como um conceito capaz de fugir, tanto das determinações, como as do inconsciente, do finalismo, do mecanicismo (Bourdieu, 2001), mas também o voluntarismo de uma alternativa de análise sociológica centrada no sujeito. O *habitus* aparece como uma "disposição incorporada" (Bourdieu, 2001, p. 60), na qual se vê o papel operativo, tanto do mundo objetivo (realidades sociais), quanto mundo subjetivo (das individualidades). O *habitus* aparece para Setton (2002, p. 63) "como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas", sempre na cotidianidade. O *habitus* de Bourdieu, assim, vai ao encontro da noção de Candau, para quem esta noção depende de uma ação entre o corpo (individual) e a linguagem (social). Neste sentido Bourdieu fala em "disposição incorporada, quase postural" (Bourdieu, 2001, p. 61). Candau (2012, p. 22) pensa que o *habitus* depende praticamente da protomemória que seria uma "memória imperceptível" Candau (2012, p. 23), uma ação entre o corpo e a linguagem, expressa no falar, agir, e no incorporar funções. Nesse caso, voltamos novamente para a noção de regramento¹². Só que não para um código de leis explicitamente ordenado, mas para um regramento difuso, que expressa valores assumidos e transmitidos socialmente, completamente acorde com a noção do primado social da memória de Halbwachs.

Mesmo nas diferenças entre autores, o regrador existe de alguma forma dentro da representação social das classes ou grupos. Na atualidade, o regramento

¹¹ Bourdieu retoma o conceito de *habitus*, segundo uma ótica original. Ou seja, aproveitando-se das reflexões de Panofsky sobre a relação de afinidade entre a arte gótica e o pensamento escolástico, Bourdieu propõe um problema sociológico. (SETTON, 2002, p. 61)

¹² No estágio atual da pesquisa, pensamos que o regramento não se confunde, absolutamente, com o *habitus*. Contudo, pensamos ser evidente a aproximação com o mesmo. O *habitus* aparece como um conceito mais abrangente, capaz de ultrapassar as determinações objetivas do estruturalismo, centrando-se nas "capacidades criativas, inventivas" humanas, desenvolvidas como um conhecimento prático. (Bourdieu, 2001, p. 61)

pode ser visto de um modo bastante diferente, em “uma pluralidade de centros de poder¹³” (HALL, 2006, p. 16 apud LACLAU, 1990), não somente se trata de um regrador, mas sim, diversos fatores de interferência e regramento.

Ernest Laclau traz o conceito de deslocamento, no qual não há mais um centro ou princípio, mas um constante deslocamento de centros, caracterizando assim as diferenças entre sociedades, e a geração de identidades. O regramento ou interferência é citado por Mestres... (p.27, 2010): “[...] o processo de criação desse artista não é totalmente livre das interferências e dos gostos do apreciador de arte popular, que muitas vezes sugere mudanças estéticas.”.

Uma das adaptações estéticas presentes dá-se pela intervenção do cliente, no adorno de imagens, substituindo, por exemplo, coroas ou colocando resplendores de metal¹⁴. Para isso, diversos santos já vêm com seus adornos removíveis ou com suas cabeças furadas facilitando, assim, a colocação de adereços – como podemos ver na Figura 8.

No ateliê de Dinho de Zezinho, é notada a venda de resplendores de barro avulsos. Assim sendo, podemos variar a ornamentação dos santos, abrindo a possibilidade de mesclar autorias ou até mesmo comprar mais de um resplendor para troca de ornamentos. Laclau também utiliza o conceito de deslocamento para dar ênfase e complemento a outro conceito, o antagonismo radical:

Pois se cada identidade tem uma relação diferencial e não-antagônica com todas as outras identidades, então a identidade em questão é puramente diferencial e relacional; portanto, pressupõe não apenas a presença de todas as outras identidades, mas também todo o terreno que constitui as diferenças como diferenças. (LACLAU, 2001, p. 238)

As diferenças existem e são explícitas também dentro da classe produtora de bens simbólicos, e são algumas vezes expressadas nas criações, e no modo de trabalhar com o barro, dependendo até de algum tipo de ideologia religiosa.

Como anteriormente escrito, o papel da tradição é fundamental na análise que nos propomos. Assim, recorreremos a Bourdieu para mostrar a relação existente entre trabalho artístico e intelectual e tradição:

[...] uma tradição intelectual ou artística herdada de seus predecessores, o que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez

¹³ LACLAU, E. *New Reflections on the resolution o four time*. Londres: Verso, 1990.

¹⁴ Resplendor: reflexo da glória celeste, atributo dado a todos os santos. Representado como a auréola ou o nimbo nas pinturas. (IEPHA/MG, 2012)

mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social [...]. (BOURDIEU, 2013, p. 101)

A tradição artística herdada pode ser o ponto de partida para a investigação na obra de artistas, seus discípulos ou de uma família com tradição artística. Candau recorre a Halbwachs para a interpretação de memória genealógica e familiar como "o laço vivo das gerações¹⁵" (CANDAU 2012, p.137 apud HALBWACHS, p. 50), assim formando uma identidade familiar, seja pelas memórias ou pela produção de bens.

Essa ideia está muito presente em Tracunhaém: uma criação artística efetuada e complementada por membros da família. Uma atividade que não é exclusividade de um artesão, mas um bem de família, praticamente passada como herança. Candau (2012, p. 142) expressa esse entendimento como: "a consciência de sermos os continuadores de nossos predecessores. Essa consciência do peso de gerações anteriores é manifestada em expressões de forte carga identitária", geralmente para os filhos, tornando assim uma identidade familiar.

Um jogo de erros e acertos vai sendo tecido até chegar a uma forma característica, a criação que o diferenciara dos demais, sendo portador de uma distinção, de modo a poder ser tratado como Mestre, um reconhecimento de seu trabalho, capital simbólico que será usufruído não somente pelo criador. Bourdieu explica que:

[...] capital simbólico (comumente designado como prestígio, autoridade, etc.), mas também a posição nas distribuições retraduzidas simbolicamente no estilo de vida.

Mesmo recusando admitir que as diferenças existam apenas porque os agentes creem ou fazem crer que elas existem, devemos admitir que as diferenças objetivas, inscritas nas propriedades materiais e nos lucros diferenciais que elas trazem, se convertem em *distinções reconhecidas* nas e por meio das representações que fazem e que formam delas os agentes. Toda diferença reconhecida, aceita como legítima, funciona por isso mesmo como um capital simbólico que obtém um lucro de distinção. (BOURDIEU, 2013b, p. 111)

Com o reconhecimento do trabalho, o mestre/artesão passa a ter um lucro diferenciado, o que o distingue dos demais. Assim sendo, consegue dar à família uma melhor qualidade de vida, os filhos são introduzidos como ajudantes de seus pais ou criam seus locais de trabalho, passando, dessa maneira, a preservar as

¹⁵ HALBWACHS, M. La mémoire collective, op.cit., p.50.

características distintivas dos traços de seus predecessores ou, algumas vezes, criando algo autoral.

Nessa perspectiva, a morte do artesão não representa o fim de uma técnica, pelo contrário, a morte propriamente como esquecimento ocorre no abandono da técnica ou pela falta de uma sequência da técnica, como pontua Candau (2012, p. 139): “Ora, a memória familiar é uma memória curta”, o esquecimento dá-se em duas ou três gerações seguintes. As figuras abaixo exemplificam essa assertiva, exemplo da criação da família de Mestre Nuca Fig. 9 e sua mulher Maria de Nuca Fig. 10, trabalho de Guilherme de Nuca Fig.11, filho de Nuca e Maria, já falecidos.

Figura 9 - Leão, Mestre Nuca



Fonte: Casa do patrimônio de Alagoas, IPHAN-AL. Disponível em: <https://casasdo patrimonioal.wordpress.com/album-teste/img_9197/>. Acesso em: : 24 jun. 2016

Figura 10 - Leão, Mestra Maria de Nuca



Fonte: Fibra galeria. Disponível em: <<http://www.fibragalera.com/peca.asp?ID=1770289&ctd=1&tot=2&tipo=>>>. Acesso em: 24 jun. 2016

Figura 11 - Leão, Guilherme de Nuca



Fonte: Fibra galeria, Disponível em: <<http://www.fibragalera.com/peca.asp?ID=1770359&ctd=2&tot=2&tipo=>>>. Acesso em: 24 jun. 2016

Na análise das obras, podemos percorrer o caminho das relações entre a criação, manutenção de um estilo próprio, que sobrevive em um grupo familiar, e a ruptura artística que pode acontecer nas gerações seguintes, com um amadurecimento do trabalho autoral. Em todos os casos, seguramente, relações de memória se estabelecem fortemente pelo fato de o fazer artístico e as relações familiares serem lembradas nos traços de criação. Isso pode ser visualizado nas

representações das Figuras 12 e 13, já na figura 14 podemos verificar uma ruptura de temática, aqui exemplificada na criação de Mestre Baé Fig. 12, logo após recriação de Mano de Baé Fig.13, seguida de sua criação autoral ilustrada na Fig. 14. Mano de Baé é filho de Mestre Baé e dá sequência ao trabalho do pai, já falecido.

Figura 12 - Casal dançando, Mestre Baé



Fonte: Acervo Fibra Galeria, São Paulo. 2016

Figura 13 - Casal dançando, Mano de Baé



Fonte: Acervo pessoal. 2017

Figura 14 - Representação da Orixá Nanã, Mano de Baé



Fonte: Produção atual Própria. Acervo pessoal. 2017

Ao encontro das afirmações expostas, Halbwachs (2003, p.31) descreve que nossas lembranças são construções coletivas, com forte influência do grupo em que vivemos, "[...] não posso dizer que estivesse sozinho, que estivesse refletindo sozinho, pois em pensamento eu me situava neste ou naquele grupo [...]". Independente de qual seja o grupo, há uma construção de memória por parte do indivíduo, tanto em um começo de trajetória pelo exemplo e influência, ou após uma independência e apropriação de um estilo próprio.

Por outro lado, Candau (2012, p. 24) incorpora memória coletiva como: “uma forma de metamemória”. Assim, Candau complementa o conceito de memória coletiva de Halbwachs, introduzindo a metamemória, uma memória construída, que cada membro de um grupo irá assimilar sobre uma memória em comum. Não será a

mesma memória para todos, mas terá uma sintonia entre todos os participantes de um grupo.

O autor explica que pode ser muito difícil todo um grupo ter exatamente a mesma memória, pois as construções de memória, mesmo com similitudes são distintas e pessoais. Essa ideia vamos incorporar em nosso referencial teórico como fundamental para relacionarmos memória, identidade e tradição em Tracunhaém.

5 TRACUNHAÉM: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE ARTESÃ

Como se fora brincadeira de roda
Jogo do trabalho na dança das mãos

Gonzaguinha, 197?

Como já explicitado no referencial teórico, um dos primeiros marcos da construção da identidade artesã de Tracunhaém parte da valorização do trabalho de Severino de Tracunhaém, um dos artesãos de destaque que, na década de 40, expos suas obras juntamente com Mestre Vitalino no MAM-RJ 1947 e MASP-SP 1949. Severino foi tão conhecido em seu tempo que figura uma citação a seu nome no poema Morte e vida Severina (auto de natal pernambucano) no momento em que os vizinhos chegam para adorar e presentear com o pouco que têm, o menino que saltara para a vida. Segue trecho da obra de 1954-1955:

Minha pobreza tal é
Que melhor presente não tem:
dou este boneco de barro
de Severino de Tracunhaém.
(MELO NETO, 2009, p.138)

No pouco de cada um percebe-se a intenção do autor de mostrar as diversas riquezas do Estado: o abacaxi de Goiana, a pitu de Gravatá, ostras do Cais da Aurora e o objeto representativo de Tracunhaém, uma escultura de Severino. A marca e o diferencial no moldar entre os mestres/artesãos é o que torna ímpar o fazer em Tracunhaém, pois cada olaria, residência, e mestre tem a sua forma de trabalhar e dar forma ao barro:

Em Tracunhaém, a interferência se deu e ainda se dá de maneira assistemática e reduzida, e, talvez por isso mesmo, ainda permanece muito forte o valor – na originalidade, na criatividade ou na individualidade – introduzido e assimilado pelo contato com a elite intelectual, preocupada justamente em proporcionar e divulgar tais valores. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980, p. 9)

As criações tornam-se bens simbólicos familiares; ao ver uma escultura, o conhecedor logo consegue distinguir seu criador, essa é a diferença do artesanato produzido em outras regiões, e distingue-se dos demais, por exemplo, o criado no Alto do Moura, onde o legado das criações fica em torno do efetuado por Mestre Vitalino. “[...] à produção de figuras isoladas ou em grupo, encenando no barro, os acontecimentos do cotidiano, a descrição de temas folclóricos, a vida e os fatos da

região.” Martins, (2013, p. 106), a tradição de uma Tracunhaém oleira tem em seus precursores um marco de mudança de estilos, passando do utilitário para as formas figurativas.

Ao lado dos vários ceramistas anônimos de Tracunhaém, dedicados ao trabalho nas olarias, cresceu, inicialmente também no anonimato, a cerâmica figurativa. Acompanhando passo a passo pelo menos de quarenta anos, o desenvolvimento dessa forma de expressão destaca-se a família Vieira. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980, p. 8)

No desenvolvimento da nova forma de expressão, a família Vieira tem uma grande importância: Lídia e seus irmãos já trabalhavam com o barro; Severino, que casou-se com Lídia, passou a trabalhar resignificando o barro; após a sua morte, Lídia, que já tinha uma produção com estilo diferenciado, segue em seu legado. Sobre Lídia, Zuza pontua:

Lídia Vieira, uma das artesãs mais antigas, uma das primeiras, quer dizer, sempre existiu o barro feito pelos índios, que o barro feito pelos índios daqui, mas aí a comunidade foi evoluindo e veio então a Lídia Vieira, sendo considerada uma das primeiras artesãs, veio fazer arte figurativa, transformando a moringa, os jarros, os potes, botando cabeça nas tampas, ao invés de fazer as tampas botava a cabeça. Botava a cabeça, a tampa transformava numa cabeça. A barriga, no bojo das quartinhas, colocava mão, assim, abraçando a barriga, então foi surgindo essas figuras. (MESTRE ZUZA, 2016)

Marcou a história dos primeiros tempos - além de toda a família Vieira -, nomes como Antônia Leão e uma grande leva de mestres/artesãos que se sucederam em pouco tempo nas gerações seguintes. Atualmente dos mais antigos ainda vivem Mestra Maria Amélia e Mestre Zezinho.

Figura 15 - Artesã Maria Amélia



Figura 16 - Zezinho e seu Ateliê



Fonte: Autoria: LIMA, Ricardo Gomes. Título: Artesanato em barro, 1999. Acervo: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN

Sobre Zezinho e Maria Amélia, os mestres/artesãos entrevistados referem-se com muito respeito e admiração pelo trabalho desenvolvido e trajetória, como pontua Joaquim:

Maria Amélia hoje é mestre porque né? Hoje é umas das famosas de Tracunhaém, não só de Tracunhaém, mas de Pernambuco, do Brasil, né? Reconhecida, esse é o nosso orgulho, eu como artesão eu sou grato por isso, pela pessoa feito Maria Amélia na nossa redondeza, no nosso meio de arte. (JOAQUIM DE TRACUNHAÉM, 2016)

Outro depoimento que corrobora é o de Aldo:

Então, o artesanato em Tracunhaém ele veio tomando esses caminhos, até chegar no Mestre Zezinho, que hoje é a referência maior que nos temos aqui em Tracunhaém. Zezinho eu costumo dizer que ele elevou um pouco o nível do artesanato porque ele, ele conseguiu trazer uma parte da cultura interessante do nosso povo que é a fé pro barro, quando ele começou esse trabalho de arte sacra aqui em Tracunhaém. (ALDO DE OLIVEIRA, 2016)

Um fato interessante é a questão de o Estado de Pernambuco possuir uma política de preservação dos saberes, elegendo oficialmente seus mestres, e incentivando seus fazeres, como política de preservação de seus ofícios. Mestre Nuca foi o primeiro de Tracunhaém a obter o título de patrimônio vivo do Estado de

Pernambuco no ano de 2005; o título também foi concedido para Mestre Zezinho 2007 e Mestra Maria Amélia 2011. Os títulos obtidos por cidadãos de Tracunhaém mostram a preocupação em manter viva e reconhecida a tradição da cidade e a cultura imaterial do Estado, e é também um reconhecimento do trabalho dos artesãos laureados. Abaixo uma pequena definição do propósito da premiação:

Trata-se, portanto, de conhecimentos, saberes e fazeres transmitidos de geração em geração e constantemente recriados pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade, pertencimento e continuidade. (CULTURA.PE)

Tais iniciativas tendem a promover a valorização do ofício e a manter viva a arte do barro, incentivando o fazer das novas gerações, mantendo assim as tradições do fazer. O trabalho feito pelos mestres/artesãos é bem-vindo para a manutenção de uma tradição, uma identidade refletida pelas ruas da cidade de Tracunhaém, e de certo modo alimenta não só a classe artesã da cidade, mas todos os que dela dependem, como descreveu Mano de Baé:

Tem muita gente que trabalha com barro. Acho que diminuiu um pouco, mas acho que ainda tem em média cerca de 300 pessoas que trabalham com barro. Dizem até que quando não estão com o canavial, trabalhando com a cana de açúcar, tão trabalhando com o barro, porque não é só artesão ou oleiro, tem os que também trabalham preparando o barro, buscando o barro, todo o processo. (MANO DE BAÉ, 2016)

O fazer do artesão reflete a identidade da cidade e gera uma cadeia de ganhos, não somente para aquele que produz as peças, mas para todos que trabalham em diversas funções. A peculiaridade forte na cidade é a questão do próprio barro; os mestres/artesãos que executam um trabalho mais minucioso com detalhes mais elaborados nas peças não utilizam unicamente o barro encontrado em Tracunhaém, como explanou Mano de Baé:

É aqui a gente tem o barro da gente que é o barro preto e tem o barro vermelho. O vermelho, ele, não serve pra fazer as peça, serve pra é... Pra tirar um pouco da liga do barro preto, pra enfraquecer um pouco e ao mesmo tempo pra deixar ele mais com uma goma, que o barro daqui, o preto é muito bruto, grosseiro, e além do que tem muito lixo. E aí assim, exige mais um cuidado, porque você pode preparar o barro preto, pode coar, deixar ele todo filésinho todo limpinho. Mas ai a gente prefere pra esculturas a gente trabalha com barro do Cabo ou então de Cupiçura, porque ele já, é uma barro que vem mais limpo e ele tem mais essa goma sabe?! Além disso, ele é um barro que não tem perigo de leva sol, ele

aguenta mais fogo. O barro preto o pessoal adéqua mais pra vasos, pra jarros, pra jarra, pra peças maiores... Maiores e já mais grossa, uma peça mais grosseira né... Mas uma coisa interessante é que a cor do barro preto é uma cor muito bonita, a tonalidade, que fica do barro preto acho que é perfeita, fica meio avermelhado né?! E quando mistura com o barro vermelho é que fica mesmo. (MANO DE BAÉ, 2016)

Mesmo o barro de Tracunhaém, possuindo uma cor mais vistosa, os mestres/artesãos preferem produzir suas peças com o barro vindo de Cabo de Santo Agostinho ou de Cupiçura - PA, por questões de resistências e liga para detalhes. O extraído localmente é o alimento para as olarias que produzem peças utilitárias e decorativas com menos detalhamento, uma atividade bastante difundida na cidade, pois Tracunhaém é um dos principais produtores de utensílios da Região Nordeste.

Figura 17 - Fachada de olaria



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Figura 18 - Interior de olaria



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Deste modo, o elemento central alimento da identidade da cidade torna-se o fazer do mestre/artesão. Suas particularidades e criatividade expressadas no moldar do barro, criando formas no elemento dado pela natureza, muitas vezes como um reflexo de suas vivências.

5.1 De Tracunhaém para os Grandes Centros

Um dos melhores textos sobre a cidade, natureza, seus artesãos e realidades bastantes difíceis dos pioneiros da arte figurativa está presente no texto que foi fruto de uma pesquisa efetuada na metade da década de 70 do séc. XX pelo grupo de pesquisadoras Silvia Rodrigues Coimbra, Flávia Martins e Maria Letícia Duarte. A pesquisa deu origem a um livro intitulado *O Reinado da lua: escultores populares do nordeste* (1980), distribuído pela Editora Salamandra, que garantiu uma venda nacional do título. Tracunhaém é a primeira cidade a ser apresentada na publicação, e a capa traz três santas de Maria Amélia, um bom destaque para o trabalho da Mestra. Já em 2013, uma nova edição do livro foi relançada intitulada *A nova fase da lua: escultores populares de Pernambuco*, com novos artesãos e limitando-se ao estado de Pernambuco, novamente as criações de Tracunhaém foram lembradas.

Também no ano de 1980, a autora Janete Clair escreveu a telenovela *Coração Alado*, e o enredo serviu para fortalecer a tradição de cidade do barro. O protagonista da trama era um artesão da cidade de Tracunhaém, que veio para a cidade grande buscar seus direitos como autor de peças que estavam sendo comercializadas por preços maiores por um galerista:

Acontece, porém, que numerosos turistas que, posteriormente, se dirigiam até lá procuravam por estatuetas do tipo “Juca Pitanga”. Eram prontamente atendidos, pois os moradores locais, premidos pela necessidade econômica, não viam problema em assenhorear-se desse novo elemento. (LUYTEN, 2000, p. 215).

A repercussão da tradição da cidade em nível nacional pela telenovela, fez com que os artesãos, na realidade, produzissem um moldar totalmente distinto do produzido anteriormente na cidade, a fim de atenderem a demanda dos turistas.

O processo pode ser entendido como um reflexo do fenômeno de *Folkcomunicação*, ou seja, uma “recepção na cultura *folk* de elementos de sua própria cultura reprocessados pela cultura de massa” Luyten (2000, p. 212). Tais fatos são percebidos também nos dias atuais, como, por exemplo, a produção de pombas símbolo do Divino, bastante difundidas em Minas Gerais e produzidas em madeira, mas assimiladas ao artesanato de outras localidades, como mostramos na foto abaixo, sendo produzida em barro. Certamente o efeito da inserção de novos

elementos - folclóricos ou não -, influenciados pelos meios de comunicação, são adotados na prática do moldar dos artesãos.

Figura 19 - Pomba símbolo do Divino sendo produzida para colocação em esplendor



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Aqui se fala dos artesãos que não têm uma criação própria e trabalham com o barro, ainda buscando uma colocação de evidência. A criação de um bem simbólico que os destaque dentre os demais e o fenômeno de inserção de elementos provenientes de outras culturas ou midiáticos, de certa forma, não são tão percebidos no fazer dos mestres/artesãos.

Os mestres/artesãos abordados aqui nesta dissertação são portadores de uma criação ou estilo próprio, como relata Mano de Baé:

E sobre a questão da inspiração também, porque eu disse que era meu pai mas aí pode ser um livro que eu leio, pode ser alguma que eu veja né, ou uma música, sei lá, eu sou muito assim, é que de repente aquilo dá uma...por exemplo, eu não sou de tá criando muita, não, eu sou mais de fazer o que eu já...vou fazendo como o pessoal do Rio mesmo, e São Paulo no SEBRAE disse "olha, é isso aqui que você tem que fazer, porque era o meu pai que fazia casais passeando, dançando e tal, aí eles vieram interessados justamente nisso. Aí eu fico preocupado pra não ficar somente nisso, aí eu saio criando algumas coisas, mas tem que ser alguma coisa que...tipo, "Vidas Secas", aí eu vi aquele trabalhador rural ali, tentando me aproximar um pouco de Fabiano, o cachorrinho. (MANO DE BAÉ, 2016).

Estes fazem seus trabalhos característicos e encontram mercado interessado na peculiaridade de suas criações, com um mínimo de fatores influenciadores externos, e quando acontece, geralmente buscam a inspiração em elementos da cultura para expressarem no barro. Provavelmente seja o componente que mais

distingue a arte de Tracunhaém das demais, pelo nível de criatividade e fidelidade no estilo das peças.

Mais uma vez, no ano de 2016, na novela *A lei do amor*, de Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari, algumas peças provenientes de Tracunhaém foram utilizadas para adornar um cenário de uma galeria de arte popular, juntamente com outros mestres artesãos do país. Porém, a exposição não surtiu tanto efeito por dois motivos: as obras utilizadas eram bastante autorais, como é o caso da obra de Mano de Baé e de Mestre Zuza. Não houve na cidade uma apropriação do moldar por outros artesãos, como no caso da novela *Coração Alado*, que a escultura mostrada não pertencia a nenhum dos produtores de bens simbólicos da cidade. As questões de plágio entre os artesãos da cidade não são vistas com bons olhos, como já visto no referencial teórico e conforme Joaquim comenta:

Aí as pessoa que tão vindo agora tem que fazer isso, vão criar uma peça, vão fazer, porque tem tanta criação na cabeça. Só falta fazer. Porque você dizer 'vou criar uma peça' tem muita, não vou copiar, fulano sicrano, porque fulano é mestre vou copia, não. Só passa por mestre quem cria quem tem o nome, quem tem uma historia. (JOAQUIM DE TRACUNHAÉM, 2016)

O outro fato é que praticamente todas as obras foram destruídas durante a trama, o que gerou uma repercussão negativa entre artesãos e apreciadores de arte, pelo teor da cena que envolvia a depredação da galeria por parte do vilão da telenovela. O fato gerou um debate acirrado em redes sociais envolvendo artesãos e seus seguidores, uns opinando sobre o desrespeito ao trabalho do artesão e outros alegando o direito do comprador de utilizá-la como quiser.

No ano de 2010, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular realizou uma grande exposição nas instalações do Museu Edson Carneiro, na Sala do Artista Popular no Rio de Janeiro, e logo após no Museu Artes e Ofícios em Belo Horizonte. Foi uma parceria com o Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural, e a mostra foi intitulada *Mestres que se renovam: a cerâmica popular de Tracunhaém*. O Programa Promoart tinha como foco: “[...] o artesanato brasileiro de tradição cultural, ou seja, aquele que vem sendo produzido ao longo do tempo por diferentes grupos sociais e que tem como marca distintiva o profundo enraizamento da cultura local” *Mestres...* (2010, p. 8). A exposição foi bastante importante por mostrar uma sequência do trabalho no barro: os filhos ou herdeiros eram apresentados como a continuidade de uma tradição, uma nova geração que

resignifica o barro preservando uma continuidade de técnicas e estilo próprio de seus antepassados.

Os programas voltados para o artesanato do Estado de Pernambuco são bastante importantes para a promoção do artesanato e geração de renda, como é o caso do Programa do Artesanato de Pernambuco (Pape):

Entre as principais ações desenvolvidas pelo Pape estão a coordenação da Feira Nacional de Negócios do Artesanato (Fenearte), os dois Centros de Artesanato de Pernambuco (Recife e Bezerros) e a Unidade Móvel do Artesanato. Além disso, o Programa também apoia a participação de artesãos em feiras de artesanato locais, nacionais e internacionais. (SECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO)

Nos centros de artesanato, principalmente no de Recife, o artesanato de Pernambuco é comercializado para os visitantes, uma estrutura muito bem montada localizada em um dos principais pontos turísticos da cidade; o Marco Zero faz com que o visitante seja atraído pela grandiosidade do espaço e garante um fluxo diário de visitas.

Figura 20 – Centro de Artesanato em Recife. Detalhe de um dos corredores



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

O artesanato de Tracunhaém se faz presente no Centro, no qual são expostas diversas peças de diversas temáticas, uma boa representação do produzido na cidade.

O grande evento, a coroação do artesanato estadual é, sem dúvidas, a Fenearte, a maior feira da América Latina no seguimento, com média aproximada de dez dias de feira. Os mestres/artesãos de Tracunhaém vendem e fecham encomendas para praticamente o restante do ano. Um grande evento, uma vez que, além da comercialização, há concursos artísticos como o Salão de Arte Popular Ana Holanda e o Salão de Arte Popular Religiosa de Pernambuco, no qual Mestre Zuza foi o segundo lugar no ano de 2016, exibindo uma criação de São Pedro.

Logo na entrada da feira fica a Alameda dos Mestres, onde os mestres expõem em estandes individuais suas criações. Ali ficam os leões e as dondocas da família Nuca (grande homenageado na feira de 2015), as criações de Joaquim, Zuza, da família de Maria Amélia, da família de Zezinho e Aldo de Oliveira em 2016.

A Alameda dos Mestres é o espaço onde diversas autoridades políticas posam para fotos juntamente com os mestres e bens simbólicos. É bastante comum durante todo o evento a presença marcante de figuras públicas que, em alguns casos também são colecionadores de arte popular, e são presenteados com peças artesanais.

Figura 21 - Infláveis representando a obra de Mestre



Fonte: Nuca. Entrada da Fenearte e Alameda dos Mestres (2015)
http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt-BR/galerias/16-fenearte-2015/detalhes?section_type=memorias_da_fenearte.

O trabalho especificamente para, a Fenearte é bastante citado nas entrevistas, e é no período que antecede a feira que os artesãos estão com maior número de criações em seus ateliês, produção para comercializar nos dias da feira e expor nos concursos. Como comenta Joaquim:

[...] eu faço uma exposição por ano, que é a Fenearte, não tenho disposição de fazer outra exposição fora porque não tenho trabalho suficiente. [...] trabalho só por encomenda, eu não trabalho assim, é um sufoco pra ir pra Fenearte. Como eu sou convidado por mestre né, aí você tem de ir né. É um apoio totalmente que o governador, que os governante dá ao artesão né. (JOAQUIM DE TRACUNHAÉM, 2016)

A feira tem um fator importante: o contato do criador com o público direto, que traz muito da cultura dos primórdios da comercialização de peças utilitárias e interações público/criador e a afinidade público/criação, como comenta Mestre Zuza:

É incrível mesmo, na Feneart mesmo no salão, na Alameda dos Mestres. Aí chega às pessoas te admirando, tem muitos que olha, "menino!" fica encantando, leva duas peça, três, volta, manda...recomenda, aí leva de presente pra alguém, manda pra França, aí depois, "olha, eu mandei pra França, tá lá!". Aí depois passa outro e não quer nem saber. Olha, olha assim..."vixe Maria", não gosta. (MESTRE ZUZA, 2016)

Os que expõem na Alameda dos Mestres são convidados e não têm o custo do aluguel de espaço. Diferentemente dos que necessitam pagar por metro quadrado por seus estandes, a exposição não traz um ganho expressivo, mas garante uma clientela para o ano inteiro através de encomendas para arquitetos, lojistas, galeristas e colecionadores que movimentam o mercado durante o ano para os artesãos. É o caso de Antônio de Pimpo: "é muito cansativo, é cansativo e a gente tem que participar, ainda que não vende, mas tem uns clientes que é o ano todinho né! Aí tem que participar". Geograficamente a feira fica próxima de Tracunhaém, é realizada na cidade de Olinda. Mesmo que para alguns não seja um bom canal de vendas, por questões de custos envolvidas, ainda assim vale pela exposição e garantia de clientela durante o ano, visto que a cidade não recebe um fluxo generoso de interessados por artesanato.

Tracunhaém é bastante presente em catálogos de leilões no eixo Rio-São Paulo; utilizando busca por "Tracunhaém", é comum encontrar galerias e leiloeiros apreçoando peças de mestres/artesãos provenientes da cidade.

Figura 22 – Esculturas em sítio de leilões



Fonte: https://www.leiloesbr.com.br/busca.asp?pesquisa=tracunha%C3%A9m&gbl=1&op=1&v=21&uf=* &tp=&pag=13 Acesso em: 02/11/2017.

O fato de as peças sempre trazerem em sua descrição o nome da cidade chama-nos a atenção e corrobora para a positividade da assertiva de nosso problema de pesquisa, relacionando a produção artística da cidade com a carga identitária do trabalho efetuado pelos artesãos. Os escultores de Tracunhaém fazem-se presentes em exposições e acervos sobre arte e artesanato, em uma representação bastante constante. Abaixo dois momentos retratados no mês de agosto de 2017 na cidade do Rio de Janeiro:

Figura 23 - Escultura de Antônio de Pimpo



Fonte: Acervo pessoal, 2017. Exposição Tropicália no Centro Cultural Banco do Brasil CCBB-RJ

Figura 24 - Leões de Marcos de Nuca



Hall de entrada do Centro SEBRAE de Referência do Artesanato Brasileiro CRAB
 Fonte: Acervo pessoal, 2017.

A arte de Tracunhaém traz em sua produção uma singularidade nos traços expressados nas peças; o fato de ser bem representada em instituições culturais se dá exatamente pela fidelidade no moldar, sem uma mudança abrupta de estilo dos mestres/artesãos que chegaram a um patamar de reconhecimento de suas peças.

5.2 A Cidade e a Identidade

Enquanto na parte rural de Tracunhaém os campos são tomados pela monocultura da cana e em mãos de poucos, como define Coimbra; Martins; Duarte (1980, p. 7) “doçura mal distribuída”, na zona urbana da cidade tem-se uma visão adornada pelas tantas olarias e casas de artesãos, além de monumentos espalhados pela cidade feitos de cerâmica. Mas, questionando aos artesãos sobre como é que a população da cidade percebe seus trabalhos, fica explícito nos depoimentos um certo distanciamento do produtor de bens simbólicos com o habitante que não trabalha com artesanato, como comenta Joaquim:

Eles tendem de ver mais, eles tem que acreditar mais. Porque né, o pessoal lá de fora, o pessoal lá de fora nem pode falar né, porque eles dão todo o valor que é o nosso orgulho. Eles dão tanto valor que a gente fica até meio choroso com isso de tanto valor que eles dão. Mas, as pessoas tem que dar muito mais valor, porque a cidade hoje é o que é por causa do artesanato. Não tá no de mim, no de ciclano e beltrano, mas tá no artesanato, tá da arte que existe em Tracunhaém. (JOAQUIM DE TRACUNHAÉM, 2016)

Na fala de Mano de Baé também é notado um distanciamento, definido por ele como uma falta de valorização do telúrico, mas por uma inexistência de uma política local que incentive e valorize o trabalho do artesão.

Você vê pouquíssimas casas aqui tem uma obra de barro em casa. Pouquíssimas. [...] É a questão da educação mesmo, sabe? De valorizar o que é da gente, né? A gente tem essa matéria prima, a gente isso desde os índios, né, que nos legaram né, segundo pesquisa, os primeiros cachimbos e panelas de barro aqui...e Tracunhaém vem do Tupi, né? É...formigueiro, então acho que conhecendo essa história a pessoa vai valorizar, né? (MANO DE BAÉ, 2016)

Como os mecanismos e políticas de valorização do artesanato são políticas mais efetuadas na atualidade por órgãos estaduais, a valorização interna do artesanato fica a desejar na visão do artesão. Pesavento (2006, p. 15) nos faz pensar na aprendizagem e etapas para o patrimônio ser entendido no contexto e ter a importância para uma cidade: “entender sua memória social, saber ver lugares dotados de sentido [...] endossar um pertencimento, reconhecendo territórios e temporalidades urbanas”. Podemos pensar nas transformações de uma cidade que, no final da década de setenta do século passado, não possuía rede de água, segundo Coimbra; Martins; Duarte (1980); nas mudanças temporais e como a produção do artesanato é percebida na atualidade, nas palavras de Aldo de Oliveira (2016): “[...] As pessoas daqui da própria cidade, elas veem como uma coisa comum, essa é que é a verdade. Chega a ser tão comum que eles não chegam a dar o valor devido”. Ao mesmo tempo devemos perceber a dificuldade que o habitante da cidade tem para identificar a produção de bens simbólicos como um patrimônio, dado que ele convive diariamente com peças produzidas em barro, basta sair pela rua:

Ou seja, para o resgate da memória e da história de uma cidade é preciso convocar e recolher registros de uma outra época, testemunhos e traços de diferentes naturezas, que possam dar conta das transformações do espaço urbano no tempo. (PESAVENTO, 2006, p. 14).

O monumento, ou seja, as peças passam a ser parte da vida do habitante; a admiração pelo novo virá realmente pelo estrangeiro, que encanta-se pela produção espalhada por residências e olarias. Ao habitante é importante ter como referência a produção artesanal, saber um pouco da história do artesanato figurativo e utilitário e ter uma noção de representatividade da produção fora da cidade. Recolhendo testemunhos de habitantes, percebe-se a noção de que Tracunhaém é a terra do artesanato em barro: a grande maioria questionou o pesquisador pelo motivo da vinda a Tracunhaém e se estava gostando do que se estava avistando; quando perguntados sobre possuir peças de artesãos em casa, a resposta foi em média bastante positiva.

Na cidade existe o Centro de Comercialização e Produção Artesanal onde são comercializadas peças de diversos mestres/artesãos, e serve de local de produção para alguns dos artesãos. Na cidade, porém, não há um museu ou um espaço de memória com peças dos precursores e dos que deram sequência na produção de bens simbólicos, marca da cidade.

Figura 25 - Centro de Comercialização e Produção Artesanal



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Na fala de Mestre Zuza é notada a preocupação com a memória da ressignificação do barro, entre os habitantes e para os que visitam a cidade:

[...] o Museu Artístico-Histórico de Tracunhaém, que foi pago pelo meu projeto da UNESCO e junto com a associação para aquela época lá, 1983,

mais ou menos isso aí, nós tínhamos um pequeno museu aqui onde guardava-se peças, preservava a peça dos artesãos. Acabou o museu, a associação tomou conta, depois as peças desapareceram, e não tivemos condição de manter esse museu. Eu acho que ainda tá em tempo de Tracunhaém se preocupar em criar um museu e preservar nossas obras, porquê nosso trabalho tá indo embora, como eu falei com você, pra França, pra Portugal, pra não sei aonde, fica lá num museu em São Paulo, num museu de Louvre, não sei aonde e tal...Então, em Tracunhaém não fica nada. Tracunhaém não fica nada. Os melhores trabalhos vão embora. O meu trabalho o pessoal compra e leva embora. (MESTRE ZUZA, 2016)

A criação de um museu poderia, de certa forma, ser um local de memória viva das gerações anteriores, e proporcionaria um pertencimento para a população de sua identidade. No discurso dos mestres/artesãos houve a menção da preocupação com a manutenção da identidade da cidade, pela existência de mecanismos culturais em Tracunhaém que explicitem a cultura do barro e seu desenrolar para o habitante que não trabalha ressignificando-o, mas também serviria como suporte para os mestres/artesãos saberem da história e percurso desde os habitantes indígenas do local.

6 AS DIFERENTES FORMAS DE MOLDAR

Nasci até em casa, direto no barro.
Mano de Baé, 2016

No capítulo a seguir faremos com que o entrevistado seja o protagonista, uma construção a partir de fragmentos pinçados das entrevistas/depoimentos. É de extrema importância dar voz aos mestres/artesãos para podermos compreender o peso das lembranças de gerações passadas e seus ensinamentos em suas memórias, e ao mesmo tempo, colhermos dos que produzem bens simbólicos com a carga geracional suas impressões de serem os portadores de uma herança familiar, tão importante para seu sustento e manutenção da tradição de uma Tracunhaém artesã. Para elucidarmos mais todo o processo de criação faremos a utilização de imagens, presentes como forma de complemento para ilustrar e dar embasamento ao texto e às entrevistas/depoimentos.

Dividiremos o capítulo em duas partes, mostrando primeiramente os mestres/artesãos que herdaram um bem simbólico e a partir desta herança foram aprimorando seu fazer até chegar a uma forma sutil de representar técnicas familiares de moldar com suas interferências, sempre levando em conta a memória familiar passada por seus antepassados, ou simplesmente seguiram a produção a partir da criação de seus antecessores.

Na segunda parte iremos mostrar mestres/artesãos que criaram um estilo próprio de trabalho, em sua maioria de famílias que ressignificam o barro ou têm forte ligação com mestres que lhe passaram o ofício. Estes criaram um modo de representar a sua arte, não tendo como sequência uma criação consolidada, buscaram um estilo próprio de representação, provavelmente nas observações e ideias, sem dispensar a importante carga de memória geracional. Mesmo os mais antigos tendo um trabalho voltado para o utilitário, o manejo do barro foi passado de alguma forma para os mais novos.

6.1 A Herança de um Moldar

A forma mais comum em Tracunhaém de um artesão começar sua produção é passando por diversas etapas de produção, ajudando nas tarefas da olaria iniciando com o amassar do barro, assim é até o deflorar de uma responsabilidade

maior dentro de uma cadeia de produção. Ser parte de uma família que ressignifica o barro significa de alguma forma ter o exemplo de seus antecessores no ofício de artesão e ser parte de uma família que já tem um bem simbólico consolidado significa de alguma forma ser o herdeiro de um estilo, ter a consciência da preservação de um bem maior e por certas vezes ousar em novas criações, sem perder a essência do que liga às raízes de toda uma família.

Nas palavras de Mestre Zuza:

Sou natural de Tracunhaém. Meus pais, é...são filhos de oleiros, né? Meu pai, principalmente. É...meus avôs eram da década de mil oitocentos e oitenta e nove, oitenta e oito aproximadamente, mais ou menos desse tempo, mais ou menos isso. Da década de...de um outro século, né? É, primeiro meus avôs, trabalhavam com utilitário, potes, pratos e panelas. Aí depois foi o seguimento, de uma irmã do meu pai, que era Severina Batista uma artesã famosa, depois meus irmãos, minhas irmãs, Jaidete Batista, Zezinha Batista, Severino Batista e Armando Batista já falecidos. Trabalhando com o barro ainda Estelita e eu, Maria do Carmo deixou de fazer, Armando Batista, um artesão muito bom, que fazia uns pezão também faleceu, aí da família mesmo, só resta eu mesmo, fazendo artesanato, e um filho de Severina Batista, Luiz Gonzaga, né? Trabalhou com artesanato. (MESTRE ZUZA)

Da grande leva da antiga geração, Severina Batista tinha um estilo totalmente peculiar em seu trabalho: criava seus santos com epítetos bastante singulares, além dos santos desenvolveu um modo de adorno em suas peças, mas que na realidade era uma forma de evitar quebra durante a queima, chamada de perfurado. Hoje parte dessa peculiaridade é recriada por seu sobrinho Mestre Zuza:

É, essa técnica rústica, né, é da minha família. Severina Batista já fazia um trabalho rústico, um santo assim mais desengonçado, Ela fazia uma santa que tinha resplendor, mas totalmente diferente desse resplendor que eu faço. E ela colocava assim, às vezes, o santo com a mão na cabeça, o pessoal perguntava, ela dizia que era "Nossa Senhora da Agonia". Ela inventava nomes. Às vezes ela botava umas frutas na mão do santo e ela dizia que era Nossa Senhora da Banana. Tem muita história assim. E se...ai de quem reclamasse dela! E dissesse que ali não era santo, né? Ela tinha sempre essa tradição que era santo, mesmo. (MESTRE ZUZA, 2016)

A técnica do perfurado (figura 60, 61) é adotada na produção de Mestre Zuza. A utilização é presente, principalmente, para evitar quebras durante a queima das peças. Também é por vezes adotada como parte da indumentária de seus santos. Alguns dos traços de decoração dos santos de Mestre Zuza lembram muito a decoração dos precursores do figurativo em Tracunhaém, não somente o efetuado

por Severina Batista, mas também o que fazia de decoração Lídia Vieira em suas obras.

Na prática, é a manutenção de uma técnica de moldar entre gerações. Dessa forma vínculos se estabelecem entre o moldar dos precursores e os que ressignificam o barro na atualidade. Além da utilização de técnicas familiares, Mestre Zuza tem uma criação muito particular: as peças xifópagas e características híbridas em sua obra, trazendo elementos da cultura afro-ameríndia para seus santos, aspecto que será abordado no capítulo seguinte.

Figura 26 - Xifópagas



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Uma característica muito forte na obra de Mestre Zuza é a sintonia fenotípica de seus santos com suas próprias características físicas. Tais artifícios foram narrados pelo mestre tendo em vista também as obras de seus colegas.

Porque o trabalho do Zezinho é o trabalho do Zezinho. Você pode observar, é engraçado, é a questão dessa marca, quando o artista se identifica, porquê ele deixa um pouco de si dentro do trabalho. Zezinho, por exemplo, ele tem, se você observar a peça de arte de Zezinho, ele tem a testa do santo dele muito parecido com o rosto dele. Nilson por exemplo, também tem muito o perfil do rosto. É idêntico ao rosto do Nilson. E ele tá

envelhecendo, o trabalho também tá envelhecendo. É tão engraçado que tá assim, o rosto da gente é cheio mais jovem, depois ele murcha um pouco...então tá muito assim o trabalho dele. Eu venho observando desde muitos anos isso, mas também por esse tipo de observação, eu consegui descobrir o meu trabalhar. (MESTRE ZUZA, 2016).

Tais percepções o ajudaram a descobrir o seu trabalho, algo de si no seu moldar, uma ressignificação própria. Características são notadas na obra por quem conhece os traços físicos do autor, mas o artifício é bastante presente principalmente na confecção de santos.

Além dos santos e das peças utilitárias, outro nicho de transformação do barro em Tracunhaém, também lúdico, é explorado, o que poderíamos chamar de decorativo criativo, peças que exploram o imaginário. Guilherme de Nuca e seu irmão Marcus de Nuca levam à frente a olaria no fundo da casa onde viveram seus pais, e como carro chefe da produção estão duas peças - as mais pedidas em muitas encomendas -, os famosos Leões e as Dondocas. Os leões de Mestre Nuca são praticamente um símbolo do Estado de Pernambuco. Há uma ligação muito forte da peça com a identidade pernambucana pelo fato da autodenominação Leão do Norte pela população:

Eu sou mameluco, sou de Casa Forte
Sou de Pernambuco, sou o Leão do Norte
(LENINE; PINHEIRO, 1993)

Além das duas peças, Mestre Nuca e sua esposa Mestra Maria de Nuca tinham a produção de diversificadas peças com seus traços, como a girafa e o anjo. Guilherme ainda não tem uma criação própria e pelo grande volume de encomendas, somente consegue dar conta da produção dos bens simbólicos criados por seus pais. Questionando Guilherme (2016) sobre ser portador de uma herança¹⁶ a resposta obtida foi a seguinte: “É uma herança que a gente tem que segurar [...], foi uma coisa que ele deixou que a gente se dá muito bem [...] né, uma coisa que ficou marcado e não esquece mais”.

¹⁶ Logo na primeira entrevista foi notado que a utilização de portador de um bem simbólico como é descrita na literatura e referencial teórico levava a uma falta de clareza para a obtenção de nossos objetivos; substituída simplesmente por herança a fala do entrevistado ficou mais fluida.

Figura 27 - Varanda da casa de mestre Nuca



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Figura 28 - Detalhe de assinatura. Família Nuca

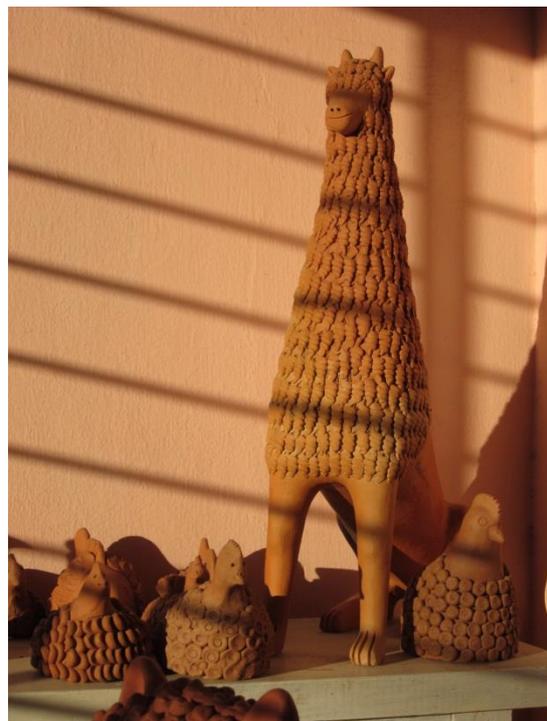


Figura 29 - Dondocas



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Figura 30 - Girafa no detalhe



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

A noção de uma herança entre os artesãos é bastante levantada por todos os que dão sequência aos bens simbólicos deixados por seus predecessores. A fala repete-se nas entrevistas, tanto de Nando de Zezinho e Mano de Baé, pois é latente não só o ofício, mas também a reprodução de peças que ficaram no imaginário pelas mãos de seus antepassados. Nas palavras de Nando:

[...] é uma herança do meu pai. Eu quando pequeno vinha pra cá e sujo de barro e vendo ele trabalhar que me deu o desejo de vir trabalhar, tanto é que fui trabalhar fora e não consegui e voltei porque eu confesso pra você, não querendo menosprezar nenhum emprego aí, porque pra mim toda mão de obra é digna né, mas pra mim pelo que a gente pode ganhar pouco, eu prefiro ficar no artesanato, e é prazeroso também. (NANDO DE ZEZINHO, 2016)

A produção de Nando de Zezinho já conta com peças autorais: a peça família foi idealizada por ele, seu carro chefe são as pinhas, adorno aprimorado por seu pai para a produção no barro. Sobre seu processo de criação Nando explica:

Nasce muitas vezes pelo cliente e pela necessidade de criar outras peças entendeu? Eu não acordo assim, e de repente vem alguma coisa na minha cabeça, não tem essa loucura não. Mas muitas vezes é pelo cliente que chega e diz “eu quero uma peça assim”, eu digo “vamos fazer assim que vai ficar melhor?” aí nasce uma peça. (NANDO DE ZEZINHO, 2016)

Nando tem no ofício de seu pai a grande inspiração para o trabalho. Ao questionarmos sobre ser mestre, tem bem claro o exemplo do pai como uma pessoa que superou diversidades e chegou a um lugar de destaque pela trajetória de vida:

Olha enquanto o meu pai tiver vivo eu costumo dizer que ele é o mestre. Enquanto ele tiver vivo eu vou levar isso, o pai que é o mestre, ele que trouxe o legado dele, o que a família é hoje é por causa dele, pela coragem dele, um cara analfabeto, depois de trinta anos cortou cana, trabalhou de pedreiro, limpou fossa, foi servente de pedreiro, foi pintor, foi barbeiro, e esse cara chegar depois de tudo isso chegar em Tracunhaém e ver uma Lídia Vieira dar a ele um pedaço de barro. Ter o desejo de começar a fazer do barro, depois de trinta anos é realmente, é um cara que hoje em dia merece elogio, merece respeito pelo o que ele lá trás conseguiu. (NANDO DE ZAZINHO, 2017)

Traz em seu depoimento a noção de respeito e distinção ao ofício desempenhado pelo pai e tudo que suas criações representaram para a família. Perguntado sobre a familiaridade de ressignificação do barro ser um dom, Nando respondeu:

Por que a gente já nasce com isso, o pai nasceu com isso, o problema é que ele percebeu só depois. Você pode de repente se transformar depois em artesão, mas nato mesmo, você nasce com ele, já nasce com você de querer fazer. (NANDO DE ZAZINHO, 2017)

A parte santeira da produção de Mestre Zezinho que lhe deu fama e reconhecimento é efetuada por Dinho de Zezinho. A divisão acontece por questões religiosas, pois Nando é evangélico e pela divisão do trabalho entre irmãos, cada um toca suas olarias individualmente. Nando ocupa o ateliê de mestre Zezinho e Dinho estabeleceu-se na via de entrada da cidade com uma olaria bastante diversificada na produção santeira e adornos.

Figura 31 - Nando de Zezinho e pinhas



Fonte: Acervo pessoal. 2016.

Figura 32 - Nossa Senhora da Conceição, Mestre Zezinho



Figura 33 - São Sebastião, Dinho de Zezinho



Figura 34 - Família, Nando de Zezinho



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

As questões religiosas agem como limítrofes entre a herança de um moldar e fatores de regramento, como apontado no referencial teórico levantado na obra de Bourdieu (2003-a) e Laclau (1990): um autor apontando a religião e outro as pluralidades. Outro exemplo de sequência dos traços da obra deixada pelo pai e que envolve questões de uma quebra de regramento acontece na obra de Mano de Baé, onde seu pai Mestre Baé, era Testemunha de Jeová e portador de uma criação que reporta a cotidianidade do homem: retratando as figuras dos namorados, a índia e o casal dançando forró.

Figura 35 - Casal passeando



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

A musicalidade é uma característica bastante forte na família. Mestre Baé era músico e Mano de Baé, além de ter herdado a habilidade de trabalhar com o barro, também segue a carreira de músico coquista. Tem composições que deram origem a um *compact disc* com sua banda: Mano de Baé Cantador.

Mano dá sequência ao trabalho de seu pai com toques sutis de mudanças, mas em vias de regras o trabalho aproxima-se do estilo próprio familiar, com mudanças nas formas; antes arredondadas, passaram a ser quadradas, como já mostradas nas figuras 12 e 13, presentes no referencial teórico. Um dos motivos da interferência criativa foi o fato de Mestre Baé ter sido vítima de um A.V.C. e Mano de Baé somente ter retomado à produção quase cinco anos após a morte do pai. Como explica:

Eu só ajudava, auxiliava, a preparar o barro, dar acabamento e tal. E aí foi que eu fui fazendo com orientação da minha mãe, e ele não ficou com nenhuma obra em casa pra eu olhar e fazer. Foi justamente de onde surgiu esses enquadrados, que não era, né? E acabou sendo uma característica minha, o povo foi gostando. (MANO DE BAÉ, 2016)

A recriação das peças do pai aconteceu por intermédio das memórias de sua mãe e suas próprias memórias como filho e de quando auxiliava no acabamento das peças de seu pai, o que nos leva a crer no fato da recriação pela socialização da memória. A mudança no acabamento das peças agradou o público, uma novidade com a essência das peças de Mestre Baé, mas ao mesmo tempo com novas características implantadas pelo herdeiro de um bem simbólico. Na fala de Mano:

Mas quando...quando chegaram na Feneart, por exemplo, pessoal que conhecia o trabalho dele, que olhava de longe assim e dizia: Olha! Oh o que apareceu, já chegava fazendo aquela festa, entendeu? Já tem uma referência, então, ou seja, não tá distante do...é porque o rosto lembra muito o trabalho dele. (MANO DE BAÉ, 2016)

A criação de Mano de Baé, sem censura religiosa, alçou novos olhares, inclusive a diversidade, retratando casais do mesmo sexo abraçados, sereias em alusão a lemanjá e mostrando nas formas, mesmo que a princípio involuntário, o fálico, detalhe que será abordado no capítulo seguinte como uma visão de fertilidade e mística.

Figura 36 - Fabiano (inspirado no romance *Vidas secas*)



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Figura 37 - Namoradas passeando



Fonte: Acervo Mano de Baé, 2018.

6.2 O Moldar como Forma de Criação

Alguns dos mestres/artesãos têm em sua família a tradição de ressignificação do barro, na linha do utilitário. Em algum um momento, começam um processo de amadurecimento de uma inspiração, que muitas vezes é um ensaio de muitos erros e acertos. Chega-se a uma criação própria de um bem simbólico: a criação poderá chamar a atenção de um mercado e alçar seu criador a um patamar maior, dando-lhe melhores condições de vida e transformando-lhe em um portador de um bem simbólico, o que poderá ser herança para seus familiares e, com o tempo e respeito de seus pares, serem nominados mestres.

Carlos Aberto Gomes da Silva, mais conhecido como Betinho, tem um estilo totalmente diferente. Trabalha com toques de erotismo por vezes bastante marcante em suas peças.

Figura 38 - Erótico



Fonte: Acervo de Betinho, 2018.

Figura 39 - Escultura



Fonte: Acervo de Betinho, 2018

A fisionomia das mulheres na obra é marca registrada, mas as peças nunca se repetem: um trabalho bastante autoral, diferente em forma, temática e expressão. Betinho vem de uma família que já trabalhava com o barro; sua infância foi marcada pela criatividade na criação de peças lúdicas; um despertar para a criatividade já na infância, uma forma de driblar a falta de recursos. Como explicou Betinho:

E a parte do meu brinquedo era barro, eu brincava com o barro, eu fazia aqueles balanço de festinha né, botava aquele boneco, fazia aquelas coisa de mamulengo né?! O mamulengo, ficava numa barraquinha, a gente fazia brinquedo, e ficava com os bonequinho balançando assim era isso os brinquedos da gente era esses carinho que fazia. Quando aparecia uns carrinho de plástico, era: Tu é filho de rico com carrinho de plástico. (BETINHO, 2016)

No início chegou até a trabalhar moldando santos, mas Betinho explicou o motivo de não querer trabalhar com a linha santeiro:

Eu não trabalho bem em santo. Esse negócio de queimar santo eu não gosto. Só se for obrigado, pra ganhar dinheiro. Botar Nossa Senhora no fogo, eu me desanimo mesmo. Rezo pra não me condenar por estar queimando. Por isso eu saí dessa linha. A minha agora é legal, não tem esse problema. (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980, p. 37)

Betinho encontrou abrigo no erótico por não gostar de queimar santos, perguntado sobre sua inspiração:

A minha inspiração vem assim, das figuras humanas, quer dizer, do nascer. Um trabalho, bem dizer, do nascer da fala né?! Só um, um, do erótico, do amor né?! Do erotismo sensual. Não é o pornô que eu apego não é. (BETINHO, 2016)

O erótico abordado por Betinho traz um jogo de equilíbrio no fazer das peças. São partes que se encaixam formando movimentos, uma sincronia com a sutileza de um artista escultor. Nada é seriado em sua criação, e por vezes o jogo de peças de uma escultura encaixa-se em peças de outra escultura, formando um terceiro elemento. Abaixo de uma flor, uma flor em botão que se aproxima da forma de um falo, podendo sustentar uma flor ou uma mulher. O resultado pode ser entendido como erótico, mas, como Betinho mesmo nomina, é um "nascer", um ato de vida.

Figura 40 - Panorama das esculturas e detalhe



Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

O trabalho de Betinho, por ser erótico, tem por parte de alguns uma certa resistência e em algumas situações não tem uma boa recepção, sofrendo censuras,

como ele explanou: “até freira protestou [...] ela disse: "No dia que aquelas peças chegar aqui, aquelas peças erótica, não sei o que, aquelas peça pornográfica, não sei o que..."” Betinho (2016). Não somente de membros da igreja Betinho recebeu restrições: em uma feira agropecuária foi convidado a se retirar e teve de explicar seu processo de criação para poder permanecer no evento.

A temática de Betinho e seu processo criativo diferem de seus companheiros de ressignificação do barro na cidade, mesmo ele tendo um início que é igual a praticamente o de todos, a atividade familiar no manejo do barro para a elaboração do utilitário. Foi distanciando-se do que era feito em família até criar um estilo e forma de trabalho distinta, uma marca, um estilo próprio e inconfundível de criação.

Trabalhando também com um estilo inconfundível de criação no fazer das peças e histórico familiar com o barro, Joaquim Alves Pereira, mais conhecido como Joaquim de Tracunhaém, faz nascer suas criações desde muito cedo, como comenta:

[...] porque era tão novo que né, eu tinha, não fazia noção, mas eu queria, tinha aquela vontade que vem de berço. A minha bisavó fazia panela nas mãos né?! Aí eu creio que vem dela, a primeira peça que eu fiz foi São Francisco, que a maioria do artesão quando começa a primeira coisa que ele faz é o São Francisco, é a peça mais fácil, é a peça mais fácil né?! Aí depois veio o meu pai, primeiro veio eu, minha mãe, meus irmão, vieram depois né?! (JOAQUIM DE TRACUNHAÉM, 2016)

Além de Joaquim, seus irmãos trabalham ressignificando o barro, cada um de uma forma distinta. Seu ateliê fica situado no Centro de Artesanato, onde molda o barro dando vida a suas criações, tem um carinho todo especial pela Árvore da Vida, sua criação foi ganhando corpo aos poucos até ganhar notoriedade no mercado.

Eu faço outras peças eu faço todas as peças, imagem, boneca, anjo, mas assim a peça que mais me toca é arvore da vida né. É uma peça que né, em si eu passei dois anos só pra bolar o anjo que tá dormindo na nuvem né, imagina. Dois anos bolando né. Tentei fazer uma peça que chame o cliente. Eu fazia e refazia e não chamava cliente. Eu disse 'eu vou deitar esse anjo, vou botar asa, fazer como ele dormindo numa nuvem né. Dois anos de peleja, mas foi uma peleja que tô vendo resultado. (JOAQUIM DE TRACUNHAÉM, 2016)

Abaixo fotos de São Francisco, peça que Joaquim denominou como a primeira a ser moldada por muitos artesãos que começam no ofício do barro e a Árvore da vida, sua marca de criação, a qual levou um bom tempo para sua idealização.

Figura 41 - São Francisco e Árvore da Vida



Fonte: Acervo Pessoal, 2017.

Figura 42 - Detalhe anjo na nuvem



Fonte: Acervo Pessoal, 2017.

Surgiu como a sagrada família e foi ganhando corpo até chegar a sua forma atual, como comenta:

[...] o artesão que cria tem uma loucura na cabeça né. 'eu vou criar essa peça né, ai eu criei a peça aí chegou um arquiteto: "que nome é essa peça,

que peça mais linda Joaquim". Aí aquele negócio vem de dentro, da o nome 'sagrada família'. E não tem nada a ver com sagrada família, porque montei seis peças num peça só, anjo, com São José, com mais anjo, com menino, mas é uma criação minha, eu que criei. A inspiração vem muito de você né. Aí vem a árvore da vida , porque a árvore da vida? A árvore da vida é bíblico, é uma parte bíblica na árvore da vida né? aí eu fui botando santo, aí veio aquela vontade, árvore da vida né, pegou surgiu, tá aí, fazendo sucesso. O meu carro chefe chamado árvore da vida. (JOAQUIM DE TRACUNHAÉM, 2016)

Há quem encomende árvore da vida para Joaquim com seus santos prediletos e pedindo o tamanho exato da criação, como no detalhe da foto, uma encomenda de árvore da vida em processo de execução com interferências do cliente.

Figura 43 – Encomenda



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Como toda a produção é feita manualmente, com todo o cuidado típico do manejo com o barro, em cada processo é necessária uma atenção do artesão para não haver quebras até a finalização da obra. Dessa forma, Joaquim não tem condições de atender convites de exposições além da Fenearte, onde expõe na Alameda dos Mestres.

As encomendas geralmente são fechadas durante a Fenearte, praticamente para todo o ano. O estoque que é levado para a feira é vendido e o que não pode

ser entregue na feira é despachado no restante do ano juntamente com novas encomendas, Joaquim:

Eu repito muita peça por conta do cliente, que o cliente não deixa eu criar, o cliente não tem tempo, a encomenda não é encomenda de duas ou três peças, porque eu trabalho pra lojista, eles não deixam eu fazer uma produção de criação, porque ele vende muito. Tanto eu vendo a eles quanto eles vendem o meu trabalho né, quando você não é procurado é porque você não vende o seu trabalho, daí não é aceito no comércio. (JOAQUIM DE TRACUNHAÉM, 2016)

Joaquim nomina a falta de novas criações pelo fato de não ter um tempo maior em virtude de encomendas dos revendedores. Sua criação fica limitada à Árvore da Vida e peças que efetua conforme encomendas. Abaixo uma peça bastante interessante nominada Presépio Nuvem, encontrada em um sitio de leilões de arte e antiguidades e pouco difundida na obra de Joaquim.

Figura 44 - Presépio nuvem alta.



Fonte: <http://www.garimpoprovence.com.br/peca.asp?ID=1877845&ctd=2&tot=&tipo=17>
Garimpo Provence, Rio de Janeiro – RJ. Medida: 35x45x65 cm

Carlos Antônio Firmino de Santana ou Antônio de Pimpo, que se denomina como santeiro¹⁷, trabalha em seu ateliê dia e noite, dando vida a peças com

¹⁷ Artesão produtor de imagens que envolvam o sagrado. Definição do autor

características próprias de sua criação. Com tradição familiar na olaria de utensílios e vasos, começou ajudando os pais. Quando seus pais pararam o trabalho na olaria ele iniciou em uma produção própria, com características bastante peculiares. Seus santos são geralmente adornados com um desenho que lembra o mesmo manufaturado em couro das roupas dos vaqueiros nordestinos: é a impressão mais latente de suas peças, como sendo únicas, tal característica é estendida para todas os santos de sua criação, como comenta Antônio:

É as vezes tem um artesão que eu admirava muito ele né?! Já faleceu, que era um artesão chamado Fernando Bico. Trabalhava muito bem, e quando eu comecei também, me inspirava muito nas peças dele também sabe?! Que eram muitas peças lindas, e sempre que eu chegava dava um toque pra mim né?! Eu ganhei muitas coisas também né?! Muito detalhe das peças. Agora, esse bordado é criação minha mesmo. (ANTÔNIO DE PIMPO, 2016)

O bordado executado por Antônio de Pimpo nas vestes dos santos e a forma que o barro é alisado na confecção das peças remete à sensação de serem produzidas em couro, como as vestes dos sertanejos.

Figura 45 - Santo Antônio e três santos



Como diferencial em seu trabalho, destaca o acabamento das peças e a reação positiva do público ao deparar-se com uma forma de moldar distinta, como explanou o próprio:

[...] tenho pra mim que o meu trabalho eu acho muito importante é o acabamento da peça. A diferença é o acabamento, entendeu?! Também eu puxo muito no rosto da peça, eu acho que o trabalho muito bem feito também, entendeu?! E outra também é que quando o cliente chega aqui ele logo já vê algo diferente, diz: "aqui é diferente". (ANTÔNIO DE PIMPO, 2016)

Figura 46 - Nossa Senhora Aparecida



Fonte: Acervo Pessoal, 2017.

A imagem construída é muito bem traduzida em uma passagem do livro *Outros Cantos* de Maria Valéria Rezende (2016, p.9), no qual a autora retrata um sertanejo dormindo e o nomina: "uma estátua encourada revolvendo-me as lembranças". Seus trabalhos relacionam-se com a cultura do sertão e seu habitante; os detalhes dados por Antônio nas peças realmente tornam-se um diferencial, a aproximação das vestes dos santos com a do sertanejo, marca de seu trabalho, uma aproximação de dois pontos: fé e identificação com o vestir do homem sertanejo.

Isso é muito importante! Cada artesão tem que criar o seu trabalho, tem que ter uma identidade que aonde você chegar o público conhece o seu trabalho. Eu acho importante isso aí. Tem peça minha que até fora do Brasil, tem cliente que conhece, "eu vi sua peça em tal lugar". Isso é importante demais! Né?! Cada artesão na sua linha, eu acho importante

isso aí. Não pode nenhum trabalho meu, sem ao menos ter um bordado. (ANTÔNIO DE PIMPO, 2016)

O ritmo de produção de Antônio é bastante focado para dar conta de suas encomendas. Como suas peças são ricas em detalhes, exigem tempo e habilidade para expressar o bordado típico em sua produção. Comenta Antônio:

É eu trabalho todo o dia porque tenho umas encomendas pra entregar né. Agora mesmo, folguei depois da Fenearte, passei o que... passei 15 dias folgando, até a voz pra descansar um pouco né?! Aí só que o cliente fica ligando: "Antônio eu vou querer minha peça, Antônio vai voltar a trabalhar". Mas todos os dias mesmo. Todos os dias. (ANTÔNIO DE PIMPO, 2016).

O artesão já tem um filho que começa a dar passos na ressignificação do barro; por enquanto ainda não tem o mesmo estilo do pai, mas como mencionou Antônio (2016): "É como falei, no começo não é a mesma linha. Agora tô conversando com ele, ele tá chegando já, não tá na mesma linha, mas com o tempo ele vai, ele tá chegando". Pimpo considera seu trabalho e sua criação uma herança que passará para seu filho.

Aldo de Oliveira tem um estilo de moldar com um toque bastante acadêmico, segue principalmente os cânones barrocos. Provém de uma família bastante numerosa, sem ligação com o barro. Suas únicas lembranças com o barro remetem aos utensílios da casa de seus pais. Foi entre dezessete e dezoito anos que começou a interessar-se pelo ofício:

A primeira imagem sacra que eu fiz eu não tinha nem noção o que era uma imagem sacra, ou seja, pra você ter uma ideia, eu fiz uma nossa senhora da conceição, não tinha anjo, não tinha mãos postas, ou seja, cada imagem ela tem a sua característica própria né?! Mas eu não tinha nem noção disso, mas o interessante é quando eu fiz essa peça e coloquei lá pra vender, ela acabou vendendo, mesmo do jeito que estava, alguém ali naquele momento viu que os meus traços, eles tinham um significado interessante. Então eu vendi a segunda, aliás... Quando eu vendi a primeira eu disse: "ó vou fazer a segunda". E aí tudo o que fazia em cerâmica acabava vendendo, era interessante, era como se eu tivesse nascido pra isso. (ALDO, 2016)

Com a ajuda de escultores mais experientes começou a aprimorar seu estilo de criação, pois queria de alguma forma distinguir-se das criações sacras efetuadas em Tracunhaém e obter um estilo próprio:

Aqui na cidade tinha um rapaz, um artesão, inclusive é muito conhecido, Wandecok Cavalcanti ele fazia um trabalho bem dentro do rococó né?! O trabalho dele era bem rococó mesmo. E era uma coisa que me encantava né?! Então eu comecei a, claro com a permissão dele, eu pedi alguns

toques, assim, algumas dicas a ele, de como fazer técnicas, de como fazer dentro do que ele fazia porque fazer um panejamento em argila que fique tão fino como esse que a gente executa hoje, então é, você tem que ter uma certa habilidade. E ele foi, arretado, como a gente diz aqui. Ele foi arretado comigo! Ele disse pra mim: não, o que você precisar pode pedir porque a gente tá aí pra isso. Então eu fui juntando a minha curiosidade, ta?! A minha curiosidade de como fazer aquela arte, aquele rebuscado todo, nas peças, com a minha intenção de mudar o que se fazia aqui em Tracunhaém dentro da arte sacra. (ALDO, 2016)

Wandecok Cavalcanti saiu de Tracunhaém, atualmente estabelecido no Estado de São Paulo. Os dois escultores buscam em suas criações uma leveza proporcionada pela Escola Rococó e Barroca, mas cada um com seu estilo de criação. Aldo além do Barroco transita por todas as escolas sacras:

Então hoje eu tenho dentro da arte sacra, eu tenho, assim, a minha formação pode-se dizer que é o barroco, o barroco é o que eu faço de mais forte, mas como eu faço muito trabalho para igrejas hoje, eu tenho que ter uma certa, um certo conhecimento de outros estilos como o gótico, bizantino, o próprio rococó, o clássico. (ALDO, 2016)

As encomendas e vendas de Aldo são praticamente direcionadas para igrejas independentemente da região do país. Pouco de sua produção é direcionada ao público em geral; como Mestre já foi convidado para expor na Alameda dos Mestres na Fenearte e já fez algumas criações para venda no Centro de Artesanato do Recife. Suas peças são conhecidas no meio católico, muitas vezes pelo boca a boca entre os religiosos:

[...] um padre vai conhecendo um trabalho na capela, na igreja do outro e vem me procurando, o interessante é o nosso padre já aqui há dois anos e ele chegou aqui no meu ateliê, porque disseram pra ele que tem um rapaz que fazia um trabalho interessante dentro do barroco, ele veio me encomendar uma peça pra dar de presente, padre João, quando ele chegou aqui que ele viu o trabalho ele disse "ué, eu conheço o seu trabalho rapaz, tem uma peça sua lá em, é, numa cidade lá no Pará onde eu estava" [...] O artista nunca é de um lugar, ele é de todo lugar, então acontece muito isso, o pessoal conhece muito o meu trabalho mas não me conhece. (ALDO, 2016)

A noção de serem conhecidos pelo traço inconfundível foi levantada em nossa pesquisa por vários dos artesãos interpelados, pois ressignificam o barro de maneira bastante autoral colocando um pouco de si nas obras.

Figura 47 - Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Acervo Pessoal, 2017.

Como mencionado por ele, a inspiração vem de várias formas, principalmente para suas obras autorais, como a peça que estava fazendo aos poucos nos intervalos de suas encomendas:

É porque assim eu estou fazendo uma peça, ou assistindo uma missa, eu estou vendo uma pregação, ou lendo a bíblia, entendeu?! Qualquer coisa dispara um gatilho, e aí você, aquilo começa a ferver sem você, você não programa essas coisas, ela vem acontecendo, então, eu acho que seria interessante isso com uma história contada, uma história contada sendo materializada entendeu?! Então aqui eu estou materializando uma história! (ALDO, 2016)

Figura 48 - Anjo Gabriel



Fonte: Acervo Pessoal, 2016.

A figura acima refere-se ao projeto pessoal de Aldo de descrever a anunciação do Anjo Gabriel à virgem Maria com um toque autoral, como mencionou:

Na verdade esse é um anjo ta?! Ele ta sobre uma pedra ao lado dessa peça aqui vai ter uma Nossa Senhora, sentada aos pés dele, olhando pra ele como que carregada de sofrimento; uma Nossa Senhora das Dores olhando pra ele. Ele vai ta olhando pro céu, porque ele é o Anjo Gabriel, e o Anjo Gabriel foi quem veio anunciar a Maria a vinda do messias, só que aqui é o seguinte o anjo não anuncia a Maria apenas a vinda do messias mas sim todo o sofrimento que ela vai ter que passar por conta disso entendeu?! Então vai ter uma Nossa Senhora das Dores aqui no pé dele, e ele vai ta segurando uma cruz olhando pro céu porque ele vai ser o anjo da intercessão, porque ele vai ta intercedendo pelo sofrimento de Maria. Então tem toda uma composição dentro desse trabalho. (ALDO, 2016)

As peças são geralmente grandes, pois povoam os altares das igrejas e o tempo de elaboração e secagem são bem maiores. Por esses motivos Aldo não tem em seu ateliê uma quantidade significativa de peças prontas, e sua dedicação é praticamente exclusiva ao projeto que está elaborando por encomenda.

Figura 49 - Início de processo de execução



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Para a pintura das peças, quando solicitada policromada, utiliza-se da ajuda da filha, que dentre os filhos identifica-se com o fazer artístico. Aldo vê na filha uma sensibilidade como a dele:

Eu tenho uma filha, Natália, que ela, ela me ajuda a pintar as peças, ela, eu costumo dizer que ela nasceu com o mesmo dom que eu, ela é voltada pras artes. eu tenho, a minha filha mais velha está fazendo nutrição, ela quer trabalhar na área da medicina, mas essa minha filha ela quer trabalhar com arte. Primeiro que ela gosta muito de cantar, tocar violão, ela gosta muito de fotografia, e ela tem um toque no barro. Ela não faz o que eu faço, mas você sabe quando uma pessoa tem um potencial grande, só, acho que só de um desenho a pessoa vê, ou conhece, a pessoa que desenha mesmo ela conhece o traço de uma pessoa que tem potencial, então ela... Porque quando ela pega, dá uma loucura nela e ela vem aqui mexe no barro comigo, então eu deixo ela bem à vontade. Quando ela começa a fazer eu já sei que vai sair alguma coisa interessante. (ALDO, 2016)

Abaixo fotografia com acabamento iniciado por sua filha e outra peça finalizada.

Figura 50 - Policromia de peças



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Perguntado sobre uma sequência respondeu da seguinte forma:

Então essa questão de fazer, se tem algum filho que veio seguir, ela é a única dos quatro mais é...a gente sempre espera que não só ela como filho mas qualquer uma outra pessoa que ache que é interessante trabalhar com isso, ele tenha a certeza que é interessante, porque realmente é. Fazer arte cara, é muito gostoso, é muito gostoso. E pra aqueles que acham que não da pra viver bem fazendo arte, eu digo que é mentira porque da pra viver bem fazendo arte. (ALDO, 2016).

A diferente forma de materialização de seu moldar o tornou mestre no que faz e principalmente pelo gostar de passar para todos os que o procuram um pouco da experiência no seu ofício, não somente a filha, mas quem queira iniciar como artesão. Muito do que expressa hoje em suas criações são formas com aproximação ao acadêmico adquiridas pela observação e curiosidade de aprender, a predisposição para um refinamento das formas motivada pela vontade de fazer um trabalho ímpar, assim como todos os mestres/artesãos retratados em nossa pesquisa. Cada um com sua escola de criação e dentro de sua temática de

materialização, com traços herdados ou criados, motivo que traz uma distinção no fazer de cada um e tornam suas criações únicas, mesmo com a repetição das peças, pois o que está em jogo é a criatividade de cada mestre/artesão.

7 A PRESENÇA DA RELIGIOSIDADE

Clamem as sereias pra cantar
Yemanjá virá nos proteger
Moyses Marques – Bena Lobo, 2015

Este capítulo busca investigar a presença da religiosidade no fazer e expressada no moldar. Antes faremos um panorama sobre a cidade e o entrelaçamento de culturas, mostrando elementos da cultura afro-ameríndia na cidade, devido a sua presença temática nas obras dos mestres aqui enfocados.

Conforme já explicitamos anteriormente, a expressão mestre remeterá a dois significados principais neste capítulo: primeiro, para a questão do dom, como algo recebido, integrante de uma linhagem artística, de um “DNA” simbólico e, segundo, em aproximação às figuras exponenciais, integrantes da hierarquia sacerdotal das religiões afro-indígenas brasileiras.

Por último faremos uma análise da obra de Mestre Zuza e Mano de Baé, identificando estruturas discretas¹⁸ nos traços de religiosidade afro-indígena brasileira e cultura popular nordestina.

A escolha foi por identificarmos mais elementos referentes à religiosidade nas criações dos dois mestres/artesãos e por ser um tema recorrente nos depoimentos. Isto é, embora a religiosidade afro-ameríndia e também cristã esteja presente de maneira longitudinal nas obras dos artesãos de Tracunhaém, Mestres Zuza e Mano de Baé amplificam essas características temáticas.

7.1 Criação Artística e Hibridação Cultural em Tracunhaém

A herança cultural afro-ameríndia está impressa na produção artística de Tracunhaém, evidenciando o cerne da questão do hibridismo em Canclini (2006), ou da mestiçagem na obra de Todorov (2010): a impossibilidade de pensar uma produção cultural a partir da singularidade dos elementos que a formam. Esta opção teórica nos faz relativizar, inclusive, a noção de identidade, herdada da lógica formal aristotélico-tomista. Assim, quando nos referimos à produção artística dos mestres/artesãos de Tracunhaém, enfatizamos o processo de criação cultural, o processo de hibridação, capaz de continuamente reestruturar as sedimentações

¹⁸ Segundo Canclini (2006, p. XIX): Estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras.

identitárias como etnias, nações, classes, invalidando ideias essencialistas e apostando na passagem do que Canclini (2006) chama de deslocamento da noção de identidade para a heterogeneidade e a hibridação intercultural. De outra forma, Todorov (2010) argumenta que o significado da figura emblemática de um Durán reside antes na impossibilidade de encará-lo como espanhol, indígena, cristão ou pagão. O que está em jogo na sua construção identitária é um processo de paulatino apagamento das singularidades culturais das duas culturas e a evidência de coexistências negadoras das noções de alteridade e identidade. A mesma concepção teórica de ultrapassagem da noção de identidade tradicional está presente em Bourdieu, com sua noção de projeto identitário, conforme é defendido por Isaia (2016) ao abordar a coexistência de bens simbólicos defendidos como exclusivamente espíritas na Umbanda.

Desta forma, quando abordamos a criação cultural em Tracunhaém enfatizamos a dinâmica capaz de processar diferentes contribuições culturais, sem isolá-las, pensando-as sempre de maneira relacional, criativa. Assim, pensando a presença cultural negra na cidade, não a abordamos em separado, tentando “medir” sua influência em relação à cultura ameríndia ou branca. Por exemplo, pensando além do meramente estético da sua arquitetura, a Igreja do Rosário de Tracunhaém, datada de 1857, exemplifica a forma de processar uma estética barroca europeia com vivências devocionais alheias ao catolicismo contrarreformado que orientava a matriz barroca europeia. A mesma solução processual defendida por Canclini (2006) aparece explicitamente na figura 54, na qual é impossível compreender-se a obra de arte, separando-se os elementos formadores; por exemplo, apenas uma coroa de maracatu ou o manto de uma Nossa Senhora. Ambos, coroa e manto adquirem inteligibilidade e nexos de compreensão quando analisados em seu conjunto, de forma processual, indicando uma figura cristã-pagã, branca-negra, católica-afro-ameríndia.

Figura 51 - Igreja do Rosário dos Homens Pretos – datada de 1857



Fonte: Acervo pessoal, (fachada 2013, interior 2017)

7.2 O Processo Criativo Visto Como Um Dom

Dentro da produção de Tracunhaém os santos são um dos principais temas moldados pelos artesãos, cada um com suas peculiaridades de criação e traços característicos de seus criadores, mescla de referências traduzidas para o barro. Nas figuras abaixo, uma mostra de diferentes interpretações de materialização da mesma imagem.

Figura 52 - NS^a. Aparecida, Joaquim



Figura 53 - NS^a. Aparecida, Mano de Baé



Figura 54 - NS^a. Aparecida,
Mestre Zuza



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Figura 55 - NS^a. Aparecida,
Antônio de Pimpo



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Como já explanado, o processo criativo dá ao artesão certa autonomia, com um moldar diferenciado, dono de uma criação ímpar. Com o passar do tempo e como forma de respeito dos outros artesãos, são chamados de mestres, uma inspiração fora do normal, que muitas vezes é compreendida também como um dom:

Pior que tem, por que a gente quando tá fazendo o trabalho da gente a gente descobre coisas que a gente não sabe nem o quê tá fazendo. [...] Então pra mim isso é divino, isso aí é uma inspiração que veio d'Ele. (MESTRE ZUZA, 2016)

Outro depoimento que corrobora tal informação:

[...] às vezes eu faço uma peça, eu to tão ligado ali que parece que uma outra pessoa que tá sobre o meu domínio, não sou eu, que eu paro depois e eu fico olhando "puxa vida que trabalho é esse?!", então é uma peça que parece que não foi modelado por mim, parece que eu fui tomado por uma força que veio e me tomou a dianteira. (ALDO, 2016)

Nos depoimentos é clara a ideia de ligação com o místico, o que remete muito ao universo das religiões afro-indígenas brasileiras, onde o mestre aparece como um ser dotado de poder simbólico e sobrenatural. Assunção (2004, p. 194) associa a palavra mestre, tal qual ela se vulgarizou no Catimbó nordestino, como o

significado de espírito dotado de "ciência", conhecimento. Assim como já exposto no referencial teórico, onde em outras modalidades rituais afro-indígenas brasileiras.

Também podemos fazer menção ao panteão dos orixás para definir a arte religiosa afro-brasileira, onde natureza e ressignificação andam juntas:

E como tudo na natureza possui axé (força vital), ele, o artesão, ao lidar com ela, é apenas um agente da transformação. Por isso os próprios deuses também eles são artesãos como o ferreiro Ogum, o oleiro Oxalá e a grande cozinheira Oxum. (ARAUJO, 2007, p.123)

O mestre/artesão manipula o barro, e no processo de manipulação até a finalização das peças trabalha ressignificando os quatro elementos da natureza. Nas palavras de Aldo:

Porque você trabalho com os quatro elemento da natureza né, pra deixar um trabalho desses pronto, esse trabalho é com água, com a terra, com o ar e com o fogo. Você trabalha com os quatro elementos pra poder ter um resultado final satisfatório. (ALDO, 2016)

Chama-nos atenção à relação dos mestres artesãos com a transformação dos elementos da natureza até chegar ao processo da queima, onde a peça sofre a influência do último elemento, o fogo. Com todo o processo sendo positivo, seu autor pode de alguma forma estabelecer completamente o elo de agente transformador.

Figura 56 - Forno residência Mano de Baé



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Figura 57 - Forno residência Antonio de Pimpo



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Nas figuras cinco (56) e seis (57), imagem de alguns dos fornos utilizados pelos artesãos de Tracunhaém para efetuar a última transformação e completar a ressignificação do que é dado bruto pela natureza e transforma-se em um bem simbólico. Os fornos são geralmente nos quintais, construídos de forma rudimentar. As queimas acontecem quando o artesão está com um bom número de peças produzidas e o barro com menos umidade. O tempo certo de secagem é uma das habilidades adquiridas com o tempo pelos mestres/artesãos, assim como o preparo do barro antes do início da ressignificação. O fogo e até mesmo a forma de colocar a lenha, também são citados como um aprendizado que é passado dos mais velhos para gerações mais novas.

Por alguma inconsistência, a peça a seguir não conseguiu passar pela total ressignificação, quebrando na última etapa, a mais necessária para o endurecimento da peça: a do elemento fogo.

Figura 58 - Iemanjá, Mano de Baé



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

7.3 A Presença da Religiosidade Afro-Indígena Brasileira na Criação

A religiosidade expressa na produção dos mestres/artesãos de Tracunhaém manifesta-se de forma um tanto peculiar. Elementos provenientes da tradição do Maracatu rural são plenamente utilizados para o adorno dos santos, os adereços

lembram os mesmos utilizados na manifestação popular. Na tradição do maracatu estão expressos estruturas discretas, e, ao unirem-se, formam a manifestação.

As figuras do Rei e Rainha do Maracatu são das mais representadas, visto seu peso dentro da cultura nordestina. Tais figuras são advindas da tradição do Maracatu Nação ou baque virado, que tem forte ligação com o Xangô Pernambucano (candomblé praticado em Pernambuco) e adapta o rito do rei e rainha provenientes dos tempos de escravidão, chancelados pelos senhores:

Simbolizava a instituição de um Rei negro no Brasil. Essa era, de um lado de os negros escravizados rememorarem sua ancestralidade de liberdade e de liderança em terras do além-mar coroando festivamente, em frente às Igrejas de Irmandade dos Homens Pretos, um representante de sua comunidade para o posto carismático “de rei” reforçando-se assim os laços que o religariam à África mítica. (SENA, 2009, p. 73)

Desta forma, o maracatu e o caldo de elementos contidos são absorvidos na criação que é permeada de um sentido de tradição, uma valorização do telúrico, de uma manifestação bastante presente na Região da Mata - PE. Por trás do maracatu e sua manifestação cultural, existem, conforme Guillen e Lima, 2006, p. 183: “[...] relações identitárias com suas religiões e vincula-se fortemente a um sentido de tradição.” Tudo é permeado de religiosidade, as danças, os ritos e os papéis que cada integrante desempenha.

Como produto do hibridismo afro-indígena, o Maracatu de Baque Solto, como também é conhecido, tem suas raízes religiosas atreladas aos rituais da Jurema, da Umbanda e do Catolicismo popular. [...] O universo do Maracatu Rural é marcado por atividades de dança, música e canto de origens profanas e afro-religiosas, suas práticas são portadoras de símbolos cujo significado remete a visão de mundo dos seus praticantes, chamados de “brincantes”. (SENA, STORNI, 2009, p. 2)

A Zona da Mata é o local de surgimento do maracatu rural. Em Tracunhaém existem nove agremiações onde a maioria dos brincantes tem uma ligação com o trabalho nas lavouras de cana de açúcar, herança dos negros escravos.

Além do rei e rainha, outro personagem ganha destaque, uma construção representativa onde diversos elementos simbólicos fundem-se: o caboclo de lança.

O Caboclo de Lança, filho de uma relação afro-ameríndia, é identificado como guerreiro de São Jorge, pois sua figura esta ligada ao orixá Ogum. Ele nasce das palhas das canas-de-açúcar dos engenhos da Zona da Mata Norte pernambucana e trazendo consigo a missão de proteger sua cultura e o seu Maracatu. [...] O caboclo é composto pela sua “armadura” espiritual, a

sua entidade da Umbanda, que muitas vezes é cabocla Jurema. (SENA, STORNI, 2009, p. 5).

Figura 59 - Caboclo de lança, Mano de Baé



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Uma criação onde reis, rainhas, caboclos e calungas são representados. Algumas vezes a representação não é tão explícita; manifestam-se sutilmente em representações de santos, como nas criações de Mestre Zuza, outras vezes na reprodução fiel dos personagens, introduzindo-os apenas traços característicos no moldar, como é o caso da criação de Mano de Baé.

Na produção de Mestre Zuza, elementos provenientes do maracatu são emprestados para adornar seus santos, corroborando a hibridação definida por Canclini (2006, p. xix) como sendo uma formação que: "combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" e confirmadas pelo próprio mestre:

[...] ele tem as roupas dele como se fosse o voto de pobreza do santo, né? E os reis, e os...o São Pedro que eu faço, ele tem muita...vem com a região, com o maracatu rural, por exemplo. Eu faço o São Pedro com coroa de Rei de Maracatu, não é coroa de Papa. Aí tem essa história também, de...era o desenho das minhas peças, elas são muito parecidas com a renda dos bilros... (MESTRE ZUZA, 2016)

O perfurado, técnica familiar, dá o aspecto de estopa às vestes, ou vestes usadas como um voto de pobreza nos santos. Uma incorporação de elementos que faz ligação às técnicas familiares em sua criação gerando uma nova estrutura.

Figura 60 - Sto. Antônio e São Pedro,
Mestre Zuza



Fonte: Acervo pessoal, 2016

Figura 61 – NS^a. Aparecida, Mestre Zuza



Fonte: Acervo pessoal, 2016

Os santos ganham uma roupa pertencente à figura do Rei e Rainha do Maracatu, as quais enriquecem a criação.

Ele tem a chave grande na mão e as pessoas sempre perguntam por que, o motivo da chave grande na mão. Primeiro, lembra muito os cajados, é cajado né? Dos reis do maracatu, e depois é sempre, algumas vezes, depende da minha ignorância, que o santo grande, o tamanho da chave tem que ser grande, também. [...] O meu santo, o meu santo ele não tem...é, o rosto de santo português. É uma coisa bem rústica, de interior. Às vezes as pessoas, muitas acham bonito, [...]. (MESTRE ZUZA, 2016)

As palavras de Mestre Zuza acima faz em muito lembrar Gilberto Freyre, que em 1937 escreve que os reis do maracatu deveriam vestir-se conforme a imaginação do povo “não conforme figurinos eruditos¹⁹” (FREYRE, 1937 apud SILVA, 1991, p. 227). Um São Pedro Rei com vestimentas que remetem a estopas e rendas tradicionais, uma Nossa Senhora com coroa de rainha de maracatu, feições caboclas identificando-se com o significado de rainha popular.

¹⁹Freyre, Gilberto. *Carnaval sem mais nada*. 1937

Outro elemento ressignificado nos santos de Mestre Zuza é o esplendor, que provém como ele próprio explanou: “E percebi o quê? Que Tracunhaém é uma cidade indígena. Aí o esplendor do santo tem muito a ver com o cocar dos índios”. Desta forma, um caldeirão de elementos fundem-se na elaboração de suas peças, por vezes explícitos e implícitos em detalhes, inclusive as fisionomias do próprio autor.

“Que trabalho belíssimo, poxa, que coisa linda! Nariz bonito, olha os olho dele...eita, per aí, parece com quem? Parece com o senhor!”. Aí eu disse, "Ah, tudo bem", aí eu fico rindo. Aí às vezes, depois aparece outras pessoas pra comprar, aí olha assim, "não gostei não, muito feio, vixe Maria, horrível." E aí o que eu não sei se sou feio ou bonito? Não sei, um diz que parece com meu nariz, outro diz que parece com meus olhos, outro diz que é lindo, outro chega dizendo que é feio? (MESTRE ZUZA, 2016)

Figura 62 - Mestre Zuza e suas criações



Fonte: Acervo pessoal, 2016

Figura 63 - Santos diversos



Fonte: Acervo pessoal, 2016

Mano de Baé começa uma ruptura em seu trabalho, com a introdução de novos elementos e principalmente um detalhe adotado desde o início de sua criação: as cabeças enquadradas (na criação de seu pai, o detalhe era a cabeça arredondada). Perguntado sobre suas novas criações:

Na verdade, vem...(pausa) Eu fico pensando: por que meu pai não fazia isso? Meu pai, ele foi testemunha de Jeová, era evangélico e ao mesmo

tempo não era porque ele não seguia ao pé da letra, saía, voltava, saía, voltava...E ele era meio resistente, então eu acho que eu já vou quebrando essa coisa, sabe? De ser comportado em relação à... sei lá, certas superstições e...enfim, vou-me embora, vou criando. (MANO DE BAÉ, 2016)

As novas criações têm muito do musical e religioso; o maracatu rural é traduzido em sua criação com a interpretação característica de seu trabalho. Além de ser artesão, Mano de Baé também é músico, e para ele fica muito fácil traduzir as diferenças dos maracatus através dos sons. Por sua vivência na música, consegue facilmente identificar os elementos simbólicos contidos na manifestação do maracatu rural e suas batidas características. Leva para suas peças uma interpretação pura dos personagens do maracatu, como comenta:

É, ele...o Maracatu Rural, que tem, temos também o nação, né? Que é aqueles de alfaias, que é os de Recife, Olinda. O Maracatu Rural, ele tem mais do brasileiro, sabe? Ele é mais africano. Ele consegue...ele tem elementos, praticamente, tudo que é de cultura do Brasil ele tem ali dentro. Ele tem as Baianas, ele tem o Índio, que é os caboclinhos, né? Tem Mateus, Caterina, que é o do Cavalo Marinho, representação de terreiro muito forte. (MANO DE BAÉ, 2016)

Figura 64 - Personagens do maracatu



Fonte: Acervo Mano de Baé.

Além de suas criações tradicionais que dão continuidade e elo de ligação com o trabalho de seu pai, Mano de Baé trabalha reproduzindo algumas figuras de Orixás como Oxalá, Xangô, Nanã e Iemanjá. Iemanjá é uma das peças que mais chama a atenção e das mais reproduzidas ultimamente, personificada na obra de Mano em

forma de sereia, por vezes com espelho nas mãos, outras retratadas cuidando do cabelo ou tocando instrumentos musicais.

Figura 65 - Sereias (Iemanjá)



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

O aspecto mais intrigante de toda a criação é justamente dado pela introdução do achatado nas cabeças com a forma dos cabelos de suas peças. Tal forma dá ao trabalho o aspecto fálico. Sobre tal característica, Mano comenta:

Pois é, meu pai, acho que ele morria de medo né, de fazê alguma coisa que remetesse a isso e eu já não tenho medo [...] A minha irmã, por exemplo, disse: "Tu vai fazer isso? Tô entendendo..." eu disse, "Ainda bem que você tá entendendo" (risos). Colocando ela aqui no...no chão há de ver melhor, né, porque...a ideia, do... (MANO DE BAÉ, 2016)

Figura 66 - Índia



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

Figura 67 - Namorados



Fonte: Acervo pessoal, 2016.

O fático introduzido remete à ideia de aproximação com a fertilidade, o que faz lembrar alguns deuses, inclusive o orixá Exu da mitologia nagô-yorubá.

As simbologias de fertilidade, fecundidade, procriação, comunicação e inteligência, ou realeza, estão contidas implícita e explicitamente em alguns deuses fáticos, tais como: Sátiros, Pan ou Fauno, Exu, Príapo ou Facinum, Mercúrio ou Hermes, e em diversas mitologias (COSTA, 2012, p.36).

A fertilidade contida na representação é o real intuito retratado por Mano de Baé. As criações estruturam-se em traduções claras do que é visto e associado rapidamente com o elemento retratado pelo apreciador, a mensagem é pura. Ora estamos visualizando um integrante do maracatu, com toda sua simbologia contida, ora estamos visualizando um orixá. A representação fática é uma nova estrutura discreta associada aos elementos religiosos e culturais contidos na obra de Mano de Baé. Diferentemente das representações de mestre Zuzá, onde elementos simbólicos circulam em uma criação de santos e assumem uma nova característica no moldar, trazendo para suas criações novos significados, ricos em detalhes que fundem-se e transformam-se em algo único.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa chega ao fim de uma etapa, e através da verificação *in loco*, no estudo das entrevistas e leituras referentes ao fazer do artesão, podemos perceber a realidade vivida pelos mestres/artesãos, que mesmo pertencentes a uma comunidade onde o barro move a tradição, sentem-se um tanto esquecidos, principalmente pela administração municipal e pela falta de mecanismos culturais na cidade que explicita a tradição do fazer no barro. Mesmo Tracunhaém tendo uma história bastante consolidada na tradição de produção de um artesanato ímpar, onde a criatividade do artesão é a chave para a criação de bens simbólicos, não há uma política consolidada na prática para um suporte de amparo da identidade da cidade. Levantamos a necessidade de criação de um centro de memória ou museu na cidade que estabeleça uma linha do tempo e favoreça um pertencimento da tradição na população, um atrativo para os que visitam a cidade e, também, um elemento de valorização para os produtores de bens simbólicos e suas famílias. Atualmente existe somente o centro de Artesanato onde são comercializadas obras dos mestres/artesãos do presente.

Após o primeiro contato e recolhimento dos depoimentos, começamos a perceber a necessidade de um produto que de certa forma contemplasse as necessidades dos artesãos de divulgar seus trabalhos, e mostrar um pequeno apanhado da tradição do barro, um material útil para a visibilidade do trabalho executado no Município. Chegamos ao consenso de um e-book, tecnologia digital que ajudará na divulgação dos bens simbólicos produzidos em Tracunhaém. Assim como o e-book, outra forma de divulgação que foi sugerida pela banca na etapa do projeto, é a coleção de fotografias produzidas durante o estudo, para auxílio de futuros pesquisadores e divulgação entre órgãos institucionais. Desta forma tentamos ajudar na coleta de registros (2013-2017) do fazer em Tracunhaém, para futuras pesquisas que envolvam a cidade e sua identidade. Assim, esta dissertação está ligada a dois prévios produtos, pensados como estratégias de socializar a tradição de moldar o barro de Tracunhaém.

Verificamos que muito da produção artesanal é escoada para outras regiões do Brasil e exterior, onde figuram em lojas de artesanato e galerias de arte, com valores muito acima do comercializado pelo artesão. Praticamente nada fica da produção dos atuais e dos mais antigos mestres/artesãos no município de

Tracunhaém, nem com os próprios artesãos, poucos têm a preocupação de guardar peças suas antigas, ou de antepassados. Um exemplo muito claro que verificamos é o modo como Mano de Baé recriou as peças de seu pai Mestre Baé, citado no capítulo seis, pois não tinha nada em casa que remetesse a produção de seu pai.

Esta dissertação evidenciou a produção artesanal de Tracunhaém, em linhas gerais, tanto ligada à memória social, quanto a um projeto de identidade próprio da cidade e dos artesãos. Em relação à ligação entre produção artesanal e memória, vimos que os mestres/artesãos não podem ser compreendidos se não nos referenciarmos na ligação estabelecida por Candau entre os aspectos objetivos e subjetivos da socialização da memória. Desta forma, antes de produzirem, os mestres/artesãos levam uma bagagem mnemônica, inseparável da sua produção. Assim, os mestres/artesãos de Tracunhaém são suscetíveis de aprofundar nexos dialógicos com a memória ancestral, à medida que integram uma sociedade marcada por um ritmo de vida tradicional, com uma base ainda agrária e um universo mítico dominante. Essas características de Tracunhaém vão ao encontro do que Candau pontua como casos de maior sucesso de uma memória forte em sociedades menos complexas (CANDAU, 2012, p. 45). Sendo assim, uma das características mais importantes por nós levantadas na produção artesanal de Tracunhaém foi sua inserção no universo mágico/mítico/religioso. Esta inserção aparece na profusão de figuras de Iemanjá na forma de sereia, Nossa Senhora, São Francisco, Santo Antônio, São Pedro, Caboclos, Anjos. Esta familiaridade temática evidencia a imersão da obra dos mestres/artesãos nos conteúdos da memória ancestral, capazes, até mesmo de orientar a forma como são tratados: mestres. Nossa pesquisa, por outro lado, concluiu que essa identificação temática, está ligada, tanto a já mencionada relação mnemônica, quanto à sua recorrência, enquanto produto, a significados bem postos em se tratando de acumulação simbólica. Neste sentido, pudemos ver durante a pesquisa que as obras produzidas na cidade aproximavam-se da noção de dividendo simbólico evidenciada por Bourdieu. Assim, são obras tematicamente, tanto alicerçadas na memória quanto valorizadas simbolicamente. As duas características nos parecem, a este respeito inseparáveis: valorizadas simbolicamente, enquanto amparadas na memória. Candau e Bourdieu, portanto, dialogaram efetivamente em nossa pesquisa.

Por outro lado, nossa pesquisa deixou uma indagação, a qual pretendemos voltar em empreendimentos intelectuais futuros. Esta indagação prende-se à questão da reificação da obra dos mestres/artesãos de Tracunhaém. Se existe um projeto identitário baseado na construção da obviedade de uma cidade artesanal, é inequívoco, pelas nossas pesquisas, a transformação de uma produção familiar, de pequeno porte, para uma outra voltada a um mercado mais amplo, que se delinea no presente. Desta forma, ficamos a nos indagar sobre os rumos que um possível processo de produção em larga escala, no qual um certo grau de “taylorização” (JAMESON, 1994) e integração de Tracunhaém a um mercado de arte mais amplo, poderia acarretar para as características do trabalho dos mestres/artesãos. No presente, nossa pesquisa mostrou que um certo indício do que Jameson chama de “taylorização” já faz-se presente. Desta forma, partes da produção já são delegadas a aprendizes e, muito sintomaticamente, já vemos casos da criação de uma “griffe”. Isto acontece, por exemplo, com os leões de Mestre Nuca, os quais já passam a ser assinados como produtos da “família Nuca” (figura 28).

A metodologia de história oral foi bastante válida para dar voz ao principal ator de toda a tradição do barro: os mestres/artesãos - elemento razão de Tracunhaém ser conhecida como a cidade do artesanato em barro. Através de depoimentos podemos percorrer o caminho da inspiração de cada envolvido no processo de entrevistas, saber sobre suas histórias, como iniciou na caminhada de resignificação, e quem foram seus mestres, e só assim foi possível decifrarmos suas influências e seus limites, bem como o aflorar de novas criações, explorando sempre o lúdico, colhendo elementos que somam na produção de novas criações no fazer do dia a dia. Nas falas ouviu-se nomes dos artesãos mais antigos, mas girava em torno dos familiares precursores.

Assim como a metodologia de história oral, o uso da imagem para percebermos particularidades nos bens simbólicos produzidos foi de extrema importância, pois a fotografia é auxílio no entendimento das diversas influências no moldar e no fazer, uma tradução para o pesquisador, amostra clara de uma produção ímpar e diversificada, que fala por si. Sem o uso de recursos imagéticos, a dissertação seria um jogo de palavras, um caminhar na escuridão; seria difícil descrever o bordado de Pimpo, a família de Nando, as dondocas da família Nuca, o enquadrado de Mano de Baé, as xifópagas de Mestre Zuza, o erótico contido na obra de Betinho, o bíblico de Joaquim e o Barroco de Aldo.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro : FGV, 2013.

ALDO – Aldo de Oliveira, **Aldo**: entrevista agosto 2016. Entrevistador: Juliano L. Camargo. Tracunhaém, 2016. Transliteração do áudio.

ANTÔNIO DE PIMPO - Carlos Antônio Firmino de Santana. **Antônio de Pimpo**: entrevista agosto 2016. Entrevistador: Juliano L. Camargo. Tracunhaém, 2016. Transliteração do áudio.

ARAUJO, Emanuel. **A divina inspiração sagrada e religiosa**: sincretismos. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2008. Livro da exposição realizada no período de 24 de novembro de 2007 a 24 de fevereiro de 2008.

ASSUNÇÃO, Luiz. **Os mestres da Jurema**. In: PRANDI, Reginaldo. Encantaria Brasileira. O livro dos Mestres, Caboclos e Encantados". Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et al. (org.). **Antropos-Homem**. Lisboa, Imprensa nacional/Casa da moeda, 1985, p. 298-332.

BETINHO - Carlos Aberto Gomes da Silva. **Betinho**: entrevista agosto 2016. Entrevistador: Juliano L. Camargo. Tracunhaém, 2016. Transliteração do áudio.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução e organização Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2013-a.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. Capital simbólico e classes sociais. **Novos Estudos**. São Paulo, n. 96, p. 104-115, jul. 2013-b. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n96/a08n96.pdf>>. Acesso em 26 jan. 2017.

Brasis revelados: 50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008. 59 p. Catálogo da exposição realizada no período de 18 de dezembro de 2008 a 29 de março de 2009. Pesquisa Guacira Waldeck.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

COIMBRA, Silvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Leticia. **O reinado da lua**: escultores populares do Nordeste. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980. Fotografias de Maria do Carmo Buarque de Holanda e Dalvino Troccoli França.

CORREIA, Albeta (letra); LIMA, Flávio (música). **Hino de Tracunhaém**. c196?, (3:05 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UFt84opazfg>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

COSTA, Oli Santos. **Exú, o orixá fálico da mitologia nagô-yorubá**: demonização e sua ressignificação na umbanda. 2012. 126 f. Dissertação (Mestrado Ciências da religião, Departamento de Filosofia e Teologia) – PUC, Goiás, 2012. Disponível em: <tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/864>. Acesso em: 14/01/2017.

CULTURA.PE: **Patrimônio Cultural**: patrimônios vivos. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/>. Acesso em: 02 nov. 2017.

GUIMARÃES, Luiz Hugo. A conquista da Paraíba. In: Simpósio Momentos Fundadores da Formação Nacional, 2000. Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: IHGB, 2000. Disponível em: <http://ihgp.net/acquistadaparaiba.htm>. Acesso em: 04 abril. 2017.

GUILLEN, Isabel C. M.; LIMA, Ivaldo M. de França. Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-1990). **Saeculum**- Revista de história, João Pessoa, n. 14, p. 183-198, jan./jun. 2006. Disponível em: <periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/download/11350/6464>. Acesso em: 15/11/2016.

GUILHERME DE NUCA - José Guilherme Borges da Silva. **Guilherme de Nuca**: entrevista agosto 2016. Entrevistador: Juliano L. Camargo. Tracunhaém, 2016. Transliteração do áudio.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IEPHA/MG. **Santo Antônio santo de casa**. Belo Horizonte, 2012. Pesquisa Ana Martins Panisset. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/banco-de-noticias/1046-iephamg-apresenta-santo-antonio-santo-de-casa>. Acesso em 05 jun. 2017.

ISAIA, Artur. Religião e magia na obra dos intelectuais da umbanda. **Projeto história**, São Paulo, n. 37, p. 195-214, Dez 2008. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/3052/1965>. Acesso em 11 jun. 2016.

ISAIA, Artur Cesar. Chico Xavier: de bem simbólico do Espiritismo ao panteão da Umbanda. Literatura umbandista e identidade religiosa. **Revista Brasileira de História das Religiões**, cidade, v.8, n.24, p. 113-133, Janeiro/Abril 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/30705>. Acesso em: 19 jan. 2018.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. **Crítica Marxista**, São Paulo, Brasiliense, v.1, n.1, p. 1-25, 1994. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo43artigoCM_1.2.pdf>. Acesso em: 30 abril 2018.

JOAQUIM DE TRACUNHAÉM - Joaquim Aécio Pereira. **Joaquim de Tracunhaém**: entrevista agosto 2016. Entrevistador: Juliano L. Camargo. Tracunhaém, 2016. Transliteração do áudio.

JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

LACLAU, Ernesto. Universalismo, particularismo e a questão da identidade. In: MENDES, Candido (org.). **Pluralismo cultural, identidade e globalização**. Rio de Janeiro : Record / UNESCO, 2001.

LENINE; PINHEIRO, Paulo César. **Leão do norte**. 1993, (4:11min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-jSVLwz1bag>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

LUYTEN, Joseph; SOUTO MAIOR, Mario. Folkcomunicação no contexto de massa. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, n. 34, v. 22, p. 211-215, 2000. Disponível em: < <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/4326>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

MANO DE BAÉ – Evilásio Leão Machado. **Mano de Baé**: entrevista agosto 2016. Entrevistador: Juliano L. Camargo. Tracunhaém, 2016. Transliteração do áudio.

MARTINS, Flávia; LUZ, Rogério; Belchior, Pedro. **Nova Fase da Lua**: escultores populares de Pernambuco. 2 ed. Recife: Caleidoscópio, 2013. Fotografias de Francisco Moreira da Costa.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina**: e outros poemas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MESTRE ZUZA - José Edvaldo Batista. **Mestre Zuza**: entrevista agosto 2016. Entrevistador: Juliano L. Camargo. Tracunhaém, 2016. Transliteração do áudio.

MESTRES que se renovam: a cerâmica popular de Tracunhaém
Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010. 40 p. Catálogo da exposição realizada na Sala do artista popular. Pesquisa e texto Valena R. G. Ramos, Júlio Lêdo e Walter Gomes.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. DATASUS. **Renda média domiciliar per capita**: período 2010. Disponível em: <<http://tabnet.datasus.gov.br/cgi/tabcgi.exe?ibge/censo/cnv/rendabr.def>>. Acesso em 28 maio. 2016.

MICELI, Sergio. Introdução: a força do sentido. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo : Perspectiva, 2013. p. VII-LXI.

MOTTA, Roberto. Tempo e milênio nas religiões afro-brasileiras. In: ANAIS DO XXIV ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 24., 2000. Petrópolis. **Anais...** São Paulo: ANPOCS, 2000. 21f. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4854&Itemid=357>. Acesso em: 10 jul. 2016.

NANDO de ZEZINHO – Fernando Marques. **NANDO de ZEZINHO**: entrevista março 2017. Entrevistador: Juliano L. Camargo. Tracunhaém, 2017. Transliteração do áudio.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Apresentação. In: FISCHER, Luis Augusto; PESAVENTO, Sandra Jatahy; SOUZA, Célia Ferraz. **O chalé e a Praça XV**: histórias de Porto Alegre. Porto Alegre: Telos, 2006. p. 14. Org. Ricardo Morem Schmitt.

PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras e seus seguidores, **Civitas** – Revista de Ciências Sociais, Porto Alegre, n. 1, v. 3, p. 15-33, jun. 2003. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/108/104>>. Acesso em: 24 maio 2017.

REGO, Herbert Moura. **As panelas de barro de Pernambuco**: do século XIX ao XXI. 2013. 196f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - UFPE, Recife, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/10966>>. Acesso em: 28 de abril de 2017.

REZENDE, Maria Valéria. **Outros cantos**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.

SECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO. **Conheça o artesanato de Pernambuco**. Disponível em: <<http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt-BR/artesanato-de-pernambuco>>. Acesso em: 04 nov. 2017.

SENA, José Roberto Feitosa de; STORNI, Maria Otília Telles. Maracatus rurais do Recife: entre religiosidade urbano-popular e a espetacularização cultural. In. **Anais dos Simpósios da ABHR**, v.12, 2011. Disponível em: <<http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/view/185>>. Acesso em: 15/11/2016.

SENA, José Roberto Feitosa de. **Maracatus rurais de Recife**: entre a religiosidade popular e o espetáculo. 2012. 165f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais, linha de pesquisa religiosidade popular) – UFPA, João Pessoa, 2012. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/4201>>. Acesso em: 15/11/2016.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria de habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista brasileira de educação**, São Paulo, n. 20, p. 59-70, Maio/Jun/Jul/Ago 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n20/n20a05>>. Acesso em 06 jun. 2016.

SILVA, Leonardo Dantas da; SOUTO MAIOR, Mário. **Antologia do carnaval do Recife**. Recife: Massagana, 1991.

TEVES, Nilda. O imaginário na configuração da realidade social. In: Teves, Nilda et al. (org.). **Imaginário social e educação**. Rio de Janeiro: Graphus/Faculdade de Educação da UFRJ, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. 4. ed. São Paulo: Editora WMF, 2010.

VALENTE, Waldemar. **Folclore Brasileiro**: Pernambuco. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

_____. **Sincretismo religioso afro-brasileiro**. São Paulo: Nacional, 1976.

APÊNDICE A - Cessão gratuita de direitos de depoimento oral

Universidade La Salle
Programa de Pós-graduação em Memória Social e Bens Culturais

CESSÃO GRATUITA DE DIREITOS DE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, eu:

_____,
Entrevistado, portador da carteira de Identidade Civil RG Número:
_____, domiciliado e residente na Rua
_____, Cidade de Tracunhaém/PE,
declaro ceder ao pesquisador **Juliano Leal Camargo**, portador do CPF n.
81494211068, RG n. 2064727007 SSP/RS, domiciliado e residente na Travessa
Kuluene n. 249 CEP: 90680-460 na cidade de Porto Alegre/RS. Sem quaisquer
restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e
os direitos autorais de caráter histórico e documental que prestei ao
pesquisador/entrevistador aqui referido, na cidade de Tracunhaém/PE, nas datas de
8 e 9 de agosto de 2016, subsídio ao seu projeto de pesquisa sobre as memórias e
identidades dos artesãos de Tracunhaém. O pesquisador acima citado fica
consequentemente autorizado a utilizar e publicar, para fins acadêmicos e culturais,
o mencionado depoimento, no todo ou em parte, editado ou não, bem como permitir
a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a ressalva de garantir, por
parte dos referidos terceiros, da integridade de seu conteúdo.

Aos _____ dias do mês de _____ do ano de dois mil e dezessete,
cidade de Tracunhaém, estado de Pernambuco.

Assinatura do entrevistado

APÊNDICE B - Termo de autorização de uso de imagem

Universidade La Salle
Programa de Pós-graduação em Memória Social e Bens Culturais

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Pessoa Adulta

Neste ato, eu _____,
nacionalidade brasileira, portador da cédula de identidade RG n.
_____ CPF n. _____.

Endereço _____

no município de Tracunhaém estado de Pernambuco. AUTORIZO o uso de minha imagem e de meus trabalhos, para utilizar em publicações de caráter acadêmico-científico, constantes das pesquisas do mestrando Juliano Leal Camargo, sobre a cidade e a memória dos artesões de Tracunhaém.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Em: / / , na cidade de Tracunhaém, estado de Pernambuco

APÊNDICE C - Ficha de observação

Ficha de observação: (diário de bordo resumido)

Data:

Projeto:

Local:

Observação

1.O local:

2. As pessoas (nomes, circunstâncias, informações sobre o meio sociocultural e demais registros que se fizerem necessários à compreensão da pesquisa).

3. Conclusões sobre as informações frente ao Projeto de Pesquisa.

APÊNDICE D - Projeto referente ao produto final

1 APRESENTAÇÃO DO PRODUTO

O produto caracteriza-se por ser o projeto de um e-book (livro digital), ferramenta de fácil acesso, a qual marca uma nova forma de leitura mais abrangente. Além disso, destaca-se por ter uma visibilidade e abrangência maior, pode ser acessado via rede de computadores, o que torna o produto mais universal, sem barreiras de acesso que geralmente uma obra em papel sofre, basta ao interessado somente ter a informação de existência ou a curiosidade de buscar via palavras-chave o assunto. É imprescindível ao usuário, para tanto, ter um computador com acesso à rede. O conteúdo do e-book mostra aspectos peculiares da produção artesanal efetuada na cidade de Tracunhaém, localizada na Zona da Mata, região do estado de Pernambuco, que se destaca pela produção artística de cerâmica decorativa.

2 OBJETIVOS DO PRODUTO

2.1 Objetivo Geral

Produzir um e-book (livro em formato digital), utilizando a tecnologia digital para dar visibilidade a uma comunidade de artesãos da cidade de Tracunhaém/PE, visando a uma disseminação da informação mais abrangente utilizando-se de recursos da web.

2.2 Objetivos Específicos

- Trabalhar junto a órgãos de cultura para divulgação do produto (e-book), a fim de incentivar a visualização do material e assim ajudar na difusão da produção artística de Tracunhaém/PE e sua trajetória como cidade do artesanato de barro;

- Mostrar aspectos da história do artesanato, moldado na cidade de Tracunhaém/PE, de forma mais acessível e universal, utilizando-se da web para divulgação do material bibliográfico;

- Utilização da fotografia como registro, captar peculiaridades do moldar dos mestres/artesãos de uma forma visual. Registrar as particularidades das técnicas de produção e sua genealogia, cada família possui uma técnica de execução do trabalho, distingue-se até no momento da queima das peças.

3 JUSTIFICATIVA DO PRODUTO

A cidade de Tracunhaém/PE desenvolveu uma identidade peculiar baseada na produção artesanal, e por isso torna-se importante o registro em um material digital de acesso universal (e-book). O projeto desenvolvido em formato de e-book justifica-se por ser uma ferramenta de divulgação de fácil acesso do trabalho efetuado na cidade de Tracunhaém, desta forma assume uma importante tarefa econômica, social e cultural, pois vem para colaborar com a visibilidade da produção artesanal. Sendo assim, torna-se um material importante para os atores sociais participantes do projeto e dos não participantes, pois de alguma forma, firma o nome da cidade como um polo produtor artesanal dentro do território nacional.

Estudando registros da memória da cidade, percebe-se que eles vão ao encontro aos registros de memória dos artesãos locais, mas muito pouco é levado para o lado geracional, como se um artesão não fosse ligado a uma família, desta forma perdem-se as peculiaridades, como as inspirações, traços e técnicas de produção, assim como a ruptura das gerações mais novas, partindo para um trabalho com adaptações e mais autoral. Nota-se que publicações sobre a arte de Tracunhaém são mescladas com a arte popular produzida nas demais cidades do Estado de Pernambuco.

O atual material disponível sobre o município, distribuído pela Secretaria de Turismo de Pernambuco, é bastante deficitário em questões de história artesã da cidade de Tracunhaém, serve muito mais como um catálogo indicando os artistas habitantes da cidade na atualidade e seus endereços, não há material que retrate a história artesã da cidade nem as inspirações dos mestres/artesãos da localidade. O material mais informativo sobre a cidade e sua produção fora feito e editado pelo Museu do Folclore Edson Carneiro com sede na cidade do Rio de Janeiro, pertencente ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, mostrando aspectos do município, que fora feito em virtude de uma exposição nas instalações do museu no ano de 2010.

O Fato de Tracunhaém não ter uma história contada, foi bastante comentado, em entrevistas pelos mestres/artesãos da cidade. A questão de não ficar entre a comunidade rastros de criações e seus atores é um fator motivador para execução de material documental de fácil acesso para fins de uma contribuição para os registros da memória da cidade.

4 RESPONSABILIDADE SOCIAL

4.1 Questões de Acessibilidade

A publicação digital proporciona a instalação do software NVDA para leitura por pessoas com deficiência visual (parcial ou total), o software lê o documento para o portador de deficiência.

Outro expediente da publicação digital é o uso da lupa, que aumenta a página, deixando mais acessível o conteúdo para pessoas que tenham algum leve problema ocular ou pessoas com visão reduzida, como é o caso dos idosos. Assim sendo, estaremos contemplando principalmente os preceitos de acessibilidade a pessoas idosas, nos termos do art. 23 da Lei no 10.741, de 1º de 2003, e portadoras de deficiência, conforme o disposto no art. 46 do Decreto no 3.298, de 20 de dezembro de 1999.

4.2 Democratização do Acesso

O acesso é totalmente democratizado, visto que a publicação digital fará parte de acervos de repositórios institucionais, cabendo ao leitor (usuário final) apenas a busca pelo conteúdo por palavras-chave nos repositórios. Para a publicação ficar conhecida na cidade de Tracunhaém, caberá a divulgação entre os mestres/artesãos participantes do projeto, escolas da rede pública da cidade, assim como entre a comunidade universitária da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, principalmente os acadêmicos dos cursos de humanas, bem como o público variado que pesquise ou aprecie a produção artística em cerâmica. Cabe lembrar que a publicação tem o selo CC BY (Creative Commons), o que significa que o material pode ser adaptado, citado, copiado por repositórios e utilizado mesmo para fins comerciais. A única questão é que deve, obrigatoriamente,

citar a autoria do trabalho original. Dessa maneira fica isenta a taxa de direito autoral.

5 DETALHES TÉCNICOS

5.1 Sinopse da Obra

O e-book contará com texto em português e tradução para o inglês, assim, o acesso torna-se mais universal e abrangente. Haverá folha de rosto trazendo aspectos técnicos (ficha catalográfica), equipe envolvida na construção do produto e agradecimentos. A introdução será uma forma de situar o leitor no universo da criação artística popular, mais especificamente a da cidade de Tracunhaém. A organização estará disposta em quatro capítulos, cada capítulo contará aspectos peculiares da tradição na execução da cerâmica na cidade de Tracunhaém conforme especificados:

- a) o primeiro Capítulo: trará texto sobre a tradição artesã de Tracunhaém/PE, contando sua história e como da produção de utilitários transformou-se em um polo de criação artística, uma tradição no município. Com fotos panorâmicas do município e do interior de olarias e ateliês;
- b) segundo Capítulo: destacará a execução de peças decorativas executada por membros da mesma família, referências e inspirações para a materialização dos bens simbólicos, onde os traços são mantidos entre gerações, o material será bastante fotográfico, justamente para enfatizar os detalhes nas criações;
- c) terceiro Capítulo: destacará as criações dos mestres/artesãos que criaram um estilo próprio de trabalho, a partir de uma inspiração, suas referências de inspiração, de onde retiram os subsídios para materializar suas obras, aspecto bastante importante e até o momento sem um registro. Com fotos para enfatizar detalhes de criações;
- d) quarto Capítulo: será construído com fragmentos das entrevistas realizadas com mestres artesãos e basicamente fotografias.

Ao total a publicação digital contará com aproximadamente 80 páginas.

5.2 Pré-Produção

- Marcação das visitas em Tracunhaém com os mestres/artesãos participantes final de fevereiro de 2017;
- Produção da Cessão de autorização de imagens março de 2017;
- Pesquisa de conteúdo março - setembro de 2017.

5.3 Produção

- Tomada de fotos em Tracunhaém: março de 2017;
- Seleção de fotos: julho de 2017;
- Construção do texto que irá compor o e-book: julho - setembro de 2017;
- Revisão textual: outubro de 2017;
- Construção da ficha catalográfica: outubro de 2017;
- Pedido de e-ISBN e código de barras: outubro de 2017;
- Tradução do texto (inglês): outubro de 2017;
- Editoração (boneco da publicação do e-book): novembro de 2017;
- Finalização da editoração: novembro de 2017.

5.4 Pós-Produção

- Divulgação da obra junto aos mestres/artesãos, dando um retorno de todo o trabalho efetuado;
- Envio de carta com o material (e-book) para bibliotecas contendo cópia gravada em CD, para armazenamento em repositórios institucionais;
- Armazenamento do material no repositório da Universidade La Salle.

5.5 Especificações Técnicas do Produto

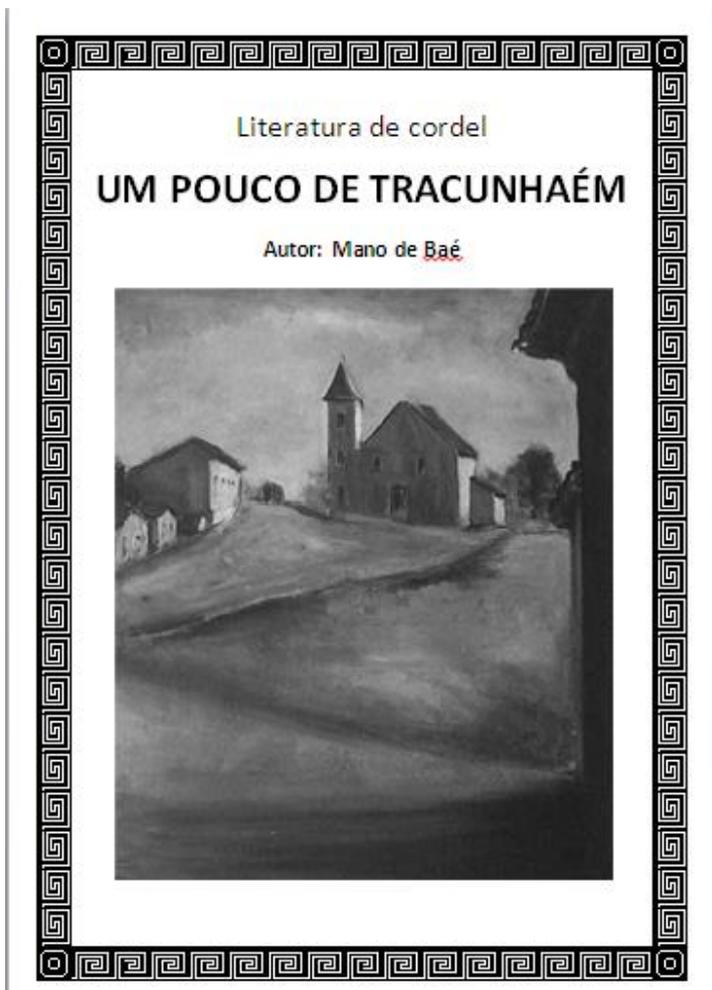
Como se trata de um livro em formato digital (e-book) não existe a etapa de impressão, e detalhamento técnico como o tipo de papel para o miolo do livro, nem especificações de gramatura de papel para a capa.

O material contará com introdução e será distribuído em quatro capítulos, contendo aproximadamente 80 páginas. Trará cerca de 70 fotografias, entre fotos

de acervo próprio, captadas durante pesquisa e fotos provenientes de acervos de museus e instituições públicas como recurso de complementação devidamente citadas. As fotografias serão utilizadas para comparar principalmente as semelhanças entre gerações de cada família na ressignificação do barro. Será disponibilizado em formato de arquivo PDF com licença CCBY, contendo:

- 1) capa com fotografia e dados técnicos de título;
- 2) contracapa com dados técnicos e repetição do e-ISBN;
- 3) folha de rosto com especificações técnicas, no verso ficha catalográfica;
- 4) texto introdutório bilíngue português e inglês;
- 5) construção frasal como legenda das fotografias bilíngue português e inglês.

ANEXO A - Um pouco de Tracunhaém



Um pouco de Tracunhaém
Capa do cordel

Um pouco de Tracunhaém

Através desse cordel
 Duma cidade vou falar
 Seu nome é Tracunhaém
 Na qual estou a morar
 Na qual sempre morei
 Na qual vou me enterrar
 Tracunhaém significa
 Panela de formiga
 Lugar de xenheném
 Lugar de gente querida
 Lugar de gente bonita
 Valente e otimista
 Povo do tipo ordeiro
 E também religioso
 Falo isso contente
 Pondo sorriso no rosto
 Afinal, somos formigas

Tempo pra nós é ouro
População devota
De joelhos rezo então
Pedindo a Santo Antônio
São Pedro e Sebastião
Pois temos três igrejas
Pra gente pedir perdão
Somente pra reforçar
Mês de Junho vou contá
Tem treze dias de festa
Pro mode o povo brincar
Pro mode o povo dançar
E uma paquera arrumar
Lhe digo assim, pois bem
Temos um forte artesanato
Lembro afinal de contas
Nossa terra é do barro
Aqui citarei uns nomes
De artesãos afamados
Lembro Armando Batista
Seu Baé, Inácio da jarra
Seu da hora, Dona Zita,
Ester, Zé Inácio, e Amália,
Zuza, Sussula, Civine
Se minha memória não falha
Porém também frisarei
Aqui a nova geração
Não estão pra brincadeira
E nunca estiveram então
Val Andrade, Bringa e Meninim
Grandes referências são
Artesão aqui chupa cana
Cabôco modela barro
É um tal de vice e versa
Algo bem diversificado
Porém muito natural
Na terra do artesanato em barro
Quem vem aqui se diverte
Tem diversão de montão
Um bêbado tomba e cai
Um corno passa com um facão
Pois como é em toda cidade
Também é na terra dos artesãos
Personagens interessantes
Por aqui já passaram
Alguns, hoje existem
Porém não tão afamados
Como os de antigamente
Os quais serão citados
Aqui já passou Zé Borges
Arquiteto de mentiração
Sua fama até hoje reina
Evidência de quão era bom
Coisa muito comum
Na terra dos artesãos
Armando Batista da Silva
Criou o boneco pezão
Animava toda a rua
Quando tomava uma então
Pegava o seu microfone
E entoava a canção

Outros nomes muito fortes
Sem dúvida, afamados
Me sinto na obrigação
De aqui torná-los lembrados
Importância que só é dada
Na terra do artesanato em barro
Por aqui já passou Nadinho
Cabra da peste no violão
Garcia, seu companheiro
Carregava em suas mãos
Uma caixa de fósforo
Dando ritmo ao refrão
Quem não lembra de Miúda
Tamba, Pelage, Lambreta
É só pensar no fundão
Que adora cortar nadadeira
De bêbado enxerido
Que vai lá fazer besteira
Tem a Serra de Trapuá
Talvez um cartão postal
Paisagem maravilhosa
Pelo fato de ser natural
Muito elogiada
Pelo poeta João Cabral
Maria Luíz de França,
Minha mãe já dizia
Não pegue fruta de lá
Que ela some todinha
Teimei, peguei e fui
Em casa, só a bacia
Aqui o barro vira santo
Ou então vira panela
Nas mãos dos artesãos
Que por sinal mora nela
Estou falando sério
E usando de cautela
Petrônio, grande jarreiro
No entanto fincou seu nome
Sem dúvida muito orgulho
Hereditário e abundante
Em Tracunhaém é assim
Quem é bom não se esconde
Um simples toque dá forma
O barro vai se transformando
Telepatia mente e barro
Barro e mente se comunicando
Isso só em Tracunhaém
Quem está dizendo é Mano
Fica a Santa Pietá
Entre Carica e Seu da hora
Lembro Seu Jair e Dona Nô.
Que são pessoas maravilhosas
Não vou esquecer de Zezinho
Tampouco deixá-lo de fora
Valdik e Valdemir
Dois camarada arretado
Apreciador do que é bom
Oleiro bem afamado
Valorizam suas origens
Orgulho pra terra do barro
Lembro do Cine Teatro

E não das taperas indígenas
Lamento não mais existirem
Mas restam lembrança bonita
Por incrível que pareça
Minha esperança atíça
A cada dia ela aumenta
Peço que acredite
Saúdo cabôco Henrique Pedro
Abraço Dona Edite
Vocês são a inspiração
Que não me deixa triste
No maracatu daqui
Terno era o de Veloso
Coincidindo na rima
Ele é Leão de ouro
Um dente de cascavel
No bacalhau dá retorno
Quem conheceu Biu Veloso
Conheceu o maior tarzeiro
Com a idade avançada
Não rendia o braço ao sujeito
Que pensa porque é jovem
É o tampa de crush, nêgo!
Falo dos maracatus
Leão Misterioso e Estrela
Águia Formosa também
Leão Formoso em certeza
Pavão Dourado, Estrela da Serra
E convido pra brincadeira
Aqui deixo um abraço
Para todo o pessoal
Desculpa a quem não lembrei
Pois é muito pra lembrar
Saúdo a todos os brincantes
Da cultura popular
Eu vou me despedindo
No meu ritmado então
Pesado, cru que nem barro
Filho de Baé, ex-artesão
Agradecendo a todos
Que apoiam esse cidadão

Evilásio Leão Machado (Mano de Baé)
manodebae@hotmail.com
Tracunhaém - PE
Janeiro de 2011