



## Tracunhaém: as memórias no moldar do barro

Juliano Leal Camargo<sup>1</sup>

Artur Cesar Isaia<sup>2</sup>

Renato Ferreira Machado<sup>3</sup>

**Resumo:** Este texto tem por objetivo tecer reflexões teóricas sobre a pesquisa que realizamos a respeito da tradição artesã da cidade de Tracunhaém, localizada na Zona da Mata do 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 de seus Mestres/artesãos. Estes últimos têm proeminência neste texto: a partir da sua centralidade como produtores de bens simbólicos, são pontos de referência obrigatórios para pensar a identidade urbana de Tracunhaém como uma cidade inserida em uma memória artesã servindo para o estabelecimento de uma tradição.

**Palavras-chave:** Tracunhaém; Memória; Bens Simbólicos.

## Tracunhaém: the memories in shaping the clay.

**Abstract:** This text has as its objective to weave theoretical reflections on the research we produced about the artisan tradition of the city Tracunhaém - Brazil, localized in Zona da Mata, in the state of Pernambuco - Brazil. In this way its possible to approximate an empirical analysis on the local artisanship to a theoretical referential capable of supporting the perception of the molding of the clay, of the urban identity of Tracunhaém, and its Masters/artisans. The latter have prominence in this text: from their centrality as producers of symbolic goods, they are obligatory points of reference for thinking the urban identity of Tracunhaém as a city inserted into an artisan memory serving for the establishment of a tradition.

**Keywords:** Tracunhaém; Memory; Symbolic Goods.

### Introdução

A temática deste artigo reside nas relações entre a memória dos artesãos da cidade de Tracunhaém, com um projeto de identidade urbana, calcado na “vocação” artística e artesanal da cidade. Estudando o artesanato e artesãos locais, pretendemos compreender como a memória artesã manifesta-se, servindo de ponto de referência para uma identidade urbana em Tracunhaém. Por outro lado, nossa pesquisa mais ampla objetiva analisar as relações entre memória e identidade a partir do estudo de uma comunidade de mestres/artesãos possuidores de um moldar diferenciado, habitantes da cidade.

<sup>1</sup> Bacharel em Biblioteconomia; Bibliotecário da UFRGS; Mestrando em Memória Social e Bens Culturais pela UNILASALLE, pesquisando atualmente as interfaces entre criação artística, memória e identidade.

<sup>2</sup> Doutor em História pela USP; Pós-doutor em História pela EHESS de Paris; professor do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da UNILASALLE; Professor Titular de História da UFSC e Pesquisador do CNPq.

<sup>3</sup> Doutor e Pós-Doutor de Teologia pela Faculdade EST; professor do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais e Coordenador do Curso de Pedagogia da UNILASALLE.

## Um panorama sobre Tracunhaém

A cidade de Tracunhaém situa-se no Estado de Pernambuco, mais precisamente localizada na Zona da Mata Pernambucana, conhecida pela existência de mananciais, como os açudes do Fundão e Velho, assim como o Rio Tracunhaém, tornam a terra fértil onde no passado diversos engenhos de cana de açúcar e monoculturas estabeleceram-se, com o avanço das tecnologias as terras ocupadas pelos engenhos foram dando espaço para usinas, expulsando do campo um grande contingente, que começou a migrar para povoados, como forma de sobrevivência algumas famílias começam a produção de cerâmica utilitária, queimando suas produções nos quintais. O ofício herdado do fazer indígena torna-se fonte de subsistência para várias famílias, que aproveitando a fertilidade do solo com matéria prima abundante, garantiram seu sustento, através do escambo por alimentos e a venda do excedente em feiras da região.

**Figura 1:** Tracunhaém contextualizado no território brasileiro e pernambucano.



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

Com o passar do tempo a produção foi ganhando formas lúdicas, até chegar a uma produção atual onde o utilitário divide espaço com as criações características de núcleos familiares bem definidos pelo tipo de criação.



Foto 1: Trevo da entrada da cidade.



Foto 2: Trevo da entrada da cidade.



Foto 3: Trevo da entrada da cidade.

Como se trata de um trabalho que envolve as relações de memória social, 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 referenciamos em Bourdieu (2011) e Jolles (1976).

Para situar nosso objeto de estudo, utilizamos referências pesquisadas, principalmente produzidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

### Tracunhaém, entre o barro e a teoria: percursos, leituras e universo empírico

Pensar Tracunhaém é pensar 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, Halbwachs (2003, p. 159) tece comentários muito elucidativos sobre as relações entre o espaço, a sociedade e a memória:

Mas 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.

O trabalho de transformação do barro em bens simbólicos alimentou essa marca a que se refere Halbwachs, de tal forma que Tracunhaém entrou no mapa do artesanato brasileiro, e tornou-se conhecida como polo produtor de um artesanato com nível de criatividade impar. 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.

Candau pontua que sociedades menores, são mais propícias a uma memória coletiva forte, distinguindo-se de grandes centros urbanos, e conseqüentemente formam uma socialização mais engajada de memória. A partir das considerações de Candau passamos a pesquisar as evidências temporais desta memória compartilhada e desta identidade pretendida. Assim, podemos observar que esta 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, os quais predominavam na região. O excedente fabricado era vendido em feiras da região, as “*formas lúdicas.*” Mestres ... (2010, p.17), presente no artesanato de Tracunhaém, no início era uma forma de brincadeira com o barro dos filhos de oleiros. Essas formas lúdicas mais tarde vieram a transformar-se no principal atrativo da cidade. Walde-mar Valente relaciona o começo desta produção a “[...] *uma descoberta do artista e colecionador Augusto [sic] Rodrigues – Severino, cujas peças de barro também figurativas se distinguem das de Vitalino*” (1979, p.46). Se o começo dá-se 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 pelo lendário massacre de Tracunhaém acontecido em 1574, onde mais de 600 pessoas foram dizimadas às margens do Rio Tracunhaém no Engenho Tracunhaém.

O cristão-novo Diogo Dias, [...], reteve uma cunhá 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)

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.*” Hobsbawm e Ranger (1997, p.12). Nossas leituras e pesquisas exploratórias apontam, nesta etapa da pesquisa, que a tradição e a caracterização da cidade como a capital do barro é simbólica. Concluimos isso, pois ofício existia há longa data, mas a valorização do mesmo somente acontece quando a figura do artesão do barro ganha notoriedade. E esta notoriedade, nossos estudos introdutórios mostram que se relaciona ao reconhecimento externo do valor do artesanato da cidade.

Tracunhaém passou a ser uma referência nacional como centro de atividade artística. A cidade evoluiu de celeiro de peças utilitárias e sacras, de linha tradicional, para novos estilos de escultura, o que incidiu também sobre as relações entre arte e artesanato: na cidade cada artista firma um estilo individual. (MARTINS, p. 58, 2013)

Sobre a relação entre a memória da cidade e a construção identitária calcada na “*vocação artesanal*”, socorremo-nos de Hobsbawm e Ranger (1997, p.12), que pontuam: “*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 pensarmos como esse processo de uma tradição foi historicamente acontecendo, para compreendermos e distinguirmos seus ritos e símbolos. Por outro lado, as observações de Hobsbawm e Ranter nos facultam pensar como uma população constrói seus valores e torna-se participante de uma tradição, assumindo uma identidade. Identidade esta que passa a ser uma marca, um sinete da cidade, englobando os seus habitantes, mesmo os não artesãos.

Referindo-se à criação identitária, Hall (2006, p.47) mostra que a identidade, não está gravada no gene, mas é como se lá estivesse, “*Entretanto, nós efetivamente pensamos como se fossem parte de nossa natureza essencial.*”, Igualmente pontua Hall, que a presença do símbolo como distintivo de uma

comunidade é importante para gerar uma identidade. Mesmo para a perpetuação da distinção entre governantes e governados, para o exercício do poder político, é importante a existência de símbolos capazes de remeterem a uma identidade:

*“Para tal poder, o domínio do imaginário<sup>4</sup> e do simbólico é um importante lugar estratégico.”* Baczko (1985, p.297). Em muitos momentos os produtores de símbolos e o poder institucionalizado convivem em uma linha tênue, o poder como utilizador de uma tradição, utilizando-a como propaganda e assim tirando um proveito, já que o símbolo reflete o pertencimento e identidade do habitante do lugar. Neste produtor dos símbolos, Baczko chega a reconhecer uma tarefa transcendente, a de *“guardiões do sagrado”* Baczko (p. 300). Em nossa pesquisa, essas ideias vão embasar a nossa percepção dos artesãos como os bens simbólicos por excelência da cidade, sua evidente valorização na identificação urbana e ao endereçamento mítico de sua figura: *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 importante salientar que no nordeste, o artesão tem uma função bastante importante dentro das comunidades. 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, Mestra Maria Amélia, Mestre Zuza e Joaquim de Tracunhaém, dentre outros que estão presentes em livros como: *O reinado da lua* (1980), *A nova fase da lua* (2013), *O barro na arte popular brasileira* (1977), *Artesão do Brasil v.2* (2012) e *O Museu do Homem do Nordeste* (2000), além de sítios de acervos ou especializados em arte em barro como: Museu Casa do Pontal, Território das Mãos e [promoart.art.br](http://promoart.art.br).

Tracunhaém é uma cidade onde praticamente a fonte de subsistência de grande parte da população é o trabalho desenvolvido nas olarias ou o trabalho rural:

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, 1980, p.8)

Como já foi escrito acima, uma categoria de trabalhadores se sobressai em Tracunhaém: a dos artesãos. Estes trabalham com o barro de uma forma diferente, utilizam a criatividade e habilidades manuais no processo de criação. Distinguem-se assim, tanto dos antigos artesãos que fabricavam utilitários, quanto dos trabalhadores rurais, acumulando um capital simbólico diretamente proporcional à existência do seu talento artístico. Esses artesãos aproximam-se do que Bourdieu apresenta como uma acumulação simbólica, presente no processo de diferenciação social de qualquer comunidade (Bourdieu, 2013, p. 05). Bourdieu relaciona esta acumulação simbólica com a própria forma de estratificação social, que extrapola, portanto, as questões meramente econômicas (2013, p. 05). Neste sentido, Bourdieu mostra que não há uma *“fórmula”* de estratificação social previamente dada e que serve para qualquer realidade histórica.

<sup>4</sup> Neste trabalho usamos o termo imaginário como: *“um conjunto coordenado de representações, uma estrutura de sentidos, de significados que circulam entre seus membros, mediante diferentes formas de linguagem: esse conjunto é o imaginário social, como o quadro cultural que matricia a produção imaginativa do grupo.”* (TEVES, 1992, p. 17).

Com um olhar mais apurado para as particularidades dos habitantes de Tracunhaém, podemos verificar que mesmo em uma pequena cidade como ela, existem grupos que se diferem, não somente pela situação econômica, mas por questões de uma autonomia intelectual criativa, formando segundo Bourdieu (2013, p. 101) “[...] uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais”<sup>5</sup>. Esta divisão social e simbólica do trabalho não é aleatória. Bourdieu descreve em: A economia das trocas simbólicas (2013, p.101), que artistas e intelectuais irão estabelecer-se apenas onde encontrem condições de produção, público para consumo de seus trabalhos, enfim onde possam estabelecer trocas. A relação do artesão com a cidade ou bairro é assim, bastante peculiar, pois entende-se que eles instalar-se-ão onde haja condições de produção, consumo e apreciação da sua obra independente do seguimento artístico ou intelectual. Jolles (1976) faz algumas considerações que dialogam com Bourdieu, refletindo sobre o papel transformador do artesão e sua relação com uma cultura urbana, diferente da mera repetição sazonal que caracteriza o mundo essencialmente rural.

*O artesão percorre o mundo como aprendiz, depois instala-se 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 possa estabelecer relações de trocas criativas, que propiciem um amadurecimento, de experiências e vivências. Ratifica-se 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.”, já que a união é uma forma de sobreviver, uma independência propiciada através da transformação de uma matéria bruta em bens simbólicos. Os produtores de bens simbólicos, como os artesãos de Tracunhaém aparecem disputando uma: “*legitimidade cultural*” Bourdieu (2013, p.100), em boa parte embasada na inspiração e o ineditismo contido na obra. A existência da inspiração, do talento e da originalidade, por outro lado, relaciona-se justamente com o que Bourdieu entende como legitimidade e reconhecimento da produção dos produtores de bens simbólicos. Em nossa pesquisa vimos como a falta de originalidade e de inspiração são condenadas pelos artesãos:

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 onde a inspiração do artesão é de extrema importância. Alguns criadores são chamados de mestres, como uma forma de respeito e também de distinção, um moldar considerado com uma legitimidade artística impar, uma inspiração além do normal. Nhô Caboclo notável artista pernambucano, dizia-se dotado de “*corgo*”,<sup>6</sup> “*que é uma pessoa fechar os olhos e o que vier no sentido, fazer*” Mestre V... (2009, p. 31), palavras que remetem à ideia de inspiração, ou mesmo revelação religiosa. Realmente, no universo mítico nordestino, sobretudo em sua relação com as religiões afro-ameríndias, a denominação “*mestre*” aparece como um distintivo social que remete seu titular a um desfrute de poder simbólico, neste caso sobrenatural, específico. Assim temos os mestres em algumas mo-

<sup>5</sup> Artistas, artesãos e mestres, todos constituem a categoria de produtores de bens simbólicos, tanto no campo da cultura erudita como na cultura popular.

<sup>6</sup> córrego

dalidades rituais afro-indígenas-brasileiras, como no Catimbó, na Jurema, no Xangô de Caboclo (Valente, 1976 apud Fernandes, 1941). Também a palavra mestre, aparece no vocabulário mítico nordestino em outra acepção: aos espíritos presentes, tanto no “*Catimbó, Candomblé de Caboclo, macumba*” Motta (2000, p. 7). Desta 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, como pontua Jolles (1976). Justamente, 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, Isaia (2008, p. 210). O artesão é o “*obstante*”<sup>7</sup>. Aquele que “*subverte a realidade, (re) cria, e nessa (re) criação impõe sua vontade*”. O artesão, como o mago Isaia (2008) cria a partir da manipulação de elementos materiais, justamente o que as práticas mágicas afro-indígenas-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, imposições de mercado, política e religiosa podem influenciar um regramento em sua obra. Como regrador da obra artística, Bourdieu (p. 101, 2013) apresenta dois fatores como principais:

[...] 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.

Jolles (p.24, 1976) 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 óptica de classes. Jolles apresenta um regramento sem levar em conta as classes, colocando o artesão, agricultor e sacerdote em um mesmo grupo, tratando da pessoa, da divisão do trabalho e de seu papel na sociedade. Esta ideia de Jolles não foge muito da teoria de *habitus*<sup>8</sup>, que para Bourdieu “*constitui o fundamento mais sólido da integração dos grupos ou classes.*” Miceli (2013, p.XLI). Já Candau (2012, p.22), pensa que o *habitus* depende praticamente da proto-memória que seria uma “*memória imperceptível*” (Candau, 2012, p.23), uma ação entre o corpo e linguagem, expressa no falar, agir, e incorporar funções. Aí voltamos novamente para a noção de regramento. Só que não, obviamente, para um código de leis explicitamente ordenado, mas para um ordenamento 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 na representação social das classes ou grupos. Na atualidade, o regramento pode ser visto de uma forma bastante diferente, em “*uma pluralidade de centros de poder*”<sup>9</sup> (HALL, 2006, p. 16 apud LACLAU 1990), não somente um regrador, mas sim, diversos fatores de interferência e regramento. Ernesto Laclau traz o conceito de deslocamento, onde

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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)

<sup>9</sup> LACLAU, Ernesto. *New Reflectoins on the resolutin o four time*. Londres: Verso, 1990.

não há mais um centro ou princípio, mas um constante deslocamento de centros, caracterizando assim as diferenças entre sociedades e a geração de identidades. Uma ideia muito próxima das noções teóricas de regramento ou interferência é apresentada em publicação do IPHAN sobre os mestres de Tracunhaém, ao referir-se ao peso do gosto do consumidor sobre o processo criativo artesanal. Segundo esta publicação, “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” *Mestres...* (2010, p. 27). A publicação aponta que em Tracunhaém existe uma adaptação estética das peças no sentido de agradar ao gosto dos clientes, que de certa forma interfere no processo autoral de criação, estabelecendo uma espécie de regramento, o qual podemos aproximar da ideia defendida por Bourdieu. Esta interferência, contudo, acontece no estrito âmbito da liberdade de criação artística, com os Mestres respondendo aos imperativos sociais e às solicitações de mercado a partir da tradição familiar e dos valores estéticos que aparecem como sua marca registrada e como fatores legitimantes do poder simbólico, quase religioso, o qual detectamos.

Como anteriormente escrito, o papel da tradição é fundamental na análise que nos propomos. Assim, recorremos a Bourdieu (2013, p. 101) 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 mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social [...]”

A tradição artística, herdada pode ser o ponto de partida para a investigação na obra de artistas e seus discípulos, ou de uma família com tradição artística. Candau recorre a Halbwachs para a interpretação de memória genealógica e familiar, “*o laço vivo das gerações*<sup>10</sup>” (CANDAU 2012, p.137 apud HALBWACHS, p. 50), assim formando uma identidade familiar, seja pelas memórias ou pela produção de bens. Esta ideia está muito presente em Tracunhaém: uma criação artística efetuada e complementada por membros de uma família. Uma atividade que não é uma exclusividade de um artesão, mas torna-se um bem de família, praticamente passada como herança. Candau (2012, p. 142) expressa esta ideia como: “*a consciência de sermos os continuadores de nossos predecessores. Essa consciência do peso de gerações anteriores é manifesta em expressões de forte carga identitária*”, geralmente para os filhos, tornando assim uma identidade familiar. A morte do artesão não representa o fim de uma técnica, pelo contrário, a morte se dará no abandono da técnica, ou pela falta de uma sequência como pontua Candau (2012, p.139), “*Ora, a memória familiar é uma memória curta*”, o esquecimento dá-se em duas ou três gerações seguintes.

<sup>10</sup> HALBWACHS, M. *La mémoire collective*, op.cit., p.50.



**Foto 4:** Obra de Mestre Nuca. Fonte: Casa do patrimônio de Alagoas, IPHAN-AL. Disponível em: <[https://casasdopatrimoniopal.wordpress.com/album-teste/img\\_9197/](https://casasdopatrimoniopal.wordpress.com/album-teste/img_9197/)>. Acesso em: 24 jun. 2016



**Foto 5:** Obra da Mestra Maria de Nuca. Fonte: Fibra galeria. Disponível em: <<http://www.fibragalerial.com/peca.asp?ID=1770289&ctd=1&tot=2&tipo=>>>. Acesso em: 24 jun. 2016



**Foto 6:** Obra de Guilherme de Nuca. Fonte: Fibra galeria, Disponível em: <<http://www.fibragalerial.com/peca.asp?ID=1770359&ctd=2&tot=2&tipo=>>>. Acesso em: 24 jun. 2016

\* Exemplo da criação da família de Mestre Nuca e sua mulher Maria de Nuca, logo à direita trabalho de Guilherme de Nuca, filho de Nuca e Maria.

Podemos percorrer o caminho das relações entre a criação, a 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. Por outro lado, seguramente, relações de memória se estabelecem fortemente pelo desenvolvimento cotidiano do fazer artístico e das relações familiares, realidades observáveis nas “linhagens” de mestres artesãos que estudamos em Tracunhaém. O papel da proeminência 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 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 pensa a memória coletiva como: ““representação” uma forma de metamemória” (CANDAU, p. 24). Candau dialoga com o conceito de memória coletiva de Halbwachs, introduzindo a metamemória, como uma memória construída, na qual 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. Em nossas reflexões e na continuidade desta pesquisa, esta ideia nos parece fundamental para apreendermos, no futuro, as modalizações presentes na memória dos Mestres, nas suas linhagens e na metamemória dos habitantes de Tracunhaém.

## Concluindo

No estágio atual de nossa pesquisa, boa parte embasada na História Oral, a obra e o lugar social dos Mestres artesãos passaram a ser compreendidos fazendo relações que, em um primeiro momento, pareciam totalmente inusitadas para nós. Com o amadurecimento da pesquisa, uma relação fundamental para a compreensão do universo simbólico da cidade e de seus conteúdos mnemônicos apareceu. Trata-se da relação, presente na percepção da cidade, entre os seus Mestres artesãos e os conteúdos mágicos e míticos de uma metamemória ancorada nos valores das religiões afro-ameríndias.

Mesmo mantendo questões geracionais no moldar, ou imprimindo estilo próprio, podemos qualificar a percepção do fazer dos artesãos como um dom, um rito, uma força, algo inexplicável, com endereçamento religioso, remetendo a outros Mestres reconhecidos e valorizados nos conteúdos da memória. Os Mestres das religiões afro-ameríndias parecem emprestar boa parte de seu reconhecimento e legitimidade simbólica, aos artesãos de Tracunhaém. Uns e outros, exímios na arte de (re) criar a realidade, pelo uso de poderes pessoais, igualmente reconhecidos.

## Referências

- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund ... et al. (org.). **Antropos-Homem**. Lisboa, Imprensa nacional/Casa da moeda, 1985, p. 298-332.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução e organização Sergio Miceli. São Paulo : Perspectiva, 2013.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo : Contexto, 2012.
- COIMBRA, Silvia; MARTINS, Flávia; DUARTE, Leticia. **O reinado da lua**: escultores populares do nordeste. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.
- 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 abr. 2017.
- 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.
- 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.
- JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MARTINS, Flávia; LUZ, Rogerio; BELCHIOR, Pedro. **Nova Fase da lua**: escultores populares de Pernambuco. 2 ed. Recife: Caleidoscópico, 2013. Fotografia: Francisco Moreira da Costa
- 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.
- MESTRE Vitalino e artistas pernambucanos. Rio de Janeiro : IPHAN: CNFCP, 2009. 47p. Catálogo da exposição realizada na sala Mestre Vitalino. Pesquisa Guacira Waldeck.

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

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.

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](http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4854&Itemid=357)>. Acesso em: 10 jul. 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: 06 jun. 2016.

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.

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

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